

CÁMARAS EN LA FRONTERA SUR CINE, MEMORIAS Y OLVIDOS SOBRE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS

Sabrina Rosas

Centro de Historia Argentina y Americana (CHAyA). Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata

Fecha de presentación: 30 de setiembre de 2014

Fecha de aceptación: 22 de noviembre de 2014

RESUMEN

Los avances acaecidos en el estudio sobre las sociedades indígenas de Pampa y Patagonia han permitido complejizar los análisis clásicos sobre la cuestión indígena. Los trabajos interdisciplinarios en el desarrollo de estas investigaciones dieron lugar a la incorporación de diversos tipos de fuentes que fundamentan así como cuestionan viejas interpretaciones. Las miradas tradicionales sobre la cuestión indígena en Argentina han penetrado en la elaboración de estos tipos de fuentes, evidenciando así usos del pasado que legitiman la dicotomía clásica entre civilización y barbarie. Fotografías, pinturas, entre otras fuentes visuales, son testigo de estas construcciones negativas, en las cuales el cine ha sido parte. En este trabajo se intentará analizar dos producciones cinematográficas de 1940 que reconstruyen la historia argentina durante los gobiernos de Juan Manuel de Rosas. Se propone una reflexión sobre los discursos, las narrativas y las representaciones de dichos films respecto al tratamiento de las problemáticas de la frontera sur, que pretende generar nuevos interrogantes en torno a las formas de apropiación, construcción y reproducción de la memoria colectiva sobre los Pueblos Originarios.

Palabras clave: Cine – Pueblos Originarios – Memoria – Discurso hegemónico.

ABSTRACT

Advances have occurred in the study of indigenous societies of Pampa and Patagonia have allowed complicate the classic analysis of the Indian question. Interdisciplinary work in the development of these investigations led to the incorporation of various types of sources that support and question old interpretations on the subject. Traditional perspectives on the indigenous question in Argentina have penetrated in the development of these types of sources and uses of the past showing that legitimize the classic dichotomy between civilization and barbarism. Photographs, renderings, paintings, and other visual sources are testament to these negative constructions, and the film has been a part. This paper will attempt to analyze two film productions of 1940 that reconstruct the history of Argentina during the governments of Juan Manuel de Rosas. A reflection on the discourses, narratives and representations of these films on the treatment of the problems of the southern border, which aims to generate new questions about the forms of appropriation, construction and reproduction of the collective memory of the Peoples is proposed originating.

Key word: Film – Pueblos Originarios – Memory – Hegemony.

LOS VÍNCULOS ENTRE EL CINE Y LA MEMORIA

"Ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión".

Didi Huberman (2011:32)

Este trabajo pretende reflexionar sobre las representaciones cinematográficas construidas sobre la sociedad del área Arauco-pampeana-norpatagónica de mediados del siglo XIX a partir de una mirada desde la memoria social. Las imágenes del pasado constituyen un complejo escenario de conflictos y tensiones que atraviesan a una sociedad a lo largo del tiempo. El cine, entendido como una construcción, es un producto simbólico que expresa la cultura de sus realizadores, el contexto histórico en el que se realiza y las ideologías que se formulan en el discurso audiovisual. Esta preocupación por las representaciones del pasado y la interpretación de los discursos no se enfoca en

las formas en que se hacen visibles los conflictos de la época, sino en las memorias que registra. Las películas son portadoras de memoria que, construidas sobre la base de discursos hegemónicos o alternativos, reflejan una visión del pasado y de lo que se propone como "real". Para ello, se selecciona qué mostrar, dándole relieve a cierta temática y descartando otra, estableciendo así prioridades y jerarquías. En este sentido, como plantea Didi Huberman el contacto entre la imagen y lo "real" puede entenderse como un incendio que, con el correr del tiempo deja cenizas de todo aquello que lo rodeaba y que ha ardido. El historiador, en su afán de interpretación histórica, recoge solo vestigios de aquel pasado que se recupera en estos documentos, aquellas cenizas que, en forma de montaje cinematográfico *"hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto"*, a cada archivo (Didi Huberman 2007:5)

La imagen es un corte que revela al mundo no por cómo es sino por cómo se lo comprende en cada época (Sorlin 1985:28), buscando lo que resulta significativo y descuidando aquello que no lo es. Estas huellas hacen visible las relaciones de tiempo más complejas que trascienden a la memoria en la historia. Simultáneamente, estos rastros visuales del tiempo están compuestos por la amenaza de los olvidos, creados selectivamente por sus productores y/o por los discursos con los que se identifican siguiendo los intereses de una época (Marzorati y Tal 2011). Entre la imagen y lo "real" se esconden, entonces, las decisiones de montaje, recorte y representatividad de los sujetos, del espacio/tiempo y del lenguaje empleado, revelando discursos ideológicos particulares (Ginzburg 2004:144).

En la compleja relación que se establece entre las memorias y los olvidos (Portelli 2014), y en particular en el análisis de fuentes audiovisuales, la cuestión indígena se vuelve significativa, pues representa un claro ejemplo de cómo ciertos discursos e interpretaciones histórico-sociales hegemónicas sobre el pasado logran ser materializadas en producciones fílmicas. Las películas aquí seleccionadas¹ han sido producidas en la década de 1940 en Argentina,

¹ La selección de fuentes se basó, como se explica en esta introducción, en un conjunto de elementos que vinculan a los films para su análisis. Por un lado, el tipo de producción cinematográfica y su carácter nacional. Por otro, la temática que es abordada en la película. También el período histórico común que comparten. Las normas editoriales, por

preocupadas por reconstruir la historia nacional en el marco del denominado "cine clásico". Durante esta etapa, con un marcado estilo épico y romántico, la industria del cine fomentó el crecimiento del drama social-folclórico biográfico con una fuerte ambientación histórica. En este proceso, las representaciones del sujeto indígena han sido homologadas a un problema de guerra de fronteras.

La temática histórica que desarrollan los films seleccionados se centran en los gobiernos de Juan Manuel de Rosas entre 1829 y 1852 en un contexto trazado por la conflictividad como por las alianzas que caracterizaron las relaciones entre el mundo criollo y el mundo indígena. En este complejo entramado, la figura del indígena ha tendido a pasar, una vez más, inadvertida para la historiografía², asociándola a participaciones excepcionales y obviando la importancia que las políticas con los indios tuvieron para el desarrollo político y económico del área de Pampa y Patagonia a lo largo del siglo XIX. Los nuevos estudios provenientes de diversos campos disciplinares como la arqueología, la antropología, la etnohistoria o incluso la historiografía, (De Jong 2011; Cutrera 2013; Ratto 2003; Briones y Carrasco 2000) han permitido cuestionar las interpretaciones clásicas sobre el vínculo entre J. M. de Rosas, sus funcionarios y las diversas comunidades indígenas del área, dando cuenta de las complejas relaciones de lealtad y reciprocidad fomentadas y sostenidas durante varias décadas en el conocido "Negocio pacífico con el indio".

La necesidad de replantearse y reformular los interrogantes para abordar la cuestión indígena abre la posibilidad de interpelar nuevas fuentes que vislumbren estas problemáticas, en donde la película, pensada como documento histórico, resulta significativa (Ferro 1996:31-56). En este análisis se conjugan dos perspectivas temporales: por un lado, el momento histórico que se busca representar a través del film, y por otro, el momento histórico en que éste es producido, cuyas características contextuales condicionan las formas en que ese pasado es reconstruido.

su parte, han limitado la incorporación de otras producciones que también comparten estas peculiaridades y son dignas de ser consideradas. Tal es el caso de *El último perro*, de Lucas Demare, o *Huella*, de Juan José Moglia Barth.

² Para un mayor análisis las críticas y debates respecto al abordaje historiográfico sobre la temática indígena en diversos procesos de la historia, ver: Mandrini 2010; Mases 2010.

Las miradas clásicas respecto al mundo indígena construyeron la idea de que las comunidades originarias eran grupos de salvajes y de incivilizados, que vivían en zonas desérticas y desoladas cuya “desaparición” era un proceso “natural” frente al avance de la sociedad moderna y de la civilización. Estas representaciones, como veremos, se hacen manifiestas en los films seleccionados, vislumbrando la vida cotidiana de la sociedad criolla en la zona de fortines instalados en los límites fronterizos del gobierno de Buenos Aires preocupados por defender la frontera de la “amenaza del indio”.

En este marco, la posibilidad de propiciar una mirada crítica sobre las representaciones y las memorias forjadas en torno a la imagen visual y discursiva del indígena, a través de documentos fílmicos, permite cuestionar los discursos que devinieron en hegemónicos e interpelar la propia labor historiográfica a lo largo del tiempo.

La historia de la cinematografía argentina ha transitado por diversas etapas³ que no estuvieron exentas de reproducir estas miradas tradicionales, desdibujando la participación del indígena o bien limitándola a hechos de violencia. Las películas de los años '40 reproducen un discurso y una memoria peculiar respecto al indio, en donde se decidió qué historia contar, limitando e imposibilitando otras formas de interpretación histórica⁴. En este sentido, se

³ Ver: Lusnich y Piedras (eds.) 2009.

⁴ Recién en los años '80 se produce un quiebre significativo en las formas de representación de los Pueblos Originarios en el cine. Estos cambios recogen las concisas pero significativas experiencias de películas de los años '60 y '70, como *El trueno entre las hojas*, *Las Aguas bajan turbias*, *Ceramiqueros de traslasierra*, *Shunko*, entre otras, que presentaron miradas innovadoras sobre la temática. Los cambios en los estilos y en los temas que aborda el cine entre 1980 y 1990, pero principalmente desde el año 2000 en adelante, deben ser entendidos en el marco del proceso de emergencia del actor indígena desarrollado desde los 80'. Para entonces, nuevos movimientos sociales comenzaron a confluir en distintos países latinoamericanos, forjando nuevas experiencias políticas de democratización y de defensa de la cultura y de la identidad. La experiencia argentina en torno al avance indígena en la arena política internacional se vio reflejada en la reforma constitucional de 1994. Tales procesos, en conjunción con el impulso de políticas de defensa de los Derechos Humanos, dieron mayor visibilidad a la cuestión indígena, y abrieron la posibilidad de problematizar diversos aspectos que resultan claves

intentará propiciar, mediante el análisis de estas producciones, un análisis sobre los tipos de memorias que se construyeron en torno a ellas, así como también los silencios y vacíos que las complementan, en un intento de contribuir en el debate ampliado sobre los vínculos entre memoria, discurso histórico y Pueblos Originarios.

DESDE EL SILENCIO DE LA CIVILIZACIÓN AL RUIDO DE LA BARBARIE

A partir de 1930, el inicio del período conocido como “Década Infame” enmarcó el desarrollo de una nueva etapa del cine conocida como cine “clásico industrial” que durará hasta fines de la década del '50, en donde comienza a afianzarse la producción cinematográfica nacional, concretando estilos y esquemas propios de Argentina. En este marco, se pueden encontrar numerosas producciones cinematográficas preocupadas por afianzar y profundizar las narrativas hegemónicas del Estado, centrados en una historia oficial del pasado⁵. A partir de un análisis de la dimensión narrativa y el modo de representación, se pretende rastrear las dicotomías clásicas que caracterizan el discurso hegemónico acerca de la construcción de la nación y del rol que ocupó en dicho procesos el actor indígena: civilización/barbarie, blanco/indígena, ciudad/desierto, progreso/salvajismo, malones/fortines.

Consecuentemente con este discurso, no resulta extraño hallar pocas producciones en donde el actor indígena esté presente en la trama. Así, *Pampa Bárbara* y *Frontera Sur* son películas que no solo cuentan con esta peculiaridad sino que además comparten entre sí la temática histórica que abordan: ambas transcurren durante los gobiernos de Juan Manuel de Rosas de mediados del siglo XIX.

En un análisis preliminar, se podría argüir que las ficciones que involucran al actor indígena en los rodajes tienden a reducir su participación enmarcándolos

para comprender el proceso de invisibilización y silenciamiento al que fueron sometidos históricamente.

⁵ Durante el período clásico, se realizaron un gran número de películas histórico-biográficas, que narraban las hazañas de los grandes hombres que sentaron la base de la nación, intentando cimentar la historia oficial. Para un estudio exhaustivo ver: Rodríguez (2009).

principalmente en el conflicto sobre la guerra en las fronteras. Los aires de progreso y prosperidad por los que aparenta transitar Buenos Aires son presentados a partir de la tensión que se enfrenta al “problema del indio”, salvaje e indisciplinado, que no respeta las reglas y atenta contra las buenas costumbres. Siempre desde la mirada del fortín – es decir, desde la perspectiva del hombre blanco – las películas recorren la vida cotidiana de los hombres encargados de “defender la frontera”. Con un estilo romántico y épico (Lusnich y Piedras (eds.) 2009; Campo 2012), los films son protagonizados por jefes militares que representan los intereses del General Juan Manuel de Rosas, preocupados por mantener las jerarquías y su propio status en el fortín, y junto a ellos, oficiales de menor jerarquías y gauchos. Estos protagonistas se ven involucrados en historias de amor, que pretenden darle dramatismo a la trama, en donde la mujer –blanca - es representada como un pilar fundamental en la construcción de una sociedad próspera, siempre sensible y vulnerable, que debe ser protegida por el hombre. A su vez, la comandancia del fortín debe hacerle frente a los ataques maloneros de los indios salvajes.

Pampa bárbara, producida por Lucas Demare en 1945, es un film de Artistas Argentinos Asociados que, junto con otras producciones⁶ se propuso construir una épica nacional. La película desarrolla la vida cotidiana en los fortines durante la década de 1830 en el contexto de la expansión de la frontera bonaerense, en la lucha por defender las tierras de los males que las asechan. La trama comienza cuando el personaje principal, el Comandante Castro, logra detener a tres desertores a quienes somete a un duro castigo. Castro es un militar de mano dura, cuyos enemigos son los indios, los traidores y los gauchos fugitivos, y su objetivo principal es vengar la muerte de su madre en manos del cacique Huincul. La película comienza a través de una introducción general sobre el contexto histórico:

"Sobre este extenso mar de tierra firme, avanzaron los fortines en una sangrienta jornada de 100 años. Jalonaron el desierto como semilla de los pueblos futuros. El gaucho fue el héroe de esta epopeya. Al conjuro de su presencia, crecieron los poblados, se multiplicaron las haciendas y las tierras dejaron de ser estériles. Para

⁶ Entre las que se destacan *Guerra Gaucha* y *Su mejor alumno*.

esto tuvo que abatir al indio, pero había un enemigo que se infiltraba en las almas de estos hombres y los incitaba a quebrantar todas las leyes. Ese enemigo era el vértigo del amor, al que ningún ser humano es ajeno". (Cita textual del film Pampa Bárbara, minutos 1-2).

El texto no resiste análisis. El espacio geográfico que menciona es el desierto sobre el que la sociedad del futuro avanza a lo largo de los años. En estas tierras deseosas de ser aprovechadas se hallaba el mundo salvaje de los indios bárbaros. Los hombres que encomendaron esta epopeya civilizatoria son los criollos – o argentinos –, que con sacrificio y valentía construyeron la "Argentina moderna". Se trata, sin duda, de la reproducción de un discurso oficial sobre el pasado, que emerge de un entramado multifacético de relaciones sociales y de poder que tienen efecto sobre el lenguaje (Bajtin 1979).

Al mismo tiempo, la cita vislumbra otros conflictos que se suceden en esta "hazaña histórica" por los que transitaban los hombres de la civilización. Al conflicto externo de la guerra contra el indio, presentado como de larga duración en donde la sociedad criolla debió "abatir al salvaje", dominarlo y civilizarlo, se le suma el interno: el problema de las deserciones en la frontera. Cotidianamente, la comandancia debía hacerle frente al problema de la gran inestabilidad en el cuidado de los límites fronterizos, principalmente entre los gauchos y soldados de menor rango. Es el amor, y la mujer, lo que estimula a que los hombres no cumplan con su deber. Esta preocupación pretende ser resuelta con políticas de asistencia, solicitando el envío de 50 mujeres de la ciudad hacia el área de frontera para que sirvan de entretenimiento al hombre propiciando que no declive en su deber de luchar por la patria. Dichos conflictos se ven atravesados por la historia de amor no correspondido entre Castro y Camila, quien solo se da cuenta que él la ama al final del film cuando Castro muere tras un duro enfrentamiento con Huincul, muerte necesaria como símbolo de fundar un nuevo orden en la sociedad.

En este marco, la frontera conforma el espacio que separa el mundo civilizado del de la barbarie, montaje acompañado por representaciones simbólicas del indio como salvaje. Siguiendo a Aguilar, la frontera es concebida como algo estático, en donde los indios

"...o son grupos a contraluz vistos a distancia o es la cabeza degollada de Huincul que levanta Castro para delicia de sus compañeros en armas. (En) Pampa bárbara el único indio que aparece es el indio muerto." (Aguilar 2009:s/n).

En este sentido, la cuestión indígena es representada como un mal que debe ser erradicado con sangre, pues *"...solo la espada puede terminar con ellos"* (Textual *Pampa Bárbara*, minuto 52).

Si bien es cierto que la historia sucede durante el gobierno de Rosas, en aquellos años los vínculos con los indios eran mucho más fluidos y complejos, que el film se encarga de silenciar. Solo al inicio de la película encontramos algunos indicios de estas políticas:

"COMANDANTE CHAVEZ: - Tenemos q poblar estas tierras sea como sea..."

COMANDANTE CASTRO: - Pero antes tenemos q matar al indio.

CG: - Mejor es pactar con ellos, irlos empujando hacia el sur con diplomacia...

CC: - Engañarlos dice. La guerra no se hace sino que haciéndolo frente.

CG: - Esta no es una guerra sino en parte. Adelante tiene que estar el fusil, pero a unos pasos no más el arado, el rancho y la mujer. Con paciencia los iremos civilizándolos" (Textual *Pampa Bárbara*, minuto 4).

Este interesante diálogo refleja de forma incipiente la idea de que los medios para domar al indio no son, única y necesariamente, mediante el uso de la fuerza. La preocupación por los vínculos con las comunidades indígenas de Pampa y Patagonia fue un tema recurrente en la gestión de Rosas, quien fomentó el desarrollo de políticas de negociación, tratados y alianzas para fortalecer estrechas relaciones. El conocido *Negocio Pacífico de Indios* se fue configurando a lo largo de los años en complejos entramados de autoridades que, en tanto política estatal, asumió la forma de tejido en el cual los funcionarios se encargaban de subordinar y atender a los indios "amigos". *Pampa bárbara* ofrece, entonces, una épica nacional preocupada en construir una "tradición afectiva fuerte" (Aguilar 2009:s/n) antes que en problematizar el

proceso histórico. Se trata de un recorte selectivo que deja por fuera las complejas relaciones entre el mundo indígena y el mundo criollo que caracterizan al período.

Estas cuestiones son recuperadas con una mayor profundización por el film *Frontera Sur* producido por Belisario García Villar en 1943. La película aborda de manera similar la cuestión de la expansión y el control de la frontera de Buenos Aires durante los gobiernos de Rosas, presentando al ámbito pampeano como un espacio desértico en donde la sociedad criolla enfrenta cotidianamente los ataques maloneros de los indios. Sin embargo, ésta no era la única preocupación en los fortines: en *Frontera sur* se pone en tensión el control y el mantenimiento de los vínculos con ciertas comunidades indígenas de la zona, que se pueden denominar "tribus amigas". Asociados desde la historiografía a la participación en situaciones excepcionales, los "indios amigos" han sido personajes fundamentales en la formación y el mantenimiento de una compleja trama de relaciones entre el Estado y las poblaciones indígenas de "tierra adentro". Se trata de actores multifacéticos (De Jong 2011:2-3) que formaron parte de las redes de alianza que vinculaban ambos espacios, así como también de la expansión de dispositivos de poder desplegados por el Estado para contener a las poblaciones del área. Como se enunciaba previamente a propósito del *Negocio Pacífico de Indios*, novedosas investigaciones permiten acercarse a las características de la política rosista, que propiciaba la generación de vínculos personales con cada cacique, la construcción práctica y discursiva de relaciones parentales entre los indios amigos y la sociedad criolla, y el dominio parcial del territorio como ejes para mantener el orden y el control de la frontera (Cutrera 2013).

Tras la muerte del mayor Molina, jefe del fortín Cruz del Sur, la llegada del mayor Saravia buscará resolver los conflictos suscitados por la presencia del cacique Santiago y su tribu, ladrón y malonero que atenta contra el fortín.

"- *Primer jefe militar: A este caciquillo hay q exterminarlo.*

- *Segundo Jefe militar: Esa región es difícil de defender: el extremo de la frontera sur está a menos de 10 leguas de las toderías pampas.*

- Tercer jefe militar: *Con los caciques pampas estamos en paz, pero no con Santiago. Con los demás caciques, el secreto: le prestan armas y caballadas*” (Textual, *Frontera Sur*, minuto 4).

La preocupación por contener a las tribus enemigas se vincula directamente con el control de las tierras y el avance de la frontera hacia el sur de la Provincia de Buenos Aires. Puede notarse cómo la entrega de regalos y concesiones funcionan como medio para sostener las relaciones con las comunidades pampas, eje de la política de control frente a los malones de los caciques enemigos.

"MAYOR SARAVIA: - *Cacique Linconau, quedamos en que no se repetirían los malones.*

CACIQUE LINCONAU: *Mayor Saravia, ¿promete mandar todo al Linconau hermano?*

MS: *Todo lo que aquí está anotado te será entregado en tu mismo toldo, el gobierno siempre cumple su palabra. ¿Queréis algo más?*

CL: *Sí. Linconau esperar toldo todo lo pedido al hermano gobierno y prometer vivir en paz*” (Textual, *Frontera Sur* minuto 8).

Los jefes militares del fortín le encomiendan al mayor Saravia, por su experiencia en negociar con los caciques, la misión de terminar con Santiago, “*el único que no acepta la paz*”. Los hombres de la comandancia procuran propiciar el mejor camino para resolver los conflictos en la zona de frontera, “*terminar con los malones, la patria lo necesita*”. Ante ello, el negocio con los indios es una estrategia viable. A diferencia de *Pampa bárbara*, el indígena forma parte de la trama, se le da voz como mediador frente a la amenaza de las tribus enemigas del gobierno. Por otra parte, la frontera no funciona como límite estático, sino como un vasto complejo social en el que se realizan intercambios económicos, culturales, poniendo en tensión lazos y vínculos de poder. En este sentido, se puede argüir que el film adhiere a una concepción no tradicional de la frontera en la que el contacto fue un proceso complejo, móvil y cambiante.

Por otro lado, tanto indígenas como soldados militares se comunican y cumplen con las pautas encomendadas por el Gobernador, para propiciar la paz. Las estrategias implementadas por las políticas estatales combinadas en lo práctico y en lo discursivo contribuyeron a fomentar la unidad entre ambas sociedades. Se reconocen mutuamente en un complejo vínculo trazado por disputas y pujas de poder al interior como al exterior del espacio de frontera haciendo posible la distinción del otro como diferente y externo. Siguiendo el análisis historiográfico de Cutrera:

"La proximidad en los lazos familiares inclinaba la práctica de la reciprocidad. Si las raciones y regalos hicieron al Negocio Pacífico, solo fue así porque crearon vínculos que se cosificaron en ellos [...] Detrás del complejo sistema de provisión de bienes y animales con el que algunos pudieron beneficiarse más que otros, lo verdaderamente importante eran los lazos que se habían creado y que era menester reelaborar cotidianamente" (Cutrera 2013:129-131).

Los lazos parentales claramente identificables en este film afianzan la mirada de que las alianzas propagan la idea de un "nosotros" más unificado, una "hermandad". Los "otros", entonces, son los opositores, los que se rehúsan a pactar con el buen gobierno, convirtiéndose así en enemigos salvajes. Tal es el rol que ocupa Santiago en la trama, preocupación constante de la comandancia del fortín Cruz del Sur.

Sin embargo, no se puede dejar de destacar que, aunque más inclusiva y dinámica, ésta no es una representación superadora respecto al rol del indio en la trama. El discurso sigue manteniendo la idea de que el avance de la sociedad blanca es un proceso inevitable, encargado de establecer el orden y el control del territorio. Discursiva y visualmente, el "indio amigo" es inferior frente a la comandancia que encarna a la civilización. El mal uso del lenguaje por parte del cacique Linconau, la actitud física sentado en el suelo, (Ver figura 1 en Anexo) y

la vestimenta clásica con la que se representa al cacique y su tribu (Ver figura 2) da cuenta de un vínculo basado en el dominio y la subordinación⁷.

Solo los “indios amigos” dialogan con los jefes militares del fortín. Los caciques enemigos del gobierno, representados a través de la figura de Santiago, son presentados a la distancia. Al final de la película puede verse a este personaje desde cerca, manteniendo una actitud desafiante y difícil de corroer. El encuentro cara a cara entre Santiago y la comandancia del fortín es presentado como un momento trazado por la tensión y el suspenso. La entrada del cacique genera desconcierto entre los militares, quienes mantienen una actitud temerosa frente al indio enemigo que es representado, en contraposición a otros indígenas, como un personaje fuerte (Ver figura 3). El ángulo que acompaña la toma seleccionada da cuenta de la representatividad que se le otorga al enemigo como un salvaje peligroso, que no dialoga sino que utiliza la fuerza y el combate para alcanzar sus objetivos. En este contexto, el mal que asecha en las tierras de las pampas es un problema que el Estado deberá encargarse de resolver, con el objetivo de defender y fomentar el desarrollo del progreso y la civilización, que la patria necesitaba.

Pese a las características particulares anteriormente mencionadas, las visiones hegemónicas sobre el mundo indígena en Argentina están en consonancia con las representaciones que se plasman en ambos films. Dicha hegemonía discursiva es el resultado de disputas de poder en la sociedad, cristalizados en la forma de nombrar al otro. En este sentido, la realidad social está anclada en la realidad discursiva, manteniendo vigente la dicotomía civilización y barbarie como reflejo de luchas ideológicas del contexto.

ENTRE LA MEMORIA Y LA REPRESENTACIÓN DE LO REAL

Las construcciones cinematográficas del período abordado dan cuenta de, por un lado, una mirada dinámica en el espacio de la frontera con el indio. En *Pampa bárbara* puede detectarse una perspectiva clásica respecto a la dicotomía civilización y barbarie, presentando una frontera estática en constante amenaza

⁷ Para un análisis problematizado sobre el rol y los vínculos entre los caciques y los mandos militares, cuestionando esta tradicional mirada basada en la subordinación del indígena, ver: De Jong (2011).

de los malones de indios enemigos que fueron abatidos gracias a la proeza militar. *Frontera Sur*, en cambio presenta una visión de la frontera relativamente más dinámica, en donde confluyen diversas relaciones de poder. El indígena no es representado como un enemigo único y homogéneo. El enemigo es aquel cacique con el que no se ha logrado establecer alianzas o vínculos de paz, en contraposición a los acuerdos logrados con los "indios amigos". Estas diferencias, aunque enriquecedoras para el análisis comparativo, no son el resultado de una mirada superadora respecto a la cuestión indígena. Pese a las azarosas variaciones en los montajes y guiones elaborados, el personaje del indio no deja de estar inmerso en el problema del control y la guerra de frontera, catalogado como un individuo inferior y/o salvaje. En este sentido, el indígena es un actor vulnerable afectado por las modificaciones inevitables del devenir histórico, en el que la "Argentina moderna" sentó las bases para su construcción.

En consecuencia, se puede decir que en los films de los años '40, nos encontramos con un discurso y una historia oficial, un gran relato de la nación, una versión de la historia que sirviera como anclaje de identidad. Las producciones fílmicas analizadas son el reflejo de memorias oficiales que buscan, más o menos conscientemente, definir y reformar sentimiento de pertenencia, que apuntan a mantener cohesión social y defender fronteras simbólicas (Pollak 1989:9, tomado de Jelin 2001:40). A la vez, son relatos selectivos que funcionan como puntos de referencia para "*encuadrar las memorias de grupos y sectores dentro de un contexto nacional*" (Jelin 2001:40) Esa memoria oficial está fuertemente vinculada con las representaciones clásicas del mundo indígena, como aquel perteneciente a un pasado remoto, cargado de estigmatizaciones negativas, tendientes a homogeneizar como un todo a un complejo entramado de prácticas culturales e identitarias.

El uso de imágenes como documento histórico permite indagar acerca de las representaciones que los sujetos tienen de sí mismos en una época determinada, con las que, a su vez, se construyen como tales. La ideología hegemónica trasciende a todos los discursos. En consecuencia, la visión reduccionista respecto al mundo indígena, enmarcada en categorías difamatorias como grupos de salvajes, atrasados e incivilizados, ha penetrado en distintos dispositivos culturales – la fotografía, la literatura, las producciones artísticas y el cine. Como explica Escobar, los historiadores no deben desconocer lo ficcional

"ya que el imaginario colectivo es la vía indirecta de una verdad social e histórica en su carácter simbólico" (Escobar 2011:1). En este sentido, las producciones fílmicas vislumbran las disputas de sentido de la historia, compuestas por esquemas discursivos producidos en contextos político-ideológicos particulares. En este sentido, siguiendo a Walter Delrio:

"[...] el cuestionamiento de los discursos que devinieron en hegemónicos no solo descansa en una crítica a la construcción disciplinaria de los "hechos históricos [...]" sino en el reconocimiento de la relación entre el trabajo de recordar y la construcción del olvido sobre acontecimientos desplegados en procesos de más de un siglo" (Delrio 2014:195).

Para el caso que nos ocupa, y en general sobre el análisis historiográfico de la temática indígena, nos enfrentamos a un pasado "mal contado", "mal recordado", o incluso a una "ausencia de relato" que, mediante criterios de selección – políticos e ideológicos - decidieron qué historia había para contar imposibilitando no solo campos de visión y conciencia histórica sino también la constitución de diversos tipos de relación entre colectivos. A su vez, las posiciones que ocupan los sujetos en la estructura social impactaron, inevitablemente, en las construcciones narrativas y visuales, procesos que cristalizan las luchas de poder en la forma de nombrar al otro.

En este recorte selectivo del pasado, se entrecruzan los olvidos que constituyen a la memoria social. La nueva sociedad argentina, pujante y moderna, se construyó sobre la base del doble supuesto de que los indígenas habían pasado por un proceso de extinción durante décadas, y había desaparecido por completo del territorio nacional. La Conquista del Desierto es uno de los pocos episodios recordados de forma oficial como últimos vestigios de presencia indígena. El cine clásico aquí analizado es una forma de representación audiovisual constitutivo de este discurso hegemónico, entendido como una interpretación natural y objetiva del mundo, y constituyente de la base de dominación ideológica del siglo XX. En este marco, la Conquista del desierto fue el prisma sobre el cual se construyen ambas ficciones, construidas como representación de un pasado lejano, un mundo de guerra de frontera sobre la

que se construyó la Argentina. Como se enuncia en *Pampa bárbara* hacia el final del rodaje:

"Sobre esta pampa jalonada por los huesos de diez generaciones hoy cruzan los arados, pacen las bestias y se levantan los pueblos y las ciudades. ¡También es patria lo que no tiene estatua!" (Textual, *Pampa bárbara*, minuto 96).

Con el objetivo de recuperar otras miradas, la configuración de nuevos discursos de ese pasado instala imágenes no disponibles en las narraciones historiográficas clásicas. Las propias memorias sociales de las comunidades indígenas en Argentina, marcadas por signos de opresión, desposesión, vulnerabilidad, injusticia, conforman marcos sociales que perduran, que son dinámicas y se resignifican desde el presente. Las necesidades políticas, sociales y culturales actuales hacen que sea fundamental rescatar aquellos elementos del pasado que ayuden a la recuperación de la memoria colectiva indígena y a la reivindicación política de sus luchas para un futuro diferente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Gonzalo. 2009. "Pampa bárbara: una historia nacional" en *Episodios Cosmopolitas de la cultura argentina*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- BRIONES Claudia y CARRASCO, Morita. 2000. *Pacta sunt servanda. Capitulaciones, tratados y convenios con indígenas en Pampa y Patagonia (Argentina 1742-1878)*. Buenos Aires, I.G.W.I.A. Vinciguerra.
- BAJTIN, Mijaíl Mijáilovich. 1979. "El problema de los géneros discursivos". En: *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- CAMPO, Javier. 2012. *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires, ImagoMundi.
- CUTRERA, M. Laura. 2013. *Subordinarlos, someterlos y sujetarlos al orden. Rosas y los indios amigos de Buenos Aires entre 1829 y 1855*. Buenos Aires, Teseo.

- DE JONG, Ingrid. 2011. Funcionarios de dos mundos en un espacio liminal: Los "indios amigos" en la frontera de Buenos Aires (1856-1866). *Revista Tefros*, N°9, Agosto.
- DELRIO, Walter. 2014. "Sobre el olvido y el recuerdo: la historiografía y el sometimiento indígena en Argentina" En: Flier, Patricia y Daniel Lvovich (coords.) *Los usos del olvido. Recorridos, dimensiones y nuevas preguntas*. Buenos Aires, Prohistoria.
- DIDI HUBERMAN, Georges. 2007 "Cuando las imágenes tocan lo real". Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). On-line.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2011. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editorial Apertura.
- ESCOBAR, M. Paz. 2011. "Documentos de cultura/documentos de barbarie. La historia regional desde el film Guerreros y Cautivas". IV Jornadas de Historia Social de la Patagonia. Instituto de Estudios Sociohistóricos UNLPam. Online.
- FERRO, Marc. 1996. "El film, documento histórico". En: *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona, Editorial Ariel.
- GINZBURG, Carlo. 2004 *Tentativas*. Rosario, Editorial Prohistoria.
- JELIN, Elizabeth. 2001. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI.
- LUSNICH, A. Laura. y Pablo PIEDRAS (eds.). 2009. *Una historia del cine político y social en Argentina (1886-1969)*. Buenos Aires, Nueva Librería.
- MANDRINI, Raúl J. 2010. La historiografía argentina, los pueblos originarios y la incomodidad de los historiadores. *Quinto Sol*, N° 11:19-38.
- MARZORATI, Zulema y Tzvi TAL. 2011. "Memorias, Identidades y Cine. Perspectivas contemporáneas sobre la imaginación del pasado". Dossier *Revista Imagofagia* – (ASAECA) N° 4.
- MASES, Enrique. 2010. La construcción interesada de la memoria histórica. El mito de la nación blanca y la invisibilidad de los pueblos originarios. *Revista Pilquen*, Sección Ciencias Sociales, Dossier Bicentenario, año XII, N° 12.
- POLLAK Michael. 1989. "Memoria, esquecimiento y silencio". *Estudios históricos*, vol 2. Núm 3. On-line.
- PORTELLI, Alejandro. 2014. "Las funciones del olvido: escritura, oralidad tradición". En: Flier, Patricia y Daniel Lvovich (coords.), *Los usos del olvido. Recorridos, dimensiones y nuevas preguntas*. Buenos Aires, Ed. Prohistoria.

RODRÍGUEZ, Alejandra. 2009. *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó*. Buenos Aires, Nuevo Extremo.

RATTO, Silvia. 2003. Una experiencia fronteriza exitosa: el negocio pacífico de indios en la Provincia de Buenos Aires (1829-1852). *Revista de Indias*, Vol. 63, Nº 227.

SORLIN, Pierre. 1985. *Sociología del cine*. México, Fondo de Cultura.

FUENTES FÍLMICAS UTILIZADAS

Pampa bárbara. 1945

Director Lucas Demare y Hugo Fregonese.

Duración 98 minutos.

Argentina.

Productora: Artistas Argentinos Asociados.

Idioma castellano.

Género drama.

Imagen blanco y negro.

Frontera Sur. 1943

Director Belisario García Villar.

Duración 68 minutos

Argentina.

Productora San Blas films.

Idioma castellano.

Género drama.

Imagen blanco y negro.

ANEXO



Figura 1. Imagen tomada de *Frontera Sur*. Diálogos entre el cacique Linconau y el Mayor Saravia, representado las relaciones de alianza propagada por la política rosista. El papel que sostiene el militar tiene enumerada las peticiones, regalos y entregados acordadas entre las partes.



Figura 2. Imagen tomada de *Frontera Sur*. Primer plano de la tribu del cacique Linconau y su tribu en el momento de negociación con la comandancia del fortín.



Figura 3. Imagen tomada de *Frontera Sur*. Primer plano del cacique Santiago, perteneciente a las tribus de "tierra adentro" enemigos del gobierno.