

Vidas y muertes de Juan Moreira. De Gutiérrez a Favio

por Laura Cucchi y Juan Pablo Fasano*

Resumen: En 1973, Leonardo Favio estrenaba su *Juan Moreira*, personaje popularizado casi un siglo antes por el folletín de Eduardo Gutiérrez. El presente trabajo aspira a reflexionar sobre el éxito alcanzado por esta versión de la historia de Moreira y la relación entre ese éxito y las lecturas políticas del pasado argentino vigentes al momento de su estreno. Para ello, analizamos los desplazamientos operados en la trama del relato ofrecido por Favio respecto a la versión fundacional de Gutiérrez, para mostrar cómo estas modificaciones buscaban ofrecer una lectura alternativa del papel de los sectores populares rurales en los enfrentamientos políticos de la década de 1870.

Palabras clave: cine político, historia política, sectores populares, revisionismo histórico, criollismo.

Abstract: In 1973, Argentine filmmaker Leonardo Favio released his version of *Juan Moreira*, a film whose main character had become popular almost one century earlier through a melodramatic novel by Eduardo Gutiérrez. This paper aims to reflect on the success attained by the later version of Moreira's story and the link between that success and the political representations of the Argentine past available at the time. To that effect, we analyze the plot changes that Favio introduced to Gutiérrez's foundational version, in order to show how these alterations sought to offer an alternative interpretation of the role of rural popular sectors in the political confrontations of the 1870s.

Key words: political cinema, political history, popular sectors, historical revisionism, criollismo.

El presente trabajo fue elegido para ser publicado en *Imagofagia* en el 3° Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado conjuntamente por ASAECA y el 29° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2014. El jurado estuvo compuesto por la Lic. Natacha Mell, el Lic. Gustavo Aprea y el Mgter. Pedro Klimovsky

Presentación¹



El 24 de mayo de 1973 se estrenaba en Buenos Aires *Juan Moreira* de Leonardo Favio. El personaje, creado por Eduardo Gutiérrez en un folletín publicado entre 1879 y 1880, se había convertido a lo largo del siglo XX en un icono de la cultura popular y había sido objeto desde entonces de diversas versiones narrativas, teatrales y cinematográficas.² Como suele ocurrir en estos casos, la multiplicidad de formatos y registros de representación de la historia

¹ Deseamos agradecer los comentarios de Alejandro Cattaruzza, Alejandro Eujanian e Hilda Sabato a una primera versión de este trabajo que elaboramos hace varios años en el marco del Proyecto UBACyT F170 titulado “La violencia política en la Argentina 1853-1880” y dirigido por Sabato. También tuvimos oportunidad de discutir el texto en el Curso de posgrado “Conflicto político y social en la prensa, la literatura y el cine, Argentina, Siglo XX”, Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires, dictado en 2008 por Mirta Zaida Lobato e Hilda Sabato. Los errores que subsistan corren exclusivamente por nuestra cuenta.

² Sobre *Juan Moreira* y su lugar en literatura criollista, véanse: Prieto (1988), Ludmer (1988), Laera (en Gutiérrez, 1999), Laera (2004). Sobre las versiones cinematográficas, véase España, (2005), Aguilar (s/d), Villanueva (2005).

de este gaucho, así como su recurrencia a lo largo del tiempo, invita a preguntarse sobre los motivos y sentidos de esas ubicuas “advocaciones”.

Durante el tiempo que se mantuvo en cartel, el filme de Favio se convirtió en un éxito de público, a la vez que era consagrado por la crítica que le asignó un lugar de honor en la para entonces nada exigua trayectoria del cine nacional.³ Su *Moreira* ingresó así en el menos populoso panteón de aquellas obras artísticas que gozaron a la vez del favor popular y el de quienes dominaban el discurso y los lenguajes del cine “de autor”. Laura Malosetti Costa partió hace algunos años de un fenómeno similar en lo paradójico de su éxito: el que se generó la exposición en el Teatro Colón de Buenos Aires a partir del óleo de José María Blanes titulado *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* durante la primavera de 1871. A partir del análisis de rasgos formales y de conjeturas en torno a decisiones clave en la factura de la obra, Malosetti buscó explorar los sentidos que la misma supo movilizar para crearse un público de tan extraordinarias características.⁴

A la luz de esa experiencia de análisis de la obra como artefacto técnico y como fenómeno sociocultural, y partiendo de las peculiares circunstancias del éxito alcanzado por este *Juan Moreira* en la Argentina de mediados de los setenta, este trabajo aspira a reflexionar sobre la relación entre ese éxito y las lecturas políticas del pasado argentino vigentes al momento de su estreno. Consideramos que resulta imprescindible atender al universo de significados disponibles en el contexto de recepción de la obra para interpretar los efectos de sentido que la narración de la historia de Juan Moreira pudo producir en esta versión. Para ello nos proponemos analizar los desplazamientos operados

³ Recibió 2.410.600 espectadores durante el período que estuvo en cartel, <http://www.imdb.com/title/tt0070250/business>. En ese sentido, resultó más exitosa que las películas más taquilleras estrenadas durante la dictadura, teniendo un éxito comparable al de *Camila* (M. L. Bemberg, 1984) y muy superior a varias otras películas relativamente exitosas estrenadas durante los primeros años del retorno a la democracia, véase Dussel, Finocchio y Gojman (1997: 35). Sobre este éxito y el de otras “épicas antiimperialistas” cinematográficas de la época, puede consultarse: King (1995: 500). Sobre la recepción de la crítica, véase el apéndice documental de Farina (1993).

⁴ Véase Malosetti (2003), Cap. II “La hora de Blanes”.

en la trama del relato ofrecido por Favio respecto de la versión fundacional de Gutiérrez, y mostrar cómo estas modificaciones apuntaron a una lectura específica del papel de los sectores populares rurales en los enfrentamientos políticos de la década de 1870 a través del personaje de Juan Moreira. Por ese motivo, y aunque implique dejar de lado muchos elementos constitutivos del soporte de la obra de Favio, nos limitaremos a una única dimensión de la representación cinematográfica, la del guion, en la medida en que nos permite establecer una comparación con la versión narrativa.⁵ En segundo lugar, propondremos algunas hipótesis sobre el motivo de la elección como protagonista de Juan Moreira, en lugar de otros personajes de la literatura de tema criollista. Finalmente, intentaremos mostrar por qué este relato se integra a miradas revisionistas del pasado nacional atravesadas por los enfrentamientos políticos de la década de 1970; las refuerza, pero también señala algunos de sus puntos ciegos.

Criollismo y moreirismo

Para acercarnos a la figura de Juan Moreira, resulta insoslayable hacer referencia primero al estudio de Adolfo Prieto (1988) sobre la emergencia y desarrollo de un discurso criollista en la Argentina de las postrimerías del siglo XIX. Prieto ha estudiado el surgimiento de una literatura popular, que fue posibilitada por la expansión de la alfabetización de la mano de las políticas modernizadoras del estado nacional en formación. Estas mismas estrategias de

⁵ Para un panorama de los problemas que presenta la producción que alude a la relación entre historia y cine en la Argentina (muchos de los cuales son también problemas del presente trabajo), véase Manzano (2000). En relación con esa problemática, el presente trabajo se encuentra en el cruce de dos dimensiones que han explotado algunos de los especialistas que se dedican a trabajar sobre la relación entre historia y cine. Si, por una parte, sostenemos la legitimidad de utilizar el filme de Favio como fuente (Ferro), lo hacemos, no tanto como una fuente que puede referirse al pasado que busca representar, sino más bien como fuente que habla del contexto histórico de su producción (Rosenstone). Véanse las entrevistas realizadas por Mario Ranalletti a estos autores (1998: 92-104). Asimismo, consideramos que la película (y el cine que representa situaciones "históricas" en general) puede ser legítimamente considerado como formas de producción de imágenes sobre el pasado, es decir, en última instancia, como producción *historiográfica*, aun en un sentido no profesional. Es decir, como artefactos que intervienen y operan en el debate público sobre el pasado.

modernización orientadas desde arriba modificaron el perfil sociodemográfico de la (emergente) región metropolitana de Buenos Aires y articularon una nueva red de centros urbano-rurales intermedios, que se convirtieron en el polo de consumo de esa nueva literatura popular. Los desplazamientos internos de población, que se solapaban con la inserción de una masa de inmigrantes extranjeros, resultaron en la aparición de un elemento que Prieto juzgó capital para el éxito de la novela popular de gauchos:⁶ el surgimiento de una nueva frontera cultural, de un espacio en que diversos signos de identidad se oponían o por lo menos entraban en competencia. Es así como Prieto consideró a la expresión cultural criollista un “plasma destinado a reunir los diversos fragmentos del mosaico racial y cultural” que se constituyó en base a una “singular imagen del campesino y de su lengua” (Prieto, 1988: 18).



⁶ El término “novela popular por gauchos” es utilizado por Alejandra Laera para referirse a una parte de la obra narrativa de Eduardo Gutiérrez. Preferimos aquí ese término para diferenciar netamente el *Juan Moreira* de la literatura gauchesca precedente. Véase Laera (2004). Para una visión del *Martín Fierro* como límite final de la literatura “gauchesca”, véase Ludmer (1998).

Este criollismo cumplió funciones diversas para distintos actores. Por una parte, fue utilizado por los sectores dirigentes como un modo de afirmación de su legitimidad y como una forma de articulación de una identidad nacional, frente a los extranjeros recién llegados percibidos como “otros” (Halperín Donghi, 1998). Para los sectores populares nativos desplazados del campo fue expresión de la nostalgia por el pasado perdido y una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones de la ciudad. Por último, para los inmigrantes, brindó una vía inmediata y visible de asimilación cultural. Prieto data esas funciones del criollismo en la naciente cultura popular (en cuyo seno el “moreirismo” devino un modelo paradigmático) entre la década de 1880, en que comienza la publicación de las novelas populares, y el Centenario, momento en que el estado nacional ya consolidado se apropió del tema gauchesco como elemento definitorio de la operación de nacionalización que entonces encaraba frente los desafíos planteados por la inmigración, la conquista del territorio controlado por pueblos originarios y la “modernización” social. En ese marco, la consagración del gaucho como epítome de la nacionalidad no se dio en su vertiente *moreirista*, sino en la elevación del *Martín Fierro* a la categoría de poema nacional, contribuyendo así a lo que Oscar Oszlak definió como la construcción de una “capacidad de internalizar una identidad colectiva, mediante la emisión de símbolos que refuerzan sentimientos de pertenencia y solidaridad social” (1982). Si, como ha señalado Graciela Villanueva, ya en sus primeras versiones teatrales Moreira había devenido una suerte de héroe popular, hacia el Centenario un conjunto de operaciones intelectuales confluyeron en la consagración del poema de Hernández como pieza fundacional de la literatura argentina, desde *El Payador* de Lugones a la obra histórico-crítica de Ricardo Rojas (Altamirano, 1997; Altamirano y Sarlo, 1998). A su vez, el campo de la cultura popular que hasta la década de 1910 parecía todavía poblado de las imágenes narrativas o carnavalescas de Moreira, comenzó entonces lentamente una deriva en la cual la función de “estructura de consolación” que había cumplido el criollismo frente a la experiencia de la modernidad capitalista se fue desvaneciendo para ser

reemplazada por una cultura popular en la que predominaron los temas urbanos (Caimari, 2004).

Tras la consagración del gaucho como arquetipo nacional se dieron nuevas y variadas versiones cinematográficas de esta historia hasta mediados de siglo. Luego perdió protagonismo hasta el renacimiento criollista de corte popular que se dio en los años sesenta por la amplia difusión del folklore (Pujol, 2003), que condicionó el rescate de la figura de Moreira hecho por Favio. En este nuevo escenario, el contrapunto Fierro/Moreira se actualizó, de la mano de una serie que fue del *Martín Fierro* de Leopoldo Torre Nilsson (en el que el propio Favio interpretó un papel menor) hasta el *Juan Moreira* de 1973, pasando por *Los Hijos de Fierro* de Solanas. El resurgimiento de la dupla gauchesca acompañó así el momento de inflexión que –en el cine como en otras artes visuales- se dio entre vanguardia estética y compromiso estético-político.⁷

En este contexto, la nueva versión de *Moreira* funcionó de modo distinto a los folletines criollistas entre los que se había destacado el de Gutiérrez, y aun a las pantomimas criollas de la década de 1880, y a través de su figura el cineasta mendocino inició una nueva etapa en su obra en la cual buscó dar forma a un cine popular (Aguilar, 2007; Aisemberg, 2010: 117). En esa expansión del “cine comprometido y de intervención política” que se dio entre 1968 y 1973, *Juan Moreira* recogió muchas características que según Ana Laura Lusnich resultan definitorias del cine social y político argentino: “la legitimación del registro documental y del registro ficcional; la adhesión a una estética ‘miserabilista’ o de bajos recursos acorde a la realidad económica y social del país y de la región; la actualización de la polaridad pueblo- opresor y del formato del enemigo en el sistema de personajes; la recurrencia a las locaciones y a los espacios abiertos que exceden y cuestionan los límites de las grandes urbes; la puesta en cuadro del narrador implícito, testigo y partícipe de los acontecimientos (Lusnich y Piedras, 2009: 33). Precisamente, en

⁷ Véase Longoni y Mestman (1999) y Giunta (2001).

algunas de esas especificidades del diálogo entre la obra y los discursos estéticos y políticos de la época nos detendremos en las páginas siguientes.

Las torsiones de Moreira

Para identificar las diferencias entre las dos versiones examinaremos en este apartado algunos desplazamientos significativos que se produjeron en la trama del relato de la vida y la muerte de Juan Moreira en dos ejes temáticos centrales: la relación campo/ciudad y la identidad del personaje.

En relación con el primer punto –la relación entre el mundo rural y el urbano– se observan significativas diferencias entre las dos versiones. En esta esfera Favio parece más deudor de las antinomias iniciales esbozadas en el *Facundo* que de los escenarios planteados por Gutiérrez para la acción de la novela. Esto es así porque el cineasta opta por mostrar una tajante separación entre los dos ámbitos, mientras que en la versión literaria la acción transcurría en un espacio en el cual la distinción entre lo urbano y lo rural resultaba aún inestable, los tránsitos eran frecuentes y las trayectorias individuales parecían transversales a ambos. En esa mirada, las idas y vueltas de Moreira de un espacio a otro no resultaban en absoluto conflictivas, ni la frontera cultural entre puebleros y rurales parecía ser el eje de ningún conflicto fundamental.

En cambio, la imagen construida por el filme plantea un claro enfrentamiento entre campo y ciudad a través de una serie de episodios. El primero de ellos es el duelo de Moreira con un tal Juan Córdoba, que tiene lugar en una pulpería. En esa escena, la llegada de un grupo de “puebleros” a la reunión produce una situación de tensión, pues los recién llegados violan el código de cortesía que impone quitarse el sombrero para saludar a los presentes. La tensión se resuelve en el desafío a duelo, en el que Moreira aparece como representante del conjunto de los desairados y finalmente mata al líder de los puebleros. Inmediatamente, Moreira averigua la identidad del contrincante y se le informa que se trata de Juan Córdoba, un “guapo mitrista” venido de Buenos Aires. Es

entonces cuando Moreira proclama, como resultado del incidente, su adhesión al alsinismo, cuestión esta sobre la que volveremos más adelante.⁸ En esta secuencia, el conflicto se desata a raíz de las diferencias en los códigos de comportamiento urbano y rural, de las que la discusión sobre el sombrero aparece como epítome. Así, el director hace ingresar en el relato de Moreira tópicos más propios del romanticismo de la Generación del '37 que del criollismo del '80, puesto que la escena parece replicar la oposición entre chiripá y frac que Sarmiento planteara en su *Civilización i barbarie* y tiene, a su vez, reminiscencias del asesinato del “cajetilla” que constituye el núcleo del relato del *El matadero* de Echeverría (Sarlo y Altamirano, 1997; Halperín Donghi, 1996).



⁸ Desde comienzos de la década de 1860 y hasta la aparición del folletín de Gutiérrez la política de Buenos Aires había sido protagonizada por dos fuerzas: el Partido Liberal luego rebautizado Nacionalista, liderado por Bartolomé Mitre, y el Partido Autonomista, liderado por Adolfo Alsina hasta su muerte en 1877. Sobre la política del periodo en Buenos Aires, véase Halperín Donghi (2005) y Sabato (1998).

Un segundo pasaje en el que se hace manifiesta la cesura entre los dos ámbitos está constituido por las escenas en que, en el interior del relato de Favio, aparece narrada la historia del protagonista. Uno de los fragmentos comienza con un funcionario dictando a un escribiente el prontuario criminal de Moreira. Mientras la voz continúa en off describiendo las conductas punibles del gaucho, la imagen muestra a una mujer en actitud de transmitir un relato oral sobre las proezas del personaje con la ayuda de unas viñetas dibujadas. Esta imagen es reforzada más adelante en una escena que muestra a un payador cantando las hazañas del héroe. La cultura escrita aparece, entonces, representada por el funcionario vestido a la usanza urbana, mientras que los personajes que transmiten el relato oral remiten al mundo popular rural.

Por último, la radical diversidad de ambos ámbitos es marcada por el propio protagonista, al despedirse de la campaña para insertarse en las actividades electorales desarrolladas en el ámbito urbano. Pero aún durante la secuencia de la jornada electoral, esa diversidad es reforzada por el enfrentamiento entre Moreira y sus hombres, armados de facón, y los antiguos seguidores de Córdoba que los atacan con armas de fuego.

En relación con el segundo eje temático –la identidad del personaje central del relato– también hay diferencias significativas. Gutiérrez inaugura su novela con una presentación de su biografía. En la introducción y el capítulo llamado “Los amores de Moreira” se describe la cotidianeidad del gaucho antes de que comience a ser perseguido por la justicia. Moreira es presentado allí como un pequeño productor rural independiente que trabaja para otros ocasionalmente y que es arrastrado a la senda del crimen al padecer repetidas injusticias a manos de las autoridades locales. Favio, en cambio, inicia su obra presentando la historia de Juan Moreira en el marco del enfrentamiento político entre federales y unitarios. En las escenas iniciales, el retrato que Moreira hace de sí

mismo difiere del brindado por Gutiérrez: en lugar de presentarse como víctima del aparato de justicia rural, el gaucho manifiesta que su destino está signado por su posición económica subalterna (cuida ganado ajeno).

En segundo lugar, en el guion cinematográfico el relato de las persecuciones que terminan con la “desgracia” de Moreira aparece abreviado. Esto puede estar en relación con la intención del autor de situar el eje del conflicto no en la relación entre el gaucho y la justicia rural, sino en el mencionado enfrentamiento político que toma como clave explicativa del conjunto de la narración. Una vez planteado el escenario de la acción en estos términos, la identidad política del personaje adquiere una importancia argumental mucho mayor de la que Gutiérrez le había asignado. Esta mayor relevancia lleva a que los puntos de inflexión del guion coincidan con los momentos de cambio de “bando” político de Moreira. Es interesante atender a las diferencias que el filme presenta en este punto respecto a la versión folletinesca, pues esas diferencias contribuyeron a que la obra de Favio adquiriera un sentido radicalmente distinto del ofrecido por Gutiérrez.

Identifiquemos, entonces, las modificaciones aludidas. En primer lugar, retomando lo dicho más arriba, mientras que en la versión de Gutiérrez la opción por el autonomismo liderado por Adolfo Alsina es previa a la caída en desgracia de Moreira, en el filme el inicio de su carrera política no solo es posterior a aquella, sino que es presentado como el resultado incidental del duelo con un puntero mitrista. La inscripción dentro del campo autonomista queda supeditada a un enfrentamiento que, como mencionamos, se articula sobre la tensión campo/ciudad y en el que se enfrentan Moreira, el alsinismo y el mundo rural popular contra Córdoba y el mitrismo que aparecen representando los intereses de los sectores urbanos encumbrados. Luego, tanto en la versión narrativa como en la cinematográfica, asistimos a una nueva modificación en la adscripción política del protagonista, de las filas del

autonomismo alsinista a las del nacionalismo mitrista. Sin embargo, esta parece responder a motivos diversos en una y otra. En la primera, la muerte de Alsina en 1877 lleva a que Moreira redefine sus preferencias, lo que resultaba un cambio de lealtad política sustantiva para los contemporáneos. En contraposición, en la versión cinematográfica la defección del personaje y su paso a las filas nacionalistas son presentadas como resultado de la negativa a cometer un asesinato por encargo.



Creemos que es precisamente en este juego de torsiones en la identidad política del personaje donde es posible hallar las claves de la relectura política que Favio ofrece del *mito* de Moreira en tanto que héroe popular. También ahí radica la eficacia en la producción de sentidos que acercaron al público de comienzos de los '70 al personaje icónico de un siglo atrás. Esa eficacia nace de que Favio estructure los dos núcleos temáticos del relato (el enfrentamiento

campo/ciudad y la identidad política de Moreira) en base a *oposiciones binarias*. En el caso de las identidades, oscila entre la oposición federales/unitarios presentada al comienzo y la que se da entre autonomistas y mitristas a lo largo de la carrera de Moreira. Pero las dos antinomias sugieren la presencia de un antagonismo que las subyace, entre un campo popular cuyo polo es la figura de Moreira y un conjunto difuso de antagonistas, aglutinados por su carácter de opresores. El primero de ellos es el pulpero Sardetti quien se niega a pagar el dinero que le debe a Moreira, y se ampara en su relación con las autoridades locales. Su asesinato marca, en la versión de Favio, el inicio de la peripecia del héroe. A partir de allí, todos los personajes que entren en contacto con el protagonista van a ser adscriptos a uno u otro de los bandos en pugna. Los “indios”, con quienes convive en su exilio inicial, se convierten en ejemplo de la más absoluta exclusión, cuyo espectáculo rebela al protagonista que decide regresar al otro lado de la frontera donde la confrontación con los opresores es posible. Favio parece así deslizar la posibilidad de asimilar a los indígenas en el mismo campo popular. Para reforzar los elementos a partir de los cuales construir una identidad común, la secuencia de las *tolderías* procura explicitar su acriollamiento (a través del hecho de que canten en octosílabos, por ejemplo). De este modo, mientras que en Gutiérrez la relación entre el criollo (Moreira) y “los indios” era conflictiva, Favio sugiere la pertenencia de ambos al mismo polo. A su vez, en la secuencia inmediata al retorno, el personaje asesina al teniente de alcalde que lo había mandado prender y a una partida que intenta reclutarlo para enviarlo al servicio de las armas. Las autoridades locales, civiles y militares caen, entonces, en el polo opresor.

La peripecia de la carrera política resulta menos lineal. Si en un primer momento el *alsinismo* parece representar, como indicamos, la opción rural/popular, luego el intento de obligar a Moreira a forzar un código de honor, al exigirle matar a alguien sin motivo justificable, desdibuja la relación entre campo popular e identidad política. Ese desdibujamiento se resuelve cuando ambos bandos reniegan de Moreira, convirtiendo al conjunto de los dirigentes

políticos en representantes del campo de los opresores y de intereses ajenos al mundo rural popular. Aquí, los bandeos de Moreira conducen a mostrar, en última instancia, la irrelevancia del color político adoptado por el gaucho, puesto que en definitiva para todos los dirigentes resulta tan sólo un instrumento prescindible. Esto queda de manifiesto en las escenas previas al desenlace, cuando los dirigentes de ambas fuerzas políticas se desentienden de su relación con Moreira y posibilitan que se dé la persecución final del personaje.



Así, el gaucho rebelde que en el criollismo del cambio de siglo era presentado como un elemento que ofrecía consolación individual frente a la injusticia cotidiana, o un modelo de comportamiento estilizado y un código de honor de referencia para medir la hombría de bien del criollo, pasa a encarnar una figura redentora del conjunto de la sociedad oprimida. Entre una y otra versión, se interponen tácitamente algunos temas historiográficos caros a las distintas

corrientes revisionistas como el enfrentamiento federales/unitarios, lecturas sobre la oposición entre mitristas y alsinistas que les asignan vínculos diversos con ese enfrentamiento, o la proyección sobre las disputas políticas del pasado de la antinomia entre “pueblo” y “oligarquía”. Muchos de esos temas se hallan cruzados por cuestiones políticas recurrentes de la Argentina del siglo XX: las posiciones respecto del peronismo, las valencias políticas de lo popular, los juicios sobre la actividad política del XIX (desvalorizada ora como “criolla”, ora como “burguesa”, “oligárquica” o “liberal”, según el caso). Es decir, Favio flexiona la narración de la peripecia política de Moreira a través del prisma de las luchas políticas en las que se halla inserto y que reconocen un hito en el inicio, al día siguiente del estreno de la película, del tercer gobierno peronista de la historia argentina, inaugurado bajo los auspicios primaverales de la figura de Héctor J. Cámpora, quien se encontró entre los miles de espectadores del film.

Moreira vs. Fierro

La pregunta que se impone es, ¿por qué recurrir justamente a la figura de Moreira para ofrecer esta lectura política? ¿Qué sentidos pueden atribuirse a esa elección de Favio, y en qué medida ellos pueden haber contribuido a su éxito? Héroe popular, personaje tópico de la narrativa de gauchos, su rescate tras el renacimiento folklórico de los años sesenta no podría sorprender demasiado. Ahora bien, ¿en qué puede fundarse la preferencia de Moreira frente a Martín Fierro, el otro personaje de credenciales suficientemente gauchescas? La diferencia fundamental entre uno y otro radica en la consagración del último como imagen *oficial* del gaucho. Como afirma Prieto, la popularidad de Moreira durante el siglo XIX se vinculó con el hecho de que el personaje se convirtió en un epítome de un mundo evanescente, que logró apelar tanto a las simpatías populares de los nostálgicos de ese mundo como a los deseos de quienes, recién llegados a estas tierras, vieron en Moreira un

arquetipo a través del cual adquirir algún color local. Por el contrario, Martín Fierro representó el rescate *oficial* de ese mundo; rescate que pudo ser realizado por las élites en los años del Centenario, precisamente *porque* el mundo que representaba ese gaucho ya se había desvanecido merced a la materialización del proyecto modernizador de fines del siglo XIX. El Estado nacional, signo y agente a su vez de esa modernidad emergente, se apropió de la narrativa gauchesca y auspició la elevación del poema de Hernández al sitial de épica nacional, convalidando así la preferencia que las élites culturales tenían de Fierro sobre Moreira. Dichas élites decidieron ensalzar al primero y presentar al segundo como producto tosco, basto e indigno de una nación civilizada (Rubione, 1982).

Durante las décadas que median entre el Centenario y el ascenso del peronismo, la temática criollista siguió funcionando como uno de los tópicos fundamentales del cine argentino en expansión (Tranchini, 2000). Posteriormente, en los años sesenta, surgió una corriente renovadora en la cinematografía local, que en algunos casos desembocó en un nuevo cine criollista que fue entonces auspiciado por el Instituto Nacional de Cinematografía (Oubiña, 2001).⁹ En él ocupó un importante lugar Leopoldo Torre Nilsson, quien fue precisamente mentor de Favio. Luego, los años setenta, que se encontraron signados por una creciente efervescencia política, vieron el nacimiento de dos grupos de cine militante: Cine Liberación, cercano a las alas izquierda y juvenil del movimiento peronista, cuya figura paradigmática fue Fernando Solanas; y Cine de la Base, más próximo al PRT-ERP, en torno de Raymundo Gleyzer.¹⁰ Sin embargo, Favio no se inscribe claramente en ninguna de estas corrientes, aunque este sea el contexto de producción de buena parte de su obra. Cineasta renovador, militante peronista, llegado demasiado tarde para ser incluido en la “Generación de los ‘60”,

⁹ Agradecemos la referencia y la versión digital de este artículo a Ricardo Watson.

¹⁰ Para un análisis pormenorizado de la trayectoria de ambos grupos, véase Halperin (2004).

habiéndose mantenido al margen del grupo Cine Liberación,¹¹ produjo *Juan Moreira*: un filme de tema criollista que si bien coincide en parte con los objetivos del Instituto Nacional de Cinematografía de promover mediante subsidios obras que “trataran temas históricos o que estuvieran dedicadas a la exaltación de héroes nacionales” (Oubiña, 2001),¹² será realizado en una clave de interpretación de esos temas y héroes radicalmente diferente.

¿En qué radican esas diferencias? La elección del personaje central es sintomática de la distancia que Favio toma del criollismo que podríamos denominar "oficial". Una rápida recapitulación de los antecedentes del criollismo sugiere su recurrencia en momentos de alta conflictividad social y política, como si operara como un imaginario disponible para una actualización cultural de esa conflictividad (Tranchini, 2000; Prieto, 1988; Cattaruzza y Eujanián, 2003). Podría pensarse una conexión entre esta coincidencia y el hecho de que Favio elija a Moreira, en quien el culto al coraje típico de la narrativa criollista se combina –en todas sus versiones– con una actitud de abierta rebeldía, precisamente ese potencial narrativo que lo había convertido tempranamente en arquetipo de héroe popular. Esta actitud de rebeldía, en el film de Favio, se manifiesta en la tensión argumental que se sostiene en el enfrentamiento de Moreira con la autoridad. Tanto en los combates entablados con las partidas militares –desde la que pretende reclutarlo para el servicio en la frontera, hasta la que los persigue hacia el final– y con las autoridades civiles. Con excepción de la secuencia final, estos enfrentamientos culminan con la muerte de los adversarios de Moreira. Esto permite, entre otras cosas, que este gaucho logre eludir la experiencia disciplinaria del ejército, a diferencia de Fierro y otros personajes criollistas.

¹¹ Sobre la trayectoria cinematográfica de Favio, véase Farina(1993) y los artículos de Aguilar y Oubiña, Tarruela y Castagna incluidos en el *dossier* dedicado al cine de Favio en: 1993. *El Amante/Cine*, Año 2, N° 15.

¹² Traducción del autor.

De este modo Favio refuerza en la figura de Moreira la elevación a categoría heroica de un personaje que une en su figura tanto un carácter netamente popular como una proyección contestataria que subvierte la del héroe oficializado del mundo rural gauchesco.¹³ Dando cuenta de estas elecciones, el director manifestó en una entrevista anterior al estreno que “el pueblo está buscando hombres nuevos, hombres como Moreira, capaces de rebelarse contra lo corrompido” (citado en Aisemberg, 2010: 120). Pero ¿en qué consistía esa *heroicidad* del personaje? En primer lugar, se manifestaba en el reconocimiento que, dentro del propio relato del filme, se hacía de las características extraordinarias de Moreira. Como vimos más arriba, dentro del propio film este se había convertido en protagonista de relatos y coplas populares. El hecho de que esta consagración fuera paralela a la persecución oficial permite asimilar en cierta medida a Moreira al tipo de héroe popular encarnado por la figura del “bandido social”.¹⁴

En segundo lugar, Favio realza también la dimensión redentora del héroe popular. Puesto que el film se abre con la escena del entierro de Moreira, el destino del gaucho está sellado desde el inicio. Luego, el relato de su peripecia resulta fundamentalmente el de la realización de su sino, típico de la tragedia clásica. No obstante, en la escena final la muerte de Moreira es escamoteada cuando este, tras batirse con la partida policial en “La Estrella”, termina enfrentando al espectador en actitud desafiante, poco propia de un muerto o un moribundo. La fricción entre el *fatum* que inaugura el metraje y la renuencia a aceptarlo que lo culmina permite habilitar la conversión del héroe trágico en figura redentora.

Para explicar este deslizamiento proponemos volver nuestra atención hacia la placa que abre la película, en donde se nos invita a entender la historia de Juan Moreira en el marco del antagonismo entre federales y unitarios que se

¹³ Sobre Moreira como “antihéroe”, véase Lusnich (2007, 59).

¹⁴ Para una formulación inicial de esta categoría, véase Hobsbawm (1969 y 2001).

presenta como drama intemporal de la política nacional. El relato ofrecido por Favio parece suponer, a través de esta clave explicativa, que la vida de Moreira se inscribe en una temporalidad recurrente, en la que los enfrentamientos políticos y sociales constituyen una reactualización permanente de la oposición entre *civilización* y *barbarie*.¹⁵ Si esta recurrencia, unida al destino inexorable del gaucho, parecía apuntar hacia la conformación de un héroe trágico, la no-muerte de Moreira al final permite pensar el fin de esa temporalidad circular y una reversión del lugar de vencedores y vencidos. De ahí el carácter redentor que adquiere el personaje.



En este punto resulta clave el diálogo del director con algunos tópicos historiográficos en circulación. Contra las versiones canonizadas por el Estado,

¹⁵ Sobre la recurrencia de esta imagen en la historia intelectual, cultural y política argentina, véase Svampa (1994).

en las que la del polo “civilizado” triunfaba de un modo u otro contra la barbarie, la apropiación de la dicotomía por cierta parte del discurso peronista y por el revisionismo peronista (de derecha e izquierda) supuso una positividad del polo de la “barbarie”¹⁶. En este sentido, el hecho de que el héroe logre subvertir su destino trágico marca su carácter redentor, pues muestra la posibilidad de invertir la relación de fuerzas entre los dos polos de esa antinomia y plantear así una suerte de revancha simbólica de lo bárbaro frente a lo civilizado.

Este deslizamiento realizado por Favio respecto de la versión decimonónica resultó en definitiva posible porque el filme estaba inserto en un universo de significados que estuvieron disponibles desde mediados de la década del sesenta, en virtud de la apropiación peronista de las imágenes del pasado construidas por el revisionismo histórico.¹⁷ Especialmente, la equivalencia entre tres pares antinómicos: unitarios/federales, civilización/barbarie, vencedores/vencidos y la lectura de dos siglos de historia nacional con esas claves.

No obstante, creemos que las relecturas de la situación política de Moreira que realizó Favio –respecto de la versión de Gutierrez– dieron lugar a algunas tensiones respecto de la capacidad de acción de los sectores populares. En líneas generales, el director se proponía mostrar al personaje triunfando sobre su destino y derrotando el polo civilizado. Sin embargo, cuando lo presentaba sumido en las luchas electorales decimonónicas entre alsinistas y mitristas, no solo descartaba cualquier simpatía estrictamente política del personaje con esas fuerzas, sino que postulaba que él –como tantos otros hombres del bajo

¹⁶ En este sentido Svampa habla de una “apropiación autorreferencial” de la barbarie por parte del discurso peronista.

¹⁷ Acordamos con Svampa en no suponer que la antinomia civilización/barbarie deba entenderse como una matriz que estructura el campo político en la Argentina desde mediados de 1845, negando toda posibilidad de alternativas pluralistas, pero sí creemos que en el contexto al que nos estamos refiriendo se produjo una estructuración simbólica de los enfrentamientos políticos de los que civilización/barbarie fue uno de los pares de un conjunto de antinomias equivalentes y mutuamente referenciadas. Sobre el revisionismo y su relación con el peronismo en los años '60, véase Cattaruzza (2003: 175) y Terán (1993).

pueblo– fue manipulado y descartado por los dirigentes partidarios. Junto con el ya mencionado desprecio y devaluación de la política decimonónica planteados por el film, el círculo se cerraba mostrando cómo Moreira “significa[ba] un testimonio, el testimonio de cómo se manejó a ciertos hombres en la politiquería tradicional” (citado en Aisemberg, 2010: 120-121).



Esa rara conjunción de incapacidad política y potencial revolucionario de los sectores subalternos aparecía también en los testimonios del co-guionista, el hermano de Favio, Zuhair Jorge Jury, cuando afirmaba: “El tema Moreira sigue teniendo vigencia, porque el sistema no ha variado fundamentalmente. Al no estar canalizada la justicia, Moreira se asume como brazo armado del pueblo. Es la rebelión hecha acción en la intimidad de cada rancho, de ese trago diario contra la injusticia. [...] Uno no puede pretender que Moreira haya tenido cultura política; fue la forma prerrevolucionaria de la violencia” (citado en Aisemberg, 2010: 120-121). Esta tensión en las miradas de los realizadores

sobre la capacidad de acción de los sectores populares ponía un límite por cierto muy certero al potencial transformador de quienes se buscaba erigir como nuevos protagonistas de las historias, y marcaba más específicamente algunos puntos ciegos del proyecto de cine popular y emancipación política encarado por Favio.

El sintomático éxito del film más político de esta etapa de Favio radicó así, en parte, en la proximidad que tenía con los sentidos sobre la historia política del siglo XIX argentino que compartía un público formado en sus sensibilidades por la visión “decadentista” del Revisionismo Histórico. Pero, también, en su capacidad de desestabilizar las certezas que aquella visión había buscado construir en la capacidad redentora del pueblo. Quizás es precisamente ese juego inestable e inquietante entre el héroe popular, el héroe trágico y el redentor lo que haya cautivado al público, en esa efervescente Argentina de comienzos de los años setenta. Pues, como ha señalado Timothy Clark, artefactos como este

nos fuerzan a regresar a la idea de que el arte es a veces eficaz históricamente. La realización de una obra de arte es un proceso histórico más entre otros actos, acontecimientos y estructuras; es una serie de acciones en y sobre la historia. Es posible que sólo sea inteligible dentro del contexto de unas estructuras de significado dadas e impuestas, pero, a su vez, es capaz de modificar y a veces incluso de destruir estas estructuras. El material de una obra de arte puede ser la ideología (dicho en otras palabras, las ideas, imágenes y valores aceptados por todos, dominantes), pero el arte trabaja el material; le da una forma nueva, y en determinados momentos esta nueva forma es en sí misma subversiva de la ideología (Clark, 1981: 13).

Favio, con Moreira, se nutrió de la tradición literaria, dialogó con la historiografía revisionista, pero a la vez incidió en la reflexión sobre el pasado y sobre el presente que esta proponía. No se limitó a absorber y reflejar claves

narrativas sobre la historia nacional, sino que intervino, modificándolas o empujándolas hasta el límite de la reflexión, allí donde el argumento no es acaso admisible pero surge latente en las imágenes.

Reflexiones finales

El objetivo de este trabajo fue reflexionar sobre el éxito alcanzado por la versión de la historia de Moreira elaborada por Leonardo Favio, y la relación entre ese éxito y las lecturas políticas del pasado argentino vigentes al momento de su estreno. Para ello, analizamos las transformaciones que el relato original de Gutiérrez sufrió en el presentado por Favio, y que se vincularon a una lectura alternativa del papel de los sectores populares rurales en los enfrentamientos políticos de la década de 1870.



En la primera parte mostramos cómo la trama del largometraje está construida a partir de juegos de oposiciones binarias (campo/ciudad; oralidad/escritura;

opresores/oprimidos). De acuerdo con lo señalado, el que estos se inserten en la estructura antinómica del universo de significados políticos e historiográficos disponibles en la Argentina al momento de la realización del filme (la clave civilización vs. barbarie), podría explicar la popularidad alcanzada por este.

En el segundo apartado tratamos de explicarnos el por qué de la elección del personaje. La explotabilidad de Moreira como anti-héroe, como sujeto de un contradiscurso, lo convirtió en un material apropiado para la construcción del sentido que el film, inserto en el movimiento de restauración peronista, parece haber querido proyectar: el de una “redención” política de la “barbarie”, apropiada por parte del discurso del revisionismo peronista.¹⁸ Pero a su vez, como insinuamos al final, el juego entre heroísmo, tragedia y redención logró hacer acaso inteligible, sin hacerlo explícito, un interrogante sobre el potencial político que las miradas revisionistas sobre el pasado nacional asignaban al heroísmo popular.

Una década más tarde el filme de Favio difícilmente podría haber sido objeto de la misma recepción. Si la restauración peronista no invirtió la polaridad de las imágenes vigentes del pasado, tampoco las reemplazó por una narrativa alternativa. En este plano, fue la última dictadura militar la que quebró el universo de referencias que había hecho inteligible el relato de Moreira. Con el retorno a la democracia se produjo un viraje en las imágenes del pasado que fueron ofrecidas desde los distintos ámbitos a que nos hemos referido (la literatura, el cine, la historiografía). Esto resultó evidente por ejemplo en *Respiración artificial* –de Ricardo Piglia, publicada en 1982– donde el protagonista, Marcelo Maggi, se pregunta desde un destino incierto, en el marco de una contemporaneidad dictatorial apenas esbozada: “¿quién de nosotros escribirá el *Facundo*?”. Habida cuenta de sus ecos y reformulaciones, la pregunta puede interpretarse como una apelación de época a la creación de

¹⁸ Es interesante marcar aquí la asociación que hace Svampa entre la idea de Halperín Donghi del Revisionismo como “sentido común histórico” vigente en la época y las peculiares inflexiones de ese revisionismo en los años sesenta y setenta.

una narrativa sobre la nación, tras la desaparición de aquella que había subtendido las disputas políticas durante más de un siglo: la clave que contraponía la civilización a la barbarie ya no parecía ser suficiente en la Argentina que intentaba emerger de la tragedia. Basta mencionar el nombre de *Camila* de María Luisa Bemberg junto al de *Juan Moreira* de Leonardo Favio para comprender que la distancia entre una y otra respecto de aquellas “antinomias perennes” no era ya la de la oposición en la valoración de sus términos, sino la de la incerteza de sus sentidos (Halperin Donghi, 1998).

La vida y la muerte de Juan Moreira, en la versión de Favio, representan entonces un momento culminante de una cierta sensibilidad en torno de las miradas sobre el pasado que caracterizaron buena parte del siglo XX argentino, sensibilidad que estuvo atravesada por una imagen antagónica de la relación entre civilización y barbarie. Ese binomio, que en la obra de Sarmiento aparecía unido en el subtítulo por una conjunción copulativa, a lo largo del siglo pasado y de la mano sobre todo del discurso revisionista fue decantando en una antinomia, cuya apropiación por parte del peronismo supuso una lectura del revés de la trama del proyecto de nación que la formulación sarmientina encarnaba. En este sentido, el Moreira de 1973, inspirado en lo que de contestación del proyecto civilizatorio había tenido el de Gutiérrez, viene a representar de algún modo un anti-*Facundo*.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo Moisés y David Oubiña (1993). “Favio, por knock out”, *El Amante/Cine*, Año 2, Nº 15.

____ (1993). “Anticipo de *De cómo el cine de Leonardo Favio...*”, *El Amante/Cine*, Año 2, Nº 15.

Aguilar, Gonzalo (2007). “En busca del pueblo”. Disponible en <http://www.lafuga.cl/juan-moreira-de-leonardo-favio/307> (Acceso 23 de diciembre de 2014).

Aisemberg, Alicia (2010). “Cine popular y compromiso político: Leonardo Favio en los años 70”, en Moguillansky, Marina et al, *Teorías y prácticas audiovisuales: Actas del primer Congreso*

Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Buenos Aires: Teseo.

Altamirano, Carlos (1997). "La fundación de la literatura nacional", en Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Ariel.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1997). "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Ariel.

Caimari, Lila (2004). *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Castagna, Gustavo J. (1993). "Historias de provincia", *El Amante/Cine*, Año 2, Nº 15.

Cattaruzza, Alejandro y Alejandro Eujanian (2003). *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960*, Buenos Aires: Alianza.

Clark, Timothy J. (1981). *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*, Barcelona: Gustavo Gili.

Dussel, I., S. Finocchio y S. Gojman (1997). *Haciendo memoria en el país de Nunca Más*, Buenos Aires: EUdeBA.

España, Claudio (2005). *Cine argentino: Modernidad y vanguardias (1957-1983)*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Farina, Alberto (1993). *Leonardo Favio*, Buenos Aires: CEAL/INC.

Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires: Paidós.

Gutiérrez, Eduardo (1999). *Juan Moreira*, Buenos Aires: Biblioteca Clásicos Clarín. Introducción de Alejandra Laera.

Halperin, Paula (2004). *Historia en celuloide: Cine militante en los '70 en la Argentina, Estudios críticos sobre Historia Reciente: Los '60 y '70 en Argentina – Parte II*, Cuaderno de Trabajo CCC, Nº 32, Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.

Halperín Donghi, Tulio (1985). "El revisionismo histórico como visión decadentista del pasado nacional", *Punto de Vista*, Nº 23.

____ (1996). "Facundo y el historicismo romántico", en *Ensayos de historiografía*, Buenos Aires: Ed. El Cielo por Asalto.

____ (1998). "¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)", en: *El espejo de la historia*, Buenos Aires: Sudamericana.

____ (1998). "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina", en: *El espejo de la historia*, Buenos Aires: Sudamericana.

____ (2005) *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires: Prometeo.

King, John (1995). "Latin American Cinema", en Leslie Bethell, *The Cambridge History of Latin America, Vol. 10. Latin America since 1930: Ideas, Culture and Society*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Laera, Alejandra (2004). *El tiempo vacío de la ficción*, Buenos Aire: Fondo de Cultura Económica.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman (1999). *Del DiTella a "Tucumán Arde"*, Buenos Aires: El cielo por Asalto.
- Ludmer, Josefina (1998). *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Perfil Libros.
- Lusnich, Ana Laura (ed.) (2005). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires: Biblos.
- ____ (2007). *El drama social- folklórico. El universo rural en el cine argentino*, Buenos aires: Biblos.
- Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.) (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina: Formas, estilos y registros, (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- ____ (eds.) (2011), *Una historia del cine social y político en Argentina: Formas, estilos y registros (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- Malosetti Costa, Laura (2003). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Manzano, Valeria (2000). "Historia y Cine en la Argentina: el jardín de los senderos que se bifurcan", *Entrepasados. Revista de historia*, Año IX, Nº 18/19.
- Oszlak, Oscar (1982). "Reflexiones sobre la construcción del Estado y la formación de la sociedad argentina", *Desarrollo Económico Revista de Ciencias Sociales*, Vol. XXI, 1982.
- Oubiña, David (2001). "Pop rebel: Argentina's flamboyant movie maverick finds the poetic within the populist – Leonardo Favio", *Film Comment*.
- Piglia, Ricardo (2008). *Respiración artificial*, Buenos Aires: Anagrama.
- Prieto, Adolfo (1988). *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Pujol, Sergio (2003). "Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes", en: James, Daniel (dir.), *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Nueva Historia Argentina, T. IX, Buenos Aires: Sudamericana.
- Quatrocchi-Woisson, Diana (1988). *Los males de la memoria*, Buenos Aires: Emecé.
- Ranalletti, Mario (1998). "Entrevista a Marc Ferro", *Entrepasados. Revista de historia*, Año VIII, Nº 15.
- ____ (1998). "Entrevista a Robert A. Rosenstone", *Entrepasados. Revista de historia*, Año VIII, Nº 15.
- Rubione, Alfredo (1982). *En torno al criollismo*, Buenos Aires, CEAL.
- Sabato, Hilda (1998). *La política en las calles. Entre el voto y la movilización (1862-1880)*, Buenos Aires: Sudamericana.

Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano (1997). "Echeverría, el poeta pensador", en: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Ariel.

Sarmiento, Domingo F. (2001). *Facundo*, Buenos Aires: Altamira.

Svampa, Maristella (1994). *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Tarruella, Rodrigo (1993). "Esperando al mono (desde Moreira)", *El Amante/Cine*, Año 2, Nº 15.

Terán, Oscar (1993). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Tranchini, Elena (2000). "El Cine Argentino y la construcción de un imaginario criollista 1915-1945". *Entre pasados. Revista de historia*, Año IX, Nº 18/19.

Villanueva, Graciela (2005). "Avatares de Moreira", *Iberoamericana*. Vol. LXXI, Nº 213.

* Laura Cucchi es doctora en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Docente de las cátedras de Historia Argentina II (1862-1916) y Pensamiento Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad. Becaria Postdoctoral del CONICET e Investigadora formada del Programa de Estudios de Historia Económica y Social Americana (PEHESA) del Instituto de Historia Argentina y Americana, "Dr. Emilio Ravignani", Universidad de Buenos Aires.

Juan Pablo Fasano es Licenciado y Profesor en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña en esa universidad como docente de la cátedra de Historia Argentina II (1862-1916) y es Investigador miembro del Programa de Estudios de Historia Económica y Social Americana (PEHESA) del Instituto de Historia Argentina y Americana, "Dr. Emilio Ravignani", Universidad de Buenos Aires.