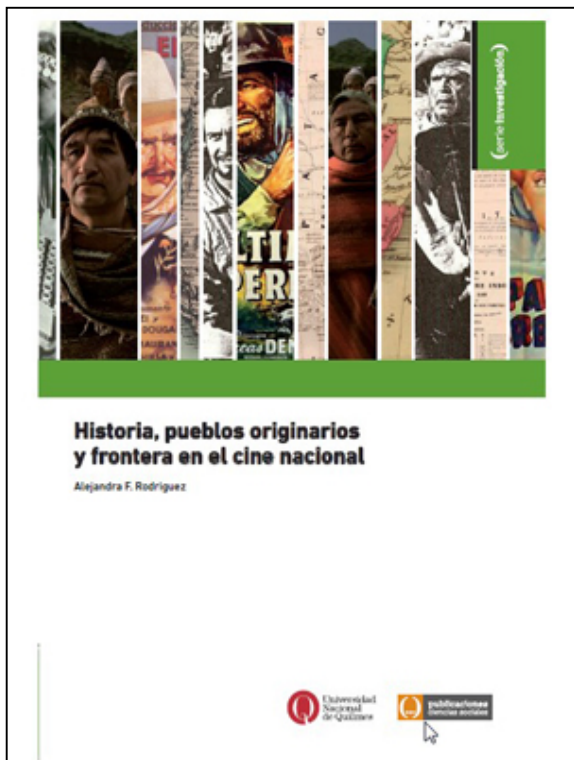


Sobre Rodríguez, Alejandra. *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes, 2015, 149 pp., ISBN 978-987-558-353-5

por Cynthia Tompkins*



En *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional* Alejandra Rodríguez examina las relaciones entre cine e historia. El libro propone analizar a las películas como documentos de época que permitan comprender imaginarios sociales que "difunden representaciones y perspectivas historiográficas" (18). Además, se dedica a contextualizar las características estéticas, narrativas y dramáticas de las cintas en términos del entramado social, político y discursivo. El corpus consta

de relatos cerrados que dramatizan el conflicto del individuo frente al orden social. Rodríguez pasa revista a los diferentes paradigmas sobre la frontera y plantea que las relaciones entre los indígenas y los hispano-criollos no fueron solamente hostiles, sino que se interrelacionaron por múltiples redes políticas, sociales y económicas. Finalmente, Rodríguez presenta las cuatro hipótesis que guían su investigación: 1) Las películas de ficción recurren al exotismo para construir al otro como exterior al "nosotros" civilizado; 2) se mantiene el esquema binario de civilización y barbarie del siglo XIX; 3) el indígena solo aparece en situaciones conflictivas; 4) en las representaciones del pasado afloran los debates del contexto histórico. Esta reseña enfatiza la representación de los pueblos originarios, pero Rodríguez además examina la

relación entre pintura, historia y cine, e incluye un excelente marco histórico para cada obra.

El primer capítulo analiza la película silente *El último malón* de Alcides Greca, filmada en San Javier, Rosario, en 1917. La película es una reconstrucción del supuesto malón de los Mocovíes en 1904. Desde la publicación de la primera antología del cine mudo argentino, compilada por Paula Félix-Didier en 2009, mucho se ha dicho sobre la obra de Greca. Rodríguez analiza el contraste entre la labor de los inmigrantes y la pobreza de los indígenas, predisponiendo al espectador desde el inicio. Aunque no emplee el término "posmemoria", Rodríguez sagazmente nota la recreación de una memoria traumática en la siguiente generación en el "recuerdo" de la vida tribal antes del éxodo desde las tierras ancestrales en del siglo XVIII. Asimismo, Rodríguez resuelve el dilema planteado por Héctor Kohen en la citada antología, al notar el anacronismo resultante entre el estreno de la cinta (1917) y la inclusión del Dr. Centeno ("Excmo. Gobernador del Chaco"), en ella ya que su nombramiento toma lugar recién en 1923. Kohen intuye que los planos y los carteles fueron agregados en 1924 o 1925, y que la profecía se refiere a la sangrienta represión de una huelga que impedía la cosecha de algodón al asesinar a más de doscientas personas, entre las que se encontraban mujeres y niños, y arrasarse el asentamiento *qom* (toba) de Napalpí el 19 de julio de 1924. Efectivamente, Centeno, quien opina "que el verdadero malón estaba por darse", era el gobernador del Chaco en ese entonces. Rodríguez prueba que la cinta fue intervenida luego de la masacre de Napalpí, al comparar la minuciosa descripción de la misma por parte de una fuente periodística de 1917 en la que no se alude al cartón que incluye a Centeno ni a las palabras que se le atribuyen.

El segundo capítulo, titulado "La Argentina amenazada", incluye un análisis de *Huella*, *Pampa bárbara* y *El último perro*. En *Huella* (Moglia Barth, 1940), que desarrolla un episodio de *Martín Fierro* en la época de Rosas, Rodríguez nota

el traspaso al cine del tópico literario de la pampa como desierto. Al destruir el barril de agua de la diligencia y cegar el pozo de agua mientras atacan una capilla, *los indios* solo aparecen realizando acciones que refuerzan el tópico del desierto. Rodríguez concluye que "son una amenaza latente, una presencia sin cuerpo en la pantalla" (63). *Pampa bárbara* (Demare y Fregonese, 1945) se basa en un edicto de Rosas que facilitaba la llegada de mujeres a los fortines (73) a fin de evitar "las continuas deserciones de los soldados, quienes, atraídos por indias y cautivas se pasaban a las filas del cacique Huincul" (72). El capitán Hilario Castro, quien dice, "nos criamos llorando degolladas y hay 10.000 cautivas embrutecidas en las tolderías" (72), justifica el exterminio de los pueblos originarios porque ha perdido a su madre y a su hermana en un malón. Tal como en *Huella*, los indígenas se intuyen por el saqueo de la iglesia y la quema de ranchos. Solo aparecen al final, "investidos con sus atributos originarios" y sin alusión alguna al intercambio con la sociedad criolla, contradiciendo "el cruce permanente de desertores a las tolderías y de ataques indígenas a las postas y rancheríos" (80-81). En *Pampa bárbara*, el *indio* (itálicas en el original, presumiblemente por tratarse de un término despectivo) es el malón que ataca con lanzas incendiadas, arcos y flechas (81). Finalmente, en *El último perro* (Demare 1956), el argumento se centra en la vida en las postas pampeanas. Sin embargo "el desamparo de la posta acrecienta la obsesión del malón" (83). Aquí, el *indio* aparece desde el principio atacando una caravana, y "la cámara se acerca para mostrar cuerpos semidesnudos que se abalanzan sobre las carretas que transportan a hombres, mujeres y niños" (83). Persiguen a su última víctima y la degüellan, no sin que antes el padre logre salvar a su hija, quien montada a caballo llega a la posta. Al saquear la posta Cabeza de Tigre los *indios* son representados como delincuentes. "Además están borrachos y gozan sometiendo a los criollos y torturándolos" (84). El último ataque a la diligencia que transporta plata de la curia refuerza la caracterización de delincuentes al surgir del acuerdo entre un comerciante y un novio despechado. Rodríguez señala que estas tres películas

son funcionales a la masacre de los *indios* ya que siempre se los representa como el "afuera, como el exterior de esa sociedad argentina" (95).

El tercer capítulo se abre con el análisis de dos películas basadas en textos literarios. *La revolución es un sueño eterno* (Juárez, 2012), adaptación de la novela homónima de Andrés Rivera, versa sobre Juan José Castelli y el juicio que se entabla "por conducta impropia y su responsabilidad en las derrotas militares del ejército del Norte" (98). Un testigo afirma que estando en Oruro, Castelli "hizo proclamas para entusiasmar a esos pueblos" y que llega a abrazar a quienes vienen con quejas, diciendo que "a partir de ahora todos, todos, seríamos iguales" (103). También se menciona una alocución similar en la Puerta del Sol en Tiahuanaco, el 25 de mayo de 1811. Sin embargo, Rodríguez nota que la igualdad prometida en la alocución se contradice con la composición de lugar, ya que a diferencia de todos los demás, Castelli, Balcarce y Monteagudo montan a caballo (104). El capítulo se cierra con el análisis de *Guerreros y cautivas* (Cozarinsky, 1989), basado en el cuento de Jorge Luis Borges, "Historia del guerrero y la cautiva" publicado en *El Aleph* en 1949. El argumento de la cinta versa sobre una francesa que llega a Trapalcó (ambientación de *Gerónima*, Tosso, 1986), y se entera de la existencia de una cautiva de su misma nacionalidad a quien intenta rescatar. Sin embargo la cautiva afirma su identidad de *india*. La cámara en ángulo picado achata la representación de los indígenas, disminuyéndolos (108). No obstante, lejos del fácil contraste de Sarmiento, Cozarinsky traslada el esquema binario de civilización y barbarie a la vida diaria de los blancos.

En sus Consideraciones Finales Rodríguez resalta el contenido político de *El último malón*, así como la polifonía discursiva sobre los Mocovíes que surgen de enunciados "que van desde la denuncia social hasta la invisibilización, y desde el exotismo hasta su consideración como salvajes" (124). En *Huella*, los *indios* amenazan "y sus prácticas se ligan a lo animal, al consumo de alimentos crudos, construyéndolos como una alteridad radical" (126). *El último perro*

"plantea la perspectiva más estereotipada y radical de los indígenas, llevando al extremo los tópicos del western" (126). "En las películas del 40 y del 50 no hay interés alguno en los pueblos originarios" (127). La alteridad se basa en el ícono de la "semidesnudez, el pelo renegrido, largo y con vincha, y la portación de armas tradicionales como lanzas, arcos y flechas" (130). En conclusión, *Huella, Pampa bárbara, El último perro y Guerreros y cautivas* representan a los pueblos originarios como obstáculos a eliminar para que comience la verdadera historia. Sin embargo *La revolución es un sueño eterno* supone que los indígenas forman parte del proceso emancipatorio. En todos estos casos, "los indios son inaudibles" (132). En resumidas cuentas, en *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional* Alejandra Rodríguez logra su cometido de analizar la representación de los pueblos originarios en el cine argentino que trata el período histórico de la transición del siglo XIX al XX.

.

* Cynthia Tompkins es Profesora en Arizona State University donde imparte clases de teoría literaria, crítica cultural, literatura y cine latinoamericano. Su libro más reciente es *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*. Austin: University of Texas Press, 2013. E-mail: cynthia.tompkins@gmail.com