

De la historia en el cine al cine en la historia: potencialidades como documento del film *El último malón*

Daniela Greca

Universidad Nacional de Rosario

Resumen

Este trabajo se propone analizar la película *El Último Malón* (1917) de Alcides Greca, filmada con el propósito de documentar la rebelión mocoví de 1904 en San Javier (provincia de Santa Fe, Argentina). Considerando su relación con el contexto de la época, sus objetivos, sus modos de representación y las influencias ideológicas de su autor, nos proponemos mostrar las posibilidades que el film ofrece para el conocimiento del pasado. Afirmamos, así, que se trata de una obra de gran valor cinematográfico, histórico y antropológico que ha trascendido ampliamente su propio tiempo, logrando consolidarse como documento en estrecha relación con el actual contexto de revalorización del cine en el campo de la Historia.

Palabras claves: *El Último Malón*, Alcides Greca, rebelión mocoví, cine argentino, documento histórico

Abstract

This article analyses the film *El Último Malón* (1917) by Alcides Greca, which was produced with the aim of documenting the rebellion led by the mocovi aborigines in 1904 in the town of San Javier (province of Santa Fe, Argentina). Considering its relationship with its historical context, its objectives, its ways of representing the characters and its author's ideological influences, we intend to show the possibilities that this movie offers for the study of the past. We claim that this is a film with a great cinematographic, historical and anthropological value that has gone far beyond its own time, being able to become a historical document in connection with the current context of revalorisation of cinema in the field of History.

Keywords: *El Último Malón*, Alcides Greca, mocoví rebellion, Argentinian cinema, historical document

Introducción

El presente trabajo se propone analizar la película *El Último Malón*, filmada en 1917 por Alcides Greca con el objetivo de documentar un hecho histórico de su pueblo natal: la rebelión mocoví de 1904 en San Javier (provincia de Santa Fe). En esta oportunidad, nos interesa abordar la obra desde diversas perspectivas que nos permiten atribuirle un importante valor no sólo cinematográfico sino también histórico, posicionándola como una vía prácticamente ineludible para el acceso a aquel importante hecho de la historia local. Así, nos proponemos mostrar las potencialidades que la obra presenta como documento para el conocimiento del pasado desde el presente, teniendo en cuenta su ubicación en el contexto de la época, su singularidad, sus intenciones y sus modos de representación de la alteridad, como así también el visible contenido ideológico que permite relacionarla con la trayectoria política y social de su autor.

En primer lugar, a fin de contextualizar la aparición del film, haremos referencia a las características del cine argentino desde sus comienzos, dando cuenta del período de importantes transformaciones ocurridas en los años posteriores al Centenario en el cual se enmarca *El Último Malón*. A continuación, señalaremos las particularidades que destacan a la obra en sí misma y nos detendremos sobre los modos en que se muestra en ella a los mocovíes, principales protagonistas de la narración. Además, analizaremos el modo en que se construye el relato y la tensión que el film plantea entre el documental y la ficción, en un permanente entrecruzamiento entre ambos. Finalmente, nos referiremos a las claras influencias ideológicas del director y, en general, de la sociedad de la época a lo largo de la película. Todos estos elementos nos permitirán afirmar que *El Último Malón* constituye un valioso documento histórico, no sólo para conocer el hecho mismo que describe sino también para interiorizarnos en el contexto de su producción y, más particularmente, en los posicionamientos políticos e ideológicos de su realizador y de los sectores hegemónicos del período.

Cabe destacar que nuestro abordaje de esta película se sitúa en un contexto de creciente valorización del cine como fuente para la disciplina histórica, que ha conducido a la proliferación de trabajos en este sentido en los últimos años. De esta manera, en la actualidad se encuentra cada vez más extendido el uso de la cinematografía en investigaciones sobre el pasado, a partir de las posibilidades que ésta ofrece para aprehender aspectos del mismo que no resultan visibles a través de las tradicionales fuentes escritas. Teniendo en cuenta, entonces, este revalorizado potencial del cine, podemos afirmar que su utilización resulta muy valiosa e incluso necesaria para los estudios históricos, cuestión que intentaremos demostrar aquí en el caso específico de *El Último Malón*, su director Alcides Greca y sus protagonistas, los mocovíes de San Javier.

El cine en la Argentina: comienzos y transformaciones

Siguiendo a Pablo Alvira y Ronen Man¹, podemos decir que la historia del cine en nuestro país comenzó en 1896, pocos meses después de su presentación en París por parte de sus creadores, los hermanos Lumière. En ese contexto, con la llegada del siglo XX y en particular hacia el período del Centenario, se vislumbraba en la Argentina un panorama de intensa discusión y problematización, en el que entraban en tensión dos discursos diferentes que reflejaban la ausencia de los consensos hegemónicos deseados por las clases dirigentes. Estos discursos en gran medida contrapuestos, que pueden definirse como positivista y nacionalista respectivamente, ofrecerían, como veremos, contenidos e intenciones a las primeras realizaciones cinematográficas en el país.

Cabe mencionar que la ideología liberal y positivista, con sus ideales de “progreso”, “modernización” y “civilización”, se había constituido como dominante desde el último tercio del siglo XIX, en el marco de la consolidación del Estado nacional argentino y la incorporación del país al mercado mundial. Sin embargo, dicho proceso daría lugar a diversas consecuencias que implicaron la aparición de debates, cuestionamientos y fragmentaciones de aquella ideología hegemónica. Por una parte, la llegada masiva de inmigrantes europeos conllevaba un grado de heterogeneidad cultural que era visto por las elites como un agente disolvente de la cohesión social, en tanto obstaculizaba la consolidación de la deseada identidad nacional. Paralelamente, se asistía a una progresiva exacerbación de la conflictividad social y de diversos modos de impugnación al régimen, que reflejaban la crisis de legitimidad imperante y el consiguiente debilitamiento de las bases del poder. Frente al avance de esta situación, comenzaría a imponerse hacia el Centenario un discurso que, en términos conservadores, tradicionalistas y nacionalistas, rechazaba los resultados de la hegemonía liberal y reivindicaba la regeneración de lo autóctono.

Como hemos dicho, ambos discursos influyeron en los objetivos que rigieron la producción cinematográfica argentina desde sus inicios. Así, según lo planteado por Andrea Cuarterolo², el discurso positivista se hallaba asociado a la utilización del cine para la exaltación y difusión de la modernidad alcanzada por el país, mientras que el nacionalista sustentaba la búsqueda de una “educación patriótica” a través de la gran pantalla. A su vez, cada uno de estos discursos privilegió, al menos en los primeros años, géneros diferentes para manifestarse: así, al tiempo que el discurso positivista optó por el cine noticioso o documental,

¹ ALVIRA, Pablo y MAN, Ronen, “Grietas en los discursos hegemónicos de la Argentina post-Centenario. La representación de los conflictos sociales en el cine silente”, Actas VI Jornadas Nacionales *Espacio, Memoria e Identidad*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2011.

ALVIRA, Pablo y MAN, Ronen, “Inmigración y subalternidad en el cine argentino: *Nobleza Gaucha*”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, N° 23, 2012.

² CUARTEROLO, Andrea, “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896 – 1933)”, en LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (Editores), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896 – 1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009.

De la historia en el cine al cine en la historia

apto para plasmar los avances técnicos y científicos del “progreso”, el nacionalista recurrió preferentemente a la ficción, por medio de la cual se intentaba rescatar la historia nacional y construir una identidad propia. Paradójicamente, a pesar de sus innegables diferencias, ambos discursos coincidirían en un aspecto clave, es decir, aquello que era necesario excluir o no mostrar. De este modo, al ser el cine funcional al deseo de la clase dominante de difundir una determinada imagen del país, no había lugar en él para ningún tipo de crítica social o política, motivo por el cual los conflictos, los sectores subalternos e incluso ciertos espacios serían por entonces “invisibles” para las cámaras de los cineastas.

Sin embargo, esta situación se vería modificada en los años posteriores al Centenario, con la aparición de una serie de películas que, de diversas maneras, lograron otorgar visibilidad a la realidad conflictiva de la época y a sujetos hasta entonces ausentes en la cinematografía argentina. Así, algunos films comenzaron a representar diversos problemas de orden político y social, dando lugar a la actuación de las clases subalternas en confrontación con las clases dominantes. Como señala Cuarterolo³, estas obras eran concebidas generalmente de forma aislada y con poca continuidad en el período silente, y más allá de algunos casos donde era claro el compromiso ideológico de los autores, la mayoría era realizada por profesionales de la incipiente industria cinematográfica sin un compromiso político o social particular. En estos casos, dichas películas surgían como respuesta a una serie de debates en torno a dos problemáticas concretas: por un lado, el deseo de consolidar un cine nacional con características propias; por otro, la necesidad de un mayor realismo en las formas de autorrepresentación. De esta manera, siguiendo a la autora, puede decirse que los nuevos films del período se acercaron a la realidad de su tiempo por diversos caminos, entre los cuales cabe destacar el abordaje de temas conflictivos para la época, la elección de un “otro” como protagonista del relato y el recurso a espacios alternativos o a la problematización de los convencionales.

En este contexto, el film *Nobleza Gaucha* (1915) resultó ser el pionero en presentar una mirada crítica de la realidad contemporánea, siendo a su vez el primer gran éxito del cine argentino. Su representación de los sectores subalternos (criollos e inmigrantes), inmersos en una trama de conflictividad social y de confrontación con las clases dominantes, constituía un notable desafío a los discursos hegemónicos y una respuesta a la limitada imagen de la Argentina que hasta entonces había mostrado el cine nacional. Otra de las películas que avanzarían en la misma dirección sería, pocos años después, *Juan Sin Ropa* (1919). Si bien sus temáticas y sus modos de representación eran diferentes en varios aspectos, ambas obras coincidían en la visibilización de la conflictividad rural y urbana y de actores sociales hasta entonces relegados en la producción cinematográfica, así como en el cuestionamiento a las clases dominantes a través de la atribución de rasgos de autoritarismo, arbitrariedad e impunidad a su

³ Idem.

accionar. Como plantea Pablo Alvira, puede decirse que las dos películas “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”⁴. Sin embargo, dicha rehabilitación, que en estos casos alcanzaba al gaucho y al obrero urbano, no se proyectaba del mismo modo hacia otros sujetos que, significativamente, continuaban estando excluidos del campo cinematográfico: los pueblos indígenas. La película que abriría el camino en este sentido, yendo aún más lejos que sus contemporáneas, sería *El Último Malón* (1917), filmada por el político, jurista y escritor sanjavierino Alcides Greca (1889 - 1956).

Una pionera en el cine nacional: aspectos destacados de la película *El Último Malón*

El film de Greca aparece en la cinematografía argentina como una obra innovadora que profundiza, como hemos visto, las transformaciones surgidas en la década de 1910. En este sentido, Alvira⁵ sostiene que dicha película constituye una anomalía para su tiempo, en aspectos tanto cinematográficos como político-culturales. Por un lado, como dijimos, integra una serie de films que dan visibilidad a la conflictividad social rural y urbana en la segunda década del siglo XX. Sin embargo, Greca va más allá de sus contemporáneos al centrar su atención en los pueblos indígenas, específicamente los mocovíes de la localidad de San Javier, que asumen una participación activa en la representación de una rebelión que ellos mismos habían protagonizado en 1904. Al mismo tiempo, la singularidad de mostrar a estos pueblos como objeto de explotación, opresión y discriminación por parte de la sociedad “blanca” permite relacionar al film y a su autor con ciertos antecedentes del indigenismo latinoamericano de los años veinte, lo cual es verdaderamente novedoso y significativo en el contexto de la época.

La voluntad de introducir temáticas nuevas en la cinematografía argentina y de mostrar a través de ésta los conflictos existentes en la sociedad contemporánea era explícitamente manifestada por el propio Greca, quien se expresaba al respecto en una publicación especializada, luego de la filmación de su obra:

“La circunstancia de ser autor de una cinta cinematográfica, con todos los defectos propios de una improvisación, no me incapacita para que diga lo que pienso sobre el arte del film en la Argentina. No vayan a creer los maliciosos que estimo que mi obra es mejor que otras. Hay en ella fallas de todo orden, y, si algún mérito tiene, es el de haber introducido un tema novedoso en el incipiente arte nacional de la escena muda. (...) El arte nacional ha querido conmover el alma del pueblo recurriendo a la tradición, y así ha hecho películas con motivos campesinos y,

⁴ ALVIRA, Pablo, “Una legión de espectros’: la cuestión indígena en *El Último Malón*”, *Anuario N° 24, Revista digital N° 3*, Escuela de Historia, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2011 - 2012. Pág. 178.

⁵ Idem.

De la historia en el cine al cine en la historia

algunas veces, reconstruyendo episodios históricos. Pero el gran error está en estancarse, en seguir en las producciones gauchescas. (...) Es necesario que nuestra cinematografía encare los problemas actuales de la nacionalidad argentina en sus distintas faces [sic] económicas, sociales, étnicas, políticas y religiosas”.⁶

Cabe destacar que esta necesidad de Greca de abordar las problemáticas de su tiempo y el deseo de pronunciarse públicamente sobre ellas marcaron fuertemente su actividad política y su vasta producción literaria desde los inicios de su carrera, y del mismo modo fueron importantes factores movilizados para el autor a la hora de emprender la realización de su película en 1917. En ese entonces, el deseo de documentar un hecho histórico de su pueblo natal lo condujo a filmar *El Último Malón*, que se convertiría en su obra más trascendente a pesar de ser su única incursión en el campo de la cinematografía. Su reconstrucción de dicho levantamiento en el film contó con la particularidad de que fue hecha con la participación de los propios indígenas que habían protagonizado el conflicto trece años antes y también la de muchos “blancos” (criollos e inmigrantes) que habían sido testigos del mismo. Así, la película mostró por primera vez este significativo hecho de la historia local en la gran pantalla, convirtiéndose en una obra de gran valor cinematográfico, histórico y antropológico que logró superar ampliamente sus alcances iniciales y que continúa vigente hasta nuestros días.

La historia trasladada al cine: los mocovíes de San Javier en la trama de la película

Como hemos dicho, la película *El Último Malón* constituye la primera referencia cinematográfica a un conflicto que marcó profundamente la historia y la identidad de los sanjavierinos. Aquel levantamiento, protagonizado por los mocovíes de San Javier en el año 1904, condensaba toda una serie de conflictos que venían teniendo lugar entre los indígenas y la sociedad mayor en el contexto de la consolidación del Estado nacional. Se trataba, así, de un proceso complejo atravesado por múltiples aspectos donde se articulaban dimensiones socioeconómicas, políticas y religiosas, que puede interpretarse como un movimiento de resistencia por parte de los mocovíes frente a la subordinación, la desvalorización y la marginalidad impuestas sobre ellos por los sectores dominantes.

Retomando los planteos de Cuarterolo⁷, cabe destacar que, a diferencia de otras producciones del período, el abordaje de este conflicto en el film que nos ocupa fue concebido por un hombre ajeno a la industria cinematográfica, como resultado de un compromiso político e ideológico que lo llevaba a recurrir al cine como medio de expresión ante una audiencia masiva y como vía para canalizar su crítica social. Esto se refleja explícitamente en la presentación de la película, donde

⁶ GRECA, Alcides, “La cinematografía nacional”, Revista *Cinema Star*, Rosario, s/f.

⁷ CUARTEROLO, Andrea, *Op. Cit.*

Greca se muestra a sí mismo ante la cámara y declara públicamente sus intenciones a través del 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 y el estero espejado donde el chajá levanta su grito agreste. Alcides”*. Como veremos, aquí no sólo queda clara la posición ideológica del realizador, sino también la responsabilidad asumida frente a su obra, la voluntad de priorizar el realismo y su propia presencia en la narración.

Luego de las primeras escenas de presentación que forman parte del prólogo, sobre las que volveremos más adelante, comienza a desarrollarse el argumento de la película, que continúa con seis actos y un epílogo. En primer lugar, dentro del mencionado prólogo titulado *“La civilización y el indio”*, aparecen 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 extrema pobreza. También se muestran imágenes de la vida cotidiana de los mocovíes, incluyendo actividades como la pesca del sábalo con “fija”, la caza del avestruz y del yacaré, el trabajo en las estancias y el consumo de alcohol fomentado por los “blancos”.

A continuación, el primer acto muestra al viejo cacique mocoví Bernardo López viviendo *“como un pachá”* en el dominio concedido por el gobierno, mientras que su hermano Jesús Salvador añora la vida nómada de su pueblo y se siente en rebeldía con el mandato de un misionero franciscano de asentar a su tribu para establecer la Reducción de San Javier. Jesús Salvador reclama a su hermano que inste a las autoridades a la devolución de las tierras que habían pertenecido a los ancestros del pueblo mocoví. El cacique se niega, por encontrarse en amistad con los “blancos” a cambio de prebendas materiales y sociales, lo cual provoca que Jesús Salvador se retire y convoque al resto de la población indígena para organizar una rebelión. La decisión es alentada por Rosa Paiquí, concubina de Bernardo pero pretendida por Jesús Salvador, con quien compartía el dolor de su pueblo explotado y sometido, usado como peonada y servidumbre en las estancias.

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 autoridades y a la organización de los colonos y de las autoridades civiles y policiales. El tercer acto, titulado *“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. Cabe mencionar que estos sucesos, entre otros, nos permiten pensar a la rebelión no como un hecho espontáneo y anecdótico, sino como un movimiento que venía gestándose desde los meses anteriores, enmarcado en un proceso amplio y complejo que trasciende la fecha precisa del levantamiento.

En *“La regresión”*, cuarto acto de la película, ocurren robos de haciendas y

De la historia en el cine al cine en la historia

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 huye a refugiarse en la jefatura de policía. Por su parte, los vecinos “blancos” se acantonan en las terrazas de las casas y en la torre de la iglesia. A continuación, el quinto acto muestra al jefe político de San Javier encarcelando a Jesús Salvador. Algunos mocovíes destruyen los cables telegráficos dirigidos a la capital de la provincia, pero el gobernador logra recibir información sobre los hechos por otras vías. 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 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, confundándose en una batalla desigual. Los aborígenes, por consejo de su “tata-dios” Golondrina, atacan con sus armas tradicionales, lanzas y flechas, convencidos de que las balas se volverán 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 la selva y otros toman venganza saqueando estancias vecinas, mientras que, en represalia, los “blancos” incendian la tolдерía que bordea el pueblo.

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.

En síntesis, a lo largo de la película, el director despliega una trama que se propone dar a conocer la situación y parte de la historia de los mocovíes, mostrando sus condiciones de vida y los factores que los condujeron a la rebelión. Sin embargo, como veremos a continuación, la película no se limita a documentar la realidad como parece pretender, sino que fluctúa permanentemente entre lo histórico y lo imaginario. Esto otorga a la obra un carácter complejo que hace necesaria una mirada cautelosa sobre el relato, así como un análisis más detallado de la manifestación de ambos tipos de registro y de su entrecruzamiento.

Realidad y ficción: la representación de los indígenas en el film

Hemos visto que Greca, desde el comienzo, manifiesta en su obra la intención de documentar un hecho histórico de su pueblo natal, basándose para

ello en una explícita búsqueda de realismo. El objetivo de documentar dicho proceso aparece reflejado tanto en los avisos publicitarios, que presentan a la película como una “reconstrucción de la histórica rebelión de las tribus mocovíes del Chaco santafesino”, “filmada en el lugar de los hechos y con los mismos personajes que intervinieron en el drama” y con “bailes, religión y costumbres de los indios mocovíes”⁸, como también dentro de la propia obra, donde dicha voluntad de priorizar el realismo es explicitada desde el mismo comienzo de la película, presentándose como una “reconstrucción histórica” e incluyéndose en ella el manuscrito del director que hemos mencionado. Más aún, incluso publicaciones especializadas contemporáneas coincidían en esta percepción, tal como se lee en una revista 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”⁹.

En relación con ello, cabe analizar algunos detalles del modo en que los mocovíes son representados por el director, quien introduce en este aspecto significativas innovaciones frente a lo que era usual en el contexto en que se realiza la filmación. En este sentido, se detecta en la película una notable voluntad documental que acerca las imágenes al registro antropológico (aún a pesar de la existencia de algunas concesiones al respecto). En primer lugar, los principales personajes indígenas son presentados ante la cámara con planos particularizados que, como señala Alvira¹⁰, dan cuenta de dicha pretensión de registro etnográfico. A su vez, se los muestra con un nombre y una identidad propios, reconociéndolos como sujetos, lo cual constituye una importante novedad en el contexto cinematográfico de la época. Como plantea Alejandra Rodríguez¹¹, esto aparece reflejado también en la representación de la diversidad de posturas y de la “politicidad” de los mocovíes, al mostrarse la complejidad de sus propios vínculos internos, sus antagonismos y sus conflictos de liderazgo basados en las distintas posiciones asumidas con respecto al “blanco”. Aparece aquí, entonces, una notable diferencia con respecto a películas posteriores, en las cuales los indígenas componen simplemente una masa indiferenciada que constituye un obstáculo para alcanzar la “civilización”. Por otra parte, la recurrente pretensión de documentar también se manifiesta en la serie de escenas en que se busca mostrar, amplia y detalladamente, imágenes de la vida cotidiana y de las costumbres de los mocovíes. Otro elemento significativo en la película que nos ocupa es, como señala

⁸ *La Película. Semanario cinematográfico sudamericano*, Nº 98, 8-VIII-1918, pág. 17, en ROMANO, Eduardo, *Literatura / Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires, Ed. Catálogos, 1991. Pág. 11.

⁹ *Idem*. Págs. 10-11.

¹⁰ ALVIRA, Pablo, *Op. Cit.*

¹¹ RODRÍGUEZ, Alejandra, “La trama, la historia y la política en *El último malón*”, *PolHis*, Nº 8, 2º semestre de 2011.

De la historia en el cine al cine en la historia

Cuarterolo¹², la superposición de sujeto histórico y personaje, que permite a los mocovíes participar en la reconstrucción de su propio pasado y en la recreación de sus conflictos, aunque esto no garantice necesariamente una representación verdaderamente realista de los grupos indígenas. En relación con ello, siguiendo a Marcela López y Alejandra Rodríguez¹³, puede notarse que los mocovíes son mostrados desde el exotismo, la rareza y el anacronismo, en una clara manifestación de la presencia ideológica del autor en la construcción de su obra. Esto se refleja, por ejemplo, en el modo en que se retratan sus actividades cotidianas y en la “oralidad” que se intenta transmitir en los textos de los diversos carteles que se intercalan entre las imágenes, en los cuales se imitan modismos y pronunciación característicos de los mocovíes. Además, esto también resulta claro en la elección de la vestimenta con la cual aparecen los indígenas en el film; como señala Rodríguez¹⁴, si bien se los muestra en gran parte de la obra vestidos como peones que no se diferencian del resto de los pobladores, la representación cambia cuando los mocovíes realizan acciones consideradas “primitivas”, durante las cuales aparecen ataviados de elementos (como plumas y pieles) que responden a los extendidos estereotipos en torno al indio en aquel contexto.

Por otra parte, como hemos anticipado, es importante tener en cuenta que a pesar de la declaración de intenciones realizada en el prólogo de la obra y de los recursos orientados a conseguir el deseado realismo, la trama de la película presenta una constante tensión entre la búsqueda de fidelidad histórica y la libertad creativa concedida a la narración. En este sentido, cabe señalar que Greca apela a la incorporación de diversos componentes ficcionales en el film, incluyendo un conflicto amoroso de peso considerable en el argumento que se intercala con el relato histórico y el registro documental. La trama se despliega, entonces, en una recurrente interacción entre la historia y la ficción, que según López y Rodríguez permite entender a *El Último Malón* como una obra que “desde la ficción arma una trama con pretensiones de *documento histórico*”¹⁵. Esto aparece reflejado incluso en el mismo anuncio publicitario al que nos hemos referido, donde junto a todas las reivindicaciones del realismo se lee, a su vez, que la obra incluye “*un interesante drama amoroso*”, sintetizando la dualidad entre el registro documental y el ficcional en la ilustrativa frase “*arte y realidad*”¹⁶. Como sostiene Eduardo Romano¹⁷, dado que la película fue enteramente financiada por el director (lo cual le permitió trabajar con libertad ideológica y creativa, ajeno a las posibles presiones de una empresa productora), esta interpolación folletinesca puede ser pensada como un recurso utilizado para potenciar la atracción de público. Esto nos

¹² CUARTEROLO, Andrea, *Op. Cit.*

¹³ LÓPEZ, Marcela y RODRÍGUEZ, Alejandra, *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó*, Buenos Aires, Ed. Del Nuevo Extremo, 2009.

¹⁴ RODRÍGUEZ, Alejandra, *Op. Cit.*

¹⁵ LÓPEZ, Marcela y RODRÍGUEZ, Alejandra, *Op. Cit.*

¹⁶ “*La Película. Semanario cinematográfico sudamericano*”, N° 98, 8-VIII-1918, pág. 17, en ROMANO, Eduardo, *Op. Cit.* Pág. 11.

¹⁷ ROMANO, Eduardo, *Op. Cit.*

remite nuevamente a lo que hemos sugerido en torno a las posibilidades de denuncia y de combate que el autor se proponía encontrar en el cine, a partir de la llegada de éste a una audiencia masiva y de su condición de eficaz medio de crítica social y de difusión de sus ideas.

Efectivamente, como afirma Cuarterolo¹⁸, Greca piensa en todo momento en el público, no sólo desde un punto de vista económico sino sobre todo político. Así, mientras que su intención de difundir masivamente su mensaje lo conduce a hacerlo a través del cine, el recurso del folletín en su película actúa como garantía del favor del nuevo público al que se propone llegar. Por otra parte, cabe destacar que en aquel contexto de la cinematografía no existía aún un límite definido entre el género documental y el ficcional, siendo frecuente el entrecruzamiento y la cooperación entre ambos tipos de registros. Teniendo esto en cuenta, dada la dificultad de clasificar a la obra de modo tajante dentro de uno de estos dos géneros cinematográficos, podemos afirmar que *El Último Malón* es un film donde los componentes documentales y ficcionales se fusionan constantemente, en una combinación que por momentos llega a parecer ambigua e incluso contradictoria. Esta particularidad, como veremos, se corresponde con las mismas ambigüedades que se derivan de la posición política, social e ideológica de su autor, también ella signada por diversas tensiones y dotada de una interesante complejidad.

El director en la película: la presencia de Alcides Greca y su pensamiento en *El Último Malón*

Como anticipamos, puede decirse que la expresión del nuevo abordaje crítico surgido en el cine argentino se vincula, en el caso de *El Último Malón*, con las intenciones políticas y el compromiso ideológico de su autor. Cabe recordar, a este respecto, que Alcides Greca 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 y preocupándose activamente por la cuestión social. Como sugiere Romano¹⁹, dicha preocupación del autor-director por la actualidad y el destino de los indígenas habría sido el disparador que condujo a Greca a apelar a la gran pantalla, a fin de mostrar evidencias y movilizar al menos parte de la opinión pública local y nacional.

Sin embargo, tal como afirma Cuarterolo, es interesante destacar que “Greca, a pesar de sus buenas intenciones, no puede escapar a algunos de los más difundidos prejuicios culturales de principios del siglo XX”²⁰. Es decir, la crítica social realizada a través del film, si bien es muy significativa en su contexto histórico y particularmente teniendo en cuenta el lugar ocupado por el autor en el régimen político, se encuentra claramente influida por la ideología de los grupos

¹⁸ CUARTEROLO, Andrea, *Op. Cit.*

¹⁹ ROMANO, Eduardo, *Op. Cit.*

²⁰ CUARTEROLO, Andrea, *Op. Cit.* Pág. 158.

De la historia en el cine al cine en la historia

hegemónicos a los que Greca pertenecía. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que, al ser el mismo director quien se presenta como sujeto que narra en la película, ésta constituye su forma de representación del relato que quiere contar, siendo así claramente influida por su propia subjetividad. En este sentido, cabe señalar que la visibilización de los mocovíes en el film, de por sí novedosa para la época, va de la mano de la delegación de su voz, que es entonces asumida por el autor. Así, es el propio Greca quien lleva el lenguaje oral de los indígenas al texto escrito que aparece en los intertítulos de la película, en los cuales, a pesar de la pretensión de “transcribir” aquellas voces con cierta “textualidad”, resulta inocultable la incidencia de visiones hegemónicas que les son ajenas. De este modo, se registra una tensión entre, por una parte, la intención de criticar y denunciar la situación en que viven los indígenas y, por otra, la influencia de una ideología etnocentrista ampliamente extendida en el período y en la que Greca se encuentra inevitablemente inmerso.

Como plantea Rodríguez²¹, esta tensión que condiciona al director es generada por la doble representación que éste ejerce: mientras, por un lado, representa cinematográficamente a los mocovíes, por otro, su condición de hombre público y político lo compromete con la representación del colectivo de electores que incluye a los habitantes “blancos” de la localidad. Así, de acuerdo con Miriam Gárate²², puede decirse que Greca se encuentra dividido entre el cuestionamiento del maltrato y la explotación que padecen los indígenas (por lo cual alega en favor de ellos) y la defensa de la “(i)legítima” propiedad de colonos y estancieros (que suscita alegatos opuestos contra el indio). Esto nos permite explicar las transformaciones que surgen en el discurso del autor a lo largo de la película, ligadas a las contradicciones inherentes a su particular posicionamiento ideológico. Así, por un lado, vemos que la obra se plantea como una reivindicación algo romántica de la “*raza americana, fuerte y heroica*” que representa el pueblo mocoví según el manuscrito de presentación del director. A partir de allí, Greca denuncia la situación de miseria, desposesión y subordinación a la que los indígenas han sido sometidos e incluso llega a justificar las causas del estallido de la rebelión, contrariamente a muchos de los discursos intelectuales dominantes que se limitaban a condenar el “salvajismo” de los indígenas, su “irracionalidad” y su incapacidad de asimilar los beneficios de la “civilización”, justificando así el avance de los “blancos” sobre ellos. Sin embargo, siguiendo los planteos de López y Rodríguez²³, puede notarse que el discurso de Greca con respecto a los indígenas se modifica significativamente a lo largo de la película. Así, de la mirada comprensiva y explicativa que marca la primera parte, cuando los indios están en los límites del “espacio permitido” que constituye la tolerancia/reducción, se pasa a

²¹ RODRÍGUEZ, Alejandra, *Op. Cit.*

²² GÁRATE, Miriam, “Figuraciones del pasado, contradicciones del presente. En torno a *El último malón* (1918) de Alcides Greca”, Actas de Coloquio internacional “*Cine mudo en Iberoamérica: naciones, narraciones, centenarios*”, México D.F., 2010.

²³ LÓPEZ, Marcela y RODRÍGUEZ, Alejandra, *Op. Cit.*

una postura condenatoria cuando éstos ingresan al pueblo y amenazan el predominio de la sociedad mayor, oponiéndose entonces “la saña del indio”, presentado como victimario, a “la valerosa juventud sanjaveriana” que sale a defenderse y perseguir a los sublevados.

Este cambio de perspectiva se refleja con claridad, entre otros elementos, en el título que se asigna al cuarto acto: “La regresión”, en alusión a un supuesto retorno al salvajismo que explicaría la emergencia del levantamiento en 1904. 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 y asesinato (...)”; “(...) el pueblo había despertado ante la inminencia del peligro”. Teniendo en cuenta, entonces, este tipo de frases que aparecen en distintas partes de 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. De esta manera, se detecta una valoración desigual de las acciones según los sujetos involucrados en cada caso, siendo minimizados los delitos de los blancos y asociándose, en cambio, las reacciones de los mocovíes a su carácter de “salvajes”. Del mismo modo, al momento de la manifestación violenta del conflicto en 1904, se interpreta al levantamiento mocoví como un ataque, mientras que la represión ejercida por los “blancos” es vista como una legítima defensa del pueblo. En suma, al dejarse de lado las iniciales reivindicaciones del pueblo mocoví, se hace evidente que el posicionamiento político e ideológico de Greca lo conduce inevitablemente a alinearse con la sociedad “blanca” cuando su dominación sobre el indígena se ve amenazada. Una vez más, vemos cómo el relato se encuentra jalonado por las tensiones entre la voluntad de denunciar una situación percibida como injusta y el compromiso de defender el predominio y la estabilidad de la sociedad mayor.

Por otro lado, es interesante destacar otro elemento que refleja claramente esta presencia explícita de la ideología dominante a la que nos venimos refiriendo. Ya desde el mismo título de la película, vemos que el autor transmite la noción de “malón”, remitiendo a un movimiento que resultaría de la violencia intrínseca de los aborígenes, aún a pesar de las matizaciones que plantea con respecto a la ideología dominante en torno a las motivaciones del conflicto y a las características del pueblo mocoví. Además, la idea de “último” que allí se presenta sugiere una

De la historia en el cine al cine en la historia

posterior desaparición o asimilación de los indígenas, tal como pretendían las políticas estatales de la época y las estrategias de invisibilización impulsadas por los sectores hegemónicos desde entonces.

En relación con ello, volviendo sobre la trama de la película, es importante señalar que la misma concluye con la represión y persecución de los mocovíes sobrevivientes de la rebelión de 1904 (paralelamente al cierre romántico que encuentra a la pareja protagonista viviendo su historia de amor en el Chaco), dando a entender la supuesta extinción de su pueblo y el definitivo triunfo de la “civilización”. Dicha visión coincide con el silenciamiento que los pueblos originarios sufrieron desde aquel entonces y durante décadas, al tiempo que se consolidaba en el imaginario colectivo el mito de la Argentina como un país “sin indígenas”. Así, siguiendo a Rodríguez²⁴, puede afirmarse que mientras en gran parte del film que nos ocupa se detecta un esfuerzo por visibilizar socialmente a los mocovíes, con su historia y sus condiciones de vida, dicha intención desaparece hacia el final de la obra, donde aquéllos son representados como “símbolos vivientes de la derrota”, es decir, integrantes de una prehistoria condenada a morir para dar paso al “progreso” traído por la sociedad dominante.

Cabe señalar, además, una curiosa particularidad que aparece en relación con esto en la película de Greca. Nos referimos a una de las escenas que integran la presentación de la obra, en la que se ve al director comentando el guión con el “ex diputado Dr. Ferrarotti” y el “gobernador del Chaco Señor Fernando Centeno”. Este último, como se afirma en el cartel que describe la escena, “opinaba que el último malón está por darse todavía”. Sin embargo, es importante mencionar que Centeno no fue gobernador de Chaco sino hasta 1923; es decir, encontramos una contradicción en el hecho de que la película lo mencione como tal habiendo sido realizada en 1917. Como demuestra Rodríguez²⁵, esto implica que los carteles que describen esa escena no corresponden al momento de la filmación, sino que fueron agregados con posterioridad. Se confirma así la sospecha de este anacronismo planteada por Héctor Kohen²⁶, quien relaciona dicha escena con lo sucedido en la reducción toba y mocoví de Napalpí en 1924. En ese entonces, el gobernador Centeno dio la orden a policías y civiles armados para que destruyeran dicho asentamiento, en respuesta a una huelga que impedía levantar la cosecha de algodón y a la resistencia de los indígenas frente a las condiciones de subordinación y explotación que padecían. De este modo, con la excusa de evitar una sublevación indígena, muchísimos hombres, mujeres y niños fueron asesinados. Teniendo en cuenta estos hechos, es posible suponer que la tardía inclusión de la mencionada escena en la obra de Greca se trataría de un pretexto para justificar aquella matanza posterior, planteando el supuesto peligro que se avecinaba con un próximo “malón”.

²⁴ RODRÍGUEZ, Alejandra, *Op. Cit.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ KOHEN, Héctor, “El último malón”, en *Mosaico Criollo. Antología del Cine Mudo Argentino*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2009. Págs. 12-17.

Más aún, Rodríguez²⁷ llega a plantear que no sólo la escena a la que nos referimos sino la presentación entera de la película constituye un agregado posterior, hecho por el propio director en el contexto de las repercusiones de lo ocurrido en Napalpí. Esto puede explicarse a partir de la recurrente preocupación de Greca por la cuestión indígena, y en este marco en particular, por su interés en difundir su perspectiva sobre los hechos recientes. De esta manera, habría optado por recurrir una vez más a su film como medio de intervención política, evidenciándose su deseo de operar en la coyuntura y de reactualizar su obra en el nuevo espacio de controversia abierto en aquellos años. Esa misma intención aparece reflejada, por ejemplo, en un extenso artículo publicado en el diario *Crítica* pocos días después de los sucesos de Napalpí²⁸, donde Greca vuelve a referirse a los indígenas, recordando su obra cinematográfica y planteando su posición sobre “lo que debe hacerse” con ellos. Cabe destacar, en este sentido, que la mencionada preocupación de Greca por la situación y el destino de los indígenas es una característica que lo acompaña persistentemente a lo largo de su vida. Así, no es sorprendente que, en distintos momentos, vuelva a escribir sobre ellos en dos de sus obras literarias: por un lado, en su famosa novela *Viento Norte* (1927) y, por otro, en una obra de teatro inédita, *Ananoc* (1945), ambas referidas al mismo hecho histórico de la rebelión mocoví de 1904 en San Javier. Vemos, entonces, que la temática indígena atraviesa su pensamiento a lo largo de toda su carrera, en términos que, si bien se hallan innegablemente teñidos por la ideología dominante, no dejan de ser significativos en aquel contexto.

En este sentido, más allá de las diversas salvedades a las que hemos hecho referencia en la trama del film que analizamos, no debemos olvidar que el simple hecho de dar visibilidad y participación a sujetos normalmente olvidados constituye en sí mismo una decisión política por parte del director, así como su intención de denunciar las condiciones de vida de los mocovíes y atribuir a ellas las causas del levantamiento da cuenta de una visión crítica respecto de las políticas del Estado hacia las poblaciones aborígenes. Como afirma Cuarterolo²⁹, además, no pueden dejar de reconocerse en la obra de Greca ciertas modalidades de representación de la alteridad que no sólo resultan sumamente novedosas para la producción cinematográfica de la época, sino que serán también muy relevantes para el cine político-social posterior. Es por ello que podemos afirmar que *El Último Malón* es una obra destacada de su tiempo que, aún con las matizaciones pertinentes, presenta una ruptura significativa con el pensamiento hegemónico e introduce una mirada crítica que la convierte en pionera y símbolo de una nueva corriente de ideas en el ámbito cinematográfico nacional.

Reflexiones finales

²⁷ RODRÍGUEZ, Alejandra, *Op. Cit.*

²⁸ GRECA, A., “Se puede parodiar: ¡Indio, cuántos crímenes se cometen en tu nombre!...”, *Diario Crítica*, 27 de julio de 1924.

²⁹ CUARTEROLO, Andrea, *Op. Cit.*

De la historia en el cine al cine en la historia

Para concluir, podemos afirmar que *El Último Malón* es una película de gran valor cinematográfico, histórico y antropológico que ha logrado trascender ampliamente su propio tiempo, consolidándose como elemento central dentro de la historia y la identidad de la población de San Javier. De acuerdo con lo que hemos planteado, creemos que esta obra puede ser considerada como documento histórico en más de un sentido: por una parte, a partir de las propias intenciones del realizador en la concepción del film; por otra, teniendo en cuenta las posibilidades que ofrece para el conocimiento del pasado desde el presente, tanto del contexto en que se sitúa la narración como del propio momento de su filmación. Incluso con el permanente entrecruzamiento de realismo y ficción que se detecta en la trama, dicha condición de documento histórico no pierde validez ni legitimidad. Tal como sostiene Marc Ferro, “el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es historia. (...) Aquello que no ha sucedido (y también, por qué no, lo que sí ha sucedido), las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre, son tan historia como la historia”³⁰. En otras palabras, podemos afirmar que el cine, en sus distintas vertientes, constituye 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. Esto demuestra, entonces, que resulta necesario superar la tradicional oposición entre fuentes escritas e imágenes, aceptando que tanto unas como otras están atravesadas por la subjetividad y reconociendo el valor que ambas tienen como documentos para el conocimiento histórico.

Por otra parte, como hemos planteado en un trabajo anterior³¹, cabe destacar también la poderosa influencia que *El Último Malón* ha tenido en la construcción de las memorias del levantamiento mocoví en la sociedad local incluso hasta nuestros días, siendo posible sostener que las versiones actuales de este conflicto no serían las mismas si la película nunca se hubiese filmado. En este sentido, consideramos muy significativa la vigencia que la denominación impuesta por el film ha tenido a través del tiempo, siendo todavía hoy su título el nombre con el que muchas personas conocen al levantamiento de 1904. Esto refleja el poder de la obra cinematográfica en cuanto a la creación de una imagen del conflicto en los espectadores, al punto de que, aún tras todos los avances que los trabajos sobre el movimiento han aportado para su complejización y reformulación, todavía persiste la postura que se refiere al mismo como “el último malón”. Además, la obra también ha marcado notoriamente la producción de nuevas realizaciones audiovisuales sobre dicho conflicto mocoví en los últimos

³⁰ FERRO, Marc, “El film, ¿un contraanálisis de la sociedad?”, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ed. Crítica, 2000. Pág. 38.

³¹ GRECA, Verónica y GRECA, Daniela, “Un abordaje interdisciplinar de un relato cinematográfico: aproximación a la película *El último malón* (1917) desde la Antropología y la Historia”, *Revista Claroscuro* (Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural – CEDCU), N° 11, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2013.

años, mostrando que aún hasta la fecha resulta inevitable la referencia a *El Último Malón* para interiorizarse en la historia de los mocovíes de San Javier e incluso para cuestionar y reformular las interpretaciones surgidas acerca de su levantamiento. Es por ello que afirmamos que el abordaje de esta película resulta de gran valor no sólo para aproximarnos al contexto de su época y particularmente a la visión del indígena entonces predominante, sino también para comprender más acabadamente el proceso histórico y las diversas reactualizaciones del mismo que se han ido sucediendo a través del tiempo, las cuales han otorgado al conflicto y a este film una notable vigencia y un rol de peso en las disputas de sentidos extendidas aún hoy en torno al tema.

Por todo lo que hemos planteado hasta aquí, consideramos que la película *El Último Malón* constituye una pieza clave para la reconstrucción histórica de la rebelión mocoví de 1904 y del contexto de su propia producción, siendo al mismo tiempo una obra de indudable actualidad entre la población de San Javier. De ahí la necesidad ineludible de tenerla en cuenta en cualquier intento de aproximación a aquel proceso, lo cual demuestra una vez más la riqueza y las posibilidades que el cine ofrece como documento histórico. Así, a partir de los valiosos aportes que sostenemos que el film realiza para dicho conocimiento del pasado, creemos que el ejemplo de esta película resulta significativo para avanzar aún más en el camino de la revalorización del cine en el campo de la disciplina histórica, ampliando el crecimiento que ha tenido la relación entre ambos en los últimos tiempos y reafirmando sus alentadoras perspectivas para el futuro.

Bibliografía

ALVIRA, Pablo, "El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas", Revista *Páginas* (Escuela de Historia – Universidad Nacional de Rosario), Año 3, N° 4, Rosario, 2011.

ALVIRA, Pablo, "'Una legión de espectros': la cuestión indígena en *El Último Malón*", *Anuario N° 24, Revista digital N° 3*, Escuela de Historia, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2011 – 2012.

ALVIRA, Pablo y MAN, Ronen, "Grietas en los discursos hegemónicos de la Argentina post-Centenario. La representación de los conflictos sociales en el cine silente", *Actas VI Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2011.

ALVIRA, Pablo y MAN, Ronen, "Inmigración y subalternidad en el cine argentino: *Nobleza Gaucha*", *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, N° 23, 2012.

Cuarterolo, Andrea, "Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896 – 1933)", en LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (Editores), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896 – 1969)*,

De la historia en el cine al cine en la historia

Buenos Aires, Nueva Librería, 2009.

DE PABLO, Santiago, "Cine e Historia: ¿la gran ilusión o la amenaza fantasma?", *Historia Contemporánea*, N° 22, 2001.

FERRO, Marc, "El film, ¿un contraanálisis de la sociedad?", *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ed. Crítica, 2000.

GÁRATE, Miriam, "Figuraciones del pasado, contradicciones del presente. En torno a *El último malón* (1918) de Alcides Greca", Actas de Coloquio internacional "Cine mudo en Iberoamérica: naciones, narraciones, centenarios", México D.F., 2010.

GRECA, Verónica y GRECA, Daniela, "Un abordaje interdisciplinar de un relato cinematográfico: aproximación a la película *El último malón* (1917) desde la Antropología y la Historia", Revista *Claroscuro* (Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural - CEDCU), N° 11, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2013.

KOHEN, Héctor, "El último malón", en *Mosaico Criollo. Antología del Cine Mudo Argentino*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 2009.

KRIGER, Clara, "Historia y Cine: una relación muy productiva", *Boletín Bibliográfico Electrónico*, N° 4, 2009.

LÓPEZ, Marcela y RODRÍGUEZ, Alejandra, *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó*, Buenos Aires, Ed. Del Nuevo Extremo, 2009.

PICCINELLI, Mariana, DADAMO, Florencia y DELLA MORA, Leandro, "Cine e historia en la Argentina: un estado de la cuestión", Revista *Esboços*, Vol. 19, N° 27, Florianópolis, 2012.

RODRÍGUEZ, Alejandra, "La trama, la historia y la política en *El último malón*", *PolHis*, N° 8, 2º semestre de 2011.

Romano, Eduardo, *Literatura / Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires, Ed. Catálogos, 1991.

ROSENSTONE, Robert, "El cine histórico", *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997.

SORLIN, Pierre, "El cine, reto para el historiador", *Istor*, N° 20, México, 2005.