



Un abordaje interdisciplinar de un relato cinematográfico: aproximación a la película *El último malón* (1917) desde la Antropología y la Historia¹

Verónica Greca*

Daniela Greca**

Resumen

La película *El último malón* reconstruye el levantamiento que los aborígenes mocovíes llevaron adelante en el año 1904 en la localidad de San Javier (provincia de Santa Fe, Argentina). Dicha película fue filmada en 1917 por un destacado político, jurista y escritor sanjavierino (Alcides Greca), con la participación de los propios aborígenes que habían sido protagonistas del conflicto trece años antes, así como también con la de muchos “blancos” (criollos e inmigrantes) que habían sido testigos del mismo. El film manifiesta el objetivo de documentar un hecho histórico y, en tanto pionero del cine mudo argentino, posee gran valor cinematográfico, histórico y antropológico, razón por la cual planteamos un abordaje interdisciplinario del conflicto y de la visión que presenta dicha obra. Es decir, se realizará un análisis de la película y de su modo de abordar la problemática, así como de algunos aspectos de su contexto de producción. A la vez, la articularemos con un análisis sobre el levantamiento mocoví, que incluye su reconstrucción a partir de fuentes de la época y la investigación acerca de la reactualización del conflicto entre la actual población de la región. En síntesis, nos proponemos analizar la imagen del indígena que se proyecta a través de la película, vinculándola con su contexto y con el rol que esta obra cinematográfica ha ocupado para la construcción del pasado.

Palabras clave

¹ Una versión preliminar de este trabajo fue presentado en las XIII Jornadas Interescuelas - Departamentos de Historia, Universidad Nacional de Catamarca, 10 a 13 de agosto de 2011.

* Licenciada en Antropología por la UNR, Becaria CONICET. E-mail: verogreca@hotmail.com

** Estudiante avanzada de la carrera de Historia, UNR. E-mail: danigreca@hotmail.com

Greca, Verónica y Greca, Daniela (2012) “Un abordaje interdisciplinar de un relato cinematográfico: aproximación a la película *El último malón* (1917) desde la Antropología y la Historia”, *Clarusculo. Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural* 11: pp. 127-148.

Recibido: 29 de Febrero de 2012 Aceptado: 28 de Diciembre de 2012.

El último malón - rebelión mocoví - proceso histórico - relato cinematográfico - construcción del pasado

Abstract

The film *El último malón* reconstructs the uprising led by the mocovi aborigines in 1904 in the town of San Javier (Santa Fe, Argentina). This movie was filmed in 1917 by a well-known politician, jurist and writer born in that same town (Alcides Greca), and it counted with the participation of most of the same aborigines that had taken part in the conflict thirteen years before, as well as with many white people (creoles and immigrants) that had also been involved in it. The aim of the film is to document this historical event and, as one of the first silent movies in Argentina, it has a great cinematographic, historical and anthropological value. This is why we propose an interdisciplinary approach of the conflict and of the vision of it that is presented by this movie. That is, we will analyze this work and its way of treating the problem, as well as some aspects of the context of its production. At the same time, we will articulate it with an analysis of the mocovi uprising, which includes its reconstruction with sources from that time and research about the reenactment of the conflict among the current population in the area. On the whole, we intend to analyze the image of aborigines that is projected throughout the film, relating it to its context and to the role it has played for the construction of the past.

Key words

El último malón - mocovi rebellion - historical process - cinematographic narration - construction of the past

Introducción

El tema de investigación que nos ocupa está referido al levantamiento mocoví de San Javier² del año 1904, movimiento que hemos reconstruido desde una perspectiva histórica y antropológica, abordando tanto fuentes escritas como relatos orales. En esta oportunidad, nos dedicaremos a analizar la versión cinematográfica de aquel episodio histórico: la película *El último malón* (1917, dirigida por Alcides Greca), filmada con la intención de documentar y representar el hecho con los mismos aborígenes involucrados en el conflicto, así como también con muchos “blancos” (criollos e inmigrantes) que habían sido testigos del mismo. Tanto por su calidad documental como por

² Localidad del centro-norte de la provincia de Santa Fe, Argentina.

sus técnicas de fotografía y montaje, excepcionales para la época, dicha película se ha convertido en una verdadera pionera del cine mudo argentino. Su valor cinematográfico es, además, acompañado por un valor histórico y antropológico igualmente destacable; de todos modos, consideramos que la vigencia del film está basada sobre todo en el hecho de que narra un conflicto que continúa siendo actual y de gran significación.

En este sentido, cabe destacar que este levantamiento es un episodio fundamental dentro de la historia local por diversos motivos. En principio, el mismo emerge como hito central de un proceso histórico amplio y pone de manifiesto la condensación de toda una serie de conflictos entre los aborígenes y la sociedad mayor en el contexto de consolidación del Estado nacional. A la vez, dicho movimiento ocupa un lugar clave dentro de la memoria de la población local actual. Es por ello que la importancia de *El último malón* trasciende su valor estrictamente cinematográfico, convirtiéndose en una de las principales representaciones de aquel levantamiento que, aún hoy, marca con un sello indeleble la identidad de los sanjavierinos.

A partir de lo que acabamos de plantear, pensamos que el abordaje de esta película resulta particularmente interesante para analizar la imagen del indígena que se proyecta en relación con el contexto de producción del film. Además, éste resulta igualmente significativo por su intención de otorgar protagonismo a un conjunto de voces subalternas, desestimadas y con frecuencia excluidas de las versiones oficiales de la historia. Finalmente, consideramos relevante la influencia que esta película ha tenido y aún mantiene sobre la memoria colectiva en torno al conflicto, moldeando a su medida muchas de las versiones actuales acerca del mismo. En síntesis, el presente trabajo se propone retomar *El último malón* en función de qué es lo que proyecta acerca de aquel levantamiento y de cuál es su lugar en la construcción actual de la memoria.

El conflicto en contexto

A fin de contextualizar brevemente la situación de los grupos aborígenes en la región, cabe mencionar que San Javier fue fundada a mediados del siglo XVIII como reducción indígena a cargo de misioneros jesuitas. Entre ellos, podemos destacar especialmente a Florian Paucke, quien realizó su labor misional entre 1749 y 1767, dejando una vasta obra³ que se ha convertido en una de las fuentes más importantes sobre los grupos mocovíes.

³ PAUCKE, Florian (1999) *Hacia allá y para acá (Una estada entre los indios Mocobíes, 1749-1767)*, Ed. Nuevo Siglo, Córdoba.

A partir de este período se intensificó la colonización española y, en ese marco, la experiencia misional intentó promover la sedentarización, introducir creencias y rituales católicos y establecer nuevas prácticas de subsistencia. De acuerdo con Silvia Citro⁴, la aceptación de las propuestas reduccionales por parte de los mocovíes se trataba de una opción estratégica, que debe entenderse en el contexto del nuevo escenario conflictivo que se les presentaba, el cual estaba constituido por las relaciones de alianza o enfrentamiento de los diversos grupos aborígenes entre sí y de éstos con los españoles. Según esta autora, esta perspectiva que privilegia las estrategias adoptadas por los grupos nativos frente al contexto construido por la colonización constituye una alternativa a la interpretación sobre la “belicosidad natural” de estos pueblos, que formó parte de las narrativas dominantes para legitimar la conquista.

A lo largo del siglo XIX, la evangelización católica de los mocovíes estuvo a cargo de misioneros franciscanos, a la vez que las políticas estatales se intensificaron en dirección a la incorporación de los aborígenes en el modo de vida occidental, guiado por los intereses económicos de los sectores dominantes. Durante la segunda mitad de este siglo se incrementó el avance de las fuerzas militares y el asentamiento de colonos, llegando así al proceso de consolidación del Estado nacional, que implicó la implementación de un proyecto político que perseguía los ideales de modernización y “progreso” acordes al modelo liberal imperante. Diversos autores como Liliana Tamagno⁵ y Héctor Trinchero⁶, entre otros, señalan que la necesidad de contar con territorios para actividades productivas provocó el desplazamiento de los grupos aborígenes a través de avances militares planificados que se superpusieron con la búsqueda de estas poblaciones para ser utilizadas como fuerza de trabajo. Como plantea Nicolás Iñigo Carrera⁷, la región del Chaco era la única dentro del territorio argentino que todavía se encontraba en manos de aborígenes hacia la década de 1880. Cuando el país comenzó a articularse con el mercado mundial se favoreció el fortalecimiento de las relaciones capitalistas, lo cual implicó una política sistemática de ocupación ligada a una estrategia de desarrollo económico. La expansión de la producción agrícola necesitaba de la existencia de obreros asalariados, que provinieron de la destrucción de la economía indígena, a partir de la aplicación de políticas de gobierno y de sucesivas campañas militares. De este modo, la ocupación de las tierras privó a los aborígenes de los ríos en que pescaban y de sus

⁴ CITRO, Silvia (2006) “Historia cultural”, en: CITRO, Silvia; GUALDIERI, Beatriz; *et. al. Lengua, cultura e historia mocoví en Santa Fe*, Serie Documentos, Colección Nuestra América, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

⁵ TAMAGNO, Liliana (2001) *Los tobos en la casa del hombre blanco. Identidad, memoria y utopía*, Ed. Al Margen, La Plata.

⁶ TRINCHERO, Héctor Hugo (2000) *Los dominios del demonio. Civilización y barbarie en la frontera Chaco central*, EUDEBA, Buenos Aires.

⁷ IÑIGO CARRERA, Nicolás (1983) “La colonización del Chaco”, *Historia Testimonial Argentina, N° 3*, CEAL, Buenos Aires, pp.7-16; (1984) “Campañas militares y clase obrera. Chaco, 1870-1930.” *Historia Testimonial Argentina, N° 25*, CEAL, Buenos Aires; (1988) “La violencia como potencia económica: Chaco: 1870-1940”, *Conflictos y Procesos de la Historia Argentina Contemporánea, N° 11*, CEAL, Buenos Aires.

campos de caza, comenzando así el proceso de desposesión de sus condiciones materiales de existencia que los convertiría en obreros obligados a vender su fuerza de trabajo para poder subsistir.

Paralelamente, se impulsaron las condiciones de poblamiento que apelaban a la inmigración extranjera, considerada como eje central de la transformación demográfica y cultural. Como afirma Elida Sonzogni⁸, dentro de la provincia de Santa Fe, San Javier se convirtió en uno de los departamentos del norte quitados a la dominación aborigen que recibió mayor caudal inmigratorio y se constituyó en escenario de diversos emprendimientos promovidos por extranjeros. En este sentido, y siguiendo los planteos de Mario Andino⁹, dicho contexto significaba para los aborígenes una intensificación de los procesos de expropiación de sus tierras en favor de colonos foráneos y de su explotación como mano de obra subordinada. Fue en esta coyuntura que tuvo lugar el hecho que se dio a conocer en San Javier como “el último malón”, un levantamiento que se enmarca, precisamente, en este contexto sociopolítico local y al cual podemos considerar como un movimiento de resistencia por parte de los mocovíes.

Por otra parte, así como el levantamiento de San Javier se vincula al proceso de construcción del Estado nacional, también se lo puede pensar como un movimiento político-religioso¹⁰ relacionado con protestas milenaristas que tuvieron lugar en distintos contextos, pero que se manejaron con una lógica similar. Como plantea María Isaura Pereira de Queiroz¹¹, el milenarismo se basa en la idea de un movimiento en el que se espera un cambio radical en el orden social, luego del cual se instaurará un estado social de perfección. Esta promesa de un mundo nuevo resulta de las frustraciones y las reivindicaciones de la colectividad, que espera una compensación que le será aportada por medios religiosos. De esta manera, los movimientos milenaristas incorporan la religión a las dimensiones sociopolítica y socioeconómica para solucionar un problema que parte de la reprobación de la sociedad existente.

Así, a principios del siglo XX se sucedieron diversos movimientos político-religiosos entre los grupos aborígenes de la región del Chaco, entre los que podemos pensar al levantamiento de San Javier, debido a sus componentes míticos y al rol destacado de los líderes espirituales. Es en este sentido que debemos entender las prédicas que anunciaban un próximo diluvio apocalíptico en el que perecerían criollos y “gringos”, salvándose únicamente los mocovíes que se refugiaron en San Javier, luego de lo cual todas las riquezas que legítimamente les pertenecían volverían a su poder. Otro elemento que nos permite pensar

⁸ SONZOGNI, Elida (2006) “Un mundo en cambio”, en: Bonaudo, M. (comp.) *La organización productiva y política del territorio provincial (1853-1912)*, Nueva Historia de Santa Fe, La Capital, Vol. 6, Ed. Prohistoria, Rosario, pp. 9-29.

⁹ ANDINO, Mario Daniel (1998) *El último malón de los indios mocovíes*, UNL, Santa Fe.

¹⁰ CITRO, Silvia (2006), *Op. Cit.*

¹¹ PEREIRA DE QUEIROZ, María Isaura (1968) *Historia y etnología de los movimientos mesiánicos*, Editorial Siglo XXI, México, pp. 19-36.

en este levantamiento como un movimiento de índole milenarista tiene que ver con la consideración de la eficacia de las armas tradicionales por sobre las de los “infeles”, ya que los mocovíes estaban convencidos de que las balas de los “blancos” se volverían barro y la pólvora, arena.

De acuerdo con Leopoldo Bartolomé¹², este movimiento puede interpretarse como el primero de otros ocurridos años más tarde entre grupos toba de la provincia del Chaco, quienes también se encontraban afectados por la expansión colonial europea que les ocasionó graves crisis económicas y naturales. Entre estos movimientos cabe destacar al de Napalpí en el año 1924 y los de El Zapallar y Pampa del Indio en 1933, analizados por Edgardo Cordeu y Alejandra Siffredi¹³ -entre otros autores-, quienes estudian los movimientos milenaristas-mesiánicos de los grupos guaycurú en el contexto de transformación producido por la colonización.

Por todo lo dicho hasta aquí, planteamos que el levantamiento mocoví de San Javier no constituye un episodio aislado ocurrido por circunstancias particulares, sino que se trata de un proceso complejo atravesado por múltiples aspectos, que articulan dimensiones socioeconómicas, políticas y religiosas. Este amplio proceso de conflicto puede ser abordado a partir de la definición de tres momentos fundamentales: un prolongado período de gestación del movimiento, luego del cual se registra su manifestación violenta con los hechos del 21 de abril de 1904 y, posteriormente, la represión física y el silenciamiento por parte de las autoridades estatales y la población criolla y extranjera de la región¹⁴.

Es en estos años posteriores cuando tiene lugar la filmación de la película *El último malón*, realizada por un destacado sanjavierino con el propósito de documentar aquel episodio histórico que marcó un antes y un después en el complejo proceso de relaciones entre los aborígenes y los “blancos” de su pueblo natal, donde desde niño había tenido contacto con los mocovíes que protagonizaron el conflicto. En un artículo de 1924, el autor sostenía:

“Me enorgullezco de que mi cuna se meciera en medio de una reducción de indios mocovíes y de haber convivido con ellos muchos días de mi vida. He sentido el alarido del malón que nos amenazaba a los blancos con el degüello. He acaudillado indios en veinte elecciones, en la provincia de Santa Fe, y más de una vez, cuando niño, regresé a mi casa con la cabeza marcada con las huellas de las pedradas que cambiara con mis compañeros de

¹² BARTOLOMÉ, Leopoldo (1972) “Movimientos milenaristas de los aborígenes chaqueños entre 1905 y 1933” en: *Suplemento Antropológico*, Universidad Católica, Vol. 7, N° 1-2, Asunción del Paraguay, pp. 107-120.

¹³ CORDEU, Edgardo y SIFFREDI, Alejandra (1971), *De la algarroba al algodón. Movimientos milenaristas del Chaco argentino*, Juárez Editor, Buenos Aires.

¹⁴ GRECA, Verónica (2007) *La rebelión mocoví de San Javier de 1904. Una reconstrucción a partir de la producción periodística de la época*, Tesis de Licenciatura en Antropología, orientación sociocultural, Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades y Artes, UNR.

aula: los indiecitos. Puedo, por lo tanto, tener alguna autoridad para hablar de ellos y rectificar o aclarar conceptos sobre el indio” (Diario Crítica, 27 de julio de 1924).

Alcides Greca (1889-1956), quien fuera jurista, periodista y escritor, tuvo una extensa actuación en la vida política argentina, como socialista en su juventud y posteriormente desde la línea yrigoyenista del radicalismo, desempeñándose como diputado y senador tanto en el ámbito provincial como en el nacional. Entre sus legados debe destacarse su importante obra literaria, la cual, como plantea Miguel Couselo¹⁵, está atravesada por una actitud militante en la que se unifican el escritor y el político. La misma incluye cuentos: *Cuentos del comité*, 1931; relatos de viaje: *La torre de los ingleses*, 1928; novelas: *Viento norte*, 1927 y *La Pampa Gringa*, 1935; relatos autobiográficos: *Tras el alambrado de Martín García*, 1934; entre otros escritos. Sin embargo, su obra más trascendente puede considerarse *El último malón*, a pesar de haber sido su única incursión en el campo de la cinematografía.

La película en contexto

A partir de lo planteado hasta el momento, puede verse que el tema de *El último malón* se encuentra en un punto de cruce entre la historia, la antropología y el cine, lo que nos permite trascender los límites de cada una de estas disciplinas y realizar un análisis que articule las múltiples dimensiones del conflicto en cuestión. De este modo, el abordaje del film se convierte en una vía privilegiada para aprehender diversos aspectos de su contexto histórico en relación con la problemática aborígen en general, teniendo en cuenta las potencialidades del cine como valioso complemento de otros documentos empleados para el estudio del pasado.

En los últimos años, esta creciente interacción entre el ámbito cinematográfico y el campo de la disciplina histórica ha sido acompañada por numerosos planteos teóricos que sostienen el carácter fructífero y legítimo de este proceso. Nuestra intención de analizar la película *El último malón* se inscribe en este nuevo contexto de revalorización de las posibilidades del cine, tanto por su influencia sobre la sociedad de su época como por su reconocido valor histórico en la actualidad. En este sentido, Marc Ferro¹⁶ caracteriza a las películas como testimonios válidos que reflejan una realidad auténtica, tanto si poseen carácter documental como si se trata de una ficción. De esta manera, pone en cuestión la idea de que la palabra escrita cuenta con una mayor veracidad que la imagen, agregando, además, que esta última

¹⁵ COUSELO, Jorge Miguel (1971) “Historieta del espectáculo: el aporte de Alcides Greca al cine argentino”, en *Revista “Todo es Historia”*, N° 49, pp. 74-79.

¹⁶ FERRO, Marc (2000) *Historia contemporánea y cine*, Crítica, Barcelona, pp. 31-56.

ofrece una serie de elementos imprevistos que resultan inasibles para la primera. Es por ello que el estudio del cine puede permitir el descubrimiento de lo latente, lo oculto, lo no visible, que representa un complemento altamente valioso para otras aproximaciones a la Historia. Reforzando esta visión, Luis Laborda Oribes¹⁷ considera a las obras cinematográficas como acercamientos válidos al pasado, afirmando que su posible carácter ficcional (y su inevitable carácter subjetivo) no implica la ausencia de una mirada sobre los hechos históricos que pueda resultar significativa, reveladora y, en consecuencia, de vital importancia para cualquier intento de reconstrucción de los mismos.

Por su parte, Robert Rosenstone¹⁸ sostiene en el mismo sentido la necesidad de superar la oposición entre historia escrita e historia en imágenes, dado que ambas, y no sólo la segunda, están atravesadas por la subjetividad y la atribución de sentidos al pasado desde el presente. Entonces, teniendo en cuenta que ninguna de las dos está en condiciones de ofrecer una “verdad literal”, puede considerarse al cine como una forma de historia válida con características propias que posee límites como cualquier otra y que, por ende, no debe ser considerada en sí misma menos legítima.

En consonancia con dichos planteos, Pierre Sorlin¹⁹ destaca el poder de la imagen para crear determinadas ideas del pasado en los espectadores, trascendiendo las posibilidades de los documentos escritos y posicionando así a los films como “agentes de la historia”. Este hecho convierte al cine en un elemento fundamental cuya influencia hace necesaria su consideración en tanto objeto de estudio para la Historia, así como presupone una puesta en cuestión con respecto a los límites de los recursos tradicionalmente empleados por el historiador. En lo que respecta a nuestro tema en particular, podemos trasladar los mencionados aportes a nuestra intención de analizar la visión del indígena que *El último malón* ofrece a la sociedad de la época, ya que podemos considerar a la película como una vía de transmisión de una determinada imagen del pasado, así como una herramienta de gran valor para acceder al conocimiento del mismo desde el presente.

El análisis del film que nos ocupa, además, torna ineludible la referencia a la situación imperante en los albores de la cinematografía nacional y a los propósitos que fueron caracterizando sus primeras manifestaciones. En este sentido, Andrea Cuarterolo²⁰ sostiene que la intencionalidad del cine en la Argentina pasa de relacionarse, inicialmente, con la transmisión de una determinada imagen del país y con la construcción de una identidad colectiva, a incluir, en los años posteriores al Centenario, referencias a diversos conflictos políticos y sociales que aquejaban a la sociedad contemporánea. Este

¹⁷ LABORDA ORIBES, Luis (2007) *La construcción histórica de la cinematografía norteamericana*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, en <http://www.tdx.cat/TDX-1212107-161445>, pp. 13-46.

¹⁸ ROSENSTONE, Robert (1997) *El pasado en imágenes*, Ed. Ariel, Barcelona, pp. 43-64.

¹⁹ SORLIN, Pierre (2005) “El cine, reto para el historiador”, *Istor* N° 20, México, pp. 11-35.

²⁰ CUARTEROLO, Andrea (2008) “*El último malón (1917)*, *Juan sin ropa (1919)* y *En pos de la tierra (1922)*: tres films pioneros del cine político-social en Argentina”, V Jornadas de Sociología, UNLP.

nuevo abordaje crítico ponía en tensión las ideas de “progreso” y “civilización” sostenidas hasta entonces por los sectores dominantes, al tiempo que otorgaba visibilidad a nuevos espacios y actores previamente relegados. Siguiendo a esta misma autora²¹ podemos afirmar que la película *El último malón*, filmada en el marco de aquel nuevo contexto, se destaca por haber abordado un tema conflictivo de su tiempo dando “voz” y protagonismo a los “otros”, es decir, a sujetos que, como los mocovíes de San Javier, generalmente permanecían invisibles para la lente de los cineastas. A pesar de que esta “voz indígena” estaba inevitablemente modulada por la ideología del autor-director, el simple hecho de dar participación a estos sujetos normalmente olvidados constituía en sí mismo una decisión política, que convertiría a este film en pionero y símbolo de esta nueva corriente de ideas en el ámbito cinematográfico nacional. Además, el lugar concedido a dichos sujetos hasta entonces ausentes del cine local convierte al film en una herramienta que comunica no sólo a través de las palabras escritas sino también, y fundamentalmente, mediante lo visual. En este sentido, cabe reflexionar sobre los interrogantes que plantean las decisiones del director en cuanto a cómo *mostrar* a los mocovíes (más allá de cómo articular la narración en sí misma); sin embargo, lamentablemente, carecemos de documentación que pueda esclarecer cuestiones a este respecto.

Continuando con los planteos de Cuarterolo²², cabe destacar que en los films de carácter etnográfico de la época era común que los indígenas reprodujeran sus costumbres frente a la cámara como modo de escenificar su propia etnicidad. En el caso de *El último malón*, estas escenas funcionan como preámbulo de la ficción, entrecruzándose así los límites entre el registro documental y ficcional, entre el “mundo histórico” y el “mundo imaginario”. Los mocovíes participan de la reconstrucción de su pasado y la representación de sus conflictos y asumen –al menos corporalmente– un rol activo en el proceso de autorrepresentación. Sin embargo, por tratarse de una película muda, la “voz” de los mocovíes no es reproducida por ellos mismos sino que es transmitida por el director a través de textos, intercalados con las imágenes, que ayudan a conducir el argumento. Es decir, no son los actores sino el autor quien lleva el lenguaje oral al texto escrito, pretendiendo “transcribir” las voces mocovíes con cierta “textualidad”: para ello, dichas voces están expresadas en primera persona, en un intento de reproducir la “oralidad” al imitar modismos, vocabulario y pronunciación característicos. A lo largo de la obra, los mocovíes sólo pueden ser escuchados (o más bien vistos y leídos) a través de las voces hegemónicas, las cuales hablan

²¹ CUARTEROLO, Andrea (2008) *Op. Cit.* y (2009) “Primeros debates y reflexiones en torno al cine nacional” y “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)”, en: Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras, *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros, 1896-1969*, Ed. Nueva Librería, Buenos Aires.

²² *Idem.*

“por ellos”, otorgándoles sentidos que les son ajenos. Es importante destacar, a este respecto, que no existen fuentes con la voz directa de los actores mocovíes, por lo que su propia palabra acerca de la rebelión no se encuentra registrada. Es así que la recuperación de los hechos y la reconstrucción del proceso han sido realizadas a partir de aquellas voces hegemónicas que se presentan a sí mismas como las únicas válidas.

En cuanto al argumento tratado, así como afirmamos que la película es ante todo un producto de su contexto, sabemos que no existe una versión “real” de los hechos, sino que se nos presenta aquí una explicación de la realidad que es establecida como auténtica. En este caso, se trata de una de las versiones de los “blancos” de la época y de la región, que a su vez no es la única. Tal como hemos comprobado a través del análisis de diversos diarios y periódicos de 1904, podemos reconocer una notable heterogeneidad en cuanto a las interpretaciones del conflicto, que giran en torno a la identificación de las causas del problema, la discusión sobre las medidas a tomar y la responsabilización de diferentes sectores político-partidarios²³.

La mayor parte de estas voces dominantes registradas en la prensa de la época hablaban del conflicto como de un “malón”, expresando con esto una irrupción repentina de un grupo carente de “civilización”, tal como se pensaba a los aborígenes en aquel entonces. Por el contrario, nuestra visión se orienta a considerarlo como un movimiento de resistencia de características complejas y, como veremos, también hay actualmente nuevas voces no hegemónicas tendientes a concebirlo como una “rebelión” que buscaba revertir la marginalidad a la que se sometía a los mocovíes. Por su parte, la película, si bien entiende que el movimiento no estaba completamente desligado del malestar generado por la explotación de los aborígenes y la usurpación de sus tierras, reconstruye el conflicto transmitiendo ya desde su título la noción de “malón”, con la cual remite a un movimiento que es producto de la violencia intrínseca de los indios. Asimismo, la idea de “último” da a entender una posterior desaparición o asimilación de los aborígenes y el reemplazo de sus costumbres por la “civilización” en términos europeos, tal como se proponía desde las políticas estatales en aquel entonces.

De todas maneras, la intención de denunciar las condiciones de vida de los mocovíes y atribuir a ellas las causas del levantamiento, da cuenta de la visión crítica de Greca respecto de las políticas del Estado hacia las poblaciones aborígenes. Tal como sugiere Juan Carlos Arch²⁴, la película muestra la postergación de aquellos que habían sido los verdaderos dueños de la tierra que luego fue ocupada por los inmigrantes, su rebelión frente a la explotación a la que eran sometidos por los terratenientes de la zona y la complicidad de las autoridades y el gobierno ante dicha situación. Por ejemplo, al inicio de la película

²³ GRECA, Verónica, *Op. Cit.*

²⁴ ARCH, Juan Carlos (1999) “Cine y video”, en *Historias de nuestra región*, Fascículo N° 19, Diario La Capital, p. 3.

podemos leer frases como las siguientes: *“A inmediaciones de este pueblo, donde los pionners de la civilización levantaron sus hogares y labraron su riqueza, una tribu de indios mocovíes arrastra su vida miserable...”*; *“El indio mocoví, antiguo señor de la comarca, desposeído de sus tierras (...)”*; *“Los blancos le enseñaron a beber, por eso le pegan y lo encarcelan”*. La clara intencionalidad política de estas palabras aparece así como reflejo del compromiso ideológico del realizador, hombre de activa militancia que, a pesar de ser ajeno a la industria cinematográfica, encontró por medio de ella un instrumento para la difusión de sus ideas y una eficaz arma de denuncia y de combate. De cualquier modo, aún con estas matizaciones, no debemos olvidar que Greca se hallaba inevitablemente inmerso en la ideología imperante en aquel contexto, con lo cual su crítica hacia el trato recibido por los indígenas se articula, como hemos sugerido, con consideraciones que manifiestan un etnocentrismo ampliamente extendido en la época. Un ejemplo que cabe mencionar en este sentido es que, tal como plantean Marcela López y Alejandra Rodríguez²⁵, el tono en el cual la película se refiere a los mocovíes se modifica entre el momento en que los mismos se mantienen en el ámbito de la *toldería*, en actitud *sosegada* y *subalterna*, y aquel en el cual emprenden el levantamiento contra las “víctimas” blancas del pueblo. Así, una visión inicialmente comprensiva se transforma en diversos planteos condenatorios, reflejando la mencionada ambigüedad de la posición del director en cuanto a la consideración del indio.

De acuerdo con Eduardo Romano²⁶, el autor-director, preocupado por la actualidad y el destino de los indígenas en aquel entonces, habría apelado a las posibilidades de la pantalla para mostrar evidencias y movilizar al menos parte de la opinión pública local y nacional. Como puede leerse en una revista especializada del momento: *“(...) Esta película tiene la ventaja sobre las demás nacionales de ser, a la par que dramática, instructiva, por desarrollarse entre los indios mocovíes que muy pocos conocían ni de nombre. La epopeya de la última insurrección de estos autóctonos habitantes del Chaco santafesino se va proyectando en forma de acción intensa, que da la impresión neta y clara de lo que fue aquella hecatombe”*²⁷.

De este modo, a través de la película, Greca busca narrar un hecho histórico y así lo va a presentar desde una de las primeras escenas, donde se lo ve sentado en su escritorio redactando el siguiente manuscrito: *“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 fuerte y heroica que pobló de leyendas la selva chaqueña*

²⁵ LÓPEZ, Marcela y RODRÍGUEZ, Alejandra (2009) *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó*; Ed. Del Nuevo Extremo, Buenos Aires, pp. 97-106.

²⁶ ROMANO, Eduardo (1991) *Literatura / Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Ed. Catálogos, Buenos Aires, pp. 5-39.

²⁷ *La Película. Semanario cinematográfico sudamericano*, N° 98, v. 8-VIII-1918, p. 17, en ROMANO, Eduardo (1991), *Op. Cit.*, pp. 10-11.

y el estero espejado donde el chajá nada en su grito agreste.” Este prólogo no sólo identifica la posición ideológica de su realizador, sino que permite expresar en forma directa la responsabilidad que el autor adquiere con su obra y con las ideas que se propone transmitir. Tal como plantea Cuarterolo²⁸, esta suerte de declaración pública de intenciones con la que Greca introduce la historia pone de manifiesto que el realismo es el principal elemento que el director se propone priorizar. Sin embargo, la profusión de elementos ficcionales en la obra entra en tensión con dicha pretendida fidelidad a los hechos. Es por ello que, siguiendo a López y Rodríguez²⁹, podemos referirnos a *El último malón* como una película que “desde la ficción arma una trama con pretensiones de *documento histórico*”. Además, siendo el director mismo quien se presenta como sujeto que narra, la película se constituye en su propia forma de representación de la versión del relato que quiere contar.

Esta presencia concreta de Greca en su película continúa en la escena siguiente, en la que se lo ve comentando el guión con el “ex diputado Ferraroti” y el “gobernador del Chaco, Fernando Centeno”. Aquí nos parece necesario realizar un paréntesis para mencionar que Centeno no fue gobernador de Chaco sino hasta 1923; es decir, encontramos una contradicción en el hecho de que la película lo menciona como tal habiendo sido realizada en 1917, lo que nos deja suponer que la escena fue agregada con posterioridad. Debemos recordar que, en 1924, el gobernador Centeno dio la orden a policías y civiles armados para que destruyeran el asentamiento toba de Napalpí, debido a una huelga que impedía levantar la cosecha de algodón. Así, con la excusa de evitar una sublevación indígena, cientos de hombres, mujeres y niños fueron asesinados. Siguiendo a Héctor Kohén³⁰, el anacronismo de la mencionada escena se trataría de un pretexto para justificar la futura represión, planteando el peligro que se avecinaba con un próximo “malón”.

En relación con lo que venimos sugiriendo, y como hemos ya mencionado, debe recordarse que la visión de Greca está teñida por su propio posicionamiento político y por ciertos prejuicios inherentes a la ideología de su época. Así, como muchos intelectuales de principios del siglo XX, subestima la capacidad de reivindicación de los indígenas y, desde una perspectiva paternalista, otorga al Estado la responsabilidad sobre estos grupos. En consecuencia, los indígenas adquieren visibilidad pero a costa de la delegación de su voz. A la vez, y a pesar de la declaración del inicio, los mocovíes no son mostrados como “fuertes y heroicos”, sino que se los ve sumidos en la pobreza y dominados por el “blanco”. Más

²⁸ CUARTEROLO, Andrea (2009) *Op. Cit.*

²⁹ LÓPEZ, Marcela y RODRÍGUEZ, Alejandra (2009) *Op. Cit.*, p. 100.

³⁰ KOHEN, Héctor (2009) “El último malón”, en: *Mosaico Criollo. Antología del Cine Mudo Argentino*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, pp. 12-17.

aún, como sostiene Miriam Garaté³¹, el compromiso político-ideológico del autor no exime al mensaje del film de diversas tensiones y contradicciones: mientras se denuncia, por un lado, el trato injusto dado a los indios (alegando a favor de los mocovíes), se plantea también, por otro, la defensa de la “(i)legítima” propiedad de estancieros y colonos (lo cual suscita alegatos contra el indio). En este sentido, los delitos de los “blancos” (usurpaciones y matanzas) son rápidamente minimizados, mientras que las agresiones de los mocovíes, lejos de constituir un resarcimiento o una reversión del pillaje precedente, son entendidas como una manifestación de su salvajismo. Es decir, las mismas acciones adquieren distintos sentidos y son valoradas de manera desigual en virtud de los sujetos implicados en cada caso. De todos modos, y aún relativizándolas, deben reconocerse en la obra de Greca ciertas modalidades de representación de la alteridad que, según Cuarterolo³², no sólo resultan sumamente novedosas para la producción cinematográfica de la época, sino que serán también muy relevantes para el cine político-social posterior.

Volviendo sobre su mencionado afán de realismo, cabe destacar que *El último malón* se presentó ya desde sus avisos publicitarios como una “reconstrucción de la histórica rebelión de las tribus mocovíes del Chaco santafesino”³³, para la cual Greca introdujo estos dos novedosos recursos: la película estaba filmada “en el lugar de los hechos y con los mismos personajes que intervinieron en el drama”³⁴. Como señala Cuarterolo³⁵, puede decirse que si bien esta “literalidad racial” no garantiza una representación verdaderamente realista de las minorías étnicas, la superposición de sujeto histórico y personaje, en un contexto en el que el cine estaba regido por numerosos estereotipos, resulta sumamente significativa. A pesar de ciertas concesiones del director en este aspecto, como el hecho de que la protagonista indígena estuviese personificada por una actriz profesional “blanca”, la representación de los mocovíes a lo largo del film está planteada con una voluntad documental que acerca las imágenes al registro antropológico. En relación con ello, entre los muchos interrogantes que nos plantea la película acerca de las condiciones de su realización, nos resulta ineludible detenernos fundamentalmente en este aspecto relativo a la participación de los mocovíes. Aunque hasta el momento no hemos podido dar respuesta a esta cuestión, consideramos importante seguir indagando cómo fue acordado el involucramiento de

³¹ GARATE, Miriam (2010) “Figuraciones del pasado, contradicciones del presente. En torno a El último malón (1918) de Alcides Greca”, Coloquio internacional “Cine mudo en Iberoamérica: naciones, narraciones, centenarios”, Museo Universitario Arte Contemporáneo, México D.F.

³² CUARTEROLO, Andrea (2008) *Op. Cit.* y (2009) *Op. Cit.*

³³ “La película. *Semanario cinematográfico sudamericano*”, N° 98, v. 8-VIII-1918, en ROMANO, Eduardo (1991), *Op. Cit.*, p. 11.

³⁴ *Idem.*

³⁵ CUARTEROLO, Andrea (2008) *Op. Cit.* y (2009) *Op. Cit.*

aborígenes que habían vivido un hecho traumático poco tiempo antes y aún eran víctimas de discriminaciones y estigmatizaciones. Dicha participación en una obra que, a pesar de sus pretensiones de realismo, representaba una versión ajena de los hechos y se hallaba signada por los condicionamientos ideológicos de su autor que hemos ya señalado, reviste una gran significación y plantea numerosas preguntas aún no esclarecidas, que podrían desarrollarse en futuras investigaciones.

Retomando los planteos de Cuarterolo³⁶, vemos que, a pesar de las intenciones manifestadas en el prólogo, Greca introduce en el film otro elemento que complejiza la narración: el folletín, el cual se intercala con el relato histórico y la descripción documental. El conflicto amoroso, de considerable peso en el argumento, puede haber sido un recurso utilizado por el director para garantizar un público masivo. Dado que la película fue enteramente financiada por él (por lo que pudo trabajar con libertad ideológica y creativa), la interpolación folletinesca no se puede adjudicar a los requerimientos y presiones de una empresa que controlara la producción. Por el contrario, y más allá de un mero interés económico, Greca manifiesta una preocupación fundamentalmente política al tener en cuenta en todo momento sus posibilidades de llegada al público. En este sentido, cabe recordar que el cine le resultaba una eficaz vía de denuncia, dado su carácter democrático y masivo, por lo cual puede pensarse que recursos como el del folletín constituían una estrategia para potenciar aún más la difusión y visibilidad de su obra. Esto se refleja ya desde los mismos avisos publicitarios de la película, donde los aspectos exóticos y ficcionales (*“realizada con un interesante drama amoroso”, “cuadros emocionantes de la vida primitiva”*)³⁷ adquieren un protagonismo mayor que los históricos y testimoniales. Aquí vemos otra vez cómo el autor se apropia de la “voz” de los “otros” para recrear una ficción que no transcribe una realidad, sino que constituye una creación propia. Se confirma, así, la idea de que el cine no es meramente una exposición de hechos dados, sino que se trata de un modo construido de representación de la historia que nunca está exento de la subjetividad de su autor.

El conflicto en la película

Luego de la presentación del director comienza a desarrollarse el argumento de la película, que constituye, como hemos planteado, un intento de documentar un hecho histórico y un universo cultural diferente. Así, como señala Marcelo Álvarez³⁸, el relato muestra -en un prólogo, seis actos y un epílogo- las condiciones de vida de los mocovíes en las estancias de San Javier, su explotación por el trabajo y el alcohol, y la emergencia de un movimiento de características milenaristas.

³⁶ CUARTEROLO, Andrea (2009) *Op. Cit.*

³⁷ *“La película. Semanario cinematográfico sudamericano”*, N° 98, v. 8-VIII-1918, en ROMANO, Eduardo (1991) *Idem.*

³⁸ ÁLVAREZ, Marcelo (2001) “La mirada de los otros”, en *Suplemento La Palabra*, Diario La Opinión, Rafaela (La Opinión On Line, Año 4, 6 de mayo de 2001).

La trama se despliega, como ya anticipamos, en un recurrente entrecruzamiento de historia y ficción, por lo que cabe aclarar que se encuentran datos en el film que no se corresponden con el registro documental que hemos revisado acerca del levantamiento mocoví. En particular, nos referimos a algunos de los personajes protagonistas que aparecen con sus nombres y/o apellidos alterados³⁹. Esto refuerza la necesidad de una mirada cautelosa sobre el relato presentado por el director, teniendo en cuenta dicha tensión entre la búsqueda de fidelidad histórica y la libertad creativa concedida a la narración.

En el prólogo, titulado “La civilización y el indio”, la película presenta imágenes de San Javier que contrastan el barrio moderno de la población “blanca” con la “toldería” mocoví, donde viven familias indígenas hacinadas y en condiciones de pobreza extrema. También se muestran imágenes de la vida cotidiana de los mocovíes: la pesca del yacaré, la fija del sábalo, la boleadora del avestruz, la caza del carpincho y el guacamayo, el trabajo en las estancias y la degradación por el alcohol.

El primer acto muestra al viejo cacique Bernardo López viviendo en el dominio concedido por el gobierno y en amistad con los “blancos”, a cambio de prebendas materiales y sociales. Su posición lo enfrenta a su hermano Jesús Salvador, que añora la vida nómada de su pueblo y convoca a una rebelión ante la negativa del cacique de dar cabida a sus reclamos para la devolución de las tierras que habían pertenecido a sus ancestros. Jesús Salvador cuenta con el apoyo de Rosa Paiquí, una mestiza concubina de Bernardo pero pretendida por él, con quien comparte el dolor de su pueblo explotado y sometido.

Durante “La Conspiración”, segundo acto de la película, muchos mocovíes de la región comienzan a concentrarse en San Javier, donde desarrollan ceremonias religiosas de tradición local. La tribu proclama cacique a Jesús Salvador y empiezan a realizarse actos de espionaje a las actividades y a la organización de los colonos y de las autoridades civiles y policiales. El tercer acto, “Amoríos, bailes y religión”, muestra la celebración de la fiesta del patrono San Francisco Javier, próxima a la fecha del levantamiento, la cual constituye un motivo más de congregación de mocovíes en el pueblo. Estos sucesos, entre otros, nos permiten pensar al conflicto no como un hecho espontáneo y anecdótico, sino como un movimiento que venía gestándose desde los meses anteriores.

En “La regresión”, cuarto acto de la película, ocurren robos de haciendas y atentados a propiedades por parte de los mocovíes, a los que el comisario y el jefe político responden con represión. Varios aborígenes son detenidos y torturados; en respuesta, Jesús Salvador pone sitio al pueblo, mientras que su hermano Bernardo se refugia en la jefatura de policía. Por su parte, los vecinos “blancos” se acantonan

³⁹ En el presente trabajo, utilizamos dichos nombres tal como aparecen en la película por tratarse de la versión que estamos analizando.

en las terrazas de las casas y en la torre de la iglesia. Es interesante detenerse en el título de este acto, referido a “la regresión” de los indígenas al estado de barbarie. Además, dicho acto comienza con una frase explícita en este sentido: *“En el espíritu de los indios se ha operado una regresión hacia el salvajismo”*. Las siguientes ejemplifican esta noción según el criterio del director y de la ideología de su época: *“tropas de hacienda robada”*; *“colonos asesinados a chuzazos”*; *“Ni los tiros de escopeta contenían a los mocovíes hambrientos”*; *“actos de pillaje”*; *“el pueblo había despertado ante la inminencia del peligro”*. Teniendo en cuenta, entonces, estas frases que aparecen en la película, volvemos a notar la concepción diferencial que tenía la sociedad dominante sobre el valor de la vida de “blancos” e “indios” y la relación de unos y otros con la legalidad. Es decir, no se cuestiona que los robos y asesinatos son cometidos por los mocovíes hacia los “blancos”, quienes son víctimas del “ataque”, justificándose así la represión. Mientras tanto, la expropiación de tierras y los “tiros de escopeta” no son considerados de la misma manera, quedando claro que los colonos inmigrantes son los únicos a quienes el Estado considera como “pobladores” y dignos de ser protegidos, tanto en esta situación concreta de enfrentamiento como a la hora de garantizar el derecho a la propiedad, tranquilidad y prosperidad económica.

El quinto acto de la película muestra al jefe político de San Javier encarcelando a Jesús Salvador. La prensa deforma las noticias hasta sembrar un clima aterrador, mientras que vecinos y autoridades, por su parte, aguardan armados los inciertos acontecimientos en las azoteas. Desde allí avistan el asesinato de Feliciano Luna, un criollo que había ido a reclamar unos caballos que le habían robado, supuestamente, los mocovíes. A partir de este hecho, los “blancos” lanzan los primeros disparos. La lucha se adelanta a lo planeado y los mocovíes avanzan desordenadamente por las calles de San Javier, confundiendo en una batalla desigual. Los aborígenes, por consejo de su sacerdote Golondrina, atacan con sus armas tradicionales, lanzas y flechas, ya que pensaban que, tal como veíamos al principio en relación con las características milenaristas de la protesta, las balas se volverían barro en el momento de la pelea. El armamento de los “blancos” supone una derrota segura que deja como saldo muchos heridos y muertos. Algunos sobrevivientes huyen hacia el monte y otros toman venganza saqueando estancias vecinas. En represalia, los “blancos” incendian la tolдерía que bordea el pueblo. Así, también en este acto podemos ver cómo operan las categorías de “civilización” y “barbarie”, identificándose al levantamiento mocoví con esta última (*“Por espacio de dos horas el pueblo estuvo expuesto a la saña del indio que correteaba por sus calles”*), mientras que la represión por parte de los “blancos” es juzgada positivamente (*“La valerosa juventud sanjavierina sale a perseguir a los fugitivos”*).

En el sexto acto, “La caza del indio”, se ven las tropas policiales que llegan desde Santa Fe a perseguir a los aborígenes dispersos. En este marco, Jesús Salvador intenta vengarse de Bernardo por ser cómplice

de los “blancos”. En el transcurso de esta acción los mocovíes son virtualmente abatidos por la tropa policial, pero Jesús Salvador logra huir y rescatar a Rosa Paiquí, quien se encontraba presa en las islas corriendo peligro de muerte. El subsiguiente epílogo consiste en un clásico cierre romántico que muestra a Jesús Salvador y a Rosa Paiquí viviendo su historia de amor en el Chaco, lejos de San Javier.

De acuerdo con Couselo⁴⁰, puede decirse que esta ficción amorosa que el director superpone a la trama afecta sus intenciones de creación de un fiel documental, dado que subordina las resoluciones de pasividad o rebeldía a las rivalidades pasionales de dos hermanos por una misma mujer. El levantamiento de Jesús Salvador contra los indígenas colaboracionistas y los “blancos” expoliadores se encuentra, así, condicionado por su romance con Rosa Paiquí, lo cual implica desviar el enfoque racional al acontecer novelístico y relegar el aspecto documental frente al notorio protagonismo de la ficción.

El conflicto en la memoria

Luego del análisis realizado, consideramos importante reflexionar sobre el papel que juega esta película en las representaciones del conflicto que los sanjavierinos elaboran en la actualidad. En primer lugar, cabe destacar que, lejos de la supuesta extinción de los mocovíes que sugiere la película, los mismos siguen formando parte de la población de San Javier. Sin embargo, como plantea Silvia Citro⁴¹, durante un largo período los aborígenes no pudieron asumir su pertenencia étnica, debido a las políticas estatales tendientes a la europeización, que a su vez se complementaron con las estrategias de resistencia indígena que motivaban su propio ocultamiento. De todas maneras, los cambios políticos de las últimas décadas han transformado este escenario, propiciando que los mocovíes pudieran reconocerse como tales y cuestionar la que hasta el momento había sido la versión oficial de la historia. Actualmente, en San Javier existen tres comunidades mocovíes organizadas que llevan adelante diversas acciones de lucha por su visibilización y reivindicación. Es en este contexto que investigamos las nuevas conflictividades interétnicas y el lugar que ocupa la película *El último malón* en la construcción de los relatos actuales de aquel episodio histórico.

⁴⁰ COUSELO, Jorge Miguel (1971) *Op. Cit.*

⁴¹ CITRO, Silvia (2006) “Tácticas de invisibilización y estrategias de resistencia de los *mocoví* santafesinos en el contexto postcolonial”, en: INDIANA N° 23, Instituto Iberoamericano de Berlín, http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Indiana/Indiana_23/10Citro_neu.pdf, pp. 139-170.

Desde el año 2005 venimos realizando trabajo de campo en San Javier⁴² para relevar las memorias actuales del conflicto de 1904. Las observaciones y entrevistas realizadas a lo largo de nuestros viajes nos permiten afirmar que el tema del levantamiento mocoví permanece vigente en San Javier, donde los descendientes de los protagonistas de los sucesos construyen sus propias representaciones sobre aquel conflicto. En esta oportunidad, nos enfocaremos en los relatos de vivencias o experiencias que se encuentren atravesadas por la película *El último malón*, a partir de los cuales interpretamos que dicho film posee un rol fundamental en la construcción de las memorias del levantamiento.

Entendemos a la memoria, siguiendo a Elizabeth Jelin⁴³, como un proceso de construcción del pasado desde el presente o como la operación de dar sentido a dicho pasado. Así, el mismo es activado por los sujetos de un modo colectivo y en relación con su contexto social, de modo que la memoria no es tanto un recuerdo, sino una reconstrucción en la que se disputan distintos sentidos sobre el pasado.

A partir de lo que hemos considerado con respecto a la utilización del cine como recurso para la Historia, pensamos que el mismo adquiere gran importancia para nuestra investigación dado que, como plantea Carmen Guarini⁴⁴, nos permite interrogarnos acerca de qué se transmite del pasado y cómo se lo transmite. Además, puede decirse que la película en cuestión, por su llegada a un público más amplio en comparación con otras fuentes escritas, ha sido considerada muchas veces como la versión “real”, es decir, ha adquirido carácter de documento y atraviesa los relatos de los sujetos aún en la actualidad. *El último malón* se ha convertido, así, en un importante referente en el saber local, favoreciendo la visibilización de un conflicto que, de otro modo, hubiese sido ignorado por muchos sujetos que no fueron parte del mismo. A su vez, ha contribuido a generalizar su propia visión de lo sucedido, tal como lo muestra el hecho de que el título *El último malón* se haya instalado en el sentido común y sea aquel por el cual se ha denominado por décadas al levantamiento de 1904; al mencionar “el último malón”, muchos sujetos hacen referencia al hecho histórico mismo, incluso sin estar familiarizados con la película.

En este sentido, por ejemplo, docentes de diversas escuelas nos han referido que al acercarse la fecha de conmemoración de aquel suceso, recurren a la película como disparador para hablar del tema o como orientación para narrar los acontecimientos. Asimismo, muchos jóvenes nos han comentado que en algún momento han visto la proyección en clase, con lo que las representaciones que hoy tienen del hecho histórico se corresponden en gran medida con la versión filmica del mismo. Es interesante destacar que nuestros entrevistados pertenecen a diferentes generaciones, gracias a lo cual hemos podido

⁴² En el marco del proyecto de tesis doctoral de Verónica Greca (*“Conflictividades interétnicas en la Argentina del siglo XXI. La vigencia de la rebelión mocoví de San Javier de 1904: una reconstrucción a partir de las voces actuales”*), Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario

⁴³ JELIN, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la memoria*, Ed. Siglo XXI, Madrid, pp. 17-37.

⁴⁴ GUARINI, Carmen (2006) “Los ‘marcos sociales del olvido’ y su representación audiovisual”, CD *Actas 8º Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural*, UNR.

indagar acerca de las repercusiones del film en distintos contextos históricos. En relación con ello, cabe mencionar la reflexión de un hombre mocoví que pudo ver la película durante su infancia:

‘cuando yo era chico [década de 1950] proyectaron la película acá en San Javier... Cuando mataban a un indio, la gente aplaudía... eso se festejaba... ahora pienso que pasaría otra cosa’
(Reconstrucción de entrevista del 27 / 01 / 2011).

Actualmente, como veremos, las reacciones de los sujetos frente al conflicto de 1904 son muy diferentes, en concomitancia con los nuevos posicionamientos en torno a la problemática indígena que se encuentran cada vez más extendidos. En este contexto, el film es retomado en la actualidad para ser puesto en diálogo con nuevas interpretaciones, ya que al ser ésta una obra clave para referirse al conflicto histórico, adquiere también un rol central para cuestionamientos y reformulaciones. Así, se configuran múltiples versiones que entran en tensión e implican a su vez diversas posturas y opiniones sobre el tema tratado. En relación con ello, cabe destacar que los relatos filmicos pueden considerarse, tal como afirma Guarini⁴⁵, como vehículos de la memoria que contribuyen a construir sentidos sobre el pasado y participan activamente en las disputas suscitadas en torno a los mismos. Sabemos además, siguiendo a Jelin⁴⁶, que no hay una sola memoria, sino que se trata de un campo en conflicto, de un campo de lucha por oficializar una narrativa sobre el pasado; una lucha por el poder, la legitimidad y el reconocimiento. Continuando con los planteos de esta autora⁴⁷, se puede sostener que las distinciones entre la historia dominante o hegemónica y la historia negada o silenciada adquieren sentido a través de las evocaciones del pasado en el presente. Pero esta historia olvidada cobra nueva vigencia a partir de cambios culturales y sociales que impulsan a revisar y dar nuevo sentido al pasado. Con respecto al conflicto de San Javier, la visión hegemónica entiende que se trató de un “malón”, es decir, un ataque irracional de los mocovíes, deslegitimando así la idea de una reivindicación justificada. Esta concepción del “malón” como irrupción violenta es criticada por muchos mocovíes que proponen denominar al conflicto como una “rebelión” frente a las injusticias sufridas. Es decir, las comunidades aborígenes impulsaron en los últimos años un cuestionamiento hacia la versión hegemónica, reelaborando los sentidos del conflicto e intentando revertir el silenciamiento que durante años hubo en torno al mismo. A su vez, reclaman una

⁴⁵ GUARINI, Carmen *Op. Cit.*

⁴⁶ JELIN, Elizabeth *Op. Cit.*

⁴⁷ *Idem.*

reconceptualización del movimiento que entienda que se trató de una “rebelión”, buscando el reconocimiento y la legitimación de los sucesos de 1904 como parte de una lucha por sus derechos. Consideramos que las diferencias en los modos de entender el conflicto, especialmente en términos de “ataque” o “defensa”, manifiestan las tensiones existentes entre los sujetos, las cuales a su vez se vinculan con las relaciones de poder que han construido la historia local. Es decir, las heterogeneidades y disputas derivan en parte de las maneras en que cada quien se plantea a sí mismo frente a este proceso, a partir de su identificación étnica y de cómo el mismo ha atravesado su trayectoria particular. De esta manera, la vigencia del movimiento de 1904 en la actualidad se pone de manifiesto en los relatos que se construyen acerca del mismo, los cuales entran en diálogo o confrontación en función de distintos posicionamientos que reactualizan los sentidos históricos del conflicto. Podemos ilustrar estos planteos con los siguientes testimonios de distintos sanjavierinos:

“Ella [una dirigente de una comunidad aborigen] no habla de un ‘malón’. Para ella fue una ‘rebelión’. Y logró algo muy importante, que fue instalar esta idea en la comunidad [se refiere a todo San Javier]. Porque no es sólo una sutileza de cambio de nombre; es algo que tiene que ver con significaciones mucho más profundas” (ex directiva de un establecimiento educativo, 07 / 10 / 2005)

“malón no tiene sentido para nosotros, malón lo hizo el hombre ambicioso que vino a robarnos, a violentar lo que era nuestro, a apoderarse de la tierra (...) nosotros nos rebelamos contra la injusticia, contra el hombre que vino a violentar nuestra tranquilidad, nuestra manera de vivir...” (mujer mocoví de San Javier, 20 / 4 / 2006).

“Nosotros decimos que fue un malón (...) de atacar y levantar lo que venga (...). Ahora no les gusta que se diga malón, le dicen rebelión. Pero (...) fue un malón.” (hombre de San Javier, 20 / 4 / 2006).

Además del cuestionamiento a la noción de “malón”, también se discute el calificativo de “último”, el cual ha sido generalizado en el sentido común a partir de la visibilización que la película hizo del levantamiento. La crítica a la idea de “último malón” consiguió que muchos comenzaran a hablar de la “última rebelión”⁴⁸; sin embargo, algunos retoman el cuestionamiento y plantean que no se trató de la

⁴⁸ Ver: *La última rebelión*, de Pablo Alvira, Escuela Provincial de Cine y Televisión, Rosario, 2000.

“última” sino de la “primera”, o de una que antecede a las tantas reivindicaciones que han emergido y que siguen teniendo lugar. En este sentido, vemos una vez más cómo la particularidad de este conflicto de San Javier se vincula con el contexto histórico-político general; en este caso, con el proceso de revisibilización de los pueblos aborígenes en la actualidad.

En síntesis, consideramos que los relatos sobre el levantamiento no se basan sólo en la transmisión de recuerdos vivenciados en el pasado, sino en representaciones que están atravesadas por la trama del film; tal es el caso de la ficción amorosa que forma parte de algunos relatos como si hubiese sido real, aún cuando proviene de sujetos que no expresan haber visto la película. Ésta y otras manifestaciones de la relevancia de *El último malón* en la reconstrucción del conflicto nos llevan a plantear que las versiones actuales no serían las mismas si la película nunca se hubiese filmado. Es por ello que creemos que la misma ejerce un rol fundamental en la construcción de las memorias y, en este sentido, podemos decir que se trata de una obra de indudable actualidad.

Reflexiones finales

En conclusión, consideramos que el análisis de la película *El último malón* contribuye a una comprensión más acabada del proceso en que se enmarca el levantamiento mocoví de 1904. A través de este relato hemos intentado articular los enfoques histórico y antropológico, que dan cuenta de cómo el film remite a un conflicto que aún está abierto y muestran, al mismo tiempo, que su trascendencia excede ampliamente su valor cinematográfico.

Tanto por la temática tratada como por su contexto histórico y político de realización, *El último malón* se convierte en una ventana a la problemática indígena que ha sido frecuentemente olvidada en la historia de nuestro país. Así, nos permite profundizar la reflexión sobre un proceso signado por conflictos y disputas de sentidos, surgido hace más de un siglo y vigente hasta nuestros días.

Además, la película juega un rol clave en la construcción de las representaciones actuales sobre el conflicto, poniendo en diálogo el presente con el pasado de un modo que no sería posible si aquella no existiera. La visibilidad que *El último malón* ha dado al levantamiento mocoví también ha generado que distintas memorias entren en tensión, representando diversas formas de mirar al pasado y reactualizando así el conflicto en el presente. De este modo, el análisis de dicho film a partir de los relatos actuales nos permite revisar la que ha sido por mucho tiempo la versión indiscutida de la historia y ampliar las perspectivas acerca de los procesos identitarios de los pueblos originarios.

En síntesis, *El último malón* resulta fundamental en más de un sentido: por un lado, ha contribuido a generalizar una versión del conflicto; a la vez, ha servido como vehículo para transmitir dicha visión hasta la actualidad; finalmente, constituye una valiosa herramienta para acceder al conocimiento del pasado y cuestionarlo desde el presente.