

IX JORNADAS DE HISTORIA Y CINE FRONTERAS, DIVERGENCIAS Y OTREDADES



**FRONTERAS, DIVERGENCIAS Y
OTREDADES
A TRAVÉS DE LA PANTALLA**



INSTITUTO DE CULTURA Y TECNOLOGÍA

uc3m | Universidad **Carlos III** de Madrid

Imagen de portada: ©Jaime Martín-Monzú Vázquez.

Fronteras, divergencias y otredades a través de la pantalla

Antonio Pantoja ORCID: 0000-0003-4848-0448, Beatriz de las Heras
ORCID: 0000-0003-0289-811X y Fernando Fernández Lerma (eds.)

Instituto de Cultura y Tecnología

Universidad Carlos III de Madrid

Diciembre de 2022

ISBN: 978-84-16829-75-0

Disponible en e-Archivo: <http://hdl.handle.net/10016/35626>



ÍNDICE

1. Introducción

2. Conflictos en la frontera

Atravesando Rio Grande: La frontera mexicano-estadounidense a través del Western Hollywoodense. **Jorge Chaumel** (Asociación para el Estudio de los Exilios y Emigraciones Ibéricas Contemporáneas), pp. 10-29

Fronteras imaginarias. El conflicto palestino-israelí en el cine. **Igor Barrenetxea Marañón** (Universidad Internacional de La Rioja), pp. 30-57

Palestina-Israel: Imágenes visibles sobre fronteras invisibles. **José Miguel Hernández** (Centro de Investigaciones Film Historia/Universidad de Barcelona), pp. 58-66

Europa del Este y la caída del Muro de Berlín. **Eduardo Alonso Franch** (Universidad de Valladolid), pp. 67-80

L'ange comme figure de l'altérité: un imaginaire de la frontière dans "Les ailes du désir" de Wim Wenders. **Marion Poirson-Dechonne** (Université Paul Valéry de Montpellier), pp. 81-94

Representación de nuestras fronteras nacionales y lingüísticas en la ficción cinematográfica española actual. **Antonia Bordonada** (Universidad de Zaragoza), 95-127

Berlín, esquina Schönhauser, de las fronteras culturales a las físicas. El significado del cine y la música en el Berlín previo a la construcción del muro. **Celia Martínez García** (Universidad Internacional de La Rioja), pp. 128-142

“La vida de los otros” (2006) como una película “de frontera”. **Iñaki Mendoza** (Universidad Complutense de Madrid), pp. 143-153

3. Cultura e identidad. Espacios transfronterizos

Marginalidad y fronteras culturales en el cine sobre la Legión Extranjera francesa en el periodo de entreguerras. **Alejandro Acosta** (Universidad de Barcelona y Universidad Carlos III de Madrid), pp. 155-175

La frontera es la periferia: el cine kinky como reflejo de la Historia. **Ricardo Colmenero** (Universidad de Alcalá), pp. 176-184

Nuevas perspectivas sobre el pueblo selk'nam en el cine de Chile y Argentina. **Marcos López Beltritti** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 185-198

Carne de turista: La frontera entre Europa y España a través de “Una vela para el Diablo” (1973). **Alberto Paz** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 199-209

Ser una y lo Otro: las enfermas de cáncer como cuerpo-frontera. **Alba Gallego** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 210-222

Flechas para posponer el fin del mundo. El cine de los pueblos indígenas como lugar de resistencia y alteridad. **Soleni Biscouto Fressato** (Universidad Federal de Bahía), pp. 223-235

4. Otras fronteras

Lo real y lo ficticio. La representación audiovisual del proceso creativo de un pintor a partir de las películas “Mrs. Lowry & Son”, “Il peccato” y “Helene”. **Pablo Úrbez** (Universidad de Villanueva), pp. 237-254

El espacio del otro en la fotografía de “Nada”. **Elena Valero** (Universidad Complutense de Madrid), pp. 255-277

Arjé: Delimitar la humanidad fuera del papel. La ley eterna de la representación artística como producto de nuestra época. **Santiago González** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 278-303

Cuando Dios se acercó a los hombres: “La frontera de Dios” (César Fernández Ardavín, 1963). **Fernando Sanz Ferrerueta y Ana Asión Suñer** (Universidad de Zaragoza), pp. 304-316

La frontera abierta: “Vidros partidos” o la realidad a escena. **Miguel Rodrigo** (Université Paris 8), pp. 317-334

Nuevas perspectivas sobre el pueblo selk'nam en el cine de Chile y Argentina

Marcos López Beltritti

(Universidad Carlos III de Madrid)

1. Introducción

En este trabajo buscaremos analizar las maneras en que se presenta el pueblo selk'nam⁷⁹ (también conocido como “ona”) en el cine de Argentina y, especialmente, de Chile. Este último país ha concentrado en las últimas décadas las producciones más importantes sobre el genocidio que sufrió esta etnia entre finales del Siglo XIX y principios del XX, utilizando soluciones estéticas que guardan ciertas similitudes entre sí, así como con otro género cinematográfico, el western, que retratan áreas fronterizas y los contactos de “los blancos” con los pueblos originarios.

Trabajaremos a partir de las ideas de Robert Rosenstone (1997) acerca de la relativa autonomía que tiene el cine histórico respecto a su relación con la historia como disciplina, pero especialmente utilizaremos su idea de invención verdadera e invención falsa para problematizar el contenido de algunos de estos filmes y la relación de la “verdad” y lo verosímil en estas películas.

Asimismo, retomaremos el concepto de historiofotía de Hayden White (2007) para pensar sobre “la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso filmico”. En efecto, el cine tiene la posibilidad de ofrecer, desde un lenguaje con herramientas diferentes, un relato sobre el pasado que tiene características muy distintas a las del discurso historiográfico clásico.

⁷⁹ También puede aparecer como “selknam, shelknam” o con algunas otras grafías similares.

Para pensar estas representaciones abordaremos aquí algunos antecedentes significativos y que tienen que ver justamente con lo que White plantea sobre la ventaja que nos ofrece el testimonio de fuentes visuales frente a las escritas. En primer lugar, destacamos las fotografías del etnógrafo Martin Gusinde (1951)⁸⁰, tomadas en las primeras décadas del Siglo XX, así como las de algunos misioneros que estuvieron en contacto con la población selk'nam, ya gravemente afectada por las matanzas. Incluso entre estas imágenes está la que realizó uno de los perpetradores, Julius Popper. Intentaremos demostrar cómo esas fotografías están presentes (y a veces de manera explícita) en las soluciones estéticas elegidas en las películas a analizar.

En total, nos referiremos a cuatro producciones, dos documentales y dos ficciones. El primer documental es *Los onas: vida y muerte en Tierra del Fuego* (Anne Chapman, 1977), la única película argentina que aborde la temática, y que ha sido resultado de una investigación etnográfica sobre los últimos pobladores que se reconocían como parte de esa etnia o al menos eran mestizos. El otro documental es *El botón de Nácar* (Patricio Guzmán, 2015), un ejercicio que vincula el genocidio selk'man (y del resto de pueblos fueguinos) y los asesinatos y secuestros de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) a través del mar y la isla Dawson, utilizada como misión católica primero y como prisión política después.

Las ficciones son *Tierra del Fuego* (Miguel Littin, 2000) y *Blanco en Blanco* (Theo Court, 2019), dos películas que, de maneras diferentes, retratan el genocidio, pero, además, hacen mucho hincapié en la idea de zona de frontera y lejanía respecto al resto del mundo.

En las próximas líneas buscaremos, además, reflexionar sobre el relato sobre el pasado que construyen estas producciones, sobre lo que muestran y lo que no muestran, así como su relación con la búsqueda de algún tipo de reparación o de justicia para estos pueblos, prácticamente eliminados.

2. Un genocidio en el Fin del Mundo

El territorio será uno de los protagonistas. La Isla Grande de Tierra del Fuego, compartida por Argentina y Chile, es la mayor de un archipiélago ubicado al sur de América del Sur, separado del continente por el Estrecho de Magallanes y otros canales. Es la última región antes de la Antártida. Su lejanía a los principales centros urbanos (a unos 3.000 km de Buenos Aires y de Santiago de Chile) la ha transformado, además, en un espacio fronterizo, alejado e inhóspito, lo que es

⁸⁰ Para un estudio pormenorizado de sus trabajos como fotógrafo, Palma Benhke (2013).

y ha sido un signo distintivo de su imagen en la literatura, el cine y hasta el marketing turístico.

Sin embargo, constituye en muchos aspectos una continuidad del resto del espacio patagónico, con una amplia estepa utilizada por la población blanca para la ganadería ovina extensiva, así como bosques que han permitido desarrollar una discreta industria maderera y canales marítimos donde se ha establecido la pesca como forma de vida. Pero todo esto tuvo como condición *sine qua non* la eliminación de sus pobladores originarios.

Justamente uno de los puntos de interés de este trabajo tiene que ver con esa difícil tarea: la de representar no solo una matanza, sino la eliminación entera de un pueblo. Como explica Anne Chapman en su documental y en uno de sus libros (2002), el pueblo selk'nam cayó víctima de estos asesinatos, como también de las enfermedades y el cambio de costumbres y modo de vida traídos por los europeos, que entraron en contacto con ellos también a través de las misiones cristianas que buscaban evangelizarlos. Su eliminación tiene que ver con una combinación de asesinato, cambio de alimentación, depresión y enfermedades infectocontagiosas, combinación que ya había afectado a otras poblaciones nativas que habían vivido aisladas de los europeos o la sociedad occidental ya desde el siglo XV y XVI (cf. Garavaglia y Marchena, 2005).

La discusión más profunda sobre el problema de la representación de un genocidio tiene un punto de análisis obligado, claro, de las discusiones en torno al Holocausto. Samuel Friedlander (2007) plantea un interesante estado de la cuestión sobre el arduo debate alrededor de este tema, en particular sobre la relatividad con que puede pensarse la representación de la realidad en hechos tan extremos. Como señalan en ese debate Perry Anderson y Carlo Ginzburg, hay, al final del problema de cómo representar, una realidad, una serie de hechos que han sucedido y que no podemos negar, sino preguntarnos cómo mostrarlos. La relación entre ficción y una transmisión de los hechos que no los tergiverse ni banalice son los grandes desafíos de un cine que se pretenda histórico.

Sin embargo, hay un valor intrínseco en este caso, que es bien diferente al del Holocausto: hacer visible lo que no lo era. Como señala Angenot (2010), una película brinda la oportunidad de hacer decible algo, una problemática, una óptica, y justamente lo que vienen a romper estos films es un silencio sobre un tema que no aparecía de otras maneras en el debate público.

En efecto, uno de los declarados objetivos de estas películas tiene que ver con visibilizar la matanza sistemática de este pueblo (y de otras etnias fueguinas) desde sus primeros contactos con los europeos hasta su eliminación en el siglo XX.

2.1. Historia ficcionalizada: un genocidio al estilo western

Tierra del Fuego y *Blanco en Blanco* guardan una estética común en algunos aspectos (aunque la fotografía de esta última juega muchísimo más con la luz y las tonalidades que se producen en esas regiones). En efecto, ambas están pobladas de hombres y mujeres de territorios lejanos (hay italianos, españoles, húngaros, alemanes, rumanos), sumidos en un mundo que guarda una similitud con “el oeste”: largas planicies, con una vegetación algo desértica, sin mayores signos de otras personas.

Pero hay una diferencia central entre Texas o Arizona y Tierra del Fuego, que ya hemos comentado: este es un desierto frío, un desierto de nieve. Esto está presente en ambas películas, aunque especialmente *Blanco en Blanco* hace mucho más hincapié en los efectos del clima extremo.

Sin embargo, el western está presente en muchos de los tópicos habituales del cine y la literatura de ese género, como la idea de una tierra virgen y rica, un héroe y la búsqueda de establecer “la civilización”. Incluso al principio de *Tierra del Fuego*, cuando aún están en el continente, buena parte de los hechos ocurren en una especie de taberna, muy similar a las que son tan habituales en las películas del Oeste americano, y no en una pulpería o almacén de ramos generales que eran más frecuentes en la región, o que al menos serían mucho más verosímiles. Incluso cuando se encuentran en la aislada estancia, como sucede en ambas cintas, hay espacios dedicados a la fiesta y la borrachera con un aspecto algo similar. Y la aparición de un grupo de prostitutas en la película de Littin también se produce como una suerte de lupanar en carreta con aspecto texano.

Sin embargo, tampoco debemos exagerar este aire de familia. El aislamiento, la incomunicación y, en especial, el frío extremo hace muy diferente al ambiente fueguino. Sin duda la estética tiene su inspiración en esos filmes, con los tópicos de la lejanía, la frontera, los hombres atormentados, sufridos y rudos. Pero la imposibilidad de salir del frío y, especialmente de la isla, son bien diferentes.

Ante esa imposibilidad está especialmente Pedro, el fotógrafo de *Blanco en Blanco*, cuando quiere huir y le comunican que sólo podrá hacerlo en semanas, cuando vuelva a pasar un barco. No hay otros pueblos o un lugar a dónde huir. El frío contribuye también a la sensación de encierro, con muchísimas escenas en interiores, ante el peligro que representa un afuera nada recomendable.

Justamente la solución estética que ambas películas eligen para los exteriores, con planos largos, haciendo claros los fuertes vientos, la nieve y el hielo, hacen hincapié en esa inmensidad impenetrable, donde además están “los indios”. El interior, aunque hostil y rudo, aparece para estos hombres y mujeres como la “civilización” que se enfrenta a la “barbarie” que amenaza desde el exterior, con su clima extremo y pobladores originarios que rápidamente entran en conflicto con los recién llegados.

La relación con los nativos atraviesa ambas películas, a partir de la violencia que imprimen los blancos en su relación con ellos. La matanza en ambos casos es retratada con gran violencia, con sadismo y, sobre todo, con expresas muestras de desprecio hacia ellos.

Aunque no se los menciona explícitamente, hay diferentes aspectos que permiten saber con bastante exactitud que se trata del pueblo selk'nam el que está representado; más adelante haremos hincapié al tipo de representaciones y a sus fuentes.

Solo dos personajes aparecen levemente diferenciados del conjunto. En *Tierra del Fuego*, la joven Mennar, con la que Julius Popper se obsesiona y con la que entra en diálogos sobre el sentido de lo que está realizando (aunque cada uno habla en su lengua, parecen entenderse, en una interesante licencia de la verosimilitud en el film), es una especie de antagonista, que representa en lo que le sucede (capturas, intentos de violación, secuestros) los diferentes tipos de vejámenes a los que se somete a su pueblo.

En *Blanco en Blanco* hay niñas selk'man que son abusadas, pero el papel de contacto más cercano es el de un hombre que cumple la función de una especie de guía que acompaña, en la escena final, a los perpetradores hasta donde está ubicado un pacífico grupo de pobladores selk'nam. Bastante alejado de la acción principal, suele expresar miedo, mirar hacia otro lado, y casi no tiene contacto con los blancos.

Las matanzas aparecen en toda su plenitud. Constituyen, además, los momentos clave de ambas películas. En *Tierra del Fuego* el antes justo Julius Popper se ha transformado en un asesino despiadado de unos indígenas que no comprende y que no están dispuestos a trabajar en la extracción de oro como él pretende. Pasó de expresiones de rechazo al maltrato hacia los selk'man (e incluso de acciones como liberar a la mencionada Mennar) a intentar obligarlos a trabajar y, finalmente, a organizar su asesinato en masa.

En la película de Theo Court esto es aún más explícito, porque la escena final es una emboscada al ya mencionado pacífico grupo de indígenas, que no tiene mayores formas de resistir. O, para ser más específicos, esa escena final es la creación de una fotografía. Aparece, de manera explícita, la voluntad del protagonista de planear y armar la escena de la cacería para fotografiarla, con los blancos posando no solo frente a los cadáveres sino casi simulando que continúan en su supuesto combate.

Vale destacar que allí hay una referencia explícita a las fotografías que Julius Popper realizara de sus actividades y que luego regaló al presidente argentino, Miguel Juárez Celman (1886-1890). Ese álbum cuenta con imágenes en las que él y un grupo de hombres apuntan a lo lejos, con una persona fallecida (y aparentemente mutilada) en primer plano (Foto 1). Otra, que tiene un aire de familia con la que realiza el personaje del fotógrafo en la escena final de *Blanco en*

Blanco, lo muestra al propio Popper con un cadáver de un selk'nam a sus pies, mientras mira al horizonte con su escopeta (Foto 2). No se conserva el nombre del fotógrafo; volveremos sobre este dato más adelante.

Ambas películas tienen una relación compleja con el pasado que muestran. En el caso de *Blanco en Blanco*, hay que decir que el propietario Mr. Porter no existe y que tampoco existen mayores detalles sobre este fotógrafo encerrado en la Patagonia. Sin embargo, claramente podría ser alguno de los estancieros que llegaron a la región y que permitieron y fomentaron los homicidios para aumentar



Foto 1 "Muerto en el terreno de honor". Imagen del Álbum Fotográfico Julius Popper, 1886-1887. Archivo fotográfico, Museo Regional de Magallanes.

la seguridad de sus rebaños lanares. Por tanto, estamos, en palabras de Rosenstone, frente a una invención verdadera: personajes y hechos específicos que no son acontecimientos realmente ocurridos, pero que sirven para ficcionalizar lo que si efectivamente tuvo lugar. Se trata, en efecto, de un personaje verosímil y que, según el director ha afirmado en algunas entrevistas periodísticas, está inspirado en José Menéndez Menéndez, un estanciero de la región que, como Mr. Porter, no participó directamente en las matanzas, pero como mínimo las permitía.

Asimismo, respecto al personaje de Pedro, Court explicó en una entrevista periodística que se basó en las fotografías del álbum de Popper. Es evidente que allí había un fotógrafo. En *Blanco en Blanco* llega con un objetivo diferente a retratar las matanzas (lo hace para fotografiar la boda del estanciero con una mujer-niña que escandaliza y obsesiona al personaje), mientras que el fotógrafo de la expedición de Popper también debería estar allí para mostrar la extracción de oro que supuestamente estarían buscando y no el asesinato de indígenas. Pedro es, entonces, una especie de encarnación de ese fotógrafo anónimo que ha retratado este genocidio con aires de reivindicación. Él incluso estetiza y cuida con mucho celo esas fotografías. Las poses y la posición en las fotografías también pueden permitirnos pensar que haya sucedido algo similar en la realidad.



Foto 2 "Bajad la mira". Imagen del Álbum Fotográfico Julius Popper, 1886-1887. Archivo fotográfico, Museo Regional de Magallanes.

El caso de *Tierra del Fuego* es algo diferente, ya que una de las bases del guion son las memorias del propio Julius Popper. La relación con el “mito” de Popper (un rumano excéntrico, que organiza una amplia red de dominios en la zona, llegando a crear guardias armadas y hasta a acuñar moneda con cierta anuencia del gobierno argentino) está siempre presente. Posiblemente, la relativa lejanía con los datos fácticos de que se dispone pueda hacer que estemos ante mayores invenciones falsas, como respecto a su muerte: Popper no se esfumó como dice Littín, sino que murió en Buenos Aires, en extrañas circunstancias, ya que se supone que pudo haber sido envenenado.

Sin embargo, en ambos casos tenemos el enorme problema de estar frente a la ficcionalización y estetización del relato. En línea con las discusiones sobre la representación del nazismo y del Holocausto que mencionábamos antes, aquí pareciera que la cuestión para los realizadores está en cómo se muestra, en cómo se construyen los relatos, más que en si hacerlo o no.

Tierra del Fuego es, quizás mucho menos solemne, pero su relato enfrenta un problema ético y estético. Muestra una guerra entre blancos y los selk’nam. Aunque se guarda mucho de explicitar cómo Popper ha perdido la razón y quiere asesinarlos casi por gusto, los indígenas no dejan de resistirse e incluso de atacar a los blancos, no solo de defenderse. Esto pareciera romper con la idea de exterminio injustificado; aunque se sostenga que la Justicia está del lado indígena, no deja de ser paradójica esta elección estética. El problema aquí no es la verdad en sí, sino qué mensaje y qué sensaciones se buscan transmitir.

2.2. Anne Chapman y el sonido

El documental de Chapman representa parte de su trabajo como antropóloga, busca ser una etnografía en pantalla. A eso apuntan las dos partes en que separa su documental, “Vida” y “Muerte”. En el más tradicional registro antropológico, realiza una primera explicación sobre los modos de vida del pueblo selk’nam: alimentación, vivienda, cosmogonía, organización social, etc. La segunda, en cambio, explica el exterminio y la conflictiva relación con los blancos.

Sin embargo, la cinta tiene un elemento que le da su interés: testimonios. En efecto, pueden escucharse a los descendientes de los últimos selk’nam explicar muchas de sus costumbres, pero sobre todo la desestructuración de un modo de vida y la destrucción de un pueblo y una cultura.

En ese sentido, Chapman utilizará un elemento al que haremos referencia más adelante, que son las fotografías de Martin Gusinde, pero sobre todo cuenta con las grabaciones que realizara ella misma de los cantos religiosos de una de las últimas selk’nam, Lola Kiepja.

Presentada como una “chamán”, sus cánticos constituyen, en el relato de la película, un testimonio de un mundo que ya no existe, pero que, sin embargo, ha podido ser conservado y es ahora transmitido.

Parece interesante destacar que no solo Chapman utiliza estas grabaciones en su documental, sino que también lo hace Theo Court en *Blanco en Blanco*. En efecto, el uso de este sonido, sumado a las imágenes de archivo o a las de la región buscan un efecto de significación bastante intenso: sugieren una presencia, pero en las imágenes justamente está reflejada la ausencia. Kiepja se convierte casi en un espectro, que no podemos ver pero que aún así está presente.

2.3. Patricio Guzmán y una compleja representación

En el caso de *El Botón de Nácar*, Guzmán recurre a las imágenes de archivo disponibles, en una película que encuentra en el mar y en la Isla Dawson un hilo conductor para unir dos matanzas: el genocidio selk'nam y las desapariciones y asesinatos durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990).

En efecto, en ambos casos estamos frente a la eliminación de un grupo de población por un motivo étnico, religioso o político, por lo que es posible que en ambos casos podamos hablar de un genocidio, aunque el término no es el canónico para el caso de la dictadura pinochetista, o al menos no hay consenso aún sobre el uso del mismo.

Sin embargo, nos parece que hay una unión algo forzada. Especialmente porque esta unificación se hace equiparando a las víctimas o a los hechos, casi como si el hecho de que la mencionada Isla Dawson y la injusticia de lo sucedido los hiciera equiparables. Esto es especialmente complejo, especialmente porque oculta las especificidades de cada proceso. En Tierra del Fuego se eliminó una etnia prácticamente completa, se destruyó un modo de vida y una cultura. La dictadura recurrió a la tortura, el asesinato y la desaparición para eliminar a quienes consideraba una amenaza política. Que ambos acontecimientos constituyan matanzas. Por ejemplo, el rol del Estado y los objetivos económicos y políticos de ambas acciones podrán tener puntos en común, pero también diferencias significativas.

2.4. El *Hain*, Martin Gusinde y los recurrentes cuerpos pintados

La destrucción de este pueblo tiene, sin embargo, algunos testimonios que ha permitido rescatar algunos datos y elementos que en otros casos similares han sido absolutamente perdidos. El trabajo antropológico realizado con los selk'nam antes de su completa desaparición permite tener una gran cantidad de información sobre su cultura.

Ya hemos mencionado los cánticos recopilados por Chapman. Ella realizó el documental *Los Onas: vida y muerte en Tierra del Fuego*, así como una serie de fotografías, en las que retrata la vida y las costumbres de los últimos descendientes de esta etnia. Ellos ya son en su mayoría mestizos y tienen más recuerdos de su niñez que vivencias de la vida selk'nam.

Sin embargo, en todas las películas aparecen las mismas imágenes, o bien son utilizadas como fuente para una representación actualizada: las fotografías realizadas por Martin Gusinde durante su trabajo de campo con los selk'nam en la década de 1920. El sacerdote y etnólogo logró no solo presenciar y participar, sino fotografiar, partes de la ceremonia del Hain, el rito de pasaje a la adultez de los jóvenes selk'nam.

El antropólogo austríaco fotografió las particulares pinturas corporales, que forman parte de un rito y una cosmogonía muy interesante, que constituyen un muy importante testimonio sobre su cultura. Son, además, fotografías que implican una información visual mucho más amplia que la que contamos de otros pueblos. Posteriormente, Anne Chapman completó parte de las interpretaciones sobre el ritual, mientras que antropólogos y arqueólogos han ampliado la información disponible a través de los vestigios materiales (cf. Butto, Saletta y Fiore, 2018).

Pero lo notable es que en todas estas películas aparecen estas imágenes, entre algunas otras. En *Blanco en Blanco* y en *Tierra del Fuego* directamente son recreaciones, y parece ser una forma muy explícita de identificar a esos pobladores originarios con los selk'nam: nuevamente, la invención verdadera nos acerca a un uso de estos testimonios para reforzar la verosimilitud de la ficción, a partir de los testimonios que otorgan las investigaciones. Los documentales, en cambio, reproducen directamente estas fotografías⁸¹.

En particular en *Blanco en Blanco*, hacia el final, hay una escena donde el fotógrafo es encontrado por uno de los participantes del rito, que está ataviado como uno de los espíritus, con su cuerpo pintado y una máscara colocada. Es uno de los pocos contactos, en el que el selk'nam mira, pero luego ignora al blanco. El contacto deriva en otra exhibición más de la no agresión que, en esta cinta, muestran los pobladores originarios.

3. A modo de conclusión: reparación y representación, ¿para quién?

Aunque actualmente hay algunos grupos en Argentina y Chile que se auto perciben como descendientes de los selk'nam y buscan reivindicar su origen étnico, es innegable que hacia los años 70 este pueblo como tal ha desaparecido. No

⁸¹ En su investigación, Butto, Saletta y Fiore (2018) identifican unas 513 fotografías, hechas por 24 fotógrafos (aunque algunas son anónimas) para el pueblo Selk'nam.

quedan grupos que mantengan su cultura y tradiciones o que, al menos, lo hayan hecho sin interrupciones. De hecho, quienes se identifican como herederos de este pueblo no ocultan que son mestizos.

En términos de Guillaume Boccara (2002), no podemos ver aquí un proceso de etnogénesis, donde el contacto con los blancos genera modificaciones en los propios pobladores originarios, que devienen en cambios en su forma de vida, su cosmovisión y su organización política. En el caso de los selk'nam la eliminación es completa, primero con las matanzas y finalmente en las misiones que los aíslan, enferman e integran a la nueva sociedad. Es el final de su mundo y sus tradiciones, antes de su total eliminación física.

En ese sentido, este tipo de películas, que parecen que buscan generar algún tipo de reparación sobre una injusticia, presentan un problema para lograrlo. ¿A quién va dirigida esa reparación? ¿Quién puede ser el acreedor de esto? Ante la desaparición completa de este pueblo, pareciera que sus pocos descendientes o aún más las sociedades actuales, en tanto grupos humanos, podrían ser los reparados. Es posible que la solución de *El Botón de Nácar* apunte justamente a eso: al unirlo a un hecho contemporáneo está trazando una línea de continuidad (y de rechazo) sobre ambas tragedias; una reparación de lo que el Estado ha hecho en la región, sin importar las diferencias étnicas ni las motivaciones de cada una de estas matanzas.

Por lo tanto, parece más razonable entender estas películas como ejercicios de Memoria, como parte de la revisión historiográfica (y, por tanto, social) de los hechos más violentos del pasado. Se trata, en este caso, de conmemorar, de recordar un acontecimiento luctuoso, de una manera crítica, pero poniendo de relieve la importancia de darlo a conocer y de hacerlo circular en el discurso público.

Por otro lado, vale destacar que estamos frente a filmes que han buscado generar repercusión. Incluso el documental más modesto de Chapman ha circulado mucho⁸² y ha buscado ser un referente en el tema; creemos, como hemos visto, que lo ha conseguido. Pero las otras tres cintas han tenido una cierta orientación comercial. *Tierra del Fuego* quizás es el caso más claro, con la popular actriz italiana Ornella Muti como coprotagonista, pero *Blanco en Blanco* ha tenido un gran desarrollo en festivales internacionales e incluso ha sido la candidata chilena al Oscar. Patricio Guzmán obtuvo un galardón en el Festival de Berlín por su documental, que forma parte de una trilogía sobre la historia de Chile. Es innegable, entonces, que son cintas que buscan generar un impacto y abrir (o participar) un debate, que buscan hacer decible y presente este genocidio.

Finalmente, creo que podría ser interesante destacar que las películas que hablan sobre el tema son, salvo la primera de Chapman, todas producidas en Chile.

⁸² Solo en YouTube, las distintas subidas del vídeo suman casi 150.000 reproducciones en octubre de 2022.

Aunque las tres que hemos mencionado cuentan con coproducciones europeas (el propio Court en entrevistas se ha quejado del escaso apoyo chileno para estas producciones), como así también *Los Colonos*, de Felipe Gálvez, que se encuentra en producción, es notable que se trata de filmes originalmente chilenos.

Esto es aún más extraño porque buena parte de los hechos mencionados en las películas han sucedido en el actual territorio de Argentina. Sin embargo, en general las referencias son a Chile o al gobierno chileno, salvo en algunos pocos casos en *Tierra del Fuego*. Aunque, es claro, justamente estas películas insisten sobre la ausencia de control estatal y el carácter desierto del lugar. Es notable que, por ejemplo, Guzmán en su documental no menciona en ningún momento a la Argentina.

Posiblemente, esta particularidad debería leerse en torno al diferente interés de cada lado de la cordillera por ese pasado aborigen, por esas matanzas, como también a la búsqueda por reivindicar o transmitir la pertenencia de esos territorios a cada país. Vale recordar en las décadas del 80 y 90 se resolvieron las últimas disputas limítrofes importantes entre ambos países, aunque aún quedan algunas diferencias por zanjar.

Sin embargo, esto también nos permite entender cómo el cine, además de crear un relato sobre el pasado, también se transforma en agente. Crear una imagen, una idea del pasado también está en línea con intereses del presente, con objetivos contemporáneos. Eso también puede verse en las diferencias en los tonos que utilizan Chapman y el resto de las películas; mientras la primera pareciera asentarse más en la tristeza por lo ocurrido (que es, en rigor, aun relativamente reciente), las últimas tienen un tono mucho más potente de denuncia por lo ocurrido.

Finalmente, como relatos históricos, parece muy interesante que, en el caso de las películas más recientes, desaparece el relato etnográfico clásico sobre este pueblo, que en el caso de Chapman los sitúa “en la Edad de Piedra”. A pesar de que la antropóloga trabaja muchos otros elementos, en las películas actuales desaparecen esos datos para hacer hincapié en otros elementos de su cultura, de su derecho a habitar esa tierra y de su compleja visión del mundo.

4. Bibliografía

- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI editores.
- Barraza, V. (2019). El reverso de la fotografía en *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán. *El ojo que piensa*. (18). Pp. 87-109.
- Bascopé, J. (2009). De la exploración a la explotación. Tres notas sobre la colonización de la Patagonia austral. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.56645>.
- Becerra, A. (11 de noviembre de 2021). Théo Court, director de *Blanco en Blanco*: “Todo mi imaginario pertenece a Chile”. *Diario UChile* [en línea]. <https://radio.uchile.cl/2021/11/11/theo-court-director-de-blanco-en-blanco-todo-mi-imaginario-pertenece-a-chile/>.
- Boccara, G. (2002). Colonización, resistencia y etnogénesis en las fronteras americanas. En Boccara, G. (ed.). *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (Siglos XVI-XX)*. IFEA - Abya-Yala.
- Butto, A. Saletta, M.J. y Fiore, D. (2018). Cultura visual de cazadores Shelk'nam/Haush y Yámana/Yagán de Tierra del Fuego: una comparación entre fotografías, textos y artefactos arqueológicos. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.72853>.
- Butto, A. y Fiore, D. (2014). Violencia fotografiada y fotografías violentas. Acciones agresivas y coercitivas en las fotografías etnográficas de pueblos originarios fueguinos y patagónicos. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.67326>.
- Carvajal, G. (2020). Raza, Memoria y Políticas de Representación en *El botón de nácar* (2015). *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. 17 (1).
- Chapman, A. (2002). *Fin de un mundo. Los selknam de Tierra del Fuego*. Taller Experimental Cuerpos Pintados.
- Fiore, D. y Saletta, M.J. (2012). El uso de pigmentos en la ceremonia del hain Selk'nam. Información etnográfica y evidencia arqueológica de los sitios Ewan 1 y 2 (Tierra del Fuego, Argentina). En Mansur, M.E. y Pique Huerta, R. (eds.). *Arqueología del Hain. Investigaciones etnoarqueológicas en un sitio ceremonial de la sociedad Selknam de Tierra del Fuego. Implicancias teóricas y metodológicas para los estudios arqueológicos*. Ediciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- Friedlander, S. (2007). Introducción. En Friedlander, S. (comp.). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Ed. Univ. Nac. de Quilmes.
- Garavaglia, J. y Marchena, J. (2005). *América Latina de los orígenes a la Independencia*. Volúmen I. Crítica.

- Gusinde, M. (1951). *Fueguinos: Hombres primitivos en la Tierra del Fuego (de investigador a compañero de tribu)*. Escuela de Estudios Hispano-americanos de Sevilla.
- Nicoletti, M. A. (2006). Los misioneros salesianos y la polémica sobre la extinción de los selk'nam de Tierra del Fuego. *Anthropologica*. Año XXIV (24). Pp. 153-177.
- Palma Benhke, M. (2013). *Fotografías de Martin Gusinde en Tierra del Fuego*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Pomerantz, L. (2017). Rastro y rostros, política y estética en El botón de nácar de Patricio Guzmán. *Interpretatio*. 2 (2). Pp. 65-73.
- Rosenstone, R. (1997). Historia en imágenes, historia en palabras. Reflexiones sobre las posibilidades de plasmar la historia en imágenes. En *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel.
- White, H. (2007). El entramado histórico y el problema de la verdad. En Friedlander, S. (comp.). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Ed. Univ. Nac. de Quilmes.

Películas:

- Chapman, A. y Montes, A. (directoras). (1977). Los Onas: vida y muerte en Tierra del Fuego [película]. Comité Argentino del Film Antropológico.
- Court, Theo (director). (2019). Blanco en Blanco [película]. El Viaje Films, Don Quijote Films, Kundschafter Films y Pomme Hurlante Films.
- Guzmán, Patricio (director). (2015). El botón de nácar [película]. Atacama Productions, Valdivia Film, Mediapro y France 3 Cinéma.
- Littin, Miguel (director). (2000). Tierra del Fuego [película]. Buenaventura Films, Castelao Producciones y Surf Films.

Fotografías:

- "Muerto en el terreno de honor". Imagen del Álbum Fotográfico Julius Popper, 1886-1887. Archivo fotográfico, Museo Regional de Magallanes (sin inventariar).
- "Bajad la mira". Imagen del Álbum Fotográfico Julius Popper, 1886-1887. Archivo fotográfico, Museo Regional de Magallanes (sin inventariar).