

**Nombre y Apellido:** Paula Irene de la Fuente

**Afiliación institucional:** Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

**Títulos de grado obtenidos:** Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Profesora de Enseñanza Media y Superior en Ciencias de la Comunicación (Fac. de Cs. Sociales, UBA)

**Correo electrónico:** pidela Fuente@yahoo.com.ar

**Eje propuesto:** Imágenes, discursos e imaginarios: fotografía y cine en las ciencias sociales.

**Título de la ponencia:** “Del *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez al *Juan Moreira* de Leonardo Favio: la transposición como interpretación”

## **Introducción**

En el presente trabajo analizaremos la transposición al cine realizada por Leonardo Favio (*Juan Moreira*, 1973) de la novela *Juan Moreira* (1879 -1880) de Eduardo Gutiérrez, y fundamentaremos por qué consideramos que este texto fílmico es una transposición, en tanto interpretación crítica y productora de nuevos sentidos. Para referirnos al fenómeno de transposición, podemos definirla junto con Carlo Testa, como “re-creación”: “Yo descarto la palabra *adaptación*’ y la reemplazo, consistentemente, por *re-creación*. Para mí, *re-creación* puede dar cuenta de lo que *adaptación* no podría: de la forma como una ley de estructuración de los fenómenos. *Re-creación*, entonces, etiqueta con precisión el proceso de un cuidadoso re-moldeado inter-medial de conceptos y prácticas, que habían sido previamente formateadas por un molde histórico -cultural, hacia otro molde apropiado a un momento social y tecnológicamente diferente” (Testa, 2002, 12)

## **Desarrollo**

La novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez fue publicada previamente en forma de folletín entre noviembre de 1879 y enero de 1880 en el diario *La Patria Argentina*. La película *Juan Moreira* fue estrenada en mayo de 1973, siendo el cuarto título del realizador argentino Leonardo Favio. Asumimos que tanto la novela como el film, pueden ser

contextualizados en procesos sociales que, si bien corresponden a un mismo referente-la figura del gaucho perseguido-, se distinguen como manifestaciones acordes a cada momento histórico-político y cultural.

Podemos ubicar la película *Juan Moreira* como parte integrante de la tradición del "moreirismo". Favio alguna vez expresó que "La mitología y la imaginación del pueblo se mezclan en una complicidad misteriosa". Esta definición nos ilustra acerca de la apropiación simbólica que, desde el hacer cultural, la ciudadanía ejerce.

El resultado final de *Juan Moreira* de Leonardo Favio podría definirse como una representación del pueblo totalmente diferente tanto de la del cine de autor como de la del cine político. Ni la mirada distanciada y fría de quien se siente perturbado por la aparición de las masas en la pantalla (como Leopoldo Torre Nilsson o Manuel Antín), ni la mirada de un cine que quería hacerse "junto al pueblo". Su recepción (a diferencia de, por ejemplo, *La hora de los hornos*) no estuvo signada específicamente por la política; sus *spots* publicitarios se transmitían por la televisión (algo impensable para los films políticos de la época, clandestinos en su mayoría) y la música de Luis María Serra se difundía por la radio. El hecho de ir a ver *Juan Moreira* se consideraba como asistir a un *western*, pero realizado en la Argentina. Sin embargo, el film sí admitía una fuerte lectura política. Leonardo Favio parecía estar haciendo un guiño a algunos sectores radicalizados de la izquierda peronista, y además, a los sectores más tradicionales, que se sintieron interpelados por este film, en un contexto en el que asistir al cine era una práctica habitual para las clases populares.

Casi un siglo después de la publicación del folletín de Gutiérrez, el film de Leonardo Favio convoca a un público que concurre de manera masiva. "*Lo que pasa es que yo siempre pienso en la respuesta masiva (...) [el cine] es un arte de convocatoria. Si vos no tenés a quién convocar, o cómo mostrar tu producto, se te transforma en un arte que nace muerto*" (Favio, en Schettini, 1995)

En este testimonio del realizador, podemos distinguir una toma de conciencia cabal de lo que significa hacer cine, comercialmente hablando, pero también una clara postura política desde lo que significa la utilización del medio "cine".

Con respecto a la dimensión ideológica, aquí podemos plantear una distinción entre Gutiérrez y Favio. El escritor pareciera querer desentenderse de una identificación

ideológica en el retrato que realiza de su personaje, quizás desde la supuesta "objetividad" del relato periodístico en el que inscribe la historia de Moreira. Pero en Favio -así como ha sucedido con la reutilización que de Moreira se ha hecho después de publicado el folletín- la postura es diferente y queda explicitada desde la relectura que Favio hace del texto de Gutiérrez.

Por otra parte, asumimos aquí como modo apropiado de aproximación a la película de Favio, el afiche de publicidad cinematográfica de *Juan Moreira*: en él, en un primer plano, Moreira profiere un grito mudo, congelado; uno de sus brazos se aferra a los ladrillos del tapial, mientras el otro continúa sosteniendo el trabuco. Reconocemos la escena como la del instante previo a su caída mortal, desde el tapial de "La Estrella". Pero lo significativo aquí es la elección de Favio de mostrar el rostro del gaucho de frente. En la novela, el lector acompaña las espaldas de Moreira durante el proceso de su muerte. Y el afiche del film, al retomar una de las imágenes de la propia película, transgrede esa mirada, salta la tapia y se sitúa del otro lado de la acción. Esta elección definiría la esencia de la obra de Favio, capaz de, por un lado, re-leer o re-crear el mito gaucho de Juan Moreira, creando un nuevo "verosímil filmico"; y por otro, de ser parte de la tradición "moreirista" que converge con otras expresiones artísticas -el teatro, el circo o el carnaval- en las que la obra ya se había representado exitosamente.

Otra diferencia que encontramos entre el *Juan Moreira* de Gutiérrez y el de Favio es que mientras que en Gutiérrez la descripción de las tolderías es la de un foco infeccioso y de perdición, ya que entre los indios, Moreira se emborracha y adquiere el vicio de hacer trampa en los juegos de cartas: "El indio bebe y, como decimos, bebe hasta caer; cuando despierta de la acción alcohólica, es para beber de nuevo, mientras quede en la botella un átomo de ginebra. Y así pasaba la vida aquella buena gente, bajo el gobierno de Simón Coliqueo, que era el más borrachón de todos ellos, pues era el que podía comprar más bebidas. Así llegó Juan Moreira para hacerse olvidar de la justicia, compartiendo con los indios esa vida nauseabunda del ocio y la borrachera." (Gutiérrez, 1961:79); el film de Favio nos muestra imágenes de tribus de indios en penurias, y escuchamos la voz en off de Moreira lamentando esta situación: "-Vaya indignancia que el cristiano le ha dejao", "Pucha! ¿No son mortales los indios, pregunto yo?", "-¡Me rebela el ser testigo de tanta hambruna y pobreza!". Moreira es, en el discurso de Favio, y a diferencia de lo planteado

por Gutiérrez, también indio, y sus tolderías son el primer refugio del gaucho ante la persecución de la que está siendo objeto por parte de la justicia.

Con respecto a la dimensión intertextual en ambos relatos, leemos que en el Moreira de Gutiérrez se cita a Miguel de Cervantes Saavedra, en el “Ven, muerte tan escondida...” que Moreira entona con su guitarra en una pulpería, ante una platea compuesta por gauchos.

En tanto, en la película de Favio se realiza una reinterpretación/transposición de una escena “del Fausto” en la escena en que Moreira juega al truco con la muerte.

Conjeturamos que Favio alude al film “Fausto” de F. W. Murnau (1926). ¿O quizás sea una interpretación de otras grandes narraciones trágicas? “Como un trabajo interpretativo que opera, sí, sobre la superficie, pero no -como preferiría Susan Sontag- para describirla [...] sino para rearticular sus líneas narrativas, provocando otras intersecciones que las que el texto se limita a mostrar” (Grüner, 1995: 21)

“-Contáme de la secuencia en que Moreira juega al truco con la muerte. - La idea la tomé del *Fausto*. [(Favio no aclara si se refiere al Fausto de Goethe, de Gounod, de Del Campo o de Murnau)] *Llegamos a un silo y lo llené de velitas pequeñitas (...) Lo bueno fue que conté con un buen iluminador como Desanzo que se arriesgaba a mi locura.*” (Leonardo Favio, entrevistado en Schettini, 1995) Observamos, sin embargo, que en la novela de Gutiérrez se describe una escena de un juego de cartas entre Moreira y los indios comandados por Coliqueo; por tanto, podríamos conjeturar que habría una inspiración también en el texto de Gutiérrez para esta escena que Favio construye.

Quizá sea el final de la película que propone Favio el que posibilite entender la dimensión mítica con la que el realizador decide investir al gaucho Juan Moreira.

“Moreira, libre del arma que lo mantuviera clavado en la pared, cayó al suelo de pie, y con una expresión de suprema alegría recogió su daga.

-¡Aún no estoy muerto! ¡Aún no estoy muerto, maulas! -gritó, y blandiendo la daga arremetió al grupo que lo cargaba” (Gutiérrez, 1961: 133)

En el film de Favio, luego de caer desde la tapia de “La Estrella”, herido por la bayoneta de Chirino, Moreira no pierde el equilibrio: la imagen se congela y nos quedamos con su silueta, todavía batallante, sobre fondo negro. El realizador nos proporciona ciertas claves acerca de la elección de este final:

“(Cuando estaban rodando la secuencia de la muerte de Moreira) Me parecía que en las tomas que había hecho no había logrado expresar lo que yo sentía. Mi miedo era que fuera pobre como final. En un momento vi unos afiches de [Ricardo] Carpani, y charlé con Juan José Stagnaro que era el único que en aquel momento hacía truca aquí en la Argentina. Le pregunté cómo podía hacer para que Moreira, al girar, se hinchara como un dibujo de historieta, como los dibujos de Carpani. Y él se animó a intentarlo” (Favio, en Schettini, 1995) Aquí cabe preguntarnos si será éste el final, o sólo será un episodio más de un relato mítico que espera para ser contado nuevamente...

Creemos necesario destacar, junto con Ema Wolf y Guillermo Saccomanno (1972) que en la novela de Eduardo Gutiérrez, ya “todo el desarrollo del final de Moreira tiene ribetes cinematográficos. Quizá haga recordar al lector el final de Emiliano Zapata en la película de Elia Kazan, el trágico desenlace de ese violento *western* de Sam Peckinpah, *La pandilla salvaje*, o el más cercano y lírico Butch Cassidy. Es un final violento, cargado de una grandeza trágica que ilumina melancólicamente el desenlace de la crónica” (Wolf y Saccomanno, 1972: 73). Nos planteamos aquí, entonces: ¿existirá, entonces, una continuidad entre la atmósfera del *Juan Moreira* de Favio y el *Juan Moreira* de Gutiérrez? ¿O bien esta continuidad es necesaria para que Favio funde sobre ella sus rupturas?

En relación con las dimensiones temporal y espacial, en la novela de Gutiérrez se sitúan los hechos en contexto:

“El Cuerudo, que había quedado bombeando el establecimiento, llevó el parte al Juzgado de Paz, donde estaba preparada la gente que había de prenderlo. Era el 30 de abril de 1874” (Gutiérrez, 1961: 128).

Podemos situar en contexto la película de Favio entre 1972 y 1973. Las referencias temporo-espaciales no están directamente explicitadas en el film, aunque sabemos que la localidad en que se filmó mayormente la película coincide con la propuesta por Gutiérrez.

“-¿Por qué eligieron la localidad de Lobos para filmar?

- Por la falta de experiencia. Pensaba que si Moreira había vivido en Lobos, era allí donde tenía que encontrar la inmensidad del campo, y no me daba cuenta de que esa misma intensidad podía conseguirla a cuarenta kilómetros de Buenos Aires. Aunque, pensándolo bien... haber ido a Lobos fue lindo, porque allí estuvimos aislados como quince semanas. Además tuvimos la colaboración de todo el pueblo. Yo creo que ese pueblo fue feliz

*durante la filmación. Esa gente no va a olvidarse nunca más de los días en que se filmó Moreira.*” (Leonardo Favio, en Schettini, 1995)

Aquí, Leonardo Favio asumiría que “la misma intensidad” fílmica podría haberla conseguido en otro lugar. Queda por preguntarnos qué hubiera sucedido si hubiera dado este paso en su transposición / interpretación.

En varias escenas clave de la película Leonardo Favio introduce cambios temporales espaciales (por ejemplo, empieza a narrar su texto fílmico a partir de una escena que remite al final de la novela).

Leonardo Favio produce, además, escenas nuevas, como la del “velorio del angelito”, que aquí consideramos como una escena de transposición. Podríamos sugerir que en esta escena, el realizador descubre que en el texto de Gutiérrez hay algo que el autor eligió no desarrollar, no expandir, y entonces decide hacerlo:

*“-El velorio del angelito, el hijo de Moreira, es una escena fuerte.*

*- Es que en esa época los velorios de los niños eran así. Además, como se hacían en la pulpería, los tipos chupaban como locos y se armaban fiestas. El pulpero te pagaba para que lo velaras ahí. ¿Cómo no iba a ser una fiesta si el angelito se iba derecho con Dios?”* (Leonardo Favio, en Schettini, 1995)

Favio emplea recursos técnico-expresivos fílmicos tales como el uso de cámara en mano, o el uso del picado – contrapicado. Esto nos lleva a preguntarnos ¿de quién es la mirada, en estas escenas? Como afirma Gonzalo Aguilar, “en la planificación de *Juan Moreira*, Favio vuelve a utilizar un procedimiento central en sus anteriores filmes, pero acá con un sentido totalmente diferente: el picado y el contrapicado. [...]En *Juan Moreira* [...] este procedimiento construye la heroicidad del personaje y si en algunos momentos lo aplasta contra el piso, en otros lo convierte en un gigante.” (Aguilar, 2010)

La planificación del film utiliza tomas fijas medias, o cámara en mano, como en el encuentro de Juan Moreira con su amigo Julián Andrade. “Si la cámara está quieta y no se siente, tendré una prosa narrativa; si es llevada a mano, y realiza movimientos desacostumbrados al describir la mujer y la llanura, tendré un sintagma de lengua poética” (Pasolini, 2005: 385). Con la filmación casi documental y fuertemente involucrada de la cámara en mano, Favio puede hacer de ese encuentro algo vivo y verosímil.

Es en los momentos de mayor acción de la película, en los que Moreira lucha por su vida, cuando Favio elige utilizar planos en picado – contrapicado: los objetos, los personajes y el espacio son sometidos a una constante resignificación, “por (medio de) una puesta en escena que privilegia estos planos violentos y sesgados” (Aguilar, 2010)

*“-En mis películas anteriores había trabajado con guión firme. Ahora estoy trabajando a nivel de lo que me motiva la cámara”, declaraste durante el rodaje de Moreira. ¿Cómo fue ese cambio?*

*- Lo que no hay que olvidar es que no se trata de mover la cámara porque sí. La cámara expresa el latido de tu corazón, el sentido musical de tu sangre cuando va corriendo. No son casuales ni un travelling, ni una panorámica, ni un corte a primer plano. Son como puntos suspensivos, como punto y coma. Eso es la cámara” (Favio, en Schettini, 1995)*

Por otra parte, en la película de Favio observamos la inclusión de elementos de estética circense y estética carnavalesca, e inclusión de elementos estéticos del radioteatro.

*“- Juan Moreira, le dije. Se me ocurrió eso porque había estado en Mendoza pocos días antes y había visto al héroe del radioteatro cuyano, Ubriaco Falcón, en una función de Juan Moreira con los indios en technicolor.*

*-La película en un momento se iba a llamar La vida de Juan Moreira, en colores, con sonido y todo a pedido del cariñoso público ¿Por qué no quedó ese título?*

*- Porque la película fue tomando un carácter épico y dramático que no tenía nada que ver con ese título que yo había imaginado cuando empecé a escribir el guión y creía que podía tener más ribetes radioteatrales” (Favio, en Schettini, 1995).*

El *Juan Moreira* de Leonardo Favio se articula en relación a la idea del pueblo como mito, pero proponiendo una visión crítica del héroe de este pueblo, quien puede incurrir en conductas despiadadas o serviles:

*“-En el final, a pesar de la muerte, Moreira aparece de pie, como Nazareno o Gatica. Esto hace pensar en tu convencimiento de que los mitos quedan vivos para siempre.*

*Exactamente ésa fue la idea. Los mitos resucitan en la memoria de la gente. Estoy seguro de que uno está vivo mientras está en alguna memoria” (Favio, en Schettini, 1995)*

¿Se acercaría el cine de Favio, en *Juan Moreira*, a un cine que Pasolini denomina “cine de poesía”?

---

*“En ningún momento yo planifico bajar línea a través de mi arte, porque tengo miedo de que se me escape la poesía. En cambio, yo sé que aquello que hace a mi manera de sentir y de pensar, aquello que está en mis genes, va a aflorar en algún momento determinado a través de la estética. Y sé que también va a aflorar la religiosidad, los símbolos, la forma de ver a la gente con el sentido solidario”* (Favio, entrevistado por Ierardo)

Con respecto al montaje de *Juan Moreira*, asume su director que fue un proceso complejo:

*“-Cómo fue el montaje de Moreira?*

*-Resultó más complicado que en las películas anteriores. Era una historia de más peso y volumen. El romance del Aniceto y la Francisca la habría podido compaginar aquí mismo, corte y pegue, corte y pegue, porque eran muy pocos metros. En Moreira gasté como cuarenta mil metros y hasta entonces nunca había gastado más de ocho mil. Me acuerdo que una vez me crucé con Babsy [Torre Nilsson] en el laboratorio y, con ese sentido del humor que tenía, me dijo: ‘-Te felicito, Leonardito, ¿así que te condecoró Kodak?’, porque yo había gastado cuarenta mil metros. Aquí en la Argentina eso había sido inédito. Siempre se había amarreteado película. Al trabajar con esa cantidad de material, el proceso de montaje fue más complejo: hice un armado, paré, me fui de vacaciones y recién después la retomé”* (Favio, en Schettini, 1995).

En suma, asumimos que existe una enorme producción de sentidos nuevos, una conciencia de que Favio está haciendo que “leamos” estos textos “hoy”, y desde una perspectiva propia. Hasta en la mera lectura temporal (cambios temporales en la narración) podríamos decir que se juega una suerte de transposición.

Por todo lo expuesto, conjeturamos que en esta obra se da un proceso de producción de sentidos nuevos en la transposición, como una interpretación que pone en crisis la idea de que en el texto originario haya un solo sentido posible. “Se trata, siempre, de una interpretación que hace ver que esos discursos que examina son, justamente, interpretaciones –producciones de sentido- y no meros objetos complicados a descifrar, con un sentido dado desde siempre que sólo se trata de re-descubrir” (Grüner, 1995: 20-21).

---



## Bibliografía

Aguilar, Gonzalo: “Juan Moreira, de Leonardo Favio. En busca del pueblo”. En: Revista *La Fuga*, Dossier Festivales, 2010. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/juan-moreira-de-leonardo-favio/307>. ISSN 0718-5316.

Barthes, Roland: “El efecto de realidad”, en *Comunicaciones: Lo Verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

Benjamin, Walter: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

Della Volpe, Galvano: *Lo Verosímil Fílmico y Otros Ensayos de Estética*. Madrid, Ciencia Nueva, 1967. Cap. “Lo verosímil fílmico”.

Duflot, Jean y Pasolini, Pier Paolo: *Conversaciones con PPP*. Barcelona, Anagrama, 1970. Caps. “Conciencia del lenguaje, el estilo” y “Lengua y palabras”

Gaudreault, André y Francois Jost: *El Relato Cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995. Caps. 1 (“Cine y relato”) y 2 (“Enunciación y narración”)

Gutiérrez, Eduardo: *Juan Moreira*. Buenos Aires, EUdeBA, 1961 (Novela publicada por primera vez en 1884)

Grüner, Eduardo: *El Sitio de la Mirada*. Buenos Aires, Norma, 2000.

Ierardo, Esteban: “Una conversación con Leonardo Favio”. Disponible en <http://www.temakel.com/entrevistafavio.htm>

Ludmer, Josefina: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Mariniello, Silvestra: *Pier Paolo Pasolini*. Madrid, Cátedra, 1999. Primera Parte (“El cine de Pasolini: una filosofía de la vida”)

Oubiña, David: “Leonardo Favio, cineasta de condenados y rebeldes”. En: Revista

Todavía N° 12, diciembre de 2005. Disponible en:

<http://www.revistatodavia.com.ar/todavia12/notas/oubina/txtoubina.html>

Pasolini, Pier Paolo: *Empirismo Herético*. Córdoba, Brujas, 2005. Caps. “Ponencia sobre el Discurso Indirecto Libre”, “La maleva mimesis”, “El cine de poesía”, “La lengua escrita de la realidad”, “Observaciones sobre el plano secuencia”, “Res sunt nomina”, “El cine y la lengua oral”, “Teoría de los ensambles” y “El rema”.

Schettini, Adriana: *Pasen y vean. La vida de Leonardo Favio*. Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

Stam, Robert: “Introducción a *Placeres Subversivos: Bakhtin, Crítica Cultural y Cine*”, en VVAA: *Pier Paolo Pasolini: El Cine como Crítica de la Cultura*. Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras, 2002.

Testa, Carlo: *Masters of Two Arts. Re-creation of European Literatures in Italian Cinema*. University of Toronto Press, 2002. Cap. “Introduction” (La traducción es nuestra)

Wolf, Ema y Saccomanno, Guillermo: *El Folletín*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972. (Colección “La historia popular. Vida y milagros de nuestro pueblo”, Vol. 88)

---

*Juan Moreira* (1973). Ficha Técnica: *Dirección*: Leonardo Favio. *Libro*: Zuhair Jury. *Producido por*: Alberto y Tito Hurovich (Producciones Centauro). *Música*: Luis María Serra, Pocho Leyes. *Coro*: Coral Contemporáneo. *Director*: Jorge Armesto. *Reparto*: Rodolfo Bebán, Eduardo Rudy, Elena Trittek, Edgardo Suárez, Alba Mujica, Jorge Villalba, Elcira Olivera Garcés.

---