

Historia, identidad y violencia en la no ficción sobre pueblos originarios

Alejandra F. Rodríguez ⁽¹⁾ y Rodolfo Caputto ⁽²⁾

Resumen: El trabajo forma parte de una investigación en curso sobre la representación audiovisual de los pueblos originarios en la historia argentina. En él se elabora una síntesis de las producciones cinematográficas de la temática, para luego centrarse en el análisis de documentales realizados entre 2010 y 2020. Sobre estos se sostiene que renuevan la historiofotía (White, 2010), ampliando el repertorio audiovisual sobre la historia argentina del siglo XIX. Se indaga en la construcción de algunos de los temas y motivos recurrentes que presentan, entre ellos: la crítica a la historia y a las fuentes tradicionales; los móviles económicos de la violencia; el racismo social y científico; y el cuestionamiento a los museos.

Palabras clave: Cine documental - Pueblos originarios - Historia Argentina - Historiofotía.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 185]

⁽¹⁾ Historiadora; Magíster en sociología de la cultura y análisis cultural. Investigadora del Centro de Estudios en Historia, Cultura y Memoria de la Universidad Nacional de Quilmes. Dicta materias de Cine- Historia en grado y posgrado en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes.

⁽²⁾ Licenciado y Maestrando en Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Nacional de Quilmes. Integrante del equipo de investigación en el Centro de Estudios en Historia, Cultura y Memoria de la Universidad Nacional de Quilmes.

Introducción

El presente trabajo se propone realizar un breve estado de la cuestión acerca de los audiovisuales producidos sobre la cuestión indígena desde la recuperación democrática de 1983 a la fecha. Del conjunto de filmes presentados, analizaremos documentales producidos entre 2010 y 2020, centrándonos en aquellos que toman el espacio patagónico y proponen una reflexión sobre la historia argentina y acerca del lugar de los pueblos originarios en ella.

Sostenemos que, a partir del 2008, y con mayor énfasis desde el 2010, se amplía el repertorio audiovisual sobre la historia argentina del siglo XIX, iniciando una tradición de temas y motivos que se reiteran en los filmes. El corpus lo componen: *Awka Liwen, rebelde amanecer*, de Osvaldo Bayer, Mariano Aiello y Kristina Hille del año 2010; *Inacaya, la negación de nuestra identidad*, bajo la dirección de Myriam Angueira (2011-2014); *Tierra Adentro*, de Ulises de la Orden del año 2011; Nos referiremos también a *Damiana Kryygi*, de Alejandro Fernandez Mouján del año 2015 y a *La muralla criolla*, del director Sebastián Díaz del año 2017.

La recuperación democrática y la representación indígena en el cine

Desde la recuperación democrática en la República Argentina, en los años 80, se produjeron varios acercamientos desde el cine documental y el cine de ficción a la temática de los pueblos originarios en la historia: entre ellos, el cortometraje *Ni tan blancos, ni tan indios*, episodio filmado en 16 mm dirigido por Tristán Bauer y Silvia Chanvilland, que fue parte del filme *De este pueblo*, integrado por otras piezas de distintos directores. El filme se estrenó el 28 de noviembre de 1985, y da cuenta de los aborígenes chiriguano y su transculturación en la provincia de Salta. Recibió menciones especiales en el Festival de Cine antropológico y Social de Mar del Plata, y en el Primer Festival de Cine de los Pueblos Indígenas en México. Un año después, en 1986, se estrenó *Gerónima*, de Raúl Tosso, basada en la historia real de Gerónima Sande, una joven de ascendencia mapuche que vive con sus cuatro hijos en una precaria vivienda en la meseta patagónica. Narra la última parte de su vida en Río Negro, en 1976, cuando se enfrenta a la separación de sus hijos, a la internación en el Hospital y a la pérdida de identidad. El filme, protagonizado por Luisa Culcumil, tuvo mucha repercusión. Recibió, entre otros, el Premio Futuro en el Festival Internacional de Cine de Munich de 1987, e impulsó cierto debate sobre la situación de los pueblos originarios. Si bien la trama se ubica en el contexto de la historia reciente, es sintomático que, a nivel narrativo, las figuras del oficial que aparece comandando la “Campana del Desierto” y la del agente sanitario que va a “rescatar” a Gerónima y sus hijos de su precariedad, sean representados por el mismo actor. Según Paz Escobar, la estrategia del equipo realizador demuestra la intencionalidad de remarcar la presencia e intervención del Estado como herramienta de dominación y opresión (2009).

El mismo año se produjo el documental *Secretos en el Monte Olvidado*, dirigido por Leo Kanaf: un filme sobre la provincia de Formosa y sus aborígenes, con la voz en off de Virginia Lago y Edgardo Suárez. Este filme no llegó a ser exhibido comercialmente.

Meses más tarde, en 1987, Miguel Mirra estrena *Hombres de barro*. El filme presenta a un grupo de documentalistas que viaja al poblado de Palca de Aparzo, en Jujuy, para rodar una película sobre la cultura de los collas, pero allí se encuentran con un proceso de resistencia para lograr la recuperación de sus tierras, lo que provoca un cambio en la perspectiva y en el sentido de su trabajo documental. Al respecto, Manrupe y Portela (2003) sostienen que con los mínimos recursos de cámara se explora un punto de vista que años después se convertiría, prácticamente, en el preferido del cine nacional: la exclusión, los sueños y los temores de una clase sin lucha.

Nuevos contextos y giro en la percepción de la identidad de las comunidades indígenas

Las producciones que indagan en la historia y los pueblos originarios son retomadas a mediados de la década del 90. El año 1992 es clave por dos motivos: primero, porque la conmemoración de los 500 años del denominado “Descubrimiento de América” facilitó el debate en América Latina sobre las comunidades indígenas y la violencia sufrida, cuestión observable en muchos contextos de la región, donde los “contrafestivos” fueron más significativos que las celebraciones oficiales, organizadas por Estados e instituciones. Este momento histórico sirvió, además, para visibilizar las demandas indígenas, lo que impulsó la organización de agrupaciones que vehicularon las pretensiones y demandas de las distintas comunidades, principalmente en la Patagonia argentina (Valverde, 2013). En segundo lugar, en 1992 se rubrica el Convenio sobre Pueblos Indígenas y Tribales de la Organización Internacional del Trabajo. Este quedará incorporado a la Constitución Nacional en 1994, en el artículo 75, inciso 17, que le asigna rango constitucional al reconocimiento de la preexistencia étnica y cultural de estos pueblos, garantizando el derecho a la identidad, además de la posesión y propiedad comunitaria de las tierras.

A partir de entonces, y casi en paralelo, se estrenan dos ficciones que abordan la situación de miseria en la que viven los individuos de los pueblos originarios. El primero es *Hijo del río*, de Ciro Cappellari; un filme producido años antes y presentado en el Festival Internacional de San Sebastián y en la televisión alemana, y que en Argentina se estrenó recién el 30 de marzo de 1995. El argumento da cuenta de un joven aborígen que vive en una reserva del norte del país. Debe dejar su tierra presionado por las circunstancias, y termina uniéndose a una banda de ladrones, que roba protegida por policías corruptos. El segundo estreno del año es *La nave de los locos* (también conocida como *Caleuche, la nave de los locos*), dirigida por Ricardo Wullicher sobre el guion de Gustavo Wagner, y basada en la leyenda mapuche del Caleuche. Aborda la cosmovisión de este pueblo, a partir de la historia de un cacique de una tribu mapuche que incendia un centro hotelero patagónico, aduciendo que había sido ilegalmente construido sobre lo que fue el cementerio de su pueblo, lo que agudiza el conflicto social y causa una muerte. La abogada lo defenderá, con el apoyo de esta comunidad, ante la violencia que suscita el destino y la propiedad de la tierra.

Terminando el siglo XX, en marzo de 1999, Alejandro Fernández Mouján estrena el documental *Caminos del Chaco*, centrado en esta región. En él se exponen los puntos de vista de un hombre de origen toba y de un conservacionista, y se tematiza la postergación que sufre la población, la tala indiscriminada de árboles, la matanza deportiva de animales y las promesas gubernamentales incumplidas.

Nuevo siglo, continuidades y cambios en la representación

Luego de los años de crisis económica y política se producen algunas piezas audiovisuales que continúan el enfoque de las condiciones de vida, de la relación con el problema de la tierra, y de la ecología. *Mbya, tierra en rojo* se estrena en 2004, codirigida por Philip Cox y Valeria Mapelman. Se trata de un medimetraje coproducido con Inglaterra, que propone

un retrato intimista de la lucha de los Mbya Guaraní por su supervivencia y por la conservación de su identidad frente al avance del "mundo de los blancos".

Yaipota ñande igüi - Queremos nuestra tierra (2006), dirigido por Lorena Riposati, centra el relato en la comunidad Mbya guaraní "El Tabacal", cuyas tierras fueron usurpadas en el contexto de la creación del ingenio en la localidad de Hipólito Yrigoyen de la provincia de Salta. El documental busca resaltar las relaciones de la comunidad en su lucha por la recuperación de sus tierras ancestrales; la resistencia contra los actos de brutalidad y violencia histórica del poder local y multinacional. A partir de allí, se indaga en el vínculo creado entre sus habitantes y el entorno natural que conformaría su historia y cosmovisión.

En los años 2006 y 2007 apenas se roza el tema de los pueblos originarios con dos nuevas versiones del poema épico nacional de José Hernández: la primera, titulada *Martín Fierro, el ave solitaria* (2006), dirigida y guionada por Gerardo Vallejo; y la segunda, *Martín Fierro: la película animada*, de Liliana Romero, y con los dibujos y el tratamiento visual de Roberto Fontanarrosa.

El año 2008 será bisagra, pues, a partir de entonces, el tema de los pueblos originarios y su lugar en la historia nacional tendrán continuidad en las producciones documentales, tanto en aquellas pensadas para el cine y la televisión; así como en aquellas producidas para otras pantallas. Esto se explica, en parte, por el aumento de la protección estatal a esta actividad. En 2007 el INCAA estableció, mediante Resolución 632/07, una línea de subsidios específica para financiar y promover la producción de documentales digitales de presupuesto chico. Según Virginia Luricella (2018), a partir de ese año, la llamada "vía digital" fue otorgándole al documental un nuevo volumen, facilitando la profesionalización de nuevos directores y aumentando la cantidad de producciones, lo que redundó en una mayor presencia en festivales de todo el mundo. El impulso significó, también, el aumento de la oferta de carreras universitarias dedicadas a esta actividad, así como la consolidación de las asociaciones de documentalistas. La autora sostiene que esta acción por parte del Estado significó un antes y un después en el sector de la producción documental, porque reconoció y legitimó la figura del realizador integral, característico de las producciones chicas. Además, posibilitó que realizadores sin antecedentes accedieran a fondos públicos para concretar sus proyectos, sin necesidad de tener el aval de una casa productora, lo que "invitó a la experimentación y a diversificar las miradas sobre nuestra realidad e historia, con total libertad estética y suministrando los medios para hacerlo durante las etapas de desarrollo, producción y postproducción". (Luricella, 2018: 81). Gracias al apoyo del INCAA, entre 2007 y principios de 2013 se "evaluaron 1069 proyectos, de los cuales se produjeron alrededor de 50 documentales por año". En este contexto de gran productividad se produjeron gran parte de las películas aquí analizadas.

En este marco se estrena, en 2008, una coproducción Argentina-Italia-Suiza: *La nación Mapuce*, con dirección de Fausta Quattrini y producción de Daniele Incalcaterra. El documental muestra, mediante la exposición de relatos de integrantes de la comunidad Mapuche, las luchas por la reivindicación de la identidad, la lengua y el territorio, con énfasis en los vínculos con la naturaleza.²

A fin de ese mismo año llega a la cartelera cinematográfica *Nos Otros*, un documental realizado por Daniel Raichijk que indaga en los prejuicios y la xenofobia actuales a partir de la narración de distintas situaciones de violencia contra diversos colectivos sociales

(inmigrantes, comunidades originarias, trabajadores, etc.). La violencia contra los pueblos originarios se exhibe en la presentación de algunos acontecimientos históricos como la llamada “conquista del desierto” y la masacre de Napalpí. Mediante el recurso de imágenes de archivo, se alude a la violencia simbólica con relación a la construcción degradada e inferiorizante del “indio” toba.

También en 2008, Andrés Di Tella presenta *El País del Diablo*, un filme documental en primera persona, que forma parte de una de las 13 películas de “Fronteras argentinas”, producidas por la Secretaría de Cultura de la Nación y el canal Encuentro, y que buscan problematizar los límites de las fronteras en nuestro país y en nuestra historia. La película sigue los pasos del viaje de Estanislao Zeballos, estanciero, escritor, abogado, diputado, defensor fervoroso de la “Conquista del Desierto”. A través de los escritos que dejó, la película irá adentrándose en lo que fue la frontera con el “indio” hacia fines de 1870.³

Sin duda, el contexto del Bicentenario de la Revolución de Mayo incentiva la reflexión sobre la historia, y se producen numerosas películas de ficción que abordan ese período del pasado⁴. En ellas, la mirada sobre los pueblos originarios aparece renovada, aunque no exenta de tensiones⁵. Un filme que destaca en este corpus es el de Juan Bautista Stagnaro, *Fontana, la frontera interior*, producido en 2009 y estrenado en 2011. Este pone en pantalla la vida del mayor Luis Jorge Fontana, miembro de la generación del 80, que pasa a la historia como fundador de la ciudad de Formosa. La tensión dramática está dada en las contradicciones sufridas por el protagonista en su doble condición de naturalista y militar. El filme toma el período 1879 a 1910, y se detiene en cuatro momentos: el primero coincide con el mandato del Estado Nacional en construcción, y allí el filme abunda en tópicos y símbolos de la nacionalidad. Le suceden la ocupación de las tierras de los pueblos originarios de la Provincia del Chaco, y la fundación de la provincia de Formosa. En estos dos momentos, los contactos con las comunidades originarias se establecen por una doble vía: exterminio y saqueo, o como objetos de investigación, mediante la apropiación de cuerpos, objetos, y restos humanos para la ciencia. Luego, el filme se adentra en su gobierno de la Provincia de Chubut, la relación con inmigrantes galeses y su vejez en San Juan, donde Fontana se dedica exclusivamente a sus tareas científicas. En este caso, desde la ficción se coincide con tópicos planteados desde el documental por Di Tella, en *El país del Diablo*.

Bicentenario, documentales y nuevos repertorios

Los documentales no son solo imágenes y sonidos que atestiguan acontecimientos, sino que, además, articulan afirmaciones sobre el mundo: *proyectan un mundo*, según sostiene Carl Plantinga (2014). Mediante el análisis de algunos de ellos intentaremos esbozar algunas de las características de ese mundo proyectado que tiene como protagonistas a individuos y comunidades originarias. Sostenemos que, a partir del 2008, y con mayor énfasis desde el 2010, se amplió el repertorio audiovisual sobre la historia argentina del siglo XIX, iniciando una tradición a partir de temas y motivos que no habían sido explorados desde estas perspectivas por nuestro cine. Por otra parte, que dialogan y tensionan con el contexto sociopolítico.

Awka Liwen - Rebelde amanecer es un filme guionado por sus directores, Mariano Aiello, Kristina Hille y Osvaldo Bayer, cuya producción llevó cuatro años, y su primera proyección se da en 2010 en el Espacio para la Memoria de la Ciudad de Buenos Aires. Luego circula en diferentes espacios educativos, de derechos humanos y de militancia política. El filme se centra en las matanzas contra los Pueblos Originarios en Argentina, y la consiguiente expulsión de sus tierras, así como en la actual discriminación contra ellos y sus descendientes. Propone una mirada humanista y ética sobre la historia. Despliega innumerables recursos para sostener que fue el afán de riqueza de la clase dominante argentina –particularmente de la burguesía terrateniente–, el que provocó el genocidio indígena, la esclavización de los sobrevivientes; así como el racismo, la pobreza, la marginalidad y la invisibilidad actual. El filme entiende las políticas de Roca y de la Sociedad Rural como desvío de los consensos logrados en la Asamblea del Año XIII.

Si bien lo fundamental del planteo focaliza en los sucesos ocurridos en los gobiernos de Avellaneda y Roca, son frecuentes las digresiones sobre otros momentos; estas obedecen a la necesidad de remarcar la responsabilidad de la burguesía terrateniente⁶. Por su parte, la pobreza y exclusión de los indígenas constituyen vasos comunicantes de ambas temporalidades en el filme. *Awka Liwen* construye puentes y comparaciones entre la “conquista del desierto” y la última dictadura argentina, que se sostienen, principalmente, por las citas de autoridad que presentan Osvaldo Bayer y Felipe Pigna, tanto en relación con las prácticas genocidas como con las de corrupción.

Tierra adentro, dirigida por Ulises de la Orden, estrenada en 2011, aborda la Pacificación de la Araucanía en Chile y la llamada Conquista del Desierto en Argentina. Pone en escena cinco líneas narrativas: un programa de radio de Bariloche, donde se entrevista al historiador Walter Delrio; el viaje de Marcos, descendiente del general Racedo –comandante de la campaña al desierto de Roca–, junto a Anahí, descendiente mapuche, quienes se dirigen hacia las tierras “conquistadas” por su ancestro; la de un comunicador chileno, Alfredo Seguel, que intenta recuperar la memoria histórica de los *abuelos* a ambos lados de la Cordillera; la de Pablo, un adolescente de Bariloche que se acerca a las tradiciones mapuches a la vez que problematiza su propia identidad; y, por último, la de un historiador de Buenos Aires, Mariano Nagy, que expone, a través de sus clases, el contexto general en el que se desarrolló la conquista y, además, indaga en diversos archivos para demostrar que se trató de un genocidio. Esa es la hipótesis más fuerte del filme, y el motor de la trama.

El filme construye una historia y un archivo “tradicional”, que funciona como antagonista. Esta “historia oficial” es presentada a través de diversos personajes y escenarios: se actualiza en los dichos de los propietarios de la zona, en la exhibición de fuentes consideradas portadoras de nociones racistas y falsas. A su vez, propone escuchar otras narrativas sobre la historia que considera aún audibles, como las memorias de los ancianos de la Patagonia argentina y chilena. El filme también establece numerosas comparaciones entre las políticas del fin del siglo XIX y las de la última dictadura, en especial en lo referido a la violencia y al tratamiento de los indios vencidos, para lo cual recorre multitud de geografías, que el filme considera como espacios de la memoria del terror.

Por su parte, *Inacayal, la negación de nuestra identidad*, una película de Myriam Anguera y Guillermo Glass, se produce en 2011 y se estrena en 2012. El proyecto ganó, en 2010, del Concurso Nacional de Telefilms Documentales por el Bicentenario “El Camino de los

Héroes” del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. La película recupera a un personaje poco frecuentado hasta el momento por el cine: el cacique Modesto Inacayal. Cuenta con el testimonio de personas de las comunidades Tehuelche y Mapuche de la Provincia de Chubut, en su calidad de descendientes del Cacique, así como con las reflexiones de escritores e investigadores. El documental es el primero en centrar su argumento en una restitución de restos humanos a las comunidades indígenas. A diferencia de los filmes anteriores, las explicaciones acerca de la historia no son las que mueven el relato, sino que proveen el marco para contextualizar lo acontecido con Inacayal, y el lugar simbólico que ocupa entre sus descendientes y en la comunidad hoy.

El tema sale de la Patagonia y se continúa en *Damiana Kryygi*⁷, de Alejandro Fernández Mouján, estrenado en mayo de 2015. El filme propone restituir la historia de una niña de tres años, única sobreviviente de una masacre perpetrada por colonos blancos sobre una familia de la etnia Aché en 1896. Los antropólogos del momento convierten a Damiana en objeto de interés científico en el marco de sus estudios raciales. En 1907, a los catorce años, es internada en una institución psiquiátrica donde la fotografian desnuda dos meses antes de que muera de tuberculosis. Aún muerta, los estudios sobre su cuerpo continúan en La Plata y en Berlín. Cien años más tarde, un antropólogo identifica parte de sus restos en un depósito del Museo y el documentalista se propone reconstruir algo de su historia: acompaña a los Aché desde la decisión de reclamar la repatriación de sus restos, hasta su sepultura en la tierra de sus ancestros.

A diferencia de *Awka Liwen e Inacayal*, el filme profundiza la figura de Lehman Nitche⁸, y, en esta, se amplía la crítica al rol de la antropología y la ciencia del siglo XIX, motivo que había sido mencionado en los audiovisuales anteriores, pero que no se había desarrollado. Los mapas, planos, fotografías, desplazamientos son solo una parte del largo recorrido que propone el filme para invitar, no solo a pensar la restitución de restos, sino la restitución de la historia a ese pueblo Aché.

En 2017, Sebastián Díaz presenta *La Muralla criolla*. El audiovisual indaga en la ocupación militar del denominado "desierto" argentino, entre 1876 y 1877, dando cuenta de los proyectos de Alsina y Roca, y de las estrategias mediante las cuales se va quebrando el poder de los caciques indígenas. Particulariza en la construcción de la zanja de Alsina, en los avances técnicos y en las consecuencias de estas políticas. El relato busca establecer los motivos económicos que llevaron a la construcción de la línea divisoria del territorio. La serie se continuará con el estreno en 2020 de *4 lonkos*⁹, un filme del mismo director, que indaga en la historia de los restos de Juan Calfucurá, Mariano Rosas y Cipriano Catriel, cuyos cráneos terminaron formando parte de las colecciones de los museos de Bariloche y de La Plata, así como las fotografías existentes sobre Vicente Pincen constituyen la puerta de entrada para conocer algo de su historia.

Narrar la historia, hacerla presente

El conjunto de audiovisuales presentados plantea una revisión del pasado que da cuenta de una historia de violencia, que se explica por la centralidad de los móviles económicos y de la expansión territorial, y se funda en la cuestión racial, que aparece avalada por la

ciencia del siglo XIX. Aquellos audiovisuales centrados en el espacio patagónico indagan las causas y las formas que adquirieron la guerra y la conquista contra el *indio*, así como algunas de las consecuencias de ello. Esto se observa, por ejemplo, en la cantidad de materiales y recursos expresivos que son incorporados a la investigación audiovisual de *La Muralla criolla* cuando focaliza en los proyectos alternativos para la “cuestión indígena”, el defensivo de Alsina y el ofensivo de Roca, o la exposición de mapas interactivos, archivos y especialistas consultados que *Awka Liwen* pone a disposición para sostener las riquezas implicadas en el avance territorial. Luego de la revisión, se podría afirmar que los filmes de la Patagonia tienden a conformar un mismo enunciado sobre la historia, centrado en la categoría de genocidio indígena.

El consenso en la pantalla grande es notable, teniendo en cuenta que, en la actualidad, existen posiciones diferentes al respecto dentro de las ciencias sociales¹⁰. Es posible que la unidad en los planteos pueda explicarse, en parte, por los especialistas a los que recurren. El periodista y ensayista Osvaldo Bayer relata la historia en *Awka Liwen*, y presta testimonio en *Inacayal*, *Tierra adentro* y *La Muralla Criolla*. El escritor Marcelo Valko forma parte de los consultados en *Inacayal*, *Awka Liwen* y *La Muralla criolla*. El antropólogo Walter del Río participa en los comentarios de *Inacayal* y *Tierra Adentro*. Además a excepción de esta última película, los integrantes del grupo GUIAS participan como especialistas en los demás filmes.

En estos cuatro filmes se advierte la búsqueda expresiva que despliegan para ofrecer una mirada “didáctica” sobre la violencia ejercida contra los pueblos originarios, y esto los lleva a renovar el repertorio de imágenes sobre la conquista de tierras y personas. Las animaciones constituyen una de las múltiples estrategias utilizadas para ese fin, en varios de los audiovisuales.

A los pocos minutos de comenzar *Awka Liwen* aparece en escena un batallón militar uniformado, profesional y munido de rifles, que dispara al unísono. La trayectoria de uno de los proyectiles impacta en la cabeza de un indígena, y el rojo salpica el cuadro. La secuencia condensa la idea de la violencia estatal y también de que se trata de una lucha desigual, en la que hay víctimas y verdugos.

La construcción de los dibujos conlleva la necesidad de una economía visual¹¹, y es notable cómo las decisiones que se toman al respecto, fijan la imagen de los individuos de los pueblos originarios en una tipicidad étnica que la muestra siempre igual a sí mismos, semidesnudos, con vincha e investidos con lanzas. En consecuencia, la representación de esta animación no se aleja de aquellas líneas trazadas por Rugendas o Della Valle¹² de que los filmes insisten en criticar, lo que conduce a la reflexión sobre los bordes de la imaginación en los audiovisuales, y acerca de cómo las representaciones sociales disponibles se cuelan en los enunciados, aun cuando los critiquen.

Al analizar la representación de la campaña militar que propone *La muralla criolla* es posible observar que hay dos puestas diferenciadas: cuando los indígenas atacan se los representa como malón, con el torso desnudo, con caballo y lanza, tal como en *Awka Liwen*. En cambio, cuando son atacados por el ejército, están vestidos según la usanza criolla de la época. En estas secuencias se observan las trayectorias de las balas y concluyen con los cuerpos atravesados por los proyectiles y la sangre inundando el cuadro. A diferencia de *Awka Liwen*, que presenta a los soldados como masa indistinguible, aquí se los individua-

liza con rostros mestizos, cuyo color de piel no se aleja del de los enemigos a vencer. De este modo, es posible leer este enunciado desde la tensión entre las imaginaciones que lo constituyen como “indio” siempre igual a sí mismo, primitivo, desnudo y como víctima de las políticas del Estado.

Ciencia y política: museos, apropiación y restitución

Como se ha señalado, la apropiación y exhibición de restos humanos de los *indios* vencidos en los museos se constituye en motivo filmico a partir de la realización de *El país del Diablo y Tierra adentro*. En ellos, se ponen en escena tanto los huesos atesorados en la sala de Antropología, como las imágenes de los esqueletos que estuvieron exhibidos por más de un siglo en las vitrinas del museo de Ciencias Naturales platense. Con estas aproximaciones, el audiovisual argentino se hace eco de un movimiento internacional iniciado hace más de veinte años que cuestiona y promueve el retiro de la exhibición de los restos humanos de los museos, así como de los materiales arqueológicos, las obras de arte, y otros elementos que se obtuvieron mediante la violencia política y los saqueos.

Los posteriores estrenos de *Inacayal* y *Damiana Kryggi* agregan una nueva capa de sentido, poniendo en el centro del argumento historias particulares de apropiación y restitución. *Inacayal* lo hace a partir de la pregunta acerca de los últimos días del cacique, la captura de su familia y las formas mediante las cuales es obligado a vivir en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. El tópico adquiere un espesor político e histórico. Ya no se trata de hablar, exhibir restos en general, sino de seguir el camino de esos huesos, para difundir lo que le pasó a un personaje importante de la historia, a un Cacique que formaba la red de indios aliados del gobierno en tiempos de la *Conquista del Desierto*.

En este caso, la restitución es la puerta de entrada para averiguar el peso simbólico que posee Inacayal, quiénes son sus descendientes, qué memorias han recogido sobre el líder y, también, para visibilizar su situación actual. Cabe señalar que el filme cuenta con la particularidad de haber tenido una vida póstuma activa (Ginzburg, 2008), que lo llevó a transformarse al pulso de los acontecimientos. La película se realiza a partir de 2011, recupera imágenes de archivos particulares, y se estrena en 2012; luego sufre una ampliación en el año 2014, motivada por la restitución complementaria de los restos del Cacique¹³.

El análisis del filme habilita a pensar no solo los cambios del pasado, sino del contexto de producción, pues la restitución de Inacayal¹⁴ no incluía los restos de su mujer y de su sobrina Foyel. Siguiendo el planteo de María Endere (2010) es interesante observar que los reclamos y restituciones existentes se habían focalizado en caciques de reconocida trayectoria histórica, lo que favorecería la escritura de una narrativa que los pudiese incorporar a la historia nacional y al culto de los héroes argentinos¹⁵. La autora sostiene, además, que la idea de panteón o mausoleo parece compartida por los diferentes actores que participaron en los procesos de reclamos, desde descendientes y agrupaciones indígenas, hasta autoridades de diferentes niveles de gobierno.

El filme asume también esta perspectiva, reforzada, quizás, con el formato biográfico, en el que los personajes cobran importancia solo en la medida en que rozan el universo del protagonista. Por su parte, el líder que construye el filme es casi mítico, pues de esa entidad

son las rememoraciones de los habitantes de la comunidad actual: “*un indio que vino con la corona del cielo*”. “¿*Dónde quedó el rey nuestro (...), que gobernó y fue dueño de todos estos lugares?*”, se pregunta el cacique de la comunidad Nahuelpan, Don Sergio Nahuelpan.

Una de las preguntas estructurantes que hace rodar el mundo proyectado del filme es: “¿*Qué pasó con nuestros caciques?*”. Un interrogante a la historia que el documental emparenta con desaparecidos de los 70. La relación se estrecha cuando se refiere a los “campos de concentración”, a los depósitos de indios vencidos que se enumeran y exhiben en planos y dibujos, estableciendo un paralelismo entre la isla Martín García y los centros de la última dictadura.

Por su parte, los filmes mencionados otorgan un lugar relevante en su trama al Museo de Ciencias Naturales de la Plata (MCNLP), comenzando por el filme más reciente: *4 Lonkos*. Este inicia con un paneo que abandona el horizonte y el bosque platense, para descender y presentar el edificio, mientras la voz de Bayer afirma que “...*es una barbaridad, es una barbaridad porque es una falta de respeto a los pueblos originarios...*”. La angulación cenital permite observar la gran dimensión y modernidad del edificio; luego, la cámara cobra velocidad y el movimiento produce el efecto de atravesar las rejas, y, gracias a la subjetiva, entra al edificio cual fantasma, mientras la música de vientos agudiza el efecto. La secuencia se completa con la presencia del viejo historiador que plantea la necesidad de poner en duda a ese museo, darle otro carácter, a la vez que señala al Perito Moreno como uno de los grandes responsables. Las imágenes que se montan a continuación son fotografías de las vitrinas del Museo en el siglo XIX, donde se advierten esqueletos humanos, y los planos detalle de los cráneos que allí habitaban. Las palabras que quedan resonando son *genocidio* y *esclavitud*. La secuencia está construida con idéntico repertorio que los filmes que la anteceden.

En *Tierra adentro* los espacios museísticos públicos y privados se plantean como testimonios activos de la dominación. Da cuenta de eso, también, el punto de vista desde el que la cámara toma al MCNLP: un contrapicado que muestra el edificio con un recorte similar al usado en el género de terror, la mirada desde el llano y la voz en off del periodista que advierte la existencia de miles de restos humanos en los sótanos. Ello, sumado a la superposición de las fotos del museo, tal como era en el siglo XX cuando exhibían en anaqueles los cuerpos de los vencidos, construyen la idea del museo como eslabón final de la cadena de la infamia. Desde esta perspectiva se lo considera un monumento al holocausto de los pueblos originarios.

En idéntico sentido, *Inacayal, la negación de nuestra identidad* utiliza la idea de terror al presentar el Museo. Se exhiben imágenes de restos humanos aún en su poder, fotografías que dan cuenta del rol cumplido en la preservación de restos y objetos que manifiestan la violencia ejercida contra las comunidades originarias. Dentro del museo focaliza en el rol del perito Moreno; su retrato de cuerpo entero se pone en primer plano, para luego, gracias a un zoom, alejarse y que el espectador pueda –mediante una animación– verlo sentado cómodamente sobre una pila de cráneos dibujados que le sirven de marco.

La vida reducida a esclavitud de Inacayal y su familia hasta la muerte; la violencia ejercida; la exhibición de restos (óseos, orgánicos, de su cultura) en las vitrinas del museo; y los estudios antropológicos raciales que implican fotografiar, diseccionar y exhibir a aque-

llos considerados salvajes, constituyen el clímax dramático del filme. En momentos de la última restitución, la cámara decide no darle protagonismo al museo: solo se advierte su fachada gris cortada por la colorida comunidad que se reúne en su puerta, para luego salir con las cajas que contienen las reliquias.

En *Damiana Kryygi* se elige un ángulo similar al de *Tierra Adentro* para mostrar la fachada del Museo, y se recorren idénticos pasillos y anaqueles que en las anteriores; pero, en el acto de mostrar, el filme expande su crítica hacia la ciencia del siglo XIX, que fundamenta a partir de la lectura de crónicas, cartas, catálogos y notas inscriptas en hospitales y museos. Se trata de restos dispersos, de retazos de la razón positivista, racista y descarnada que ejerció su poder sobre esos *otros* en los que hoy *nos* reconocemos. Sin embargo, *Damiana Kryygi*, a la vez que detalla su crítica hacia el pasado, construye una mirada sobre la actualidad de los museos y los científicos que contrasta con la casi tenebrosa mirada que presentan los filmes anteriores acerca de quienes no parecen percibir demasiados cambios en este sentido (al menos no en el MCNLP). La película, además, convoca a otro museo, “el de las Memorias”, de Asunción (Paraguay), donde inevitablemente la historia de la niña se entrelaza con el dolor de otras más recientes.

Pasado y presente se funden a continuación en este filme, mediante la exposición de historias de apropiaciones más recientes. A diferencia de las que anteceden, la película evita la comparación directa con la última dictadura.

A modo de cierre

Los audiovisuales analizados y, en particular, las versiones referidas al espacio patagónico, ponen en escena el avance territorial del estado sobre tierras indígenas, la violencia que eso implicó, y los efectos sobre los individuos de esas comunidades originarias. Si bien plantean algunas diferencias en su acercamiento al pasado, ostentan más elementos comunes que diferencias en las explicaciones acerca de las causas de dicha expansión, como también sobre su consideración como un genocidio.

En parte esto puede entenderse en el hecho de que los filmes analizados posteriores al bicentenario se reservan para sí un alto grado de autoridad epistémica, y aun en el caso de aquellos que plantean varias líneas narrativas, presentan armonía, unidad y circunspección, tienden a ser simétricas y “cerradas”. Estos filmes poseen las características de lo que Carl Plantinga (2014) llama voz formal, una narrativa que funciona con grandes preguntas que alimentan el movimiento narrativo, y micropreguntas a nivel local, que suelen responderse a lo largo del desarrollo. En este sentido, los documentales se acercan a los filmes clásicos, que cierran sobre un sentido y contribuyen a la construcción de cierta idea de progreso de la historia.

A lo largo del recorrido del análisis se evidenció que, si bien las representaciones de la “conquista del desierto” son coincidentes y recurren a una red de especialistas y divulgadores que sostienen ideas similares, también es necesario destacar que los filmes ponen en escena algo del cambio en el modo de hacer y escribir la historia indígena en nuestro país; en especial, respecto de las transformaciones historiográficas que se dieron en los últimos 15 años. Sobre este cambio sostienen Vezub y Jong:

Pero si algo cambió definitivamente el modo de hacer historia indígena o antropología histórica de estas regiones fue la constatación de la existencia de corpus escriturales, la identificación y puesta en serie de documentos escritos en español por los mapuches del siglo XIX, y la posibilidad de confrontarlos con otros registros como los parlamentos y “contadas”, el arte parietal y mueble, la toponimia y la onomástica. Se trató mayormente de epistolarios, aunque la tipología es vasta: abundaron tratados, contabilidades, periódicos y fotografías con leyendas que se archivaban en *tolderías* y *rukas*. Dentro de la diversidad, fue el acceso al contenido de la correspondencia lo que recuperó la vivencia de interioridad y empatía histórica (Vezub, Jong: 2019).

Muchos de estos epistolarios “desclasificados” son leídos y/o exhibidos en *El país del Diablo*, *Tierra Adentro*, e, incluso, interpretados en *La Muralla criolla* y *Awka liwen*, lo que significa una apuesta a la divulgación hacia un público amplio de materiales de circulación reciente. De esta manera, se exhibe en la pantalla grande no solo algo del pensamiento de estos líderes, de su capacidad política, de negociación y alianzas; sino del acabado manejo de la escritura que poseían. Cabe señalar, no obstante, que la actualización de estas fuentes acerca de la agencia indígena queda subsumida por la fuerza del enunciado sobre el genocidio que desdibuja esas líneas narrativas.

Los testimonios de las comunidades refieren –en su amplia mayoría– a las memorias (o postmemorias) traumáticas, fragmentarias. Estas, en parte, son legitimadas por la figura de especialistas que exponen explicaciones generales que completan el sentido, y esto, en la puesta en serie, refuerza su lugar de subalternidad.

A nivel temático, las películas analizadas dan cuenta de la cosificación de los sujetos indígenas, promovida por la antropología del siglo XIX; y ponen en cuestión las acciones y narrativas que han tenido los museos desde entonces. Si bien la mirada crítica se hace extensiva a un gran número de espacios, los filmes focalizan y profundizan en el Museo de Ciencias Naturales de la Plata. De esta manera, la *historiofotía* da cuenta de la reflexión sobre los orígenes coloniales de la arqueología y la museología, sumándose a los movimientos globales de redefinición de las políticas públicas sobre el patrimonio indígena.

Respecto a las comparaciones con la última dictadura, sin duda, en nuestro país, el contexto abierto por la segunda oleada de juicios de lesa humanidad en 2005 y las políticas tendientes a la restitución de identidades funcionaron como espejo y marco explicativo para una historia mucho más antigua.

Notas:

1. Ver Sahores, Esteban: Polémica por resolución del INCAA para la producción de documentales en: <http://haciendocine.com.ar/node/41037>.
2. *La Nación Mapuce* se estrena en el MALBA con la presencia de Verónica Huilipan, vocera intercultural del pueblo mapuche y de otras mujeres de su pueblo. Del debate pos-

terior participaron Raúl Zaffaroni (ministro de la Corte Suprema), Juan Manuel Salgado (abogado de la Confederación Mapuche de Neuquén), y Eric Mayoraz (consejero de la embajada suiza en Buenos Aires).

3. Para ampliar sobre este filme, ver Rodríguez (2018).

4. *Belgrano, la película* (Pivotto, 2010), *Revolución. El cruce de los Andes* (Ipiña, 2011), *La revolución es un sueño eterno* (Juarez, 2011), *La patria equivocada* (Galettini, 2011) entre otras.

5. Ver Rodríguez, A. (2015), *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*.

6. El llamado conflicto con el campo, desatado por la política de retenciones a las exportaciones dispuestas por la Resolución 125, se expresó en un *lock out* patronal, cortes de rutas, etc.; y puede pensarse como un lugar de enunciación, que es evidenciado en algunas de las intervenciones de Osvaldo Bayer. De este modo, pasado y presente se proyectan mutuamente en el filme.

7. El filme, si bien comparte algunos temas y motivos con la serie que aquí se analiza –y que toma la Patagonia en su representación– se distingue del conjunto, pues su voz es más abierta y reflexiva, descansando en la performatividad y la primera persona del director.

8. Roberto Lehmann Nitsche, antropólogo y médico alemán; organizó la Sección Antropológica del Museo de La Plata, por más de 30 años.

9. Del filme solo se referirá a las secuencias que hemos visionado, previo al próximo estreno.

10. Ver el debate mantenido en la revista *Corpus* (2011).

11. Sobre el tema de la economía visual ver: Cuarterolo, 2007; Penhos, 2005; y Alvarado, 2007.

12. Juan Mauricio Rugendas autor del óleo “El rapto de la cautiva” (1845) y Ángel Della Valle, cuya obra más reconocida es: “La vuelta del malón” una pintura al óleo, realizada en el año 1892

13. Ha participado en numerosos festivales entre 2012 y 2016 y recibió varios premios. Más información en <http://www.myriamangueira.com/inacayal.php?l=es>

14. Los restos de Inacayal fueron objeto de reclamos por diversas organizaciones indígenas desde los años setentas. En 1989 el Centro Indígena Mapuche-Tehuelche reclamó al Museo de La Plata, y un grupo de docentes de la Facultad de Ciencias Naturales de La Plata se hizo eco de la demanda. Sin embargo, los restos de Inacayal formaban parte de las colecciones del Museo y, por ende, del dominio público del Estado, de modo que solo una ley podía desafectarlos. En 1990 el Senador Hipólito Solari Yrigoyen presentó un proyecto de ley disponiendo el retorno de Inacayal a Tecka, que contó con numerosas adhesiones de agrupaciones indígenas, aunque se diferenciaban de los motivos por los cuales los restos debían retornar a la comunidad. En mayo de 1991 fue aprobado en el Congreso y se convirtió en ley nacional N.º 23.940. En ella se dispone que se deberán trasladar los restos de Inacayal a la localidad de Tecka, provincia de Chubut, donde será enterrado luego de recibir honores militares. El decreto N.º 2.391 fue finalmente sancionado en noviembre de 1993.

15. Cabe recordar que los restos de Juan Manuel de Rosas habían sido repatriados en 1989.

Bibliografía

- Alvarado, Margarita (2007). "Vestidura, investidura y despojo del nativo" en Alvarado, Margarita ET AL (ed.). *Fueguinos: fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*. Santiago: Pehuén
- Cuarterolo, Andrea (2007). "El cazador de sombras. La representación del indígena fueguino en la obra documental del sacerdote Alberto María de Agostini" en Campo, Javier y Dodaro, Christian (comps.) *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Buenos Aires: Ediciones del Campo.
- Endere, María Luz. «Cacique Inakayal. La primera restitución de restos humanos ordenada por ley», *Corpus* [En línea], Vol 1, No 1 | 2011, Publicado el 30 junio 2011, consultado el 29 enero 2020. URL: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/937>.
- Escobar, Paz (2009). *Miradas al sur: representaciones filmicas del pasado reciente patagónico*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.
- Ginsburg, Carlo (2008). *Tentativas*. Rosario, Argentina: Prohistoria ediciones, cap. 6.
- Hall, Stuart (2010). "El espectáculo del 'Otro'" en *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Restrepo, E., C. Walsh y V. Vich (Eds.) Popayán. Envión Editores.
- Manrupe, Raúl; Portela, María Alejandra (2003). *Un diccionario de films argentinos II 1996-2002*. Buenos Aires: Editorial Corregidor. p. 62.
- Lenton, Diana (2011). «Genocidio y política indigenista: debates sobre la potencia explicativa de una categoría polémica», *Corpus* [En línea], Vol 1, No 2 | 2011, Publicado el 30 diciembre 2011, consultado el 13 marzo 2019. URL: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/1148>; DOI : 10.4000/corpusarchivos.1148
- Luricella, Virginia (2018) *Documental digital: un acercamiento a su producción y exhibición entre 2010 y 2014*. Imagofagia N 17. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1553>
- Penhos, Marta (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Plantinga, Carl (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez, Alejandra y Elizondo, Cecilia (comp.) (2017). *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Rodríguez, Alejandra (2018). "¿Dónde está el sujeto?: problemas de representación de los pueblos originarios en el cine, en Cine e historia. Representaciones filmicas en un mundo globalizado", en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, N.º 77, Buenos Aires.
- Valverde, Sebastián. «De la invisibilización a la construcción como sujetos sociales: el pueblo indígena Mapuche y sus movimientos en Patagonia, Argentina», *Anuario Antropológico* [Online], I | 2013, consultado el día 23 de septiembre de 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aa/414>; DOI : 10.4000/aa.414.

Vezub, Julio, De JONG, Ingrid (2019). *El giro escritural de la historiografía mapuche: alfabeto y archivos en las fronteras. Un estado de la cuestión. El Quinto Sol*. Universidad nacional de La Pampa. Vol 3 N 23.

White, Hayden (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Abstract: The article is part of an ongoing investigation on the audiovisual representation of native peoples in Argentine history. It prepares a synthesis of thematic film productions, and then focuses on the analysis in documentaries made between 2010 and 2020. On these it is argued that they renew the historiophoty (White, 2010), expanding the audiovisual repertoire on Argentine history of 19th century. The construction of some of the recurring themes and motives they present is investigated: among them, the criticism of history and traditional sources, the economic motives of violence, social and scientific racism, and the questioning of museums.

Keywords: documentary films - Native peoples - Argentine History - Historiophoty

Resumo: O trabalho faz parte de uma investigação em andamento sobre a representação audiovisual de povos indígenas na história da Argentina. Ele elabora uma síntese de produções temáticas de filmes e, em seguida, focaliza-se em documentários realizados entre 2010 e 2020. Neles, argumenta-se que eles renovam a historiopotia (White: 2010) ampliando o repertório audiovisual da história argentina do Século XIX. A construção de alguns dos temas e motivos recorrentes nos documentários é pesquisada/investigada: entre eles, as críticas à história e às fontes tradicionais, os motivos econômicos da violência, o racismo social e científico e o questionamento dos museus.

Palavras chave: Cinema documental – Povos nativos – História argentina – Historiophoty

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
