

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



Juan Moreira de Nelo Cosimi: gaicho malo, película mala

Nicolás Suárez¹
UBA/CONICET

nicola_suarez@yahoo.com.ar

Resumen: La distancia que va de *Amalia* a *Juan Moreira* es la que va de 1852 a 1880: es decir, de Caseros a la federalización de Buenos Aires. Esta presentación propone la idea de que, de una conquista de la ciudad a otra, esos *treinta años de discordia* se condensan en 1936. Desde un punto de vista político, la convergencia de las transposiciones cinematográficas de *Amalia* y *Moreira* en el año del cuarto centenario de la fundación de Buenos Aires vendría a señalar la precariedad del consenso alcanzado después de la discordia. Desde un punto de vista culturalista, en tanto, ambas películas pueden conectarse en base a una perspectiva aireana de la literatura, según la cual las dos estarían basadas en *novelas malas*.

Palabras clave: Juan Moreira – Eduardo Gutiérrez – Nelo Cosimi – Transposición

Abstract: The distance between *Amalia* and *Juan Moreira* is that between 1852 and 1880 (*i.e.*, from the Battle of Caseros to the federalisation of Buenos Aires). This presentation proposes the idea that, from one conquest of the city to another, those *thirty years of discord* are condensed in 1936. From a political point of view, the coincidence of the film transpositions of *Amalia* and *Moreira* in the year of the fourth centenary of the founding of Buenos Aires, shows the precarious condition of the consensus reached after the discord. From a culturalist point of view, both films can be connected in an Airean perspective of literature, since both are based on *bad novels*.

Keywords: Juan Moreira – Eduardo Gutiérrez – Nelo Cosimi – Transposition

El año 1936 no fue uno más en la historia de la Ciudad de Buenos Aires. Como señala Adrián Gorelik, junto con las celebraciones por el cuarto centenario de la fundación de la ciudad por Pedro de Mendoza, en ese año tuvo lugar un conjunto de transformaciones urbanas que van desde la construcción del Obelisco y el ensanchamiento de la Avenida 9 de Julio hasta

¹ **Nicolás Suárez** Licenciado en Letras y adscripto a la cátedra de Literatura Argentina I en la UBA. Guionista cinematográfico recibido en la ENERC. Cursa un doctorado en Literatura con un proyecto sobre las transposiciones cinematográficas de textos de la literatura argentina del siglo XIX.

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



la fijación de los límites definitivos de la ciudad (387-426). Asimismo, en el plano político, el reingreso pleno del radicalismo al juego electoral y su victoria en la Capital Federal determinaron para las fuerzas conservadoras la necesidad de efectuar el tránsito de lo que Tulio Halperín Donghi llamó una república en el limbo hacia una ya irremediable república del fraude (*La República imposible* 172). En palabras de Beatriz Sarlo, la Argentina que en el siglo XIX era una causa y un programa, a mediados de la década de 1930 aparece como un problema que admitía pocas soluciones optimistas (242) (el crecimiento de las masas populares es síntoma de ello). Frente a este momento vivido como crítico y en busca de un principio de orden, emerge lo que Sarlo denomina la “imaginación histórica”, entendida como un tipo de discurso que, sin ser estrictamente historiográfico, recurre a la explicación histórica para definir hipótesis sobre el pasado y lanzarse a probabilidades futuras (207).

En este marco, con escasos dos meses de diferencia, se estrenaron dos películas basadas en textos claves de la literatura del siglo XIX: *Amalia* de Luis José Moglia Barth y *Juan Moreira* de Nelo Cosimi. Según el consenso tradicional, se trata, respectivamente, de transposiciones de la primera novela y la primera novela popular argentinas. Pese a la convergencia de estas relecturas en 1936, hay una distancia histórica fundamental entre la novela de José Mármol y la de Eduardo Gutiérrez. Dicha distancia es la que va de 1852 a 1880: un período que en la historiografía tradicional se conoció con el nombre de Organización Nacional y que, según la conocida fórmula de Halperín Donghi, puede describirse mejor como *treinta años de discordia* (*Un desierto para la nación* 31-33). Esas tres décadas, que van de la batalla de Caseros a la federalización de Buenos Aires, son también las que van de *Amalia* (cuya publicación fue suspendida en febrero de 1852, cuando Mármol decide regresar a su patria tras la caída de Rosas) a *Juan Moreira* (cuya lectura para el público de *La patria argentina* era contemporánea de los enfrentamientos entre Carlos Tejedor y Julio Argentino Roca por la sucesión presidencial de

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



Nicolás Avellaneda, que desembocarían primero en la Revolución de 1880 y ulteriormente en la federalización de Buenos Aires y la presidencia de Roca).

De una conquista de Buenos Aires a otra, esas tres décadas de enfrentamientos facciosos parecen condensarse y precipitar en 1936, cuando la ciudad celebra su cumpleaños. La convergencia de las versiones cinematográficas de *Amalia* y *Juan Moreira* en el año del cuarto centenario de la fundación de Buenos Aires viene a señalar la precariedad del consenso alcanzado después de la discordia, ya que ese consenso no aseguraba la edificación de la nueva nación sino solo la instauración de un Estado que se suponía que era la herencia de la etapa rosista. Las tensiones entre unitarios y federales –que Mármol elabora de manera novelesca al postular una nación imaginada que ancla en la comunidad ausente de los exiliados- y la nostalgia del Moreira de Gutiérrez –que anhela una comunidad guerrera y una épica estatal inevitablemente destinadas a desaparecer (Dabove 188)– se actualizan en los problemas que experimentan la ciudad y la nación en la década del treinta.

En el caso de la versión cinematográfica de *Amalia*, ante el desgaste del imaginario del tango y el sainete criollo que el propio Moglia Barth había contribuido a formar en filmes como *Tango!* (1933), *Dancing* (1933) y *Riachuelo* (1934), esta película supone un intento de apelar al imaginario romántico para construir una idea alternativa de la nación a través de una imagen diferente de la ciudad, en tanto epítome de la nacionalidad.²

Por el contrario, el Moreira de Cosimi contó con la labor del conocido letrista de tango y comediógrafo José González Castillo como guionista y de su hijo Cátulo como compositor musical, además de la participación de veinte guitarristas en escena y de Antonio Podestá en el papel del alcalde. En base a esta fusión del imaginario del tango con un texto central de la literatura criollista, no parece desacertado pensar que el Moreira de Cosimi constituye una formalización *a posteriori* de aquello a lo que la *Amalia* de Moglia Barth

² Esta apelación a *Amalia* como forma de distinción no era nueva y ya había sido practicada en la versión cinematográfica de 1914 dirigida por Enrique García Velloso, en el contexto de repliegue de una elite en condiciones de pérdida de poder político.

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



pretendía oponerse. Todavía más si se tiene en cuenta que se trata de dos textos pertenecientes a diferentes tradiciones literarias (la literatura romántica y el criollismo), de las cuales pueden derivarse tanto diversos personajes arquetípicos (la mujer romántica y el gaucho criollo) como modelos de escritores (el poeta romántico y el escritor profesional).³

No es casual, en este sentido, que mientras que *Amalia* presenta una imagen de Buenos Aires como epítome de la nación, la revista *El Herald del cinematografista* recomiende la película de Cosimi para “público modesto, en particular del interior”. Pero las diferencias no acaban allí sino que se extienden también a cuestiones técnicas. Así, si uno de los motivos principales de promoción de la *Amalia* de Moglia Barth fue la presentación del sistema de sonido RCA Victor en Argentina, *Juan Moreira*, en cambio, según la misma nota de *El Herald*, adolece de “deficiencias, en particular en el sonido, irregular por momentos y con ausencia de sincronismo en varias canciones”. En un momento todavía cercano a la llegada del cine sonoro, la cuestión del sonido es determinante para el gusto de la época y se traslada, por contigüidad, al uso de la música: frente al carácter folklorista de la música de la película de Cosimi, Moglia Barth encarga la banda sonora de *Amalia* al compositor sinfónico y operístico Enrique Mario Casella. En este ámbito, se pone en juego también la adaptación diferencial de cada director a la llegada del cine sonoro. Moglia Barth sigue siendo el realizador de *Tango!*, la primera película argentina sonora. Cosimi, por su parte, según una reseña de la época:

permanece estacionario dentro de nuestro cinematógrafo. Su estilo, su técnica, su criterio sigue invariable a través del tiempo. En ese sentido, *Juan Moreira* resulta una muestra primitiva. Para Cosimi el tiempo no ha pasado. Vive ajeno a las inquietudes actuales del séptimo arte. De ahí que su película dé una impresión ineludible de cosa anticuada (“Cine primitivo en *Juan Moreira*”).

³ En los créditos iniciales la película es presentada como una adaptación de *Amalia*, “del poeta argentino José Mármol”. En cuanto a *Juan Moreira*, el filme era publicitado en los diarios como un “poema campero”, por las múltiples adaptaciones que circularon a comienzos de siglo y en virtud de las cuales se dio a conocer masivamente la obra de Gutiérrez. Es decir que, en el ámbito del cine, los modelos de escritores que evocan *Amalia* y *Moreira* son el poeta romántico y el poeta criollo, aunque las obras originales sean novelas y Gutiérrez ni siquiera haya sido poeta.

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



Dicho de otra manera, esa “ausencia de sincronismo” en las canciones sirve también para pensar la relación de Cosimi con su época, como si fuera un cineasta que está *fuera de sincro* en relación con el *Zeitgeist*.

Las imperfecciones técnicas no atañen, desde luego, solo al sonido de *Juan Moreira*, sino también a la fotografía y las actuaciones, de “viciosa teatralidad”, según una reseña de *La Nación* (“Una nueva producción local: *Juan Moreira*”). Nótese, en contraste, la presencia en *Amalia* de un reconocido técnico de trayectoria internacional, como el fotógrafo John Alton.

El *Juan Moreira* de Cosimi, pues, vendría a ser la película mala basada en la novela mala del siglo XIX. Me refiero a la literatura mala (y al arte malo en general) en un sentido aireano: es decir, la “literatura mala” como poética y el error como método (Contreras 11). Precisamente, hablamos la literatura de César Aira, cuya primera novela –contemporánea de la película de Leonardo Favio– se llamó *Moreira* (1975).⁴ Se trata de escribir (pero también de filmar) mal, sin correcciones, como signo de una disonancia en relación con las formas establecidas. La película de Cosimi, en esa fusión del imaginario criollista y el tanguero articulados en una sucesión de escenas estereotipadas con un débil hilo narrativo, se nos presenta casi como el epítome del cine malo de la época dorada, y eso puede llegar a ser un logro. Más que “primitivo” (la idea del primitivismo es una metáfora biologicista que distorsiona la dimensión histórica del hecho), el filme es sencillamente malo, lo cual permite inscribirlo en una tradición argentina que abarcaría también la literatura de Roberto Arlt o, por poner un ejemplo actual, el cine de José Celestino Campusano: ¿sus *Ferrocentauros* (1991) del conurbano acaso no pueden emparentarse, geográfica y temáticamente, con los gauchos de la campaña bonaerense cuyas aventuras narraban los folletines de Gutiérrez? El subtítulo de la versión

⁴ Si bien la novela está fechada el 31 de diciembre de 1972, se editó recién en 1975 y las diversas alusiones al cine en el texto, así como el conocimiento público de la figura de Favio (en los medios de la época abundaban las notas que detallaban los avances y pormenores del rodaje), inducen a pensar que Aira utiliza la película como uno más entre los múltiples materiales que le sirven de base para contar su versión del mito (Villanueva 1177).

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



cinematográfica de *Juan Moreira* que Enrique Queirolo realizó en 1923 era justamente *El último centauro*.

Pero lo notable es que también *Amalia* es una novela mala. Decíamos que es la primera novela argentina y es esa falta de paradigmas formales previos lo que, según el propio Aira, llevó a Mármol a escribir dos textos a la vez: la novela buena (la que escribe el humorista de los gabinetes de Rosas y los mazorqueros) y la novela mala (que transcurre melodramáticamente entre vestidos e historias de amor) (“Amalia” 29). La película de Moglia Barth, aunque despojada de los rasgos paródicos que Aira encuentra en la novela, exhibe esta misma doble condición, a la cual se añade una serie de cruces que la acercan aún más a la película de Cosimi. En 1927 este había dirigido y protagonizado un filme titulado *Federales y unitarios*, cuyo argumento estaba inspirado en la *Amalia* de José Mármol (Finkielman 58; Neifert 49). El filme, al igual que la *Amalia* de 1936, estuvo protagonizado además por Florentino Delbene, que en 1948 a su vez participaría de la versión de *Juan Moreira* dirigida por Moglia Barth, junto con Herminia Mancini (que hizo de Amalia en la película de 1936) y Domingo Sapelli (que interpretó a Moreira en la versión de Cosimi). Este verdadero rizo que conecta a *Amalia* con *Moreira*, envolviendo las filmografías de Cosimi y Moglia Barth, da cuenta de la permeabilidad con que el cine de la época podía desplazarse a través de diversas tradiciones literarias. Lo que garantizaba el pasaje era no solo la popularidad de los textos sino también de sus actores, todos ellos destacadas figuras del radioteatro, ámbito en el que este tipo de intercambios eran también facilitados por la obra de escritores como Héctor Pedro Blomberg, quien en 1933 escribió el folletín radial *Bajo la Santa Federación* según el modelo de *Amalia* y poco después, en 1941, emprendería una versión radioteatral de *Juan Moreira*.

Así, el valor de estas novelas y películas malas no radica solo en la canonicidad de las obras sino también en su disponibilidad para que nuevos contextos socio-históricos, unidos a las vueltas de lo literario o lo cinematográfico, las actualicen. En el caso de *Juan Moreira*, tuvieron que pasar cuatro películas malas hasta llegar a la de Leonardo Favio en 1973, que en el

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



marco de la llegada de Héctor Cámpora a la presidencia, resignificó la imagen del gaucho malo, entonces tomado como divisa de Montoneros. Esta película, quizás la de mayor voluntad canónica en toda la obra de Favio, supuso una recuperación radical de la novela de Gutiérrez y las diversas películas malas que se inspiraron en ella. No parece haber ocurrido lo mismo con *Amalia*, que desde 1936 no registra nuevas transposiciones. Existió, sin embargo, un proyecto olvidado de llevarla al cine a comienzos de la década de 1970, de la mano de de Fernando Ayala y la productora Aries.⁵ Pero la idea nunca prosperó: el sistema de subsidios cinematográficos de los gobiernos militares parecía poco propenso a apoyar una película histórica con un personaje femenino como Amalia. Tuvo que ocurrir, en efecto, la dictadura más cruenta de la historia argentina para que recién en 1984, recogiendo el legado de los radioteatros de Blomberg y endosándolo a un imaginario telenovelesco, una directora como María Luisa Bemberg resignificara el terror rosista y emprendiera una recuperación y transfiguración del espíritu de Amalia con su película *Camila*, que fue también –como el *Moreira* de Favio– un sonado éxito de público.

Bibliografía

Aira, César. *Moreira*. Buenos Aires: Achával solo, 1975.

-----, "Amalia". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 743, 2012: 25-35.

Contreras, Sandra. "Aira con Borges". *La Biblioteca*, nº 13, diciembre: 184-201.

Dabove, Juan Pablo. *Nightmares of the Lettered City. Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007.

Finkielman, Jorge. *The Film Industry in Argentina: An Illustrated Cultural History*. McFarland: North Carolina, 2003.

⁵ Se sabe, por otra parte, que el sello productor de Héctor Olivera estuvo también detrás del proyecto de *Juan Moreira*, cuando este comenzó a gestarse, hacia 1969, en la cabeza de Favio.

IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario



Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2004.

Halperín Donghi, Tulio. *La República imposible (1930-1945)*. Buenos Aires: Ariel, 2004.

------. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Prometeo, 2005.

Neifert, Agustín. *Rosas y su época en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Fabro, 2012.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

Villanueva, Graciela. "Avatares de Moreira". *Revista Iberoamericana*, vol. 71, n° 213, 2005: 1167-1177.

Diarios y revistas consultados

El Heraldo del Cinematografista. "Juan Moreyra". s/f.

La Nación. "Una nueva producción local: *Juan Moreira*". 18 sept., 1936.

s/d. "Cine primitivo en *Juan Moreira*". s/f.