

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

Malones de película. Las estrategias de representación de los pueblos originarios en el cine argentino. Apuntes para pensar la relación entre cultura e imperialismo.

López, Marcela (UNC / UBA) y Rodríguez, Alejandra (UBA).

Cita:

López, Marcela (UNC / UBA) y Rodríguez, Alejandra (UBA). (2007). *Malones de película. Las estrategias de representación de los pueblos originarios en el cine argentino. Apuntes para pensar la relación entre cultura e imperialismo. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/471>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Título: **Malones de película.** Las estrategias de representación de los pueblos originarios en el cine argentino. Apuntes para pensar la relación entre cultura e imperialismo.

Mesa Temática Abierta: 53 y 54

Marcela López. Licenciada en Comunicación (UNC). Docente de CePA Centro de Pedagogías de Anticipación. Secretaría de Educación de la Ciudad de Buenos Aires y del Centro Cultural R. Rojas (Universidad de Buenos Aires). A. Figueroa 540. Ciudad de Buenos Aires (1416). Tel: 011-4585-4101 / mnlopezmoy@yahoo.com.ar

Alejandra Rodríguez. Historiadora (UBA). Maestría en Sociología de la Cultura en curso. Docente de la Universidad de Buenos Aires y del Centro Cultural R. Rojas, (de la misma Universidad). Donato Alvarez 2029. Buenos Aires (1416) Tel: 011-45847649/alerodriguez1@ciudad.com.ar

Introducción

Desde sus orígenes, la cinematografía de nuestro país ha producido representaciones de los pueblos originarios. Estas versiones¹ de la historia hechas desde el cine, reproducen concepciones e imaginarios, a la vez que operan productivamente sobre la historia y la experiencia social. Es por esta razón que nos interesa analizar **cómo se representó a estos grupos y qué miradas vehiculizó el cine sobre la frontera entre la sociedad blanca o criolla y la indígena.** Indagaremos entonces en versiones fílmicas que abordan esta problemática y que toman el período que va desde el proceso posterior a la independencia hasta la organización del estado nacional en su representación.

Nos guía la idea de que ese conjunto de representaciones, entramadas con prácticas políticas y relaciones de dominación a mediados del siglo XIX, y que se agruparon en torno a la *mitología del desierto* que actuó como orientadora del análisis y la acción, continuaron productivas en otros marcos y en otros tipos de representaciones por un siglo más. Para comprobar o desestimar esta idea, tomaremos algunas películas realizadas en diferentes contextos históricos

¹ Esta noción es tomada en el sentido que le otorga Robert Rosentone en *El pasado en imágenes*, cuando afirma que las películas intervienen voluntaria o involuntariamente en la disputa por el sentido del pasado, proponiendo versiones que inciden en nuestra conciencia histórica.

para analizar variaciones y permanencias en su modo de pensar y representar a los pueblos originarios.

La serie de filmes que seleccionamos para este recorrido se inicia cronológicamente con “*El último malón*” (1918), continúa con “*Viento norte*” (1937), *Huella* (1940), “*Pampa bárbara*” (1945), “*El último perro*” (1956), para finalizar con “*Guerreros y cautivas*” (1989). En la primera y la última película de la serie, observamos discontinuidades y rupturas en relación al resto, por estos motivos las analizaremos detenidamente. Las demás se abordarán para marcar continuidades, problemas o diferencias en la representación, tanto a nivel temático como en el tratamiento del recorte o en el plano estético.

Nuestra hipótesis es que estas versiones fílmicas condensan una *visión imperialista* de los pueblos originarios, que éstos sólo son representados cuando rozan el mundo blanco, nunca en su propia dinámica. También sostenemos que en la serie seleccionada puede observarse lo que Said llama **orientalismo**: el exotismo como estrategia que separación, como forma de construcción de un *otro*, exterior a un *nosotros civilizado*. Estrategia que se apoya en el uso de determinado vocabulario, imágenes y en la elaboración de una distinción básica, de cierta conciencia geopolítica expresada en los filmes.

Atentos a la especificidad del discurso cinematográfico, nos proponemos identificar, describir e interpretar cuestiones formales tales como la estructura dramática (la manera en que se construye y desarrolla la tensión), los elementos esenciales de la imagen (tipos de encuadre, angulación, iluminación, color, movimientos de cámara), el montaje (la puesta en relación de planos) y la banda sonora (sonidos, diálogos y música). Observaremos la construcción de los indígenas en tanto personajes, la composición en cuadro de los espacios donde se desarrolla la acción y la relación que se entabla entre personajes y escenarios, pues en la relación de todos estos elementos es donde se juega la producción de sentido de los filmes.

El Otro, protagonista

“En el año 1904, los indios reducidos de San Javier (Provincia de Santa Fe), después de permanecer medio siglo en contacto con la civilización se rebelaron contra el dominio de los blancos poniendo en grave peligro la vida de los habitantes de aquella floreciente comarca”.

Con estas palabras expuestas en un cartel da comienzo *El último malón*, la primera representación cinematográfica de los pueblos originarios que analizaremos.

Esta película muda, rodada en 1917, narra la sublevación mocoví de 1904 a través de la historia de Salvador Jesús, un líder que reclama la devolución de las tierras que pertenecieron a sus ancestros y que al no encontrar eco en su hermano el cacique Bernardo, organiza una rebelión y asalta el pueblo de San Javier. En esta empresa lo acompaña Rosa Paiquí, mujer de Bernardo, de quien se enamora abriendo así una subtrama romántica en esta suerte de drama épico.

El filme inaugura la serie de películas que toma el tema de los malones en el territorio argentino, y lo hace de un modo original pues es una ficción que a la vez se presenta como *documento*. En los primeros minutos del filme, vemos en pantalla a su realizador, Alcides Greca, rodeado de libros en su despacho, enarbolando pluma y puntero para exponer las fuentes de su trabajo: los diarios *La Nación*, *La Capital*, *La Prensa*, *Crítica* y *El Telégrafo*, entre otros, y algunos mapas que terminan de revelarnos su pretensión didáctica e informativa.

La singularidad de esta película reside en que es la única de la serie que se detiene a *mirar* el mundo indígena... aunque solo lo haga para buscar explicaciones del ataque a San Javier. En este sentido, es interesante recorrer los escenarios donde se despliega la acción. La mayoría de las secuencias se desarrollan en “la reducción”, una toltería ubicada en las afueras de San Javier, un espacio *autorizado* por la sociedad blanca. También identificamos unas pocas escenas que transcurren en el pueblo –escenario privilegiado del *mundo civilizado*–, en sus calles, en la iglesia, la cantina y la comisaría.

Apartándonos de allí, la película recorta otro territorio, el de la estancia, que está en las afueras del pueblo pero dentro de la sociedad. La estancia permite describir el ámbito laboral de los mocovíes conchabados como peones y sus actividades, y será el escenario donde tendrán lugar los primeros atisbos de rebeldía.

Abriéndose paso hacia otro mundo o, mejor, hacia “el mundo del Otro”, la película captura escenas en el bosque y en la zona virgen del delta, territorios que representa como “exclusivos” de los indígenas. Allí no hay más que *naturaleza*, y el mocoví es un elemento de la misma. La ida y vuelta entre estos espacios bien jerarquizados (la reducción, el pueblo, la estancia y el

bosque) permite que la película anude relaciones causales entre la injusticia del sistema y la rebelión mocoví.

La película comienza marcando un fuerte contraste al montar un paneo sobre el pueblo de San Javier –al que vislumbra desde lo alto con sus amplias casas, ordenadas, y blancas– con un cartel nos anuncia otro escenario y al que le suceden imágenes de la reducción mocoví – “...donde arrastran una vida miserable...”, según reza el texto–. Allí predomina en la composición del cuadro la tierra, algunos árboles, chozas y unos cuantos toldos desperdigados.

A nivel dramático, el filme también plantea su excepcionalidad en relación a la serie, pues sus protagonistas son los indígenas. Ellos son individuos, con una identidad y un nombre.

Una cámara frontal, levemente picada, los toma *posando* en la reducción, los panea para presentar uno a uno a los protagonistas del presente de producción y a los que serán los personajes de la película. Ellos *actúan* para la cámara. Reconocemos a Mariano López, quien era el cacique en el momento de rodarse el filme, y a algunos otros que participaron de la sublevación, al coplero, al loco de la *tribu*...

En la película, los mocovíes de San Javier, constituyen un colectivo conducido por Salvador, que desea una vida digna y en libertad gozando de los privilegios de los blancos. Antagonizan por lo tanto con todas aquellas fuerzas que se oponen a este objetivo y que se encarnan en los comerciantes que lucran y promueven el alcoholismo, en los estancieros que se han quedado con las tierras y los explotan como peones, en el estado que los reprime (condensado en las fuerzas del orden: la policía y el ejército), y en los propios indios que aceptan y se benefician del negocio con los blancos (por ejemplo Bernardo, cacique de la tribu).

Si bien los mocovíes de la película antagonizan con la sociedad blanca o criolla, también se enfrentan entre sí pues hay dos modos de liderazgo en pugna: el de Bernardo –aliado con los *gringos* y con la policía, “*viciado por el contacto con el blanco*” del cual se beneficia a través las prácticas clientelares–, y el de Salvador, un liderazgo más horizontal, en diálogo con sus bases que deciden en asamblea y discuten reivindicaciones colectivas. El filme plantea que el líder recibe el poder político de la asamblea y de sus dioses y santos (se observa un ritual donde es ungido), caracterizándolo así como un hombre fuertemente ligado a sus creencias y tradiciones, que vive por fuera de la reducción, en el bosque, a diferencia de su hermano (más *asimilado* al mundo del blanco).

La película parece estar dominada por cierta “pretensión etnográfica”, motivación manifiesta en esa cámara que se detiene a registrar las prácticas de los mocovíes *reducidos*. En esas escenas los construye como *otros*: los vemos cazando guacamayos, pescando el sábalo con arpón, enlazando avestruces con las boleadoras; son mostrados en escenas de baile y en ritos religiosos. Y allí la película se revela cargada de exotismo, con solo mostrar esas prácticas culturales. En la Argentina del Centenario, ¿quiénes son esos *otros* que Greca, se empeña en mostrar? Sin duda, una rareza que remite a otro tiempo...un anacronismo. Gianni Blengino² sostiene que en la fase final de la guerra contra el indio, el tiempo sustituye al espacio como horizonte de conflicto. El presente queda comprimido, *reducido* entre el pasado y el futuro. El antagonismo *civilización/ barbarie* se traduce entonces en una nueva oposición: prehistoria versus modernidad. Y los carteles que acompañan algunas imágenes parecen reforzar esta idea. En ocasiones, presentan la voz de un narrador que informa, enlaza y da continuidad a la acción, pero en otros momentos cambian de función y se convierten en parte de la acción directa, convirtiéndose en la voz de los personajes. Es aquí donde provocan nuevamente un efecto de extrañeza al poner en evidencia un uso del idioma diferente: *¡hablan como indios!*.³

En el Acto II titulado “La conspiración”, se representa en cuadro a la asamblea. El montaje intercala primeros planos para presentar a los oradores. El grupo delibera; algunos exponen su opinión. El cuadro también se construye para hacer visibles las diferencias entre ellos. **La película está muy lejos de las que le sucederán, donde la representación del indígena es de tal naturaleza que siempre compone una masa indiferenciada. En *El último malón*, en cambio, la cámara los constituye en sujetos políticos.**

Pero esto nos los libra de la mirada exótica, que vuelve a instalarse en el filme cuando este aborda el mundo de las creencias y el vínculo con lo religioso. Si antes observamos a los nativos con ropa de campo, que los *igual*a a los criollos, vemos que aquellos que ofician el ritual aparecen con vinchas de plumas, cueros, pieles de gato montés y uno de ellos sostiene entre sus brazos a un puma. Una cámara en contrapicado registra la ceremonia dando relieve a la figura del sacerdote. Salvador, también adornado con plumas, ocupa un lugar destacado en la

² VANNI BLENGINO, *La zanja de la Patagonia*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires. 2005.

³ Los carteles reproducen algunos diálogos entre los personajes donde se transcribe una supuesta oralidad: lo que ellos dicen aparece escrito “como se oye”, no sólo a nivel de pronunciación de las palabras, sino también en el modo de estructurar la oración y en la concordancia entre el sujeto y el verbo.

escena. Marta Penhos⁴ sostiene que los atributos plumarios fueron tomados como índice de los habitantes de América y se constituyeron en elementos fundamentales del estereotipo del *indio*. Contribuyeron a esta representación también los textos de Thévet, cosmógrafo del rey de Francia. “..Los tocados y faldellines de pluma parecen haberse elaborado a partir de esas fuentes y se aplicaron, en un despliegue omnicomprendido notable a la representación de todos los americanos”.⁵

Pero la exotización se profundiza hacia la otredad...En el Acto IV: “*La regresión*”, un cartel afirma que “*En el espíritu de los indios se ha operado una regresión hacia el salvajismo*”. La sublevación se representa entonces como retroceso en un proceso evolutivo hacia el progreso; esta idea se construye desde el fuera de campo con los carteles, y en la diégesis mediante el montaje de las secuencias que van desde el robo de hacienda (y el carneo de yeguas para comer) hasta la presentación de un Salvador ataviado tradicionalmente, que se desenvuelve en el bosque, con arco y flecha.

Estas escenas anticipan el clímax: el ataque al pueblo. Allí irrumpen los indios armados con arcos y flechas, confiados –según nos han informado los carteles– de que las balas de los blancos se “convertirán en barro”. Pareciera que percibimos al malón que irrumpe en el pueblo a través de una subjetiva de los *ciudadanos de San Javier* que se hallan apostados en balcones y terrazas. A partir de aquí la acción cobra otro ritmo: el montaje de planos de menor duración logra imprimirle cierta violencia y dinamismo al enfrentamiento.

¿Qué pasó entre las primeras letras que describían a los mocovíes como una raza fuerte y heroica y el momento del ataque que los presenta como victimarios? **Sin duda, el discurso cambia una vez éstos transgreden el espacio permitido (el espacio social y geográfico)**, ingresando por la fuerza en el espacio urbano. Los carteles, entonces, se vuelven condenatorios, hablan de “*la saña del indio*”, contraponiéndola a “*La valerosa juventud sanjavierana que sale a perseguir a los fugitivos*”. Allí, el filme se desprende de esa mirada comprensiva o de ese carácter explicativo que lo definió desde los primeros minutos, para

⁴ PENHOS MARTA en *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, sostiene que a través de la pintura siglo XVI “La Adoración de los Magos”, se difunden en América los atributos plumarios como constitutivos de los *indios*, como parte de su estereotipo.

⁵ PENHOS MARTA, *Actores de una historia sin conflictos. Acerca de los indios en pinturas del Museo Histórico Nacional*. 1996.

encolumnarse junto a los vecinos de la sociedad blanca, constituidos en víctimas del alzamiento.

Podemos pensar que mientras los indios se hallan en el espacio de la toldería, reducidos, acotados, subalternos, es posible pensar y festejar el intercambio entre ambos mundos. Un buen ejemplo en este sentido son las escenas del baile, donde se *mezclan* blancos y mocovíes en una *práctica simpática*. Sin embargo, en las escenas donde los indios cruzan la frontera espacial y social que los separa del blanco e intentan subvertir su orden, la mirada cambia.

El indio como amenaza

La segunda película de nuestro corpus es *Huella* (1940), cuya acción transcurre a fines de los años '20 (hay varias referencias a las guerras de independencia y a sus protagonistas, así como al conflicto entre federales y unitarios). El filme narra el viaje de una caravana de carretas que traslada a un grupo de soldados desertores a Córdoba, donde serán fusilados por “traidores a la patria”. El jefe de la caravana, don Mariano Funes, deberá enfrentar una serie de peligros entre los que se cuentan los ataques de los *indios*, *gauchos cimarrones* y *traidores*, que complican y obstaculizan la misión. El escenario central es la pampa, una extensión que se representa inmensa y solitaria a partir de grandes encuadres. La caravana o huella ocupa el primer plano y una pampa seca y despojada completa el cuadro cortando el plano, componiendo un contrapunto entre la movilidad de las carretas y la quietud del paisaje.

No hay un modo de permanecer en la pampa, solo se la atraviesa por obligación; no hay asentamiento posible en esa tierra indómita. Sólo es un espacio de transición entre dos ciudades (Buenos Aires y Córdoba). Cuando los personajes hacen alusión a la pampa, destacan que el mayor peligro de los caminos lo constituyen los *indios* y las *tropas alzadas*. Así se va configurando la representación de ese Otro como amenaza. El espacio de la pampa es representado también como *desierto*, construcción que se refuerza a nivel de la acción con la ausencia de agua: en una escena las tropas alzadas perforan un barril de agua; y en otra, un malón destruye las fuentes de provisión de la misma:

–*Ha pasado un malón.*

–*El indio traiciona siempre así a los fieles.*

–*No han dejado nada! Hasta han tapado el pozo!*

El indio en “*Huella*” se construye a partir de lo que dicen de él los personajes y de la marca que dejan sus acciones, es decir la destrucción que produce a su paso. Aunque nunca se actualiza en imágenes, es pura presencia amenazante.

Los criollos se refieren peyorativamente a los indígenas y, como ya señalamos, los vinculan con los traidores, alzados, montoneras y desertores. Esto los convierte en uno de los antagonistas del filme. Son la amenaza latente, una presencia sin cuerpo en pantalla. Se insinúan tras las lomas, detrás del humo, aunque segundos después un personaje aclara: “*No deben ser indios, los indios no necesitan fuego y se comen la carne cruda. Además no conocen el mate, deben ser cristianos mi capitán*”.

O bien cuando en el horizonte se recorta una treintena de hombres a caballo empuñando lanzas y disparando sobre la huella, sospechamos que por fin han llegado, pero cuando se aproximan distinguimos a un grupo de criollos desertores. Desertores e indios entonces, asolan el camino que comunica dos espacios de la *civilización*. Ambos grupos son fuerzas anárquicas que no responden a la ley, pero hay distinciones entre ellos. Los alzados comparten algunos valores con la *civilización* (familia- vida), es decir viven como *salvajes*, pero no lo son. **Los indios, en cambio, en el filme, son alteridad radical, están afuera de la *civilización*.** Lo confirmamos cuando a través de una puesta en cuadro apenas iluminada percibimos la destrucción de una capilla en medio de la pampa. Esa *oscuridad* es repetidamente atribuida a los indios.

Apostados en el fuera de campo

En *Viento Norte* (1937) es la proximidad de los *indios* la que da sentido a la llegada de los militares al pueblo donde transcurre la historia. Sin embargo, no tienen incidencia en términos de acción dramática. Sólo se los actualiza en los diálogos de los personajes; son, para los protagonistas, “*órdenes de infieles plegados a las montoneras*”.

Viento Norte, al igual que *Huella*, omite la representación en imágenes del *indio*, dándole cuerpo como una tensión que se mueve en el fuera de campo, en el espacio imaginado por el espectador que prolonga el espacio visible. El indio ocupa un lugar en esa pampa y desde allí, en ambas películas, *acecha a la civilización*.

En esta película la frontera es una marca militar que divide la *civilización* de la *barbarie* (a excepción de los momentos en que sopla el viento norte, donde el límite parece diluirse). Al

igual que en *Pampa Bárbara* (1945), los soldados serán los héroes de una epopeya gracias a la cual se multiplican las haciendas y se termina con la esterilidad de la tierra.

Labor pionera, de conquista, que parece tener como requisito *eliminar al indio*, motivo que se explicita al comenzar *Pampa Bárbara*. Para ello la película expondrá estrategias de combate y el uso de la fuerza. En los primeros minutos, cuando el comandante Castro (protagonista) habla del cacique Huincul –y sostiene que *lo traerá a la rastra de las cerdas y chorreando sangre del cogote*–, plantea la necesidad de hacer la guerra y aplicar mano dura con los indios: *es el fusil para que después venga el arado*, dice. En cambio su superior, el comandante Chávez, sostiene la necesidad de atenerse a la política de pactos con el indio que lleva adelante el gobierno de Rosas. Castro no cree en los acuerdos y dice: “*10.000 cautivas e indios se acurrucan para dar zarpazo traidor*”.

En esa conversación, Castro recibe una misión: conducir una caravana de mujeres hasta el fortín para evitar las continuas deserciones de los soldados que atraídos por indias y cautivas se pasan a las filas del cacique Huincul (antagonista). Las mujeres serán a su vez causa de nuevas traiciones, deserciones y de reiterados ataques del malón.

Desde el principio los indios se intuyen, se los advierte mucho antes de verlos. “Están” en las huellas de los potros pampas, en el saqueo de la iglesia, en la quema de ranchos y en la lápida de la esposa del comandante, aludidos como asesinos de mujeres y niños. Es decir que mucho antes de verlos, nos identificamos ya con la sentencia del comandante que ha sufrido en carne propia la *saña del indio*: “*sólo la espada sin piedad puede contener a los indios y los traidores*”.

La película asocia recurrentemente a los indígenas con el adjetivo “traidores”, y, podemos generalizar, que este parece ser uno de los motivos característicos de su representación en el cine. En *Pampa Bárbara*, los *indios* terminan traicionando hasta a los propios criollos traidores que se les asociaron, robándoles el ganado y las mujeres. Finalmente, y luego de la destrucción de las postas, el comandante Chávez endurece su posición y cambia de actitud: “*yo también usaré mano de hierro*”, dice.

En los últimos minutos aparecen por fin los antagonistas en pantalla. Atacan al fortín con lanzas incendiadas, arcos, flechas y armas de fuego; luego huyen. En una escena de

combate se ve a Castro en el centro del cuadro enarbolando la cabeza de Huinul. Herido de muerte y con el deber cumplido, el comandante afirma: “*ni una muerte inútil sobre mi conciencia*”.

A modo de final, un cartel enumera los pueblos y ciudades que allí se levantaron gracias a la intervención militar, para concluir: “*¡También es Patria lo que no tiene estatua!*”.

El Otro bestial

El último perro –primera película en color de Lucas Demare– retoma los tópicos de la crueldad del indio, haciéndolo ejecutar actos salvajes y criminales. La anécdota del filme se centra en la vida en las postas pampeanas, erigidas como mojones en la gran extensión del *desierto*; el filme las presenta como asentamientos humanos que rompen la soledad y el aislamiento. Son una referencia, cobijo y alimento para las carretas que atraviesan los desolados caminos del sur, razón por la cual son vulnerables a la *bestialidad* del indio. La vida en las postas transcurre entonces en una permanente vigilia. *El desamparo de la posta acrecienta la obsesión del malón*, se expresa en la película.

A diferencia de los tres filmes anteriores, aquí ese *Otro indio* aparece en cuadro en los primeros minutos. Incluso antes de empezar la acción hay un cartel que habla de *los espectáculos de horror* que tienen lugar en los caminos del sur, en una clara alusión a la violencia indígena.

La primera secuencia que pone en pantalla al malón, se introduce apenas iniciada la película y representa el ataque a una caravana de carretas. La cámara se acerca para mostrar los cuerpos semidesnudos de los indios, que se abalanzan sobre las carretas donde viajan hombres, mujeres y niños. El dramatismo del fragmento se acentúa con el montaje de un plano cerrado que recorta a una muñeca quemada y atravesada por una lanza. **La metáfora subraya la pulsión criminal del indio y la indefensión del blanco. La demostración de la bestialidad no acaba allí. La película continúa construyendo sentido a fuerza de repetir: se suceden planos de personas degolladas y la persecución feroz al único sobreviviente del convoy, a quien finalmente los indios dan muerte.**

La figura de la redundancia es la que hace avanzar la historia en términos de acción y las secuencias de malones son una constante a lo largo del filme.

En el siguiente ataque indígena que se muestra, el objetivo es una posta. Los perpetradores son delineados en toda su crueldad, conformando un personaje colectivo sin matices. Aunque esta

vez sobresalen nuevos rasgos en el grupo: están borrachos y exhiben su goce cuando someten a los criollos, a quienes torturan mediante el estaqueo. Los malones no cejan en su empeño destructor. Quince minutos después vuelven a la carga disputándose un gran arreo de ganado. En esta secuencia los criollos los combaten cuerpo a cuerpo. Los atacantes se valen otra vez del fuego, que actúa como elemento disuasor. Finalmente, el clímax de la película se alcanza en la embestida a los sacerdotes que viajan en la diligencia de Gauna. **Tal vez esta película plantee la representación más radical del indio, a quien configura como asesino de religiosos y niños.**

Una alteridad *asimilable*

Guerreros y cautivas, la película más actual de la serie, estrenada en Argentina en noviembre de 1994, sitúa la acción en Trapalqué –último pueblo de la frontera Sur–, en 1880. A ese lugar llega Marguerite, una francesa que acaba de casarse con el capitán del fortín. A su arribo, se entera de la existencia de una mujer de su misma nacionalidad que vive cautiva entre los indios, *como una india más*. A partir de ese momento la mueve el deseo de rescatar a la cautiva y devolverla a la *civilización*. Sin embargo la muchacha resiste, afirmándose en la identidad en la que ha devenido.

Aunque la anécdota esté anclada en el marco de la firma de los tratados de paz con el *indio*, la guerra será un tema presente en todo el filme. A nivel narrativo, el conflicto está expresado en dos niveles: en el plano social, a través del enfrentamiento armado entre el ejército y el malón, y en el plano individual, en el personaje de la cautiva batallando y resistiendo a la *civilización*. Ella desconoce o ha olvidado la lengua de origen, se comunica con su nuevo grupo de pertenencia a través de sonidos que imitan a los de los animales y en cuanto puede se rasga la ropa, esa con que quiere envolverla Marguerite (la *civilización*), y se pinta la cara con sangre.

En esta historia que transcurre durante el último tramo en la consolidación del estado nación, los personajes están en el borde de la *civilización*. En la línea de fortines que está a punto de desaparecer por los acuerdos de paz. La película representa ese espacio, como un pueblo en el confín del territorio, donde se ha de inaugurar la estación de ferrocarril, cuyas vías habrán de integrarlo económicamente a la nación.

Allí transcurre la historia y en ella interactúan, entre otros personajes, *indios*, cautivas, militares, especuladores, terratenientes, inmigrantes, prostitutas y la primera maestra, cada uno condensando a diferentes actores sociales que participaron de ese proceso. **Pero estos personajes que habitan y deambulan por el desierto de Guerreros..., no tienen una identidad única, homogénea y fija como los de las demás películas. Por el contrario, sus identidades se tornan móviles, están en trance hacia otra cosa y en este proceso el medio geográfico va permearlos, va a imprimirles su marca.**

La frontera se revela en el film como la inscripción de la *civilización* en el *desierto*. Pero es una inscripción problemática, porque de alguna manera ese espacio “cercano y seguro” está montado artificialmente en medio de lo *bárbaro*, del confín. El viento, como actor de gran presencia a lo largo de toda la banda sonora, no cesa de escucharse por debajo de cualquier otro elemento; actualiza y metaforiza al *desierto* que toca e invade el espacio *civilizado*, convirtiéndolo en eso otro: la frontera. Así, esta película comparte con *Viento Norte* la metáfora del viento, que trae lo instintivo, lo salvaje, a la frontera y desata de este modo la tragedia.

El desierto de *Guerreros* y *cautivas* es un vacío que sólo admite lo salvaje. Los encuadres lo representan como horizonte, confín y cielo, todo en idénticas proporciones. Esa composición queda ligada a la idea de que el *desierto* es la tierra donde se va a *producir una nación, donde se está produciendo*. La película narra ese momento de intervención. El celeste impregna el cuadro, remitiéndonos a la identidad en fundación. El color de la bandera entonces tiñe el escenario natural y se replica en la profusión de símbolos patrios.

Lo cierto es que pensar la frontera es acercarse a una problemática compleja que incluye también al mundo indígena y es muy poco lo que la película nos informa sobre esa sociedad. En algunas escenas vemos a los *indios* en situaciones de intercambio comercial (venta de artesanías en el mercado y trueque de caballos por alcohol), de intercambio de cuerpos (una muchacha que es “ofrecida” al capitán) y en el asalto al fortín. **Sólo se actualizan en imágenes cuando tocan el mundo blanco, cuando entran en contacto con él.**

Podríamos decir que *Guerreros...* no escapa a una mirada orientalista. **El indio es un otro, que está por fuera de un nosotros civilizado, es exterior a ese mundo. La película los espía desde la frontera, sin aportar información sobre ellos, reduciéndolos a unos pocos trazos**

gruesos. El indio es un desconocido sobre el que el film no se interroga ni reflexiona, y en su recorte decide ignorar ese mundo. ¿De qué indios nos habla? ¿Serán mapuches, tehuelches? En la película, ese mundo se presenta opaco y ajeno. Veámoslo en las escenas donde ese *otro* es representado: cuando aparece la *cautiva* y es pensada como *india* son los ojos de Marguerite –su punto de vista– los que nos la muestran. Por ejemplo, cuando la ve por primera vez en el mercado, desde un plano general, tomado en **picado** –ángulo de cámara que produce un efecto perceptual de achatamiento sobre los objetos en cuadro–, un zoom va cerrándose lentamente sobre la cautiva, hasta dejarla en el centro de la escena (en un plano entero). La *india rubia*, con la cabeza gacha, sentada en el suelo de tierra, oculta su cara indiferente a ese mundo exterior. La banda sonora ambienta la escena con música de queñas e instrumentos de viento, que en nuestro verosímil asociamos al mundo indígena. Tanto las escenas del mercado – donde la vemos vendiendo artesanías– o cuando se encuentra *cautiva de la civilización* en el fortín, están construidas con esta angulación de cámara.

Similar tratamiento formal recibe la niña india que es señalada como la difusora de la sífilis en el fuerte. En una escena oscura, este personaje es mostrado recostado en el piso de un corral para animales, “pegado a la tierra”, iluminado apenas por algunas antorchas que le hacen brillar el rostro temeroso y débil. La vemos a través de los ojos de Marguerite (una toma subjetiva) que la miran en **picado**. Por el contrario, cuando la india mira a Marguerite lo hace desde una angulación en **contrapicado**, y su subjetiva contribuye a enaltecer a la francesa. Esta angulación es una constante que recorta a las indias en *Guerreros y cautivas*.

Hay una diferencia interesante en la representación del otro que propone la película. **Si bien señalamos que el realizador construye al indio como alteridad incomprensible, el personaje de la cautiva muestra algún matiz, porque ella habita los dos mundos. Cuando aparece como india, del lado bárbaro, la cámara la mira desde las alturas, resaltando su inferioridad; sin embargo, cuando es reconocida como francesa, cambia ese ángulo de toma.** Un ejemplo de ello lo encontramos en la escena donde las dos mujeres **toman el té**, que transcurre en la sala de la casa del coronel Garay y Marguerite, un espacio que condensa la idea de *civilización* (muebles de estilo, vajilla de porcelana, piano, cajita de música... retazos de Europa traspolados al *desierto* patagónico). Desde el encuadre, los personajes quedan *iguales* por un instante. La cámara toma a las mujeres en un plano conjunto, en un ángulo normal. Ninguna es realzada... Pero también en esta escena sucede algo único que lo justifica:

la cautiva reconoce una melodía, tiene una conexión residual con su origen a través de la cajita de música. Entonces ya no es *tan india*, por lo tanto la cámara *no tiene por qué disminuirla*.

Parece no haber otra forma posible de mirar al indio, ni siquiera a esta *india blanca*, si no a partir de la diferencia de estatura, de la superioridad... Ese *otro* indio, entonces, termina configurado como diferente, imposible de asimilar. Por otra parte, la cautiva, en tanto habitante de los dos mundos, es pensada como un otro próximo, debido a que no es del todo india y que arrastra un origen francés.

Aunque aparecen remarcadas en la película esas *diferencias de estatura*, también se establecen simetrías en ese espacio de identidades móviles que es la frontera. Por ejemplo, en una escena donde **Marguerite baña a la cautiva**, la serie visual y la sonora se acompañan y se dan forma recíprocamente. La cámara hace un suave paneo oblicuo y descendente desde Marguerite hacia la cautiva. En el cuadro, Marguerite está ubicada por encima de la otra; es decir que la cámara se desliza de arriba hacia abajo, al ritmo de la música. Una melodía que ambienta y da unidad a la escena, trayendo sonidos de otro medio. En esta escena predominan los primeros planos, que cada tanto se cortan con un plano general –siempre el mismo– que da cuenta de la acción: Marguerite está bañando a la cautiva en un gesto casi maternal; la mujer cuida de *la niña* (el indio como un menor, al que hay que adoptar para civilizarlo). Hasta aquí, estos planos generales nos devuelven a las mujeres ubicadas una –Marguerite– por encima de la otra –la cautiva–. La *india* se deja, se abandona a ese cuidado, no se resiste, pero tampoco exhibe voluntad. Y es en su falta de resistencia que se abre una suerte de *intercambio* entre ambos personajes; una situación única en toda la película. Marguerite le da su hebilla, la peina con el mismo cepillo con que se peina ella, le recoge el pelo y le habla... Lo que dice Marguerite bien podría decirlo la cautiva. Las dos son una, la misma, en esta escena. Hay un juego de primeros planos para marcar una suerte de continuidad dialógica, aunque sólo Marguerite habla. ¿Acaso el mutismo de la cautiva no es una forma de sentir, de compartir las expresiones y el sentimiento de la otra? ¿Acaso el espejo no funde pasado y futuro en un reflejo?

Otro ejemplo lo encontramos en la secuencia de los **festejos del 9 de Julio**. La puesta en cuadro es similar pero en sentido inverso; en principio se las muestra *iguales*. La cautiva aparece caracterizada como su “protectora” le ha impuesto. Su vestuario es idéntico al de Marguerite: ya no estamos ante una *india* y una blanca, sino ante dos mujeres europeas que parecen madre e hija. La cámara las encuadra con una angulación normal, sin darle relieve a

ninguno de los dos personajes. Pero cuando tras el ataque del malón al fuerte todas las mujeres del pueblo se refugian en el interior de la iglesia, cambia la representación de la cautiva. En esta escena la cámara nos la devuelve *india*. Hay un paneo sobre todas las refugiadas que se detiene –con una angulación levemente picada– en la cabeza gacha de la cautiva, que se yergue desafiante para mirar –nuevamente desde abajo– a Marguerite (quien advierte la “traición”).

En paralelo a esta escena se monta la secuencia del ataque del malón. El mismo se representa a través de algunas tomas que nos remiten al cuadro de Della Valle: hay un primer plano de un indio que esgrime en su lanza un objeto saqueado, al igual que en la obra pictórica, pero aquí no se trata de un objeto litúrgico sino de una tetera de plata. Los *indios* no son vistos en *Guerreros...* como sacrílegos, sino como actores de una venganza que se manifiesta en la destrucción del fuerte, reducto del estado nacional y de la civilización.

También hay planos generales del avance de los *indios* y un cielo oscurecido y amenazante en ambas obras. Pero no es una tormenta la que se ciñe sobre la escena en la película, sino que allí el cielo se ennegrece como consecuencia del ataque al fuerte. En el cuadro, en cambio, la *profanación* parece haber desencadenado la tormenta, castigo divino. La película desplaza el sentido que propone el cuadro, pues los indios no están robando mujeres ni profanando la fe, sino que atacan en una suerte de venganza ese proyecto civilizatorio que se corporiza en el fuerte, adonde además han tenido cautiva a *la cautiva*, mujer del *capitanejo indio*. La secuencia fílmica representa de alguna manera al “último malón”, pues tras ella concluye la historia puesta en pantalla; para terminar se suma un epílogo que cierra el sentido de la película: pese a ese último estertor indígena, es irreversible el triunfo del Estado sobre *ese desierto*.

Algunas líneas generales sobre las películas

La serie de películas que hemos tomado en este análisis, proponen una clara diferenciación entre un *nosotros* blanco o criollo, identificado con el trabajo, la patria, la nación, los valores cristianos, y un *otro* indígena (que se extiende también a sujetos como las cautivas, los desertores y las tropas alzadas). A los pueblos originarios se los define con un vocabulario que los asocia a la traición, al acecho, la venganza y el *salvajismo*. Se los describe a partir de generalizaciones, con imágenes que los representan viviendo de la naturaleza y del saqueo, gobernados por pulsiones e instintos. A modo de ejemplo, en *Viento Norte*, cada vez que se menciona a los indios se los califica con la palabra enemigo, desertor o traidor. Y cuando

refiere a los desertores, el protagonista del filme expresa que lo que quieren es “*revolcarse con las indias en la asquerosa toldería*”.

A excepción de *El último malón*, las películas que analizamos en este trabajo, visualizan a los pueblos originarios como “obstáculos a remover” para dar inicio a la historia argentina (moderna, occidental y capitalista). En *Huella, Viento Norte, Pampa bárbara* y *El último perro*, la historia argentina se construye no deudora una con la otra, sino en oclusión. Es necesario terminar con una para que otra empiece.

Estas películas producidas entre la década del '30 y los años '50 conciben el inicio de la “historia nacional” en las guerras de independencia. En cambio, *Guerreros y Cautivas*, una película más actual, ve en la década de 1880 el momento fundacional del estado nacional. Sin embargo, también en esta versión el borramiento de los pueblos originarios es entendido como condición necesaria para comenzar con *nuestra* historia. Podemos ejemplificarlo con una escena donde el coronel Garay le dice a su esposa francesa: “*Representas lo que anhelo para mi país. Y ahora te dedicas a un ser* (refiriéndose a la cautiva, asimilada al mundo indígena) *que es todo lo que deseo borrar de esta tierra*”. Estas palabras, remiten a las condiciones que han configurado al indio como “alteridad radical”, como un *otro* que sólo fue posible incluir a partir de su borramiento físico y cultural, siendo este último una “*operación discursiva necesaria*” para transformarlo en ciudadano subalterno.⁶

Desde otro enfoque, pero en mismo sentido, Lusnich sostiene que si la literatura de frontera puede ser definida como el párrafo final en el largo discurso de la conquista, la reactivación del género en el transcurso de la primera mitad del siglo XX en el campo del cine, produce un nuevo segmento textual en el que prosperan los términos de la antigua lucha: el sometimiento y la supresión del enemigo.⁷

Debemos marcar que la excepción de la serie la constituye *El último malón*. Sin embargo, sus preocupaciones y temas no serán seguidos ni retomados por las demás películas posteriores. No forma parte del tejido de citas que sí constituye el resto de los filmes seleccionados. Alcides Greca, parece ser el único dispuesto a incluir en la historia argentina a los pueblos originarios,

⁶ Este concepto refiere al último eslabón de la cadena de explotación, donde el grupo sometido carece hasta de *autoridad para hablar*. Gayatri Spivak plantea que el subalterno no puede hablar porque no hay institución que escuche y legitime sus palabras, por lo que no puede ser representado. El concepto de subalternidad también ha sido desarrollado por HOMI BHABHA, y STUART HALL.

⁷ LUSNICH ANA M., op. cit.

aunque sin duda desde un lugar de marginalidad y subalternidad. En esta versión, construida a comienzos del siglo XX, los indígenas existen, tienen un lugar; aún están vivos. Se trata de una película cercana en el tiempo y en el espacio a los hechos que relata (el realizador ha nacido en San Javier, lugar donde se produjo el levantamiento mocoví). Los indígenas forman parte de *algo* que sobrevive aunque más no sea como clientela política⁸.

Guerreros y cautivas en cambio, cierra el tema indígena en la década de 1880; lo comprobamos cuando en las últimas escenas se actualiza una situación escolar: la maestra lee en voz alta el *Facundo*, a niños que por su color de piel parecen mixturados (indios, gringos, criollos) y la lectura es interrumpida por el sonido del tren. Allí ya no quedan dudas para el espectador: el episodio del malón ya forma parte de una historia irrecuperable. Los *otros* han sido definitivamente privados de su otredad, se ha disuelto su idiosincrasia en el compuesto uniforme de la identidad nacional.⁹

Sin duda, estas películas echan a rodar representaciones que dan por terminada la cuestión indígena con la *conquista del desierto*. En este punto es necesario rescatar a Williams¹⁰ cuando expresa que “(...) *las representaciones son parte de la historia, contribuyen a la historia, son elementos activos en los rumbos que toma la historia; en la manera como se distribuyen las fuerzas; en la manera como la gente percibe las situaciones, tanto desde dentro de sus apremiantes realidades como desde fuera de ellas*”. Es decir, la cultura constituye lo social, como lo económico o lo político, y en este sentido, los alcances materiales de esta construcción historiográfica y fílmica del pasado (a la que no escapan las otras películas de la serie) que supone la desaparición, y la inexistencia en el presente de la identidad indígenas se continúan en textos escolares y académicos, y se presentan a diario, cuando ante los reclamos de los pueblos originarios se los descalifica considerándolos extranjeros o extintos.

⁸ Son interesantes las palabras que expresa Greca en Viento Norte: ¡Pero qué poco conocen de cerca de a los indios! Me enorgullezco de que mi cuna se meciera en medio de una reducción de indios mocovíes y de haber convivido con ellos muchos días de mi vida. He sentido el alarido del malón que nos amenazaba a los blancos con el degüello. He acaudillado indios en veinte elecciones, en la provincia de Santa Fe, y más de una vez, cuando niño, regresé a mi casa con la cabeza marcada con las huellas de las pedradas que cambiara con mis compañeros de aula: los indiecitos. Puedo, por lo tanto, tener alguna autoridad para hablar de ellos y rectificar o aclarar conceptos sobre el indio, del que tanto se habla hoy con motivo del reciente levantamiento de la reducción de Napalpí”. En Verónica Greca, Op. cit.

⁹ BABHA, op. Cit.

¹⁰ WILLIAMS, op. Cit., pág. 219.

En general, el largo proceso de sometimiento y construcción de un nuevo estatus de subordinación de los indígenas permaneció y permanece oculto o invisible para el discurso dominante. Greca parece haber intentado dar cuenta de este proceso de invisibilización. Su película muestra a los mocovíes vivos, expropiados, sometidos al trabajo en la estancia, reducidos a un lugar marginal y controlado.

Sin embargo, y ya desde el título, Greca, nos anuncia un final, marca un punto de inflexión *tranquilizador* para ese *nosotros civilizado*: los *indios* ya no constituyen ninguna amenaza para la sociedad blanca, el *último malón* acaba de pasar. En este sentido, la introducción de la película –donde vemos a Greca conversando con sus pares sobre el guión–, nos permite establecer conexiones con el epílogo de *Guerreros y cautivas*: ambos casos presentan a los sectores triunfantes mirando hacia atrás, convirtiendo en historia (ficcionalizada, representada), ¿en museo?, lo pasado.

También podemos decir que ambas películas comparten cierta perspectiva crítica respecto del proceso de apropiación de las tierras. **En *el último malón*, el despojo territorial funciona como marco explicativo** de la violencia indígena, que busca subvertir ese orden injusto. En *Guerreros y cautivas* se desnudan los mecanismos de apropiación y concentración de la tierra, pero el tema no tiene la suficiente potencia dramática como para explicar/justificar el clímax de la película (la secuencia del ataque al fuerte). La mirada orientalista que atraviesa *Guerreros...*, le impide al filme darle voz a los indígenas o representar su punto de vista...sólo nos ofrece pura acción. **Los indios incendian, degüellan, se pintan la cara con sangre...La palabra queda en suspenso; es reemplazada por la violencia de los actos.**

Por otro lado, todas estas películas estructuran su representación a través de una dicotomía espacial: la tierra dominada por el *indio* y aquella perteneciente a la *sociedad argentina*. Según el período que represente el filme, las dimensiones del espacio correspondiente a cada sector es mayor o menor; En *Huella*, que ubica la acción a fines de 1820, la caravana de carretas atraviesa una inconmensurable llanura que es tierra de indios; la sociedad blanca se concentra en algunos espacios urbanos. En el otro extremo, *El último malón*, construye el espacio indio como una pequeña isla – la *reducción*– en medio de una sociedad de provincia.

Esos dos mundos están delimitados por una **frontera**. La misma es concebida de modos diferentes en estas películas, veamos los casos; hay una **frontera militar** una línea divisoria que separa *dos bandos* enemigos; la advertimos en *Huella*, *El último perro*, *Viento Norte* y *Pampa bárbara*, películas que remiten a postulados ideológicos del liberalismo y presupuestos del positivismo que la conciben como una línea divisoria, una barrera en la que se jugaba la guerra con el indio¹¹.

También identificamos una concepción de **frontera interior**, que contiene y separa una identidad étnica y social, y que configura un grupo inmerso aunque recortado de la sociedad. Este es el caso de *El último malón*. Finalmente, observamos una representación de **frontera como territorio de intercambio**, un espacio ambiguo, intermedio, donde esos dos mundos *conviven, se tocan y permean*. Así se representa en *Guerreros y cautivas*. En esta última película, la frontera también constituye una división temporos espacial: marca un antes y un después. En la frontera el Estado está construyendo una nueva sociedad a la vez que se está construyendo a sí mismo.

Otro punto importante a mencionar es que **la matriz de pensamiento civilización–barbarie, observable en los discursos del siglo XIX, parece reproducirse también en las películas de la serie que analizamos**. Los únicos filmes que sin escapar de la dicotomía, intentan complejizar al menos alguno de sus términos son *El último malón* y *Guerreros y cautivas*. En *Guerreros...* está presente la idea de que la *civilización* es cautiverio. Todos quieren escapar de algo: los soldados del ejército, las prostitutas de su oficio, Marguerite de su pasado, Garay de su origen... Además, en el filme, la *civilización* se reproduce a través de prácticas *bárbaras*. Marguerite, por ejemplo, somete con violencia a la cautiva a un nuevo cautiverio, justificado por el fin último de devolverla a la *civilización*; o en el fuerte militar –que es la *marca* de la *civilización* en el *desierto*– son prácticas habituales el estaqueo, el encadenamiento y los fusilamientos de los soldados desertores. Cuando en la película se piensa el mundo *civilizado*, se alcanzan a distinguir en él esquivas de lo *salvaje*, de lo *bárbaro*. En este mismo sentido, todos los personajes tienen algo de ambos mundos, excepto los indios. Ellos quedan reducidos al estado de salvajismo en la película, son definidos por la negatividad, por lo que no son, y su identidad en este caso es fija y homogénea

¹¹ Una obra clásica en este sentido es la de JUAN CARLOS WHALTERS: “La conquista del desierto. Lucha de frontera con el indio”, publicada por primera vez en 1946 y en sucesivas ediciones por Eudeba en las décadas del 70 y 80. Allí se plantea una visión del espacio como zona de operaciones y de los *otros* como enemigos a vencer.

A su vez, en la versión propuesta por *El último malón*, hay una crítica a los males que la *civilización* les trajo a los *indios*. Desde una mirada no exenta de romanticismo, sostiene que a través del contacto con el mundo blanco, los *mocovíes* no sólo perdieron su forma de vida y libertad sino que además “*incorporaron vicios como el alcohol, que corrompieron sus costumbres*”. Asimismo, observándolos con cierto interés “antropológico”, la película se ocupa de exponer diferencias culturales y los muestra en escenas cotidianas (cargadas de exotismo) realizando actividades y trabajos en su *medio natural* y en las estancias ganaderas.

Retomando, la dicotomía **civilización – barbarie** fue una de las formas de delimitación del *otro* durante el proceso de definición del estado nacional en el siglo XIX, donde el indígena representaba a un *otro* externo a la nación pero interno al territorio que el estado reclamaba como nacional. Esta matriz fue acompañada de una **mitología del desierto**, que representó al territorio como desierto y a sus habitantes como *salvajes*; hoy, **ambas formulaciones continúan siendo productivas**. Hemos comprobado que se han reiterado y multiplicado en las representaciones cinematográficas del siglo XX. “Toda cultura incluye elementos aprovechables de su pasado, pero su lugar dentro del proceso cultural contemporáneo es profundamente variable (...) Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo –y a menudo ni eso– como elemento del pasado, sino como efectivo elemento del presente”, afirma Raymond Williams.

Podemos decir además, que esa construcción conceptual, histórica, llamada *indios* armada de retazos de discurso militar, científico, político, literario, pictórico, los mantuvo *presentes en la ausencia*, reemplazándolos por esos pocos trazos gruesos, por unas imágenes de las que el cine se nutrió y reprodujo. Said¹² afirma que se le niega a Oriente y al oriental la mínima posibilidad de desarrollo, de transformación, de movimiento...; podríamos arriesgar que estos *indios de celuloide* son imaginados por el cine de los ‘30, los ‘40, los ‘50 y los ‘90, en el mismo estadio, así de inmóviles

Quizás sea posible pensar que esta formación discursiva residual, con una *vida material* de larga data, sigue tejiendo sentido en la actualidad, aún cuando aquella frontera física trazada en el siglo XIX ha desaparecido. Tal vez sobrevive, productiva, como frontera social, poblada de imágenes repetidas, señalando lo que es ajeno, otro, oriente.

¹² SAID, *Orientalismo*, op. Cit., pág. 279.