

## Tras las huellas del mito: Un caso de resistencia *qom* en el documental *El Árbol Negro*

**Agustina Bertone**

TECC, Facultad de Arte, UNICEN - Argentina  
[agustina.bertone@gmail.com](mailto:agustina.bertone@gmail.com)

Fecha de recepción: 07/04/2026

Fecha de publicación: 03/09/2026

Ver citas audiovisuales 

### Resumen

El siguiente artículo propone un análisis del documental *El árbol negro* (Máximo Ciambella y Damián Coluccio, 2018) a partir del estudio de las implicancias del discurso cinematográfico en los procesos de resistencia y creciente politización de las comunidades indígenas en Argentina. Esta aproximación es abordada en el contexto revisionista de los procesos históricos, sociales, políticos y culturales de los pueblos indígenas ocurrido durante las últimas décadas del siglo XX. El cambio de óptica hacia la perspectiva decolonial implicó cambios en los modos de representación del sujeto indígena.

El documental presenta, desde sus elementos estilísticos y narrativos, una revisión de la compleja relación entre la cosmovisión y los principios convivenciales y políticos que rigen la existencia de las comunidades *qom* en la provincia de Formosa.

El artículo aborda la vinculación entre la agencia política del pueblo *qom* y sus elementos míticos, desde el abordaje propuesto por Diana Lenton, Mariana Giordano, Edgardo Cordeu, Carlos Martínez Sarasola y Carlos Salamanca, para reconocer los modos en que el arte audiovisual da cuenta de las tensiones entre la perspectiva colonial dominante y la de la comunidad.

**Palabras clave:** Documental etnográfico - Cosmovisión *qom* - Resistencia indígena - Decolonialidad- Comunidad Santo Domingo



## Following the myth's trail: A case of *qom* resistance in the documentary *El Árbol Negro*

### Abstract

The following article proposes an analysis of the documentary *El árbol negro* (Máximo Ciambella and Damián Coluccio, 2018) based on the study of the implications of the cinematographic discourse in the processes of resistance and growing politicization of indigenous communities in Argentina. This approach is approached in the revisionist context of the historical, social, political and cultural processes of indigenous peoples that occurred during the last decades of the 20th century. The shift towards a decolonial perspective implied changes in the modes of representation of the indigenous subject. The documentary presents, from its stylistic and narrative elements, a revision of the complex -from the colonial perspective- relationship between the cosmovision and the coexistence and political principles that govern the existence of the *qom* communities in the province of Formosa.

The article addresses the relationship between the political agency of the *qom* people and its mythical elements, since the approach proposed by Diana Lenton, Mariana Giordano, Edgardo Cordeu, Carlos Martínez Sarasola and Carlos Salamanca, to recognize the ways in which audiovisual art accounts for the tensions between the dominant colonial perspective and that of the community.

**Keywords:** ethnographic documentary, *qom* cosmovision, indigenous resistance, decoloniality, Comunidad Santo Domingo

### Introducción

Bill Nichols inaugura su libro *La representación de la realidad* aseverando que el documental “contribuye a la formación de la memoria colectiva”<sup>1</sup>. La puesta en imágenes y en palabras de eventos, espacios y sujetos a partir de su inscripción en un registro real, pone el foco en “cuestiones, procesos y acontecimientos históricos e interpretaciones de los mismos”<sup>2</sup>. Desde hace poco más de una década comenzaron a estrenarse en Argentina documentales que abordan la realidad de las comunidades indígenas, así como los procesos de colonización, explotación y dominación que los han recluido como agentes sociales, culturales, políticos y de derechos. Estos nuevos modos de representación se hacen eco de una serie de políticas públicas y de la promulgación de leyes que reconocen los derechos particulares de la población indígena.

<sup>1</sup> Nichols, Representación de la realidad, 13.

<sup>2</sup> Ibid.

Desde una perspectiva revisionista y decolonial<sup>3</sup>, el cine de temática indígena en Argentina propone un novedoso abordaje de los imaginarios construidos en torno al sujeto indígena y al entorno —natural o urbano— que co-habita. La designación de la voz de autoridad a los sujetos representados, la designación de un tiempo particular a los fines de mostrar la singularidad de su devenir vital y cotidiano, la puesta en imágenes de rostros otros sin intermediación de descripciones o acotaciones que respondan a discursos sociales dominantes, son algunas de las formas que asumen estas formas narrativas.

En primer lugar es necesario señalar el lugar que históricamente se ha asignado a aquellos que se reconocen como parte de un grupo social y étnico preexistente al avance español y criollo. Guillermo Bonfil Batalla en 1972 —reeditado en 2019— definía como supraétnica la categoría de “indio” ya que nace de la diferencia con otros grupos sociales. “El indio nace cuando Colón toma posesión de la isla Hispañola a nombre de los Reyes Católicos”<sup>4</sup>. Previamente, el continente era habitado por una diversidad de sociedades con identidades, conflictos y vinculaciones propias. En este sentido se reconoce al indígena como categoría colonial; homogeneizado y polarizado con respecto a la figura del colonizador. Este proceso tendrá repercusiones sostenidas hasta el día de hoy, que han dado lugar a un sinfín de prácticas e ideas que tienden a reforzar su lugar como colonizado. Por un lado, la construcción de la alteridad indígena —distinguible incluso, del mestizo— y por otro, su posición inferior en el orden jerárquico establecido por los colonizadores. A lo largo de la historia y atendiendo a diferentes etapas históricas y nacionales, estas distinciones han sido el punto de partida de la exclusión, marginación e, incluso, de los procesos de exterminio de la población indígena.

<sup>3</sup> La decolonialidad, en tanto opción epistemológica, busca recuperar las memorias, experiencias e historias de los colonizados -los bárbaros, los salvajes, los incivilizados- y, desde la herida colonial, dar forma a un pensamiento-otro que ya no vaya detrás de la verdad única cientificista, sino que abra la posibilidad de descubrir nuevas verdades.

<sup>4</sup> Bonfil Batalla, “Concepto de indio en América”, 22.



Afiche de *El árbol negro* (Máximo Ciambella y Damián Coluccio, 2018)

En Argentina, desde hace cerca de ciento cincuenta años se han implementado este tipo de políticas amparadas en las ideas evolucionistas que distinguen la civilización de la barbarie. Acorde a lo que sucedía en Latinoamérica, durante la segunda mitad del siglo XIX, el ascenso al poder de las oligarquías y los tratados de intercambio comercial de materias primas y ganado con Inglaterra, impusieron la demanda de tierras aptas para la actividad agroganadera<sup>5</sup>. A partir de allí, las avanzadas militares sobre el norte de la Patagonia y sobre la región chaqueña, en segunda instancia, dieron lugar al mayor exterminio indígena y etnocidio con el objetivo de reducir su humanidad y cuyas consecuencias son aún visibles en argumentos racistas que sostienen su inferioridad humana.

En este punto, coincidimos con Didi-Huberman<sup>6</sup> al aseverar que la representación estereotipada de un pueblo por parte de los grupos dominantes lo condena a la desaparición. La ausencia de autorrepresentación que subyace en esta situación los incita su deshumanización, tal como ocurrió con los grupos étnicos en el territorio argentino, narrados en su barbarie y en su carácter acabado, desaparecido.

Sin embargo, en el contexto de reconocimientos legales que comenzó en los años ochenta y se fortaleció en los años 2000, el cine empezó a hacerse eco de las historias de estos grupos sociales, poniendo imágenes, sonidos y subtítulos a aquellas voces invisibilizadas por los atropellos estatales y privados. Aunque impulsadas desde sectores

<sup>5</sup> Bengoa, "Indígenas Estado Nacional América" y Lenton "Política indigenista argentina".

<sup>6</sup> Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*.

sociales hegemónicos, estas prácticas de representación desarmaron las narrativas dominantes en torno a la alteridad indígena.

Los documentales del estilo de *Nuestra tierra* (Lucrecia Martel, 2025), *La vida en común* (Ezequiel Yanco, 2019), *Chaco* (Ignacio Ragone, Ulises de la Orden y Juan Fernández Gebauer, 2017) y *El árbol negro* e, incluso ficciones como *Nosilatiaj, la belleza* (Daniela Seggiaro, 2012), *El ardor* (Pablo Fendrik, 2014) o *Magalí* (Juan Pablo Dibitonto, 2019) proponen una mirada renovadora de distintas cosmovisiones de pueblos que habitan el actual territorio argentino y países limítrofes, así como de los conflictos territoriales y legales a los que se enfrentan actualmente.

En el siguiente trabajo nos detendremos en el análisis del posicionamiento estilístico y político de los realizadores Ciambella y Coluccio para abordar los conflictos político-territoriales de las comunidades *qom* que habitan en la provincia de Formosa. En línea con una lectura mítico-poética del conflicto comunitario, la presencia de elementos míticos aportan una perspectiva singular de resolución al tiempo que da cuenta de la complejidad inherente al abordaje de la diferencia étnica desde una mirada etnocéntrica y hegemónica.

## El árbol negro

El documental de observación realizado por Máximo Ciambella y Damián Coluccio recupera eventos acaecidos en la comunidad *qom* Santo Domingo (*Poxoyaxaic alhua*), ubicada en la provincia argentina de Formosa, en pleno monte chaqueño. Allí vive Martín Barrios, un pastor de cabras que defendió durante décadas sus tierras de la amenaza criolla y que es retratado en su lucha cotidiana<sup>7</sup> por la defensa de su territorio y de su estilo de vida.

La película expone dos conflictos, uno particular, protagonizado por Martín, a quien se le mueren las cabras sin causa aparente y, por otro lado, un conflicto comunitario, el del abandono estatal y el avance de agentes privados sobre sus territorios, profundizado por la connivencia de éstos con los agentes estatales. Sobre ambos no conocemos más de lo que se nos muestra y oímos desde una perspectiva externa. Por momentos somos testigos de cierta fragmentación de la información, como si asistiéramos a una conversación que ya ha comenzado. Sin embargo, entre los fragmentos reunidos llegamos a saber que el reclamo de la comunidad es territorial y, al mismo tiempo, por la defensa de su cosmovisión: durante una jornada de pesca, Martín y su amigo Valentín Suárez se oyen esperanzados cuando el canto del *pitogüé* indica la presencia de peces o preocupados al preguntarse por un yacaré que solía recorrer la zona y hace tiempo que no ven. Valentín es quien lleva adelante los relatos míticos y tradicionales de la cosmovisión *qom* y, al mismo tiempo, es una de las voces que encabeza el reclamo comunitario. Su presencia, frente al silencio que impera en la figura

<sup>7</sup> En una entrevista, los directores informan que Martín Barrios falleció en el año 2020. Fuente: Lingenti, (2020).

de Martín, carga el discurso de palabras en torno a la lucha histórica del pueblo *qom* en el monte. Su didactismo quizás está relacionado a su labor como maestro de grado y su profundo compromiso con la divulgación de la cultura de su pueblo<sup>8</sup>. También será uno de los voceros de las asambleas comunales junto con Cirilo Gómez e Ismael Alegre, referentes comunitarios a cargo de las negociaciones interinstitucionales.

Por otro lado, las secuencias en las que acompañamos a Martín en sus labores cotidianas se caracterizan por encuadres generales del monte, del que Martín forma parte, mientras arría sus cabras, recolecta plantas medicinales o se interna en el humo provocado por los incendios que amenazan sus territorios. De esta manera, las distintas secuencias de la película se enmarcan en el monte chaqueño, en tanto protagonista indiscutible de los acontecimientos. Los planos generales y los encuadres centrados funden a Martín entre la vegetación, mientras las aves autóctonas y los insectos – especialmente la chicharra- enmarcan sonoramente el espacio (fig. 1).



Figura 1 – Fotograma de *El árbol negro* (Ciambella y Coluccio, 2018)

Los conflictos son atravesados por el elemento mítico que organiza el relato. Ante estas problemáticas, Martín es llamado en sueños por el *árbol negro*. Finalmente, éste obedece al pedido y realiza el viaje sacrificial para restablecer el orden cósmico, que es también el orden del microcosmos, tanto comunitario como individual.

### Algunos datos sobre el contexto histórico-político de la marginación indígena

<sup>8</sup> Además de docente, Valentín Suarez es un referente comunitario que se ha dedicado a difundir la cosmovisión de su pueblo. Su trabajo de recopilación de testimonios y relatos de ancianos *qom* fueron publicados en diversos libros. También es uno de los protagonistas del ya nombrado documental *Chaco* (2017).



Con respecto al conflicto comunitario, Diana Lenton<sup>9</sup> afirma que, en Argentina, la política indigenista ha sido históricamente “errática e inorgánica”. Esto se debe a que las diversas narrativas construidas en torno de los indígenas han sostenido estrategias de invisibilización inspiradas, en parte, en su presunta negativa a adaptarse al progreso de la nación. En este contexto fueron constituidos como una alteridad que molesta e interrumpe el desarrollo económico y social a costa de la protección de territorios que son incapaces de explotar y de modos de vida presuntamente premodernos. En este contexto, el estado nacional y los distintos estados provinciales involucrados se han asumido en un rol paternalista y asistencialista que encubre la unidireccionalidad en la toma de decisiones avasallando el derecho a la consulta previa en materia de territorios, recursos y cultura reconocido en el convenio 169 de OIT y ratificado por la Constitución Nacional en su artículo 75 inc. 17.

En la actualidad, las consecuencias de esta violación se traducen en el avance desmedido sobre los territorios y tierras habitadas por comunidades indígenas a lo largo y ancho del país. Sieder<sup>10</sup> afirma que dichas violaciones se enmarcan en un contexto global de multiculturalismo cuyo impacto en Latinoamérica se traduce en tensiones entre el respeto de los derechos adquiridos por los pueblos y, por otro lado, el avance de las políticas neoliberales que genera un aumento de la exclusión y de la marginalidad. Específicamente en la región chaqueña, el conflicto por la tierra está concentrado en la explotación agroganadera y, para su desarrollo, para su implementación, en primer lugar, es indispensable deshabitar las tierras por medio de la connivencia entre estos y el estado provincial.

La complicidad de los gobiernos nacional y provincial con los empresarios se materializa en la vulneración de derechos básicos como el acceso al agua, a tierras productivas y al sostenimiento de tradiciones ancestrales. A lo largo y ancho de la provincia se libran batallas contra las amenazas de los capitales privados. El caso de la comunidad Santo Domingo ha sido estudiado por el antropólogo Carlos Salamanca en su informe *Movilizaciones indígenas, mapas e historias por la propiedad de la tierra en el Chaco Argentino. La lucha de las familias tobas por Poxoyaxaic Alhua*<sup>11</sup>. En él, el autor detalla los antecedentes históricos, el marco legal y la situación actual que atraviesa la comunidad a partir de los testimonios de las familias Barrios y Suárez, entre otras. El informe tiene la finalidad de exponer algunas de las ya nombradas estrategias gubernamentales que conllevan la violación de los derechos de las comunidades indígenas de la provincia.

Dado el carácter individual de las denuncias radicadas por las parcelas en peligro de expropiación, es posible identificar como punto de partida la trampa presente en la definición constitucional de los pueblos indígenas en tanto sujeto colectivo. Este principio básico genera un vacío legal en el reconocimiento de los derechos de los

<sup>9</sup> Lenton, “Política indigenista argentina”, 2.

<sup>10</sup> Sieder, “Indigenismo institucional integracionista gestión”.

<sup>11</sup> Salamanca, *Movilizaciones indígenas, mapas historias*.

individuos ya que son contemplados por el código civil nacional que no atiende a las particularidades del sujeto indígena. Esto, a su vez, pone de manifiesto las tensiones propias del multiculturalismo en el contexto neoliberal, que tiende a la protección de ciertos elementos o prácticas, como las políticas de promoción de la enseñanza de las lenguas indígenas o de la actividad artesanal, en detrimento de otras donde los mercados tienen intervención e interés particular, como la propiedad de la tierra para el desarrollo de las agroindustrias. En este punto, los agentes privados apelan a entes provinciales de promoción, como el Instituto de Comunidades Aborígenes —ICA—, para enmascarar su presunto interés.

En la película analizada se recurre a elementos denotativos de este conflicto como la presencia de topadoras o el registro del monte ardiendo bajo el fuego. El riesgo ambiental y social de estas prácticas para las comunidades son concretos y amenazan el sostenimiento de la vida en el monte. La confrontación narrativa-retórica entre el peligro tangible y la búsqueda de una solución del orden mítico-simbólico, da cuenta de las tensiones culturales que enmarcan los debates sobre la interculturalidad en Argentina. *El árbol negro* propone una mirada particular sobre estas tensiones, poco exploradas en el cine documental político.

### La cosmovisión qom y su anclaje en el relato audiovisual

El documental, filmado entre 2012 y 2017, registra la realidad de las comunidades aledañas Santo Domingo y Riacho de Oro, aportándole imágenes, rostros y voces a la lucha, al tiempo que la enmarca en la leyenda del árbol que le da nombre. La modalidad de su registro está profundamente vinculada con la tradición político-social del documental latinoamericano —con un fuerte desarrollo en el caso argentino. A grandes rasgos, podemos afirmar que el relato se inscribe en el registro observacional (Nichols, 1997), modalidad predilecta de la etnografía ya que permite registrar eventos en tiempo presente, sin intervenciones externas. Bill Nichols profundiza este carácter al describir que

el cine de observación ofrece al espectador una oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida de otras personas, de encontrar sentido a los ritmos característicos de la vida cotidiana, de ver los colores, las formas y las relaciones espaciales entre las personas y sus posesiones, de escuchar la entonación, la inflexión y los acentos que dan al lenguaje hablado su 'textura' y que distinguen a un hablante nativo de otro.<sup>12</sup>

Sin embargo, es imprescindible notar que el documental observacional, tal como lo describe Nichols, ha sido resignificado en la experiencia argentina ya que su objeto

<sup>12</sup> Nichols, *Representación de la realidad*, 76.



—tanto en la forma etnográfica como en el cine directo— ha tendido a la denuncia de las desigualdades regionales. Como explicita el investigador Javier Campo

En Latinoamérica el directo ha tenido un derrotero poco feliz, inclusive el cine etnográfico no ha sostenido (aquí me refiero, sobre todo, al caso argentino) una tradición que le diera la relevancia que sí posee en el hemisferio norte. En parte porque para los cineastas latinoamericanos de los sesenta, en medio de militancias políticas diversas, lo consideraron "insuficientemente reflexivo, débil en sus capacidades para el análisis y la denuncia"<sup>13</sup>.

En líneas generales, las vertientes del documental político se centraron en procedimientos que disputaban los sentidos sobre el pasado y los relatos hegemónicos. Para ello, se sirvieron de material de archivo, entrevistas, una voz *over* que señalaba la voz de autoridad, el registro directo de acontecimientos y condiciones de existencia —en este caso, podemos considerar *Tire dié*, *Los totos* u *Octubre Pilagá*, por nombrar algunos ejemplos de diferentes temporalidades donde el uso del registro directo tiene el fin de denunciar una situación puntual de violencia o marginalidad. El objetivo de estos documentales es expresamente contrainformativo en tanto discuten los discursos oficiales y reconstruyen la memoria colectiva del pueblo, tal como afirman autores como Campo<sup>14</sup>, Aprea<sup>15</sup> y Mendoza<sup>16</sup>.

Según Mendoza, durante los primeros años del siglo XXI, la oleada de gobiernos progresistas en la región provocó que el documental social se centrara en la recuperación de memorias colectivas en torno a la violencia política, económica y social que irrumpió durante la segunda mitad del siglo XX, entre la oleada de dictaduras militares y la instauración de políticas económicas neoliberales que llevaron a profundas crisis a los sectores medios y bajos de la sociedad.

En este contexto, también fueron recuperadas las luchas y resistencias de grupos subalternizados como podemos observar en documentales como *Diablo, familia y propiedad*, *Ayllu, el pueblo*, *Río adentro* y *Mbya, tierra en rojo*, en los que se exponen desde diversas modalidades los conflictos que atraviesan los pueblos indígenas que habitan en el actual territorio argentino.

En este sentido, volviendo al tratamiento de esta temática desde la modalidad observacional, la representación de la diferencia étnica en el nuevo siglo se dio en el marco de una renovación del enfoque epistemológico. La perspectiva del relato ya no estaba centrada en la mirada del director sino que se focaliza en los sujetos representados. Así, el registro observacional abandona la forma del cine etnográfico para abocarse a los rasgos que hacen de estos grupos sociales parte de una mismidad: sus conflictos por el territorio, la violencia ejercida sobre sus cuerpos y la violación

<sup>13</sup> Campo, "Arte de la observación".

<sup>14</sup> Campo, *Cine documental argentino*.

<sup>15</sup> Aprea, *Documental, testimonios y memorias*.

<sup>16</sup> Mendoza, *Estética de la insumisión*.

sistemática de los derechos humanos son los temas preponderantes de estos documentales, y sus protagonistas son representados en tanto actores políticos activos, en lucha por la defensa de su cultura y cosmovisión<sup>17</sup>.



Figura 2 - Fotograma de *El árbol negro* (Ciambella y Coluccio, 2018)

Estas características se encuentran claramente reconocibles en *El árbol negro*, tanto en las asambleas comunitarias como en la intimidad de Martín. En el primer caso, la cámara recorre los rostros de los hablantes y escucha lo que tienen para decir privilegiando los planos narrativos y expresivos que contrastan con las inscripciones de la vida cotidiana del protagonista. En el monte, los encuadres se expanden para dar la sensación de inmersión y los micrófonos capturan los sonidos que componen la banda sonora del *impenetrable*. Así es como el fondo, el espacio anterior al protagonista, el aire y el suelo se componen de tonalidades verdes, marrones y celestes que llenan la pantalla y que subsumen al protagonista a un segundo plano. Lejos de ser novedoso, esta preponderancia del entorno natural se puede observar en otras películas como *Mbya. Tierra en Rojo* (2004) de Valeria Mapelman y Philip Cox, y las ya nombradas *Nosilatiaj. La belleza*, *Magalí* y *Chaco*, y podemos interpretarlo como una estrategia para dar cuenta del anclaje territorial de las cosmovisiones y formas de vida de los pueblos indígenas que aun resisten en sus territorios ancestrales.

<sup>17</sup> Bertone, *A descolonizar el monte*.

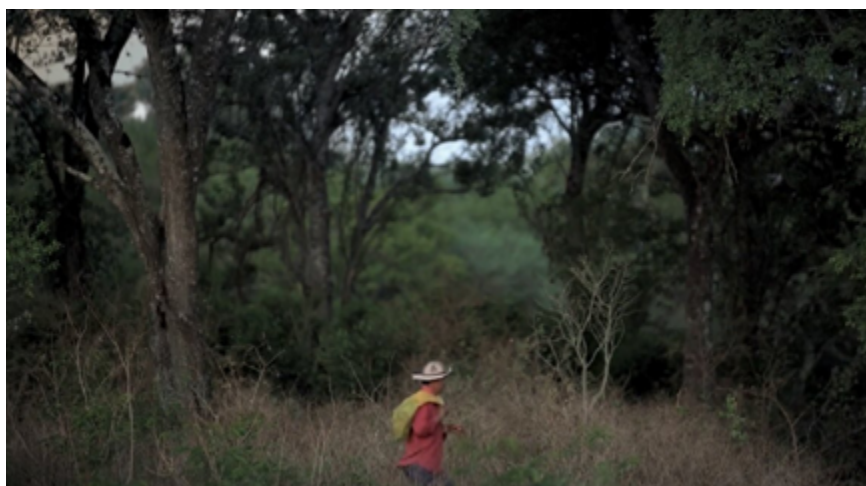


Figura 3 - Fotograma de El árbol negro (Ciambella y Coluccio, 2018)

En palabras de los directores Máximo Ciambella y Damián Coluccio,

el problema central de la película es que hay una manera de entender y mirar el mundo que se está perdiendo, porque el mundo, justamente, no reconoce a estas comunidades. En ese sentido, para la reconstrucción y recuperación de esta mirada eran claves los pasos poéticos. Era fundamental indagar en esa mitología específica y era clave que a la película no se la devorase el reclamo político puntual.<sup>18</sup>

Así, lo político se encuentra inmerso en un conflicto mayor, ya que los reclamos de las comunidades por mejores condiciones habitacionales o por el acceso al agua en la región se enfrentan a las amenazas de desalojo que implicaría el abandono de sus territorios ancestrales y de sus vínculos convivenciales con el entorno. La indagación estilística —fuertemente influenciada por el trabajo del director de fotografía Coby Migliora, quien ya había trabajado con directores como Lisandro Alonso y la dupla Daniele Incalcaterra y Fausta Quattrini— y narrativa se centra en revelar el aspecto mítico-cultural, al confrontar el conflicto político con este aspecto. La secuencia introductoria de la película nos muestra una laguna de donde emergen los restos de lo que fue un monte (fig. 4). Los sonidos de aves, insectos e, incluso, un cencerro, enmarcan un espacio que se distingue por fuera del espacio y tiempo conocidos hasta ahora, ya que no hay referencia alguna que nos permita ubicarnos. Gaudreault y Jost<sup>19</sup> describen esta articulación espacial como disyunción distal al establecer un espacio-otro que descoloca la espacialización establecida de la película por un espacio que rompe con la fisionomía revelada.

<sup>18</sup> Susel, "Entrevista Ciambella y Coluccio".

<sup>19</sup> Gaudreault y Jost, *Relato cinematográfico: películas series*.



Figura 4 - Fotograma de *El árbol negro* (Ciambella y Coluccio, 2018)

La única voz presente nos relata en *off* y en lengua toba la leyenda del Árbol Negro:

Hubo un tiempo que el cielo estaba abajo y la tierra arriba. El cielo, cansado de recibir los deshechos de la tierra, pidió que se invirtieran los planos. Desde entonces, el cielo está arriba y la tierra abajo. Dicen que un Gran Árbol los unía. Sus raíces alcanzaban la región de los muertos y su copa se confundía con los cielos. Todos los hombres podían subir y bajar libremente por este árbol que les había dado la vida. Pero un día nadie más pudo subir. Porque llegó el Gran Fuego y ardió todo, incluso el Árbol. Muchos murieron, otros se escondieron bajo la tierra y se salvaron. Y los que quedaron arriba, aún hoy, cazan y pescan por la Constelación del Ñandú.<sup>20</sup>

Carlos Martínez Sarasola en *De manera sagrada y en celebración* nos explica que “para el hombre indígena su vida cotidiana es una réplica del funcionamiento del cosmos y ambos planos, cotidianeidad y cosmos, son partes esenciales de la cosmovisión”<sup>21</sup>. En el documental aparece centralizada la idea de un desequilibrio cósmico que hay que resolver adentrándose en el mundo invisible que es parte constitutiva del universo. Sólo adentrándose en el mundo de abajo Martín podrá restituir el orden, salvando a sus cabras y a su comunidad. En su estudio de las cosmovisiones, Martínez Sarasola reconoce cinco principios fundamentales que sintetizan las ideas centrales de una cosmovisión particular: la totalidad en cuanto visión integradora de la vida; la energía como fuerza vital; la comunión entre los distintos niveles del cosmos en una integración armónica; lo sagrado, y el sentido comunitario de la vida, clave para el sostenimiento de los pueblos. El equilibrio estará condicionado por la armonía de estos cinco principios vitales para la supervivencia de la cosmovisión.

<sup>20</sup> Ciambella y Coluccio, *El árbol negro*, min 1.

<sup>21</sup> Martínez Sarasola, *De manera sagrada y en celebración*, 148.

La comprensión de este orden nos muestra que la continuación de las tradiciones en el mundo indígena no está vinculada a la conservación de prácticas estancas sino que influye en el sostenimiento de un modo de vida que tiene como base el principio integrador del hombre en la naturaleza y con aquellos planos no visibles. Así, Martín es llamado por el árbol a cumplir su misión y confiamos en que logrará su cometido.

Este aspecto también está presente en la escena nocturna durante un fogón en el que un grupo de hombres -incluidos Martín y Valentín- se distienden luego de la jornada de corte de ruta. Ya entrada la noche, Valentín cuenta y reflexiona sobre la cosmovisión *qom* haciendo alusión a la observación de las fases lunares para conocer la edad de las personas y el grado de avance de los embarazos. También comenta sobre el lucero, la estrella que anuncia la llegada del día. Haciendo gala de su talento para la narración y la oratoria, Suárez explica que la costumbre *qom* de despertar con el lucero, es decir, antes de la salida del sol, asegura el éxito de la jornada. Este evento, que desde nuestro modo de ver el mundo es considerado simple superstición, tiene un atributo simbólico materializado en la lengua ya que la expresión de saludo en *qom*, *la'*, significa claridad. Evidentemente, en la cosmovisión *qom* el paso de la oscuridad a la luz tiene su anclaje concreto pero también figurado que está presente en distintas instancias de su cotidianeidad.

Volviendo al mito, la presencia de un árbol negro que estructura y sostiene los tres planos del universo cósmico *qom* reúne varios elementos centrales de su cosmovisión: la observación astronómica; su tradición silvicultora; la pérdida de contacto con el plano superior como castigo, y la unión e intercomunicación de los tres niveles del universo a través de la figura del *piogonak* —chamán *qom*— o de aquellos llamados a la tarea.

Dicen que cuando se extinguió el Gran Fuego, vino la inundación. Y el Árbol volvió a aparecer en el medio de la laguna. Lo custodian los seres peligrosos del agua. Ya casi nadie recuerda al Árbol. Lo que en algún momento fueron ramas verdes y frondosas llenas de frutos y pasajes al cielo, hoy son corteza seca y maltrecha tiznada por miles de años de fuego.

Solo la sangre caliente de un animal derramada sobre su tronco podrá devolverle el poder al Árbol.

Algunos cuentan que en los sueños el Árbol los llama.<sup>22</sup>

Efectivamente, en sueños, Martín Barrios es llamado por el árbol para ponerse a la tarea de enmendar el desorden cósmico que altera los ciclos naturales y solo trae muerte. Este desorden se pone de manifiesto a distintos niveles de la existencia humana: particular, comunitario, social y ambiental. Con este recurso narrativo ficcional, el documental logra poner en juego la construcción del territorio, no solo como mero

<sup>22</sup> Ciambella y Coluccio, *El árbol negro*, min 34.



espacio, sino como anclaje de la cosmovisión, de la cultura, las tradiciones y de la vida. Sin monte, no hay *qom*.

### El lugar de los realizadores o cómo definir un posicionamiento político-estético

El pueblo *qom* es una de las parcialidades étnicas mayoritarias en términos cuantitativos pero históricamente subrepresentada. Durante el siglo XX fueron publicados numerosos estudios antropológicos que describen sus particularidades, sin transgredir otros géneros y disciplinas. No fue hasta los primeros años del siglo XXI que vieron la luz una serie de textos bibliográficos y películas que ponen en primer plano su propia voz y perspectiva<sup>23</sup>. Así, este trabajo de indagación puede identificarse en el marco de una serie de producciones que complejizan la identidad indígena al involucrar elementos políticos desde una perspectiva mítico-poética, cuestiones indisolubles en la descripción de la cosmovisión *qom*.

El trabajo realizado en la película insiste en representar desde la propia lengua y desde el territorio, la conflictividad imperante en las comunidades apelando a la experiencia de Martín Barrios. La inmersión en el monte impenetrable implica descubrir una realidad oculta, incluso desde el plano enunciativo —la instauración del signifiante *impenetrable* instituyó una significación particular al territorio, resaltando su aspecto salvaje y peligroso—, ya que descubrimos aquella “historia secreta” de la que habla Kracauer y que es recuperada por Didi-Huberman<sup>24</sup> para describir la función política del cine. Así, la proliferación de imágenes y relatos en primera persona sobre la situación que atraviesa la comunidad y sus alternativas de resolución ponen en evidencia el conflicto que implica el campo de las imágenes al descubrir la agencia política de los indígenas que resisten en Formosa.

La configuración política de los pueblos es expuesta a través de su identificación por medio de primeros planos; del uso de su lengua materna, y de una temporalidad particular, atenta al registro del tiempo subjetivo. La no intervención verbal ni visual de los directores también contribuye a la definición de su particularidad al no disputar la focalización del relato.

<sup>23</sup> El trabajo del historiador *qom* Juan Chico ha sido profundamente relevante en términos de autorrepresentación siendo sus indagaciones sobre la participación de los *qom* en la guerra de Malvinas y sobre la masacre de Napalpí, sus principales aportes. Por otro lado, Orlando Sánchez también se ocupó de registrar las historias de su pueblo en *Historias de los qom* (Ed. Contexto, 2019). La ya nombrada Colwcción Ethnográfica de la Asociación Rumbo Sur, reúne textos coescritos con referentes *qom*. En el cine, además de las películas nombradas a lo largo del trabajo, también recuperamos las experiencias de cine indígena realizado en el marco de talleres y espacios educativos. Principalmente la película *La nación oculta*, realizada en 2011 por el pueblo *moqoit* de la provincia del Chaco.

<sup>24</sup> Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*.



político y de denuncia. El siglo XXI presentó nuevos desafíos y abordajes a partir del desarrollo de políticas de derechos humanos por efecto de las atrocidades cometidas durante la última dictadura militar, y de una redefinición de la legislación indígena que reconocía a los habitantes de las naciones y pueblos indígenas del territorio nacional como actores políticos y sujetos de derecho. Pese a que estas definiciones se concretaron de forma fragmentada, hacia el interior de las comunidades se trabajó en la concreción del reconocimiento legal de su existencia.

Al respecto, el cine documental dio muestras de un interés creciente en estos sujetos políticos y sus trayectorias de lucha. Específicamente en el caso chaqueño, la presentificación de los conflictos ha generado revuelo en ciertos sectores conmovidos por las demandas de justicia por crímenes de lesa humanidad —*Chaco, Octubre Pilagá, Mbya, tierra en rojo* y *Damiana Kryggi* (Alejandro Fernández Mouján, 2016)— y por demandas territoriales, educativas y socio-económicas —*Nosilatiaj. La belleza, Ayllu. El pueblo* (Vanessa Ragone, 1999), *Solo se escucha el viento* (Alejandro Fernández Mouján, 2004), *Nueva Argirópolis* (Lucrecia Martel, 2010) y *Nuestra tierra* (Lucrecia Martel, 2025).

En este contexto, identificamos ciertos procedimientos formales que devienen de prácticas descoloniales, como el desplazamiento de la voz de autoridad hacia las alteridades étnicas y el cuestionamiento de los discursos hegemónicos coloniales sobre los que se funda el Estado nación.

Los realizadores de este corpus tienen en común que no poseen vínculos filiales con ninguna etnia indígena. Al contrario, se reconocen como pertenecientes a aquella porción de la ciudadanía que ha instaurado y reproducido los discursos racistas. En este sentido, el abordaje realizado en este corpus, tensiona los preceptos políticos, culturales y sociales desde adentro.

En *El árbol negro* se visibiliza esta posición a partir del tratamiento de los conflictos comunitarios sobre la base de un precepto mítico-poético enunciado en el título de la película.

## Conclusión

En *El árbol negro* confluyen de forma clara diversas cuestiones relativas a la realidad de las comunidades indígenas en todo el territorio nacional. La aproximación que propone el documental a sus modos de estar en el mundo da cuenta del porqué de sus conflictos con quienes detentan el poder. La construcción en torno a lo comunitario, al territorio y a una forma de vida armónica con el entorno ambiental entra en clara confrontación con los intereses políticos y económicos de quienes pretenden poseer el monte para su explotación, poniendo en peligro la supervivencia de sus pobladores. Esto ocurre porque el desmonte provoca un desequilibrio en el ecosistema que se traduce en la falta de alimentos, la contaminación del agua, cambios en los ciclos de lluvia y aumento de la temperatura media que obliga a los sujetos a modificar sus hábitos y costumbres.



Figura 5 - Fotograma de *El árbol negro* (Ciambella y Coluccio, 2018)

En definitiva, el giro político que los realizadores Máximo Ciambella y Damián Coluccio dan al relato, impactó profundamente en el tratamiento visual y narrativo del espacio y de los actores, en concordancia con una tendencia observada durante estos primeros años del siglo XXI. Sin duda, la influencia del posicionamiento decolonial en el audiovisual impactó en la elaboración de nuevas narrativas sobre la diferencia étnica en Argentina. El precepto fundacional del Estado nación argentino estuvo sujeto a la definición de una ciudadanía blanca y europea, alentada por la promoción de la inmigración bajo la promesa de suelo para la producción. Sin embargo, la puesta a disposición de las tierras estuvo sujeta a la expulsión por medio de la violencia de sus habitantes originarios. Así, la colonización territorial fue posible gracias a la instauración del discurso colonialista que identificaba a la población indígena como alteridad negativa.

El reconocimiento y la puesta en valor de la diferencia étnica estuvo condicionado por el desarrollo de la antropología social, que ponía en duda los preceptos éticos de la perspectiva cientificista desarrollada durante las primeras décadas del siglo XX. Este cambio es visible en el cine, caracterizado por el desarrollo de una vertiente antropológica que exponía a las poblaciones colonizadas como meros objetos de estudio y observación para el consumo de sectores académicos y, también del público general convocado por el carácter exótico de la propuesta.

En los años sesenta, el cineasta argentino Jorge Prelorán irrumpió en la escena audiovisual abordando las subjetividades étnicas desde una perspectiva social y política. En documentales como *Hermógenes Cayo* (1969) o *Valle Fértil* (1972), los protagonistas dan cuenta de sus conflictos sociales y económicos, anclados en la definición de un proyecto político que los excluye por definición. Sin duda, Prelorán fue el precursor de una nueva vertiente documental que se verá enriquecida por el documental social desarrollado en la Escuela Documental de Santa Fe y por las variantes del cine

La apuesta estética del documental para poner en discusión estos temas es sumamente relevante, ya que apela a formas de ver y escuchar a los protagonistas en íntima vinculación con el entorno que lo rodea y que incluye no sólo a la fauna autóctona o la frondosidad de la vegetación, sino también la intromisión del humo espeso y los sonidos de las topadoras que parecen estar en cercanías del campo de Barrios.

En este sentido, *El Árbol Negro* es una película que apela a la observación para construir un relato sutil sobre la violencia, el abandono y la desidia, pero también sobre la resistencia y la lucha centenaria de las comunidades *qom*, *pilagá*, *moqoit* y *wichí* que habitan el monte chaqueño bajo el principio de convivencialidad y que se ve amenazada por el avance del extractivismo y el agronegocio. Este contexto, lejos de ser una situación aislada, da cuenta de que las campañas de avance sobre los territorios habitados por grupos sociales preexistentes a la colonización, inauguradas hacia finales del siglo XIX, continúan vigentes y que la defensa de su forma de vida sigue siendo la bandera de las diversas comunidades indígenas que habitan el territorio nacional, dejando en claro que están presentes y activas — pese a los intentos indiscriminados de extinción— en el entramado por la defensa de los ecosistemas que abrazan su forma de habitar la tierra.

La cuestión a resolver es qué lugar asume el discurso documental realizado por agentes no indígenas y cuál es la función de estas producciones en el actual contexto de resistencia. Revisar los modos narrativos y estilísticos de representación a las que han sido subsumidas las comunidades *qom* a lo largo de la historia reiteran su alternidad e inferioridad, ambas condiciones que hacen necesaria la presencia de un mediador que emprenda la tarea civilizadora para que puedan ocupar el lugar de la mismidad<sup>25</sup>.

Sin embargo, el siglo XXI presenta nuevas discursividades en las que el sujeto indígena es representado por un otro que da lugar al carácter legítimo de su lucha por la interculturalidad y dando lugar a la autorrepresentación discursiva bajo la forma de testimonios. Aún queda trabajo por hacer, pero debemos reconocer el efecto social de esta penetración audiovisual que tensiona la disputa histórica por los imaginarios sociales en torno a la población indígena en Argentina. La puesta en imágenes y en sonidos a una fracción invisibilizada de la población que habita el territorio nacional, los posiciona como sujetos políticamente activos y como agentes cuestionadores de las narrativas fundantes.

El audiovisual y los medios indígenas ya son una realidad en Argentina y, específicamente, en la provincia de Chaco. Sin dudas, la apertura hacia la autorrepresentación audiovisual es un hecho que se retroalimenta con la búsqueda de otros lenguajes y de otras narrativas en las que están indagando cada vez más realizadores no indígenas.

<sup>25</sup> Giordano, *Discurso imagen indígena chaqueño*.

## Bibliografía

Aprea, Gustavo. *Documental, testimonios y memorias: miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial, 2015.

Bengoa, José. "Los indígenas y el Estado Nacional en América Latina". *Revista de Antropología* 38, N°2, (1995). <https://pdfs.semanticscholar.org/4130/3c7bd8424fb5f4df5aa32cc6c34b0fc50f5.pdf>

Bertone, María Agustina. *A descolonizar el monte. Tensiones en la representación cinematográfica de los pueblos indígenas del Gran Chaco argentino*. Buenos Aires: AsAECA, 2026.

Bonfil Batalla, Guillermo. "El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial". *Revista Plural* 3, (2019).

Campo, Javier. "El arte de la observación. Algunos documentales latinoamericanos recientes". *Revista Cine Documental*, no. 1 (2010). [https://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos\\_01.html](https://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_01.html)

Campo, Javier. *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

Cordeu, Edgardo. "Aproximación al horizonte mítico de los tobas". *Runa* XII, (1971).

Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial, 2014.

Gaudreault, André y Francois Jost. *El relato cinematográfico: películas y series televisivas*, Buenos Aires: La Marca editora, 2024.

Giordano, Mariana. *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2008

Lenton, Diana. "Política indigenista argentina: Una construcción inconclusa". *Anuário Antropológico* 35, (2010): 57-97. <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/7024/7268>

Lingenti, Alejandro. "El árbol negro, un documental enfocado en las vivencias de los Qom de Formosa". *La Nación* (14/09/2020): <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/el-arbol-negro-documental-enfocado-vivencias-qom-nid2449920/>

Martínez Sarasola, Carlos. *De manera sagrada y en celebración: identidad cosmovisión y espiritualidad en los pueblos indígenas*, Buenos Aires: Biblos, 2010.

Mendoza, Carlos. *Estética de la insumisión. Documental social en América*. Ciudad de México: Ficticia, 2023.

Mignolo, Walter. "La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso". *Tabula Rasa* 8, (2008).

Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*

Barcelona: Paidós, 1997.

Salamanca, Carlos. *Movilizaciones indígenas, mapas e historias por la propiedad de la tierra en el Chaco Argentino. La lucha de las familias tobas por Poxoyaxaic Alhua*. Buenos Aires: FLACSO-IWGIA, 2011.

Sieder, Rachel. "Del indigenismo institucional integracionista a la gestión pluralista de las políticas públicas". *Revista Estudios interétnicos* 19 (2013).

Susel, Juan Pablo. "Entrevista a Máximo Ciambella y Damián Coluccio, directores de El árbol negro, por Juan Pablo Susel", *Hacerse la crítica* (2020). <https://hacerselacritica.com/entrevista-a-maximo-ciambella-y-damian-coluccio-directores-de-el-arbol-negro-por-juan-pablo-susel/>

Página web consultada:

<https://formosa.gob.ar/ica/institucional>

## Filmografía

Ciambella, Máximo y Coluccio, Damián. *El Árbol Negro*, dirigida por Máximo Ciambella y Damián Coluccio. Buenos Aires: Surubí Cine, 2018.