

SUJETOS EN EL MARGEN: REPRESENTACIONES DE LOS INDÍGENAS EN LA PINTURA Y EL CINE LATINOAMERICANO

Silvana Flores

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Resumen

Por medio de este ensayo, proponemos entablar un vínculo comparativo entre la pintura de los años veinte al cuarenta y el cine de las décadas del sesenta y setenta en América Latina, sobre la base de los diferentes matices de formulación de la imagen de los indígenas. El objetivo es indicar, a través de una metodología de un análisis comparado con obras seleccionadas de la Argentina, el Brasil y Cuba, la existencia de una continuidad estética y temática en ambos períodos y disciplinas históricas, y, al mismo tiempo, corroborar que las comunidades de indígenas han tenido un espacio subordinado en las representaciones artísticas de la región. Partimos de la consideración de que las obras del vanguardismo pictórico latinoamericano y las provenientes de la renovación estético-ideológica del llamado Nuevo Cine Latinoamericano han hecho un énfasis en el desplazamiento de los sujetos marginales y populares de la periferia hacia el centro de los relatos. Sin embargo, en la elección temática de estas obras, con excepción de Bolivia y México, la figura del indígena aún permanece en una periferia, ya que fuera de esos países son pocas las manifestaciones artísticas que hacen alusión a este tipo de comunidades y sus particulares reivindicaciones culturales y políticas.

Palabras clave: indígenas, cine, arte, Latinoamérica, margen.

Por medio de este ensayo, proponemos entablar un vínculo comparativo entre la pintura de principios del siglo XX y el cine de las décadas del sesenta y setenta en América Latina, sobre la base de los diferentes matices de formulación de la imagen de los indígenas. El objetivo es indicar, a través de una metodología de análisis comparado con obras seleccionadas de la Argentina y el Brasil la existencia de una continuidad estética y temática en ambos períodos y disciplinas artísticas, y al mismo tiempo corroborar que las comunidades de indígenas han tenido un espacio subordinado en las representaciones artísticas de la región.

Partimos de la consideración de que las obras del vanguardismo pictórico latinoamericano y las provenientes de la renovación estético-ideológica del llamado Nuevo Cine Latinoamericano (1) han hecho énfasis en el desplazamiento de los sujetos marginales de la periferia hacia el centro de los relatos. Sin embargo, en la elección temática de estas obras, con la excepción de países como Bolivia y México, la figura del indígena aún permaneció en la periferia, ya que fuera de esas naciones son pocas las

manifestaciones artísticas que hacen alusión a este tipo de comunidades y sus particulares reivindicaciones culturales y políticas.

Indagaremos, por lo tanto, acerca de la representación estética de las comunidades indígenas, analizando, a su vez, la paradoja resultante de la tendencia a la búsqueda de temáticas autóctonas propuesta por el arte latinoamericano del siglo XX en contraste con la poca visibilidad de los pueblos originarios en las obras. Esa situación se hará presente en el arte de comienzos de siglo y continuará evidenciándose en los años sesenta y setenta, con los films del Nuevo Cine Latinoamericano, manifestando una ausencia inexplicable dentro de su programa estético-político, si tenemos en cuenta que las vivencias de dichas comunidades representan uno de los tópicos vinculados a la reivindicación nacional y regional a la que tal frente de integración cinematográfica ha suscripto a lo largo de su desarrollo.

La figura del indígena y las luchas de poder

La reflexión acerca de la representación de la figura de los indígenas, en sus múltiples orígenes étnicos y sociales está contemplada, dentro de los estudios culturales, en la discusión acerca del discurso euro/etnocéntrico, que propone el predominio o superioridad de una cultura por sobre otra, estableciendo las comunidades originarias como pueblos primitivos y no primigenios, llevándoles con esa terminología a una connotación de inferioridad racial, cultural y social. La conquista española y portuguesa sobre los aborígenes en América y su ocupación económico-política se desplegó como un acto de expansión que despojó a los pueblos originarios de la potencialidad de progreso que ofrecía la creciente vida urbana en gestación, para instalarlos finalmente en el campo (Artesano, 1982). Como establece Eduardo Romano, para estos aventureros comerciantes provenientes de Europa, "el indio era un Otro pagano, ídola, sodomita, ocioso, semianimal. Noción que se irá debilitando con el mejor conocimiento entre ambos, pero que nunca desaparecerá del todo" (1991: XXXVIII).

Desde la perspectiva particular de Franz Fanon (1983), a la hora de abordar el estudio sobre las comunidades indígenas, se destaca su denuncia respecto a su deshumanización por parte de los colonizadores. De acuerdo con el autor, el menosprecio hacia los pueblos originarios incluye el despojarles de verdadera emotividad, la puesta en duda por una tendencia a la superstición o sugestión y un infantilismo mental que llevaría a sus explotadores a considerar necesario iniciar un proceso de domesticación.

Refiriéndose a la concepción del término "bárbaro", instalado en la Grecia antigua como aquello que es inusual o distinto a la propia cultura, Michel de Montaigne alude en su ensayo "De los caníbales" (1580) a las comunidades aborígenes destacándolas por su capacidad de conservar una "ingenuidad primitiva" (1980: 16), lo cual les permitiría disfrutar de las ventajas de ser ajenas a las contrariedades de la civilización occidental: "Viven en un lugar del país [...] tan sano que [...] es muy raro encontrar un hombre enfermo, legañoso, desdentado o encorvado por la vejez" (1980: 16). En su análisis del comportamiento de los indios caníbales, Montaigne exalta el acto de comerse al enemigo como un principio de honor guerrero (2) en la

comunidad, justificándolo por su manifestación de la otredad: “cada cual llama *barbarie* a lo que es ajeno a sus costumbres” (1980: 15). De ese modo, las nociones de primitivismo y barbarie, en su connotación negativa, son revisitadas por el autor.

La “barbarie” adjudicada a los indios ha sido utilizada, de acuerdo con Diana Sorensen (1998), para justificar la conquista de poder de España sobre América, y algo similar podríamos afirmarse respecto al accionar de los portugueses. La cultura de los pueblos indígenas, aunque avanzada en muchos aspectos, fue borrada con el propósito de promover la idea de fundación de ciudades. Según José Luis Romero el objetivo de la Conquista fue “instaurar sobre una naturaleza vacía una nueva Europa” (1976: 12). En ese sentido, las acciones y costumbres de los indígenas que poblaron el territorio antes de la llegada de los europeos fueron señaladas como violentas ante el buen funcionamiento del sistema sociopolítico instalado por Occidente, que les habría adjudicado valores supersticiosos y de criminalidad para salvaguardar la propia imagen nacional a construir.

Ella Shohat y Robert Stam afirman que el etnocentrismo se convierte en algo negativo cuando está teñido de racismo, al “estigmatizar la diferencia para justificar una venganza injusta o un abuso de poder” (2002: 41). Como consecuencia de ello, la visión occidental de los pueblos originarios estuvo generalmente cargada de una serie de estereotipos lejanos a la realidad de esas culturas, entre los que se destacan el uso de ciertas vestimentas y maquillaje corporal (3), la simplificación de costumbres o ritos y narraciones fundacionales tildadas de superstición.

Las comunidades indígenas americanas aparecen en los últimos siglos de la historia en una situación de desterritorialización, como “naciones sin estado” (Shohat y Stam, 2002: 52) que no poseen voz propia frente a otras culturas que comparten el mismo espacio geográfico, ni tienen posibilidades de expandirse en la sociedad y volcar su propia identidad. Al mismo tiempo, a pesar de que en la mentalidad de los próceres de América (San Martín, Bolívar, Artigas), la raza indígena y el mestizaje en general se encontraban entre los valores comunes a exaltar (4), históricamente se constituyeron en pueblos ignorados especialmente por las políticas gubernamentales de los estados en los que están insertos.

Este tópico contempla también las discusiones acerca de la conformación de la nacionalidad, asunto en el cual la civilización europea ha sido tomada en América Latina como modelo para la modernización, como una posibilidad de elevarse en la superioridad cultural de Occidente y de desvincularse de los pueblos considerados inferiores, que por esa condición son excluidos de su historial.

Como establece Diana Sorensen (1998), desde la perspectiva entablada por Domingo F. Sarmiento en su célebre *Facundo* (1845), existe la certeza de un origen cultural y étnico difuso, caracterizado por la mezcla que dificulta, según el autor, la instalación de una identidad nacional, debido a las supuestas desventajas del mestizaje (5). Esta postura sería ampliamente contrastada por el general Lucio V. Mansilla, quien se encargó de reivindicar en su libro *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) a los indígenas y sus

riquezas culturales y de costumbres, negando de ese modo la dicotomía civilización/barbarie instalada por Sarmiento, y matizándola.

En el caso del Brasil, la modernización de la nación produjo la exclusión de los aborígenes y de los sectores campesinos en la fundación de las grandes ciudades. Al referirse a las comunidades originarias de su país, el ensayista Gilberto Freyre proponía que los “primeros europeos [...] desaparecieron en la masa indígena casi sin dejar sobre ella otro trazo europeizante más allá de las manchas de mestizaje y de sífilis. No civilizaron: hay, sin embargo, indicios de que hayan civilizado la población aborígen que los absorbió” (2002: 72), poniendo en duda de ese modo la dicotomía en cuestión.

El indígena y la potencialidad social del cuadro

Teniendo en cuenta la visión personalizada acerca de la figura del indígena de acuerdo con la cultura que la observa o describe, su representación en el arte no es ajena al debate acerca del carácter veraz de dicha construcción simbólica, sea o no mimética a la realidad que le sirve de referente. Como establece Pascal Bonitzer respecto al cine, los diferentes usos del “plano-cuadro instalan [...] la cuestión de la mentira, de la ilusión, del engaño y sus derivados” (2007: 37), situación que también es aplicable a toda representación visual, como la pintura. La composición pictórica implica un posicionamiento de su creador en el conjunto de valores del mundo circundante, poniendo en tensión ideas y formas variadas. Y podríamos afirmar también que la elección de determinados tópicos y su configuración estética parten de esa postura inicial del artista. Así, un cuadro como *La vuelta del malón* (Ángel Della Valle, 1892) marca un posicionamiento ideológico en el que los indios son representados en actos de vandalismo, robando los elementos prototípicos de la civilización occidental y llevándose como principal botín a una indefensa mujer blanca, mostrando de ese modo las posibilidades del arte, y del artista en particular, de tomar partido en medio de las tendencias políticas dominantes contemporáneas a la confección de dichas obras (6). En la plástica argentina moderna la figura de Xul Solar es la que más se acerca a una representación reivindicatoria de las culturas originarias (7), que no se circunscriben únicamente a los pueblos americanos, sino también a comunidades provenientes de otros continentes. En cuadros como *Piai* (1923) se mixturán estilos estéticos de la vanguardia europea, especialmente del expresionismo, con figuras y símbolos que remiten a los pueblos precolombinos, en particular de la mitología azteca, acoplados también a la iconografía cristiana. En ese afán de síntesis, Solar inventó además un lenguaje nuevo denominado *neocriollo*, nacido de la combinación de las lenguas española y portuguesa, que permitiría la unión continental.

En el caso del Brasil ha habido una amplia tradición literaria en el siglo XIX en la que la figura del indígena ocupó un rol relevante. Las novelas *O guaraní* (1857) e *Iracema* (1865), de José de Alencar, inauguraron lo que se conoce como literatura indianista brasileña, que se destacó por la valorización idealista de los aborígenes elevándoles a una categoría heroica. Esta corriente introdujo además la idea positiva sobre el mestizaje, reflejada en la unión interracial de sus correspondientes personajes. En la primera de ellas, el

indio es idealizado en su carácter noble y fiel, que se evidencia también en su corporeidad, “el talle delgado y esbelto como un junco salvaje [...] su piel, color de cobre, brillaba con reflejos dorados [...]. Era de alta estatura; tenía las manos delicadas; la pierna ágil y nerviosa [...] se apoyaba sobre un pie pequeño, pero firme en el andar y veloz en el correr” (De Alencar, 2005: 20, 21), pero aún está separado de la civilización. En suma, se trata de una nobleza primitiva, tal como se lo describe en otra sección de la novela: “... es un caballero portugués en el cuerpo de un salvaje” (De Alencar, 2005: 41). En la segunda obra, se relata una historia de amor entre una princesa indígena y un soldado portugués, que simbolizaba, en el pensamiento de su autor, la virtud de la simbiosis racial como parte de la constitución étnica del Brasil.

La plástica brasileña del siglo xx tampoco estuvo exenta de este tópico referente a la exaltación de la etnia, como en *Abaporu* (Tarsila do Amaral, 1928) y *Mestiço* (Candido Portinari, 1934), aunque no abundan sin embargo los casos de elección de la representación del indígena. El objetivo de estos cuadros sobrepasa lo meramente antropológico para volcarse a la potencialidad social de esas comunidades, buscando su inserción en la múltiple conformación racial de la nacionalidad brasileña. Se desemboca de ese modo en la figura del mestizo, en su mezcla entre el elemento europeo y la cultura amerindia, que en el cuadro de Portinari expresa una fuerza y autoridad resaltada por sus dimensiones gigantescas y la centralización de su mirada. Por otro lado, desde el modernismo brasileño desplegado entre los años veinte y treinta se abogaba por despojar al arte nacional de la erudición del arte de importación (8). El foco no estaba puesto en el idealismo rousseauiano del buen salvaje al que la literatura indianista adscribía, sino en la fuerza primitiva de la raza y su poder de rebelión contra el dominio cultural eurocéntrico. En su cuadro, Tarsila do Amaral representa una figura sentada de perfil con dimensiones desproporcionadas, junto a un cactus y el sol, símbolos de la naturaleza tropical. El nombre de la obra, que en la lengua *tupí* significa “hombre que come hombre”, alude al antropófago en la connotación simbólica otorgada por el modernismo brasileño.

Indios de celuloide

En América Latina, a partir de mediados de los años cincuenta, el denominado Nuevo Cine Latinoamericano se volcó a una producción que anhelaba vincular la situación de los diferentes países de la región mediante sus problemáticas comunes. El fin era acabar con la dependencia cultural y política que llevaba a los cineastas a realizar películas según los modelos euronorteamericanos. Así, el brasileño Glauber Rocha diría su intención y la de sus colegas en otras partes del continente era realizar “films descolonizados [...] que se rehúsan a imitar los modelos americanos y buscan rehacer el cine nacional a partir de *nuestras verdaderas raíces culturales*” (2004: 231). Yendo en esa dirección, el chileno Miguel Littin definió a las nuevas cinematografías de América Latina como aquellas que buscaban una “relación con la historia [...] regida por el rescate de la memoria popular, por la necesidad de reescribir una historia paralizada y tergiversada por el folklore y el populismo, por una burguesía que había encontrado en el cine de imitación un instrumento de dominación y perpetuación del poder” (1988: 33).

Con la llegada de esta tendencia regionalista y de un enfoque ideológico volcado a la prosecución de una revolución socialista, el Nuevo Cine Latinoamericano determinó la representación de figuras y espacios que tuvieron como centro a la marginalidad. De ese modo, campesinos y trabajadores urbanos, en sus diferentes experiencias y reivindicaciones sociales, pasaron a ser el eje de las narraciones cinematográficas. Aun así, no fueron ellos mismos quienes ejercieron la práctica cinematográfica, sino artistas especializados para tal tarea que se expresaban en su lugar (9). El cineasta boliviano Jorge Sanjinés, fundador del grupo Ukamau, afirmaría que por medio de las películas realizadas por dicho colectivo cinematográfico se

... ha querido volcar la atención de nuestra sociedad hacia el mundo indígena. No es un cine de los indígenas, pues ha sido hecho desde la ciudad, pero tratando de entender y respetar un mundo marginado, excluido [...]. Esperamos que llegue el momento en que los propios indígenas harán su cine (en Kenny, 2009: 216).

Hasta entonces solo debieron conformarse con su participación activa por medio de sus testimonios a cámara. No sería hasta unas décadas después, con las experiencias del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC), dirigido en Bolivia por Iván Sanjinés desde 1989, entre otros organismos, que la formación y los recursos técnicos estuvieron a disposición de las propias comunidades aborígenes. En este sentido, y teniendo en cuenta que la experiencia del grupo Ukamau no ha tenido repercusión por fuera de las comunidades andinas, la representación del indio en el cine de la región se ha caracterizado por esta falta de inserción de ellos en los argumentos de los films y en el proceso productivo, llevando, en este último caso, a transmitir dicha cultura a través de mediadores provenientes de una idiosincrasia diferente.

Una de las particularidades para destacar en el cine de América Latina es que a pesar de la amplia presencia de esas comunidades en la constitución de lo nacional, y de pertenecer a esos sectores marginales que el cine regionalista de los años sesenta y setenta ha pretendido reivindicar, están sin embargo desplazadas también de las nuevas realizaciones del período. Aun cuando las raíces indias estaban todavía visibles en la sociedad, el cine no les otorgó un espacio centralizado. De ese modo, así como desde el punto de vista sociopolítico se ha acallado el protagonismo de estas comunidades en el desarrollo de la nación, el cine latinoamericano ha colaborado en parte en dicho silenciamiento.

En el caso del cine argentino del período silente y clásico-industrial encontramos, sin embargo, algunas películas que incluyeron a los indígenas en sus argumentos. Una de ellas es *El último malón* (Alcides Greca, 1917), la cual reconstruye una rebelión de los indios mocovíes llevada a cabo en la provincia de Santa Fe en 1904. A pesar de su intencionalidad crítica, su denuncia de las miserias sufridas por los indígenas y la aparición de los verdaderos pobladores del lugar frente a la cámara, la película no estuvo despojada de ciertos estereotipos en la ficcionalización de los hechos, por ejemplo, en la utilización de una

actriz para interpretar a Rosa, la protagonista femenina, y en el atavío de pieles y plumas como identificación de los indios en sus actividades de caza o de lucha. En el contexto de las misiones salesianas, el sacerdote italiano Alberto María de Agostini realizaría un film de exploración sobre los indígenas de la Patagonia titulado *Terre magellaniche* (1910/32) en el que, a pesar del carácter reivindicatorio de su cultura, aún son observados en su exotismo primitivo. Como establece Andrea Cuarterolo al respecto, “el sacerdote no buscaba documentar una realidad etnográfica existente, sino más bien construir un imaginario del indígena que respondiera a las expectativas de su espectador modelo” (2007: 225).

En lo que respecta al cine clásico-industrial, las películas argentinas que retrataron al indígena se planificaron como versiones sudamericanas de los *westerns* de Hollywood, en las que el indio es considerado un enemigo de la civilización, el oponente del héroe, en el contexto de la denominada Conquista del Desierto (10). De acuerdo con Shohat y Stam (2002), las narrativas tradicionales, como las que signaron al clasicismo cinematográfico, siguen el modelo de comparación entre un nosotros/ellos en el cual el primero de esos polos representa una humanidad quizás imperfecta, mientras que el segundo instala el estigma de lo infrahumano. Con la excepción de una película como *Frontera Sur* (Belisario García Villar, 1943), en la que la figura del indio (aunque no interpretado por actores nativos) aparece en cuadro repetidas veces, concordamos con Ana Laura Lusnich cuando observa que en esta etapa del cine argentino es común:

... el escamoteo del rostro y la consecuente negación de humanidad, lograda mediante los procedimientos de la localización del indio en el fondo del plano, de espaldas al espectador o en penumbra, aspecto que los films amplifican al incorporar a la sustracción del rostro la imagen en off del indio y la ausencia de voz propia (2007: 159).

Así ocurre de manera particular con *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945), en la que el cacique Huincul se mantiene fuera de campo a lo largo de la narración, con la excepción de la secuencia final, en la que se muestra su cabeza cortada como señal de victoria contra la barbarie. Esta deshumanización se repite en *El último perro* (Lucas Demare, 1956), en donde los malones de indios son establecidos, sin ningún tipo de objeciones, como enemigos inhumanos, y cuya aniquilación constituye un acto de heroísmo y civilidad (11).

Ya en la modernidad cinematográfica son conocidas las expresiones del realizador Fernando Birri acerca de las nuevas utilidades del arte cinematográfico en América Latina: “Lo que yo quería era descubrir el rostro de la Argentina invisible –invisible no porque no se la veía, sino porque no se la quería ver–” (en España, 2004: 413). Aun así, las películas de la Escuela Documental de Santa Fe que él fundó y dirigió no abordaron la temática indigenista, incluso cuando la problemática de su marginación estaba vigente en el país. Una excepción es el film que Birri realizaría en vinculación con dicha institución, *La primera fundación*

de *Buenos Aires* (1958), basándose en un cuadro del pintor humorista Oski y los relatos del soldado alemán del siglo XVI Ulrico Schmidl, en donde las luchas entre militares e indígenas fueron narradas en la primera secuencia para reconstruir irónicamente ese acontecimiento histórico.

Otra excepción podemos ubicarla en una secuencia de *La hora de los hornos* (Cine Liberación, 1966-1968) en la que se registran las condiciones de vida en la toldería de una comunidad indígena. Este fragmento está ubicado en el film, en el contexto de la denuncia acerca de la existencia de un “neoracismo” en la Argentina que aparecería también en los sectores urbanos, y que consideraría a ciertos sectores de la población, en este caso los aborígenes, como “subhombres”. La visible miseria que circunda a estos individuos en sus viviendas, vestimentas y alimentación, se suma al sufrimiento por su desmoralización. Así lo explica el anciano de una tribu de indios maticos allí entrevistado, que da a entender su condición de despreciados por parte de los criollos, a pesar de “tener la misma sangre y caminar como ellos caminan” (12). La desvalorización de estos individuos responde a los planteos establecidos por Franz Fanon (1983) respecto a la estigmatización suprema de los campesinos indígenas.

A pesar de estos ejemplos que nos propone el cine moderno, la regla general es que la documentación de la realidad que los nuevos cines de la región propusieron, en sus diferentes matices ideológicos y formas estéticas, no incluyó la reflexión profunda acerca de las vivencias cotidianas de los sectores indígenas, los más desplazados dentro del espectro de los marginados sociales. El afán por la exaltación de lo autóctono en el Nuevo Cine Latinoamericano tuvo entonces sus propias limitaciones, encontrando en la representación de los pueblos aborígenes una de sus mayores deudas en lo que respecta a una aproximación recurrente y directa.

Uno de los realizadores argentinos que más se asomó a la realidad de las comunidades indígenas es Jorge Prelorán. Con films como *Hermógenes Cayo* (1969), en el cual se dio a conocer la labor artesanal del aborigen del título en la provincia de Jujuy, es uno de los pocos cineastas de la región que les otorgó protagonismo y expresión a estas culturas primarias. Tal como afirma Jorge Ruffinelli, la relevancia del cine de Prelorán es que “en vez de interpretar ‘desde afuera’ intenta dar voz a sus individuos, ceder de alguna manera el medio (el cine) para que estos se expresen, en un esfuerzo de mostrar esa cultura ‘desde adentro’” (en Paranaguá, 2003: 173-174).

Negando usualmente el carácter etnográfico o antropológico de su cine, por la connotación racista que según el realizador estos acercamientos podrían traer (13), Prelorán propuso la confección de lo que él denominó “etnobiografías”, a través de las cuales proponía documentar historias de vida ofreciendo el testimonio de primera mano de sus protagonistas, tarea que implicaba, a su vez, la convivencia del equipo de filmación con los sujetos filmados. Como establece Adolfo Colombres, sus películas no pretenden “inteligir una realidad o alcanzar un conocimiento científico de la misma, sino [...] sentirla profundamente” (1985: 27).

En *Araucanos de Ruca Choroy* (1969), el realizador cedió la palabra a un cacique mapuche de la provincia de Neuquén, Damacio Caitruz, cuya voz *over* dirige toda la narración dando su propia versión de la Historia, al relatar, al inicio, los abusos de los españoles sufridos por sus antepasados. Su afirmación de “yo soy indio”, mientras observamos una fotografía suya con una vestimenta campestre (y no la tradicionalmente adjudicada a los indígenas), intenta despojar a los pueblos originarios de la visión estereotipada generalmente impuesta por la cultura de Occidente. Su discurso final refuerza la tesis de la igualdad social y racial, cuando afirma: “Todos somos humanos, todos somos gente, todos queremos vivir, todos queremos mirar al cielo, todos somos argentinos, hermanos, todos hermanos”.

Las artesanías de tejidos realizadas por las hijas del cacique demuestran la capacidad laboral y la sensibilidad artística de estas comunidades que, según su testimonio, no son reconocidas por los demás. Por otro lado, el contacto con la naturaleza y los animales forma parte también del discurso de Damacio, así como el relato sobre las malas condiciones económicas de la comunidad y la enumeración de sus costumbres y ritos religiosos. En suma, el cine de Prelorán tiene la particularidad de presentar un panorama alternativo proveniente de espacios e individuos alejados de los grandes centros urbanos, demostrando la existencia de la gran riqueza cultural de las comunidades campesinas, muchas de ellas, de indígenas.

En el caso del Brasil, al ser un país de múltiples orígenes étnicos que conviven hasta el día de hoy (indio, europeo y africano), la figura del indígena no es ajena en su filmografía; sin embargo, como en el caso argentino, tampoco es central. El cine realizado en los años sesenta focalizó la cuestión nacional en la figura del campesino del nordeste y el drama de las sequías junto a la explotación económica y social de los trabajadores.

Aún así, también en este país encontramos una de las primeras representaciones del indígena en el cine silente, con la versión fílmica de *O guaraní*, dirigida por Vittorio Capellaro en 1916, que fue realizada con un elenco de italianos, incluido su realizador que interpreta al indio protagonista, Perú. A esta película le siguieron innumerables versiones entre las que se destacan, en el período mudo, la de 1922 (dirigida por João de Deus) y la de 1926 (también de Capellaro) (14). Asimismo, también existieron diversas transposiciones cinematográficas de la novela *Iracema* (en 1917, 1919, 1931, 1949, 1974 y 1979) (15).

Por fuera de estos ejemplos centrales en la tradición artística del país, en el período de la modernización cinematográfica, la representación de los indígenas tomó una nueva dimensión alusiva a las teorías del modernismo literario y pictórico, aunque no siempre como eje de la narración. En este sentido, se destaca el film *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), transposición de la novela homónima del modernista Mário de Andrade (1928), cuyo protagonista negro, dado a luz por una indígena, y que luego se torna blanco al abandonar la selva, simboliza la mezcla de razas que constituye Brasil, al mismo tiempo que alude a la propia indefinición de la identidad nacional. También hay una referencia a las raíces del Brasil en una escena de *Tierra en trance* (*Terra em transe*, Glauber Rocha, 1967), en la cual se reconstruye simbólicamente la celebración de la primera misa en una playa, espacio de llegada de los conquistadores.

Allí, el dictador Díaz, proveniente del mar y acompañado de un sacerdote y de un portugués, hacen su encuentro con un aborigen. Estas imágenes están musicalizadas, a su vez, por un canto tribal africano que asocia al Brasil con el otro continente que le sirve de origen. El Océano Atlántico es el elemento que Glauber Rocha utiliza para aludir a la constitución étnica y mítica de la nación, en el afán del indagar en las raíces culturales y elevarlas a un nivel de preeminencia por sobre los valores de la civilización occidental (16). Finalmente, destacamos también el film de Nelson Pereira dos Santos *Como era gostoso o meu francês* (1971), que pone en imágenes la práctica del canibalismo de una tribu de indios tupinambás en el siglo XVI y alude irónicamente a la dupla civilización/barbarie que el modernismo había transgredido en los años 1920 (17).

Desde una perspectiva de combinación entre el registro documental y el de ficción, el film brasileño más representativo en los años setenta acerca de la inclusión de los aborígenes en la cultura occidental es *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodansky y Orlando Senna, 1974). Allí se introduce a la comunidad indígena en vinculación con la naturaleza y en contraste con la modernidad urbana y la creciente cultura de masas. La joven indígena del título, cuyo nombre es un anagrama de "América", inicia en la primera secuencia un camino en barco que culmina en la vista de los altos edificios de la ciudad, emblema de la migración y la aspiración a la modernización que signó a los sectores campesinos.

Esa civilización a la que Iracema ingresa está signada por la consigna "la naturaleza es la ruta", dictada por el camionero Tião Brasil Grande (18), con quien recorre la carretera transamazónica en la secuencia central del film. Con una estructura narrativa propia de las *road-movies*, la película vincula el viaje por la ruta, símbolo del progreso civilizatorio y de la concreción del sueño del milagro económico promovido por la dictadura de turno, con el término "transa", que remite a la jerga de la comercialización. De ese modo, la película conecta el afán de explotación de las riquezas naturales de la Amazonia para construir la carretera, con la explotación de su protagonista transformada en objeto y, a través de ella, con los abusos a las comunidades aborígenes. Por tal motivo, el trato de Tião hacia Iracema está signado, en ciertos tramos de la narración, por la despersonalización, confundiendo incluso su nombre por Jurema.

El apego del camionero por los "valores" modernizadores y la vinculación de Iracema con la vegetación selvática y el río en gran parte de los encuadres sirven de confrontación entre ambos universos. La Amazonia es el punto de contacto entre ellos: el camión de Tião que transporta los árboles talados para la construcción de la ruta y el cuerpo de Iracema en el ejercicio de la prostitución son sus medios de subsistencia. La diferencia racial también es resaltada en el film como símbolo de las fuerzas de poder que ambos personajes representan. La altura y blancura del camionero, y la pequeña estatura y la tez morena de la joven están puestas en tensión en lugar de resultar en una conciliación, como proponía Alencar en la novela de origen.

Conclusiones

Como pudimos corroborar, tanto en la plástica latinoamericana de la primera mitad del siglo XX como en los cines de dicha región durante los años sesenta y setenta se ha manifestado una continuidad estética e ideológica basada en la inclusión de temáticas vinculadas a las preocupaciones sociohistóricas del momento, de las cuales los artistas han evidenciado una adhesión particular. Entre las tendencias que mayormente se han mantenido a lo largo del tiempo y en sus diferentes vertientes artísticas se encuentra el interés por la representación de personajes marginalizados por la sociedad que son establecidos, tanto en las obras pictóricas como en las cinematográficas, como centro de los relatos.

Ese fenómeno de asimilación interdisciplinaria que se fue desplegando paulatinamente a lo largo de las décadas se observa también de manera particular en el fenómeno de la reivindicación de las comunidades de aborígenes: sorprendentemente, sus vivencias y tradiciones no son un eje recurrente en las manifestaciones estéticas de la Argentina y el Brasil, aun a pesar de que sus artistas, en ambos períodos históricos y disciplinas, han demostrado una intencionalidad de denuncia social en la que los sectores marginados son constituidos en el centro del discurso estético.

La escasa supervivencia de los pueblos originarios que habitaban los territorios de la Argentina y el Brasil puede ser el motivo principal de la ausencia de representaciones pictóricas o cinematográficas al respecto. Sin embargo, como pudimos notar en los ejemplos arriba analizados, ha habido en diferentes ocasiones alusiones a las culturas aborígenes que siempre estuvieron imbuidas de un posicionamiento ideológico determinado, ya sea en detrimento de estos, fomentando su visión como seres inferiores, enemigos y pueblos salvajes y diferenciados, o de lo contrario, en una actitud de reivindicación y exaltación que proponía revertir la tradicional dicotomía entre civilización y barbarie.

Ambas posturas se repitieron tanto en el arte pictórico de principios del siglo XX como en las manifestaciones del cine moderno latinoamericano, y dan a entender que, aunque ausente en gran parte de los casos, la temática sigue estando latente en la conciencia de las sociedades que componen la región. Las nuevas experiencias de inserción del indígena en la práctica artística propiamente dicha, y no solamente como objetos de la representación, evidenciadas en el arte de las décadas subsiguientes a las aquí estudiadas podrán ofrecer nuevas perspectivas de abordaje que enriquezcan el rol ocupado por dichas comunidades en el desarrollo histórico de América Latina.

Notas

(1) Con ese nombre los propios realizadores han dado a conocer el movimiento de renovación de la cinematografía latinoamericana que se desplegó a partir de la década del sesenta, que incluyó, entre otros aspectos, la representación de personajes y espacios provenientes de sectores populares o revolucionarios mixturada con una mayor experimentación con el lenguaje, desvinculado de las disposiciones del cine clásico de Hollywood.

- (2) En el diario de viaje en el que describe su experiencia con las comunidades antropófagas del Brasil, el mercenario alemán Hans Staden resumió de la siguiente manera esta práctica: "No hacen esto para saciar su hambre, sino por hostilidad y mucho odio, y cuando están guerreando unos contra otros, gritan llenos de odio [...] estoy aquí para vengar en ti la muerte de mi amigo [...] tu carne será [...], antes que el sol se ponga, mi asado" (Staden, 2008: 157).
- (3) De acuerdo con Gilberto Freyre (2002), los indígenas del Brasil preferían en ocasiones la desnudez para evitar utilizar la vestimenta que los viajeros europeos les imponían. También destaca la superioridad en las costumbres de higiene por sobre las de los portugueses.
- (4) Como establece Eduardo Astesano (1982), la Declaración de la Independencia de las Provincias Unidas de Sudamérica (1816) fue escrita también en los idiomas quichua y aimará, y el emblema incaico del sol pasó a formar parte de muchas insignias.
- (5) En su texto *Conflictos y armonías de las razas en América* (1883), Sarmiento afirmaría: "¿Somos europeos? - ¡Tantas caras cobrizas nos desmienten! ¿Somos indígenas? - Sonrisas de desdén de nuestras blondas damas nos dan acaso la única respuesta. ¿Mixtos? - Nadie quiere serlo, y hay millones que ni americanos ni argentinos querían ser llamados. ¿Somos nación? - ¿Nación sin amalgama de materiales acumulados, sin ajuste ni cimiento? ¿Argentinos? - Hasta dónde y desde cuándo, bueno es darse cuenta de ello" (Sarmiento, 1915: 63).
- (6) Este tópico remite al poema de Esteban Echeverría "La cautiva" (1837), que narra el rapto de una mujer blanca por un malón de indios.
- (7) Otro pintor que se dedicó a la temática indigenista fue José Sabogal, que aunque era peruano, participó del ambiente de la plástica argentina de principios del siglo XX, y retrató paisajes y personajes de la provincia de Jujuy.
- (8) Así lo expresaba el escritor Oswald de Andrade en su *Manifiesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), uno de los textos fundacionales del modernismo: "La poesía Pau-Brasil. Ágil y cándida. Como una criatura [...] La lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. [...] Como hablamos. Como somos" (en Laera y Aguilar, 2008: 20-21).
- (9) El cineasta cubano Julio García Espinosa, contemporáneo a estas experiencias, defendía la postura de la democratización de los medios de expresión con el fin de que el arte pudiera ser producido por los sectores populares.
- (10) Así se conoció a la campaña militar desarrollada entre 1878 y 1885 en la Argentina en pos del dominio territorial de ciertas regiones controladas por los aborígenes, especialmente los mapuches y tehuelches.
- (11) Esta postura despectiva sobre el indígena también es presentada por uno de los personajes de la novela brasileña *O Guarani*: "... para mí, los indios cuando nos atacan son enemigos que debemos combatir; cuando nos respetan son vasallos de una tierra que conquistamos, ¡pero son hombres!" (De Alencar, 2005: 32).
- (12) Otro film argentino que aborda la temática de la inclusión de los indígenas en la sociedad es el largometraje *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960), basado en la novela homónima de Jorge W. Ábalos (1949), que relata la vinculación de un maestro rural con sus alumnos quechuas en Santiago del Estero.
- (13) Prelorán afirmaba que no era ni un etnógrafo ni un antropólogo ni un etnólogo, despojando a su cine de una intencionalidad científica: "Entro en contacto con uno, dos o tres individuos y trato de sumergirme en sus problemas, y con estos problemas se forma el universo de estas personas, de vidas similares y diferentes a las nuestras" (en Colombres, 1985: 115).
- (14) En total pueden contabilizarse ocho transposiciones de esta novela en el cine brasileño. Junto a las mencionadas, existen películas realizadas en 1910, 1911, 1948, 1979 y 1996.
- (15) También se destaca al respecto el film de Humberto Mauro *O descobrimento do Brasil* (1937), y los trabajos de Thomas Reiz en la zona del Amazonas, en los que intentó, de acuerdo con Fernando de Tacca "mostrar un indio genérico, permisible al contacto con los blancos" (en Labaki, 2006: 26).
- (16) En uno de los ensayos escritos por el realizador, "Estética del sueño" (Eztetyka do sonho, 1971), las raíces indígenas y negras de América Latina son establecidas como la única fuerza revolucionaria y desarrollada del continente.
- (17) La figura del indígena también se hace presente en el film *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971), que remite alegóricamente a los orígenes del Brasil. El término "Pindorama", proveniente del idioma *tupi*, significa "tierra de las palmeras".

(18) Dicho nombre hace referencia a una de las consignas de la dictadura.

Bibliografía

- Astesano, Eduardo (1982), *Historia social de América*, Buenos Aires, Peña Lillo Editor.
- Bonitzer, Pascal (2007), *Desencuadres. Cine y pintura*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Colombres, Adolfo (comp.) (1985), *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol-CLACSO.
- 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, Nuestra América.
- De Alencar, José (2005), *O guarani*, São Paulo, Paulus.
- De Montaigne, Michel (1980), "De los caníbales", en *Ensayos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Fanon, Franz (1983), *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Freyre, Gilberto (2002), *Casa-grande & senzala*, Madrid-Barcelona-París, ALLCA XX.
- Giunta, Andrea (comp.) (2005), *Candido Portinari y el sentido social del arte*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Kenny, Sofía (2009), *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- Labaki, Amir (2006), *Introdução al documentário brasileiro*, São Paulo, Francis.
- Laera, Alejandra y Gonzalo Aguilar (selección) (2008), *Escritos antropófagos*, Buenos Aires, Corregidor.
- Littin, Miguel (1988), "Viña del Mar 1967, Alfredo Guevara, Aldo Francia; El nuevo cine de América Latina", en *El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy. Memorias del IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Cuadernos de Cine*, N.º 33, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lusnich, Ana Laura (2007), *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Paranaguá, Paulo Antonio (ed.) (2003), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.
- Rocha, Glauber (2004), *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify.
- Rodríguez, Alejandra (2011), "La trama, la historia y la política en *El último malón*", *PolHis*, N.º 8.
- Romano, Eduardo (1991), *Literatura/Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires, Catálogos Editora.
- Romero, José Luis (1976), *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1915), *Conflictos y armonías de las razas en América*, Buenos Aires, La Cultura Argentina.

Schwarzman, Sheila y Mirrah Ianez (2012), "O Guarani no cinema brasileiro: o olhar imigrante", *Galaxia*, N.º 24, São Paulo [en línea]. Disponible en: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/9123/9458>>.

Shohat, Ella y Robert Stam (2002), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós.

Smart, Ángeles (2010), "La estética de lo posible en la pintura de Xul Solar", *Páginas de Filosofía*, Año XI, N.º 14.

Sorensen, Diana (1998), *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Staden, Hans (2008), *Hans Staden. Duas viagens al Brasil*, Porto Alegre, L&PM Pocket Descobertas.

Artículo recibido el 07/07/14 - Evaluado entre el 21/07/14 y 31/08/14 - Publicado el 21/09/14