

La trama, la historia y la política en *El último malón*

Por Alejandra Rodríguez[□]

(UNQui- UBA- UNSAM)

Resumen

Este trabajo analiza *El último malón*, película realizada en Santa Fe en 1917 sobre la sublevación mocoví que tuvo lugar en 1904. Se aborda la representación de los pueblos originarios y de la frontera con la sociedad blanca/criolla que el filme construye y se intenta identificar los discursos políticos y características estéticas que se entranan para construir esa particular versión del levantamiento indígena.

También se problematiza el concepto de representación, considerando que el filme representa cinematográficamente al colectivo mocoví, mientras que extracinematográficamente su director, Alcides Greca, ejerce su representación política. Por otro lado, en este relato que hibrida géneros (personajes que se funden y confunden con los actores sociales protagonistas de la sublevación), el análisis atiende las dos temporalidades que allí tensionan: la de los hechos históricos (1904) y la de su representación cinematográfica (1917), lo que permite establecer algunas relaciones entre el filme y el contexto político santafecino. En este punto, el trabajo demuestra que la película sufrió alteraciones posteriores al estreno, las que supone vinculadas a hechos políticos y sociales de la región, protagonizados por tobas y mocovíes en 1924.

Palabras clave: Cine - Historia argentina - Política- Pueblos originarios - Representación

Summary

The paper analyzes the film *El ultimo malón* which was made in Santa Fe, Argentina, in 1917 and is about the uprising of the mocovi Indians in 1904. The article delves into the representation of the natives and the frontier between them and the white society, and tries to identify political speeches and esthetic features that are intertwined resulting in that particular version of the indigenous uprising.

[□] Profesora en la Universidad Nacional de Quilmes y en la Universidad de Buenos Aires. Ha realizado la Maestría en Sociología de la Cultura en la Universidad de San Martín, adelanto de cuya tesis es este artículo. Escribió en coautoría *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó* (Editorial Del Nuevo Extremo, 2009) e *Historia Argentina Contemporánea. Pasados Presentes de la política, la economía y el conflicto social*(*Dialektik*,2006). Ha publicado trabajos en revistas especializadas como *Film-Historia*, de la Universidad de Barcelona.

Su campo de investigación es el vínculo entre el Cine y la Historia y en la actualidad trabaja sobre las representaciones de los pueblos originarios y la frontera blanca/criolla durante el siglo XIX y XX, en el cine argentino.

The concept of representation is put under discussion in the article, since from a filmmaking point of view the movie represents the mocovi people, and off the set, its director, Alcides Greca represents them politically. Furthermore, the article explores this story of hybrid genres (the characters are fused and confused with the social actors who are the protagonists of the uprising) and deals with the two temporal moments of the film: the historical account of the facts (1904) and their film representation (1917). This analysis paves the way for the exploration of some relationships between the film and the political context in Santa Fe. Concerning this issue, the work shows that the movie suffered some alterations after the premiere related to political and social situations in 1924 that had the mocovi as their protagonists.

Key words: Cinema – Argentinian history – Politics – Native peoples - Representation

El último malón, es la primera película argentina que narra los hechos reales acaecidos en San Javier, en 1904, en ocasión de un malón mocoví. Es una película silente y la trama se centra en la relación de los pueblos originarios con la sociedad blanca/criolla. Fue rodada en Santa Fe durante 1917, utilizando algunos de los escenarios y de las personas que participaron de la rebelión de los pueblos originarios.

El filme da cuenta de la sublevación a través de la historia de Salvador Jesús, quien reclama la devolución de las tierras de sus ancestros. Al no encontrar eco en su hermano, el cacique Bernardo, organiza una rebelión y asalta el pueblo de San Javier. En esta epopeya lo acompañará Rosa, la mujer de Bernardo, de quien Salvador se enamora. Esto da lugar a una subtrama ficcional que acompaña y da color al documento histórico centrado en los hechos reales ocurridos en 1904.

Nuestro trabajo intentará identificar los discursos políticos y las características estéticas que se entraman para construir esta particular visión del levantamiento indígena. Con respecto a las marcas políticas dentro del filme, intentaremos demostrar que la película original, filmada en 1917, sufrió alteraciones posteriores al estreno, que se suponen vinculadas a hechos políticos y sociales de la región protagonizados por tobas y mocovíes en 1924. Los carteles jugarán un papel fundamental en la demostración de nuestra hipótesis ya que, como veremos a lo largo de nuestro trabajo, los datos aportados por éstos resultan cruciales para obtener la datación de las escenas modificadas.

El comienzo

La película inicia con la presentación de Alcides Greca, en el escenario de su despacho, rodeado de libros, enarbolando pluma y puntero, constituyéndose como enunciador político y erudito. En la escena siguiente, un cartel identifica a sus acompañantes: "Exmo. Gobernador de Chaco, Fernando Centeno, y el ex diputado, Dr. Ferrarotti, quienes comentan el libreto de la obra al iniciarse su filmación". Los tres hombres se hallan distendidos y confiados en sí mismos; sin embargo, el cartel que cierra este prólogo y que actúa como fuente de autoridad y aval político de la interpretación de la historia a contar puntualiza: "El Dr. Centeno opina que el último malón está por darse". ¿Qué significa la sentencia en dicho contexto? Parece marcar un contrapunto con la seguridad de quienes, desde un tranquilo despacho, se deciden a contar una historia que forma parte del pasado. Luego volveremos sobre este punto.

Desde la perspectiva del cine etnográfico, esta presentación puede considerarse una *escena de llegada*, pues "representa una forma irónica de llegada a la presencia del Otro, lo que certifica la diferencia entre el visitante etnográfico y su sujeto, e imposibilita de esta manera la unidad"¹. La distancia con aquello/s que se va a representar se acentúa con la presencia de estos diputados; la pretensión informativa y didáctica del filme se refuerza además con la exposición de la prensa y los mapas. Un cartel expresa: "No será la poesía enfermiza de boulevard importada de París, ni el folletín policial, ni el novelón por entregas. Será la historia de una raza americana y heroica (...)." Estas palabras imprimen un peso histórico, que se acentúa cuando el director las suscribe con su firma, en un gesto que da valor de *verdad* a lo que presenta, delimita el género y señala un horizonte de lectura.

Luego de este marco de interpretación, el filme sale al lugar de los hechos, a San Javier, al que se muestra limpio y ordenado desde un paneo. A continuación un cartel anuncia el cambio de escenario: "En las inmediaciones de ese pueblo donde los *pionners* de la civilización **levantaron** sus hogares y labran su riqueza, una tribu de indios mocovíes **arrastra** su vida miserable"². Este cartel plantea una visión dicotómica que distingue lo alto y lo bajo, lo elevado de la labor de los inmigrantes y lo chato de la vida de estos pueblos originarios. Desde esa perspectiva se predispone a observar al mocoví.

Un *travelling* recorre la reducción donde se arraigan árboles, chozas y toldos desperdigados. La tierra es el referente constante de la cámara, y muchas tomas están anguladas levemente en picado para enfocar a los diversos habitantes sin perder de vista ese suelo: así los indígenas protagonistas de "ese" hoy de 1917, se presentan uno a uno en pantalla en sus respectivos escenarios, lo que refuerza el tono documental del filme.

Esta secuencia visibiliza la experimentación con los tiempos y los personajes de la historia: Mariano efectivamente era el cacique a cargo de la reducción cuando tuvo lugar la sublevación, y Salvador parece haber combatido en las filas contrarias³. Es decir, algunos mocovíes actúan de sí mismos y otros representan a sus compañeros de una década atrás. Se rompe con la oposición entre sujeto histórico y personaje y, por tanto, se anticipan experiencias posteriores, como la de Fernando Birri en la Escuela de Cine Documental de Santa Fe, según sostiene Andrea Cuarterolo⁴. Parafraseando al investigador Paulo A. Paranaguá, se podría afirmar que en esta película la vocación documental coexiste lado a lado con la vocación argumental: la primera se expresa en secuencias enteras, autónomas, sin relación de necesidad absoluta con la segunda⁵.

En este filme no sólo pugna la tensión entre argumental y documental, sino también la existente entre el tiempo de la representación (1917) y el tiempo en que tuvieron lugar los hechos que se representan (1904).

Terminada la introducción de los protagonistas reales, se pasa a mostrar algunas de sus actividades, entre las que destaca *la peligrosa caza del yacaré* y, a partir de allí, la lucha cuerpo a cuerpo del hombre contra la naturaleza se prolonga en el tiempo filmico.

¹ Hansen, Needham, N. (1997) Pornografía, etnografía y los discursos del poder, en Nichols, B., *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.

² Las negritas nos pertenecen.

³ En *La Prensa* y *La Opinión* del 22/4/1904, se consigna a Mariano López como cacique y no se alude a Salvador, aunque Greca lo menciona como cacique rebelde.

⁴ Este interesante planteo es de Cuarterolo. Sin embargo podría considerarse que si una de las primeras actividades del Instituto de Cinematografía fue difundir esta película, la misma pudo haber influido en docentes y alumnos de la institución. Ver Cuarterolo (2009) 'Los antecedentes del cine político y social en la Argentina', en Lusnich, A. L., y Piedras, P. (ed.), *Una historia del cine político y social en Argentina*. Buenos Aires: Nueva Librería.

⁵ Al referirse al film *Bajo el cielo antioqueño*, película colombiana de 1925. Paranaguá, P. (2003) *Tradición y Modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE, p. 72.

Cierto tono épico escenifica el drama diario del hombre con el medio, y los protagonistas se convierten en héroes que vencieron al más terrible de los monstruos del lugar. A partir de la exhibición de los cuerpos, se tipifica a ese Otro y se otorga autenticidad al relato. Sin duda, la mirada etnográfica domina esas escenas: "La etnografía invoca una curiosidad constantemente renovada e inagotable; lucha por la perpetuación de la curiosidad. Se descubre continuamente la diferencia y se pone al servicio de la comprensión científica. Se hace hincapié en el encanto del Otro; sirve de conocimiento. Se trata de un mundo en el que nosotros conocemos a ellos, un mundo de sabiduría triunfal"⁶. Desde esa confianza, la película construye a los mocovíes, exóticos, *otros*.

En la Argentina moderna del Centenario, ¿quiénes son esos otros que el filme se empeña en mostrar? Sin duda, una rareza que remite a otro tiempo. En este sentido, Blengino⁷ plantea que, en la fase final de la guerra contra el indio, el tiempo sustituye al espacio como horizonte de conflicto. El presente comprimido entre el pasado y el futuro traduce el antagonismo *civilización y barbarie* en términos de oposición entre prehistoria y modernidad.

Luego de estas acciones *primitivas*, se exponen las tareas rurales ganaderas desarrolladas por los mocovíes y, a partir de ese momento, la cámara vuelve a la Reducción, para dar comienzo a la ficción.

Un protagonista para los mocovíes

El primer acto se desarrolla en la toldería donde se destaca la choza del cacique Bernardo que, según los carteles, *vivía como un pachá, en las tierras que el gobierno le había regalado*—sin embargo, la comodidad señalada para evidenciar el conflicto no se advierte en cuadro—. Por su parte, Salvador conduce al colectivo de los mocovíes que desean una vida en libertad, en la tierra de sus ancestros y, por tanto, antagonizan con los comerciantes que lucran promoviendo el alcoholismo, con los estancieros que se quedaron con las tierras y los explotan como peones, con el Estado que los reprime, y con los propios mocovíes que aceptan el negocio de los blancos y se benefician con éste.

Es decir que en el filme los *indios* antagonizan con la sociedad blanca, pero también se enfrentan internamente dos modos de liderazgo: el de Bernardo, *aliado de los gringos*, de la policía y *viciado por el contacto con el blanco*—que lo incluye en prácticas clientelares—, y el modo opuesto, el de Salvador, que asiste, convoca a la asamblea y lucha por reivindicaciones colectivas. Este líder recibe el poder de sus *hermanos* y dioses, y está más ligado a las tradiciones. Lo demuestra además viviendo por fuera de la Reducción, en el bosque.

Sus sueños se representan con gran creatividad: cuando Salvador cierra los ojos, se sobreimprimen imágenes de lo que anhela: a Rosa y la vida en el bosque; y también de lo que recuerda, pues un breve *flashback* da cuenta del momento en el que los mocovíes, guiados por los misioneros, abandonan su estilo de vida para ingresar a la reducción de San Javier (hecho ocurrido a mediados del siglo XVIII). Con estos recursos la película inscribe ese presente en la historia. En una historia no vivida por él como individuo, pero "recordada" en tanto parte de la memoria social, del patrimonio cultural de ese grupo que ambiciona hoy la libertad perdida.

⁶ Hansen et al (2007), *op.cit.*, p. 276.

⁷ Blengino, V. (2005) *La zanja de la patagonia. Los nuevos conquistadores: militares, científicos, sacerdotes y escritores*. Buenos Aires: FCE.

Como dijimos, a nivel dramático el filme construye el protagonismo indígena, y es notable la diferencia de posturas dentro del colectivo mocoví, así como su politicidad. Estas características marcan una gran distancia entre este filme y las películas posteriores, en las cuales los *indios* componen una masa indiferenciada que actúa como obstáculo a remover para lograr el triunfo de la civilización.⁸

La originalidad se advierte también en la asamblea, que tiene lugar en el Acto II, *La conspiración*. Allí los mocovíes deliberan, y si bien su presencia en pantalla es más bien corporal –en sintonía con el cine de la época, cuya escritura es de gestos–, la cámara los constituye como sujetos políticos y, con este fin, se intercalan planos cercanos que presentan a los oradores exponiendo sus opiniones.

Se da cuenta de las complejas relaciones de dominación en que se hallan: la clara división entre gringos e indios; entre propietarios de la tierra y despojados; entre incluidos (aunque marginalmente y a partir de las redes clientelares como Bernardo) y excluidos (el resto de los habitantes de la reducción); y entre las mujeres blancas y las mocovíes, pues estas últimas deben *cruzar* la frontera para convertirse en servicio doméstico de las blancas. Se plantea además la necesidad de subvertir esa relación y, de esta manera la película problematiza un tema fundante de la literatura y el cine sobre fronteras, como lo es el mito de *cautivas blancas*.⁹

Los *indios*. entre el exotismo y la extinción

Respecto a los desplazamientos en la representación de los mocovíes, si durante gran parte del filme se los muestra vestidos como peones sin diferenciarse del resto de los pobladores, la representación cambia al explicar los antecedentes del malón. La mirada exótica se reinstala en el ritual: los participantes están ataviados con vinchas de plumas y con pieles, y una cámara en contrapicado enaltece a Tata Dios Golondrina, que oficia la ceremonia. Siguiendo a Marta Penhos, podemos sostener que los atributos plumarios fueron tomados como índice de los habitantes de América, y se constituyeron en elementos fundamentales del estereotipo del *indio* que se aplicaron, en un despliegue omnicompreensivo, a la representación de todos los americanos¹⁰. Cuando los *indios* realizan acciones consideradas primitivas, la vestimenta acompaña esa regresión.

Promediando el filme aparecen los mocovíes armados con lanzas, proclamando cacique a Salvador Jesús; a partir de allí se abre el Acto IV, *La regresión*, y desde el cartel se anuncia: "En el espíritu de los indios se ha operado una regresión hacia el salvajismo". La idea de la sublevación mocoví como un retroceso en la evolución social se construye tanto desde fuera del campo, con los carteles mencionados, como desde el campo, a través del montaje de secuencias que van desde el saqueo hasta el asesinato. Salvador se presenta en ellas ataviado tradicionalmente e investido de arco y flecha, anticipando el clímax del filme: el ataque al pueblo.

Allí irrumpen los *indios*, confiados –según nos han informado los carteles– en que las balas de los blancos se "convertirán en barro". Vemos llegar el malón a través de los ojos de los hombres de San Javier, de los ciudadanos. Los mocovíes conquistan las calles del pueblo y, a partir de allí, la acción cobra nuevo ritmo. Con planos de menor duración y con el montaje de tomas que dan cuenta de

⁸ López, M. & Rodríguez, A. (2009) *Un país de película. La Historia Argentina que el cine nos contó*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, pp. 97-127. Se analizan películas producidas entre los años 30 y 90 que abordan la relación entre pueblos originarios y sociedad blanca en la frontera durante el siglo XIX y principios del XX.

⁹ Sobre la representación de cautivas en el cine argentino: López, M. y Rodríguez, A. (2006) 'Indios y cautivas. El problema de la identidad en el cine argentino'. *VII Encontro Internacional da Anplhac*. Faculdade de Historia- PUC Campinas. Brasil.

¹⁰ Penhos, M. (2005) *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI.

puntos de vista diferenciados, el director logra imprimir dinamismo a la narración. Al cabo de unos minutos, los sublevados son abatidos, los muertos cargados en carretas, y la toltería incendiada por un grupo de vecinos. Sólo unos pocos logran escapar.

La distancia entre las primeras letras donde se describía a los mocovíes como raza fuerte y heroica, pero sometida y despojada, y el momento del ataque donde se los presenta como victimarios, es enorme. El discurso cambia cuando los mocovíes transgreden el espacio social y geográfico, y por la fuerza irrumpen en el espacio urbano. Por un momento, la película pone al *indio* en el lugar que le dieran los relatos de conquista: como violador de la frontera blanca. Los carteles, entonces, refieren a "la saña del indio", a lo *salvaje*, contraponiéndolo a "La valerosa juventud sanjavierana que sale a perseguir a los fugitivos". Mientras los *indios* se hallan en el espacio de la toltería, reducidos, acotados en ese espacio de subalternidad, es posible celebrar el intercambio entre ambos mundos. Sin embargo, en las escenas donde cruzan la frontera espacial y social que los separa de la sociedad de San Javier para subvertirla, la mirada se encolumna tras los *vecinos de San Javier*, constituidos en víctimas del alzamiento.

En el Acto VI, *La caza del indio*, se advierte un nuevo cambio: no se presenta a los mocovíes como sujetos políticos ni como integrantes del malón salvaje, sino como *símbolos vivientes de la derrota*. Este deslizamiento da cuenta de otro discurso social que circula en esos años, el de la "invisibilización de los pueblos originarios". Este supone la desaparición de los habitantes originarios o la supervivencia de algunos de ellos como rareza que es necesario tutelar para transformarlos en seres "útiles"¹¹. Así, el *indio* antepasado del hombre contemporáneo es un anacronismo que ofrece un estímulo para comprender la naturaleza de la evolución humana¹². Si en gran parte del filme hay un esfuerzo por visibilizar socialmente a los mocovíes y por hacer presente su historia y condiciones de vida, esa intención se pierde en la última secuencia, donde los mocovíes son representados como parte de una prehistoria condenada a morir: "Símbolos vivientes de la derrota... se dirigen hacia el Gran Chaco patria de los indios". Este cartel acompaña una puesta en cuadro donde se ve a Rosa y Salvador viviendo en el monte, a orillas del río, enamorados y ataviados tradicionalmente.

Esta construcción idealizada de vida indígena en el Gran Chaco, constituye un final tranquilizador donde se concilian dos perspectivas: la del orden, de la sociedad sanjavierina que ha eliminado la amenaza indígena a fuerza de fusiles; y la romántica, donde la libertad, la naturaleza y las causas perdidas tienen su lugar. El conflicto social se ha resuelto con el triunfo de la civilización, y, el triángulo pasional, con el triunfo del amor: Rosa y Salvador viven ahora en los márgenes, y un amor de novela cierra el cuadro.

¿Un nuevo principio? Apuntes para una microhistoria del filme

Volvamos al principio, a la *Presentación*, donde dos políticos conversan con Greca con motivo del inicio del rodaje. Esta escena ha despertado comentarios de investigadores que la han analizado. Sobre la misma dice Garate¹³: "Centeno opinaba que el último malón está por darse todavía. La observación relanza al tiempo futuro la posibilidad (la reiteración) del hecho pasado, por lo que cabe inferir que el pasado no pasó todavía, no del todo, que no está cerrado o clausurado sino que integra el horizonte del presente".

¹¹ Delrio, W. (2005) *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia. 1872-1943*. Buenos Aires: UNQ – Prometeo, pp.150-183.

¹² Blengino, V., *op. cit.*, pp. 87-106.

¹³ Garate, M. (2010) 'Figuraciones del pasado, contradicciones del presente. En torno a El último malón de Alcides Greca'. *Cine mudo en Iberoamérica: naciones, narraciones, centenarios*, México D.F.: Museo Universitario Arte Contemporáneo.

Respecto de los personajes, Romano comenta: "A continuación lo rodean sus amigos, el diputado radical Ferrarotti y el ex gobernador del Chaco, el Dr. Centeno. Nuevos datos para el asombro, pues éste último no sólo era de extracción conservadora, sino que había impedido legalmente a los indios de las reducciones viajar al norte y trabajar como braceros por mejor paga que la recibida en las estancias del norte santafecino, a causa sin duda de los compromisos con dichos estancieros. Sólo cuestiones coyunturales de la política local explican y justifican su lugar en esta presentación al terminar el primer período gubernamental del radicalismo en Santa Fe (1912-1916), cuando el gobernador (Manuel Menchaca) y vice (Ricardo Caballero) forman grupos antagónicos".¹⁴

Mientras Miriam Garate reflexiona sobre la frase, Romano intenta contextualizar este personaje y señalar su vínculo con los *indios*. Sin embargo, algunas cuestiones no han sido profundizadas, y son relevantes para la comprensión del contexto de producción del filme.

En este sentido, es necesario señalar que Centeno era miembro de una familia de notables, de vasta tradición política, y que comenzó su carrera como jefe político de los departamentos San Jerónimo y Constitución, por la Coalición. Gracias a este espacio, fue tres veces elegido Diputado santafecino y estuvo, además, a cargo de la presidencia de la Cámara de Diputados de esa provincia durante el gobierno radical.

El acercamiento de Centeno al partido mayoritario se relaciona con el marco de convocatoria a los caudillos pertenecientes a la maquinaria de los gobiernos electores y de negociaciones con ellos, iniciado por el radicalismo en Santa Fe con vistas a las elecciones de 1912, y que luego profundiza en función de la disputa electoral con la Liga del Sur, base del Partido Demócrata Progresista de Lisandro de la Torre.

Esa trama política es la que reúne a Greca, Ferrarotti y Centeno, por lo que más que de una *extraña alianza de la política local* se trata de un encuentro de tres políticos que, desde 1912, comparten escaños y comisiones en la Cámara de Diputados de la provincia¹⁵, en el marco de una política de acuerdos entre el radicalismo y distintas facciones conservadoras. Esta política convertirá a Centeno en el gobernador radical del Territorio Nacional del Chaco.

Despejado este problema aparece otro, pues el cartel lo presenta como gobernador de Chaco, hecho que ocurrió entre 1923 y 1926. Corroborados estos datos, no caben dudas de que el cartel donde Centeno profetiza sobre el malón por venir no corresponde al momento de la realización del filme. Esa voz disonante es extemporánea, proviene de una fecha posterior al estreno de la película. Se confirma así la sospecha de anacronismo planteada por Hector Kohen, quien señala que la explicación de la misma apuntaría hacia la profecía autocumplida del gobernador Centeno¹⁶.

Lo documentado es que tanto Centeno como el Ministerio del Interior tuvieron responsabilidad sobre la Reducción de Napalpí, institución que administraba la mano de obra aborígen con el fin de que estos abandonaran el nomadismo y se incorporaran al proceso de producción económica de la región. Hacia 1920, la mayoría de los setecientos pobladores trabajaba a destajo en la producción

¹⁴ Romano, E. (1991) *Literatura Cine Argentinos sobre la (s) frontera (s)*. Buenos Aires: Catálogos, pp. 14-15. Sobre prólogo de Inés Santa Cruz a *Los cuentos del comité*.

¹⁵ Luis Ferrarotti fue abogado de la Federación Agraria y Diputado provincial. A partir de 1928, y hasta 1930, se desempeñó como Diputado nacional. Alcides Greca, fue también Diputado provincial en 1912 y luego en 1916. En 1920 asume como Senador y también como Diputado Constituyente para la reforma constitucional provincial. En 1926 y en 1930 fue electo Diputado nacional, función que cumple hasta el golpe de 1930.

¹⁶ Kohen, H. (2009), en el dossier "Primera antología del cine mudo argentino" INCAA, GCBA, sugiere el anacronismo de los carteles y los vincula a la profecía autocumplida del Gobernador Centeno.

algodonera. Como existía la posibilidad de migrar hacia los ingenios azucareros; o de subsistir de la caza, la pesca o la algarroba, constituían, desde la perspectiva de los propietarios, una mano de obra inestable. Por esta razón, los terratenientes presionaron al Poder Ejecutivo Nacional para que interviniera en la cuestión, y consiguieron que el gobernador Centeno prohibiera los desplazamientos indígenas fuera del territorio¹⁷.

Esto provocó que los habitantes de la Reducción se sublevaran contra las directivas y la administración de la reducción, y se negaran a levantar la cosecha. A esta situación se sumaron rumores y denuncias de estancieros que alegaban saqueos en sus propiedades¹⁸, y noticias de la prensa que presentaban el conflicto social como sublevación indígena; incluso el propio Centeno, en principio, justifica la intervención como tendiente a aplacar un malón¹⁹. Finalmente, el 19 de julio de 1924, la tropa policial local, junto a la de Resistencia y de otras localidades vecinas, reprime a los habitantes de Napalpí que habían negado sus brazos para la cosecha²⁰.

En vista de estos hechos, podemos suponer que alguien con conocimiento de lo ocurrido en Chaco alteró el filme y puso en Centeno la frase que luego parecerá premonitoria: *El último malón está aún por ocurrir* pues, según esta perspectiva, efectivamente la sublevación indígena se reeditó en 1924. Indagaremos entonces sobre el contexto en que se produjo esa intervención.

El derrotero del filme

El crítico Jorge Couselo relata que, después de su estreno en el Palace Theatre de Rosario el 4 de abril de 1918, y en el Smart Palace de Buenos Aires el 31 de julio de 1918, la película cayó en el olvido, hasta que el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, en 1956, proyectó una copia en 35 mm, muy deteriorada, para alumnos y para familiares de Greca. Luego, en 1968, Fernando Vigévano, del Cine Club de Rosario²¹, extrajo de esa copia otra de 16 mm, y de ésta proviene la recuperada por el Museo Municipal de Cine. Esta versión es replicada por Romano y por el Museo del Cine de Buenos Aires, como presentación al volumen 1 de *Mosaico Criollo*. Lo cierto es que entre el estreno y el pasaje a 16 mm ocurrió la intervención a la que nos referimos.

Hemos hallado algunos elementos que nos permiten suponer que fue el mismo Greca quien intervino el filme con posterioridad a los hechos de Napalpí en 1924 pues, una semana después, el 27 de julio de 1924, el director publica una nota en el diario *Crítica*, donde se refiere al filme, a su novela *Viento Norte* (aun inédita), y al tratamiento que el Estado Nacional da a los indios. La misma discute tópicos y prejuicios sobre la maldad de los indios, su falta de inteligencia o sus características violentas.

"(...) La tribu de San Javier es una legión de espectros, una úlcera que ha hecho brotar la civilización y que ella misma debe curar lo más pronto posible. Solamente los niños que se arrancaran de ese medio podrán salvarse, si el gobierno alguna vez se acuerda en forma práctica de los pobres indios."

¹⁷ L.V.CH. 6/5/1924.

¹⁸ *La Nación* y *LVCH* plantean la alarma de los sectores propietarios ante los hechos. Ver Echarri, F. (2004) *Napalpí, 'la verdad histórica'*, Resistencia: Ed. de Autor, pp. 33-36.

¹⁹ Centeno declaró que se trató de una "sublevación a mano armada encabezada por el indígena Dionisio Gómez", aunque después del 19 de julio expresó a la prensa que lo ocurrido en mayo fue una "simple huelga". En *A.H.P.CH.* N.º 63, p. 107. Citado por Echarri, F., *op. cit.*

²⁰ Sobre la dimensión de la represión, Larraquy (2009) sostiene que se trató de una masacre. Echarri (2004) enuncia que no hay suficientes pruebas de que la represión haya alcanzado a doscientos aborígenes. Sí, en cambio, están documentadas cuatro muertes.

²¹ Posiblemente, la última proyección del film en 35 mm fue realizada el 8/12/1957, en el Cine Club de Rosario. Ver Scaglia, A. & Varea, F. (2008), *Rosarinos en pantalla*. Rosario: CEPIC, Centro de Estudio, Perfeccionamiento e Investigación Cinematográfica.

"(...) tobas y mocovíes son los indios sublevados en el Chaco. Conozco a unos y otros, pero muy especialmente a los mocovíes y puedo asegurar que los tobas son mas indómitos y sanguinarios. El mocoví es generalmente manso y sólo pelea cuando los apuran mucho."

Es posible conjeturar que el Greca político vio la oportunidad de difundir su perspectiva sobre el tema y decidió aprovechar las imágenes de sus ex compañeros, las que sin duda agregaban al filme el condimento estelar de la participación de quien en ese momento era el actor principal de los hechos ocurridos en Chaco, y a quien se dirigían todas las miradas de la prensa: Fernando Centeno.

Apoya esta idea el hecho de que el cartel de presentación ubica a Centeno como Gobernador de Chaco (lo fue entre 1923 y 1926) y a Ferrarotti como ex diputado (1922 y 1928). Si consideramos que los sucesos de Napalpí se desencadenaron en 1924, la fecha probable de intervención de la película es entre julio de 1924 y diciembre de 1926. Sólo durante ese período cobran sentido todas las presentaciones.

Por otro lado, una fuente periodística, que no ha sido analizada aún en este sentido, abona nuestra hipótesis: se trata de la columna "Cinematógrafo" de *La Capital* de Rosario del 18/12/1917, de Emilio Zaccaría Soprano: "Arte Cinematográfico Rosarino". Allí expresa: "Greca aprovecha al mismo escenario de los sucesos, haciendo intervenir a gran parte de los personajes que actuaron en ellos. (...) Una sucinta relación del argumento dará a nuestro lectores una idea de la importancia de este nuevo filme que se confecciona en los talleres de la Sociedad Cinematográfica Rosarina y cuya exhibición se anuncia para muy en breve". A continuación el autor realiza un *decoupage* donde describe parte a parte todos los segmentos que componen el filme y, por lo detallada de la descripción, debe continuar la nota al día siguiente, donde da cuenta de los actos IV al Epílogo.

El crítico comienza su primera nota describiendo el inicio: "El Prólogo: La civilización y el indio. Aparece una vista panorámica de San Javier, con su río, sus islas, sus lagunas, su caserío moderno y sus floridas huertas. En uno de los arrabales como en contraste se levanta la toldería, en los patios de ésta se ven familias indígenas en un hacinamiento de hombres, mujeres, niños y perros. Preséntanse los caciques y los tipos populares de la tribu...".

Es improbable que un autor tan minucioso haya omitido la *Presentación*, no sólo por el grado de detalle con que analiza la pieza, sino porque en las crónicas del crítico se advierte una clara obsesión por mencionar los actos y partes que conforman cada filme. Además sería extraño no mencionar esa *Presentación* tan política, en un contexto en el que los diarios exponen permanentemente las pugnas dentro del radicalismo santafecino.

Es por ello que sostenemos que la *Presentación* entera no fue mencionada porque no formaba parte del filme. Es decir, no sólo se añadió el cartel, sino que la presentación entera fue agregada en el contexto de las repercusiones de Napalpí, para relanzar su perspectiva sobre el tema. Greca recurrió nuevamente al filme, como lo había hecho desde su temprana edad con la literatura, el periodismo, el cine, y la fotografía²², como medio de intervención política, y para dar testimonio de hechos considerados relevantes para la historia.

Así describía Greca el valor social, documental de sus intervenciones, en el Prólogo de *Tras el alambrado de Martín García*, en abril de 1934:

²² A los 18 años funda el periódico *El mocoví*, luego, *Palabras de Pelea*, en 1917, el filme. En 1927, *Viento Norte*, en 1931, *Cuentos de Comité*. En 1934, *Tras el alambrado de Martín García*.

"Mi literatura tiene un valor esencialmente documental. (...). Mis libros serán buscados dentro de cincuenta años por los investigadores y los estudiosos con la curiosidad con que se leen hoy las recopilaciones de Haig. (...)."

"Estas memorias provocarán un hervor de pasiones. Serán aplaudidas y execradas. Pero cuando pasen todos los actores de este melodrama, que posiblemente derivará en tragedia, tendrán, yo lo aseguro, el valor de un documento".

En este sentido, la referencia argumental y formal al pasado del filme no logra ocultar lo que la misma tiene de significación contemporánea y, en esta nueva intervención, se evidencia el deseo del director de operar en la coyuntura y de anclar su obra en el espacio de controversia política de ese presente.

Apuntes finales

El último malón propone una representación de la frontera atravesada por tensiones y contradicciones que se expresan en la trama visual y narrativa. El espacio mocoví es concebido en esta película como una frontera interior, que contiene y separa una identidad étnica y social.

Sin embargo, cuando la representación da cuenta del momento en que los mocovíes desbordan esa zona de restricción material y simbólica, la perspectiva sobre el tema cambia; se animaliza a los protagonistas de la rebelión: "ni los tiros de las escopetas detenían a los mocovíes hambrientos", y la explicación de sus acciones se reduce a su consideración como regresión al salvajismo.

Este desplazamiento producido en el clímax de la película puede entenderse en el marco de la tensión propia de la doble representación que ejerce Alcides Greca. Éste representa cinematográficamente a los mocovíes, a la vez que se arroga la representación política del colectivo –que incluye a los habitantes (blancos e indígenas) de la localidad–, en tanto ciudadanos electores todos. No olvidemos que Greca, desde muy joven, fue Jefe Político de la región y, con la vigencia de la Ley Sáenz Peña, fue electo diputado provincial gracias a los algo más de 770 votos de San Javier. Dice al respecto:

"He tenido que luchar en las campañas políticas de San Javier con el pesado lote de unos quinientos indios electores que figuran en el padrón electoral. (...). No hay elector más inseguro. (...). Sin embargo no todos los indios son venales. Hay algunos que son más decentes que ciertos diputados nacionales. Entre los caudillos indígenas que me responden puedo citar con orgullo al cacique Salvador López, que fue uno de los jefes rebeldes que acaudillaron el malón de 1905. (...) desde que en 1911 en que se puso en vigencia la ley Sáenz Peña, ha acompañado siempre a la fracción política en que milito, Muchos blancos ricos de San Javier han cambiando varias veces de partido, pero el caique Salvador pese a los ofrecimientos de dádivas y puestos siempre ha permanecido fiel a nuestra bandera".

23

Cierto compromiso político con los diferentes sectores sociales tensiona y hace que el relato se mueva entre el protagonismo indígena y la delegación de su voz; entre la comprensión de las causas de la sublevación y la condena a las consecuencias de la misma. Así, *El último malón* deja planteada una versión particular de la historia donde se combina el exotismo y la mirada etnográfica, y se exponen las causas de la sublevación mocoví acontecida una década atrás, al tiempo que se denuncia la situación de exclusión social en que se hallan los mocovíes en ese presente.

²³ *Crítica*, 19/7/1924.

DOSSIERS
"Cine y política"

En este sentido, el agregado de la *Presentación* que se realiza después de Napalpí inscribe definitivamente a la película no sólo en el debate por el sentido de la historia, sino en la discusión política de ese presente. Es por ello relevante la pregunta acerca de la recepción que habrá tenido este filme en Rosario y Buenos Aires, así como la investigación acerca de si la película volvió a circular luego del montaje de la nueva introducción, en qué circuitos lo hizo y con qué recepción del público y de la crítica.

El análisis contextual del filme como documento de época y de su contenido, en tanto versión de la historia que propone, puede ser profundizado a través de la crítica de los materiales empleados y del trabajo de montaje. De esta manera se podrá atravesar la narración, y continuar aportando al conocimiento de los múltiples vínculos entre el cine, la historia y la política.