

# Una hombrada

## Guiones de Juan Moreira

Pamela Gimena Vázquez

**Resumen:** El presente ensayo coteja el film Juan Moreira con dos copias del guion original, hoy conservadas en el Museo del Cine. Tanto las indicaciones técnicas de los guiones, como sus descripciones de imágenes y diálogos, parecen dirigidas a despertar la empatía entre quienes sufren injusticias, los que comparten una posición subalterna con respecto al poder de las élites. ¿Qué lectura se hace en Juan Moreira del mito gaucho? ¿Qué diferencias existen entre los guiones originales y la película? ¿De qué modo el film reescribió los guiones? ¿Cómo aparece el arquetipo del macho en este film arquetípico?

**Palabras Clave:** Leonardo Favio; Juan Moreira; Cine argentino

Hay dos copias del guion de Juan Moreira en el Museo del Cine. Una es de los maquilladores Jorge Bruno y Orlando Viloni, y otra que fue para el rodaje de la vestuarista Leonor Puga Sabaté. Este último no sólo se lee mejor por la tinta sino que tiene alguna página agregada en prosa –abrochada sobre la hoja del guion- con semblanzas de una riña de gallos frente a una pulpería o de la pampa que recorre Moreira al huir de los milicos. Está además organizada de mejor modo y por eso ocupa menos páginas. Ambos guiones forman parte del área de guiones de la biblioteca del Museo del Cine a cargo del catalogador Jorge Couselo, cuya labor es ingresarlos en la base de Acceder, archivarlos y ponerlos a disposición de los lectores.

## RESISTENCIA POPULAR, MITO Y PARADOJAS



Zuhair Jury y su hermano se pusieron a escribir este guión de un tirón en el año '68. Según expresó Leonardo Favio en entrevistas posteriores su pretensión fue hacer una película popular. Y lo hizo. *Juan Moreira* se estrenó en el '73, durante la primavera camporista. Si buscamos en la Biblioteca del Museo del Cine documentos de la época, en la misma hoja del periódico en que se publica su segunda semana en cartelera, y serán muchas, en el reverso se lee una solicitada de las 62 organizaciones en donde se declara el apoyo al general Perón frente

a otros sectores sociales que disputan hacia qué horizonte debe dirigirse la patria. Hay, entonces, una ocasión histórica que resignifica la elección de Juan Moreira.

La intensa relación de esta obra con su contexto es planteada más de una vez. Según F. M. Peña: *“El film es una tragedia violenta que además capta de manera profética las turbulencias de su tiempo”*.<sup>1</sup> Otro crítico, Eduardo Rojas, en una síntesis del film escribe: *“El Moreira de Favio guarda con su época esa enigmática relación de augurio de lo porvenir y de sintonía con el espíritu del momento, que aparece en casi toda su obra”*.<sup>2</sup>

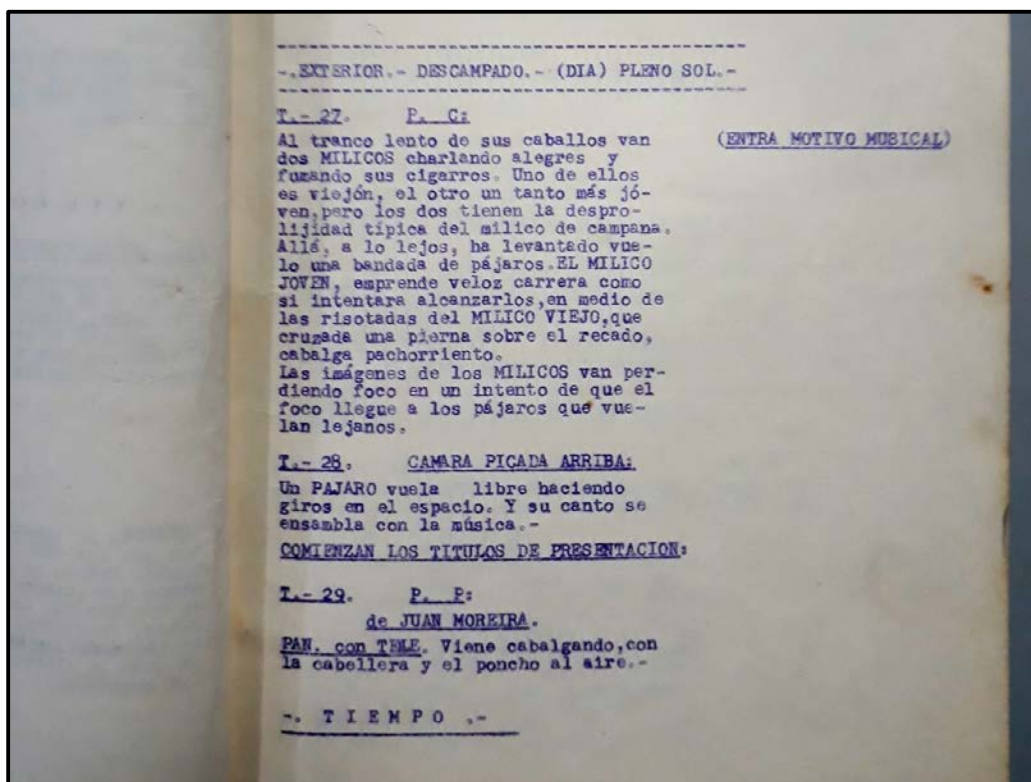
Cuando leemos el guión y vemos sus diferencias con la película, sospechamos entonces que se solapan una variedad de versiones, abordajes, perspectivas e inspiraciones. Esta superposición e imbricación de sentidos se encuentra aún antes, cuando Leonardo Favio comienza a soñar con esta historia de Moreira ya la encuentra desfasada, despegada de la historia del gaucho real que inspiró al escritor Eduardo Gutiérrez. Entonces hay razones para no tomarlo como representante directo de toda la comunidad gaucha (de la que también podemos intuir que fue más variada en la extensión de todo el país, no sólo la pampa). Parece de más pero tal vez es necesario decir que, si bien es la historia de un hombre humilde de campo, y por eso pasible de sufrir la injusticia de quienes son más poderosos, Juan Moreira se recorta porque puede responder violentamente y provocar un daño que lo distingue. Pero hay más. Así como los relatos se distancian del personaje histórico y puede haber distintas lecturas de la vida del Juan Moreira que existió, hay algo que cada versión quiere decir al pintar ese personaje. Por ejemplo, en el dirección de Favio, la claridad de los ojos de R. Bebán, como la de sus compañeros, Andrade y el Cuerudo, destacada al hacerlos traslucir; como también los gestos primeros de inocencia ante el abuso de la autoridad, nos muestran un tipo de gaucho al que su cercanía con la naturaleza (la famosa y denostada barbarie legada por Sarmiento en su *Facundo*) lo caracterizan por una inocencia rayana en lo angelical, contrapuesta a la corrupción de la civilización, o propia de sectores más sofisticados. Desde

---

<sup>1</sup> *Cien Años de Cine Argentino*, Fernando M. Peña. Editorial Biblos.

<sup>2</sup> Publicación Periódica del Malba, abril 2007.

este punto se trastoca o parece querer revertirse el tópico civilización-barbarie en que la polaridad del mal -de la desmesura- parece propio del bárbaro. Sin embargo, cuando vemos que la trágica historia es una fuga hacia la muerte y la falta de futuro (los compañeros mueren o son quebrados moralmente, el hijo de Moreira muere), la importancia de esta cuestión se desdibuja: vemos que ni la inocencia, ni un hombre solitario, pueden transformar la historia. Si bien la película alude a un estatus crístico en su Juan Moreira ("Esta es la vida, pasión y muerte de..."), le falta entonces la capacidad política de hablar, acordar, sumar a otros. Es decir crear poder.



Para terminar con la ilusión de una verdad última sobre el gaucho, podemos recordar que a la leyenda de Gutiérrez se le sumó su propia versión mímica para espectáculos en circos que luego José Podestá a su vez versionó agregándole letra. Hombre, libro, pantomima, pieza fundante del teatro rioplatense, Juan Moreira fue adquiriendo (como ese marciano del cuento

de Ray Bradbury <sup>3)</sup> todas las caras que los paisanos y extranjeros –la primera versión mímica fue para un circo estadounidense, (¡Juan Moreira *for export!*)- ansiaron ver.

Dialoga entonces con otras historias ya consolidadas; no es *Martín Fierro*, ni *Facundo*, pero, a pesar de presentarse como contrapartida frente a las figuras ya consagradas en la tradición oficial, comparte más de una característica. Hay una encrucijada en que se encuentran estos personajes: cómo hacer frente a la injusticia. Tal encrucijada forma parte de una escena de desigualdad. La desigualdad es la gran ocasión de la injusticia. Ninguna de las versiones, más o menos populares, del gaucho, alcanza a resolver o dar una respuesta digna de seguir por y con otros. La verticalidad que sufren la reproducen en su silencio, en su incapacidad para acordar y aliarse con otros, en la relación de subordinación que replican con la pareja, con los hijos, con los habitantes de pueblos originarios y así. Casi irónicamente, los representantes de las clases dirigentes, Mitre y Alsina en el caso de Moreira, saben mejor qué hacer y se alían cuando lo creen necesario, a pesar de haberse mandado matar un tiempo antes. Más adelante, en otro artículo que rescata diferencias entre el guion coescrito por los hermanos Jury y lo que luego dirán los personajes en la película, veremos que al momento del rodaje Juan Moreira sufrirá, a su vez, otras transformaciones que atenúan la verticalidad de las relaciones.

Hay un tono que colorea todos estos mitos y que se evidencia en la violencia como única respuesta posible, como ley. Resuena fuerte en una época de grandes esperanzas e indignaciones, en la que justamente más de un movimiento social en el mundo puso en duda la inferioridad tanto de minorías como de sectores sociales. Volvemos a la publicación en los diarios de otra exhibición del éxito de Favio y leemos la solicitada de las 62 organizaciones, las notas de tomas de fábricas, las de secuestros, y ese tono nos recuerda el juego performático de la artista Laurie Anderson, quien pregunta *¿Qué es más macho?*

---

<sup>3</sup> *Crónicas Marcianas*, Ray Bradbury. Editorial Minotauro.

El estereotipo del gaucho y del macho se construyen y solapan en el imaginario y por eso es pertinente ese “Qué” y no “Quién” de L. Anderson. Porque no es un alguien sino algo que hacemos entre todos.

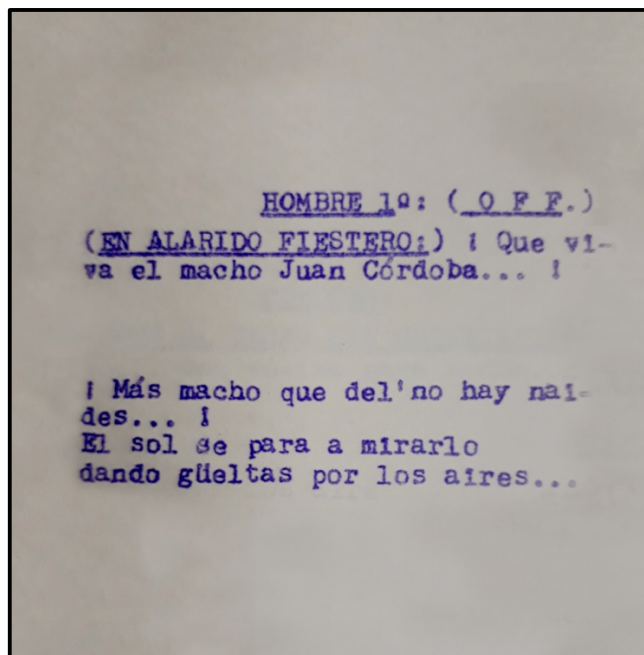
\* \* \*

“Una hombrada” es como llama el teniente alcalde –en el guion original coescrito- a la reacción de Moreira ante las injusticias que padece. Esta frase no queda en la película. Entendemos que en la filmación se reescribe parte del guion, se agrega por ejemplo un prólogo que provoca efecto inmediato de actualidad y que además –como dice nuestro querido bibliotecario-referencista Fabián Sancho- eleva a “grado crístico” el personaje. A más de un botón de muestra, en la escena en que Juan Moreira va en busca del pulpero Sardetti, todas las palabras que faltan en el guion se transforman en una declaración que para la época debió resultar en arenga ante un público cómplice y afectivamente comprometido.

## LOS PELIGROS DEL MITO

Desde esta perspectiva se abren una serie de paradojas con respecto al mito del gaucho. Tanto por gaucho como por mito. Por gaucho tiene sin duda origen popular y humilde, sin embargo siempre parece tratarse de un tipo humano (en coincidencia con otras descripciones en principio antagónicas, como es el caso de la caracterización de D. F. Sarmiento) varón y solitario. Los gauchos, aunque capaces de grandes gauchadas, son de poco hablar, de poco deliberar, no comparten sus impresiones, no debaten el rumbo a seguir y toman sus decisiones solos. ¿Con quiénes podrían considerar sus opciones de vida? En principio, con quien conviven, con su pareja. Con la china, la Vicenta, Moreira podría –de haber querido- pensar juntos, enfrentar adversidades, comunicar a los hijos y después a familiares y amigos, situaciones que al fin competen a todos. Porque el gaucho sufre por ser gaucho, no por ser Juan, Martín o Facundo. Sin embargo su vida cotidiana más íntima queda signada también por relaciones verticales. Hay pocos amigos, tal vez sólo uno (tan importantes son los pares, que Andrade, el amigo de Moreira, será la ocasión de resguardar su fuerza moral y no convertirse en un vil asesino a sueldo). A los gauchos, y más si son de fuerza y destreza

singulares, les falta la red horizontal, la compañía e interacción lúcida con quienes comparten las condiciones de vida desiguales que los destinan a la injusticia. Porque un hombre y un facón, con todo lo singular y diestro que sea para matar, siempre es poco para hacer frente a los poderes imperantes (que, por otra parte, como ya dijimos, saben aliarse cuando les conviene, aún después de haber contratado gauchos para mandarse matar).



La salida del gaucho, entonces, es hacerse matrero, abandonar la frágil sociabilidad cotidiana e irse para los toldos. ¿Y allí qué encuentra? Pueblos originarios en procesos violentos de aculturación, hambre, persecución y muerte. Nunca -en el guion- Moreira los ve como interlocutores válidos. Son una muestra de los peligros de quedar afuera, de la exclusión total. Por eso las opciones parecen siempre pocas. Porque en esa soledad que hace patente la pampa vista como desierto, como intemperie sin cobijo, el hombre rebelde busca perderse pero siempre queda expuesto a la máxima impotencia ante los poderes dominantes.

Sin embargo en varios de estos aspectos la película reescribe su guion. Hay cierta transformación del guion al film. Está la especie de arenga que suelta Moreira antes de matar a Sardetti, de gran resonancia político-social. También vemos que Moreira pide perdón a la Vicenta –cosa que no sucede en el guion- por la tristeza y “por toda soledad que ahora se viene”. Tiene otra relación con los pueblos originarios, como de complicidad y compasión: “Me rebela el ser testigo de tanta hambruna y pobreza”. Y aún más, una voz en off dice lo que piensa el cacique que ayuda a Moreira.

El mito del gaucho que hace frente a la injusticia, que es capaz de una hombrada para replicar la violencia, pudo ser la oportunidad popular de desfogar el ansia de justicia y evidenciar una desigualdad vigente (de ahí su actualidad). Pero ese sueño de hacer pagar cara la subordinación ofensiva es también una instancia en donde se agotan las esperanzas. Del ejemplo de Cristo se elige el sacrificio. El héroe siempre está solo y muere. En Moreira la imposibilidad del cambio se refuerza con la muerte del hijo. No hay futuro. Porque el futuro es con los otros, pero el mito se ocupa de recortar la historia y la acción a uno solo. El varón extraordinario que hace frente a la violencia institucionalizada (¿qué otra cosa es la figura del alcalde?). Tal entronización de una figura –sola- hace temer hasta su éxito. El mito, entonces, nos muestra los límites de su historia para pensar en la creación o construcción de otra vida. Mediante su despliegue, los hombres ven una situación que desean cambiar y también ven cómo no se puede. La dominación y la muerte son pagadas con la misma moneda y hasta ahí llega la cosa. Queda sólo entonces reiterar esquemas de dominación, tipos de vida que se reproducen.

\* \* \*

Tanto las indicaciones técnicas de los guiones, como sus descripciones de imágenes y diálogos, parecen dirigidas a despertar la empatía entre quienes sufren injusticias, los que comparten una posición subalterna con respecto al poder de las élites. Nos encontramos con emociones de cercanía más que de admiración o asombro, aunque esto tampoco falte. Sin duda, siempre llega el momento en que se gritan vivas al macho. Se viva al macho Córdoba,



cuando lo mata Moreira, se viva al macho Juan Moreira. Pero es en la película donde se agiganta la figura de Moreira y donde los ojos claros de R. Bebán parecen dar un mensaje más ético que estético. También la claridad se rescata en los ojos de los compañeros de aventuras –se les pardean los ojos en los primeros planos- y se revela así otra cosa o un modo distinto de contar que en el guion. Porque en esa claridad atípica podemos sospechar algo angélico, una pureza inicial o primordial del hombre, en el borde de la civilización. Como si lo salvaje fuera más puro y “niño”. La inocencia. Esa inocencia no falta nunca en la escritura, pero en la película de Moreira parece mostrarse así, en la claridad de los ojos. Como un alma (si tal cosa existe) transparente. En ese estado de pureza no es posible prever la bajeza, el engaño, y se responde sin calcular consecuencias.

Tenemos entonces, al leer el guion, la posibilidad de pensar ciertas diferencias con el film.

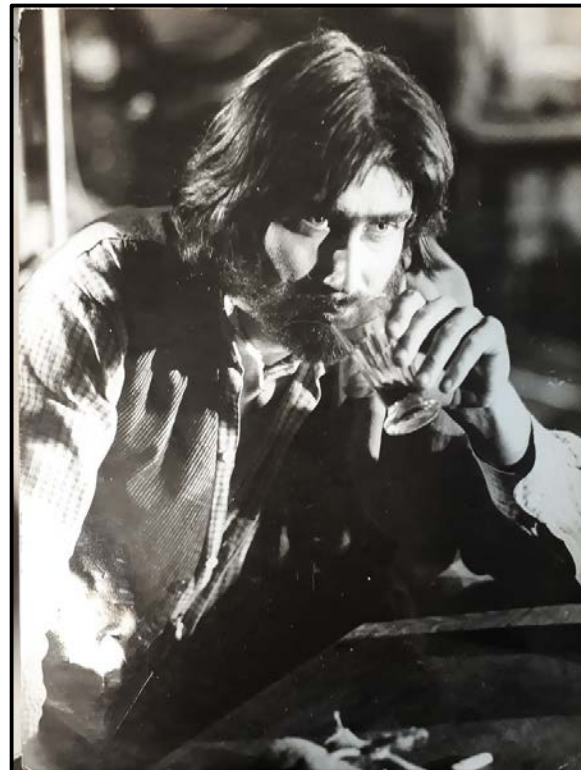
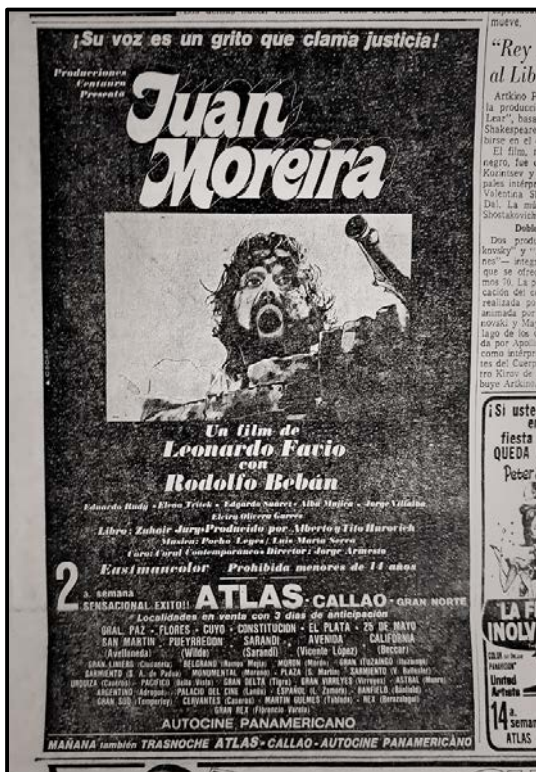
## GUIONES VERSUS PELÍCULA

A diferencia de la película, de 1973, el guion coescrito en 1968 comienza con el entierro y la imagen del cuerpo masacrado –“masa deforme”- de Moreira. En el guion Moreira sufre un largo camino signado por una justicia que tiene dueños (es decir que no es de todos, que no es justicia) que termina con su trabajo, su vida familiar, sus amigos y todo proyecto de vida que pudiera haber abrigado –en ese sentido, entre otros, puede decir que no nació para vivir sino para durar-. Lo de “vago y malentretido”, letanía que se repite para describir a Moreira durante la prolongada persecución de la “justicia”, era, como dice el escritor Julio Azamor<sup>4</sup>, un epíteto común para todo hombre lumpenizado, es decir todo aquél al que se le habían quitado su trabajo y sus bienes y destinado así a la marginalidad. Muy distinta, en más de un sentido, parece la propuesta de la película, en que no se ve nunca a Moreira caído (cae y se levanta siempre). El film nos lleva hacia la estampa final, que se agranda, se ensancha, se sale de los límites del cuerpo para comenzar a ser otra cosa. La

---

<sup>4</sup> *La Mirada Cautiva* N° 2, en el artículo “Gutiérrez, Moreira & Cía.” de Julio Azamor.

imagen mítica de Moreira a la que apuesta Favio, en este sentido, parece relacionarse con el trabajo del historiador Eric Hobsbawm, *Rebeldes primitivos*, de 1965, profundizado luego en *Bandidos*, de 1969, en donde investiga relatos o leyendas sobre héroes populares como síntoma de resistencia social. Si bien es común que estas historias revelen un estado de cosas injusto y el deseo de cambio, también es cierto que no todos los héroes son iguales. Moreira es particularmente trágico. De extracción humilde (a diferencia de *El Zorro*, por ejemplo, serie que gustaba a Leonardo Favio y que parece haber estudiado para las escenas con caballos), luego de la “hombrada” comienza una fuga en la que se aleja de su mujer y su hijo, a los que sólo puede proteger por omisión, por distancia. Tampoco puede proteger a los amigos: Don Pancho, con quien comparte una de las escenas más lindas y distendidas –de las pocas– tanto en el guion como el film, es torturado y después asesinado en el guion.



La impotencia de Moreira para proteger a los suyos parece entroncarse en la amarga cadena de abandonos que sugieren tanto el guion como la película. El abandono a su familia

al que se ve obligado Moreira (“La disgracia no da pa elegir...”), el del doctor Marañón, el político al que mandan a matar por Moreira y al que éste decide no dañar, pero que cuando vienen a buscar lo desprotege, y finalmente, el de Dios mismo, aludido en el prólogo con el parangón Moreira-Cristo, pero también en eso de que “anda distraído”. Si bien hay quienes señalan mucho de wéstern y de “gore” en las escenas de lucha y sangre, podemos también asociar ese nihilismo o impotencia para el cambio con películas de sentido más explícitamente político. Si atendemos a la distancia que se ensancha entre poderosos y humildes en la historia de Favio, hay un desencanto parecido a aquel film de Robert Rossen, *All the King's Men*, de 1949. Es desde este punto de vista que la película anticipa un tiempo posterior siniestro.

***“El mito, entonces, nos muestra los límites de su historia para pensar en la creación o construcción de otra vida. Mediante su despliegue, los hombres ven una situación que desean cambiar y también ven cómo no se puede.”***

Estrenada en mayo de 1973, en junio se desata la llamada “masacre de Ezeiza”, en que Favio estuvo presente. Si sufrió una decepción en aquel momento, bajo el signo de la violencia, su film parece sondear esas aguas. Por otra parte, ya en tiempos de la escritura del guion se cernía la amenaza de la corporación militar sobre los trabajadores. En 1968, no sólo era el Onganiato aquí, Brasil, Paraguay y otros países de Centroamérica también sufrían dictaduras. Pero lo peor es que hacia 1978, sólo diez años después, esto se había extendido, casi toda Latinoamérica estaba bajo las botas. Y todo esto ocurría en sociedades altamente solidarias, movilizadas y convencidas en su deseo de intervenir por un futuro común mejor.

En este sentido parece que, como dice el profesor Gabriel D'Iorio, lo de Leonardo Favio se trató de un esfuerzo por “testimoniar un clima generacional y junto a él, acompañar el sino trágico”.<sup>5</sup> Creemos que tal vez parte de este sino trágico, en la película y el guion,

---

<sup>5</sup> *El Río sin Orillas* N° 8, Revista de Filosofía, Cultura y Política. [www.elriosinorillas.com.ar](http://www.elriosinorillas.com.ar)

puede ser no sólo la opresión y rapacidad de los sectores sociales acomodados sino también la ilusión y la búsqueda de una libertad hacia “afuera”, por fuera de la realidad social y sus poderes vigentes. En este sentido puede decirse que la aspiración a una libertad solitaria es otra “robinsonada”. Tal como Moreira que corre hacia el final sonriendo por haber atravesado ya todo el grueso de milicos que lo acorralaba y cae por un Chirino cualquiera, eso de matar, alejarse o esconderse como forma de defensa o de vida es siempre precario. No puede sostenerse por mucho tiempo. Cuando Favio nos muestra un hombre de camisa y pantalón blanco (ya sin el “disfraz”, sin el típico traje gaucho), Moreira se atemporaliza, se vuelve actual. Puede ser cualquier extraño de pelo largo acorralado por milicos. De ese modo resuena fuerte esa imagen en nosotros. Su grito ya no es sólo de un gaucho que realmente existió sino de muchxs, poco tiempo después. Siendo interpelados ahora por el Juan Moreira de Leonardo Favio, atisbamos que las libertades y los derechos, el acceso a la justicia, no es el esfuerzo ni el logro de uno solo, por extraordinario que parezca. Si desandamos el camino del héroe, del gaucho y del macho, es factible que encontremos que las posibilidades se abren y suceden con una ayudita de lxs amigxs.