

Follas do Cineclubes | 01/02/2023

O DERRADEIRO MALÓN
(El último Malón, Alcides Greca,
Argentina, 1917, 65', VO)

04

Tirado de “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)” in Lusnich, Ana Laura e Piedras, Pablo (eds.): *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, p. 156-160.

Avogado, escritor e xurista destacado, Greca tivo unha extensa actuación na vida política arxentina. Socialista na mocidade, afiliouse posteriormente ao radicalismo, na máis ortodoxa liña de Yrigoyen. Ademais da destacada carreira política no ámbito provincial, foi dúas veces deputado nacional, senador de 1920 a 1923 e tivo un desempeño brillante na comisión de xustiza. Fundou varios xornais entre os que se destacan *El mocoví de San Javier* (1908) e *La palabra* (1915), que despois se convertería no célebre diario *El Litoral de Santa Fe*. Pero, se cadra, o seu legado máis transcendente sexa a súa importante obra literaria, que inclúe contos (*Cuentos del comité*, 1931), relatos de viaxe (*La torre de los ingleses*, 1928), novelas (*Viento Norte*, 1926 ou *Pampa Gringa*, 1935) e relatos autobiográficos como *Tras el alambrado de Martín García* (1934), que relata a súa experiencia nesa prisión cando foi encarcerado por motivos políticos tras o golpe de Uriburu. Jorge Miguel Couselo sostén que a obra de Greca estaba impregnada dunha actitude militante, virulentamente política, que “facía difícil separar o escritor consumado do home de acción”. En efecto, a pluma foi a arma predilecta de Greca, feito que queda cedo en evidencia xa no seu primeiro libro, *Palabras de pelea*:

Pelexo pola liberación dos oprimidos. Pelexo pola conquista da igualdade económica, na que non hai nugalláns cheos de ouro e traballadores cheos de miseria. Pelexo porque a fraternidade una nunha soa aperta todos os homes, fillos da terra. Pelexo pola extinción das pragas sociais, porque caian a burguesía, as relixións, o militarismo, as castas [...] Eu pelexarei coa pluma, mentres a pluma sexa unha arma de combate; cando haxa necesidade dunha espada, empuñarei unha espada.

Non foi preciso que Greca tomara aulas de esgrima, pero nalgún momento o escritor precisou aprender a facer cinema. Sábese pouco sobre as razóns que o levaron á súa única incursión no eido da cinematografía. Porén, algunhas declaracións do autor suxiren que a temática escollida e a necesidade de narrala de xeito directo e

realista o levaron a concibir tamén o cinema como unha arma de combate. Nado en San Javier, lugar do conflito no que transcorre o filme, Greca tivo un contacto temperán cos grupos mocovís da zona e foi desde ben novo un apaixonado da causa indíxena. Nun artigo de 1924, o autor sostiña:

Teño orgullo de que o meu berce abalara en medio dun asentamento de indios mocovís y de convivir con eles moitos días da miña vida. Sentín o aturuxo do malón que nos ameazaba aos brancos coa degolación. Acaudillei indios en vinte eleccións, na provincia de Santa Fe, e máis dunha vez, cando neno, regresei a casa coa cabeza marcada cos sinais das pedradas que cambiara cos meus compañeiros de clase: os indios. Podo, polo tanto, ter algunha autoridade para falar deles e rectificar ou aclarar conceptos sobre o indio [...] A tribo de San Javier é unha lexión de espectros, unha úlcera que fixo brotar a civilización e que ela mesma debe curar o máis axiña posíbel. Só os nenos que se arrinquen dese medio poderán salvarse, se o goberno algunha vez se lembra en forma práctica dos pobres indios.

A zona de San Javier fora un dos escenarios da campaña “civilizatoria” iniciada en 1884 polo Xeneral Benjamin Victorica e a consecuentemente ocupación militar desas terras levava os indíxenas a un desesperado estado de miseria. Os sobreviventes víranse obrigados a traballar como peóns en obras e facendas que os explotaban e mantiñan en condicións infrahumanas ou, enviados polo alcohol que lles proporcionaba o home branco, vivían de esmolas ou da prostitución. Para denunciar esta situación, Greca decidiu narrar un episodio que tivo lugar na súa vila natal en 1904, cando centos de aborixes se sublevaron contra as autoridades locais, convencidos de que a protección divina dos seus tatadeuses os axudaría a recuperar as terras perdidas. Desta anécdota nace *O derradeiro malón*, un filme financiado integramente polo propio director a través dunha compañía produtora de existencia efémera, a Greca Film Empresa Cinematográfica Rosarina, improvisada nas mesmas instalacións do su estudio profesional.

Do mesmo xeito que *Juan Sin Ropa* [Héctor Quiroga & Georges Benoît, 1919], o filme comeza cun breve prólogo no que aparece Alcides Greca sentado no escritorio redactando unha caste de manifesto estético do filme: “non será a poesía enfermiza do Boulevard, importada de París, nin o folletín policial nin a novela por entregas. Será a historia da miña raza americana, forte e heroica, que poboou de lendas a selva do Chaco e o esteiro de espello, onde o tachá lanza o seu grito agudo”. A presenza destes prólogos introdutorios e a participación nestas películas de cineastas comprometidos con causas políticas e sociais de índole diversa parecen ir da man. Estes preludios non só serven para identificar a posición ideolóxica dos realizadores, senón que permiten expresar en forma directa a responsabilidade que o autor adquire coa obra e coas ideas que se propón transmitir. Esta caste de declaración pública de intencións, coa que Greca nos introduce na historia, pon moi claramente de manifesto que o realismo é o principal elemento que o director se propón priorizar. Porén, como sosteñen Ella Shohat e Robert Stam, toda obra artística máis que reflectir directamente o real é “o reflexo dun reflexo, unha versión mediada dun mundo

O DERRADEIRO MALÓN

ANDREA CUARTEROLO

sociolóxico que xa se converteu en texto e en discurso”. É así como Greca, malia ás súas boas intencións, non pode escapar a algúns dos máis difundidos prexuízos culturais de principios do século XX. Como moitos intelectuais da época, subestima a capacidade do indíxena para loitar polas propias reivindicacións e outorga ao Estado, e por ende ao home branco, a responsabilidade pola supervivencia destes grupos oprimidos. En consecuencia, os indíxenas cobran visibilidade no filme mais a costa de delegar a súa voz. Facendo esta excepción, é preciso recoñecer na obra de Greca certas modalidades de representación da alteridade que resultan sumamente novas ao respecto da produción cinematográfica da época e que serán produtivas para o cinema político-social posterior.

Mesmo neste período temperán da cinematografía arxentina, o cinema dominante tendeu a converter os diferentes tipos de outridades en unidades substituíbeis, que podían intercambiarse facilmente unhas coas outras. Así, por exemplo, Federico Valle utilizou para o personaxe do indio Manco en *¡Patagonia!* (Arnold Etchebehere, 1922) o actor Julio Antonio Infante, un natural de Bahía Blanca con trazos orientais escollido polo parecido co actor xaponés Sessue Hayakawa (que daquela triunfaba en Hollywood en roles tamén arquetípicos) e rebautizouno co pseudónimo de Arauco Radal, un nome con ecos indíxenas que axudaba a reforzar a imaxe estereotipada dos personaxes que encarnaba. *O derradeiro malón*, en cambio, presentouse xa desde os avisos publicitarios como unha “reconstrución da rebelión histórica das tribos mocovís do Chaco de Santa Fe” e no seu empeño realista, Greca introduciu dous novos recursos: a película estaba filmada “no lugar dos feitos e coas mesmas personaxes que interviñeron no drama”. Así, o director traballou non só cos habitantes reais de San Javier, senón tamén con algúns dos mocovís que participaran trece anos antes no alzamento e con varios dos seus descendentes. Se ben é certo que a literalidade racial non garante unha representación realista destas minorías étnicas, a decisión de Greca de combinar suxeito histórico e personaxe, nun cinema rexido por representacións estereotipadas, é sumamente significativa. Aínda que Greca realizou algunhas concesións, como a de utilizar unha actriz profesional (Rosa Volpe), cuxo aspecto remitía ao modelo de muller branca e desexábel da época, para o papel da indíxena Rosa Paiqui, prima na representación dos indios unha vontade documental que por momentos achega as imaxes ao rexistro antropolóxico.

Era común nos filmes de carácter etnográfico da época que os indíxenas representaran a súa propia etnicidade reproducindo fronte á cámara diferentes tipos de hábitos e costumes característicos da súa cultura. Esta

modalidade de traballo, introducida por primeira vez polo célebre documentalista Robert Flaherty en *Nanook o do norte* ([*Nanook of the North*,] 1922), tivo tamén os seus expoñentes locais. O filme *Terre Magellaniche*, rodado polo sacerdote salesiano Alberto María De Agostini entre 1915 e 1930 en diversas zonas da nosa Patagonia, por exemplo, inclúe varias escenas nas que as tribos que visita na Tierra del Fuego volven representar para a lente diferentes aspectos da súa vida cotiá. *O derradeiro malón* contén tamén diversas escenas deste tipo, que mostran os mocovís reproducindo hábitos de caza ou costumes relixiosos. Porén, no filme de Greca estas imaxes funcionan como un preludio da ficción. Aquí, os indíxenas non só poñen en escena a propia etnicidade, senón que participan na reconstrución do seu pasado e na exposición dos seus conflitos. Se ben, como dixemos, “a súa voz” está mediada pola visión que o director tiña do suceso histórico tratado, os mocovís asumen, polo menos corporalmente, un rol activo no proceso de autorrepresentación. Este xogo cruzado entre rexistro documental e ficcional, este borrado constante de límites entre o “mundo histórico” e o “mundo imaxinario”, será tamén sumamente produtivo para o cinema político-social do período clásico en diante.

Malia á declaración de intencións incluída no prólogo, Greca introduce no filme un terceiro elemento que fai máis complexa a narración: o folletín. Na película o relato histórico e a descrición documental intercálanse cun conflito amoroso que, aínda que en menor grado que en *Juan Sin Ropa*, ten un peso considerábel na narración. Ao contrario do que acontecía coa película de González Castillo e Benoít, neste caso a interpolación do folletín non se pode adxudicar aos requirimentos e presións dunha empresa que controla a produción. Se ben Greca ten en todo momento o público en mente, a súa preocupación non é puramente económica, senón tamén política. O escritor probablemente escollera o cinema como arma de denuncia polo seu carácter democrático e masivo, e eran recursos como os do folletín os que lle garantían o favor deste novo público. Isto queda ben claro nos avisos que publicitaron o filme, onde se subliñan en primeiro lugar os aspectos exóticos e ficcionais e nun segundo plano as compoñentes históricas e testemuñais. Só esta preocupación de Greca por dar visibilidade á súa denuncia pode explicar, ademais, algunhas das súas cuestionábeis estratexias publicitarias. O director relata que para a estrea do filme en Bos Aires trouxo de San Javier algúns dos indíxenas lexítimos e fixoos desfilar pola Avenida de Mayo en cabalos alugados nun circo. Porén, o filme non tivo na capital o éxito agardado e o dono da fonda onde se albergaba o grupo “embargoulle” os indios impedíndolle levarlos de volta a San Javier até saldar a conta.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

FEB
2023

ASOCIACIÓN

O Cineclube tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.wordpress.com facebook.com/cineclubedecompostela @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

1 DE FEBREIRO

O LAMAZAL
(La ciénaga, Lucrecia Martel, Argentina-Francia-España-Xapón, 2001, 103', VO)

8 DE FEBREIRO

Crónica Dun Neno Só
(Crónica de un niño solo, Leonardo Favio, Argentina, 1965, 79', VO)
Presentada por Carolina Cappa

14 DE FEBREIRO

ASEMBLEA ABERTA
DO CINECLUBE DE COMPOSTELA

15 DE FEBREIRO

ALÉN DO ESQUECIMENTO
(Más allá del olvido, Hugo del Carril, Argentina, 1956, 93', VO)

22 DE FEBREIRO

O DERRADEIRO MALÓN
(El último Malón, Alcides Greca, Argentina, 1917, 65', VO)