



Imágenes y Medios
en la Investigación Social
una mirada latinoamericana

Susana Sel

(compiladora)



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

El western patagónico: la imagen del indígena norteamericano en la imagen Selknam¹

Gastón Carreño

Cuando aun se estaban perfeccionando las primeras cámaras de cine, William Dickson (socio de Thomas A. Edison) filmó en 1894 dos bandas para *kinetoscopio*² tituladas *Indian War Council* y *Sioux Ghost Dance*. Estos documentos constituyen, al parecer, las primeras imágenes en movimiento dedicadas a indígenas en el mundo.

A partir de esta temprana representación cinematográfica, se puede constatar la presencia del indígena en distintas películas del siglo XX, sobre todo norteamericanas, lo que inevitablemente nos remite a la problemática de la construcción del *otro* en un medio de expresión masivo como el cine. Sin embargo, en el análisis de esta temática se hace necesario integrar la representación de que son objeto los indígenas de países latinoamericanos, ya que de una u otra manera, dialogan o se enfrentan a la imagen del indígena representado en el cine estadounidense.

En el siguiente ensayo, se realizará una reflexión de carácter comparativo, orientada a establecer algunos de los dispositivos que operarían en la elaboración de la imagen Selknam³, en una película chilena reciente. Esto último descansa en el supuesto que, en la representación de este pueblo originario del extremo sur de América, se adhieren una serie de atributos que provienen de un indígena construido visualmente por la industria del cine norteamericano. De hecho, este indígena cinematográfico pasó a formar parte de las convenciones que caracterizaron al western, género por excelencia de Hollywood⁴.

El recorrido de este texto se inicia con una caracterización del western como género cinematográfico, haciendo especial énfasis en la representación del indígena y como esta se fue transformando a través de los años. Posteriormente se realizará una descripción de la imagen del *selknam* en la película *Tierra del Fuego*, agrupando sus atributos en torno a una serie de categorías presentes en las películas norteamericanas. El texto finalizará con una discusión sobre dos mecanismos utilizados en la representación del indígena en el cine.

Un asunto de géneros: el western

El western se ha distinguido de otros géneros cinematográficos, al incluir de manera más o menos permanente la presencia de indígenas en sus producciones, siendo representados como una alteridad salvaje y primitiva, que se enfrenta a la civilización del hombre blanco. Esto ha llevado a algunos investigadores a sostener que la identidad estadounidense se forja a partir de la "guerra contra los indios", sustentada en las leyes competitivas del darwinismo social, la jerarquía de razas y la idea de progreso⁵. Sin embargo, los pueblos originarios del oeste norteamericano no fueron representados de manera estática a lo largo del siglo XX, ya que esta postura racista fue dando paso a películas cada vez más reflexivas, las que comenzaron a entregar una visión menos halagadora del proyecto expansionista de los colonos blancos y se comienzan a rescatar ciertos valores culturales de los grupos nativos.

A pesar de estas transformaciones, hay una serie de categorías que permiten identificar elementos estables dentro de la imagen asociada a los pueblos originarios. Estas categorías, que llamaremos *iconos claves*, consolidan la significación de la imagen indígena, pero además permiten la configuración de estructuras semióticas más complejas dentro del relato cinematográfico. Esto último se explica porque los iconos claves no significan de manera autónoma, ya que requieren la concurrencia de los demás iconos para fijar el particular y preciso significado de lo indígena dentro de una producción cinematográfica.

Uno de los primeros iconos claves tiene que ver con los actores que representan a indígenas dentro de las producciones hollywoodenses. En una primera época, estos papeles estaban destinados a actores de origen hispano, casi siempre mexicanos⁶. Una muestra de esto son las películas *La Diligencia* (1939) y *Fort Apache* (1948), ambas películas de John Ford. Posteriormente, actores blancos comienzan a representar a indígenas, como Rock Hudson que interpreta a Toro Joven en *Winchester 73* (1950), aun cuando su aparición dentro de la película fuese secundaria. Una vez que el western comienza a matizar su discurso racista, algunas historias comienzan a girar en torno al indígena, pero el actor que los representa sigue siendo un blanco. Ejemplo de esto último, es la interpretación que hace Burt Lancaster del guerrero Masai en la película *Apache* (1954). De acuerdo con esto, la selección de actores tiene un trasfondo político, ya que los pueblos originarios se convierten en otros intercambiables, factibles de ser sustituidos por los actores blancos, que estarían *más allá* de la etnicidad. No obstante, con la producción *Danza con Lobos* (1990) se abre un nuevo camino hacia la política racial del reparto, ya que se utiliza a indígenas norteamericanos interpretándose a sí mismos, aunque la estructura narrativa y la estrategia cinematográfica sigue estando centrada en el personaje blanco, interpretado por Kevin Costner.

La segunda categoría de análisis, o icono clave, se relaciona con la apariencia física del indígena en los western, hecho que posibilita diferenciarlo claramente del hombre blanco. En este sentido, destaca el uso de pinturas corporales, que por lo general están relacionadas a dos esferas de uso. La primera de ellas se asocia a la guerra, es decir, son pinturas que

evidencian la actitud belicosa de los indígenas en las películas. Para Quim Casas, "el color terroso de las pinturas de guerra" pasó a convertirse en una de las convenciones más recurrentes de los directores en Hollywood⁸, sobre todo aquellas que cubren el rostro del indígena. Una segunda esfera de las pinturas corporales se asocia a ciertas ceremonias realizadas por los grupos nativos. Este tipo de pinturas se diferencia de las anteriores ya que no están asociadas a un contexto de guerra o violencia, sino más bien a un contexto exótico que acentúa la diferencia cultural entre los pueblos indígenas y los colonos blancos. Cabe mencionar que estas pinturas corporales se unen a otros utensilios como tocados de plumas, pectorales o brazaletes, configurando de esta manera, una imagen total del cuerpo "típicamente" indígena dentro de una película.

Las flechas son otro elemento estable dentro la imagen indígena en el western, operan como un marcador claro de los pueblos nativos norteamericanos al interior de la producción cinematográfica. En general, las flechas están asociadas a escenas de violencia hacia los personajes blancos y son escasas las películas donde se las utiliza para la caza, que a fin de cuentas, era la principal actividad en las que se usaban. En la película *La Diligencia*, hay una secuencia donde la carreta es perseguida por un grupo de apaches, a pesar que casi la totalidad de los atacantes llevan fusiles y lanzas, las que se clavan sobre la diligencia y uno de los personajes blancos son flechas. Este hecho acentúa que los atacantes son indígenas, y por tanto, las flechas se convierten en una señal inequívoca de la etnicidad de esta violencia. Junto a lo anterior, es posible observar que numerosas películas representan ataques por la espalda, es decir, las flechas se clavan en el dorso de las víctimas. Gracias a esto, el ataque indígena adquiere una connotación negativa, al ser un acto cobarde, con lo cual la atención se distrae del hecho que los atacantes, en realidad, defienden un territorio tradicional y con una clara inferioridad tecnológica. Según Shohat y Stam, "el western de Hollywood le dio vuelta a la historia al hacer que los indígenas americanos parecieran intrusos en su propia tierra"⁹. No obstante, en películas donde el nativo norteamericano tenía una relativa centralidad, como en *Apache* y *Danza con Lobos*, hay escenas de cacería con arco y flechas (venados y búfalos respectivamente).

Un cuarto icono clave en la construcción de la imagen del nativo norteamericano se relaciona con el idioma indígena, en tanto que estas son símbolos importantes de la identidad colectiva y a través de ellas se manifiestan las posiciones adoptadas respecto de la diferencia cultural¹⁰. En un primer momento, los indígenas del western no hablan y solo emiten gritos durante sus ataques, como sucede por ejemplo en *La Diligencia*. Posteriormente son asimilados al mundo hispano, en tanto que aparecen hablando español (justificado por la cercanía de México). Caso emblemático de esta situación es la caracterización del jefe Cochise¹¹ en *Fort Apache*, quien entabla un par de diálogos con oficiales del ejército estadounidense, traducidos por un soldado de madre mexicana¹² y que por tanto hablaba en español. Sin embargo, la lengua indígena que caracterizó al western de los años 50' y 60' fue el inglés (*Flecha Rota* (1950), *Winchester 73*, *Apache*). Paradójicamente, es a través de este idioma que los pueblos originarios de Norteamérica comienzan a expresarse

en el cine, por lo que Hollywood redujo de manera directa las posibilidades de autorrepresentación lingüística de estos pueblos. A partir de los años 70' se emplea otra estrategia, ya que actores blancos aprenden diálogos en alguna lengua indígena, que no necesariamente es la del pueblo representado, y después son subtituladas al inglés (*Soldado Azul* (1970)). Sólo en la década de los 90', cuando el western estaba en su lento ocaso¹³, es que los indígenas comienzan a hablar sus propios dialectos. En *Danza con Lobos*, actores indígenas discuten en *lakota* la continua llegada de colonos a sus tierras, así como un matrimonio tradicional¹⁴. Para hacer inteligible los diálogos, se subtitulan en inglés o español, dependiendo del mercado al que esté destinada la copia. Con esta película, se inicia un cambio radical a nivel de la representación lingüística de los pueblos nativos norteamericanos, quienes comienzan a expresarse en su propio idioma. Sin embargo, aun es demasiado temprano para sostener que esta es una tendencia consolidada o si sólo corresponde a una estrategia de representación lingüística de esta producción en particular.

Del mismo modo, es posible constatar una nueva categoría de análisis en la recurrencia de cierta toma panorámica a los campamentos donde los grupos indígenas viven. En general son planos abiertos, tomados desde una altura que permite ver la totalidad de la cotidianidad indígena, sobresaliendo los tipis o viviendas tradicionales indígenas. Este tipo de tomas es una de las convenciones visuales más recurrentes en el western y son una especie de introducción al mundo indígena, pues habitualmente la escena siguiente a este plano general se desarrolla al interior del espacio cultural nativo. Algunas películas que contienen este tipo de tomas son; *Flecha Rota*, *Apache*, *Centauros del Desierto* (1956), *Soldado Azul* y *Danza con Lobos*.

Otro icono clave dentro de la representación de los pueblos originarios, tiene relación con ciertas ceremonias interpretadas en la pantalla. Usualmente, este tipo de ritos se han mostrado en películas donde lo indígena es parte importante de la trama, revelando un intento por caracterizar de manera más profunda a estos pueblos (*Flecha Rota*, *Un Hombre llamado Caballo* (1970), *Danza con Lobos*). Sin embargo, en casi todas estas producciones hay incoherencias, puesto que se adscriben ciertas ceremonias a grupos que no las practicaban (en *Un Hombre llamado Caballo* la danza del sol sioux es la ceremonia *okipa* de los mandan¹⁵). Las asociaciones erróneas se explican porque la función de la ritualidad en el western más bien de exotizar a la cultura indígena, y de esta manera, marcar la asimetría entre los pueblos originarios y la sociedad blanca. Asimismo, es importante señalar que las ceremonias conforman una estructura semiótica compleja, puesto que necesitan la unión de varios iconos claves para significar la escena. Un ejemplo de esto son las pinturas corporales dentro de un ritual determinado, a las que se suman ciertos cantos en lengua indígena.

Como se puede observar, el western terminó por convencionalizar la imagen del indígena en el cine, al incorporar una serie de atributos específicos (iconos claves), los que permanecieron de manera estable dentro de su representación cinematográfica. Ahora bien, esa estabilidad no implicó que fuesen representados de manera uniforme, al igual que el género, las caracterizaciones de los pueblos originarios mutaron en el tiempo. Esta

tensión permanencia-cambio, posibilitó que ese indígena construido visualmente en Hollywood se trasladara a otras producciones, conservando ciertos elementos pero adaptándose a otras particularidades. Es decir, el western terminó por convertirse en una entidad generativa en la producción de la imagen del indígena a nivel mundial, pero sobre todo latinoamericano. En este sentido, resulta interesante destacar el trabajo de Edgar da Cunha, quien analiza la imagen del indígena en la producción cinematográfica brasileña y constata que “la imagen está mucho más marcada por una iconografía proveniente del Western, el indio fijado por el cine americano, que por algún trazo distintivo más típico de algún grupo específico de Brasil”¹⁶. De hecho, este investigador señala que la imagen del indio, en términos del sentido común, hace referencia a una entidad genérica que la mayor parte de las veces tiene muy poco que ver con las sociedades indígenas reales¹⁷. Por lo tanto, se hace necesario contrastar la imagen del indígena representado en los países latinoamericanos y ver de qué manera se confronta con el indígena industrializado en Norteamérica. Para esto, se hace necesario fijar las bases para una comparación y a partir de ella realizar el análisis.

Una producción chilena para el contrapunto: *Tierra del Fuego*

La película *Tierra del Fuego*¹⁸, obra del destacado cineasta Miguel Littin, posee una serie de elementos que posibilitan un contraste entre el indígena construido en Hollywood y el indígena latinoamericano. En primer lugar, habría que señalar que esta película tuvo un estreno mundial en el festival de Cannes del año 2000, para luego ser exhibida en distintas salas de Chile. Esto fue posible, en gran medida, por la conjunción de capitales italianos, españoles y chilenos, que hicieron de esta película una superproducción bastante apegada a los márgenes del cine industrial o star system norteamericano. Para *Tierra del Fuego*, Littin contó con un selecto grupo de actores y actrices, como la italiana Ornella Muti y el cubano Jorge Perugorria (quien venía de realizar *Fresas y Chocolate* con Tomás Gutiérrez Alea), además de importantes actores chilenos como Nelson Villagra, Tamara Acosta, Álvaro Rudolphy y Luis Alarcón (solo por nombrar algunos).

Una vez que *Tierra del Fuego* estuvo en las salas, como es de esperar, fue comentada por algunos críticos de cine. Resulta interesante destacar que a lo menos dos de estas críticas hicieron alusiones directas al western, realizando comparaciones entre este género y la película de Littin. Por ejemplo, Pablo Marín de la revista *Que Pasa*, se refiere a la película como “western patagónico”, comentando que la inclusión de los *selknam* opera como una reserva de lo immaculado. Además, este periodista destaca la aparición de una serie de convenciones cinematográficas, como la borrachera colectiva, la llegada de prostitutas y la gran batalla (contra los indígenas)¹⁹. Un segundo crítico de cine, Horacio Bernades (de la revista argentina *Página 12*), realiza un paralelo entre *Tierra del Fuego* y *Danza con Lobos*, puesto que ambas películas contienen historias de amor interracial²⁰. Bernades también

comenta el hecho que los *selknam* de *Tierra del Fuego* hablen en su idioma y sin subtítulos, pero señala que esto produce una situación caótica para los espectadores, que no comprenden los diálogos de los actores²¹.

Si bien los comentarios de estos críticos permiten visualizar algunos elementos para la comparación entre el western y *Tierra del Fuego*, estos no dejan de ser insuficientes. Es más, los comentarios expresados revelan la posibilidad de la comparación, pero en ningún caso una metodología de análisis para la imagen. Frente a esto, se propone un paralelo sobre la base de los iconos claves presentes en el western y que son posibles de ser pesquisados en la construcción de la imagen *selknam*.

Para comenzar, habría que señalar que la historia de la *Tierra del Fuego* transcurre en 1860²², en momentos que el ingeniero rumano Julius Popper toma posesión de los territorios al sur del estrecho de Magallanes en nombre de su reina (Carmen Sylba). El objetivo de Popper era explorar el oro de la zona, para lo cual busca el apoyo de Armenia, una prostituta italiana (que además es dueña de burdel), quien termina financiando la expedición. En esta aventura les acompañan personajes de diferentes procedencias, casi todos europeos, los que se alistan en el *Ejército del Páramo*, enfrentándose inevitablemente a la naturaleza del lugar y a los habitantes originarios: los *selknam*²³.

La película entrega una información clave para el reconocimiento étnico de los indígenas en cuestión: se verbaliza el hecho que son *selkman*. Es más, desde el comienzo y a lo largo de toda la película, hay referencias directas de Popper y sus hombres a que los indígenas con los atributos mencionados anteriormente son efectivamente *selkman*. Gracias a esto, el espectador no tiene mayor problema para identificar a un grupo indígena que no conoce y del que probablemente no ha escuchado nunca. Sin embargo, es posible hacer una lectura un poco más profunda, puesto que esa identificación de lo indígena descansa en una serie de dispositivos (de índole cultural) que operan como un conocimiento cinematográfico previo que asegura la correcta lectura del indígena como un espacio para la alteridad. Es en ese conocimiento previo donde opera el indígena construido en el western.

El primer icono clave para analizar la construcción visual de los *selknam*, se relaciona con los actores que representan a estos indígenas en la obra de Littin. En este sentido, destaca el papel de Men Nar, interpretado por la actriz chilena Tamara Acosta. Este personaje juega un papel importante dentro de *Tierra del Fuego*, en tanto que representa a la reina de los *selknam*. De hecho, el subtítulo de la película es "*la pasión de tres reinas*", donde Men Nar es parte de una trinidad, junto a Armenia y a Carmen Sylba, que marcan el destino de Julius Popper. El resto de los personajes indígenas tiene una aparición menor, sobresaliendo un personaje que no se nombra, pero que tiene un liderazgo entre los *selknam* y que es demostrado en las escenas de combate. Gracias a este icono clave, vemos que en la política racial del reparto opera el mismo mecanismo del western, en tanto que el personaje indígena es sustituido por un actor blanco, sin mayores problemas. Es decir, una cultura fueguina como la *selknam*, puede ser representada por otra cultura (chilena en este caso), gracias al despliegue de una serie de convenciones cinematográficas, que permiten

que ese *otro* sea suplantado por un actor blanco, ya que es una práctica común del cine industrial.

Un segundo elemento de interés en la representación visual de los *selknam* está constituido por las pinturas que cubren sus cuerpos. En la película *Tierra del Fuego*, hay a lo menos tres usos que es importante destacar. Uno de ellos se relaciona con la utilización de pinturas en escenas de batalla, sobresaliendo en este contexto los diseños en color rojo. Otro uso está ligado a una esfera mas bien ceremonial, como sucede en el rito propiciatorio de la lluvia realizado por Men-Nar, donde además participan cinco personajes completamente pintados. En el caso de la protagonista indígena, los diseños son particularmente extraños, alejados de los descritos y registrados etnográficamente por el misionero Martín Gusinde, quien estudió a los últimos sobrevivientes de este grupo fueguino a principios del siglo XX. A pesar de ello, los personajes que acompañan a Men-Nar presentan diseños de una ceremonia clave para esta cultura, que según este misionero-investigador se llamaba *Kloketen*²⁴. Junto a esos dos usos, en la película de Littin hay escenas donde los *selknam* aparecen pintados como parte de su cotidianidad, donde el colorido de los cuerpos indígenas, estaría señalando la diferencia cultural existente ellos y los colonizadores llegados con Popper. Como se puede apreciar, el uso de pinturas corporales entre los *selknam* cumple la misma función que en el relato cinematográfico del western, donde un abanico de posibles usos de la pintura corporal, es reducido a dimensiones específicas que exotizan a ese *otro* indígena, tanto el del oeste norteamericano como el *selknam* de Tierra del Fuego.

Las flechas son un elemento constitutivo de la imagen *selknam*, estando relacionadas con escenas de batalla, donde el arco y la flecha son las armas características de este pueblo, que al mismo tiempo, remarcan la etnicidad de esa violencia. Como sucede en el western, este uso bélico termina desplazando a la cacería, que era donde se empleaban principalmente estos utensilios. Por este motivo, la representación cinematográfica de las flechas como arma indígena, termina imponiéndose por sobre los usos más prácticos y ligados al sustento alimenticio de los pueblos originario; Además, en la obra de Littin está presente una de las convenciones de mayor recurrencia en este género cinematográfico norteamericano, puesto que muchas de las flechas que disparan los *selknam*, terminan clavándose en las espaldas de sus oponentes. Este hecho dota al ataque indígena de una connotación particular, ya que por un lado es cobardía, pero por otro es un salvajismo despiadado. En una escena de *Tierra del Fuego*, el general Novak (que era lugarteniente de Popper) lleva clavadas una docena flechas en su espalda. Mientras camina moribundo, un grupo de *selknam* festeja la proximidad de su muerte, con lo cual la flecha en la espalda adquiere esa doble connotación, al ser un acto perverso y cruel. Por otro lado, en la película de este director chileno se recrean combates de una magnitud que difiere de la descrita en documentos históricos, donde se señala que las escaramuzas entre colonos y *selknam* se desarrollaban entre grupos reducidos de personas, con una clara superioridad bélica de los colonos blancos.

Un cuarto elemento de la imagen *selknam* en *Tierra del fuego* está referido a la representación lingüística que se hace de este grupo. En esta producción, los actores que interpretan a indígenas fueguinos hablan un idioma inexistente, inventado para la película, pero cuyos sonidos nos hacen caer en la ilusión de que realmente se habla el idioma *selknam*. Asimismo, se debe señalar que los diálogos en esta lengua no están subtitrulados, por lo que se hacen incomprensibles para los espectadores, quienes deben interpretar las escenas a partir de los gestos y de algunas intuiciones²⁵. De esta manera, podemos ver que Littín sigue la estrategia de representación lingüística de los western de los 70', donde los actores blancos memorizan diálogos en una lengua indígena que no hablan y de la cual desconocen sus significados. Sin embargo, y por una razón que se desconoce, en *Tierra del Fuego* no hay subtítulos, como si ocurría en las películas producidas en los 70'.

En la película de Littín, también es posible observar la presencia de una conocida convención en la representación de los indígenas, pero esta vez, desde los campamentos en los que habitan. En primer lugar, la presentación de este campamento *selknam* se hace desde la altura y en un plano general, que inevitablemente nos recuerda algunas de las producciones norteamericanas, por la similitud de las tomas. Un vez que la acción se desarrolla en este campamento *selknam*, destaca el hecho que las viviendas sean cónicas y hechas de madera, tal como son descritas por quienes estudiaron a este pueblo en siglos pasados. Pero hay una diferencia radical entre el campamento de la película y los descritos en estos documentos, ya que los *selknam* se organizaban en familias nucleares, es decir, en pequeños grupos de personas y solo se congregaban en números mayores en ocasiones muy especiales, como la celebración del Kloketen (Hain) o bien por el varamiento de una ballena, con el excedente alimenticio que ella implicaba²⁶. Pese a ello, en *Tierra del Fuego* se presenta un campamento amplio, con varias unidades habitacionales, como si esa fuera la forma tradicional de residencia *selknam*, pero mas bien se acerca a los campamentos en los que vivían temporalmente los indígenas norteamericanos y que fueron representados en algunos western.

Las ceremonias son otro elemento con el cual se ha cimentado la imagen del indígena cinematográfico. En el caso de *Tierra del Fuego*, Men-Nar realiza una ceremonia que propicia la lluvia y que tiene como función expulsar a los colonos llegados con Popper. Esta ceremonia tensiona realidad y ficción, en tanto que las pinturas corporales y las máscaras de los personajes que acompañan a Men-Nar, son similares a las registradas fotográficamente por Gusinde en el marco de un kloketen²⁷ realizado en 1923. Pese a esto, no hay referente histórico o etnográfico para la ceremonia que realiza la reina de los *selknam*. Es mas, en la ceremonia que lleva a cabo la protagonista indígena hay una serie de movimientos eróticos, que terminan evidenciando el mecanismo exotizante que hay detrás de este acto y que coincide con la función que tienen en general las ceremonias dentro de los western.

Por todo lo anterior, es posible constatar que el *selknam* construido visualmente por Littín, toma atributos de distintos momentos del indígena representado en el western, los que posteriormente se traspasan a la imagen del *selknam*. Pero esto no es todo, ya que junto

a este traspaso de elementos visuales provenientes de Norteamérica, hay dispositivos representacionales que son propios de este grupo fueguino, como el uso de pieles, arco y flechas, o los personajes del kloketen, que finalmente son llevados a la pantalla. Por todo esto, vemos que la imagen del *selknam* es una construcción compleja y cargada de significados, pero que tiene una clara función dentro del relato cinematográfico, al ser una alteridad salvaje que atenta contra “el progreso”, pero que es enigmática a la vez. Por cuanto los *selknam* encarnan la pureza primitiva y el apego a la naturaleza de la cual forman parte.

Bases para la comprensión de un indígena verosímil

¿Que es lo que permite esta comparación entre el indígena construido visualmente en Hollywood y los *selknam* de Tierra del Fuego? En primer lugar, el análisis que se ha realizado en esta investigación, demuestra el alto grado de convencionalización del indígena en el cine, lo que se evidencia en la repetición constante de ciertos elementos culturales. Esto es observable en los distintos iconos claves que han sido comparados, los que revelan justamente esa repetición de atributos asociados a lo indígena. En esta línea de análisis, es importante destacar el trabajo de Ronald Barthes, quien acuñó el concepto de *código sémico*, definido como esa “constelación de mecanismos ficticios que tematizan personas, objetos y lugares. El código sémico asocia significantes específicos con un nombre, un personaje o un escenario”²⁸. De hecho, “el código sémico se basa en un alto grado de repetición cultural, por la cual la significación connotativa ha sido habitualmente asociada con objetos culturales dados”²⁹. Para el caso del western, el indígena posee una serie de iconos culturales que operan como referentes en la construcción de su imagen, algunos de los cuales han sido descritos en este trabajo. Lo interesante es como esos referentes se han traspasado a la imagen cinematográfica de los *selknam*, evidenciando la potencia de las convenciones en el cine y como se puede estereotipar la representación del indígena como una entidad neutra, sin importar la procedencia y minimizando las diferencias que las culturas indígenas americanas presentaban. De acuerdo con esto, es posible afirmar que el indígena cinematográfico ha sido construido a partir de las categorías desarrolladas por el cine industrial de Estados Unidos, homogenizando este tipo de representaciones étnicas.

En segundo lugar, la comparación entre la imagen del indígena norteamericano y la que es construida para los *selknam*, coincide con lo que Christian Metz llama lo *verosímil* en el cine. Esto quiere decir que se muestra a indígenas inventados, que en ningún caso son reales, pero que a pesar de ello son creíbles para los espectadores. En este sentido, Metz señala que “las artes de representación – y el cine es una de ellas, que, sea realista o fantástica, siempre es figurativa y casi siempre ficcional – no representan todo lo posible, todos los posibles, sino únicamente los posibles verosímiles”³⁰. De esta manera, la verosimilitud estaría operando como una continuidad que permite identificar y construir la imagen del indígena cinematográfico; “lo verosímil se presenta, pues, como un efecto de corpus: las leyes de un género

emanan de las obras anteriores de ese género”³¹. Para este autor, la noción de continuo permite el desarrollo de las convenciones dentro de un género cinematográfico, a partir de la estereotipación de algunos personajes; “*lo verosímil es reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria entre reales posibles, es antes que nada censura: de entre todos lo posibles de la ficción figurativa, solo pasaran los autorizados por discursos anteriores*”³².

Los comentarios de estos autores vienen a confirmar la presencia de dos mecanismos en la construcción de la imagen del indígena en el cine. Uno de ellos es la repetición constante de atributos culturales, que en este trabajo se han llamado iconos claves, los que terminan consolidando la significación de estas particulares imágenes étnicas. Sin embargo, este mecanismo sobre todo traspasa los elementos provenientes de la industria norteamericana y los atributos que esta ha asociado a los indígenas, por lo que se convierte en una entidad generativa que termina irradiándose a otros pueblos originarios, como en el caso de lo *selknam*. Esto explicaría la recurrencia de iconos para estos dos tipos de imágenes cinematográficas, y al hecho que lo indígena cumpia determinadas funciones dentro de los relatos de estas películas.

Por otro lado, la verosimilitud sería un mecanismo complementario en la significación de la imagen indígena. De este modo, la industria cinematográfica vuelve creíbles a grupos indígenas que solo existen para una determinada película y que son producto de un mosaico de elementos provenientes de culturas “reales”. Según esto, el mecanismo de la verosimilitud termina validando este tipo de representaciones, otorgando una especie de “certificación” que opera como un *conocimiento previo* y que permite a los espectadores el reconocimiento del indígena en una obra cinematográfica. Pero no solo eso, puesto que además de esa identificación, lo verosímil hace de estos indígenas entidades reales, es decir, generan la ilusión de que esos pueblos existieron tal como aparecen en la pantalla.

Finalmente, se hace necesario comentar que estos mecanismos presentan mutaciones en el tiempo, hecho que se ha demostrado en los comentarios vinculados al western y donde queda en evidencia esa transformación del indígena cinematográfico. Es decir, los atributos que son asociados a las representaciones de los pueblos originarios presentan una tensión que los hace conservar ciertos elementos (como las flechas) pero que incorpora cambios (como las distintas formas de representación lingüística). Si esto es comparado con la cinta de Littín, resulta interesante que sean tomados atributos de distintos momentos del western para la representación de los *selknam*, a los que se integran elementos propios de esta cultura fueguina (como las viviendas de madera o los personajes del kloketen). Por este motivo, la representación de los *selknam* tiene el valor de condensar una significación en torno a una imagen, inventando una cultura para ser exhibida en una sala de cine.

Notas

- ¹ Proyecto Fondecyt N° 1030029 La Ventana Indiscreta: Los pueblos originarios en el cine ficción y documental chileno bajo la mirada de una antropología visual.
- ² El *kinetoscopio* es un aparato inventado por Edison, que funcionaba como visor para una sola persona. Esta maquina trabajaba con monedas y se veían films de aproximadamente 15 segundos. En general las películas que se exhibieron en este sistema fueron muy populares.
- ³ Los Selknam fueron un grupo de cazadores-recolectores que habitaron Tierra del Fuego por cientos de años, hasta su extinción (ocurrida a principios del siglo XX) producto de la colonización realizada por ganaderos ovinos y buscadores de oro.
- ⁴ Del total de películas producidas en Hollywood entre 1926 y 1967, casi el 25% corresponden a Western.
- ⁵ Shohat, E. y Stam, R. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Ed. Paidós. Barcelona. 2002. p. 133.
- ⁶ Lucena, Nuria (ed.). *El Cine*. Ed. Larousse. Barcelona. 2002. p. 208.
- ⁷ Shohat, E. y Stam, R. op. cit. pp. 196-197.
- ⁸ Casas, Quim. *El Western. El género americano*. Ed. Paidós. Barcelona. 1994.
- ⁹ Shohat, E. y Stam, R. op. cit. p. 139
- ¹⁰ Shohat, E. y Stam, R. op. cit. p.198.
- ¹¹ Chochise nació en 1824 y fue una pesadilla para el ejército de los Estados Unidos durante la guerra civil de ese país. Fue Tom Jefford, un explorador militar convertido en hermano de sangre de Cochise quien le convenció de deponer las armas en 1872. Ver: Casàs, Quim. op. cit. pp.45-46.
- ¹² Tanto el jefe indígena como el soldado traductor son interpretados por actores mexicanos.
- ¹³ Casas, Quim. *El Western. El género americano*. Ed. Paidós. Barcelona. 1994. pp. 211-222.
- ¹⁴ Lucena, Nuria (ed.). *El Cine*. Ed. Larousse. Barcelona. 2002. p. 341.
- ¹⁵ Shohat, E. y Stam, R. op. cit. p.201.
- ¹⁶ Da Cunha, Edgar Teodoro. *Indio imaginado; cine, turismo y auto-imagen*. Cadernos de Antropología e Imagen N° 12. Ed. Universidade do estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2001. p.41.
- ¹⁷ *Ibíd.*
- ¹⁸ La película está basada en los cuentos del escritor Francisco Coloane y en el diario de viaje de Julius Popper (1870). El guión estuvo a cargo de Luís Sepúlveda y Miguel Littin, quienes contaron con la colaboración del guionista italiano Tonino Guerra.
- ¹⁹ Marin, Pablo. *Cine: Fauna Patagónica*. Revista Que Pasa. Santiago. 2000.

- ²⁰ Este hecho que no es del todo exacto, pues en la película de Costner, los personajes de la historia de amor son blancos, tanto el teniente Dumbar como En Pie con Puño Cerrado. Esta última, en realidad se llamaba Cristine, y fue adoptada por los sioux una vez que sus padres fueron asesinados por los pawnees.
- ²¹ Bernades, Horacio. *Miguel Littin busca en la fiebre del oro las huellas de su cine*. Revista Página12. Buenos Aires. 2001
- ²² Casi todas las tramas de los western se desarrollan entre 1850 y 1890, de acuerdo con esto, Tierra del Fuego estaría dentro de la temporalidad en la que se desenvuelven las gestas contra los indígenas norteamericanos (Shohat, E. y Stam, R. op. cit. p.134).
- ²³ Hay autores que se refieren a este pueblo como Selknam (Chapman, Gusinde), de hecho, es la denominación más aceptada entre los especialistas en el último tiempo y es la que se utilizará en este trabajo. Sin embargo, es preciso señalar que en toda la película se refieren a estos indígenas como Onas, que es otro nombre con el cual se designa a este pueblo y es el que utiliza Coloane en su obra.
- ²⁴ Existe alguna controversia en el nombre de esta ceremonia. Para Martín Gusinde se llamaba *Kloketen* y consistía en iniciación de una serie de jóvenes en la adultez, no sin antes conocer la cosmovisión que organizaba su cultura. Para Anne Chapman, esta ceremonia se llamaría *Hain*, siendo los Kloketen aquellos jóvenes iniciados.
- ²⁵ A principios del 2004, la película *Tierra del Fuego* se exhibió por Televisión Nacional de Chile. En esta versión los diálogos indígenas aparecían subtitulados, sin embargo, en la versión original esto no ocurría.
- ²⁶ Gusinde, Martín. *Los indios de Tierra del Fuego: los selk'nam*. Buenos aires. 1986.
- ²⁷ El apego a la forma tradicional de realizar esta ceremonia también está en cuestión, puesto que al momento de ser registrada por Gusinde era una práctica casi extinta. Además, muchos de los participantes sufrían la aculturación que les imponían los estancieros, de hecho, en su mayoría eran peones en las faenas ovejeras.
- ²⁸ Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman, Sandy. *Nuevos Conceptos de la Teoría del Cine*. Ed. Paidós. Barcelona. p.223.
- ²⁹ *Ibid.*
- ³⁰ Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Ed. Paidós. 2002. p. 254.
- ³¹ Metz, Christian. *op. cit.* p. 254.
- ³² *Ibid.*

La presente publicación se terminó de imprimir en los talleres gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras, en el mes de julio de 2005.