



**“UNA LEGIÓN DE ESPECTROS”:
LA CUESTIÓN INDÍGENA EN *EL ÚLTIMO MALÓN***

PABLO ALVIRA
(UNR -ISHiR/CONICET); pabloalvira@yahoo.com.ar

RESUMEN

En el presente artículo se analiza el film *El último malón*, filmado en 1917 por Alcides Greca en San Javier, Santa Fe. Se intenta ubicar esta singular obra en el contexto cinematográfico argentino y discutir, además de su vínculo con otras películas del período silente, su relación con el clima cultural y los discursos intelectuales hegemónicos en la época, tanto en el ámbito latinoamericano como en el argentino. Buscando establecer rupturas y continuidades, se hace especial énfasis en aspectos como la representación del conflicto social y la visión del indígena expuesta por la película.

Palabras clave: Cine argentino – indígenas – conflicto social

ABSTRACT

“A legios of ghosts”: the indigenous question in *El ultimo malón*

*This article analyzes the film *El último malón* filmed in 1917 by Alcides Greca in San Javier, Santa Fe. It attempts to locate this unique work in the context of Argentine film and discuss, in addition to its connection with other silent films of the period, its relationship with the cultural climate and with the intellectual discourses hegemonic at the time, both in Latin America as in Argentine. Looking establish ruptures and continuities, emphasis is placed on aspects such as the representation of social conflict and the vision about the indigenous exposed by the film.*

Key words: Argentine Cinema - native peoples - social conflict

Introducción

En 1917, apenas trece años después de los acontecimientos históricos, Alcides Greca filmó *El último malón*, película pionera que reconstruye una rebelión mocoví ocurrida en 1904 en San Javier, localidad costera del norte de la provincia de Santa Fe. En este trabajo se tratará de situar la visión del indígena que la película y su director sostienen, en relación con el mundo cultural y los discursos intelectuales hegemónicos de la época, tanto en el ámbito latinoamericano como específicamente argentino, considerando que expresan –autor y película- cierto indigenismo, moderado y con rasgos paternalistas, pero que aún así significa una rareza en su época.

También es singular porque, a diferencia de lo ocurrido en otras cinematografías latinoamericanas, especialmente la boliviana y la mexicana,¹ lo indígena no fue un tema central en la producción argentina hasta el período clásico, entre las décadas de 1930 y 1950. Estas películas, entre las que se destacan *Viento Norte* (1937, Mario Soffici), *Pampa bárbara* (1945, Lucas Demare y Hugo Fregonese), representan al indio como peligro, exaltando la figura militar y el sometimiento tanto del indio y como del gaucho a las normas del Estado, promoviendo una visión que había sido dominante en la segunda mitad del siglo XIX, tiempo histórico en el que transcurre la acción de estos films.² *El último malón*, sin embargo, dos décadas antes se había acercado de manera problemática a la cuestión indígena, como parte de la “cuestión social” que en misma época otros films, como *Juan Sin Ropa* o *Nobleza Gaucha*, también abordarían a su modo.

Otra particularidad de *El último malón* reside en que fue escrita, producida y dirigida por un notorio hombre público, un intelectual santafesino que utilizó diversos medios, además de la actividad política en sentido estricto, para expresar sus opiniones e interpretaciones del tiempo que vivió: el cine, la literatura, el periodismo, las conferencias, etc. Por eso, aunque a los films deba entenderse como una representación cuya producción no puede atribuirse por completo a las “intenciones” de un autor, es importante en este caso, conjuntamente con el acercamiento al texto fílmico, abordar *El Último Malón* como parte de un itinerario intelectual.

¹ Para el cine boliviano, consultar Córdova S., Verónica; “Cine boliviano: del indigenismo a la globalización”; *Nuestra América* Nº 3; 2007. Para el caso de México, ver Reyes, Aurelio de los; *Medio siglo de cine mexicano: 1896-1947*; Trillas; México; 1987.

² Rodríguez, Alejandra y López, Marcela; “Una de indios y soldados en la frontera sur. Identidad y subalternidad en un western argentino: *Guerreros y Cautivas*”; *Filmhistoria*; Nº Especial; Barcelona; 2007.



La construcción de la nación y los discursos dominantes

Ocupar y disciplinar

Más que un episodio aislado o exclusivo de un grupo, la rebelión mocoví de 1904 fue una consecuencia de una serie de políticas hacia el indígena que generaron un largo conflicto, en el marco del cual la rebelión fue un aspecto dentro de las estrategias de resistencia de los pueblos indígenas. Si bien la campaña militar de 1884 había quebrado definitivamente la resistencia organizada de los indígenas en la región chaqueña, hasta 1924 ocurrieron episodios de resistencia en el espacio chaqueño, entre ellos la rebelión de los mocovíes narrada en *El último malón*.

En el espacio que es actualmente Argentina, las políticas hacia los indígenas habían sido fluctuantes y con distintos niveles de represión durante la época tardocolonial y la primera mitad del siglo XX. Pero es en la segunda mitad del siglo XIX, fundamentalmente luego de la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) y sucesivos litigios con Paraguay y Brasil, momento en que se consolida el proceso de delimitación del territorio de la actual Argentina, cuando hay una clara definición por el sometimiento definitivo –cuando no el exterminio– de los pueblos aborígenes. Es el momento de constitución del Estado-Nación, donde una fracción de la burguesía argentina, la gran burguesía (terrateniente, bancaria importadora-exportadora y vinculada al capital financiero internacional), se impone sobre las demás fracciones burguesas. En esta etapa del desarrollo mundial del capitalismo el país se articuló al mercado mundial como productor de alimentos y materias primas y receptor de capitales. De este modo, se hacía imprescindible la puesta en producción de las áreas que hasta el momento se hallaban en manos de sus habitantes originarios, las tribus indígenas. La burguesía argentina acometió entonces la conquista militar de aquellos grandes espacios: el Chaco, la Pampa y la Patagonia.³

Hacia 1870, el Estado no estaba aún en condiciones de disputar el territorio a los pueblos indígenas. Hasta este período, las políticas de alianzas y acuerdos con las tribus amigas heredadas de la época rosista eran moneda corriente y se alternaban con períodos de mayor conflictividad y guerra con las tribus reticentes. Desde fines de los años 70, con la asunción de Julio A. Roca en el Ministerio de Guerra, se abandona la política acuerdista y se lanza a la incorporación definitiva del espacio pampeano patagónico, ocupado por diversos grupos indígenas con sus respectivas formaciones sociales. El Estado

³ Íñigo Carrera, Nicolás; “El problema indígena en la Argentina”; en *Razón y Revolución*; Nº 4; 1998; p. 7.



argentino (a la par del chileno) emprenderá con renovadas fuerzas y recursos financieros la ofensiva contra el indio, la llamada “campana del desierto”, consistente en una guerra de exterminio que también implicó la conquista de más de 60 millones de hectáreas, de las cuales dos terceras partes fueron entregadas a un número reducido de personas.⁴

En el mismo sentido, la administración Roca inicia la ocupación militar del Territorio Nacional del Chaco. Sin grandes eventos bélicos, con la muerte de algunos de los caciques más combativos y la cooptación o integración de otros, la campana fue un éxito desde la perspectiva estatal. No fue una guerra de exterminio, en el sentido aplicable al sur del país, pero significó la pérdida definitiva de la tierra y la ruptura irreversible de la organización social indígena, permitiendo la incorporación del espacio chaqueño a la economía capitalista. La reducción de los campos de caza, y la imposibilidad de llegar a los ríos para pescar, obligaron a los indígenas a abandonar, al menos parcialmente, sus actividades de caza, pesca, recolección, e incluso el malón y la guerra, y obtener sus medios de vida trabajando como asalariados en los obrajes madereros chaqueños o los ingenios azucareros de Tucumán, Salta y Jujuy.

En el caso de San Javier, las tierras que los mocovíes habían habitado desde la fundación de la Reducción Indígena –jesuítica primero, franciscana después– estaban a fines del siglo XIX y principios del XX siéndoles expropiadas por el Estado, cuyas políticas favorecían su ocupación y puesta en producción por parte de inmigrantes europeos, quienes los explotaban como mano de obra en trabajos rurales y domésticos. Así, a principios del siglo XX en San Javier, criollos y extranjeros constituían el sector hegemónico de la sociedad, gozando del poder político y económico. Marginados, incluso físicamente separados, los aborígenes mocovíes sufrían la explotación económica y la desvalorización subjetiva por parte de los colonizadores.

A pesar del mestizaje y los intercambios, esta situación de marginalidad y degradación a la que estaban expuestos los habitantes originarios de la región, quienes venían sufriendo un prolongado proceso de pérdida de poder y de repliegue material y espiritual, generó un ambiente de permanente confrontación. Como señala Verónica Greca, para los sectores dominantes esta situación debía interpretarse como el resultado de la incapacidad de una raza inferior para asimilar la “civilización”, constituida por sus propias pautas. Por esta razón, y dado el contexto ideológico imperante, cualquier

⁴ Radovich, Juan Carlos y Balazote, Alejandro; “Transiciones y fronteras agropecuarias en norpatagonia”; en Trincherro, Hugo (comp.); *Producción doméstica y capital*; Biblos; Buenos Aires; 1995; p. 2.



aborigen era tratado con desprecio, por ser identificado con actitudes de indiferencia ante el progreso material, con la indisciplina frente al trabajo, con la superstición irreflexiva y con vicios degradantes como el alcoholismo, la promiscuidad, la vagancia y el robo.⁵

Intelectuales y discursos sobre el indígena

Visto durante el siglo XIX principalmente como bárbaro, el indio fue un problema recurrente pero nunca llegó a constituirse específicamente como tema de polémica para el pensamiento latinoamericano en general y argentino en particular. Con el positivismo –para finales del siglo XIX– la construcción simbólica de la otredad con respecto al indio se modifica. Es de este modo como el modelo que se sintetizaba en la relación otro-extraño-peligroso se traslada a un modelo biopolítico de exclusión inclusiva que significó también la biologización del indio.⁶ Será ahora fuente de exotismo y llevará sobre sí mismo una carga de características que lo traspasan desde aquella que lo definía por su peligrosidad, a una noción biológica por lo que ahora se lo definirá por su inferioridad cultural y “natural” con respecto al hombre “normal”.

Estas ideas se desarrollan en un contexto latinoamericano signado por un discurso, a través del cual, como sostienen Funes y Ansaldi, las élites políticas e intelectuales blancas intentan definir sociológicamente (y eugenésicamente) al “otro”, que es visto como “problema”, sea negro, indio o mestizo. Según estos autores, “la sociedad es conceptualizada como un organismo, mientras los sujetos sociales, a su vez, se comportan como tales, es decir –con los debidos matices de cada caso–, el dato fatal para definir a ese organismo es la constelación racial de la sociedad.”⁷ Uno de sus tópicos es el “problema indio”. Al respecto, el boliviano Alcides Arguedas puede escribir en su *Pueblo Enfermo* lo siguiente sobre el aymara:

“es duro, rencoroso, egoísta, cruel, vengativo y desconfiado cuando odia. Sumiso y afectuosos cuando ama. Le falta voluntad, persistencia de ánimo y siente profundo aborrecimiento por lo

⁵ Greca, Verónica; “El último malón, una aproximación a las relaciones interétnicas a partir del levantamiento del pueblo mocoví en San Javier, en 1905, en base a la obra de Alcides Greca”; disponible en www.ctera.org.ar/iipmv/publicaciones/Cuaderno6/Doc/1880/Mocovi-San%20Javier.pdf; 2009.

⁶ Taub, Emmanuel; “Exclusión y Otredad. Notas sobre la construcción del otro-indígena en la formación del Estado Nacional argentino”; *Iberamérica Global*; Nº 1; Jerusalén; 2008; p. 56.

⁷ Funes, Patricia y Ansaldi, Waldo; “Patologías y rechazos. El racismo como factor constitutivo de la legitimidad política del orden oligárquico y la cultura política latinoamericana”, disponible en www.catedras.fsoc.uba.ar/udishal; 1994; p. 2.



que se le diferencia (...) Todo lo que personalmente no le atañe lo mira con la pasividad sumisa del bruto y vive sin entusiasmos, sin anhelos, en quietismo netamente animal.”⁸

El argentino Carlos Octavio Bunge, por su parte, para analizar a los indígenas los contraponen a los europeos, encontrando que el “*fatalismo* oriental” es la característica de los pueblos prehispánicos, lo que explica su conquista y sometimiento. Además, son tristes, vengativos y miedosos. Más aún, anuncia: “La muerte de la especie [el indio puro], su disolución por degeneración. Por esto el indio puro tiene escasa o ninguna importancia en la sociología americana.”⁹

Salvo en el caso de Bunge, abiertamente racista, en Argentina no se llegó a sistematizar un pensamiento racial consistente.¹⁰ Sin embargo, aunque no se hayan escrito libros como *Pueblo Enfermo* o *El porvenir de las naciones hispanoamericanas* (1899) del mexicano Francisco Bulnes, en los positivistas argentinos, como Ingenieros y Ramos Mejía, estuvieron presentes las apelaciones biológicas y una firme filiación a las concepciones del darwinismo social.

El positivismo perderá su vigor en la segunda década del siglo, cuando se produzca en algunos de sus autores –como Ingenieros– un cambio de orientación, síntoma, según Terán, de un ascendente clima de ideas.¹¹ El relevo de su hegemonía intelectual lo tomará el nacionalismo católico, que intentará una *revival* cultural y espiritual de la Hispanidad. Escritores como Manuel Gálvez y Joaquín V. González, intentan exhumar las raíces hispánicas del Ser Nacional “frente al asedio cosmopolita del proceso inmigratorio aluvial de los cambios demográficos no deseados de la modernización del país.”¹²

Ya hacia el Centenario, la inmigración masiva comienza a ser cuestionada y en su lugar aparece una nítida y creciente xenofobia, que hace de los inmigrantes el equivalente “indio”, “mestizo” o “negro” de otras sociedades y provoca una curiosa e inesperada revalorización del criollo –de la cual buen ejemplo es *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes–, que de ‘vago, ocioso y malentendido’ pasa a ser considerado prototipo de virtudes morales.¹³ La agitación obrera es la que

⁸ Citado en Funes, Patricia y Ansaldi, Waldo; “Patologías y rechazos...”; op. cit.; p. 11.

⁹ Ídem; p. 10.

¹⁰ Senkman, Leonardo; “Las preocupaciones étnicas de las elites intelectuales argentinas, 1880-1940”; *Revista de História*; Nº 129-131; São Paulo; 1994.

¹¹ Terán, Oscar; “Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980”; en Terán, Oscar (coord.); *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*; Fundación OSDE/Siglo XXI; Buenos Aires; 2008; p. 28.

¹² Senkman, Leonardo; “Las preocupaciones étnicas...”; op. cit.; p. 3.

¹³ Funes, Patricia y Ansaldi, Waldo; “Patologías y rechazos...”; op. cit.; p. 35.



provoca que la burguesía argentina vea ahora a los extranjeros, aprovechados y desagradecidos, como los que han traído la prostitución, la delincuencia, el anarquismo, el socialismo, el desorden y el terror.

Sin embargo, la rehabilitación que alcanza a los gauchos, y que expresada culturalmente por el criollismo, no incluye a los indios. En todo caso, algunas voces se refieren a ellos en términos algo diferentes a los argumentos manifiestamente racistas como los de Bunge. Es el caso del moderadísimo indigenismo o “mestizofilia”¹⁴ que desde el nacionalismo, y ya en los veinte, exhibe Ricardo Rojas, que en su *Eurindia* (1924) enfatiza la presencia de lo autóctono como configurador de la realidad latinoamericana. Este nativismo, según Rojas, combinado adecuadamente con el exotismo serviría para alcanzar la “argentinidad integral”.

Pero también en esta década, empiezan las grietas en el discurso hegemónico de los intelectuales latinoamericanos, proceso que desembocará en el indigenismo de los años veinte.¹⁵ El indigenismo de Gamio, Vasconcelos y Othón de Mendizábal en México, Valcárcel, Haya de la Torre, Uriel García y Mariátegui en Perú, de Gustavo Navarro en Bolivia, entre otros, más allá de los matices tuvo en común muchos aspectos que significaban una ruptura con el pensamiento hegemónico del período anterior (sea el arielismo, sea el positivismo): vinculó al indio con el problema de la tierra y lo vio como productor, valorizó lo indígena en la cultura e historia del continente, reivindicó menos al mito que al indígena realmente existente y, sobre todo, hizo propuestas concretas para el cambio de su situación.

El indigenismo latinoamericano maduró, entonces, en los años veinte del siglo pasado. Pero este indigenismo “clásico” se sabe que tuvo numerosos antecedentes, por lo que es llamado por algunos “segundo indigenismo”¹⁶ ya que hubo, en las primeras décadas del siglo XX, otro que lo preparó. Se pueden señalar en Perú a Manuel González Prada con su texto *Nuestros Indios* de 1908 o a Pedro Zulén y Dora Mayer con su labor en la pionera Asociación Pro-Indígena, que actuó entre 1909 y 1916, o incluso Belaúnde con sus primeras obras, quienes marcan un primer momento de preocupación por lo indígena. En Bolivia, la obra de Franz Tamayo (*El problema pedagógico*, 1910), y en México la de Andrés Molina Enríquez (*Los grandes problemas nacionales*, 1910), constituyen también este primer indigenismo que puede situarse entre 1905 y 1921. Según Eduardo Deves Valdés, primer indigenismo del siglo XX

¹⁴ Deves Valdés, Eduardo; “El pensamiento indigenista en América Latina (1915-1930)”; disponible en www.archivochile.com; 1997; p. 4.

¹⁵ Para el indigenismo de los años veinte, ver Funes, Patricia; *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*; Prometeo; Buenos Aires; 2006.

¹⁶ Deves Valdés, Eduardo; “El pensamiento indigenista...”; op. cit; p. 5.



significa “planteamiento del problema del indio en nuevos términos en relación a lo que había ocurrido en épocas anteriores, es decir, articulación del tema del indio con el tema de la tierra: el indio como cuestión étnico-social y económica, y ya no en términos teológicos, éticos, bélicos o biológicos, como había sido tratado anteriormente.”¹⁷ En cierto modo, se trata de posiciones más o menos cercanas a las expresadas en la película *El último malón* y las sostenidas por el propio Alcides Greca, como se verá más adelante.

El cine silente argentino y la conflictividad social

En el contexto político-cultural descrito en el apartado anterior, si bien la mayoría de las manifestaciones artísticas y culturales fueron funcionales al proyecto de la clase dominante, el cine, por su alcance masivo y por la democrática accesibilidad de su lenguaje, se reveló como un medio ideal para la configuración de un imaginario colectivo y de masas. En este sentido, en sus primeros años de existencia el cine argentino pivotó entre dos registros problemáticos, que estaban asociados a dos tipos de discursos cristalizados entre fines del siglo XIX y el Centenario, que ofrecieron contenidos a las realizaciones. Por un lado, la matriz positivista da lugar a films que muestran avances científicos y técnicos: *La expedición de La Uruguay al Polo Sur* (1903), *Diversas prácticas de vuelo en el Palomar* (1913) u *Operación de quiste hidatídico (1899-1900)*, son títulos elocuentes. Además de ser manifestaciones de una fe ciega en el progreso, estos films también permitían asociar los logros a la supremacía cultural y social de la burguesía.¹⁸ Otras películas “están signadas por la intercambiabilidad entre protagonistas y público. Es una clase la que se reconoce y celebra”.¹⁹ Como bien señala Irene Marrone, “al capturar estas imágenes del poder y convertirlas en un objeto de consumo para un público que se va ampliando, el cine se convierte en un instrumento esencial para la legitimación del Estado”.²⁰ Ya hacia el Centenario, el discurso cultural nacionalista se impone optando por el género ficcional para construir narraciones que recuperaran aspectos destacables de una identidad propia o una historia nacional. El cine se hace eco de esta necesidad de una *educación patriótica*, y este imperativo temático conduce también a un salto en lo formal: el desarrollo de la ficción a través de las reconstrucciones

¹⁷ Ídem; p. 5.

¹⁸ Marrone, Irene; *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*; Biblos; Buenos Aires; 2003; p. 33.

¹⁹ Kohen, Héctor; “Maciste, Chaplin, Griffith: La batalla por Buenos Aires”; en http://venus.unive.it/imla/SITOSP/Testi_EMHM_SP/Kohen.html; 2004; p. 3.

²⁰ Marrone, Irene; *Imágenes del mundo histórico...*; op. cit.; p. 32.



históricas, tendiente a componer una genealogía heroica del patriciado como *La Revolución de Mayo* y *El fusilamiento de Dorrego*, ambas de Mario Gallo.

Irene Marrone ha estudiado este corpus fílmico que bien puede considerarse, según su expresión, un “álbum del patriciado”.²¹ El escenario es primordialmente la ciudad de Buenos Aires, y sus temas excluyentes son los burgueses porteños o los logros por ellos impulsados. Es notable la ausencia de las clases subalternas en estos registros. Ni los indígenas, ni los campesinos, ni los obreros aparecen salvo como muchedumbre anónima en algún acto patrio. Más allá de sus diferencias, los registros –ya sean de matriz positivista o de cuño nacionalista– coincidieron en que se debían excluir la crítica social y política, siendo para ello oportuno invisibilizar a los actores subalternos y sus conflictos.²²

Pero en la década posterior al Centenario, aparecen una serie de films que otorgaron visibilidad a problemas de orden político y social de la época. Estos films provienen tanto de realizadores con un compromiso político-ideológico –es el caso de Alcides Greca– como de profesionales insertos en el seno de la naciente industria cinematográfica. Esta serie, que es inaugurada por *Nobleza Gaucha* (Cairo, Gunche y Martínez de la Pera, 1915), presenta un mapa social marcado por un ciclo de conflictividad en el campo y la ciudad que tiene como hitos fundamentales el Grito de Alcorta y La Semana Trágica. Sus máximos exponentes son, además de *Nobleza Gaucha*, *El último malón* y *Juan Sin Ropa* (Quiroga y Benoit, 1919)²³. La ruptura de mayor alcance de estos films consiste en la presentación de una realidad social conflictiva y colocar como sujetos de la acción a las clases subalternas en plena confrontación con las clases dominantes.²⁴

Si bien hubo autores con un definido compromiso político, muchos de los hombres y mujeres que participaron de esta incipiente etapa industrial del cine argentino, eran profesionales sin un compromiso político particular. Sin embargo, estos films nacieron, según indica Andrea Cuarterolo,

²¹ Ídem.

²² Cuarterolo, Andrea; “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)”; en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo; *Una historia del cine político y social en la Argentina (1896-1969)*; Nueva Librería; Buenos Aires; 2009; pp. 146-47.

²³ En *Nobleza Gaucha*, una joven vive un romance con un peón rural, pero ella es codiciada por un estanciero, patrón de ambos. Impunemente, el terrateniente la rapta y se la lleva a su mansión en Buenos Aires. El gaucho, auxiliado por un campesino inmigrante italiano viaja a la capital y logra rescatar a la joven. *Juan Sin Ropa*, por su parte, narra la historia de un peón rural que viaja a la ciudad en busca de mejores condiciones laborales y de vida. Allí se emplea en un frigorífico, para luego convertirse en líder de una huelga que culmina en una violenta represión. Perseguido, vuelve al campo, donde termina siendo un importante líder y dirigente agrario.

²⁴ Hay que señalar que la efectividad de esta visibilización queda menguada al situar a las mujeres como sujetos pasivos constituyendo el objeto de las disputas de los protagonistas, bajo los condicionamientos ideológicos y estéticos del melodrama y el folletín. Habría que esperar recién a la década de 1930, para que las protagonistas de las películas sean mujeres.



como respuesta a una serie de debates que “se focalizaron en dos problemáticas concretas: la urgencia por consolidar un cine nacional con características propias y la necesidad de un mayor realismo en las formas de autorrepresentación”.²⁵ Estas películas se acercaron a la realidad de su tiempo a través de varios caminos: el abordaje de temas sociales o políticamente conflictivos para la época, la designación de un otro como protagonista del relato, y la elección de espacios alternativos o la problematización de los espacios convencionales. La búsqueda del realismo acabó por desafiar el orden imaginado por los discursos hegemónicos.

En la mayoría de estos films, sin embargo, las clases subalternas rurales, aparecen en el marco de una reconfiguración del imaginario rural hegemónico, expresada en distintos tipos de discursos y producciones culturales, que invierte la carga valorativa anterior del binomio civilización/barbarie.²⁶ Filmes como *Nobleza gaucha* y *Juan sin ropa*, aún con sus críticas sociales, forman parte de la rehabilitación criollista (aunque popular, no elitista) de lo rural como símbolo identitario de la nacionalidad y depositario de la pureza, contrapuesto ahora a la corrupción urbana. Sin embargo, esta rehabilitación rarísimamente alcanza a los indígenas. Por eso, *El último malón*, dirigida por el abogado, escritor y político sanjavierino Alcides Greca,²⁷ es una suerte de “anomalía”. Es quizá la más marginal de la serie, tanto desde el aspecto de su desempeño comercial como por su virtual ausencia de las historias del cine argentino, a las que ha sido incorporada muy recientemente. Sin embargo es el ejemplo más claro de un cine que introduce el conflicto social y rompe con el discurso hegemónico, diferenciándose de las demás al situar como sujetos de la narración a los indígenas.

²⁵ Cuarterolo, Andrea; “Los antecedentes del cine político y social...; op. cit.; p. 148.

²⁶ Romano, Eduardo; *Literatura/cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*; Catálogos; Buenos Aires, 1994.

²⁷ Alcides Greca nació en San Javier, sobre la costa santafesina, el 13 de febrero de 1889. Apenas superada la adolescencia, se afilió al Partido Radical y fue elegido diputado provincial en la primera elección regida por la ley Sáenz Peña por el período 1912-1916. En la ciudad de Santa Fe, editó el periódico “La palabra” (1918) y dictó cátedra de Derecho Administrativo y Derecho Municipal Comparado. Luego, entre 1920 y 1923 fue senador provincial por San Javier. Entre 1926 y 1930 fue diputado nacional y residió en Buenos Aires. A fines de 1933, acusado de conspirar contra el gobierno, fue puesto preso y deportado a la isla de Martín García, donde debió permanecer más de cuatro meses, y convivió con otros correligionarios, entre ellos Alvear, Elpidio González y demás jefes del movimiento, poco después del fallecimiento de Hipólito Yrigoyen. Ya liberado, regresó a Rosario, donde poco a poco fue concentrando sus actividades profesionales, docentes y literarias, hasta que murió en 1956. Además del film *El Último Malón*, Greca dejó una vasta obra literaria, destacándose la novela *Viento Norte* y el conjunto de relatos *Cuentos de Comité*.



El último malón

Combinando los registros documental y ficcional, la película de Alcides Greca narra los acontecimientos de la rebelión mocoví de 1904 en San Javier, Santa Fe.²⁸ El argumento, basado en los hechos pero introduciendo un elemento dramático ficticio (el romance), puede resumirse así: los mocovíes están hambrientos y son explotados en las chacras y estancias de los blancos. Ante la miseria de su pueblo, Jesús Salvador, uno de los hermanos del cacique Bernardo López, convoca a los mocovíes de San Javier y la zona. Los hermanos están enfrentados además por el amor de una mujer, Rosa. A expensas del cacique, corrompido por las autoridades blancas, Jesús Salvador los insta a la rebelión. Los blancos, alertados por las concentraciones de mocovíes en los alrededores y por algunos robos y asesinatos, aguardan armados el desenlace. Tras un incidente, la lucha se adelanta y los mocovíes son masacrados luego de una lucha desigual por las calles de San Javier, a lo que sigue la persecución y dispersión de los sobrevivientes.

Desde su inicio, el film se presenta como una reivindicación, algo romántica, del pueblo mocoví. El intertítulo de presentación de la película dice:

“No será la poesía enfermiza del Boulevard, importada de París, ni el boletín policial, ni el novelón por entregas, será la historia de una raza americana, fuerte y heroica, que pobló de leyendas la selva chaqueña y el estero donde el chajá lanza su agorero grito. *Alcides*”

A diferencia de otras películas de su época –y más aún de las del período clásico– en *El último malón* la instancia narrativa²⁹ (desde donde se produce el discurso) se muestra como tal, y manifiesta una intención. Como indica Miriam Gárate, “las primeras secuencias del “Prólogo” (“La civilización y el indio”) deben leerse/verse como explicitación programática de un sujeto que (sería absurdo pensar en Greca como precursor de la “política de autores” o algo semejante), es ante todo un hombre público

²⁸ Para la vida de los mocovíes en San Javier y una reconstrucción de la rebelión, ver Andino, Mario; *El último malón de los indios mocovíes*; Universidad Nacional del Litoral; Santa Fe; 1998; y Dalla Corte Caballero, Gabriela; “Aborígenes mocovíes, misioneros franciscanos y colonos en la zona chaqueña (1870-1910). El ‘último malón mocoví’ de la Diócesis de Santa Fe”; *Naveg@mérica*; Nº 8; 2012. Respecto de la trama política en la que se inserta la película, ver Rodríguez, Alejandra; “La trama, la historia y la política en *El último malón*”; *Polhis*; Nº 8; 2011.

²⁹ En términos de análisis del texto fílmico, según Aumont y col. la instancia narrativa es aquel lugar abstracto donde se realizan las elecciones para la conducción del relato y la historia y donde son jugados los códigos fílmicos, que en el cine clásico, por ejemplo, se tiende a borrar al máximo. Excede al concepto de “autor”, que corre el riesgo de encerrar el lenguaje cinematográfico en el campo de la psicología y lo consciente. Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel y Vernet, Marc; *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*; Paidós; Barcelona; pp. 111-113.



movido por la voluntad de pronunciarse, por otros medios (además de la legislatura y del periodismo) en el espacio público. A partir de esas coordenadas deben ser aprendidos los planos iniciales.”³⁰

La primera secuencia del film se abre con una panorámica de San Javier, según un intertítulo “la próspera comarca en la que los pionners de la civilización levantaron sus hogares y labraron su riqueza”. Luego de una serie de planos que muestran una ciudad ordenada, eminentemente “gringa”, con plaza, iglesia, etc., las imágenes nos trasladan las inmediaciones del pueblo, donde, se explica, “una tribu de indios mocovíes arrastra su vida miserable”. Vemos una sucesión de planos que no puede contrastar más con las imágenes previas: ranchos de paja y adobe, niños sucios jugando entre perros flacos; un cuadro de pobreza general al que se le agregan planos de hombres y mujeres particularizados: una centenaria mocoví y su prole, el cacique, un músico, el “loco” del pueblo, etc. Su pretensión de registro etnográfico es única en el cine de ficción argentino, sólo los documentales propiamente “etnográficos” realizarán un abordaje similar décadas más tarde.

La segunda secuencia es notable. Primero, una serie de planos que muestran al mocoví, según reza el cartel “antiguo señor de la comarca”, fijando sábalos, cazando tuyangos, boleando avestruces, atrapando yacarés, todo un repertorio de destrezas y competencias propias de esa raza “heroica”, ataviado además con taparrabos y vinchas. Enseguida, una segunda serie de planos nos muestra al mocoví metido de lleno en la contingencia histórica, como peón en alguna estancia sanjavierina: apartando, enlazando, tumbando y jineteando animales. En pocos minutos, Greca realiza a la vez un registro etnográfico, una reivindicación de la cultura y los saberes ancestrales mocovíes y una denuncia de la situación actual.

El film muestra a un pueblo orgulloso de sí mismo, como se hace patente en los preparativos y justificaciones de la rebelión. Sin embargo, esa “raza heroica” para el film claramente está en sus últimas horas. Fundamentalmente, porque la sociedad blanca los ha corrompido. El enemigo del indio, dice el film, es el “latagá” (caña): una secuencia (planos virados al rojo) muestra a indios emborrachándose en una pulpería, hasta que llegan las autoridades policiales, los azotan y los encarcelan). Para el film, son los blancos los que le enseñaron a beber, así como son los blancos los que con tierras y ganado sobornan al cacique Bernardo:

³⁰ Gárate, Miriam; “Figuraciones del pasado, contradicciones del presente. En torno a *El último malón* (1918) de Alcides Greca”; disponible en <http://www.scribd.com/doc/33359045>; 2010; p. 4.



Intertítulo: “Mientras sus indios hacían vida de parias, minados por el vicio y la miseria, el viejo cacique de la tribu, Bernardo López, vivía como un pachá en los vastos dominios que le regaló el Gobierno”. (*Imágenes de un rebaño y del cacique cabalgando*)

En una entrevista concedida al diario *Crítica* en 1924, el propio Alcides Greca explica su visión sobre el levantamiento, identificando sus causas:

“(…) Entonces se acostumbraba a empeñar las escrituras, lo que equivalía a una operación de hipoteca. Como después no podían pagar, los prestamistas se quedaban con las chacras y los solares por menos que nada. Agréguese a esto que la gran fuente de recursos de los indígenas, la caza, fue disminuyendo cada vez más; los ciervos, los pumas, los yaguetés desaparecieron y los carpinchos, nutrias y las garzas mirasol escasearon, a causa de las grandes persecuciones. Esto trajo la miseria y, en consecuencia, el espíritu de revuelta.”³¹

Los indígenas han sido despojados de la tierra y sus recursos escasean. Poco resuena en este análisis de los discursos intelectuales dominantes. Incluso lo que para cualquier otro contemporáneo hubiese sido la prueba de la irracionalidad –esto es, el milenarismo de la rebelión– es justificado por Greca:

“Si se les pregunta a éstos [los vecinos], por qué se sublevaron los indios, dicen que porque les entró la ‘zoncera’, o porque algunos ‘tatadioses’ o ‘adivinos’ los sugestionaron. Están muy lejos de la realidad, y ni por asomo se les ocurre, que esos mismos tatadioses obraron bajo los dictados imperativos de factores que para ellos mismos pasaban desapercibidos.”³²

El diagnóstico de Greca, es similar al de los escritores del grupo que señalamos antes como primer indigenismo. En *Nuestros indios*, luego de afirmar que “la cuestión del indio, más que pedagógica, es económica, es social”, Manuel González Prada se pregunta:

“Bajo la República ¿sufrir menos el indio que bajo la dominación española? Si no existen corregimientos ni encomiendas, quedan los trabajos forzados y el reclutamiento. Lo que le hacemos sufrir basta para descargar sobre nosotros la execración de las personas humanas. Le conservamos en la ignorancia y la servidumbre, le envilecemos en el cuartel, le embrutecemos

³¹ Citado en Greca, Verónica; “El último malón, una aproximación...”; op. cit.; p. 4.

³² Citado en Greca, Verónica; “El último malón, una aproximación...”; op. cit.; p. 4.



con el alcohol, le lanzamos a destrozarse en las guerras civiles y de tiempo en tiempo organizamos cacerías y matanzas.”³³

En el mismo sentido, el boliviano Franz Tamayo escribe:

“Nos hemos instituido en profesores de energía nacional, y la primera condición para serlo es decir la verdad pese a quien pese y duela a quien duela. Y una de las formas y de las causas de la inferioridad boliviana es que vivimos de mentira y de irrealdad. El trabajo, la justicia, la gloria, todo miente, todo se miente en Bolivia; todos mienten, menos aquel que no habla, aquel que obra y calla: el indio.”³⁴

Para luego afirmar que el indio es el “verdadero depositario de la energía nacional”, y señalar lo que considera “la gran cualidad de su raza”:

“la suficiencia de sí mismo, la suficiencia que en medio mismo de su depresión histórica, de su indignidad social, de su pobreza, de su aislamiento, en medio del olvido de los indiferentes, de la hostilidad del blanco, del desprecio de los imbéciles; la propia suficiencia que le hace autodidacto, autónomo y fuerte.”³⁵

La misma “raza fuerte y heroica” desvalorizada y humillada por el blanco que menciona la película de Greca, pero que en ella resuena como algo mítico, como refuerzo del sentido de tragedia final atribuido a la rebelión. Esa condición heroica Greca la sigue ubicando en otro tiempo, en el Chaco. Decía en la entrevista de 1924:

“Fue un día memorable, en que novecientos indios armados a lanza penetraron el pueblo, golpeándose la boca, echados sobre los mancarrones lanzados a la carrera, bajo una lluvia de balas que les enviaban cuarenta o cincuenta vecinos que habían podido armarse. Casi todos los sublevados no habían conocido la vida salvaje, pues eran hijos y nietos de los que vinieron del Chaco. Entre los indios muertos en la refriega, figuraba también nuestro peón de patio, un indio buenazo y trabajador, que cuando niño me había tenido muchas veces entre sus brazos.”³⁶

³³ González Prada, Manuel; *Nuestros indios*; disponible en www.ensayistas.org; 1904.

³⁴ Tamayo, Franz; *Creación de la pedagogía nacional*; disponible en www.ensayistas.org; 1910.

³⁵ Ídem.

³⁶ Citado en Greca, Verónica; “El último malón, una aproximación...”; op. cit.; p. 4.



El *acto IV* de la película, previo al que muestra la batalla en que los mocovíes son masacrados y luego perseguidos, se llama *La regresión*. Sus intertítulos iniciales dicen:

“En el espíritu de los indios se ha operado una regresión al salvajismo. Considerables tropas de hacienda robada fueron conducidas al interior de las islas” / “Varios colonos habían sido asesinados a chuzazos en medio de sus chacras”.

El film describe la miseria mocoví, pero las causas profundas de ella suenan casi como una letanía, mientras los actos de pillaje y asesinato, las acciones en contra de los blancos, se muestran claramente y se desaprueban como un regreso al “salvajismo”. A lo largo toda la película, distintos episodios dan visibilidad tensiones y conflictos irresueltos para la época y para el propio director. Alcides Greca, como bien ha señalado Miriam Gárate, es un hombre público e intelectual dividido entre la percepción del injusto trato al indio y la usurpación de que ha sido objeto (lo cual suscita la denuncia y alegatos a su favor que lo acercan a la gauchesca primitiva) y la defensa de la propiedad de estancieros y colonos (lo cual suscita alegatos contra el indio). Este dilema, como sostiene la autora, “no engendra una nueva coherencia sino que desbarata por un instante la existente, mediante el rescate y desplazamiento de tópicos, signos y valores de la gauchesca primitiva, proyectados por un breve intervalo al orbe indígena.”³⁷

Aunque es el contacto con la sociedad blanca y la explotación por parte de esta las causas de la situación actual mocoví, por lo que también es la sociedad blanca y su instrumento estatal, la que debe revertir la situación. Como sabemos, no fue un “malón”, sino una rebelión; ni tampoco fue el “último” gesto de resistencia, sucedieron otros más. Sin embargo se presenta como el “último malón”, el episodio que cierra como tal el capítulo de la conquista y colonización.

Por eso, a pesar de que los defiende, la película tiene hacia ellos una visión paternalista y eurocéntrica. Como explica Verónica Greca, se trata de una visión “que subestima su capacidad de autonomía, y aunque critica la política adoptada por el Estado en la cuestión indígena, pone énfasis en que tendría que ser modificada, otorgándole así un papel fundamental. De esta manera asigna a los mocovíes un rol pasivo como grupo étnico, dado que así como fue ‘la civilización’ la que les inculcó los

³⁷ Gárate, Miriam; “Figuraciones del pasado...”; op. cit.; p. 7.



males del 'progreso', es ésta, según él, la que tiene que luchar por su reivindicación.”³⁸ Ahora, es el Estado el que debe hacerse cargo de esos sobrevivientes, que son “argentinos”.

“Al contacto con los blancos, con sus ‘civilizadores’, el indio ha adquirido los peores vicios, y como le falta tradición moral, educación, cae fácilmente en la abyección. La prostitución, el alcoholismo y la holgazanería son los vicios más desarrollados (...)”

“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 (...)”

“En mi concepto debe colocarse al indio bajo una especial tutela del Estado. Debe dársele tierras (...) Deben establecerse escuelas de artes y oficios (...) Debe protegérseles en los establecimientos industriales donde prestan su esfuerzo (...) Deben establecerse hospitales que los atiendan (...) en una palabra, debe tenerse al indio bajo un régimen de incapacidad relativa, como a niños grandes, pero sin llegar a los extremos del régimen jesuítico del Coloniaje (...) Esta tutela del Estado no debe estar reñida con la libertad, y así cuando el indio quiera irse de cacería o a trabajar en otro sitio, debe tener toda clase de franquicias para hacerlo, pero donde quiera que se encuentre debe estar siempre sobre él la mano protectora del Estado.”³⁹

Se trata de un radical yrigoyenista, preocupado por la cuestión social, de una indudable sensibilidad hacia los oprimidos y explotados, pero que no puede liberarse del corsé ideológico que su tiempo le impone y le impide imaginar un protagonismo activo por parte de los indígenas en el futuro de la nación. Algo que sí plantea el propio González Prada:

“La condición del indígena puede mejorar de dos maneras: o el corazón de los opresores se conduce al extremo de reconocer el derecho de los oprimidos, o el ánimo de los oprimidos adquiere la virilidad suficiente para escarmentar a los opresores. Si el indio aprovechara en rifles y cápsulas todo el dinero que desperdicia en alcohol y fiestas, si en un rincón de su choza o en el agujero de una peña escondiera un arma, cambiaría de condición, haría respetar su propiedad y su vida. A la violencia respondería con la violencia, escarmentando al patrón que le arrebató las

³⁸ Greca, Verónica; “El último malón, una aproximación...”; op. cit.; p. 7.

³⁹ Citado en Greca, Verónica; “El último malón, una aproximación...”; op. cit.; p. 9.



lanas, al soldado que le recluta en nombre del gobierno, al montonero que le roba ganado e bestias de carga.”⁴⁰

El devenir de la comunidad mocoví adquiere en el final de la película una dimensión trágica: son perseguidos y dispersados por toda la provincia. Aunque tengan razón, aunque la causa de su rebelión sea justa, los indígenas no pueden vencer y los blancos no le ofrecen otra salida que el exterminio. Aún desde su paternalismo y la apelación del Greca intelectual al estado protector, la forma en que el film muestra el accionar del Estado y la sociedad blanca no es una ruptura menor con el pensamiento hegemónico, menos teniendo en cuenta que fue gestada por un hombre que participaba del régimen político vigente.

Consideraciones finales

Se ha dicho aquí que *El último malón* es una anomalía. Lo es en el sentido cinematográfico y también lo es en un sentido político-cultural. En el contexto de la producción cinematográfica, más allá de sus hallazgos formales (que son notables, pero que aquí no se han analizado) se destaca por formar parte de una serie de films que en su representación hacen visible la conflictividad social rural y urbana de la segunda década del siglo XX. Pero yendo más lejos aún que sus contemporáneas, que reivindicaban al gaucho y al obrero urbano, el film de Greca denuncia la situación de los indígenas en la Santa Fe paradigma del modelo agroexportador, haciendo participar a los propios indígenas pocos años después de ocurridos los sucesos narrados.

Pero también es singular por tematizar al indígena en unos términos en que la intelectualidad argentina todavía no lo había hecho: el indio como objeto de explotación económica, de opresión y de discriminación; y presentar además a la sociedad blanca como responsable histórica de la situación indígena. Desde esta perspectiva es posible relacionar la película, y en un sentido más general a su factótum, Alcides Greca, con cierto indigenismo latinoamericano previo al de los años veinte, que reivindica al indígena y su tradición, que denuncia la situación actual, pero que aún apela a la protección estatal, blanca. Por eso, en ciertos aspectos *El último malón* no rompe definitivamente con el ambiente heredado del positivismo y dominado por el nacionalismo, ambiente intelectual del que Greca forma

⁴⁰ González Prada, Manuel; *Nuestros indios*; op. cit.



parte, pero sí da un notable paso más allá al incluir en “la cuestión social”, la dramática situación de los pueblos indígenas.

Recibido: 17 de Abril de 2012
Aprobado: 30 de mayo de 2012
Versión final: 21 de julio de 2012

