



(serie investigación)

Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional

Alejandra F. Rodríguez

Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional

Alejandra F. Rodríguez



(serie investigación)

Universidad Nacional de Quilmes

Rector

Mario Lozano

Vicerrector

Alejandro Villar

Departamento de Ciencias Sociales

Director

Jorge Flores

Vicedirectora

Nancy Calvo

Coordinador de Gestión Académica

Néstor Daniel González

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Coordinadora

Adriana Imperatore

Integrantes del Comité Editorial

Patricia Berrotarán

Alejandro Blanco

Cora Gornitzky

Editoras

Brenda Rubinstein

Josefina López Mac Kenzie

Diseño gráfico

Ana Cuenya

Julia Gouffier

**Historia, pueblos originarios
y frontera en el cine nacional**

Alejandra F. Rodríguez

Rodríguez, Alejandra Fabiana

Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional. - 1a ed. - Bernal :
Universidad Nacional de Quilmes, 2015.
E-Book.





ISBN 978-987-558-353-5

1. Historia. 2. Cine Argentino. I. Título
CDD 791.430 9

Fecha de catalogación: 27/03/2015

Departamento de Ciencias Sociales
Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia
Serie Investigación

*sociales.unq.edu.ar/publicaciones
sociales_publicaciones@unq.edu.ar*

-  Esta edición se realiza bajo licencia de uso creativo compartido o Creative Commons. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:
-  **Atribución:** se debe mencionar la fuente (título de la obra, autor, editor, año).
-  **No comercial:** no se permite la utilización de esta obra con fines comerciales.
-  **Mantener estas condiciones para obras derivadas:** solo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan en la obra resultante.

AGRADECIMIENTOS	7
PRÓLOGO	9
INTRODUCCIÓN	15
El Cine y la Historia.....	15
La representación y el verosímil.....	19
La problemática de la frontera.....	22
Estudios sobre la representación de los pueblos originarios y la frontera.....	25
Presentación del trabajo.....	29
CAPÍTULO 1	
Representando a los mocovíes:	
ficción, documento y política en <i>El último malón</i>	33
La organización del relato pionero.....	35
El protagonismo indígena.....	39
Los mocovíes como malón.....	44
Un nuevo principio para un viejo problema.....	49
La vida material del filme.....	53
Desplazamientos y doble representación de los mocovíes.....	57

CAPÍTULO 2

La Argentina amenazada.

Un análisis de <i>Huella, Pampa bárbara</i> y <i>El último perro</i>.....	61
<i>Huella</i> , caravanas y “desierto”	61
<i>Pampa bárbara</i> o lo que vendrá.....	69
Los que van a morir te saludan.....	79
<i>El último perro</i> , la civilización asediada.....	82
La representación de la frontera.....	88
Sobre tópicos y otras regularidades.....	91

CAPÍTULO 3

La transposición literaria al Cine y los desplazamientos de sentido en *la revolución es un sueño eterno* y *Guerreros y cautivas*.....

Una revolución para la Nación.....	98
La revolución como liberación indígena.....	103
<i>Guerreros y cautivas</i> , la puesta en cuadro de la diferencia.....	107
Entre la <i>civilización</i> y la <i>barbarie</i>	110
El ataque del malón: cine, literatura y pintura.....	113
Representación, transposición y resonancias.....	116

CONSIDERACIONES FINALES.....

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes audiovisuales. Fichas técnicas de los filmes.....	135
Fuentes impresas.....	138
Documentos electrónicos.....	148

| AGRADECIMIENTOS |

En el largo periplo de la investigación y la escritura de este trabajo, he tenido compañeros y guías a quienes deseo expresar mi profundo agradecimiento. En primer lugar, a Clara Krieger, quien dirigió mi tesis de Maestría, cuyo aliento y confianza hicieron posible que esa empresa llevara a buen puerto.

A Marcela López, con quien compartí investigación y docencia y cuya voz se entreteje en este libro, que tiene como cimientos muchas de las pasiones e ideas que discutimos, esbozamos y enseñamos en quince años de trabajo conjunto.

A Irene Marrone, Elina Tranchini, Oscar Steimberg y María Valdez, que leyeron y comentaron minuciosamente este trabajo para lograr una mejor versión.

Mi reconocimiento también a Gisela Andrade y Alejandra Giuliani, amigas y colegas que analizaron cada uno de los borradores y acompañaron las incertidumbres de este largo viaje.

A los compañeros y autoridades del Departamento de Ciencias Sociales, en especial a Jorge Flores, Nancy Calvo y Daniel González; a los colegas del CeCHMe y de la Unidad de Publicaciones que dedicaron tiempo y conocimiento a la tarea de difundir aquello sobre lo que estamos trabajando.

A mis padres por todas esas historias que me conformaron; a mis hijos, Sebastián y Ramiro por todo el amor y también por la paciencia; a Daniel, mi compañero de vida, cuyo optimismo imperturbable, confianza y amor hicieron que hoy esto sea posible.

Deseo aclarar que una versión preliminar del capítulo 1 del presente libro fue publicada en el dossier “Cine y Política” de *Polhis* N° 8, 2° semestre 2011, bajo el título “La trama, la historia y la política en *El último malón*” y que los apartados “*Guerreros y cautivas*, la puesta en cuadro de la diferencia” y “El ataque del malón: cine, literatura y pintura” que forman parte del capítulo 3, conocen una versión anterior, que fue escrita junto con Marcela López y publicada por *Film-Historia* (2007) de la Universidad de Barcelona, titulada “Una de indios y soldados en la frontera sur. Identidad y subalternidad en un *western* argentino: *guerreros y cautivas*”.

Este libro se centra en las diversas formas de representación que la cinematografía argentina dispuso, a lo largo de los años, acerca de los pueblos originarios. Un tema que propone problemáticas emplazadas en un cruce de múltiples caminos disciplinares.

En ese sentido, el texto propone una práctica que realiza la productividad en el área de estudios que vinculan las imágenes y los sonidos con las Ciencias sociales y la Historia, afirma la legitimidad de las fuentes audiovisuales en el marco de los estudios académicos, y señala las maneras de sistematizar los usos posibles de estas.

¿Por qué usar películas como fuente principal en una investigación de esta naturaleza? ¿Qué le pueden ofrecer las imágenes a un historiador para entender o explicar ciertos procesos? Ahora que han pasado casi cuarenta años desde que Marc Ferró escribiera *Cine e Historia*¹ para instaurar en la academia el uso de las imágenes en las investigaciones sobre procesos históricos, años en los que todo lo referente a la imagen se precipitó de manera inusitada, parece importante pensar en qué condiciones se encuentra ese diálogo entre el Cine y la Historia en el campo académico y cuáles pueden ser sus nuevas ramificaciones.

¹*Cinéma et Histoire*, (1976). La versión en español: *Cine e Historia*, (1980), Barcelona: Gustavo Gilli.

En ese sentido es posible observar que las películas se utilizan masivamente como herramientas didácticas, pero aún se sostienen las dificultades para entender que requieren un abordaje textual a la hora de revelar de qué manera sus formas construyen sentido. Así, en el podio de las limitaciones que es posible notar acerca del diálogo entre las Ciencias sociales y los textos audiovisuales, persisten dos tendencias: una es la que lleva al profesor o investigador a privilegiar el contenido temático del texto y otra, la que lo lleva a creer en la transparencia de las imágenes o, en el mejor de los casos, en la teoría del reflejo, es decir, de las imágenes como reflejo de la realidad.

Este libro toma relevancia no solo porque recorre las ideas y prácticas que construyeron el imaginario sobre los pueblos originarios en diferentes momentos, sino porque lo hace con el aporte de las imágenes que se instalaron en la memoria colectiva y explica de qué modo se asientan en las matrices de los saberes construidos. Para lograrlo fue imprescindible que la autora aborde formalmente los textos audiovisuales y ponga de relieve la especificidad del lenguaje. Esto implica, entre otras cosas, explorar los sentidos que se desprenden de la construcción espacial de cada filme, así como señalar las diferentes temporalidades que recorren estos textos creando figuras retóricas y enunciados poéticos muy sugerentes.

La autora sabe que para trabajar con imágenes y sonidos es necesario describir antes de analizar y es por eso que da cuenta de los elementos que conforman cada puesta en escena sin olvidar la importancia de lo elidido, de aquello que desde fuera del cuadro cinematográfico otorga significación. Estas descripciones de las formas constituyen herramientas precisas para desentrañar el punto de vista de cada director y de esa manera reconstruir el objeto estético y político

que ha creado. Un ejemplo de ello es el estudio que se desarrolla sobre la película *El último malón*, rodada en la provincia de Santa Fe durante 1917, en el que demuestra que el filme expresa las ideas hegemónicas del momento acerca de las reservas indígenas habitadas por moco-víes, pero también los discursos alternativos que intentan un cambio en el imaginario social. La autora logra saldar un vacío historiográfico inexplicable, le da cuerpo al análisis y descubre la operación política que se esconde tras la pieza. Con dedicación sistemática, repone, describe y explica los alcances de esta experiencia política y artística y, de esa manera, también, pone a nuestros pioneros cinematográficos en el mapa internacional, concretando valiosas contribuciones al desarrollo del lenguaje documental.

En el capítulo 2 se estudia la experiencia local del cine histórico de las décadas de 1940 y 1950. Un género que se ha frecuentado para verificar o contrastar el discurso oficial de la historia argentina, pero que en este libro se explora incluyendo el análisis de las matrices propuestas por el modelo de representación clásico. Así, el apego o la transgresión de las reglas del género permiten bucear en las representaciones de los sectores subalternos dentro del contexto de producción de la industria cinematográfica, y pone al descubierto que la lógica industrial prevalece ante los vaivenes históricos y políticos. Los análisis de *Huella*, *Pampa bárbara* y *El último perro* retoman trabajos previos centrados en la formación del Estado nacional para arrojar luz sobre el malón, ese sujeto colectivo olvidado y desestimado en las historias del cine argentino. ¿A qué imágenes apelamos cuándo pensamos en un malón? ¿Cómo fueron construidas esas imágenes en obras pictóricas y películas? ¿Qué sentidos despliegan esas imágenes y cómo operan en la vida

política del país? Estas son las cuestiones que aborda Alejandra Rodríguez con destreza, para mostrar que estos relatos ficcionales también conformaron el conjunto de discursos históricos que alentaron y justificaron la puesta en marcha de políticas dirigidas a nuestras poblaciones indígenas.

Hacia el final, el texto descubre una red de discursos artísticos que entrelazan sus sentidos en el análisis de dos películas contemporáneas: *Guerreros y cautivas* y *La revolución es un sueño eterno*. Literatura, pintura y Cine conforman un palimpsesto útil para entender las variaciones de concepción sobre la temática en el marco de nuevos horizontes teóricos. Los nuevos estudios sobre la memoria y el olvido aportan a la construcción de subjetividades, explican de qué manera los textos audiovisuales construyen realidad al consolidar o transgredir tradiciones ideológicas. En ese sentido, el libro propone una lectura dialéctica para dar cuenta, dentro de cada propuesta fílmica, de los elementos que reproducen las posiciones del discurso conservador y, al mismo tiempo, expresan resistencias tendientes a establecer ricos debates.

Alejandra Rodríguez condensa en estas páginas una larga trayectoria de análisis –y de docencia– sobre las relaciones productivas entre el Cine y la Historia. Su tarea es desentrañar las acciones que llevaron a estereotipar en el cine local a los pueblos originarios como salvajes, como vengativos, como violentos. Apela a despertar nuestra mirada para percibir las operaciones de sentido que se presentan en cada pantalla. Asume una lectura crítica que escapa a toda redención o justicia poética. Se propone construir ciudadanía. Busca una postura ética y nos invita a comprometernos con la posibilidad de restituir espacios simbólicos a los sectores subalternos que fueron representados en el corpus fílmico de esta investigación. Encuentra así, una forma

de visibilizarlos, alumbra zonas de conocimiento, despierta nuevas preguntas y pone en evidencia la rentabilidad que resulta de implementar lecturas complejas de las representaciones.

Clara Kriger

| INTRODUCCIÓN |

“El cine sustituye hoy a otras representaciones que teníamos del pasado: a los grandes cuadros que detallaban una batalla, a los retratos de nuestros próceres (...)”.

Jean Claude Carrière (1997)

El Cine y la Historia

Hacia fines del siglo XIX, la desintegración del orden social indígena y la incorporación marginal de sus hombres y mujeres al nuevo orden capitalista fueron acompañadas de su exclusión simbólica. Los *indios, aborígenes, indígenas, salvajes, nativos* –tal como fueron designados en los distintos discursos literarios, políticos y académicos– no fueron incluidos en las narraciones de la historia nacional y, cuando sí lo estuvieron, lo hicieron como parte de una *prehistoria* que los ataba al pasado y los desvinculaba de los procesos sociales posteriores.

Entendiendo que las naciones también *son* narraciones y que el poder también es poder para narrar o para impedir que otros relatos se formen y emerjan en su lugar (Said, 1996), es necesario revisar el lugar que los pueblos originarios han tenido en estos relatos. Lo haremos a través del análisis de un objeto cultural de gran circulación social, como lo es el cine. Nos han guiado preguntas inspiradas en la lectura de *Cultura e imperialismo* (1996) y *Orientalismo* (2006) de Edward Said, quien concibe las obras literarias en relación con el proceso imperial

del cual forman parte y analiza, en estas, las nociones de *sujeto* y *raza*, así como las voces de ese *otro* en los relatos nacionales.

Por su parte, seguiremos a Bajtin (1995) en las ideas respecto de la heteroglosía y la polifonía, que cuestionan la unicidad y estabilidad del sujeto hablante. Las aplicaremos a los filmes e intentaremos reponer –con el análisis– el diálogo entre las voces que se hallan presentes en los enunciados fílmicos, y sus relaciones con los contextos históricos pertinentes.

Debido a que el trabajo se inscribe en un campo problemático –como lo es el de la representación del pasado en el cine– que se halla atravesado por interrogantes sobre las estrategias de representación y sobre las versiones de la Historia puestas a circular, abrevaremos en algunos autores como Marc Ferro, Robert Rosenstone y otros, que trabajan en el cruce disciplinar que dará marco a la investigación. Ferro, desde la escuela de los Annales, sostiene que el valor del filme no solo está en su carácter de documento y fuente de época, sino también en las posibilidades de ser agente de la Historia, de incidir en la construcción de la realidad social. Desde esta perspectiva, “el film se observa no como obra de arte, sino como un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta solo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite” (Ferro, 1995, p. 39). El historiador sostiene que el cine de ficción abre una vía real hacia zonas sociopsicológicas e históricas nunca abordadas por el análisis de los documentos (Ferro, 1995). En el mismo sentido, Pierre Sorlin plantea que las películas están íntimamente penetradas por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época y que cada filme es expresión ideológica del momento. “El cine abre perspectivas nuevas sobre lo que una sociedad confiesa

de sí misma y sobre lo que niega, pero lo que deja entrever es parcial, lagunario, y solo resulta útil para el historiador mediante una confrontación con otras formas de expresión” (Pierre Sorlin, 1985, p. 43). En el planteo de este autor, las películas son productos culturales que expresan tendencias y discusiones de una sociedad en un tiempo y espacio determinados, por lo que se vuelve necesario su análisis.

A su vez, Carlo Guinzburg (2004) destaca las potencialidades de la fuente cinematográfica para comunicar relaciones, vínculos y proporciones, ya que la escala de planos favorece la exposición de la relación entre el hombre y el ambiente, tan difícil de representar en la narración histórica escrita. Asimismo, señala las posibilidades que el Cine puede ofrecer para la comprensión del pasado y el préstamo mutuo entre la Historia y el Cine; también, acercándose a los planteos de Ferro, sostiene la necesidad de analizar la vida póstuma de las películas y la penetración historiográfica que han logrado.

Interesa también a este trabajo el planteo de Ella Shohat y Robert Stam respecto de la capacidad de agencia de las películas: “el hecho que las películas sean solo representaciones no impide que tengan efectos reales en el mundo; las películas racistas pueden recabar apoyo para el Ku Klux Klan o preparar el terreno para una política social retrógrada. Como ha dicho Stuart Hall, reconocer la inevitabilidad y la inexorabilidad de la representación no significa que no haya ‘nada en juego (...) el cine, independientemente de que *cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia*, implícitamente hace (y se percibe como si hiciera) afirmaciones histórico-realistas” (Shohat y Stam, 2002, p. 186). Para estos autores, no hay verdad separada de la representación y de su difusión, y la naturaleza construida del discurso artístico no impide su referencia a la vida social; así, las repre-

sentaciones son, desde esta perspectiva, irrevocablemente sociales, porque los discursos que el Cine representa son también sociales e históricos.

A su vez, en relación con las películas de tema histórico, que son las que este trabajo aborda, Robert Rosenstone sostiene que presentan versiones de la Historia que es necesario indagar: “Un film es una innovación en imágenes de la historia. La larga tradición oral nos ha proporcionado una relación poética con el mundo y con el pasado, mientras que la historia escrita, especialmente la de los dos últimos siglos, ha creado un mundo lineal, científico, utilizando la letra impresa. El Cine cambia las reglas del juego histórico al señalar sus propias certezas y verdades; verdades que nacen de una realidad visual y auditiva que es imposible capturar mediante palabras. Esta nueva historia en imágenes es, potencialmente, mucho más compleja que cualquier texto escrito, ya que en la pantalla pueden aparecer diversos elementos, incluso textos. Elementos que se apoyan o se oponen entre ellos para conseguir una sensación y un alcance tan diferente al de la historia escrita como lo fue ésta con respecto a la historia oral” (Rosenstone, 1997, p. 22). En este sentido, interesa cómo las películas explican la Historia y cómo se relacionan con ella, y no cómo la reflejan.

El presente trabajo, abrevando en los planteos de los referidos autores, analizará las películas en tanto objetos culturales, documentos y fuentes de una época determinada en las cuales están inscriptas, y que proporcionan claves para comprender relaciones e imaginarios sociales. También consideraremos las películas como versiones del pasado, objetos artísticos que participan en la disputa por el sentido de la Historia, que producen efectos y difunden representaciones y perspectivas historiográficas.

Por último, y en tanto las películas se constituyen audiovisualmente, este trabajo se propone abordar el análisis de las características estéticas, narrativas y dramáticas de los filmes, e intenta establecer relaciones entre estos y el entramado social, político y discursivo de cada contexto histórico.

La representación y el verosímil

En términos generales es posible plantear que las representaciones fílmicas pueden buscar la semejanza, la mimesis con su referente o bien la interpretación más arriesgada; y son esas primeras decisiones las que revelan el sentido de la historia construida. Según Casetti y Di Chio, el Cine está atravesado por dos vocaciones: la reproductiva y la productiva. En la primera se invoca la fidelidad mimética y, en la segunda, el nexo completamente accidental con el dato objetivo, la reelaboración creativa. Esto se traduce, en general, en una cámara que, en el primer caso, se sitúa como si fuera un dispositivo neutro, capaz de restituir objetividad; mientras que, en el segundo caso, se presenta como un mecanismo prepotente, que impone su punto de vista, “subrayando la distancia que separa lo sustituyente por lo sustituido, produciendo una presencia que por sí misma vale más que aquello a lo que reemplaza” (Casetti y Di Chio, 2007, p. 109).

Aun en los filmes que invocan la concepción reproductivista es necesario pensar cómo entienden el realismo en tanto efecto de verdad, ya que el realismo conlleva una perspectiva acerca de lo que la realidad es; de modo que ambos tipos de filmes se estructuran también a partir de determinado verosímil que, según Metz (1970), es cultural y arbitrario, y funciona como línea divisoria entre lo que la

cultura retiene y aquello que excluye; es la reducción de los posibles reales y, por tanto, varía según los países, épocas y géneros. En este sentido, el verosímil es la naturalización de lo convenido, es el campo de lo decible fílmico, por lo que la tarea de pensar las películas como documentos de época implica también intentar develar lo que cada contexto, formación discursiva, entendió como posible y decible sobre esos *indios*, sobre la frontera y sobre el tramo de la Historia del que da cuenta la trama.

Para Jacques Aumont y Michel Marie, “el mundo representado es verosímil si está de acuerdo con la imagen que el espectador puede hacerse del mundo real. En cuanto al relato, su verosimilitud descansa, por un lado, en principios generales (de causalidad y no contradicción) y, por el otro, en convenciones de género y las reglas implícitas que ellas presuponen; el mundo de referencia es el mundo posible definido por el conjunto de los postulados narrativos propios del género particular” (Aumont y Marie, 2006, p. 220). Es decir que, para los autores, lo verosímil en un filme se define según su relación con la opinión pública, con otros filmes (allí el género modela, por lo que es necesario reflexionar sobre él) y el funcionamiento interno de la historia que se cuenta.

A su vez, Christian Zimmer considera el “efecto verosímil” como impresión de realidad y sostiene que existiría una tiranía de lo verosímil de la cual es necesario escapar para crear un Cine verdaderamente realista y político, que sería capaz de evadir “el consumo y la asimilación inmediata, puesto que no produce un plus de realidad, sino otra realidad” (Zimmer, 1976, p. 96).

En este trabajo se concebirá el verosímil como el espacio político-ideológico donde se configura lo admisible de ser verdadero, que se plasma en decisiones estéticas y narrativas. En este sentido, el verosímil

está estrechamente ligado con las posibilidades de agencia del Cine y con la capacidad de penetrar socialmente, en relación, también, con el género, que admite determinados tópicos y excluye otros.

Respecto de las formas que toma el Cine para representar el pasado, existen varios acercamientos posibles¹. En este trabajo se tomará la perspectiva de Rosenstone, que supone tres modos de representar la Historia en la pantalla grande: como drama, como documento y como experimentación. En el corpus seleccionado, el primero de los modos es el dominante y supone narraciones clásicas², con relatos cerrados en los que se personaliza y se dramatiza, mostrando al individuo frente al proceso social. Este tipo de películas recrean la apariencia de pasado, tienen aspiración mimética y el verosímil social se construye a partir de las referencias de otros textos, apelando a un imaginario actual que no siempre se ajusta a las descripciones del pasado que provienen de investigaciones académicas. En este sentido, las artes plásticas – en particular la pintura– constituyen un texto con

¹A modo de ejemplo podemos mencionar a Natalie Zemon Davies (1987), quien distingue dos categorías de filmes históricos: aquellos cuyos argumentos están basados en hechos, personas o movimientos documentados; y otros, cuyos argumentos o personajes son ficticios pero su contexto histórico es significativo. José Caparrós Lera (2004) plantea la categoría de filmes *de reconstrucción histórica*, filmes *de ficción histórica* y películas *de reconstitución histórica*.

²Se alude al concepto de David Bordwell (1997) referido al sistema de producción industrial de estudios en Hollywood, que promueve películas de ficción que utilizan sistemas narrativos, temporales y espaciales estandarizados, cuyas normas estilísticas se estructuran a partir del montaje de continuidad, la invisibilidad de la narración, la reducción de la ambigüedad y la pretensión de universalidad de las historias que cuentan. Se trata de un cine narrativo que persigue la idea de continuidad, en el que los personajes presentan rasgos definidos y estables en todo el filme, y la historia se presenta como equilibrio, ruptura de este y, finalmente, restablecimiento.

frecuencia visitado por quienes encaran la representación cinematográfica del pasado en busca del “realismo”, por lo que, a lo largo de este trabajo, intentaremos establecer el tipo de vínculo de las películas con algunas obras consagradas de la pintura argentina.

La problemática de la frontera

Las películas seleccionadas –*El último malón* (1918), *Huella* (1940), *Pampa bárbara* (1945), *El último perro* (1956), *Guerreros y cautivas* (1994) y *La revolución es un sueño eterno* (2012)– dan cuenta en su argumento, central o tangencialmente, las relaciones entre la sociedad blanca o criolla y los pueblos originarios en la frontera. Este tema ha sido abordado desde diversas perspectivas y enfoques disciplinares a lo largo de los siglos XX y XXI. Tradicionalmente, en la historiografía de nuestro país, la frontera fue pensada como una línea divisoria, una barrera que representaba y en la que se jugaba la guerra con *el indio*.

Una obra clásica en este sentido es *La conquista del desierto. Lucha de frontera con el indio*, de Juan Carlos Walther, publicada por primera vez en 1946, y que tuvo sucesivas ediciones en las décadas de 1970 y 1980³. Esta obra plantea una visión del espacio fronterizo como zona de operaciones militares y de los *indios*, como enemigos a vencer. Estas ideas estuvieron en consonancia con los estudios encarados desde

³El libro fue publicado por el Círculo Militar y obtuvo el Premio Nacional de Historia, Arqueología y Filología de la Comisión Nacional de Cultura (1946-1948) y el Premio especial del concurso “Estímulo a la Literatura Militar Argentina” (1948). Fue reeditado durante la presidencia de Onganía por EUDEBA (1970). Tuvo amplia difusión, en especial en 1979, al conmemorarse el centenario de la campaña de Roca. La línea historiográfica que plantea el autor fue la dominante en el Congreso Nacional del Centenario de la Conquista del Desierto, celebrado en Río Negro en 1979.

la Geografía, en los cuales prevaleció un discurso geopolítico marcadamente nacionalista sobre la frontera, concebida como límite, como zona vacía de tránsito regulado y militarizado (Romero, 2004).

En las últimas décadas se produjo una importante renovación de las Ciencias sociales –y de la Historia y la Geografía en particular–, aunque según Raúl Mandrini (1992), persiste en numerosos trabajos académicos cierta concepción “turneriana” respecto de la frontera⁴ que se expresa en los estudios relacionados con la ocupación del territorio, como si se tratara de un espacio vacío. Lo cierto es que a partir de la década de 1980 se produjo una renovación en el tratamiento del tema (David Viñas, 1982; Hebe Clementi, 1987; entre otros) y se publicaron trabajos que analizan críticamente la narrativa tradicional sobre la frontera. En ese contexto, nuestra historiografía, en convergencia con la chilena, plantea la necesidad de analizar de manera conjunta el espacio “pan araucano”, que incluye ambos lados de la cordillera de los Andes, donde las relaciones entre los grupos indígenas habían sido muy fluidas. De este modo, el énfasis puesto hasta el momento en la conflictividad interétnica dejó lugar a nuevas hipótesis que mostraron la existencia de períodos de relativa tranquilidad que permitieron desarrollar múltiples actividades entre indígenas e hispanocriollos. Hacia mediados de la década de 1990 se profundizó esta problemática, lo que evidenció un interés de la Historia y de la Antropología por reconstruir las dinámicas de las relaciones fronterizas (Benedetti,

⁴Los orígenes del debate sobre las fronteras se vinculan con la consolidación de los Estados decimonónicos europeos y tienen dos referentes claves: Frederick Turner (1893) y Friedrich Ratzel (1897). El primero estudia procesos de expansión, incorporación y subordinación de unas sociedades sobre otras; el segundo dio origen a los estudios sobre fronteras desde la perspectiva geoestratégica y militar.

2007). En esta dirección se produjeron diversas líneas de investigación que cuestionaron algunas de las imágenes creadas por la historiografía tradicional respecto de los pueblos originarios y las fronteras en el siglo XIX; entre ellas, la idea de la existencia de un territorio casi vacío, ocupado solo por bandas nómades o seminómades con una economía basada en el pastoreo, la caza y, fundamentalmente, el pillaje y el carácter depredatorio de la economía indígena.

Se profundizaron las investigaciones sobre el mundo indígena pampeano-patagónico y sobre las relaciones interétnicas y el mestizaje (Farberman, J. y S. Ratto, 2009), y se avanzó en la comprensión de la lógica de la dinámica histórica de la sociedad indígena de los siglos XVIII y XIX. Al respecto, hay acuerdo acerca de que en las fronteras se manifiestan una gran variedad y complejidad de procesos, los que deben ser abordados desde una perspectiva que abarque todos los aspectos de la vida y de las relaciones fronterizas. Además, esta perspectiva debe contemplar que estas relaciones sufrieron cambios y transformaciones a lo largo del proceso histórico, y que los indígenas fueron partícipes activos en dicho proceso (Mandrini, 2003).

A partir de estos estudios se ha construido cierto consenso acerca de que los mundos que se conectan –el indígena y el hispanocriollo– son sumamente heterogéneos y que las relaciones no fueron solo conflictivas y violentas, sino que se mantenían múltiples redes políticas sociales y económicas, que los hacían interdependientes. En esa dirección se desarrollaron investigaciones centradas, entre otros temas, en los mediadores culturales entre ambos mundos (Palermo, 1994 y Roulet, 2008), en los intercambios comerciales y en los mecanismos que adoptaban las operaciones de compra-venta, así como en la firma de tratados y parlamentos, y en las alianzas y conflictos que unieron

y/o enfrentaron a indígenas y criollos (Palermo, 1991; Mandrini, 1991; Ortelli, 2000; Bechis, 2000; de Jong y Ratto, 2008).

Desde esta perspectiva renovada es que esta investigación mira el pasado y toma como referencia algunas investigaciones que abordan las fronteras con el indígena desde estudios regionales en la Patagonia y en el Chaco (entre otros: Bandieri, 2000; Mandrini, 1992 y 2003; Delrio, 2005; Mases, 2002; Trincherro, 2000 y Teruel, 2005). En estos trabajos, la frontera es pensada como un espacio social de gran dinamismo, donde se desarrollan procesos económicos, culturales e identitarios de alta complejidad.

Estudios sobre la representación de los pueblos originarios y la frontera

En este trabajo, la frontera se concibe, también, como construcción teórica y social, como sitio de encuentro de diversos relatos geopolíticos, literarios, historiográficos y antropológicos (Grimson, 2003) que han sido productivos y se han manifestado en diversas producciones artísticas. En este sentido, la representación de los pueblos originarios y de la frontera ha sido objeto de reflexión en múltiples abordajes en las artes visuales. Ejemplo de ello es el trabajo de Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar* (2005), en el que analiza, en representaciones textuales y plásticas, la construcción del paisaje de llanura y la resignificación de antiguos tópicos sobre el indio y el territorio en el siglo XVIII, así como las relaciones entre visualidad, conocimiento y dominio. Asimismo, Laura Malosetti Costa dedica el capítulo VII de *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política, Tomo I* (1999) al análisis de la pintura *La vuelta del malón*, problematizando el carácter de esa obra y vinculándola con las condiciones de creación y recepción. La

autora indaga el impacto de la pintura en el público y establece relaciones con el proyecto de país que se estaba discutiendo en ese contexto histórico. Rastrea, también, cómo el concepto de “civilización” –presente a nivel de los discursos– se puede percibir en la práctica artística, en las decisiones de apropiación y resignificación del patrimonio europeo. Sostiene además que “en el imaginario rioplatense la escena del malón, y en particular del rapto de mujeres blancas por parte de los indígenas, llegó a adquirir en el siglo XIX el valor de un símbolo relativo al conflicto entre blancos e indios, entre hombres ‘civilizados’ y ‘bárbaros’, ‘nosotros’ frente a ‘los otros’. Esta dinámica de identificaciones y antagonismos (en la que el lugar del ‘otro’ fue variable: el indio, el gaucho, el inmigrante) parece haber tenido una significativa gravitación en la conformación de identidades subjetivas en términos de nacionalidad” (1999, p. 243). En el presente trabajo pretendemos retomar el tema del malón y de su representación para pensar, además, el sentido de la inscripción de la pintura del siglo XIX en un filme de fines del siglo XX.

Por su parte, en los últimos años se han desarrollado investigaciones sobre la representación de los indígenas en la fotografía, como *Vestidura, investidura y despojo del nativo* (2007), donde Margarita Alvarado se pregunta por el modo en que la fotografía construye estéticamente el sujeto histórico indígena, y difunde estereotipos como el cazador heroico o el fueguino civilizado. La autora sostiene que “cuando observamos estas imágenes nos enfrentamos con un doble sistema de representación producido por el fotógrafo que funciona en forma honorífica y represiva”. En cada tipo de nativo elaborado por el fotógrafo funcionan los procesos de vestidura, investidura y despojo. Así como al encuadre y el plano que son dispositivos visuales propios de la fotografía que exalta

y cohibe la construcción de diversos sujetos fueguinos, así, el sujeto de la fotografía se constituye en un efecto de producción de la ideología que sustenta el fotógrafo (Alvarado y Mason, 2005).

Algunos de estos conceptos (como los de vestidura, investidura y despojo) serán tomados por Andrea Cuarterolo (2007) para analizar las representaciones del indígena en *Terra Magellaniche*, la película del sacerdote Alberto María De Agostini. La autora sostiene que la fotografía y el Cine fueron vehículos ideales para transmitir las ideas, los prejuicios y los modos de ver específicos de sus productores. Así, su planteo supone que los registros de De Agostini dicen más sobre la mirada del hombre blanco que sobre la forma de vida de los indígenas: “Más que documentar la identidad del indígena, esta repetición de temas y poses contribuía a crear una economía visual en la construcción de la tipicidad étnica. A través de esa uniformidad de gestos, costumbres y compartimientos culturales, la fotografía y el Cine fijaban empíricamente una imagen del indio construida a través de los códigos hegemónicos del hombre blanco” (Cuarterolo, 2007, p. 224).

En esta tesis tomaremos algunos conceptos esbozados por Malosetti Costa (1999), Penhos (2005) y Alvarado (2007) para pensar el problema del cuerpo y de la pose de los indígenas en los filmes de los siglos XX y XXI.

Por su parte, en la Argentina, el tema de la representación fílmica de los indígenas no ha dado lugar a un amplio volumen de producciones. El texto más específico al respecto es el “La problemática de la representación aborígen en el cine argentino del siglo XX” (2010), de Eduardo Romano y Miriam Goldstein. Los autores retoman algunas ideas de Literatura y Cine argentinos sobre la(s) frontera(s) (Romano, 1991),

y realizan una sistematización de las películas y los textos literarios que han tocado "el tema *del indio*". Según su planteo, las ambigüedades ideológicas de la representación en los filmes que van desde el presonero hasta la década de 1930, son barridas en los años 40 por una fuerte épica de raíz nacionalista que veía en la lucha contra el indígena el núcleo de la identidad. Esto sería observable principalmente en *Fortín Alto* (1941), *Frontera sur* (1943), *Pampa bárbara* (1945) y *El último perro* (1956). Los autores sostienen que en ellas se hace presente un "liberalismo católico" que reivindicaba el origen hispánico y, según su análisis, "la lucha contra el indio es una gesta que unifica el sentimiento nacional bajo los emblemas de la espada y de la cruz" (Romano y Goldstein, 2010, p. 86). Incluso en aquellas películas como *Huella* y *Fortín alto*, que apuntan a reforzar una unidad nacional, los indígenas permanecen afuera de los acuerdos y ni siquiera los incluye el nacionalismo popular.

Marcela López y Alejandra Rodríguez han publicado en *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó* (2009) un capítulo titulado "Bajo el cielo de la pampa. Indios, tierra y Estado en un país en construcción", en el que se analiza una parte importante de las películas que se estudian en el presente libro, identificando algunas de las estrategias estéticas y narrativas, que tienden a construir un país discursivamente blanco.

Ana Laura Lusnich (2005) editora de *Civilización y Barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, y autora del artículo "Los relatos de frontera en el cine argentino", ha analizado diversos filmes (producidos entre 1937 y 1956) y ha rastreado en ellos cómo se estructuran los términos de *civilización* y *barbarie*, encontrando que esa matriz fundacional tiene productividad en ese período. La inves-

tigadora centra su trabajo en el análisis de películas que abordan el tema de las gestas de la independencia y toma el paradigma literario e ideológico, a través de la observación de los criterios de adaptación de obras literarias al cine, analizando estrategias narrativas y textuales de clásicos nacionales. Sostiene que, aunque haya gran diversidad de textos y autores, un sector de la industria cinematográfica adhiere a los ideales políticos y culturales formulados por los sectores nacionalistas y, en particular, por Leopoldo Lugones. Estos tópicos se expresan en una matriz de sometimiento y supresión del enemigo.

Por su parte, Elina Tranchini (1998) aborda el Cine para indagar acerca del imaginario criollista que había pervivido a través del circo y el folletín, y que persiste a través del nuevo soporte que le ofrece el cine. Analiza cómo, durante tres décadas –hasta principios de 1940–, la retórica del criollismo constituyó un eje de representación discursiva en el que la reproducción del campo argentino, el culto al coraje o la guerra contra el indio fueron imágenes identificatorias para los sectores populares.

Presentación del trabajo

Los antecedentes señalados muestran que, en los últimos años, ha habido significativos aportes al análisis de películas que tomaremos en este trabajo, a partir de diversas preguntas y recortes temáticos: el universo rural que recrean o los discursos criollistas, nacionalistas que las atraviesan, etcétera. En este libro, y valiéndonos del camino recorrido por estos autores, nos proponemos investigar cuál ha sido el lugar ocupado por los pueblos originarios en el Cine argentino que aborda los períodos históricos que van del siglo XIX al XX.

Como señalamos, se trata de películas de tema histórico⁵ que sitúan sus argumentos entre el proceso de Independencia de nuestro país (como es el caso de *La revolución es un sueño eterno*), y la consolidación del Estado Nacional (*El último malón*), pasando por el período de autonomías provinciales y de la Confederación (*Huella, Pampa bárbara, El último perro*). Además de este criterio temático y temporal de sus argumentos, en la selección se tuvo en cuenta la diversidad en los contextos de producción, de manera tal que la primera película elegida fue realizada en los albores del siglo XX y la última, en los del siglo XXI.

A través del análisis de estas producciones indagaremos en las variaciones y las permanencias, los modos de representar a los pueblos originarios. Orientarán nuestra búsqueda las siguientes preguntas: ¿Qué lugar han tenido los pueblos originarios en la representación cinematográfica de la historia nacional? ¿Qué aporta el Cine en términos de identidad/alteridad en la construcción de un imaginario de nación?

Las hipótesis que guían este trabajo son:

- 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.
- Estas películas mantienen activos –y difunden– los tópicos de *civilización* y *barbarie* acuñados en el siglo XIX, y homogeneí-

⁵En este trabajo se considera, siguiendo a Bajtin, que los géneros se definen de acuerdo con ciertas estabilidades en el tema, el estilo y la estructura. Es por ello que no existen películas de género histórico, sino que se trata de películas que comparten el tema que, en este caso, está referido al pasado.

zan y salvajizan a los pueblos originarios en su representación, construyendo y congelando estereotipos.

- El indígena solo es representado en estas películas en tanto roza conflictivamente el mundo blanco y nunca en otra dinámica.
- Las películas construyen sentidos acerca del pasado (a través de las decisiones estéticas, dramáticas y narrativas) y estos sentidos están atravesados por los debates políticos e historiográficos de cada contexto histórico.

Es por ello que estaremos atentos al análisis de diferentes niveles que el Cine articula en su representación: la puesta en escena, donde se prepara y apresta el universo que se representará (temas, motivos, objetos, personas, paisajes, etcétera); la puesta en cuadro, observando planos y encuadres que definirán la manera en que ese universo será captado por la cámara; y a través de la puesta en serie, en la que se define el tipo de nexo y la sucesión que habrá entre las imágenes (Casetti y Di Chio, 2007).

Por estos medios intentaremos revisar las múltiples aristas de la relación Cine-Historia pues, como dijimos, las películas hacen afirmaciones histórico-realistas y son capaces de producir efectos reales. Como no hay verdad separada de la representación y su difusión, iremos de los personajes y su puesta en cuadro hacia los actores sociales que encarnan, y a sus contextos, para pensar, entre otras cosas, de qué manera estas versiones apoyaron o cuestionaron las interpretaciones historiográficas y políticas de la narrativa nacional, y el lugar que les cupo a los pueblos originarios en estas versiones.

En el capítulo 1 se analiza la película *El último malón* rodada en la provincia de Santa Fe durante 1917 y se indaga acerca de las diferentes

estrategias de representación de los mocovíes, así como de los discursos que conviven al interior de la obra y que se expresan a nivel de la puesta en cuadro, en escena y en serie. Por su parte, y con el objetivo de dar cuenta de la trama que une representación cinematográfica y política, se exponen los resultados de la investigación en archivos en las provincias de Santa Fe y Buenos Aires, que demuestran que la película sufrió una alteración posterior a su estreno, relacionada con un conflicto de 1924 que tiene a los pueblos originarios como protagonistas.

En el capítulo 2 se analizan *Huella*, *Pampa bárbara* y *El último perro* realizadas entre principios de la década de 1940 y mediados de la de 1950, y se indaga en la representación que construyen acerca de los pueblos originarios y la frontera. Asimismo, se intenta establecer la relación entre los filmes, las concepciones historiográficas que se hallan en debate y el género que articula el relato.

En el capítulo 3 se analizan dos películas más actuales sobre esta temática: *Guerreros y cautivas* y *La revolución en un sueño eterno* que, además, son adaptaciones cinematográficas de reconocidas obras literarias. Esto se constituirá en una oportunidad para la reflexión sobre la transposición y los cambios de sentido que conlleva, en relación con el nuevo contexto social en el que las obras son leídas. Se indaga, también, en el uso de las representaciones pictóricas en las películas en función de la comunicabilidad de la versión de la historia narrada. Asimismo, se analiza la puesta en cuadro de los pueblos originarios y se reflexiona acerca del punto de vista desde el cual estos son mirados y representados.

En el apartado final se propone en diálogo los filmes analizados, con el objetivo de marcar diferencias y continuidades en la forma de representación de los pueblos originarios y la frontera, y se establecen las conclusiones generales de la investigación.

| CAPÍTULO 1 |

Representando a los mocovíes: ficción, documento y política en *El último malón*

Varios años antes de que Robert Flaherty convirtiera el registro antropológico en éxito de taquilla con su filme *Nanook, el esquimal* (1922), Alcides Greca filmaba, en 1917, *El último malón*, una película en la que se proponía recrear la sublevación indígena ocurrida en 1904 en San Javier. La película fue rodada en Santa Fe, utilizó algunos de los escenarios donde ocurrió la rebelión y contó con personas que habían participado en ella. Así, el filme escenifica tempranamente la frontera indígena/criolla⁷, e inaugura la serie de películas que tendrán como argumento los malones en el territorio argentino.

El último malón da cuenta de la sublevación de los indígenas a través de la historia de Salvador Jesús, quien reclama la devolución de las tierras de sus ancestros. Al no encontrar eco en su hermano, el cacique Bernardo, organiza una rebelión y asalta el pueblo de San Javier. En esta epopeya lo acompañará Rosa, la mujer de Bernardo, de quien Salvador se enamora, lo que da lugar a una subtrama ficcional que acompaña y da color al documento histórico centrado en los hechos reales ocurridos en 1904.

⁷Según Gastón Carreño (2007), *El último malón* es la primera película de ficción sobre indígenas realizada en Latinoamérica.

En este capítulo se intentarán identificar los discursos políticos y las características estéticas que se entranan para construir esta particular representación del levantamiento indígena, a la vez que se expondrán algunos elementos para demostrar que la película original, filmada en 1917, sufrió alteraciones posteriores al estreno; alteraciones que suponemos vinculadas con hechos políticos y sociales de la región protagonizados por tobas y mocovíes en 1924.



El último malón. Afiche modernista centrado en el mocoví guerrero.

Los carteles jugarán un papel fundamental en la demostración de nuestra hipótesis ya que, como se observará, los datos aportados por estos resultan cruciales para obtener la datación de las escenas modificadas.

La organización del relato pionero

Para dar cuenta de esta compleja trama que unió drama y documento, Alcides Greca requirió de una extensión de tiempo y de una complejidad en la estructura narrativa no muy habituales en el Cinede la época: *El último malón* supera la hora y media de duración, si se considera la velocidad de proyección propia de las películas silentes (Couselo, 1971). Durante ese tiempo, el filme desarrolla el relato a partir de una Presentación, un Prólogo llamado *La civilización y el indio*, seis actos (Acto I: *El redentor*, Acto II: *La conspiración*, Acto III: *Amoríos, bailes y religión*, Acto IV: *La regresión*, Acto V: *El malón* y Acto VI: *En la derrota*) y un Epílogo. Estas partes o capítulos son presentadas por carteles que, además, asisten al espectador en la comprensión de la trama.

La película inicia, entonces, con la Presentación, que ubica a Alcides Greca en su despacho, rodeado de libros, periódicos y mapas, dando cuenta de la veracidad de los sucesos que se narrarán en el filme. En la escena siguiente, lo acompañan el *Excmo. Gobernador de Chaco, Fernando Centeno*; y *el ex diputado, Dr. Ferrarotti*, quienes comentan *el libreto de la obra al iniciarse su filmación*. Los tres hombres se hallan distendidos y confiados en sí mismos. Sin embargo, el cartel que cierra este prólogo, y que actúa como fuente de autoridad y aval político de la interpretación de la historia a contar, puntualiza: “El Dr. Centeno opina que el último malón está por darse”. ¿Qué significa la sentencia en dicho

contexto? Parece marcar un contrapunto con la seguridad de quienes, desde un tranquilo despacho, se deciden a contar una historia que forma parte del pasado. Sobre este punto se volverá más adelante.

El afán de Greca de documentar la historia se expresa también en un cartel que señala: “No será la poesía enfermiza de *boulevard* importada de París, ni el folletín policial, ni el novelón por entregas. Será la historia de una raza americana y heroica que pobló de leyendas la selva chaqueña y el estero espejado donde el chajá nada en su grito agreste [...]. Se trata de la Historia de la Raza Americana”. Estas palabras imprimen un peso histórico que se acentúa cuando el director las suscribe con su firma, en un gesto que da valor de verdad a lo que presenta, delimita el género y señala ese horizonte de lectura.

Luego de este marco de interpretación, se abre el Prólogo, y la cámara sale al lugar de los hechos, a la ciudad de San Javier, que se muestra desde un paneo. Inmediatamente, un cartel anuncia el cambio de escenario: “En las inmediaciones de ese pueblo donde los *pionners* de la civilización **levantaron** sus hogares y labran su riqueza, una tribu de indios mocovíes **arrastra** su vida miserable”⁸. El cartel plantea una visión dicotómica que distingue lo alto y lo bajo, lo elevado de la labor de los inmigrantes y lo chato de la vida de estos pueblos originarios y, desde esa perspectiva, se predispone a observar al mocoví.

Un *travelling* recorre la reducción donde se arraigan árboles, chozas y toldos desperdigados. La tierra es el referente permanente de la cámara y muchas tomas están anguladas levemente en picado para enfocar los diversos habitantes sin perder de vista ese suelo: *la Centenaria*

⁸Las negritas nos pertenecen.

mocoví, Mariano López, el viejo cacique de la tribu. El cacique rebelde, Salvador López, jefe de la sublevación de 1904, entre otros indígenas protagonistas de “ese” hoy (1917), se presentan en pantalla. Así, blancos e *indios* se muestran en sus respectivos escenarios, lo que refuerza el tono documental del filme. Al respecto, Alcides Greca comenta años después:

Hace algunos años hice filmar una película cinematográfica en la que reconstruía los episodios del malón que los mocovíes dieron a San Javier en el año 1905. Para ello utilicé a los mismos indios que habían intervenido en el asalto y mezclé la parte histórica con una trama novelesca. Actuaron en el film indios y blancos, pero puedo asegurar sin ambages que ninguno de estos últimos me resultó tan buen artista como los mocovíes. ¡Con qué naturalidad y con qué facilidad ejecutaban ante el objetivo el papel que se les había encomendado! (...).

El cacique mocoví Mariano López, líder del levantamiento, participó en ambos acontecimientos. El último malón de 1904 y en su recreación fílmica de 1917. El papel del cacique rebelde Jesús Salvador y de su compañera de andanzas Rosa Paiquí, fueron los dos únicos actores profesionales. Ambos de extracción teatral. Ella la actriz Rosa Volpe. El resto de los participantes fueron los indios lugareños, la paisanada local y los familiares y amigos del mismo Alcides Greca⁹.

En este filme no solo pugna la tensión entre argumental y documental, sino también la existente entre el tiempo de la representación (1917) y el tiempo en que tuvieron lugar los hechos que se representan (1904): Mariano efectivamente era el cacique a cargo de la reduc-

⁹Diario *Crítica*, 25/7/1924, p. 4.

ción cuando tuvo lugar la sublevación y Salvador parece haber combatido en las filas de los sublevados¹⁰. Es decir, algunos mocovíes actúan de sí mismos y otros representan a sus compañeros de hace una década. Se rompe con la oposición entre sujeto histórico y personaje y, por tanto, se anticipan experiencias posteriores, como la de Fernando Birri en la Escuela de Cine Documental de Santa Fe, según sostiene Andrea Cuarterolo¹¹. Parfraseando al investigador Paulo Paranaguá, se podría afirmar que en esta película “la vocación documental coexiste lado a lado con la vocación argumental, la primera se expresa en secuencias enteras, autónomas sin relación de necesidad absoluta con la segunda¹².”

Terminada la introducción de los protagonistas reales, la película pasa a mostrar algunas de las actividades de los mocovíes, entre las que se destaca *la peligrosa caza del yacaré* y, a partir de allí, la lucha del hombre contra la naturaleza se prolonga en el tiempo fílmico. Se repiten y se dilatan las imágenes para mostrar la dificultosa tarea que convierte a estos hombres en héroes que han vencido al más terrible de los monstruos del lugar. La perspectiva documental y la exhibición de sus cuerpos operan tipificándolos como *otros*, a la vez que le otorgan autenticidad al relato. Sin duda, la mirada etnográfica domina esas esce-

¹⁰Tanto en el periódico *La Prensa* del 22/4/1904, como en *La Opinión* del mismo día se consigna a Mariano López como cacique. No se alude a Salvador, aunque Greca lo menciona en numerosas notas como cacique rebelde.

¹¹Si bien es sugerente el planteo de Cuarterolo (2009), también podría considerarse que si una de las primeras actividades del recién fundado Instituto de Cinematografía fue difundir esta película, esta pudo haber influido en aquellos que tuvieron la oportunidad de conocerla: docentes y alumnos de la institución.

¹²Paulo Paranaguá (2003, p. 72) se refiere al film *Bajo el cielo antioqueño*, película colombiana de 1925.

nas: “La etnografía invoca una curiosidad constantemente renovada e inagotable; lucha por la perpetuación de la curiosidad. Se descubre continuamente la diferencia y se pone al servicio de la comprensión científica. Se hace hincapié en el encanto del Otro; sirve de conocimiento. Se trata de un mundo en el que nosotros conocemos a ellos, un mundo de sabiduría triunfal” (Hansen, Needman y Nichols, 1997, p. 276). Desde esa confianza, la película construye a los mocovíes, exóticos, *otros*.

En la Argentina moderna del Centenario, ¿quiénes son esos hombres que el filme se empeña en mostrar? Sin duda, una rareza que remite a un tiempo anterior. En este sentido, Blengino (2005) plantea que, en la fase final de la guerra contra *el indio*, el tiempo sustituye al espacio como horizonte de conflicto. El presente comprimido entre el pasado y el futuro traduce el antagonismo *civilización y barbarie* en términos de oposición entre prehistoria y modernidad.

Luego de estas acciones *primitivas* se exponen las tareas rurales ganaderas desarrolladas por los mocovíes y, a partir de ese momento, la cámara vuelve a la reducción y la ficción se abre paso.

El protagonismo indígena

El Acto I se desarrolla en la toldería. Allí se destaca la choza del cacique Bernardo que, según los carteles, *vivía como un pachá en las tierras que el gobierno le había regalado*, aunque la comodidad señalada para justificar el conflicto dramático no se advierte en el cuadro. En ese espacio irrumpe Salvador, hermano del cacique, quien reclama por las condiciones de vida de su gente y exige la devolución de la tierra de sus ancestros:

HERMANO BERNARDO: *vo dormiendo; to indio teniendo hambre. Vo viendo gefe polecia. Yo no enojado gefe Benito. Yo no pidiendo nada y pidiendo tierra jue nuestra.*

Salvador conduce al conjunto de los mocovíes que desean una vida en libertad en la tierra de sus antepasados. Por tanto, antagoniza con los comerciantes que promueven el alcoholismo y lucran con este, con los estancieros que se han quedado con las tierras y los explotan como peones, con el Estado que los reprime y con los propios mocovíes que aceptan el negocio de los blancos y sacan beneficio de ello.

Es decir que, en el filme, los *indios* antagonizan con la sociedad blanca pero también se enfrentan internamente dos modos de liderazgo: el de Bernardo, *aliado de los gringos*, de la policía y *viciado por el contacto con el blanco* –del cual se beneficia, y que lo incluye en prácticas clientelares–, y el modo opuesto, el de Salvador, que asiste y convoca a la asamblea, y lucha por reivindicaciones colectivas. Este líder recibe el poder de sus *hermanos* y dioses, y está más ligado con las tradiciones; esto se percibe en su vestimenta y en sus acciones, ya que vive por fuera de la reducción, en el bosque.

Los sueños de Salvador se representan con gran creatividad formal, cuando él cierra los ojos, se superimprimen imágenes de lo que anhela: Rosa y la vida en el bosque; y también de lo que recuerda, pues un breve *flashback* da cuenta del momento en el que los mocovíes, guiados por los misioneros, abandonan su estilo de vida para ingresar a la reducción de San Javier (hecho ocurrido a mediados del siglo XVIII). Con estos recursos, la película inscribe ese presente en la historia, en una historia no vivida por Salvador como individuo, pero “recordada” en tanto parte de la memoria social, del patrimonio cultural de ese grupo que ambiciona hoy la libertad perdida.

Como señalamos, a nivel dramático el filme construye el protagonismo indígena, evidenciando la complejidad de posiciones dentro de ese colectivo, así como su politicidad. La originalidad señalada se advierte

también en la asamblea que tiene lugar en el Acto II: *La conspiración*. Allí, los mocovíes deliberan y, si bien su presencia en pantalla es más bien corporal –en sintonía con el Cine de la época, cuya escritura es de gestos–, la cámara los constituye como sujetos políticos y, con este fin, se intercalan planos cercanos que presentan a los oradores exponiendo sus opiniones.

Salvador ha convocado a sus hermanos y a los curacas de la tribu, y en esa reunión se sucede el siguiente diálogo:

SALVADOR: Yamando hermano y amigo porqué estando cansado trabajar pa gringo. Nojotro no diciendo nada, pero nosotros cansado sufrir. Hermano Bernardo no ayuda a su indio. San Javiel nuestro pueblo. Gringo quitando tierra nuestra. Indio muriendo de hambre. Nosotros echando gringo.

JUAN: Hermano Salvador, gringo teniendo arma, teniendo mucha mauser, mucha guincheste... Indio solo tiene jusile cazar pato y fija fijar saba-lo. ¡Indio no puede peliar con gringo!

ANDRÉS: Gringo trayendo tropa liña Santa Jué y podiendo indio. Jefe Benito malo. Pone preso indio toma latagá. Probiendo baile. Comisario quitando hija, hermana de nojotro, pero nojotro no pudiendo peliar gringo.

OTRO: Yamando todo lo hermano mocoví, yamando, y entonces podiendo gringo. Santo Francisco Javiel protegerá indio. Bala volverá barro. Indio debe peliar con arma indio. Gringo volverá chancho, y pueblo San Javiel sera nosotros. ¡Mujere gringo será nojotro, casa lo gringo será nojotro, pogre indio!

ROSA sostiene: Juan y Andrés cobarde como caique Bernardo. Teniendo miedo gringo. Salvador no teniendo miedo. Si Salvador cacique y echando gringo, yo mujer de caique Salvador.

SALVADOR responde: *Vos siendo mujer del caique y las hijas de gringo siendo sirvientas mujer de cacique.*

El diálogo da cuenta de las complejas relaciones de dominación en que se hallan: la clara división entre *gringos* e *indios*; entre propietarios de la tierra y despojados; entre incluidos (aunque marginalmente y a partir de las redes clientelares, como Bernardo) y excluidos (el resto de los habitantes de la reducción); y entre las mujeres blancas y las mocovíes, pues estas últimas deben *cruzar* la frontera para convertirse en servicio doméstico de las blancas. Se plantea, además, la necesidad de subvertir esa relación. De esta manera, la película problematiza un tema fundante de la literatura y el Cine sobre fronteras, como lo es el mito de las *cautivas blancas*¹³.

Respecto de la construcción del protagónico femenino, el personaje de Rosa Paiquí tiene aristas interesantes, pues esa mestiza desafía en varias oportunidades la autoridad de Bernardo, quien no solo es el cacique, sino también su marido. Ella desobedece sus órdenes, discute con él, participa de la asamblea, expresa su opinión y se postula como compañera del nuevo líder. Hacia el final, cuando se encuentra prisionera de los hombres de Bernardo, se rescatará por sus propios medios¹⁴, cortando las sogas que la sujetaban para salvar luego a Salvador de los puños de otro hombre. Finalmente, emprenden juntos la huida.

¹³Sobre el tema de las cautivas en la literatura y la pintura ver Malosetti Costa, L. (2000), *Mujeres en la frontera*; Iglesia, C. (2003), *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina* y Rotker, S. (1999), *Cautivas*.

¹⁴A nivel formal, Tranchini (1998) advierte que Greca utiliza el plano “punto de vista” de Rosa Paiquí, que mira el afuera desde un hueco, horadado en las cañas de la pared de su encierro, al estilo en que Griffith filma, en *The Battle al Elderbush*, a Lillian Gish.

Como se mencionó, si bien Rosa es presentada como mestiza, su aspecto dista de parecerlo. Ambos protagónicos se destacan por su *blancura*. Al respecto, señalan Shohat y Stam (2002) que la selección de actores constituye una especie de delegación de voz y, por tanto, tiene un trasfondo político; y, en la mayoría de las representaciones, los pueblos originarios se convierten en *otros intercambiables*, que pueden ser sustituidos por actores blancos, ya que estarían más allá de la etnicidad (y que, por tanto, serían universales y aptos para los papeles protagónicos).

De vuelta en la escena de la asamblea, retomamos otro elemento central en la construcción de los personajes de esta película silente: los carteles. Esos extensos textos que acompañan a las imágenes se convierten en parte de la acción directa al reproducir los diálogos entre los personajes y al intentar dar cuenta de una supuesta oralidad, no solo a nivel de pronunciación, sino también de la sintaxis. Al respecto, Verónica Greca y Daniela Greca (2011) señalan que el autor pretende introducir las voces mocovíes, al imitar modismos, vocabulario y pronunciación; pero que son las voces hegemónicas (las únicas de las que se conserva registro) las que hablan por esos mocovíes, otorgándoles sentidos que tal vez les sean ajenos.

Los carteles también cumplen la función de un narrador omnisciente. Funcionan como *voice over* que informa, enlaza y da continuidad a la acción. Esto puede advertirse en la Presentación y en el Prólogo del filme, en los que se describen las actividades de los mocovíes; o cuando comentan los bailes y las costumbres de la gente de ese pueblo. En ocasiones, los cambios de función de los carteles advierten sobre movimientos en la perspectiva del autor, pues el recurso *voice over* se impone en momentos en los que predomina la mirada etnográfica

(el Greca documentalista necesita, además de mostrar y explicar, anclar el sentido de las imágenes que refieren a ese otro que es necesario conocer). Cuando el drama gana la pantalla, los carteles se limitan mayoritariamente a reproducir los diálogos entre los personajes de la escena, y a establecer ciertas relaciones causales.

Se mira con aire de sospecha, cree conve | propietario le habla dejarado.



El último Malón
Por el Dr. Alcides Greca
Gran Película Argentina

RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LA REBELIÓN DE LOS INDIOS MOCOVÍES DEL CHACO SANTAFCINO

Una escena de "El último Malón"
"La pesca del yacaré"

Filmada en el lugar de los hechos y con los mismos personajes que intervinieron en el drama

1500 personas en escena

CIUDOS EMOCIONANTES DE LA VIDA PRIMITIVA
Pedidos y correspondencia al Dr. ALCIDES GRECA

Oficinas: Avda. PELLEGRINI 1655 ROSARIO

Aviso publicitario del filme de Greca. Se destaca el exotismo como perspectiva.

Los mocovíes como malón

Como mencionamos en la Introducción, en el filme se suceden desplazamientos respecto de la representación de los mocovíes. Si durante gran parte del tiempo la cámara construye una relación empática entre los espectadores y ellos, y los presenta vestidos como peones,

indiferenciados de los demás habitantes de San Javier, la visión cambia al explicar los antecedentes del malón. La mirada exótica se reinstala en el ritual: los participantes están ataviados con vinchas de plumas y pieles, y una cámara en contrapicado enaltece a Tata Dios Golondrina¹⁵, quien oficia la ceremonia. Siguiendo a Marta Penhos (2005), podemos sostener que los atributos plumarios fueron tomados como índice de los habitantes de América y se constituyeron en elementos fundamentales del estereotipo del *indio*, que se aplicaron, en un despliegue omnicompreensivo, a la representación de todos los americanos. Así, cuando los mocovíes realizan acciones consideradas primitivas, la vestimenta acompaña ese cambio.

Promediando el filme aparecen los primeros mocovíes armados con lanzas, y proclaman cacique a Salvador. A partir de allí, se abre el Acto IV: *La regresión*, y desde el cartel se anuncia: “En el espíritu de los indios se ha operado una regresión hacia el salvajismo”. La idea de la sublevación mocoví¹⁶ como un retroceso en la evolución social se

¹⁵No tenemos datos acerca de la identidad de quien encarna a Tata Dios Golondrina pero las fuentes contemporáneas a la sublevación señalan a Golondrina como uno de sus responsables. En el telegrama que envía el padre Franciscano Guigliani (a cargo de la reducción) al gobernador Freire el 18 de abril de 1904 sostiene que “La culpa de todo la tienen Juan Andrés, Domingo Pérez y Francisco Golondrina, juntamente con otros indios de aquí y de San Martín. Cuatro de los primeros constituidos en adivinos fueron y mandaron chasques para que todos los demás de San Martín vinieran asegurándoles que de otro modo perecerían en un diluvio que se produciría en fecha que señalaban.” (*La Prensa*, 22/4/1904, p. 4).

¹⁶La forma de denominación de los sucesos de 1904 no es ajena al sentido atribuido a los hechos. Si bien la prensa de la época refiere al conflicto como “malón”, Verónica Greca y Daniela Greca (2011) sostienen que el concepto alude a una irrupción repentina de un grupo carente de civilización y que, en la actualidad, existen otras voces no hegemónicas que lo conciben como una rebelión que buscaba revertir la marginalidad a la que se sometía a los mocovíes.

construye tanto desde fuera del campo, con los carteles mencionados, como desde el campo, a través del montaje de secuencias que van desde el saqueo hasta el asesinato. Salvador se presenta en ellas ataviado tradicionalmente e investido de arco y flecha, anticipando el clímax del filme: el ataque al pueblo.

Allí irrumpen los *indios*, confiados –según han informado los carteles– en que las balas de los blancos *se convertirán en barro*. Vemos llegar el malón a través de los ojos de los hombres de San Javier, de los ciudadanos, apostados en balcones y terrazas con una disposición que parece citar las fotografías tomadas en ocasión de las revueltas radicales de 1890 y de 1905, las que, sin duda, formaban parte de la tradición visual del director¹⁷. Jorge Couselo comenta respecto de estas escenas: “Algunas tomas a la distancia son de inusitada verbigracia, las practicadas desde las azoteas donde se acantonan los blancos, con la perspectiva de los indios de caballo que avanzan o caen” (Couselo, 1971, p. 79). Los mocovíes conquistan las calles del pueblo y, a partir de allí, la acción cobra nuevo ritmo. Con planos de menor duración y con el montaje de tomas que dan cuenta de puntos de vista diferenciados, el director logra imprimir gran dinamismo a la narración. Al cabo de unos minutos, los sublevados son abatidos; los muertos, cargados en carretas, y la toldería, incendiada por un grupo de vecinos de San Javier, que toma revancha. Solo unos pocos logran escapar.

¹⁷Las fotografías de las revoluciones de 1890 y de 1905 que se conservan en el Archivo General de la Nación (escenas de Rosario y de Buenos Aires) muestran los hombres armados en los balcones y las azoteas, en una disposición semejante a la dispuesta por Greca en el filme para representar a los ciudadanos de San Javier repeliendo al malón. Sin duda, estas imágenes formaban parte de la tradición visual del director, quien se inscribe políticamente en el radicalismo (fuerza que protagonizó esos acontecimientos).

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 (López y Rodríguez, 2009). 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 encoolumna tras los *vecinos de San Javier*, constituidos en víctimas del alzamiento. La cámara da cuenta de ese nuevo punto de vista.

En el acto siguiente 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”. Este 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)¹⁸. Así, el *indio* antepasado del hombre contempo-

¹⁸Delrio sostiene que entre 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

ráneo 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 prehistoria condenada a morir: “Símbolos vivientes de la derrota... se dirigen hacia el Gran Chaco, patria de los indios”. Este cartel acompaña una puesta en cuadro donde se ve a la pareja viviendo en el monte, a orillas del río, enamorados y ataviados tradicionalmente.

Esta construcción idealizada de la 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, en la que 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.

Sobre la desviación del enfoque racional al acontecer novelístico que se advierte en el Epílogo, Couselo sostiene que Greca debió reflexionar luego del estreno del filme, ya que en la novela *Viento Norte*,

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 estas 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 [...]”, y 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”.

que escribe nueve años después, retoma textualmente el argumento de la película, incluida la caríátide romántica, pero integrándolo en un ciclo más complejo: “La novela se expande en dos vertientes paralelas y confluentes: a la vez que el problema indígena en San Javier se dan enfrentamientos económico-políticos entre los blancos, y el problema no es ni el blanco ni el indígena en particular. Ambos se integran en una conjeturable solución política” (Couselo, 1971, p. 79).

Un nuevo principio para un viejo problema

Como señalamos, la película abre con una Presentación en la que dos políticos conversan animadamente con Greca en relación con del inicio del rodaje. Estas escenas se acompañan de un cartel que enuncia: “El Dr. Centeno opina que el último malón está por darse”. La extraña frase ha despertado diversos comentarios de los investigadores que la han analizado. Sobre ella, dice Miriam Garate: “Centeno opinaba que el último malón está por darse todavía. La observación relanza al tiempo futuro la posibilidad (la reiteración) del hecho pasado, por lo que cabe inferir que el pasado no pasó todavía, no del todo, que no está cerrado o clausurado sino que integra el horizonte del presente” (Garate, 2010).

Con respecto a los personajes de esta secuencia, Eduardo Romano comenta:

A continuación lo rodean sus amigos, el diputado radical Ferrarotti y el ex gobernador del Chaco, el Dr. Centeno. Nuevos datos para el asombro, pues este último no sólo era de extracción conservadora, sino que había impedido legalmente a los indios de las reducciones viajar al norte y trabajar como braceros por mejor paga que la reci-

bida en las estancias del norte santafecino, a causa, sin duda, de los compromisos con dichos estancieros. Sólo cuestiones coyunturales de la política local explican y justifican su lugar en esta presentación al terminar el primer período gubernamental del radicalismo en Santa Fe (1912-1916), cuando el gobernador (Manuel Menchaca) y el vice (Ricardo Caballero) forman grupos antagónicos (Romano, 1991, p. 13).

Mientras Miriam Garate reflexiona sobre la frase puesta en boca de Centeno, Romano intenta contextualizar este personaje y señalar su vínculo con los *indios*. Sin embargo, algunas cuestiones han pasado inadvertidas y son relevantes para la comprensión del contexto de producción del filme. En este sentido, es necesario señalar que Centeno era miembro de una familia de notables, de vasta tradición política, y que comenzó su carrera como jefe político de los departamentos San Jerónimo y Constitución, por la Coalición. Gracias a este espacio, fue tres veces elegido diputado santafecino y estuvo, además, a cargo de la presidencia de la Cámara de Diputados de esa provincia durante el gobierno radical.

Cabe aclarar que el acercamiento de Centeno al partido mayoritario se relaciona con el marco de convocatoria a los caudillos pertenecientes a la maquinaria de los gobiernos electores y de negociaciones con ellos, iniciado por el radicalismo en Santa Fe con vistas a las elecciones de 1912, y que luego profundiza en función de la disputa electoral con la Liga del Sur, base del Partido Demócrata Progresista de Lisandro de la Torre.

Esa trama política es la que reúne a Greca, Ferrarotti y Centeno, por lo que más que de una *extraña alianza de la política local* se trata de un encuentro de tres políticos que, desde 1912, comparten escaños y

comisiones en la Cámara de Diputados de la provincia¹⁹, en el marco de una política de acuerdos entre el radicalismo y distintas facciones conservadoras (constitucionales y coalicionistas). Dicha política es la que convertirá a Centeno en el gobernador del Territorio Nacional del Chaco en la gestión radical.

Despejado este problema aparece otro, pues el cartel lo presenta como gobernador del Chaco, hecho que ocurrió entre 1924 y 1926. Corroborados estos datos, no caben dudas de que el cartel donde Centeno profetiza sobre el malón por venir no corresponde al momento de la realización del filme. Esa voz disonante es extemporánea, proviene de una fecha posterior al estreno de la película. Se confirma, así, la sospecha de anacronismo planteada por Héctor Kohén (2009), quien señala que la explicación de esta apuntaría hacia la profecía autocumplida del gobernador Centeno. Podemos conjeturar con un alto grado de certeza que el filme se intervino y que esta operación ha pasado inadvertida. Persiste, entonces, la pregunta acerca de por qué poner en boca de Centeno esta afirmación y por qué intervenir la película, resignificando así la narración.

No hay duda de que la clave de esta intervención está en la figura de Centeno, pues tanto él como el Ministro del Interior tuvieron responsabilidad sobre la reducción de Napalpí. Esta institución administraba la mano de obra aborígen con el objetivo de que este

¹⁹Luis Ferrarotti fue abogado de la Federación Agraria y diputado provincial. Entre 1928 y 1930 se desempeñó como diputado nacional. Alcides Greca, director del filme, fue también diputado provincial en 1912 y luego en 1916. En 1920 asumió como senador y también como diputado constituyente para la reforma constitucional provincial. En 1926 y en 1930 fue electo diputado nacional, función que cumplió hasta el golpe de Estado de 1930.

colectivo abandonara el nomadismo y se incorporara al proceso de producción capitalista de la región. Hacia 1920, la mayoría de los 700 pobladores de la reducción trabajaba a destajo en la producción algodona, aunque en ocasiones migraban hacia los ingenios azucareros o subsistían de la caza, la pesca o la recolección de la algarroba, por lo que, desde la perspectiva de los propietarios, constituían una mano de obra inestable. Por esta razón, los propietarios presionaron al Poder Ejecutivo Nacional para que interviniera, y consiguieron que el gobernador Centeno prohibiera los desplazamientos indígenas fuera del territorio²⁰. Esta situación provocó que los habitantes de Napalpí se sublevaran contra las directivas y la administración de la reducción, y se negaran a levantar la cosecha. A esto se les sumaron rumores y denuncias de estancieros que alegaban saqueos en sus propiedades²¹, y noticias de la prensa que presentaban el conflicto social como sublevación indígena. El propio Centeno, en principio, justifica la intervención policial como tendiente a aplacar un malón²². Finalmente, el 19 de julio de 1924, la tropa policial local, junto con la de Resistencia y las de otras localidades vecinas, reprimen a los habitantes de Napalpí que habían negado sus brazos para la cosecha²³.

²⁰*La Voz de Chaco*, 6/5/1924.

²¹A través de la lectura de las páginas de *La Nación* y de *La Voz de Chaco* se advierte la alarma de los sectores propietarios ante los hechos. Cfr. Fabio Echarri (2004), pp. 33-36.

²²Centeno declaró que se trató de una “sublevación a mano armada encabezada por el indígena Dionisio Gómez”, aunque después del 19 de julio expresó a la prensa que lo ocurrido en mayo fue una *simple huelga*. *A.H.P.CH.*, N° 63, p. 107, citado por Echarri, op. cit.

²³Sobre 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 200 aborígenes. Sí, en cambio, están documentadas cuatro muertes.

En vista de estos hechos, podemos suponer que alguien con conocimiento de lo ocurrido en el Chaco alteró el filme y puso en boca de Centeno la frase que luego parecerá premonitoria: “El último malón está por darse todavía”, pues, según esta perspectiva, efectivamente la sublevación indígena se reeditó en 1924. Respecto de la identidad y el contexto de esa intervención no tenemos certezas, pero sí fuentes que corroboran el sentido de nuestra hipótesis.

La vida material del filme

Couselo relata que, después de su estreno en el Palace Theatre de Rosario (4 de abril de 1918) y en el Smart Place de Buenos Aires (31 de julio de 1918), la película cayó en el olvido, hasta que en 1956, el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral proyectó una copia en 35 mm, muy deteriorada, para alumnos y familiares de Greca. Luego, en 1968, Fernando Vigévano, del Cine Club de Rosario²⁴, extrajo de esa copia otra de 16 mm, y de esa proviene la recuperada por el Museo Municipal de Cine. Esta versión es replicada por Romano y por el Museo del Cine de Buenos Aires como presentación al volumen 1 de *Mosaico Criollo*. Lo cierto es que entre el estreno y el pasaje a 16 mm ocurrió la intervención a la que nos referimos.

Ciertos hallazgos permiten suponer que fue el mismo Greca quien intervino el filme con posterioridad a los hechos de Napalpí en 1924 pues, una semana después, el 27 de julio de 1924, publicó una nota en el diario *Crítica*, en la que se refiere al filme, a su novela *Viento Norte* (por entonces inédita) y al tratamiento que el Estado nacional da a los

²⁴Posiblemente, la última proyección del filme en 35 mm fue realizada el 8/12/1957, en el Cine Club de Rosario, sostienen Scaglia y Varea (2008).

indígenas. En dicha nota se discuten tópicos y prejuicios sobre la maldad de los *indios*, su falta de inteligencia o sus características violentas:

(...) La tribu de San Javier es una legión de espectros, una úlcera que ha hecho brotar la civilización y que ella misma debe curar lo más pronto posible. Solamente los niños que se arrancaran de ese medio podrán salvarse, si el gobierno alguna vez se acuerda en forma práctica de los pobres indios.

(...) tobas y mocovíes son los indios sublevados en el Chaco. Conozco a unos y otros, pero muy especialmente a los mocovíes y puedo asegurar que los tobas son mas indómitos y sanguinarios. El mocoví es generalmente manso y sólo pelea cuando los apuran mucho. Creo sinceramente que veinte soldados de línea, bien armados pueden hacer frente ventajosamente a trescientos indios (...). Cuando atropellaron el pueblo, no hubo ningún herido entre los blancos, que parapetados en las azoteas los acribillaron a balazos, haciéndoles más de un centenar de bajas.

Es posible conjeturar que el Greca político vio la oportunidad de difundir su perspectiva sobre el tema y decidió aprovechar las imágenes de sus ex compañeros de cámara, las que, sin duda, agregaban al filme el condimento estelar de la participación de quien, en ese momento, era el actor principal de los hechos ocurridos en el Chaco, y a quien se dirigían todas las miradas de la prensa: Fernando Centeno.

El hecho de que el cartel de presentación ubica a Centeno como gobernador de Chaco (lo fue entre 1923 y 1926) y a Ferrarotti como ex diputado (lo fue entre 1922 y 1928), apoya esta idea. Si consideramos que los sucesos de Napalpí se desencadenaron en 1924, la fecha probable de intervención de la película es entre julio de 1924 y diciembre de 1926. Solo durante ese período cobran sentido todas las presentaciones.

Por otro lado, una fuente periodística, que no se ha analizado en este sentido, abona nuestra hipótesis. Se trata de la columna “Cine-matógrafo” del periódico *La Capital* de Rosario del 18 de diciembre de 1917, escrita por Emilio Zaccaríá Soprano y titulada “Arte Cinematográfico Rosarino”. Allí se expresa: “(...) Greca aprovecha el mismo escenario de los sucesos, haciendo intervenir a gran parte de los personajes que actuaron en ellos. (...) Una sucinta relación del argumento dará a nuestros lectores una idea de la importancia de este nuevo filme que se confecciona en los talleres de la Sociedad Cinematográfica Rosarina y cuya exhibición se anuncia para muy en breve”.

A continuación, el autor realiza un *découpage* en el que describe parte por parte todos los segmentos que componen el filme y, por lo detallada de la descripción, debe continuar la nota al día siguiente, donde da cuenta de los Actos IV, V y VI y el Epílogo.

El crítico comienza describiendo el inicio: “El Prólogo-La civilización y el indio. Aparece una vista panorámica de San Javier, con su río, sus islas, sus lagunas, su caserío moderno y sus floridas huertas. En uno de los arrabales como en contraste se levanta la toldería, en los patios de ésta se ven familias indígenas en un hacinamiento de hombres, mujeres, niños y perros. Preséntanse los caciques y los tipos populares de la tribu (...)”.

Es improbable que un autor tan minucioso haya omitido la presentación del filme, no solo por el grado de detalle con que analiza toda la pieza, sino porque en las crónicas del crítico se advierte una clara obsesión por mencionar los actos y las partes que conforman cada película. Además, sería extraño no mencionar la presentación del filme, que es tan política, en un contexto en el que los diarios exponen en sus primeras páginas las pugnas dentro del gobierno santafecino y del radicalismo en particular.

Por eso sostenemos que la presentación entera no fue mencionada porque no formaba parte del filme. Es decir, no solo se añadió el cartel con la frase de Centeno, sino que la presentación entera fue agregada en el contexto de las repercusiones de Napalpí para relanzar su perspectiva sobre el tema.

Greca recurrió nuevamente al filme, como lo había hecho desde temprana edad²⁵, con la literatura, el periodismo, el cine y la fotografía como medio de intervención política, y para dar testimonio de hechos considerados relevantes para la Historia. Así describía Greca el valor social, documental de sus intervenciones, en el prólogo de *Tras el alambrado de Martín García*, en abril de 1934:

Mi literatura tiene un valor esencialmente documental. (...) Mis libros serán buscados dentro de cincuenta años por los investigadores y los estudiosos con la curiosidad con que se leen hoy las recopilaciones de Haig (...).

Estas memorias provocarán un hervor de pasiones. Serán aplaudidas y execradas. Pero cuando pasen todos los actores de este melodrama, que posiblemente derivará en tragedia, tendrán, yo lo aseguro, el valor de un documento.

En este sentido, la referencia argumental y formal al pasado del filme no logra ocultar lo que esta tiene de significación contemporánea

²⁵A los 18 años, Greca fundó y dirigió el periódico *El Mocoví* en San Javier. Al año siguiente, 1909, publicó su primer libro, *Palabras de Pelea* y en 1910, *Sinfonía del cielo* (himnos en prosa) y *Lágrimas negras* (*historia de locura y dolor*). En 1912, con 22 años, fue electo diputado provincial por San Javier por el radicalismo. En 1916 fue reelecto diputado provincial. Al año siguiente filmó *El último malón*. En 1927 escribió *Viento Norte*, en 1931, *Cuentos de Comité* y en 1934, *Tras el alambrado de Martín García*, entre muchas otras obras académicas, políticas y literarias.

y, en esta nueva intervención, se evidencia el deseo del director de operar en la coyuntura y de anclar su obra en el espacio de controversia política de ese presente.

Desplazamientos y doble representación de los mocovíes

Para representar la conflictiva convivencia entre blancos y mocovíes en San Javier, *El último malón* se apoya en tradiciones artísticas que antecedieron al cine, como el folletín, la pintura y la fotografía, así como en las formas clásicas de la representación histórica que obligan a hilvanar cronológicamente eventos y a encontrar explicaciones causales a los hechos que presenta, lo que resulta en una representación cinematográfica mediada por los discursos histórico, antropológico y político.

Este filme tiene el valor de poner en primer plano a los pueblos originarios y mostrar a sus hombres vivos, aunque despojados de su tierra y reducidos a un espacio de subalternidad. Mientras los mocovíes se desenvuelven en ese espacio, el filme denuncia sus paupérrimas condiciones de vida. Sin embargo, cuando refiere al momento en que desbordan esa zona de restricción material y simbólica, y entran al pueblo para adueñarse de él, la película cambia.

Desde los carteles se enuncia la defensa de los habitantes de San Javier constituidos en víctimas de las acciones mocovíes. Se animaliza a los protagonistas de la rebelión: “ni los tiros de las escopetas detenían a los mocovíes hambrientos” y la explicación de sus acciones se reduce a considerarlas como regresión al salvajismo. La cámara acompaña este desplazamiento y presenta al “malón” desde la perspectiva de los hombres blancos apostados en las terrazas de San Javier.

Este desplazamiento, que se hace presente en el clímax de la película, puede entenderse en el marco de la tensión propia de la doble representación que ejerce Greca sobre los habitantes de San Javier, a los cuales representa cinematográfica y políticamente. No olvidemos que el director, desde muy joven, fue jefe político de la localidad y, con la vigencia de la Ley Sáenz Peña, fue electo diputado provincial gracias a los algo más de 770 votos de San Javier. Dice al respecto Greca:

He tenido que luchar en las campañas políticas de San Javier con el pesado lote de unos quinientos indios electores que figuran en el padrón electoral (...). No hay elector más inseguro. (...) Sin embargo no todos los indios son venales. Hay algunos que son más decentes que ciertos diputados nacionales. Entre los caudillos indígenas que me responden puedo citar con orgullo al cacique Salvador López, que fue uno de los jefes rebeldes que acaudillaron el malón de 1905 (...) desde que en 1911 en que se puso en vigencia la ley Sáenz Peña, ha acompañado siempre a la fracción política en que milito. Muchos blancos ricos de San Javier han cambiado varias veces de partido, pero el cacique Salvador pese a los ofrecimientos de dádivas y puestos siempre ha permanecido fiel a nuestra bandera²⁶.

En este sentido, algunos cambios de perspectiva –que ya se han señalado– se pueden vincular también con la tensión propia de la representación política que el director ejerce, que incluye no solo a mocovíes sino al resto de los habitantes de la localidad, en tanto todos ciudadanos electores. Cierta compromiso político con los diferentes sectores sociales hace que el relato se mueva entre el protagonismo

²⁶Publicado en diario *Crítica*, 19/7/1924.

indígena y la delegación de su voz, entre la comprensión de las causas de la sublevación y la exposición de estas, 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 juxtaponen 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 *El último malón* como 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. En este sentido, el agregado de la Presentación, que se realiza post Napalpí, inscribe a *El último malón* no solo en el debate por el sentido de la Historia, sino en el debate político de ese presente de producción.

| CAPÍTULO 2 |

La Argentina amenazada: Un análisis de *Huella*, *Pampa bárbara* y *El último perro*

En este capítulo se analizarán tres películas producidas en las décadas del '40 y del '50: *Huella* (1940), *Pampa bárbara* (1945) y *El último perro* (1956). El objetivo es identificar qué representación de los pueblos originarios y de la frontera construyen a partir de sus elecciones estéticas y narrativas, así como reflexionar sobre los discursos acerca de la historia argentina que ponen a circular, y su relación con algunos debates historiográficos del momento.

***Huella*, caravanas y “desierto”**

La primera película es *Huella*, dirigida por Luis José Moglia Barth y guionada por Homero Manzi y Hugo Mac Dougall, quienes se basaron en un fragmento de *Facundo*²⁷, de Domingo Faustino Sarmiento para el guión. El argumento gira en torno al traslado hacia Córdoba de un grupo de soldados que desertaron de las filas federales, y que serán

²⁷*Facundo* o *Civilización y Barbarie en las pampas argentinas* es uno de los libros más importantes del escritor y político Domingo Faustino Sarmiento; fue realizado en 1845, durante su segundo exilio en Chile y en él delinea su visión de de la historia y la realidad de nuestro país a partir del esquema dicotómico de civilización y barbarie.

fusilados por traidores a la patria. En ese viaje, la caravana comandada por Don Mariano Funes deberá enfrentar una serie de peligros, entre los que se cuentan los ataques de los *indios*, *gauchos cimarrones* y *traidores*, que complican y obstaculizan la misión.

El escenario central de este filme es la pampa, que se representa inmensa y solitaria a partir de planos generales. En ese marco, las carretas ocupan siempre el primer plano y la tierra árida y despojada completa el cuadro. Según Laura Malosetti Costa (2005), las caravanas tuvieron un lugar central en la representación pictórica norteamericana, aunque ocuparon un lugar marginal en nuestra tradición. La investigadora sostiene, además, que en nuestro país fueron usualmente representadas con un carácter extraño, de megaterios; siempre de lejos, como monstruosas formaciones engendradas por el desierto y no como el medio de transporte en el cual viajaba el progreso. La película reproduce ciertamente esa concepción pictórica al representar las carretas como artefactos asediados, que corren grandes riesgos por estar fuera de lugar, en un paisaje que las rechaza. Sin embargo, la puesta en cuadro las ubica en primer plano y las dota de movimiento, por lo que componen un contrapunto con la inmovilidad de ese paisaje.

Malosetti Costa sostiene que si las inmensas llanuras fueron representadas en la pictografía de los Estados Unidos como praderas, en la Argentina, por el contrario, lo fueron como desiertos, y su “proverbial pobreza se volvió un tropos historiográfico que fue interpretado como parte de un problema evolutivo general, un retraso en el ‘desarrollo’ en relación al canon europeo” (Malosetti Costa, 2005, p. 294).

Es posible afirmar que el Cine del período analizado amplificó este tropos y, en el caso de *Huella*, a la idea de pampa como desierto –que construye con la puesta en cuadro– se le agrega el planteo a nivel de

la acción pues, de hecho, la primera dificultad con que se encuentra la caravana es la ausencia de agua, debido a que las tropas alzadas habían atacado y perforado el barril, condenando a enormes sufrimientos a los hombres y las mujeres que cruzaban esa geografía. Debido a esto, la caravana se había desviado para abastecerse en una capilla, “de un cura que vive como santo entre los indios”, pero la capilla resultó destruida por los indígenas. Ante esta comprobación, se sucede el siguiente diálogo:

-Ha pasado un malón.

-El indio traiciona siempre así a los fieles.

-¡No han dejado nada! ¡Hasta han tapado el pozo!

Entonces, debido a la acción de los alzados y de los *indios*, la pampa redobla su carácter de desierto. Como no hay actualización en imágenes, el *indio* es en *Huella* lo que dicen de él a través de los personajes y de la marca de sus acciones: la destrucción que produce a su paso. Los criollos se refieren a los aborígenes peyorativamente y los vinculan con los traidores, los alzados, las montoneras y los desertores, convirtiéndolos en uno de los antagonistas del filme. Son una amenaza latente, una presencia sin cuerpo en pantalla.

Este tipo de representación, a partir de la omisión, tiene un antecedente cercano en *Viento Norte* (1937), dirigida por Mario Soffici, que representa al *indio* como amenaza a “las gentes de paz y de trabajo”, y es su proximidad la que da sentido a la llegada de militares al pueblo donde transcurre la historia. En esta película, la frontera es una marca militar que divide la *civilización* de la *barbarie* (a excepción de los momentos en los que sopla el viento norte, donde el límite parece diluirse). Cuando finalmente se impone la justicia en el territorio,

se sentencia al responsable de un crimen a “hacer de baqueano para saldar su deuda con la ley, y seguro encontrará la muerte entre las lanzas...”. Del otro lado de la frontera, solo muerte, solo *indios* (López y Rodríguez, 2009).

Huella también omite al *indio* en su representación física, y lo construye como una tensión que se mueve en el fuera de campo, en el espacio imaginado por el espectador que prolonga el espacio visible. La potencia dramática reside justamente en la ausencia de cuerpo y en la constitución de su presencia a través de las voces que evocan sus actos. Reina en el desierto, y desde allí acecha a la civilización. Esto lo percibe la caravana, por el humo que asoma tras las lomas, aunque, segundos después, un personaje aclara: “No deben ser indios, los indios no necesitan fuego y se comen la carne cruda. Además no conocen el mate... deben ser cristianos mi capitán”, concluye.

En esta línea de diálogo se condensa la visión que opone lo crudo a lo cocido, en términos de Claude Levi-Straus (2002); lo crudo como lo natural, que se convierte en cocido tras pasar por la cultura. El filme construye, de esta manera, un *nosotros* civilizado que cocina los alimentos, frente a un *otro* ligado a lo crudo, a lo salvaje, a lo sin Dios. Los *indios*, además, están también fuera de la argentinidad, porque ni siquiera toman mate, acción que podría acercarlos a cierta identidad compartida. Es así que los *indios* solo pisan la misma tierra; lo demás son diferencias.

Por otra parte, su accionar se vuelve más amenazante en tanto se articula con los enfrentamientos internos, con las guerras civiles que constituyen el marco histórico en el que se desarrolla la trama. En este sentido, la acción del filme se ubica durante la gobernación de Rosas, posiblemente entre 1829 y 1832, cuando el predominio del fe-

deralismo en Buenos Aires y en el Litoral era un hecho que aún no se correspondía con la realidad de todo el interior, lo que se expresaba en la existencia de dos unidades políticas rivales: la Liga del Interior y la Federal. A partir de la derrota de los unitarios de Aráoz de Lamadrid, el federalismo se va imponiendo en todo el territorio, liderado por las figuras de Rosas, Quiroga y López. Muchos unitarios, a partir de entonces, emprenden el exilio a los países limítrofes (Paz, 2007).

Este es el marco en el que se desarrolla la trama ficcional, en la que la política ocupa un papel relevante: se cuele en las órdenes de Rosas de transportar y fusilar a los traidores; en la presencia de Mercedes de la Cruz (amiga de Manuelita Rosas, e hija de un coronel del ejército), quien se suma a la caravana gracias al salvoconducto firmado por el Gobernador. A través de la tensión dramática, la narración permite el planteo de diversas perspectivas sobre el conflicto político del período: el de Mercedes, unitaria encubierta con la misión de transportar armas para sublevarse contra el Restaurador; y el del Capitán Nazareno Miranda, desertor de la milicia por la oposición a la política de Rosas y por el hastío producido por los enfrentamientos internos, quien sostiene: “un argentino que luche contra otro argentino es un enemigo de la patria”. Él vive junto a su tropa en el desierto y asegura que solo volverá “cuando los argentinos no tengan divisas, no estén separados por dios ni colorines”. La perspectiva del protagonista, Don Mariano Funes, es la de un criollo de ley, que valora las palabras de Miranda y, a modo de quien no se mete en política, dice: “yo soy federal porque entiendo que esta patria le hacen falta hombres fuertes y no libritos”.

Así, las dos figuras de *Huella* –Funes y Miranda– encarnan los valores de un federalismo de acción no ilustrado (tanto rosista como antirosista), que se articulan con los valores masculinos, populares, gauchescos

y militares, y plantean en el argumento cierta tensión con los sectores socialmente más altos, “leídos” y urbanos, representados principalmente en la niña Mercedes y en el joven Gregorio, sobrino de Funes, que es de la ciudad, culto, que ha viajado por Europa, pero que desconoce la pampa y las maneras de comportarse de un “verdadero hombre”.

En relación al tema, Emilio Coni, contemporáneo a la película analizada y miembro de la Junta de Estudios Históricos y Numismática, encaró de manera crítica la profusión de los motivos gauchos y, en su trabajo mayor llamado *El gaucho*, escrito entre 1940 y 1943, y publicado en 1945, sostiene:

La leyenda gauchesca (...) ha tomado una amplitud y seriedad tales, que la mayoría de las gentes ignora que se trata de una leyenda y le asigna con toda buena fe el carácter de hecho histórico. A este resultado se ha llegado, por cuanto el tema ha sido monopolizado por poetas y literatos, a los cuales poco les preocupa la verdad histórica. (...) Sobre la leyenda gauchesca descansa hoy una doctrina, según la cual la pampa y el gaucho representan la nacionalidad, lo que viene a significar que las diez provincias no pampeanas, no gauchescas, no cuentan para nada en la argentinidad. Y sin embargo (...) son las que tienen más derecho que la cosmopolita Buenos Aires a representar la nacionalidad (Coni, 1945)²⁸.

Respecto al universo gauchesco que construye el filme, Cattaruzza señala que, si entre 1910 y 1935 el Estado se había mostrado poco proclive a la celebración gauchesca –que tenía, en cambio, grandes auditorios populares–, en 1938 las dos Cámaras de la Legislatura de la

²⁸Citado en Eujenian, A. y Cattaruzza, A. (2000).

provincia de Buenos Aires presentaron iniciativas de imponer el día del nacimiento de José Hernández como Día de la Tradición. A partir de ese momento se hizo evidente la asociación entre la figura del gaucho, la nacionalidad y la historia de la Argentina. El gaucho, a partir de entonces, se construyó como síntesis de la nacionalidad, y esta perspectiva fue sostenida por gran parte del arco político (el socialismo, el partido Comunista que evoca a Hernández y las “masas gauchas”, así como desde la derecha que lo entiende como símbolo de la raza hispano-criolla y católica) (Cattaruzza, 2001).



Afiche publicitario de *Huella*. Un hombre y una caravana cruzando el desierto.

Respecto de esos “auditorios populares” previos a la institucionalización señalada por Cattaruzza, cabe agregar que el Cine de ins-

piración criollista, deudor del circo criollo y del drama gauchesco, expuso ese repertorio desde sus primeras representaciones y, según Tranchini (1998), se constituyó en un núcleo de irradiación de configuraciones simbólicas próximas a las culturas populares, las que fueron centrales en la conformación del imaginario colectivo de la primera mitad del siglo XX. Los modismos criollos, la redundancia de imágenes de lo rural, la folclorización del gaucho, el culto al coraje, fueron tópicos mediante los cuales se representaron la redención de las buenas costumbres, la defensa de los valores familiares y la de los de la patria (a la vez que se difuminaron del discurso los elementos de crítica social relacionados con la marginalidad y con la oposición a la autoridad propias del moreirismo).

Para Tranchini, el criollismo funcionó como un molde complejo y superpuesto de estructuras conceptuales que ayudaron a procesar la nostalgia por el mundo rural perdido frente a los procesos de modernización y cambio social (Tranchini, 1998).

En el caso de *Huella*, rodada entre 1939 y 1940, se exalta al gaucho y sus saberes, y el valor supremo que portan la mayoría de los personajes es el cumplimiento del deber: “Curtir el alma en el deber”, “Mandar y obedecer”, “así como cuando se era tropa del ejército de Belgrano”, según sostienen varios de los personajes secundarios del filme.

Por su parte, la película propone una lectura nostálgica de la “unidad nacional” perdida luego de las guerras de Independencia, así como cierta perplejidad acerca de los desgarramientos protagonizados por unitarios y federales, y al interior de estos.

En el filme, es el camino, la huella, el que transforma a los personajes. El cambio más notable se advierte en el joven Gregorio, quien

madura en el rigor del camino, temple su carácter... Finalmente se convierte en “hombre” completando la misión que le legara su tío y capataz de la caravana antes de morir. De alguna manera, él condenará, en el final, la unidad nacional buscada, pues revisará su postura intransigente, aceptará el punto de vista de su tío gaucho y federal, perdonará las mentiras y acciones cometidas por Mercedes (quien actuaba por razones políticas), para finalmente comprometerse con su deber y conducir la caravana a destino. Así se completa la alegría.

En ese camino, los desertores y los *indios* son las fuerzas anárquicas que asolan la vida de quienes atraviesan el desierto, aunque la narración establece claras distinciones entre ambas: los desertores comparten ciertos valores con la *civilización* (por ejemplo, el respeto por la familia y la vida), es decir, viven como *salvajes* pero no lo son, forman parte de la comunidad imaginada de la nación; mientras que los *indios*, en este filme, se construyen como una alteridad radical que está afuera del *nosotros civilizado* (López y Rodríguez, 2009). De esta manera, si en la película se hace presente la pregunta por la historia y la argentinidad, la respuesta abreva en el postulado lugoniano, ya que los gauchos, síntesis de este, están moldeados en las luchas por la independencia, en las guerras civiles y, principalmente, en las guerras contra el *indio*.

***Pampa bárbara* o lo que vendrá**

Cinco años después de *Huella*, en octubre de 1945, se estrenó *Pampa bárbara*. La película fue dirigida por Lucas Demare y Hugo Fregonese, con Ulises Petit de Murat y Homero Manzi como guionistas. Este último había sido también guionista de *Huella*. La producción correspondió

UN FILM SENSATIONNEL!

EN HOMMAGE A CEUX QUI FIRENT LA GRANDEUR DE L'ARGENTINE

DE L'AVENTURE

DES CHANSONS

DES DANSES

DE L'AMOUR

FRANCISCO PETRONE dans

PAMPA BARBARE

LUIZA VEHL — ESTHER CAMAT — JUAN BONO — JUDITH JULIAN — TROLAN VARELA — DOMINGO SAPPOLI
MIRA M. KATZ — EUGEN DENARE — Scénario et dialogues de LUCYER RITZ et JULIEN RICHIERO MARCO
Images de J. DIÉ BELTRAM, NOR ROBERTI et HUMBERTO PERAZZI — Montage de LUCIAN DENARE
et ADRIAN EMBERT — V. en présence des ARTISTES ARGENTINS ASSOCIES

FRANCE - COLONIES FRANÇAISES - SUISSE - BELGIQUE - LUXEMBOURG

LORRAINE FILMS

78, CHAMPS-ÉLYSÉES - PARIS — BALZAC 01-29

Pampa bárbara en París; se promociona como homenaje a quienes hicieron la historia argentina.

a Artistas Argentinos Asociados, asociación fundada en 1942 a la que pertenecían los realizadores, quienes se destacaron por filmes como *La guerra gaucha* (1942) y *Su mejor alumno* (1944), entre otros.

Pampa bárbara inicia con una voz en off que sostiene:

Sobre ese inmenso mar de tierra firme avanzaron los fortines en una larga jornada de más de cien años; jalaron el desierto como semilla de los pueblos futuros, el gaucho fue el héroe de esta epopeya, al conjuro de su presencia surgieron los poblados, se multiplicaron las haciendas y la tierra dejó de ser estéril. Para esto hubo que batir al indio (...) pero había un enemigo que se infiltraba en las almas bravías de estos hombres y los incitaba a quebrar todas las leyes... Ese enemigo era el vértigo del amor, al que ningún corazón humano es ajeno.

La serie visual que acompaña estas palabras da cuenta de un paisaje desértico, apenas interrumpido por la presencia de un fortín. Luego, desde el fondo del cuadro y cortando la llanura, se acerca un grupo de hombres a caballo que, suponemos, son los gauchos, los héroes que menciona el narrador. Sin embargo, cuando se aproximan a la cámara, se advierte que son uniformados; que no se trata de gauchos, sino de tropa; y que, más adelante, sabremos que responden al gobernador de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas.

El desfase entre la serie visual y la sonora evidencia el primer problema: la *voice over* identifica al gaucho como héroe de la épica nacional, y la cámara enfoca a los soldados como protagonistas de la epopeya. De esta manera surge la tensión respecto del sujeto social que lleva adelante la historia.

La acción comienza cuando Hilario Castro y su tropa llegan al fuerte Guardia del Toro. Allí lo espera su superior, el comandante Chávez, quien

le manifiesta la preocupación del gobernador por el alto grado de desertión que hay en la guardia que él dirige. Esto desata una discusión entre ambos, presidida por el retrato del gobernador que cuelga a sus espaldas.

Castro, refiriéndose a Rosas, sostiene:

–La culpa no es mía si manda a servir a vagos enviciados, ladrones y asesinos, hombres que prefieren revolcarse con las indias en la inmundicia de las tolderías.

Y el diálogo continúa:

–Tenemos que poblar esta tierra sea como sea –responde el Comandante.

–Antes tenemos que exterminar al indio –sentencia Castro.

–Mejor es pactar con ellos, irlos empujarlos al sur con diplomacia...

–Engañarlos... ¡no!, la guerra hay que hacerla de frente.

Este breve diálogo expone diferencias entre la política del gobernador y la experiencia del comandante Castro. Las objeciones que presenta este último incluyen la diferencia en la perspectiva sobre la composición de las tropas y el tratamiento de estas, sobre el diagnóstico de por qué desertan los soldados, y hasta la solución al “problema del indio”. En ese marco, el comandante Chávez (representando al gobernador), le encarga a Castro la misión de conducir una caravana de 50 mujeres a la Guardia del Toro, para evitar las continuas desertiones de los soldados, quienes, atraídos por indias y cautivas, se pasaban a las filas del cacique Huincul.

Castro discute la misión asignada y sostiene que gracias a esas políticas:

–(...) nos criamos llorando degolladas y hay 10.000 cautivas embrutecidas en las tolderías. Al indio no lo doma nadie, cuando se acurruca y parece vencido se está preparando para dar el zarpazo traidor.

De esta manera, el personaje condensa la oposición a la política de Rosas, que se hace presente desde el inicio del filme. Lo sorprendente son los motivos de la crítica al Restaurador²⁹ que se evidencian en esta película, y que se relacionan con la “blandura” de la política hacia los indios y gauchos. Esto ubica a *Pampa bárbara* en las antípodas de las representaciones fílmicas sobre Rosas que se realizaron con posterioridad: *Juan Manuel de Rosas* (1972), *Camila* (1984) o *Facundo la sombra del Tigre* (1992), en las que se impone una representación de su persona y de su gobierno como de extrema dureza, férreo y sin concesiones.

En la película, la autoridad del gobernador –y del comandante Chávez, su vocero– es cuestionada, aunque obedecida. Se critica la debilidad de dicha autoridad, que lleva a pactar en lugar de exterminar y a reclutar gauchos en vez de soldados. Para reafirmar la responsabilidad de Rosas en estas políticas, el filme exhibe el decreto escrito de puño y letra del gobernador, en el que se establece la búsqueda de mujeres. Por último, la estrategia se completa de verosimilitud cuando su firma se sobreimprime –y ocupa el cuadro– sobre la imagen de Hilario Castro, quien marcha a cumplir la misión encomendada.

Según Romano y Goldstein (2010), la anécdota que dio origen a la trama del filme está basada en un hecho histórico real: la existencia de un edicto de los tiempos de Rosas que facilitaba la llegada de mujeres a los fortines. Este dato surgió de la lectura que hicieron los guionis-

²⁹Juan Manuel de Rosas, electo gobernador de Buenos Aires en 1829, ostenta el título de Restaurador de las Leyes, con el cual se aludía al orden creado en la provincia a partir de la autonomía del año 20.

tas del filme de los libros de José María Ramos Mejía, Julio Irazusta y Estanislao Zeballos.



Mujeres para la frontera. Francisco Petrone y Luisa Vehil en una escena de *Pampa bárbara*.

Entonces, si los motivos de la crítica al rosismo que se enuncian parecen disonantes al ser leídos desde el presente, es necesario recordar que por esos años se van bosquejando, en la propia dinámica de la discusión, las grandes interpretaciones sobre la historia argentina y sobre el papel de Rosas en ella. En algunas de estas interpretaciones se perfila el rosismo como desvío de la ruta trazada en Mayo, y es esa la interpretación que resuena en *Huella*. Al respecto, es necesario destacar que el Instituto Juan Manuel de Rosas se crea en 1938 y, para ese entonces, las disputas institucionales e interpretativas sobre ese período de la historia no se habían cristalizado aún. De hecho, Irazusta, afiliado a la UCR, fue uno de los primeros en reivindicar esa figura y Arturo Jauretche,

desde FORJA³⁰ se muestra por entonces, antirosista. Fue en el marco de la Segunda Guerra Mundial cuando el rosismo pasó a ser la posición dominante entre los nacionalistas, convirtiéndose en una pieza clave de su repertorio al cristalizar, para sus opositores, la defensa de Rosas como un síntoma indudable de adhesión al fascismo (Cattaruzza, 2001).

Entonces, es necesario pensar el lugar de las producciones cinematográficas en este contexto de debate, en el que se van definiendo posiciones historiográficas y políticas. Al respecto, Gonzalo Aguilar sostiene que “en contra de lo que se cree, el cine histórico, en su carácter de alegórico, no venía a apuntalar una visión del pasado nacional en disputa sino que entregaba una visión lo suficientemente amplia como para que todos pudieran identificarse” (Aguilar, 2009, p. 146). Por el contrario, creemos que la búsqueda de la llegada masiva del filme y la variedad de recursos (estrategias narrativas y estéticas al servicio de ello), no significa necesariamente la ausencia de posicionamiento de las películas en la disputa por el sentido del pasado. Según Monterde (2001), los filmes operan no solo bajo la coyunturalidad de su momento, sino que en esta se incluye una opción historiográfica. *Pampa bárbara* no solo enuncia en el texto fílmico su interpretación de la historia, sino que hay un manifiesto que acompaña la película, escrito por Manzi, que expone claramente la posición historiográfica y su voluntad polémica respecto de ese pasado.

³⁰La sigla FORJA da cuenta de la agrupación Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina, fundada por jóvenes radicales yrigoyenistas enfrentados a la dirección del partido, que pretendían una política antiimperialista, popular y democrática. La agrupación se disolvió en 1945. Algunos militantes se mantuvieron en el radicalismo, mientras otros pasaron al naciente peronismo.

En este manifiesto titulado “Cuando Rosas y Lavalle eran amigos: Pampa Bárbara”³¹, publicado en la revista *Sintonía* en octubre de 1945, el artista expresa su opinión sobre la *naturaleza de los indios*, tanto como su lectura del período histórico: “Rosas, verdadero capataz del trust de estancieros más poderosos que haya conocido el mundo entero [...] hizo del indio un verdadero amigo de su grandeza rural. Más que amigo, repito, un cómplice. Eran las lanzas pampas las que castigaban –a la manera de ciertos ‘gangsters’ norteamericanos– a los estancieros que se permitían administrar sus estancias al margen de ‘el Reglamento de estancias’ impuesto en la soledad por la mano dura del futuro Restaurador de las Leyes” (Manzi y Petit de Murat, 1976, pp. 11-13).

El manifiesto –que posiblemente formase parte de una estrategia publicitaria– echa leña al fuego al debate por la historia. Si la crítica fílmica a Rosas está circunscripta al recorte del filme, el manifiesto la hace extensiva a otros temas, anclándola definitivamente en el referente real, en el debate por la historia. Aguilar, agudamente, se pregunta cómo será la relación entre una película que aborda el siglo XIX y una sociedad que evita hablar de política (Aguilar, 2009). Sin duda, el pasado es tierra fértil para la discusión y la toma de posicionamiento.

En este sentido, es necesario considerar, también, la importancia del Cine en un contexto histórico en el cual alrededor del 18% del padrón electoral era analfabeto, cifra que no incluye al muy importante sector de la población que constituían los extranjeros (Cattaruzza, 2001). El cine, los radioteatros de tema histórico y las conferencias radiales de diversas instituciones se constituyen en agentes del deba-

³¹El artículo posteriormente acompañó, a modo de presentación, la publicación del guión de la película *Pampa bárbara*, en Manzi, Homero y Petit de Murat, Ulises (1976).

te histórico. En palabras de Aguilar: “Todo indica que diversos grupos políticos, algunos vinculados a instituciones o al Estado, habían visualizado la capacidad de interpelación del cine como mayor al del saber histórico” (Aguilar, 2009, pp. 147-148).

De hecho, la promoción del Cine es, desde los años 30 y en adelante, una de las estrategias utilizadas por el Estado para dar su visión de la historia³². El decreto N° 98.998, de febrero de 1937, obligaba al “examen y aprobación previos de los argumentos de las películas que interpretan, total o parcialmente, asuntos relacionados con la historia, las instituciones o la defensa nacional”, por lo que la Academia Nacional de Historia designó representantes para integrar una comisión evaluadora de los argumentos cinematográficos³³. Hacia los tempranos 40, varios sectores coincidían en que la enseñanza de la Historia fortalecería el sentimiento patriótico. El tema está en qué Historia iba a contar el Cine.

Los gobernantes de la larga década de 1930 (desde la dictadura abierta por el golpe de Uriburu a aquella iniciada por Farrell) insistieron en hacer uso de la Historia como fuente de legitimidad política, divulgando un pasado heroico sin conflictos que tendría su continuación en los gobernantes de ese presente. Ejemplo de esta forma de uso del pasado es la película *Nuestra tierra de Paz*, una biografía de la

³²Desde 1933 se impulsaron varias iniciativas y proyectos de ley para encuadrar la creciente actividad cinematográfica. El senador conservador Matías Sánchez Sorondo fue uno de los promotores de la legislación para el sector, además de ser el responsable del primer proyecto para la creación del Instituto Cinematográfico Argentino, pues se advertía el potencial propagandístico y educativo de este entretenimiento de masas.

³³Sobre este tema ver Marrone y Moyano Walker (2006), *Persiguiendo imágenes*, Buenos Aires, Editorial del Puerto; y Campodónico, “El estado y el cine argentino. Apuntes para la reflexión”, en *La mirada cautiva*, N° 2, junio de 1999, Buenos Aires, Museo del Cine.

Argentina y de San Martín, en la que los sueños inconclusos del Padre de la Patria se completan con el gobierno de turno (Rodríguez, 2010). Esta vocación de continuidad y cohesión social se manifestó también en la ampliación del calendario patriótico nacional, que incluyó, desde entonces, nuevas celebraciones nacionales.

En ese contexto, *Huella* y *Pampa bárbara* eligen situar sus respectivas tramas en períodos de incertidumbre, disputa política y enfrentamientos internos, marcos en los que la única certeza parece ser el coraje de los hombres de la tierra (condensado en los gauchos y soldados); la principal dificultad, las divisiones políticas y el principal enemigo, sin duda, los *indios*.

Es decir, el discurso sobre la nación que portan estas películas va acompañado, en el caso de *Huella*, de una concepción de la política concebida como lucha facciosa, como guerra de bandos, como algo a superar para que florezca la argentinidad. Por su parte, *Pampa bárbara* plantea que solo el profesionalismo del ejército corrige los errores de la política.

En este sentido, es necesario señalar que, aunque comparten guionista, entre *Huella* y *Pampa bárbara* median cambios historiográficos y políticos. Respecto al campo historiográfico, a principios de la década de 1940 se producen nuevos reordenamientos que aglutinan dos grandes escuelas con voluntad institucionalizadora: la Nueva Escuela Histórica y el Revisionismo. De esta manera, la radical heterogeneidad que caracterizaba el debate político y cultural de la década de 1930 –crisis del liberalismo mediante– se estabiliza en ese período (Cattaruzza, 2003). Por su parte, si ambas películas enfocan lo popular y nacional (entendiendo el gaucho como síntesis), el rol preponderante que *Pampa bárbara* 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 estas y los sectores populares. Con respecto al contexto del estreno, Gonzalo Aguilar señaló que fue el 9 de octubre de 1945, es decir, una semana antes de los acontecimientos desencadenados el 17 de octubre, lo que, según el autor, le depararon al filme cierta indiferencia del público, que se hallaba inmerso en la dinámica política del momento.

Los que van a morir te saludan

Hilario Castro, protagonista de *Pampa bárbara*, es un héroe solitario con un móvil muy claro: exterminar al *indio* y vengar, así, las muertes de su madre y de su hermana. En esa misión, el principal antagonista es, sin duda, el *indio*, pero también lo son los desertores y el propio Rosas, que lo obliga a moverse en una dirección contraria a su objetivo. La tensión dramática finalmente se resuelve con el triunfo (casi póstumo) de Castro, que convence a su superior de la imposibilidad del afincamiento de mujeres y de la necesidad de un cambio, de una radicalización de la política respecto de los *indios*. En el final, es su voluntad –y no la de Rosas–, la que se cumple en la pampa.

En este sentido, las secuencias finales son elocuentes: el comandante Chávez, vocero del gobernador, admite haberse equivocado. Se convence de la *verdadera naturaleza del indio* y asegura: “yo también usaré mano de hierro”. Arenga a los soldados y, refiriéndose *al indio*, sostiene: “pronto cruzará la pampa y, riéndose de nuestras ofertas de paz, profanará los altares y los camposantos. Pero no van a gozar del mal que han hecho. Dios y nuestros muertos los llamarán a rendir

cuentas...”. La tropa se pliega a esta concepción y también viva las últimas palabras del comandante Castro: “¡Solo una espada sin piedad puede contener a los indios y traidores...!”.

Al analizar este final, Gonzalo Aguilar sostiene: “Con su muerte, Castro funda un nuevo orden: se hunde en la ley primitiva que había sostenido como modo de guerrear con los indios (el diente por diente) y deja paso a la civilización que llega con los nuevos militares, más civilizados y dispuestos a consentir la presencia de mujeres para que los ‘machos’ puedan desahogarse” (Aguilar, 2009, p. 160).

A nuestro entender, en este filme Castro, lejos de significar la ley primitiva, condensa la modernidad por venir. Los valores que él encarna son el profesionalismo, la firmeza, el conocimiento de la realidad. De hecho, sus ideas de mano dura contra *los indios*, lejos de dejar paso a ideas más civilizadas (como deja entrever el narrador), son las que triunfan, se vuelven hegemónicas y logran dominar ese espacio. Castro es el Roca por venir, es quien anticipa el fracaso de la política de contención, de la negociación, de la zanja, etcétera; y encarna la idea de que la única solución al *problema indio* es el exterminio.

Como mencionamos, en *Pampa bárbara*, al igual que en *Huella* y en *Viento Norte*, los *indios* se intuyen desde el principio. Están en las huellas de los potros pampas, en el saqueo de la iglesia, en la quema de ranchos, en la lápida de la madre del Comandante. Es decir, se los advierte y se les teme mucho antes de verlos.

Solo en los últimos minutos del filme aparecen en cuadro. La puesta los presenta investidos con los atributos originarios y ningún elemento en ellos evidencia intercambio alguno con la sociedad blanca o criolla (en contradicción con el relato del filme, que alude al cruce

permanente de desertores hacia las tolderías y de ataques indígenas a las postas y rancheríos). Su breve representación en pantalla podría situar a esos *indios* en 1491, pues nada en su vestimenta denota intercambio; solo el fusil que enarbola uno de ellos hace posible anclarlos en ese presente.

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 estatus en el que 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 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 *Pampa bárbara* el *indio* es el malón salvaje que ataca al fortín con lanzas incendiadas, arcos y flechas para luego huir. Es una figura recortada en el horizonte y una espalda multiplicada que huye a caballo.

Si al comienzo del filme hay un arco de posibilidades respecto de la relación que la sociedad criolla establece con *los indios* y estos cuentan con aliados del otro lado de la frontera, en los minutos finales se amalgama un nuevo consenso que enuncia la necesidad de aniquilarlos. Los soldados desertores, aliados de *los indios*, que han antagonizado todo el filme con Castro, admiten que *los indios* los han traicionado a ellos también, que han robado a sus mujeres y degollado a sus hijos, razones por las cuales deciden volver al bando del orden. Por su parte, Chávez, ya en terreno, reconoce lo propio: de ahora en más, “solo la

mano de hierro y la espada sin piedad” para *el indio*. Finalmente, las mujeres también se suman a la lucha, estableciendo una alianza blanca/criolla contra *el indio*³⁴.

Todos han reconocido al enemigo más salvaje y se han abroquelado contra él. El futuro triunfo se anuncia cuando Castro, herido de muerte, enarbola la cabeza cortada del cacique Huincul, y asegura: “ni una muerte inútil sobre mi conciencia”. Estas muertes “útiles” (las de *los indios*) cierran el sentido del filme: son el costo necesario para escribir la historia argentina.

El último perro, la civilización asediada

La épica gaucha con énfasis en la nación se continúa en *El último perro*, estrenada el 14 de marzo de 1956. Se trata de la primera película en color de Lucas Demare y el guión les pertenece a Guillermo House y Sergio Leonardo, quienes adaptaron la novela homónima de Guillermo House, ganadora del premio nacional de literatura de 1947³⁵.

La anécdota del filme se centra en la vida en las postas pampeanas, erigidas como mojones en la gran extensión del *desierto*; el filme las

³⁴La alianza criolla incluye a todas las mujeres, incluso a las que no son blancas, como la mulata Tomasa, recogida en las razias. Respecto de la representación de las mujeres que construye este filme, es interesante mencionar que estas encuadran en lo planteado por Clara Kriger (2009) para las películas de los años 30 y 40. En esta representación se distinguen dos tipos femeninos: las *niñas* de buenas familias –representadas por Camila, quien es llevada a la frontera por no delatar a su hermano unitario– y las mujeres de vida fácil: las cancionistas o artistas del espectáculo, quienes sufren el castigo –ser trasladadas al desierto– debido a su *mala vida*.

³⁵House es el seudónimo de Agustín Guillermo Casá, un militar retirado, autor de libros como *Del llano a las montañas: linduras provincianas* (1922), *Alma nativa* (1924), *Cuentos argentinos* (1935), entre otros.

presenta como asentamientos que rompen la soledad y el aislamiento, y como puntos de referencia para las carretas que atraviesan los desolados caminos del sur. Allí es posible encontrar el cobijo y el alimento necesarios para continuar el viaje. Sin embargo, *el desamparo de la posta acrecienta la obsesión del malón*, pues estos espacios son objeto de ataque constante de parte de *los indios*. En ese marco se desenvuelve la penosa vida de María Fabiana, huérfana por un ataque indígena, y del resto de los habitantes de la posta El Lobatón.

A diferencia de la mencionada *Viento norte* y de las analizadas *Huella* y *Pampa bárbara*, en este filme ese otro indígena aparece en cuadro en los primeros minutos de la historia. Incluso antes de empezar la acción hay un cartel en el que se presenta el tema, que refiere a *los espectáculos de horror* que tienen lugar en los caminos del sur, en una clara alusión a la violencia que estos desatan.

La secuencia que pone en pantalla *al indio* se introduce apenas iniciada la película y representa el ataque a una caravana. La cámara se acerca para mostrar los cuerpos semidesnudos que se abalanzan sobre las carretas que transportan a hombres, mujeres y niños. Gritan. Agitan sus lanzas y cercan con fuego a los viajeros. La secuencia se completa con un plano cerrado sobre una muñeca quemada y atravesada por una lanza. La metáfora subraya la *pulsión criminal del indio* y la indefensión del blanco. Sin embargo, la muestra de la bestialidad no acaba allí. La película continúa con la construcción del sentido a fuerza de repetir: se suceden planos de personas degolladas y la persecución feroz al único sobreviviente del convoy, a quien finalmente *los indios* dan muerte. La figura de la redundancia es la que hace avanzar la historia en términos de la acción, y la puesta en cuadro de malones constituye una constante a lo largo del filme (López y Rodríguez, 2009).

Escenas después, otro ataque indígena se actualiza en la posta Cabeza de Tigre. La puesta en cámara destaca que *los indios* no son solo salvajes, sino delincuentes comunes, pues primero saquean, se llevan todo tipo de objetos (incluso cargan varios baúles) y solo después de robar todo, incendian el lugar, no sin antes alzarse con las mujeres. Además, están borrachos y gozan sometiendo a los criollos y torturándolos. La secuencia posterior, referida al ataque a la caravana del Rosario, refuerza esta caracterización, pues *los indios* atacan la diligencia para adueñarse de la plata transportada y lo hacen en sociedad con el comerciante (a quien Cantalicio, enamorado de María Fabiana, y por despecho, ha informado del costoso cargamento).



Afiche de *El último perro*: las pulsiones en el centro de la difusión del filme.

En este filme, *los indios* son bandidos con un gran repertorio delictivo, construido con los motivos propios del *western*. De ello dan cuenta las escenas en las que las carretas son rodeadas por *salvajes*, las de persecuciones a caballo y la de la estampida sobre el fuerte, entre otras. Los gritos gozosos, las lanzas y el fuego son lo dominante de una puesta en escena que remite más al género que a la dinámica de la historia argentina. De hecho, en este relato, la historia parece inmóvil; idénticos sucesos (con similar solución estética) con quince años de distancia, unen las vidas de María Fabiana y la Gringuita –otra niña a quien *los indios* han dejado huérfana– y evidencian que la relación con *los indios* en la frontera no ha sufrido cambio alguno en ese tiempo.

Finalmente, el clímax de la película se alcanza con el ataque a la diligencia que transporta sacerdotes: los atacantes son delineados en su crueldad, conformando un personaje colectivo sin matices. El filme plantea la representación más radical del *indio*, a quien configura como ladrón y asesino de niños y religiosos.

Según Eduardo Romano (1991), la novela *El último perro* fue la culminación de la épica criolla asentada en el sacrificio del gaucho y en las virtudes castrenses, unidas a la fe cristiana, aunque su adaptación fílmica no respetó del todo el repertorio ideológico del libro, presentando dos desviaciones: los combates asimilados al *western* y las concesiones al erotismo³⁶. Al respecto, es necesario señalar que el erotismo es un tema que recorre el filme, y la posibilidad de represión y control de la propia sexualidad diferencia a los criollos de *los indios*,

³⁶Según Romano, la secuencia del encuentro en la laguna entre María Fabiana y el peón preanuncia el tópico que Armando Bó amplificará a partir de *El trueno entre las hojas* (1956), (Romano, 1991, p. 122).

que son pura pulsión. En ese mismo sentido, Lusnich (2005) sostiene que si los indígenas tienen una presencia estandarizada en el filme y asumen un comportamiento vandálico, los pobladores de la posta se distinguen, a su vez, según el origen social, el grado de religiosidad y el instinto sexual.

Así, el personaje de Cantalicio, de padre desconocido, muestra una caracterización física muy cercana a *los indios*, y actúa en consecuencia, intentando tomar por la fuerza a María Fabiana, del mismo modo que *los indios* raptan para su goce a las cristianas. Finalmente, será él quien traicione a la caravana y desate la tragedia.

Además del erotismo y de cierta libertad sexual que caracteriza a los hombres y mujeres de la frontera, otra marca de la época de producción del filme puede hallarse en el universo joven que construye el realizador. A excepción de María Fabiana, que sigue los dictados de sus mayores, los demás jóvenes se quejan de aquellos, transgreden las costumbres y aspiran a vivir su propia vida³⁷. Por otra parte, a los deslizamientos de la película que menciona Romano, debe sumársele la ausencia de “las virtudes castrenses”, pues tanto el ejército como cualquier otra forma de presencia del Estado está omitida en el filme. Son solo hombres y mujeres de la frontera, criollos, “gauchos” que antagonizan con *los indios* sin ninguna mediación.

La épica descansa en el hecho de que, aún cuando las postas son arrasadas por los malones, sus habitantes las vuelven a levantar una y otra vez, pugnando el sacrificio civilizador y el salvajismo en una lu-

³⁷A modo de ejemplo, una secuencia da cuenta de que cuando los jóvenes deben cumplir con la tradición y velar a los muertos, aprovechan la oportunidad para coquetear y profundizar el romance.

cha desigual. En este relato, los criollos son una fuerza única que resiste en medio de la incompreensión de las personas de la ciudad y de los antojos destructivos de *los indios*. Solo en *Pampa bárbara* (a diferencia de en *Huella y El último perro*) hay representación de estrategias de combate y uso de la fuerza por parte de *la civilización*, y estas escenas están modeladas estéticamente por el *western*. Estas actualizan, según Lusnich (2005) un tipo de desempeño particular de los textos adaptados de Leopoldo Lugones en 1930, donde las estrategias apuntan a la eliminación de un enemigo concreto y a la construcción de un universo ficcional que se distancia de los valores y del lenguaje republicano. En las otras películas, los únicos que exponen sus estrategias de combate son *los indios* que atacan las caravanas, cercan las postas, y arrean el ganado para que, en su estampida, arrase las defensas de la posta. Los criollos solo se defienden (y muy pobremente) de los ataques.

Siguiendo con lo expuesto, Lusnich (2005) plantea que, entre 1936 y 1956, un sector de la industria retoma el modelo político cultural trazado por los sectores nacionalistas que se gestan en las primeras décadas del siglo XX, y exacerban los tópicos que caracterizan la narrativa de frontera: la exaltación de figuras militares, la exposición de estrategias de combate, el uso de la fuerza, el sometimiento *del indio* y del gaucho a las normas del Estado, etcétera. Si bien esto es correcto en términos generales, dichas características no se cumplen acabadamente en la serie analizada.

Se podría afirmar que este Cine tamizó las narrativas de frontera y construyó películas en las cuales la “sociedad” está sometida al vandalismo de *los indios*. 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 del enemigo *indio*, llevando así la amenaza indígena al paroxismo³⁸.

Esto tal vez marque una diferencia con respecto a las películas producidas en el mismo período que relatan las luchas por la independencia de nuestro país³⁹. En ellas, los héroes militares o populares condensan valores semejantes a los aquí descriptos: sacrificio, coraje, amor a la tierra, hombría de bien. Sin embargo, no se enfrentan a fuerzas antagónicas tan deshumanizadas, ni la sociedad se representa tan desvalida ante el enemigo. Es decir que, si bien comparten cierta épica, los filmes que tematizan la independencia plantean el conflicto en otros términos y no como lucha entre el bien y el mal –característica del *western*–, lo que se condice además con cierto consenso historiográfico que, más allá de la independencia, reconoce la herencia hispana como elemento constitutivo de la argentinidad por lo que su representación no es tan radical.

La representación de la frontera

Como se señaló, las tres películas centran sus relatos en las dificultades de la vida en la frontera debido al acoso de *los indios*. Sin embargo, el planteo de *El último perro* se distancia del de *Huella y Pampa*

³⁸Los finales de las películas aquí analizadas son altamente dramáticos. Esto puede observarse en las muertes del niño –el más inocente de todos– y de Mariano Funes, el protagonista, en *Huella*; en la muerte en combate del protagonista (aunque triunfan sus ideas), de la mujer embarazada y de varios soldados en *Pampa bárbara*; y, en el caso de *El último perro*, donde la mayoría de los personajes que transitan en las diligencias son asesinados por *los indios*, así como en la huida de los protagonistas, tras la ceguera infligida a Gauna en el ataque a la caravana.

³⁹*Nuestra tierra de paz* (1939), *Nace la libertad* (1949) y *El tambor de Tacuarí* (1948).

bárbara respecto de la representación de esa geografía, que ya no se presenta desértica, pues los ríos forman parte de una escenografía que enmarca la velada desnudez de su protagonista.

El espacio en el cual se halla enclavada la posta en *El último perro* se define como pampa y, en otras ocasiones, como campo. De esta concepción da cuenta un universo sonoro naturalista que, desde fuera de campo, trae el sonido de pájaros y gallinas, reforzando la idea de mundo rural. Sin embargo, en gran parte del filme, serán el galope de caballos y los silbidos de tiros y flechas los que tensionarán la atmósfera y colaborarán para que ese espacio sea encuadrado desde el *western*.

Los diálogos, por su parte, refuerzan la idea de que aquel horizonte amplio y surcado por ríos, de todos modos es estéril; la mayoría de las provisiones y alimentos vienen de afuera, pues en esa tierra “solo se pueden cosechar cadáveres”⁴⁰.

En el filme, la pampa también es un enigma, un territorio a ser descifrado, donde solo los expertos comprenden las señales que ese horizonte presenta. En este sentido, el mangrullo de la posta condensa el único lugar donde es posible la lectura de esa pampa. Allí radica el punto de vista.

Según esta narración, la vida en la frontera se reduce a tres posibilidades: la primera es el continuo recomenzar, opción que eligen los jóvenes que se han salvado del malón; la segunda es marcharse, como lo hacen Nicasio Gauna y María Fabiana (luego de que él quedara ciego), y la tercera es transformarse en aquello que se combate. Este último es el destino de la madre de Cantalicio, quien enloquece y

⁴⁰Esta línea de diálogo condensa la imposibilidad de vida en esa tierra que, a pesar de estar surcada por ríos, es “desierto” en tanto asediada por el salvajismo de *los indios*.

termina incendiando la posta, que a duras penas se había mantenido en pie luego del ataque de *los indios*.

Al respecto, es interesante señalar que la acción es acompañada de una nueva caracterización del personaje de Ña Juana, quien aparece en escena con el pelo largo, renegrado y suelto (que hasta ahora lucía trenzado), la cara tiznada, enarbolando una antorcha de fuego, asemejándose a una *india*. Bajo esta representación, incendia el fuerte y completa la tarea que los *salvajes* no habían concluido.

Por su parte, *Pampa bárbara* construye una frontera asediada, que va en el mismo sentido de los filmes citados, aunque algunos matices complejizan la representación que se hace de ella: en este caso, la frontera es una marca militar, una línea de fuego que contiene al enemigo, aunque también es un espacio perforado y confuso. Según el guionista:

Entre los que atacaban y los que defendían, nunca hubo una línea divisoria de combate, ni se trazó entre sus fuerzas la trinchera clara que separara ‘los de aquí’ de ‘los de allá’. Hubo múltiples factores para que por arriba del permanente estado de combate se confundieran los personajes y los intereses de ambos sectores en lucha (Manzi, 1945, p. 12).

En este sentido, el deseo y el deber son fuerzas que pugnan en el filme y marcan el ir y venir entre ambos lados de la frontera. La cámara acompaña ese movimiento y, si en principio encuadres medios dan cuenta de soldados regresando de una misión, luego se imponen los primeros planos, para mostrar la transformación ocurrida en sus rostros. Al escuchar los detalles de la vida del desertor en las tolderías, los soldados, cansados, se transforman, anhelan... Y se convierten en hombres.

La cámara se acerca y los planos recortan las expresiones hastiadas y deseantes de cada uno de los soldados. Finalmente, estos pierden toda compostura y, desobedeciendo las órdenes del superior, permiten la huida del delincuente. Además, y en el mismo sentido, cuando Castro sale de cuadro, los soldados parecen convertirse en gauchos, pierden el rumbo, cambian de bando, se alían con *los indios* y cometen tropelías. Sin embargo, en los últimos minutos del filme, la presencia del Comandante y la apelación a Dios y a la Patria rinden sus frutos y se impone la disciplina. Finalmente, la Patria tiene soldados que la defiendan. Es decir, el drama activa la concepción de gaucho moreirista⁴¹ que huye de la ley, para luego resolver –*western* mediante– en favor de la épica nacionalista. Según Tranchini, durante la década de 1930, el culto nacional al coraje permanece entre los sectores populares como un elemento residual y va siendo deslizado en la cultura y en los discursos oficiales hacia el culto a la Patria y sus valores (Tranchini, 2000). Este movimiento es observable, también, al interior del enunciado *Pampa bárbara*.

Sobre tópicos y otras regularidades

Tranchini señala que el Cine de los 30 y los 40 traspone las diferencias y oposiciones de clase como oposiciones entre el campo y la ciudad, e identifica al villano con Buenos Aires, sus luces y su mundo, y a la víctima y al héroe con el mundo rural. “En este cine no hay enunciación de injusticia, se suprimen los antagonismos sociales, para procesarlos bajo el prisma de la tensión mundo rural-mundo urbano”

⁴¹Refiere a *Juan Moreira*, nombre de la novela gauchesca del escritor Eduardo Gutiérrez, publicada como folletín entre 1879 y 1880 en el diario *La Patria Argentina*.

(Tranchini, 2000, pp. 127-128). Esto puede observarse en las películas analizadas que, además de exaltar los valores masculinos, gauchescos y militares, organizan ciertas operaciones que feminizan a los personajes urbanos. Si bien la mayoría de los personajes que condensan la vida en este espacio son mujeres, cuando se trata de mostrar personajes masculinos urbanos, estos no se comportan como hombres. Otras características que se le atribuyen a los citados personajes son las de ser ilustrados, aristocráticos y generalmente unitarios. Al respecto, Manuel Gálvez, en 1910, invirtiendo algunos de los términos planteados por Sarmiento, sostenía que el bando representado por los unitarios era afrancesado, artificial, retórico, aristocrático y civilizado, mientras que el espíritu americano estaba representado por los federales y era democrático, espontáneo y popular. Parte de esta representación va a ser tomada por los historiadores revisionistas, y el Cine encuentra allí algo de su repertorio. De esta manera, los personajes del universo rural poseen experiencia y saberes prácticos que los constituyen en aptos para la vida en la frontera, configurando un arquetipo *del macho*.

Esta característica es observable en los personajes como el sobrino de Gauna o la niña Mercedes en *Huella* que, por su ignorancia, desatan la tragedia; en las descabelladas órdenes que dicta Rosas desde Buenos Aires, en *Pampa bárbara*, y en el contraste entre la frivolidad y el egoísmo de aquellos que paran circunstancialmente en la posta, y la bondad y la valentía de quienes los cobijan en ella, en *El último perro*.

Por su parte, en *Pampa bárbara*, la razia para recolectar mujeres para la frontera es la excusa para delinear un poco más los “tipos populares” y poner en cuadro pulperías, riñas y tablados que parecen salidos de los lienzos de Morel y Monvoisin. A modo de ejemplo, en el tablado que regentea la mulata Dominga, se hace evidente la identi-

dad política federal de estos sectores, y es la música –las canciones–, el modo de tramitar lo político, un tópico que insiste en varias películas de tema histórico de nuestro país, donde los sectores populares parecen expresarse solo como tropa o a través de las prácticas folclóricas⁴².

La selección musical que realizan estos filmes en la recreación del pasado es significativa: las tres películas analizadas introducen (en algunos casos disruptivamente) momentos dedicados al repertorio musical folclórico nacional (entendido como pampeano). En los primeros minutos de *Huella*, mientras un dúo cómico gauchesco parece citar al circo criollo, se impone la zamba, al igual que en *Pampa bárbara* (en un contexto solo justificado dramáticamente por la ausencia del Comandante). Lo mismo sucede en las noches estrelladas de *El último perro*, cuando el erotismo se abre paso entre la melodiosa entonación de voces y guitarra. Así, el folclore, el entorno y las costumbres delimitan el espacio simbólico en el cual toma la palabra lo criollo. A partir de este repertorio y de la figura del gaucho cantor, payador⁴³, se expresaría una “argentinidad homogénea y auténtica”.

A su vez, esa tradición folclórica⁴⁴ asegura cierto pacto de continuidad entre ese pasado y el presente, donde el repertorio y los can-

⁴²Un ejemplo de la pervivencia de este tipo de representación de los sectores populares puede hallarse en la película *Juan Manuel de Rosas* de Manuel Antín (1972).

⁴³Según Oscar Terán (2008) de todas las maneras de ser gaucho: rastreador, baqueano, gaucho malo y cantor, Leopoldo Lugones se quedará con este último. Para el escritor, lo mejor del gaucho es la cualidad que lo define como poeta. De esta manera, Lugones dota al gaucho de algunas de las características del poeta e intelectual, y lo consagra como modelo de argentinidad.

⁴⁴En este período, el Consejo Nacional de Educación incorporó oficialmente las producciones folclóricas a las fiestas escolares (Cattaruzza, 2008).

tantes populares conforman un atractivo para el público que los conoce por la radio y las revistas del momento. Según Romano y Goldstein (2010), el nacionalismo popular de este Cine también se observa en la incorporación de Homero Manzi y en la integración de destacadas figuras de la radiofonía y de la música.

Por último, si lo criollo se define en oposición a lo indígena, cabe recordar que, en las películas analizadas, a *los indios* se los define con un vocabulario que los asocia con la traición, el acecho, la venganza y el salvajismo. Se los describe a partir de generalizaciones, con imágenes que los representan viviendo del saqueo, gobernados por pulsiones e instintos.

Solo un tipo de nativo habita en el celuloide: el bandido, el salvaje sanguinario, indiferenciable del malón. Siempre la misma pose e idéntica parafernalia lo acompañan. Si la fotografía reducía los pueblos originarios a dos o tres estereotipos, el Cine de la época aplanó más la representación, mostrándolo y tipificándolo siempre como malón.

Los *indios* constituidos en bandidos son expulsados de la humanidad en cada una de estas películas y, si bien en algunas secuencias se pueden confundir y mezclar con otros bandidos, como lo son los desertores o los gauchos cimarrones, su tratamiento es diferente. Torre (2010) señala que, si en el caso del gaucho desertor el delito era un hecho concreto, en el caso de *los indios* el delito es un sobrentendido, y esto convierte al gesto en acabadamente racista.

Es posible afirmar, siguiendo a Shohat y Stam (2002), que se estigmatiza la diferencia para justificar un abuso de poder. En este sentido es necesario pensar que si los costos del corrimiento de la frontera fueron pagados por *los indios* con sus vidas, la sobredimensión de ese “enemigo” fue una operación cultural del siglo XIX, funcional a la jus-

tificación de la masacre. Como habían hecho la literatura y la pintura, el Cine contribuyó a la subversión de esa relación y los costos humanos fueron, en estas películas, únicamente blancos, lo que, en términos de lo conceptualizado por Rosenstone (1997), podría enunciarse como una invención falsa que justifica, modela un discurso y da por cerrado un pasado al menos discutible. En esta compartida intención de clausura es relevante el uso que los filmes dan al narrador en *off*, que se ubica en un tiempo posterior al de la representación y, desde allí, revisa con cierto alivio los hechos del pasado.

Por su parte, la inserción de textos y carteles de introducción y de cierre (epílogo) propicia, en el espectador, una lectura de la historia en términos de progreso, de evolución de *lo bárbaro* al imperio de la *civilización*. En ellos se resalta la importancia de los colonos y sus arados en la transformación de esa tierra; lo que evidencia la paradójica situación de que el colono, el extranjero que proviene de un afuera territorial, transforma en extranjero al nativo (Bidaseca, 2010); lo desterritorializa de su tierra y de su identidad, delineando un nosotros argentino, blanco y criollo, que homogeniza la diversidad y los “desvíos” de esa interioridad blanca, imaginada como nación (Anderson, 1983); en tanto confronta, con *los indios*, que son representados como el afuera, como el exterior de esa sociedad argentina.

| CAPÍTULO 3 |

La transposición literaria al Cine y los desplazamientos de sentido en *La revolución es un sueño eterno* y *Guerreros y cautivas*

En este capítulo nos proponemos analizar dos de las películas más recientes que incluyen el tema de los pueblos originarios en sus relatos, para reflexionar, además, sobre la transposición, sobre los modos en que los filmes se apropian de textos literarios para construir sus propias versiones de la historia en imágenes, así como el papel que la pintura desempeña en la mediación entre la obra literaria y su adaptación cinematográfica.

La primera película que abordaremos será *La revolución es un sueño eterno*, estrenada en 2012, y la segunda, *Guerreros y cautivas*, filmada en 1989 y estrenada en nuestro país en 1994. Ambas comparten el hecho de ser versiones fílmicas de textos literarios de autores muy reconocidos: *La revolución es un sueño eterno* es una adaptación de la novela homónima del escritor Andrés Rivera, Premio Nacional de Literatura en 1992, y fue llevada al cine por Nemesio Juárez; *Guerreros y cautivas* es una coproducción entre la Argentina y Suiza, dirigida por Edgardo Cozarinsky, y está basada en el cuento de Jorge Luis Borges “Historia del guerrero y la cautiva”, publicado en *El Aleph* en 1949.

Ante la pregunta ¿en qué consiste transponer un texto literario al cine?, Sergio Wolf sostiene que se podría contestar con una

paradoja que es *cómo olvidar recordando*, lo que significa que ese origen, la fuente:

No puede eliminarse como si jamás hubiera existido, pero tampoco puede estar totalmente presente porque eso orillaría el peligro de anular la voluntad misma de la transposición. Por definición, el texto literario tomado para hacer con él un filme, es deformado o alterado al ser transpuesto a otro código y otro lenguaje difuso, aunque haya quedado enterrado bajo múltiples capas de tierra, depositado en el fondo como un sedimento, como un resto o prueba de lo que fue, más que de lo que pudo haber sido (Wolf, 2001, p. 78).

En ese mismo sentido, aquí se concibe la transposición como zona problemática, de diálogo y de préstamo entre artes y disciplinas, donde lo relevante en el análisis es dar cuenta de los cambios en la enunciación, entendida esta como efecto de sentido global del texto. Es por ello necesario identificar el tipo de tratamiento, las modalizaciones y los motivos temáticos a través de los cuales se expresa dicha enunciación (Steimberg, 1993). En esta dirección trataremos de dar cuenta de las supresiones y permanencias que propone la escritura fílmica, no con el propósito de sancionar desviaciones de las películas respecto de las fuentes literarias, sino de echar luz sobre las transformaciones y acerca de la naturaleza de las nuevas obras.

Una revolución para la nación

El argumento del filme *La revolución es un sueño eterno* se centra en el juicio que se realiza a Juan José Castelli, representante de la Primera Junta y orador de la Revolución, por conducta impropia y responsabilidad en las derrotas militares del ejército del Norte. El juicio y

la proximidad de la muerte constituyen la ocasión para la reflexión sobre su pasado reciente, así como para pronunciarse sobre momentos y problemas cruciales de esos breves años revolucionarios. En este sentido, podría pensarse que son tres los juicios que atraviesa Castelli en la película: el de la Justicia, encabezado por los mismos sectores sociales que vieron amenazados sus privilegios durante el proceso revolucionario; el de la muerte, que se avecina de la mano de un cáncer de lengua; y el de la Historia, para el cual debe organizar sus papeles y poner en orden sus reflexiones por escrito⁴⁵.

Respecto de la transposición, Oscar Steimberg (1998) sostiene que, a partir del cambio de soporte, se abre la posibilidad de ensayar indagaciones en universos complejos, lo que permite la emergencia de lecturas nuevas que, incluso, pueden quebrar el metadiscurso acerca del género de la obra transpuesta. Es decir, estas lecturas, portadoras de renovados sentidos, pueden conducir a fracturas ideológicas entre

⁴⁵En este último eje es donde la película encuentra más dificultades en su transposición. En primer término porque, en la novela, Castelli escribe, no solo porque no puede o no quiere hablar –por impugnación o por imposibilidad– sino que también lo hace para la Historia, para quienes lo leerán en un futuro. La tensión entre la oralidad del pasado y la escritura del presente abre una zona problemática que la adaptación cinematográfica no logra dar cuenta de un modo eficaz. La elección de palabra dicha o escrita parece resolverse azarosamente en el filme. La película presenta la escritura acotada al sentido de la autoimpugnación de la voz de quien fuera el orador de la Revolución, lo que acompañaría el fracaso del proyecto revolucionario que él encarna. Sin embargo, la mudez como imposibilidad o como impugnación no se mantiene a lo largo del filme. Esta inestabilidad puede observarse en varias secuencias: al iniciar la película, Castelli se presenta ante el tribunal a través de una pizarra que enuncia “soy Castelli”, pero cuando en los cuadros siguientes es interrogado, responde sin dificultad las preguntas. Idéntica resolución presenta la secuencia con el capitán Segundo Reyes. El silencio, como estrategia, sí puede observarse cuando el protagonista comparte con Irene Orellano Stark o con Abraham Hunguer. Estas diferentes resoluciones en el filme hacen que el problema de la enunciación de la palabra quede desdibujado.

ambos soportes. Entonces, si cada transposición implica una lectura nueva de la fuente a partir de los temas y preocupaciones de quien la encara (de cada época, formación ideológica), la relación de Castelli con la Historia es uno de los ejes de distanciamiento de la película respecto de la novela de Rivera, pues Nemesio Juárez ensaya una breve historia patria a través del relato de los años de la Revolución. Es por ello que se detiene a dar cuenta de algunos procesos históricos de una manera más lineal, detallada y menos fragmentaria e interrumpida que la fuente escrita; y ensancha temas apenas delineados en la novela. De esta manera, el director prioriza la acción-mostración de la historia sobre la reflexión íntima acerca de ella, que constituye el eje del texto escrito.

Con estas decisiones, la película se aleja de la novela, distanciándose de la tradición borgeana de esta, que requiere una lectura cifrada y que, según Waldegaray (2007), es característica de los años 90, en los que se busca desestabilizar y desbanalizar el recuerdo, dosificando la información y borrando los nexos. En su película, Juárez se encarga de restituir nexos y relaciones que la novela había omitido deliberadamente.

Por su parte, en la película, el tono introspectivo de los soliloquios o diálogos internos del protagonista es reemplazado por la puesta en escena de personajes que ya no están mediados por la voz de Castelli, por lo que se vuelven autónomos y sufren modificaciones respecto del texto fuente; la principal de estas modificaciones recae sobre el propio protagonista, al que el filme construye como brazo armado de Mariano Moreno, sentido que lo aleja de la novela. Mariano Moreno es definido en la película como el ideólogo de la Revolución, desde un verosímil y una puesta en escena que lo acerca a los líderes de las or-

ganizaciones guerrilleras de los setenta. En este sentido, es necesario destacar una secuencia en la que, sentado tras una mesa en el centro del cuadro y mirando a cámara, habla de “la sangre derramada”, justifica la violencia y ordena el fusilamiento de aquellos identificados con la reacción. Su voz en *off* con las instrucciones precisas de las acciones a desarrollar invade las escenas siguientes. Así, el montaje alterna las acciones de Castelli con los cuadros en los que Moreno mueve los hilos del orador de la Revolución y también los de la historia patria.

Las locaciones elegidas (el Cabildo, la Plaza de Mayo, los caminos del norte) funcionan como íconos reconocibles e imponen al relato cierta perspectiva escolar de la historia nacional. En ese sentido, puede sostenerse que la aspiración realista que el Cine histórico busca desde *La revolución de Mayo* (1909) encuentra su clímax en las deliberaciones del Cabildo que propone este filme. El uso del espacio, la profundidad de campo y la disposición de los cuerpos reproducen cada una de las posiciones del *Cabildo Abierto* de Pedro Subercaseaux. Así cobra vida esta obra, referente de la memoria nacional, que realizara por encargo el pintor chileno en 1908, con motivo de la celebración del Centenario de nuestro país⁴⁶.

⁴⁶La realización del *Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810* se enmarca en el proyecto político y pedagógico de la elite dirigente y letrada de principios de siglo XX. Desde 1908, el Museo Histórico Nacional –dirigido por Adolfo Carranza–, se abocó a la tarea de producir un patrimonio artístico sobre Mayo que pudiese transmitir sentimientos patrióticos y moldear una identidad homogénea. Las conversaciones y correspondencia mantenidas con el director del Museo Histórico Nacional y la lectura de su síntesis de la Historia Argentina de Vicente Fidel López, fueron las principales fuentes de Pedro Subercaseaux, quien contó, a su vez, con unas pocas pinturas para tomar como referencia en su trabajo (Rodríguez Aguilar y Ruffo, 2009).



Profundidad de campo y reproducción mimética en el *Cabildo abierto del 22 de mayo de 1810*.

Como sostiene Héctor Kohen (2005), refiriéndose al contexto de producción de *La Revolución de Mayo* (1909), las fórmulas rituales fueron inseparables de las imágenes iconográficas de nuestra historia y tuvieron, sin duda, un efecto fuertemente normativo en la sociedad. Desde principio de siglo se apeló al relato de ficción, a condición de que ese rasgo ficcional sea *olvidado*, transmutando el verosímil en verdadero, operación necesaria para construir la genealogía heroica del patriciado. *La revolución es un sueño eterno*, realizada un siglo después, asume esta iconografía y propone, por ejemplo, un cielo amenazante que anuncia los paraguas del 25, al pueblo reunido alrededor del Cabildo –clamando “saber de qué se trata”–, entre otras escenas construidas desde un realismo fotográfico que vigoriza los residuos de la educación patriótica, y los inscribe, no sin tensión, en un nuevo relato.

La Revolución como liberación indígena

Un desplazamiento en la transposición que aquí nos interesa especialmente es de expansión respecto de la fuente, y está referido al tratamiento de los pueblos originarios que realiza la película. El tema, apenas mencionado en el libro, cobra gran importancia dramática en el filme.

La representación de los pueblos originarios comienza en los primeros minutos del juicio, cuando se llama al estrado al coronel de Dragones, Albariño, y se lo interroga sobre si Castelli promovió entre “los pueblos” el patriotismo y la confianza en el nuevo gobierno; a lo que el testigo responde que sí:

Por haberse hallado presente en los pueblos de Potosí y Oruro, donde el doctor Castelli hizo proclamas tendientes a entusiasmar a esos pueblos, que recibió delegaciones de caciques con franqueza y afabilidad, contestándoles satisfactoriamente; y a los indios que venían a dar sus quejas, llegó a levantarlos del suelo donde se arrodillaban y a abrazarlos, y decirles que eso se había acabado para siempre y que a partir de ahora todos, todos, seríamos iguales.

Con su declaración, el testigo deja en evidencia el estado de sometimiento en que se hallan los indígenas y la sensibilidad e ideología del personaje al que se juzga. Por su parte, la acusación del tribunal y los dichos de Albariño retrotraen a Castelli al 25 de mayo de 1811, cuando, desde la Puerta del Sol de Tiahuanaco, proclamó la libertad de los indios:

Hace exactamente un año que la Junta que represento asumió la voluntad de la soberanía popular expresada por nuestro pueblo. A partir de que la España tributa vasallaje al emperador de los franceses, nada he-

mos mirado con mayor horror (...) desde la instalación de nuestro actual gobierno, que el estado miserable y abatido de esta postergada comunidad de los indios (...).

El plano que toma a Castelli se amplía para presentar también a Balcarce y a Monteagudo; todos montados a caballo, al parecer, hablándoles a otros compañeros de armas, entre los que se encuentra el Dr. Cufre. Sin embargo, cuando en la proclama se menciona a *los indios*, la cámara enfoca a los destinatarios del discurso, que están ubicados en un tercer plano: se trata de un puñado de indígenas que siguen las palabras del orador con atención. Luego, uno de ellos pasa al frente y empieza a traducir al quechua, sentida y vehementemente, la proclama. A continuación, sigue Castelli:

Tan humillante suerte no podía dejar de interesar la sensibilidad de un gobierno interesado en cimentar la verdadera felicidad general de nuestra patria. ¿Acaso no es verdad que siempre han sido mirados como esclavos y tratados con ultraje, sin más derecho que la fuerza, sin más crimen que habitar su propia patria?

Terminado el discurso de contenido igualitario e inclusivo, y expresados los objetivos del nuevo gobierno patrio (que incluyen la felicidad de los pueblos originarios), la narración vuelve al recinto donde Castelli es juzgado. Allí, el juez principal les murmura a los otros acerca de la conversación que supuestamente Castelli mantuvo con *los indios*:

Dicen que la arenga terminó con una interpelación. Decidme qué queréis: ¿el gobierno de los déspotas o éste, el gobierno del pueblo? Decidme vosotros qué queréis, y la indiada respondió inmediatamente ¡Aguardiente, señor!

La escena cierra con las risas socarronas del trío de jueces, condensando la estigmatización y el prejuicio de los sectores privilegiados so-

bre los pueblos originarios. Quizás el contenido más político de la declaración de Tiahuanaco se pierda con la clausura de la secuencia, que pone el eje nuevamente en la perspectiva de los sectores poderosos.

Respecto de la filmación de la escena del primer aniversario de la Revolución de Mayo en Tiahuanaco, dice el director:

(...) Castelli decide conmemorarlo en la Puerta del Sol, en Bolivia. Y convoca a los caciques de los pueblos originarios para comunicarles qué era lo que la revolución pensaba con respecto a ellos. Eso está apenas delineado en la novela. Nosotros conseguimos el texto real de la alocución de Castelli, y a mí se me ocurrió (había conseguido por un lado una mala traducción al quechua) instalar a un cacique como portavoz de lo que se decía en castellano. Y el actor, José Palomino Cortez, que es un estudioso de la cultura andina, consiguió una traducción ajustada a la época que es la que aparece en la película. Fue otro momento que quisimos reconstruir, no sabemos si fue así, pero así lo pensamos (Ciucci, 2011).

En esta entrevista, Juárez expresa su voluntad de representar el hecho que considera relevante y que está documentado; es decir, trabajar sobre la invención verdadera (Rosenstone, 1997) imaginando algunos aspectos de su representación sin alterar significativamente lo que se conoce sobre dicho hecho o proceso. La declaración de Tiahuanaco adquiere, a partir de estas decisiones, una importancia nodal en el filme y constituye, además, un punto central en la caracterización que se hace del protagonista como un revolucionario radical. Sin embargo, al revisar el encuadre que plantea la secuencia, se advierten algunas características que merecen reflexión.

Como se mencionó, la secuencia inicia con Castelli proclamando la voluntad de la Junta, encuadrado desde un contrapicado que enaltece



25 de mayo de 1811. Castelli se dirige a los indígenas en Tiahuanaco.

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 de 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 sometían⁴⁷. En ambas escenas se advierte una gran desigualdad espacial entre los indígenas y los revolucionarios.

⁴⁷El soldado Segundo Reyes ayuda en la tarea de liberación; al igual que en *Pampa bárbara*, los “negros” forman parte del interior de la sociedad.

La voz en *off* de Castelli acompaña e hilvana estas imágenes:

Con mi cuerpo joven, de muchacho, llegué a Chuquisaca montado en una mula. Y, como muchos otros, me doctoré en la Universidad de Charcas. Con el corazón aún muy dócil, todavía, a las enseñanzas de los vicarios de Cristo: un hombre no es igual a otro hombre, a menos que los dos sean ricos; y todos los seres vivientes son criaturas de Dios, salvo los negros, indios, judíos y bestias similares. Lo que veo ahora me hace recordar lo que vio aquel muchacho cuando se dirigía a estudiar: ¿cómo es posible contemplar la injusticia, la miseria, el dolor, sin sentir la obligación de transformar eso que estamos transformando?

La película se abre así a un juego de temporalidades superpuestas y se asoma el Castelli fragmentado, desdoblado del texto fuente. Castelli evoca, durante su juicio de 1812, aquel mayo de 1811, en el que recordaba las injusticias vistas en Chuquisaca cuando era estudiante. De esta manera, se plantea el tema indígena como expresión recurrente y añosa de la injusticia del orden social imperante y como evidencia de la necesidad de transformación de las estructuras sociales. Sin embargo, no hay intento de representar su punto de vista, ni cámara que mire desde la perspectiva de los nativos.

La elección del modo marginal y subordinado en que la cámara recorta a los pueblos originarios tiene importancia en el sentido global del texto, razón por la cual se analizarán también algunas escenas de *Guerreros y cautivas* donde se reitera el uso del encuadre contrapicado.

Guerreros y cautivas, la puesta en cuadro de la diferencia

En esta película, la línea argumental central cuenta la anécdota de una francesa que llega a Trapalcó, un pueblo de frontera con *el indio*,

y se entera de la existencia de una mujer de su misma nacionalidad que fue cautiva de ellos. Se propone rescatarla para devolverla a la “civilización”, pero la cautiva se resiste y se afirma en su identidad asimilada: la de *india*.

Cuando en el filme aparece la cautiva, y es pensada como *india*, son los ojos de la europea, Marguerite –su punto de vista– los que la muestran. A través de un plano general, tomado en ángulo picado, la cámara se acerca con un *zoom* hasta dejarla en el centro del cuadro. La *india*, con la cabeza gacha, sentada en el suelo de tierra, oculta su cara, indiferente a ese mundo exterior (la música de queñas e instrumentos de viento refuerza la pertenencia de la cautiva al mundo indígena en esa escena).

En otras situaciones, donde *los indios* venden platería o cuando se muestra a la niña nativa en el fortín⁴⁸, se advierte nuevamente la angulación en picado de la cámara, lo que provoca el efecto perceptual de achatamiento, de disminución de estos personajes.

En cambio, cuando la cautiva se halla en la casa de Marguerite o asiste a los festejos del 9 de Julio en el pueblo –es decir, en tanto habita el espacio de la “civilización”–, su presentación es otra: la cámara hace un paneo oblicuo desde Marguerite hacia la cautiva, al ritmo de una melodía que ambienta y trae sonidos de otras geografías. Los primeros planos y el montaje presentan a las mujeres en una relación de simetría: Marguerite baña a la cautiva y ella no ofrece resistencia, por lo que se manifiesta cierto intercambio entre los personajes. Hay un juego de primeros planos para marcar una suerte de continuidad dialógica entre ambas, aunque solo Marguerite habla. El espejo, mientras

⁴⁸Esta había sido entregada como “regalo” al capitán del fuerte.

tanto, las refleja a las dos. En otra escena, en que toman el té en la sala de Marguerite, la cautiva reconoce la melodía de una cajita de música y tiene una conexión con su origen francés, por lo tanto, la cámara no tiene por qué disminuirla. Por último, en la secuencia de los festejos del 9 de Julio, la cautiva aparece caracterizada como su “protectora” le ha impuesto, y parecen dos mujeres europeas. La cámara las expone encuadradas con una angulación normal, sin poner en relieve a ninguno de los dos personajes. Sin embargo, cuando tras el ataque del malón al fuerte todas las mujeres del pueblo se refugian en el interior de la iglesia, la representación cambia.



Las mujeres protagonistas de la historia. China Zorrilla, Dominique Sandá y Gabriela Toscano en una escena de *Guerreros y cautivas*.

Hay un paneo sobre las refugiadas que se detiene –con una angulación levemente picada– en la cabeza, otra vez gacha, de la cautiva, que se yergue desafiante para mirar –desde abajo– a Marguerite que la increpa. Nuevamente la simetría entre ambas se rompe y la cámara la devuelve *india*, haciéndose eco de la perspectiva del cuento respecto de esos *otros*.

Entre la civilización y la barbarie

El cuento de Borges, “Historia del guerrero y la cautiva”, expone dos historias: la de Droctulft, el guerrero, y la de la inglesa cautiva, personajes que confrontan su identidad con lo diferente, que los atraviesa y modifica, y dejan de ser lo que eran para encarnar lo otro. En este cuento, la mujer europea que opta por el “desierto” se presenta como reverso de la historia del soldado bárbaro que muere defendiendo la ciudad de Ravena. En cada caso, el origen es algo irrecuperable que da lugar a una nueva identidad.

Si bien en el cuento las historias se plantean como dos caras de la misma moneda, su valoración no es equivalente. La narración *entiende* la elección del soldado que viene de los *márgenes*, y es a través de sus ojos fascinados que se mira la ciudad y se la describe como superior.

La historia de la inglesa devenida en *india* está construida, a diferencia de la anterior, por descripciones que remiten a un nivel axiológico que, a la vez que nombra, condena:

Eso lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa, y detrás del relato se vislumbraba una vida feral (...) 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 (Borges, 2005, p. 59).

Como desarrollamos, la cámara de Cozarinsky se hace eco de esta perspectiva, aunque la transposición presenta notables diferencias en torno a la idea de civilización presente en el cuento. En él, civilización y barbarie son polos diferenciados y antagónicos; en cambio, en la película, la *civilización* se reproduce también a partir de prácticas bárbaras: la europea somete con violencia a la cautiva con el fin de “civilizarla”; y en el fuerte son métodos habituales el estaqueo, el encadenamiento y los fusilamientos de desertores. Es decir que, en el filme, todos los personajes se desplazan alternativamente entre la civilización y la barbarie (a excepción de *los indios*, que pertenecen solo a este último polo).

Desde el título se advierte el deslizamiento propuesto por la transposición cinematográfica, pues de la precisión del cuento “Historia del guerrero y la cautiva”, que refiere a esas dos historias individuales, la película se mueve hacia la ambigüedad de una situación donde todos los personajes son guerreros y también cautivos (López y Rodríguez, 2009). Los soldados del ejército, las prostitutas de la Madame, Marguerite de su pasado, Garay de su origen; la civilización misma es cautiverio, sentido último que aleja al filme del cuento, expandiendo el enunciado hacia otros temas.

Si en el cuento el efecto de conjunto está centrado en la dicotomía *civilización-barbarie*, en el filme, en cambio, esa tensión está presente, pero al interior de la gran pregunta sobre la construcción de la nación y la identidad. En este sentido, el desplazamiento temporal que se observa en la transposición es un dato relevante. Mientras que el cuento ubica la anécdota en 1872, la película ancla la acción en 1880, en el marco de la firma de los tratados de paz con el indio. En ese contexto, la cautiva es la cara visible de un pueblo⁴⁹ que va a ser derrotado por

⁴⁹Se suponen mapuches, pero no se los nombra ni se dan datos acerca de su identidad.

el avance del Estado, del capital, de la modernidad. El filme se detiene a mostrar ese proceso y lo hace a través de variadas metáforas⁵⁰.

Como se mencionó, en la transposición, la definición del espacio y el tiempo donde transcurre la historia sufre un leve movimiento: no es en Junín (una ciudad hoy casi suburbio de Buenos Aires) donde se lleva a cabo la acción, sino en un pueblo cercano a Carmen de Patagones. El cambio de lugar puede relacionarse con un verosímil contemporáneo que asocia la Patagonia con el espacio del fin del mundo; una extensión donde es posible ubicar una frontera que se concibe como borde del mundo civilizado, demarcado, además, por la presencia del fuerte militar.

Del lado interior de la frontera está el pueblo de casas bajas y blancas adornadas de símbolos patrios, cuyos colores parecen replicarse en un horizonte infinito. En esa tierra se está haciendo “patria”, se está produciendo una nación; se trata de un espacio que en ese mismo momento está siendo modificado, intervenido. La película narra ese momento de intervención y, más allá de esa frontera blanca, se distingue lo inconmensurable. El encuadre impone la idea del espacio como territorio vacante, salvaje. Estas características se exageran en la escena en la que la cautiva cruza nuevamente la línea que la separa-

⁵⁰La película construye metáforas auditivas y visuales para dar cuenta de estas ideas. Una metáfora recurrente es la del viento, que invade, desde la banda sonora, las imágenes; y, aunque estas exhiban el espacio civilizado, ese sonido presentifica una y otra vez lo salvaje. Otra de las ideas metaforizadas en la película es la del progreso, en una de sus representaciones más recurrentes, la llegada del tren. También el concepto de argentinidad toma cuerpo en varias escenas del filme, por ejemplo en el epílogo, cuando una mano blanca europea se anuda con una criolla, sugiriendo que de esa mezcla o unión nacerán argentinos. Allí la serie visual y la sonora se refuerzan mutuamente para sostener la metáfora.

ba de su identidad *india*; allí, la planicie de salinas confunde horizonte y cielo, y vuelve más exótico el paisaje. Esta escena es planteada así en el cuento:

(...) Mi abuela había salido a cazar, en un rancho, cerca de los bañados, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No sé si lo hizo porque ya no podría obrar de otro modo, o como un desafío y un signo (Borges, 2005, p. 59).

Cozarinsky hiperboliza la elección de *lo otro* planteada por Borges y, en la película, la sangre caliente no es de animal sino que pertenece a un soldado que acaba de ser asesinado por *los indios*; con esa sangre, la cautiva se pinta la cara, y en esta acción no solo elige la *barbarie*, sino que también declara la guerra a la civilización⁵¹.

El ataque del malón: cine, literatura y pintura

Como se advirtió en las películas del capítulo anterior, *los indios* son necesarios para que la acción dramática cobre sentido y ritmo. *Guerreros y cautivas* no se aleja de esta tradición y alcanza el clímax en la secuencia del ataque del malón al fuerte.

En la representación de este ataque se ponen en escena gran parte de los elementos que conforman el cuadro *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle (1892)⁵². Malosetti Costa sostiene que la pintura:

⁵¹El *indio* pintándose el rostro como señal de belicosidad nos remite nuevamente a los motivos propios del género *western*.

⁵²La obra fue expuesta en el año del cuarto centenario del descubrimiento de América en la casa Repetto de la calle Florida de la Ciudad de Buenos Aires y tuvo gran repercusión pública.

[pone] en imágenes una escena largamente frecuentada en la literatura y el teatro, y recordada por muchos como parte de su historia personal o familiar: el malón de indios que robaba la hacienda y los bienes más preciados del hombre blanco: sus mujeres. Presentaba también una imagen demonizada de esos indios, como profanadores de la fe cristiana, simbolizada ésta en los objetos litúrgicos que enarbolaban destacándose contra un cielo oscuro en el que comenzaba a disiparse la tormenta (Malosetti Costa, 1999).

El filme, al igual que en la obra pictórica, ubica en primer plano a un *indio* que esgrime en su lanza un objeto saqueado, pero aquí no se trata de un objeto litúrgico, sino de una tetera de plata, pues en el filme *los indios* no son vistos como sacrílegos, sino como actores de una venganza que se manifiesta en la destrucción del fuerte, reducto del Estado nacional y de la civilización.

Un cielo oscurecido y amenazante conecta ambas obras, pero no es una tormenta la que se ciñe sobre la escena, sino que el cielo se ennegrece como consecuencia del ataque e incendio al fuerte. En el cuadro, en cambio, la *profanación* parece haber desencadenado la tormenta, castigo divino. De esta manera, Cozarinsky reformula el enunciado de Della Valle, desplazando el sentido que propone la pintura. Los *indios* no están robando mujeres ni profanando la fe, sino que atacan ese proyecto civilizatorio que se corporiza en el fuerte, donde además han tenido cautiva a la *cautiva*, mujer del *capitanejo indio*. La inclusión de esta escena pictórica crea cierta tensión en la forma de representar la presencia indígena, pues, si hasta el clímax se los muestra ataviados con ponchos y platería mapuche, en la escena del ataque se impone el estereotipo del *indio* semidesnudo.

Por otro lado, la secuencia fílmica representa, al igual que la pictórica, “El último malón”, pues tras ella concluye la historia puesta en pantalla; a continuación se monta un epílogo que cierra el sentido del texto: pese a ese último estertor indígena, es irreversible el triunfo del Estado sobre el “desierto” y sus habitantes.

Por otra parte, si la película plantea los temas clave del cuento bajo la forma del drama, al llegar al clímax la acción se intensifica y el género se hibrida. Se imponen, a partir de entonces, los tópicos del *western*: el ataque del malón, el reparto de tierras, la intervención del ejército, entre otros. Los conflictos internos de los personajes, a los que se había dedicado la primera parte de la película, se subordinan a la acción y se vuelve dominante la puesta en cuadro de grandes planos generales que valoran el espacio en tanto paisaje natural; los hombres y sus acciones se empequeñecen en esos grandes marcos⁵³.

Los hombres avanzan sobre el desierto, sobre la naturaleza, para someterla y doblegarla (Gubern, 1992). *Hacer la nación* se revela, a partir del género, como el gran tema de *Guerreros y cautivas*. De esta forma, las preguntas que definen al texto fuente –la identidad, lo otro, la barbarie– son atravesadas por la gran pregunta acerca de cómo se construyó la Argentina. Para ello se vale del tono épico, aunque resignifica el carácter heroico de la intervención sobre el medio adverso (característico del *western*), y pone en cuestión las motivaciones y los valores que sostienen esa epopeya.

⁵³Según Carlo Guinzburg (2004), el cine es capaz de comunicar la relación de escala entre el hombre y la naturaleza como ningún otro medio. Sus soluciones narrativas pueden encontrar formas interpretativas análogas en los historiadores.

En el epílogo se observa la dinámica que los nuevos actores le imprimen a la escena: el Estado y el capital avanzando, el ferrocarril y el telégrafo que se abren paso en el confín, el ejército portando el estandarte fundacional. La nación empieza allí. Todo funciona sincrónicamente y sin oposición, pues la única resistencia al proyecto –*el indio*– acaba de ser eliminada. La puesta en serie da continuidad a este proceso y monta imágenes de la maestra leyendo en voz alta el *Facundo* a un grupo de niños que parecen aceptados por lo que ya no son: ni *indios* ni europeos. Convertidos, en esa escena escolar, en argentinos. La maestra lee en voz alta haciéndose eco de un enunciado que ha intervenido como pocos sobre la realidad.

Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desagarran las entrañas de un noble pueblo. Tú posees el secreto, ¡revélanoslo! Diez años aún después de tu trágica muerte, el hombre de la ciudad –interrumpe la lectura el sonido del tren– y el gaucho de los llanos argentinos, en el desierto, decían: ¡No! ¡No ha muerto!

La maestra lee y la interrupción del silbido del tren convierte este discurso en doblemente victorioso: por ser dicho y por el marco en que es enunciado. Allí ya no quedan dudas: el episodio del malón ya forma parte de una historia irrecuperable. Los *otros* han sido definitivamente privados de su otredad, su idiosincrasia se ha disuelto en el compuesto uniforme de la identidad nacional.

Representación, transposición y resonancias

Si retomamos algunas cuestiones abiertas en este capítulo podemos sostener que existen varios motivos que explican el interés del

Cine por las obras literarias. Uno de ellos es que la literatura ha actuado en ocasiones como filtro para diversas fórmulas de cine histórico. Según Sánchez Noriega (2000), cuando se trata de narrar acontecimientos históricos, resulta más eficaz buscar una obra literaria que condense el espíritu de la época y el espíritu de personajes significativos a través de una trama argumental, que escribir un guión original basado en tratados históricos, que siempre tiene el riesgo de didactismo o dificultades para la comprensión de esa época.

De esta manera, el autor plantea uno de los problemas propios del Cine de tema histórico, que es la relación con el referente real; motivo de reflexión cuando se trata de películas que anclan sus relatos en marcos históricos concretos y reconocibles, que de alguna manera operan desdibujando su origen literario. En el caso de la película de Nemesio Juárez, por ejemplo, la necesidad de insertar el relato en un contexto identificable y compartido con el público lo lleva a insertar permanentemente carteles que sitúan y fechan las acciones.

A decir de Monterde, Selva y Solá (2001, p. 91), la opción del cine histórico pasa por la construcción de “un referente fílmico inmediato, que signifique, designe, remita a otro referente que pudiéramos denominar ‘histórico’ (...). En la medida en que este referente fílmico tiene una dimensión visual y sonora, podemos decir que en él se constituye la ‘escena’ del cine histórico”. Obviamente, el director cinematográfico tiene en la fuente literaria un punto de apoyo, pero esta presenta, también, grandes vacíos para la transposición, que se completan con un repertorio formal, una estructura dramática y narrativa que hace posible la recreación de ese pasado, y lo aleja irremediamente del mundo de la letra impresa. En esa búsqueda de completar los vacíos audiovisuales y de hacer posible la evocación del pasado, el Cine recu-

re a las representaciones icónicas. “La pintura es la principal fuente de información para cualquier cineasta que intenta poner en imágenes el pasado. El lugar donde extraer cómo se vestían, cómo se peinaban, cómo eran las casas y los rostros de nuestros antepasados” (Ortiz y Piqueras, 2003, p. 49).

Sin embargo, es necesario señalar que el referente evocado (la pintura en este caso), también es un constructo posterior al contexto representado; no es neutro ni inocente. En este sentido, Malosetti Costa (1999) señala que muchos de los cuadros fueron parte activa de proyectos y relatos de distintos grupos de las elites políticas del siglo XIX, por lo que sería necesario problematizar el carácter de esas grandes obras con un análisis que las vincule con las condiciones de creación y recepción.

Según señala Gombrich (1997), las pinturas tuvieron la capacidad de instalarse en el horizonte mental de la cultura conformando una memoria visual de la Historia, que se construyó no solo por la observación directa de los cuadros, sino más bien por la circulación de manuales escolares, enciclopedias y láminas que contribuyeron a la creación de un imaginario basado en ese repertorio iconográfico.

En el caso de *La revolución es un sueño eterno*, la referencia pictórica a Subercaseaux es reconocible en su modelo y se busca la identificación con este, por lo que su uso en el Cine puede conceptualizarse como de imitación (Monterde, 2001), ya que el criterio operativo básico es el de la exactitud respecto del modelo designado: colores, tonos, encuadre, composición, número de personajes, etcétera. En cambio, el uso de la pintura de Della Valle en *Guerreros y cautivas* podría considerarse interpretativo, pues el referente visual deja de ser simplemente un escenario de la historia para ser reelaborado y convertido en un elemento más en la interpretación.

Las pinturas, al ser incluidas en el flujo del discurso histórico-cinematográfico, mutan irremediamente de sentido: en *La revolución es un sueño eterno*, el interior del Cabildo se convierte en el espacio donde una vanguardia racional con voluntad revolucionaria compromete su vida; y en *Guerreros y cautivas*, la escena da cuenta de la gozosa revancha de aquellos que van a morir.

Como se mencionó, *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 las mujeres como protagonistas del conflicto matriz, hay presencia de la homosexualidad en la trama). Sin embargo, no puede 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 con 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.

Según se señaló, *Guerreros y cautivas* es el único filme de la serie en el que 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 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 solo 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, esta ficción histórica –que hace hincapié en los aspectos más radicales del período–, tampoco 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, p. 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.

| CONSIDERACIONES FINALES |

A lo largo de este trabajo se analizó una serie de películas que tomaron a los pueblos originarios y a la frontera en su representación, y que situaron sus argumentos en el período que va desde la independencia hasta la primera década del siglo XX (1810-1910). A través del análisis de la estructura narrativa, de la estructura dramática y de las elecciones estéticas de los filmes se indagó en las versiones de la historia nacional, que pusieron a rodar sobre el lugar asignado a los pueblos originarios en sus relatos, y se reflexionó sobre los cambios y permanencias en el modo de representar el tema a lo largo de un siglo. En este sentido, se trató de evidenciar el carácter polifónico de estos filmes, a través de la identificación de algunos discursos que son hablados por estos y que configuran, en el diálogo con los contextos históricos y sociales, el sentido de las obras.

Del análisis de *El último malón* se desprendió el sentido político de este filme. Por su parte, la investigación sobre el contexto político santafecino de las primeras décadas del siglo XX llevó a ubicar a los personajes de la presentación, restituyéndolos en un marco de pertenencia que dotó de nuevo sentido a este encuentro fílmico. Del mismo modo, se indagó acerca del agregado de las escenas citadas y de la relación entre esta intervención del filme y los hechos que recrea la película, así como en la responsabilidad de Centeno en los sucesos de Napalpí de 1924 (que fueron catalogados como malón indígena). Se situó a Greca en este escenario y se indagó sobre su posición pública respecto de este hecho y sobre el marco propicio para hacer circular

el filme con su nueva introducción. Ello reforzaría el carácter polémico de la pieza respecto del pasado y el presente de producción.

En relación con la representación de los mocovíes expresada en la película, esta estuvo atravesada por la tensión argumental y documental expresada en 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, etcétera. Asimismo, se indicó que, en algunas secuencias en las que se construye a los mocovíes como *otros*, se lo hace desde una perspectiva que está en consonancia con discursos de la etapa final del siglo XIX, que trasladan el binomio civilización-barbarie hacia una tensión entre prehistoria y modernidad.

Por su parte, del análisis dramático de la trama ficcional se resaltó lo innovador del planteo, tanto por las características con que se reviste el protagonismo indígena –y los matices que presenta dentro de ese colectivo–, como por la construcción del protagónico femenino que presenta. Se señaló también que en estos puntos pueden advertirse los límites ideológicos que llevaron a elegir 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 identificaron marcas de varios enunciados respecto de los mocovíes, que van desde la denuncia social hasta la invisibilización, y desde el exotismo hasta su consideración como salvajes. Se han delineado algunas explicaciones en relación con estas tensiones vinculadas, entre otras cuestiones, a la doble representación que Greca ejerció sobre el colectivo sanjavierino.

En el segundo capítulo se encontraron características comunes en la representación de los indígenas, y en las identidades y alteridades construidas en los filmes analizados. Al respecto, hemos señalado que 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 sus prácticas se ligan 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.

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.

Por su parte, se señaló que el filme presenta una valoración negativa y una intención polémica respecto de la política rosista hacia *los indios*, que se expresa mediante 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 que hemos inscripto 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 señaló la importancia del Cine en la difusión de la Historia, y el rol activo del Estado respecto de la enseñanza de esta disciplina en función del objetivo de fortalecimiento del sentimiento patriótico.

La última película analizada en el capítulo, *El último perro*, plantea la perspectiva más estereotipada y radical de los indígenas, llevando al extremo los tópicos del *western*, aunque innovando respecto de la representación visual de la frontera, la que se adapta a los temas que se imponen desde el contexto de producción.

En el capítulo 3 se abordaron las películas más recientes sobre el tema, se identificaron el lugar de la cámara y la perspectiva en la representación de los pueblos originarios, así como el concepto y las transformaciones de sentido en las transposiciones de textos literarios y pictóricos al cine. En este sentido, se señaló que, desde la década de 1940 hasta el presente, se privilegia como referente icónico, en la búsqueda de un verosímil de época, la utilización de obras consagradas de la pintura argentina. Se indagó acerca de su uso y se establecieron tres modos de utilización. En las películas del 40 y del 50 predominó la alusión: los escenógrafos decoraron sus ambientes referenciando a

Monvoisin y a Morel. Un segundo uso se destacó en las películas más recientes, y es la cita de carácter imitativo analizada en *La revolución es un sueño eterno*, en la que el cuadro de Subercaseaux funciona como elemento fuertemente identificatorio en la construcción de la escena histórica. Por su parte, se advirtió el uso interpretativo de la pintura, en el caso de la película de Cozarinky, respecto a la obra de Della Valle. Asimismo, se ha identificado, en la primera película analizada, la referencia a la fotografía (referente icónico moderno) para recrear el comportamiento de los “ciudadanos” de San Javier.

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* solo 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*, en la que 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 de 1940 y 1950, confor-

man 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 *western* el género para conducir la narración hacia los tópicos deseados. De esta manera, si a principios de siglo XX 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 –para el protagonista– un obstáculo de la misma especie que las rocas o el viento que azota; son un elemento móvil por naturaleza y una pieza fundamental en las escenas de tensión, en las persecuciones ecuestres; dotan de sentido, por tanto, a los grandes combates.

Estas películas dan cuenta de un proceso de alterización a través del que no solo 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 solo la acción dra-

mática 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*, en el que 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 renegrido, 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, se ha convertido en ícono. La otredad es construida en el celuloide a partir de esta fijeza, de la repetición del estereotipo, en distintas temporalidades y escenarios.

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.

Como se demostró a lo largo del trabajo, 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 solo 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 ciudadanos del país.

Al respecto, solo 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*, se 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, supuso a los indígenas 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 aborígenes del siglo XIX con ese pasado civilizatorio.

Respecto de la concepción de frontera que se advierte en las películas analizadas, es posible afirmar que en el capítulo 2, 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 son mayores o menores; para *Huella*, que ubica la acción a fines de la década del 20, la llanura es *tierra de indios* y la sociedad blanca apenas se concentra 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 expuso a los mocovíes dentro de la comunidad nacional, denunció su sometimiento y las relaciones de explotación en las que se hallaban sujetos, mientras, desde lo extracinematográfico, difundió lo que suponía el director que eran algunas de las causas y de las soluciones políticas para transformar esta situación.

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 se observa la idea de frontera como línea militar y divisoria, se hacen presentes otro contexto y nuevas concepciones acerca de la frontera, ya que también se la concibe como territorio de intercam-

bio: un espacio ambiguo, donde esos dos mundos conviven, se tocan y permean. 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, a lo largo del trabajo hemos señalado 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 capítulo 2, se construye a *los indios* carentes de diálogo, como si los sonidos que salen por su boca solo pudieran expresar agrado, dolor o ruido. Esta representación se reitera en *Guerreros y cautivas*, filme en el que *los indios* se comunican imitando los sonidos de los animales. En *La revolución es un sueño eterno*, si bien se representan 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 las décadas de 1940 y 1950 impera una concepción que los considera *otros*, externos a la nación, y los concibe como obstáculo a remover para el desarrollo de la historia nacional. Como se mencionó, estas ideas van 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 (*El último malón* y *La revolución es un sueño eterno*) 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 esta podría considerarse una película de clivaje, intermedia entre ambos discursos). Por su parte, *El último malón* plantea tensiones respecto de 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. Es por eso que, si en ocasiones nos hemos desviado del análisis puntual de los pueblos originarios y de la frontera, fue para poder comprender las obras y compartir los sentidos que estas construyen acerca de la historia y de la sociedad. En este sentido, las preguntas que no dejamos de pensar en este trabajo son cómo el Cine representó a la Historia y qué concepciones puso a circular sobre esta, por lo que queda planteada la cuestión acerca de los alcances materiales de las construcciones historiográficas y cinematográficas analizadas en este trabajo. Si una de las ventajas del Cine de tema histórico es la posibilidad de establecer un cierto espesor entre el referente y el discurso –y en ese espesor puede pensarse el lugar del espectador como partícipe de la producción de sentido del filme– queda abierta la pregunta acerca de la recepción de estos en cada contexto histórico.

| FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA |

Fuentes audiovisuales. Fichas técnicas de los filmes

***El último malón* (1917)**

Dirección: Alcides Greca

Película muda. Blanco y negro

Intérpretes: Mariano López, Salvador López, Rosa Volpe y lugareños

Estreno: 4 de abril de 1918. Place Theatre, Rosario

Producción: Greca Films, empresa cinematográfica rosarina

***Huella* (1939)**

Dirección: Luis José Moglia Barth

Guión: Homero Manzi y Hugo Mac Dougall, según un fragmento de *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento

Fecha de estreno: 24 de enero de 1940

Intérpretes: Enrique Muiño, Fernando Ochoa, Malisa Zini, Daniel Belluscio, Emilio Gola, Ada Cornaro, José Otal, Froilán Varela, Orestes Caviglia, Eduardo Otero, Héctor Méndez, Pablo Cumo, Percival Murria

Fotografía: Antonio Merayo y Hugo Chiesa

Montaje: Jorge Garate

Música: Mario Maurano

Escenografía: Raúl Soldi

Producción y distribución: Argentina Sono Film

Pampa bárbara (1945)

Dirección: Lucas Demare y Hugo Fregonese

Duración: 98 minutos. Blanco y negro

Guión: Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi

Fecha de estreno: 9 de octubre de 1945

Intérpretes: Francisco Petrone, Luisa Vehil, Domingo Sapelli, Froilán Varela, María Esther Gamas, Judith Sulián, Roberto Fugazot, Margarita Corona, Juan Bono, Pedro Codina, Aurelia Ferrer, María Concepción César, Luis Otero, Pablo Cumo, Jorge Molina Salas, René Mugica, José Prause

Narrador: Enrique Muiño

Fotografía: José María Beltrán, Bob Roberts y Humberto Peruzzi

Montaje: Carlos Rinaldi y Atilio Rinaldi

Música: Lucio Demare y Juan Ehlert

Escenografía: Germen Gelpi

Producción y distribución: Artistas Argentinos Asociados

El último perro (1955)

Dirección: Lucas Demare

Duración: 95 minutos. Color

Guión: Guillermo House y Sergio Leonardo, según la novela de Guillermo House

Fecha de estreno: 14 de marzo de 1956

Intérpretes: Hugo del Carril, Nelly Meden, María Fabiana, Nelly Panizza, Mario Passano, Domingo Sapelli, Jacinto Herrera, Rosa Catá, Gloria Ferrandiz, Ricardo Trigo, Marisa Núñez, Rubén Durán

Dirección de producción: Luis Giudici

Fotografía: Humberto Peruzzi

Montaje: Nelo Melli

Música: Lucio Demare

Vestuario: Saulo Benavente

Escenografía: Saulo Benavente

Producción: Enrique Faustín, Juan Pelich y Luis Giudici

Distribución: Atalaya

Guerreros y cautivas (1989)

Dirección: Edgardo Cozarinsky

Estreno: 1994

Origen: Argentina-Suiza

Guión: Edgardo Cozarinsky, basado en “Historia del guerrero y la cautiva”, de Jorge Luis Borges

Intérpretes: Dominique Sanda, Federico Luppi, China Zorrilla, Leslie Caron, Gabriela Toscano, Selva Alemán, Diulio Marzio, Juan Palomino

Dirección artística: Miguel Angel Lumaldo

Fotografía: Javier Mígueles

Sonidista: Dante Amoroso

Producción: Jorge Estrada Mora, Syvette Frydman, Jean Henchoz

La revolución es un sueño eterno (2010)

Dirección: Nemesio Juárez

Guión: Nemesio Juárez y Lidia Paulucci, sobre la novela homónima de Andrés Rivera

Estreno: 17 de mayo de 2012

ATP. Color. 110 minutos

Elenco: Lito Cruz, Luis Machín, Adrián Navarro, Juan Palomino, Mónica Galán, Carlos Kaspar

Producción ejecutiva: Lidia Paulucci

Dirección de producción: Ignacio Rey

Fotografía: Leandro Martínez

Cámara: Segundo Cerrato

Música: Sebastián Kauderer

Edición: Liliana Nadal

Producción: Guillermo Szelske

Distribución: Aura Films

Fuentes impresas

Periódicos

La Prensa, marzo-abril de 1904, diciembre de 1917, marzo de 1918.

Santa Fe, julio de 1917 a agosto de 1924.

Crítica, junio-julio de 1924.

Litoral, julio de 1917 a abril de 1918.

La Nación, julio de 1917 a abril de 1918.

La Capital, 1917-1918 y 1923-1924.

La Acción, julio-agosto de 1924.

Diario de Sesiones

Legislatura provincial de Santa Fe. Cámara de Diputados. Años 1912, 1913, 1914, 1915 y 1917.

Folletería

Cine Club de Rosario. Año XIX, temporada 1968. Año XXXIII, temporada 1982.

Libros

Borges, J. L. (2005). "Historia del guerrero y la cautiva". En *El aleph*: Buenos Aires, Emecé Editores.

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

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

Libros y artículos. Análisis histórico

- Abad de Santillán, D. (1967). *Gran enciclopedia de Santa Fe*, Tomo 1. Buenos Aires: Sociedad Anónima.
- Bandieri, S. (2000). “Ampliando las fronteras: la ocupación de la Patagonia”. En: *Nueva Historia Argentina*, Tomo 5. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bechis, M. (2000). “Cuando los regalos no llegan, los jefes se ponen verdes: política y regalo entre caciques de las pampas en una Junta General de 1830 descrita por participantes”, *Cuadernos del Sur* N° 29, UNSur.
- Benedetti, A. (2007). “El debate sobre las fronteras en la Argentina”, *Revista Estudios Socioterritoriales. Revista de geografía*, año VI, N° 6, Tandil: Centro de Investigaciones Geográficas-FCH, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Blengino, V. (2005). *La zanja de la patagonia. Los nuevos conquistadores: militares, científicos, sacerdotes y escritores*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cantón, D. (1973). *Elecciones y partidos políticos en la Argentina. Historia, interpretación y balance 1910-1966*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Carreño, G. (2007). *Miradas Y Alteridad. La imagen del Indígena Latinoamericano en la producción audiovisual*. Tesis. Magíster en Estudios Latinoamericanos. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Carrizo, B. (2006). *Vino viejo en toneles nuevos. Prácticas políticas y elecciones. Santa Fe, 1912*, III Congreso Nacional Sobre Problemáticas Sociales Contemporáneas, Universidad Nacional del Litoral.
- ----- (2007). *El calidoscopio radical. Santa Fe, 1912-1914*, Ponencia presentada en las XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Tucumán: Universidad Nacional del Litoral.

- Cattaruzza, A. (2001). “Descifrando pasados: Debates y Representaciones de la historia nacional”. En: *Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Tomo 7. Buenos Aires: Sudamericana.
- ----- (2009). *Historia de la Argentina. 1916-1955*. Biblioteca básica de Historia. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cattaruzza, A. y Eujenian, A. (2008). *Políticas de la Historia. Argentina 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Clementi, H. (1987). *La frontera en América*. Buenos Aires: Editorial Leviatán.
- Coni, E. (1945). *El gaucho*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Delrio, W. (2005). *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia. 1872-1943*. Buenos Aires: UNQU-Prometeo.
- Echarri, F. (2004). *Napalpi, 'la verdad histórica'*. Resistencia: Editorial de Autor.
- Eujenian, A. y Cattaruzza, A. (2000). “Héroes patrios y gauchos rebeldes. Disposiciones estatales y representaciones populares en la constitución de imágenes colectivas del pasado en la Argentina”. En: *Revista di Storia Della Storiografia Moderna*, Roma, Italia.
- Farberman, J. y Ratto S. (2009). “Introducción”. En: Farberman, J. y Ratto, S. (comp.). *Historias mestizas en el Tucuman colonial y en las pampas (siglos XVII a XIX)*. Buenos Aires: Biblos.
- Gallo, E. (1965). *Notas para una historia política de Santa Fe. La elección de 1912*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- García, A. (1986). “El territorio nacional del Chaco durante el gobierno radical (1916-1930)”. En: *Cuadernos de Geohistoria Regional*, N° 14. Resistencia: Instituto de Investigaciones Neohistóricas.
- Grimson, A. (2003). “Disputas sobre las fronteras”. En Michelsen, S. et al. *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Buenos Aires: Gedisa.
- Larraquy, M. (2009). “La masacre de Napalpi”. En: *Marcados a fuego. La violencia en la historia argentina. De Yrigoyen a Perón (1890-1945)*. Buenos Aires: Aguilar.

- Lévi-Strauss, C. (2002). *Mitológicas I (Lo crudo y lo cocido)*. 1ª ed. en castellano, 1968. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mandrini, R. (1992). "Las fronteras y la sociedad indígena en el ámbito pampeano". En: *Anuario del IEHS*, 12. Tandil: UNCPBA.
- Mandrini, R. y Paz, C. (2003). *Las fronteras hispanocriollas del mundo indígena latinoamericano en los siglos XVIII- XIX*. CEHR, Universidad Nacional del Comahue.
- Masés, E. (2002). *Estado y cuestión indígena. El destino final de los indios sometidos en el sur del territorio (1878-1910)*. Buenos Aires: Prometeo libros-Entrepasados.
- Palermo, M. A. (1991). "La compleja integración Hispano-Indígena del sur argentino y chileno durante el período colonial". *América Indígena*, 1; Mandrini, R. "Procesos de especialización regional en economía indígena pampeana (siglos XVIII-XIX): el caso del suroeste bonaerense". En: *Boletín Americanista*, Tomo XXXII, N° 41, Barcelona.
- ----- (1994). "El revés de la trama. Apuntes sobre el papel económico de la mujer en las sociedades indígenas tradicionales del sur argentino". En: *Memoria Americana* N° 3, Buenos Aires.
- Paz, G. (2007). *Las guerras civiles (1820-1870)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Ratto, S. (2001). "El debate sobre la frontera a partir de Turner. La New Western History, los borderlands y el estudio de las fronteras en Latinoamérica", *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, N° 24, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Romero, L. A. (coord.) (2004). *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Rossi, E. (1970). *Historia Constitucional del Chaco*. Resistencia: Universidad Nacional del Noreste.
- Roulet, F. (2008). "Embajadoras y hechiceras indígenas". En: *Todo es historia* N° 489, Buenos Aires.
- S/A (1978). "Provincia de Santa Fe". *Apuntes Biográficos Contemporáneos*. Rosario: Imprenta de El Comercio.

- Svampa, M. S. (1994). *El dilema argentino: Civilización o Barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: Ediciones el Cielo por Asalto.
- Terán, O. (2009). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Teruel, A. (2005). *Misiones, economía y sociedad. La frontera chaqueña del Noroeste Argentino en el siglo XIX*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Trincherero, H. H. (2000). "Los Dominios del Demonio". *Civilización y Barbarie en las fronteras de la Nación. El Chaco Central*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Turner, F. J. (1986). *La frontera en la historia americana*. Madrid: Ediciones Castille.
- Vezub, J. (2002). *Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la "Conquista del Desierto"*. Buenos Aires: El Elefante Blanco.
- Viñas, D. (1982). *Indios, ejércitos y frontera*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Walter, J. C. (1970). *La Conquista del desierto. Lucha de frontera con el indio*. Buenos Aires: Eudeba.

Libros y artículos. Análisis cinematográfico

- AA.VV (2007). *Fotogramas Santafeinos*. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976. Universidad Nacional del Litoral.
- Aguilar, G. (2009). "Pampa Bárbara. Una historia nacional". En: *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Astre, G. y Hoarau, P. (1997). *El universo del Western*. 4ª edición. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Aumont, J. y Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Bordwell, D.; Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.

- Carriere, J. C. (1997). *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. y di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Couselo, J. M. (1971). “El aporte de Alcides Greca al cine argentino”. En: *Todo es Historia* N° 49, Buenos Aires.
- Cuarterolo, A. (2007). “El cazador de sombras. La representación del indígena fueguino en la obra documental del sacerdote Alberto María de Agostini”. En: Campo, J. y Dodaro, C. (comps.). *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Buenos Aires: Ediciones del Campo.
- ----- (2009). “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina”. En Lusnich, A. y Piedras, P. (ed.). *Una historia del cine político y social en Argentina*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Filinich, M. I. (1998). *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.
- Greca, V. y Greca, D. (2011). “El último malón (1917): un análisis desde la Antropología y la Historia de un relato cinematográfico”, ponencia presentada en XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad de Catamarca. San Fernando del Valle de Catamarca.
- Gubern, R. (1992). *Historia del Cine*. Barcelona: Baber.
- Hansen, N. y Nichols, B. (1997). “Pornografía, etnografía y los discursos del poder”. En: Nichols, B. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Jullier, L. (2007). *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986). *La enunciación*. Buenos Aires: Hachette.
- Kohen, H. (2005). “Algunas bodas y muchos funerales. Imagen cinematográfica e identidad nacional en el período 1897-1919”. En: “La imagen como vehículo de identidad nacional”, *Cuadernos de Cine Argentino*, Buenos Aires: INCAA.

- ----- (2009). “El último malón. En: *Primera antología del cine mudo argentino*. Buenos Aires: INCAA, GCBA.
- Kriger, C. (2009). *Cine y peronismo: el estado a escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- López, M. y Rodríguez, A. (2006). “Indios y cautivas. El problema de la identidad en el cine argentino”, ponencia publicada en actas del VII Encuentro Internacional da Anplhac, Brasil: Faculdade de Historia-PUC Campinas.
- ----- (2007), “Malones de película. Las estrategias de representación de los pueblos originarios en el cine argentino. Apuntes para pensar la relación entre cultura e imperialismo”, ponencia en Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- ----- (2009). *Un país de película. La Historia Argentina que el cine nos contó*. Buenos Aires: Editorial del Nuevo Extremo.
- Lusnich, A. L. (ed.) (2005). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- ----- (2007). *El Drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Lusnich, A. L. y Piedras, P. (ed) (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Manrupe, R. y Portela, M. (2005). *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Manzi, H. y Petit de Murat, U. (1976). *Pampa Bárbara* (guión del filme e introducción: Cuando Rosas y Lavalle eran amigos). Buenos Aires: Conjunta Editores.
- Metz, C. (1970). “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” En: AA.VV. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- ----- (1979). “Retórica y lingüística: El gesto jakobsoniano”. En: *Psicoanálisis y cine: el significante imaginado*. Barcelona: Gustavo Gilli.

- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Ortiz, Á. y Piqueras, M. J. (2003). *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Madrid: Paidós.
- Paraliou, S. (2000). *Los cines de Rosario. Ayer y Hoy*. Rosario: Editorial Fundación Ross.
- Paranaquá, P. (2003). *Tradición y Modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Romano, E. (1991). *Literatura Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Romano, E. y Goldestein, M. (2010). *La problemática de la representación aborígen en el cine argentino del siglo XX. El cine cuenta nuestra historia. 200 Años de Historia, 100 Años de Cine*. Buenos Aires: INCAA.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Scaglia, A. y Varea, F. (2008). *Rosarinos en Pantalla*. Rosario: Centro de Estudio, Perfeccionamiento e Investigación Cinematográfica (CEPIC) y Cine Club de Rosario.
- Segre, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Shohat, E. y Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Steimberg, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- ----- (2001). "Sobre algunas exhibiciones contemporáneas del trabajo sobre los géneros", Coloquio Internacional *Identidad y Alteridad en el contexto de los géneros y medios de Comunicación*, Alemania: Universidad de Friburgo.
- Subouraud, F. (2010). "La adaptación. El cine necesita historias", *Cahiers du Cinéma*, Madrid: Paidós.

- Tassara, M. (2001). *El Castillo de Borgonio - La producción de sentido en el cine, la percepción del narrador en el relato fílmico*. Buenos Aires: Atuel-Colección del Círculo.
- Tranchini, E. (1998). *Representación de lo rural en el cine argentino*. Tesis de Maestría, UNSaM – Instituto de Altos Estudios Sociales. Hemeroteca de Tesis.
- ----- (2000). “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista 1915-1945”. En: *Entrepasados*. Revista de Historia, año IX, números 18 y 19, Buenos Aires.
- Traversa, O. (1994). “Carmen, la de las transposiciones”. En: *La piel de la obra*, N° 1, Buenos Aires.
- Wolf, S. (2001). *Cine /Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Zimmer, C. (1976). *Cine y política*. Salamanca: Editorial Sígueme.

Libros y artículos. Teoría sobre Cine e Historia

- Caparrós Lera, J. (2004). *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza editorial.
- Davies, N. Z. (1987). “Any resemblance to Persons Living or Dead: Film and Challenge of Authenticity”, Yale Review. Connecticut.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Guinzburg, C. (2004). “De todos los regalos que le traigo al Kaisare. Interpretar la película escribir la historia”. En: *Tentativas*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- Monterde, J. E., Selva, M. y Solá, A. (2001). *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Libros y artículos. Teoría y estudios de arte y cultura

- Alvarado, M. (2007). “Vestidura, investidura y despojo del nativo”. En: Alvarado, M. et al (ed.). *Fueguinos: fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*. Santiago: Pehuén.
- Bajtin, M. (1995). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bidaseca, K. (2010). *Perturbando el texto colonial. Los estudios (pos) coloniales en América Latina*. Buenos Aires: SB.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Gombrich, E. (1997). *Textos escogidos sobre arte y cultura*. Madrid: Debate.
- Iglesias, C. (2002). *La violencia del azar, ensayo sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Malosetti Costa, L. (1999). “Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario”. En: *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Tomo I. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- ----- (2005). “¿Un paisaje abstracto?”. En: *Resonancias románticas. Ensayos sobre la historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Penhos, M. (1996). *Actores de una historia sin conflictos. Acerca de los indios en pinturas del Museo Histórico Nacional*. Estudios e Investigaciones. Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E Payro”. Buenos Aires: Filosofía y Letras (UBA).
- ----- (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rotker, S. (1999). *Cautivas. Olvidos y memorias en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Said, E. (1996). *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- ----- (2006). *Orientalismo*. Barcelona: Ediciones Debolsillo.

- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Torre, C. (2010). *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la Conquista del Desierto*. Buenos Aires: Prometeo.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Documentos electrónicos

- Alvarado, M. y Mason, P. (2005). “Fuegia fashion. Fotografía, indumentaria y etnicidad”, *Revista Chilena de antropología visual*, N.º 6, pp. 2-18, [en línea], Universidad Católica de Humanismo Cristiano, Santiago, Chile. Disponible en: <http://www.antropologiavisual.cl/> [consultado el 12-5-2010].
- Ciucci, J. (2011). “¿Qué es un revolucionario?”. Entrevista con Nemesio Juárez en Tierra en Trance. Reflexiones sobre cine latinoamericano. Disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2011/04/entrevistas/%C2%BFque-es-un-revolucionario-entrevista-con-nemesio-juarez.html> [consultado el 2-6-2013].
- Garate, M. (2010). “Figuraciones del pasado, contradicciones del presente. En torno a ‘El último malón’ de Alcides Greca”. Ponencia en coloquio internacional *Cine mudo en Iberoamérica: naciones, narraciones, centenarios*, México DF: Museo Universitario Arte Contemporáneo. Disponible en: <http://cinemudoiberoamericano.blogspot.com.ar/> [consultado el 2-9-2010].
- Greca, V. (SD). ‘El último malón’. *Una aproximación a las relaciones interétnicas a partir del levantamiento del pueblo mocoví de San Javier en 1905, en base a la obra de Alcides Greca*, [en línea]. Disponible en: <http://www.ctera.org.ar/iipmv/publicaciones/Cuaderno6> [consultado el 15-3-2013].
- Lenton, D. (2010). *Los Indígenas y el Congreso de la Nación Argentina: 1880-1976*. Noticias de Antropología y Arqueología, [en línea]. Disponible en: <http://antropologiabc.files.wordpress.com/2010/10/indigenas-y-congreso-lenton.pdf> [consultado el 15-06-2013].

- Rodríguez, A. (2012). “La trama, la historia y la política en El último Malón”. En: *Dossier Cine y Política*, Polhis, N° 8, 2° semestre 2011 [en línea]. Disponible en: <http://historiapolitica.com/boletin8/> [consultado el 15-5-2012].
- Rodríguez, A. (2010). “Las representaciones de la revolución y la independencia en el cine argentino. Tres versiones de San Martín en busca de su contexto. Independencias - Dependencias - Interdependencias”, VI *Congreso CEISAL 2010*, Toulouse, France, [en línea], código de documento electrónico: halshs-00496928, 6 Jul 2010. Disponible en: http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00496928_v1/ [consultado el 10-8-2013].
- Rodríguez, A. y López, M. (SD). “Una de indios y soldados en la frontera sur. Identidad y alteridad en un Western Argentino”, *Revista Film-Historia Online*, Vol. XVIII, N° 1-2 de 2007, [en línea], Universidad de Barcelona. Disponible en: <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2007/uno/cautivas.htm> [consultado el 7-06-2013].
- Spivak, G. (1985). “¿Puede el subalterno hablar?” En: *Revista Orbis Terrius*, Año 6, N° 6. [en línea]. Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-6/traduccion/spivak> [consultado el 2-9-2012].



Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional

Este libro se centra en las diversas formas de representación que la cinematografía argentina dispuso, a lo largo de los años, acerca de los pueblos originarios. Analiza las películas en tanto fuentes de época y versiones del pasado que participan en la disputa por el sentido de la Historia, difundiendo perspectivas historiográficas. Se trata de filmes que representan el período que va desde la Independencia hasta la consolidación del Estado nacional: *El último malón* (1918), *Huella* (1940), *Pampa bárbara* (1945), *El último perro* (1956), *Guerreros y cautivas* (1994) y *La revolución es un sueño eterno* (2012).

¿Qué le pueden ofrecer las imágenes a un historiador para entender o explicar ciertos procesos? Alejandra F. Rodríguez condensa en estas páginas una larga trayectoria de análisis –y de docencia– sobre las relaciones productivas entre el Cine y la Historia. Su tarea es desentrañar las acciones que llevaron a estereotipar en el cine local a los pueblos originarios como salvajes, como vengativos, como violentos. Encuentra así una forma de visibilizarlos, despierta nuevas preguntas y pone en evidencia la rentabilidad que resulta de implementar lecturas complejas de las representaciones.