

¿Gauchos de bronce o de yeso?

La martinfierrización de Juan Moreira en *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924)

Nicolás Suárez*

Resumen: La película *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924) actualiza la figura del gaucho rebelde en el marco de una crisis del orden liberal signada por el enfrentamiento de diferentes criterios de legitimidad defendidos por la élite desplazada y el grupo radical recientemente llegado al poder. En ese contexto, este trabajo explora el proceso de martinfierrización de Moreira por medio del cual la película rodea de un aura épica al protagonista para plegarse a la canonización nacional del gaucho en torno al Centenario. A fin de examinar esta asimilación mutua de los dos gauchos más famosos de la cultura argentina, se hará hincapié en la figura de Elías Regules porque se lo cita en el filme y porque escribió la primera versión teatral de *Martín Fierro*, que reinterpretaba al personaje a la luz de las versiones circenses de Moreira a cargo de los hermanos Podestá, con quienes Queirolo habría estado conectado.

Palabras clave: Juan Moreira, Martín Fierro, adaptación, Argentina, Elías Regules

Gauchos made out of bronze or plaster?

The Martinfierrisation of Juan Moreira in *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924)

Abstract: The film *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924) refreshes the figure of the rebel gaucho in the context of a crisis of the liberal order determined by the clash of different criteria of legitimacy supported by the displaced old elite and the Radical group recently arrived to the government. In this setting, this article explores the process of Martinfierrisation of Moreira through which the film encloses the main character within an epic aura so as to comply with the canonisation of the gaucho as a national symbol in the years of the Centenary. In order to examine this mutual assimilation of the two most famous gauchos in Argentine culture, we will emphasize on the figure of Elías Regules because he is quoted in the film and because he wrote the first theatrical adaptation of *Martín Fierro*, a play that reinterpreted the character under the light of the circus versions of Moreira performed by the Podestá brothers, with whom Queirolo might have been connected.

Keywords: Juan Moreira, Martín Fierro, adaptation, Argentina, Elías Regules

Gaúchos de bronze ou de gesso?

A martinfierrização de Juan Moreira em *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924)

Resumo: O filme *El último centauro* (Enrique Queirolo, 1924) atualiza a figura do gaúcho rebelde no contexto de uma crise da ordem liberal marcada pelo enfrentamento de diferentes critérios de legitimidade defendidos pela elite afastada e pelo grupo radical recém-chegado ao poder. Neste contexto, este trabalho explora o processo de martinfierrização de Moreira por meio do qual o filme cerca o protagonista com uma aura épica, a fim de conformar-se à canonização nacional do gaúcho em torno do Centenário. Para examinar esta assimilação mútua dos dois gaúchos mais famosos da cultura argentina, a figura de Elías Regules será enfatizada porque ele é mencionado no filme e porque ele escreveu a primeira versão teatral de *Martín Fierro*, que reinterpretou o personagem à luz das versões circenses de Moreira a cargo dos irmãos Podestá, com quem Queirolo teria se relacionado

Palavras chave: Juan Moreira, Martín Fierro, adaptação, Argentina, Elías Regules.

Enrique Queirolo fue un periodista y dramaturgo uruguayo que vivió en la ciudad de Rosario. La versión de *Juan Moreira* que dirigió en 1924 es su única incursión conocida en el cine. Antes de eso, había escrito varias comedias y sainetes camperos que fueron estrenados por algunas de las compañías teatrales más conocidas de Buenos Aires, como las de Florencio Parravicini y Pablo Podestá. Miembro de una familia de artistas y empresarios, su apellido circulaba con frecuencia en publicaciones periódicas. Los Queirolo de Rosario fundaron, en 1907, la distribuidora de alimentos Queirolo Hermanos y Compañía, considerada en la época un “ejemplo de prosperidad”.¹ Entre los Queirolo del lado oriental, en tanto, sobresalían figuras de la bohemia montevideana como el pintor Luis Queirolo Repetto y la actriz Tita Queirolo de Verdaguer, que integró la *troupe* acrobática de los hermanos Queirolo y actuó en una versión de *Moreira* interpretada únicamente por mujeres.² Es factible, inclusive, que Enrique tuviera algún parentesco con el patriarca de los hermanos Podestá, Pedro, cuyo apellido compuesto era Podestá-Queirolo. En cualquier caso, Enrique parece haberse nutrido del doble linaje artístico-empresarial de los Queirolo para fundar su propia productora, la Lautaro Film (nombre que sugería la inclinación panamericanista de un hombre cuya existencia se repartía entre Rosario y Montevideo).

La primera producción de la compañía fue una costosa adaptación de *Juan Moreira*, rodada en varias provincias y con una importante cantidad de extras. Dos circunstancias coyunturales parecían favorecer este proyecto. Desde un punto de vista político, la película actualiza la figura del gaucho rebelde en el marco de una crisis del orden liberal signada por el enfrentamiento de diferentes criterios de legitimidad defendidos por la vieja élite desplazada, el nuevo grupo radical recientemente llegado al poder y los sectores anarquistas que presionaban desde fuera del sistema democrático. Desde un punto de vista cultural, esa actualización coincidía con un repunte de la popularidad de *Moreira* gracias a que en abril de 1924 se cumplían cincuenta años de su muerte, ocasión que los productores del filme

¹ “Un ejemplo de prosperidad: Queirolo y Hnos. y Cía.”. En: *Fray Mocho*, n. 71, 5 de septiembre de 1913, p. 119.

² CASTAGNINO, Raúl. *El circo criollo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1969, p. 101.

Centenario. No solo el título –siguiendo la lectura de Ricardo Rojas sobre *Martín Fierro*– presentaba la historia de Juan Moreira como una epopeya, sino que los intertítulos a menudo también apuntaban en esa dirección a través de comparaciones de los gauchos con “Caballeros de la Edad Media” o con “homéricos centauros”. Si, como afirma Juan Pablo Dabove, Rojas y Leopoldo Lugones exaltaban a Fierro pero secretamente lo leían desde el prisma de *Juan Moreira* (al situarlo en una pampa moderna y rarificada),⁵ podría decirse que la película de Queirolo, a la inversa, exalta a Moreira pero lo lee desde el prisma de Fierro. De un modo similar, en ocasión del regreso de José Podestá a las tablas, el 12 de julio de 1925 Alberto Gerchunoff publicó en *La Nación* una nota que se titulaba, simbióticamente, “La vuelta de Juan Moreira” y comparaba la leyenda de Moreira con las de guerreros medievales como Roldán y el Cid.⁶ Moreirización de Fierro y martinfierrización de Moreira parecían ser, pues, las dos caras del juego mutuo de la atracción y del rechazo entre los dos personajes de gauchos más famosos de la cultura argentina de comienzos del siglo XX.

La comprensión de este proceso requiere algunas precisiones, especialmente porque entre las figuras de Fierro y Moreira ya existía, desde fines del siglo XIX, una proximidad en cuanto a su consumo popular. Ambos personajes habitualmente formaban parte de las mismas colecciones de folletines populares, como fue demostrado por Adolfo Prieto en su clásico estudio sobre el criollismo.⁷ Pero, hacia mediados de la década del diez, intervenciones como las de Rojas y Lugones, a las que deben añadirse los resultados de una polémica encuesta acerca del poema de Hernández publicada en la revista *Nosotros* en 1913, canonizaron el *Martín Fierro* como una manifestación de la cultura elevada y eso modificó su circulación diferenciándola de la de *Juan Moreira*.⁸ La “separación de las aguas” que, en relación con el *Martín*

⁵ DABOVE, Juan Pablo. “Eduardo Gutiérrez: narrativa de bandidos y novela popular argentina”. En: Laera, Alejandra (dir.). *El brote de los géneros*, vol. 3, *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé, 2010, p. 308.

⁶ El texto fue publicado por primera vez en *La Nación* el 12 de julio de 1925 y luego compilado por Alberto Gerchunoff en *El hombre que habló en la Sorbona*. Buenos Aires: Gleizer, 1926, pp. 167-175.

⁷ PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2006.

⁸ El proceso de canonización académica del texto de José Hernández tuvo su hito de inicio en mayo de 1913 a partir de un ciclo de seis conferencias sobre *Martín Fierro* que Lugones dictó en el Teatro

Fierro, Prieto detecta “entre la popularidad de un personaje literario y la dignidad del texto que lo proyectaba al imaginario colectivo”⁹ funciona también como un parteaguas entre la popularidad de Moreira y la intelectualización de *Fierro*. En la década del veinte esta situación se acentuó gracias a la aparición de las grandes ediciones del poema,¹⁰ que marcaban una clara distancia respecto de las ediciones baratas que seguían siendo el único canal de circulación impresa para Moreira.¹¹

En este marco, leer a Moreira desde el prisma de *Fierro* implicaba un esfuerzo por elevar su “calidad” y por volver a unir lo que se percibía separado: el gaucho bueno del gaucho malo, entendiendo por “bueno” y “malo” valoraciones tanto morales como estéticas. Esa separación se venía produciendo, como advierte Josefina Ludmer,

Odeón y que en 1916 publicaría, ampliadas y corregidas, bajo el título de *El payador*, para celebrar el centenario de la declaración de la independencia. Poco después, en junio de 1913, Rojas dio un discurso inaugural por la apertura de la cátedra de Literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Allí se refería al poema en términos similares a los de Lugones (al menos, en cuanto al reconocimiento de *Martín Fierro* como poema nacional de los argentinos) pero, a la vez, lo incluía dentro de un vasto programa de investigación sobre la literatura argentina. Ambas lecturas fueron recuperadas, entre junio y octubre de 1913, en un debate colectivo que promovió la revista *Nosotros* a través de una encuesta sobre el valor del poema dirigida a diversos escritores. Desde la perspectiva asumida por la revista, sin embargo, el planteo de Rojas quedaba reducido a lo que tenía en común con el de Lugones. Es por ello que en 1917, en la “Introducción” al tomo “Los gauchescos” de su *Historia de la literatura argentina*, Rojas procura deslindar su postura de la de Lugones y, si bien mantiene la lectura épica europeizante de *Martín Fierro* (que no era, por otra parte, invención exclusiva de Lugones), realiza además una lectura del poema que enfatiza el aporte indígena a la construcción de la lengua nacional de los argentinos. Véase, para un examen detallado de estos debates, el trabajo de Miguel Dalmaroni, *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró: escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006, pp. 81-108. Más allá del equívoco sobre el aporte de Rojas, estas discusiones revelan que la atención crítica que despertó *Martín Fierro* en el período del Centenario era ya de un tenor muy diferente a las visiones mayormente condenatorias que recaían sobre el Moreira de Gutiérrez.

⁹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰ RIVERA, Jorge. “Ingreso, difusión e instalación modelar del *Martín Fierro* en el contexto de la cultura argentina”. En: Hernández, José. *Martín Fierro* (ed. Élide Lois y Ángel Núñez). Nanterre: ALLCA XX, 2001, p. 568.

¹¹ Para un relevo de la persistencia del nombre de Juan Moreira en las colecciones de textos populares más allá de 1920 (es decir, contra la tesis de Prieto acerca del criollismo como un fenómeno que entra en declive en la década del diez), véase el trabajo de ADAMOVSKY, Ezequiel “El criollismo popular en Argentina, ¿hasta cuándo? Personajes, autores y editores de un fenómeno de literatura masiva”. En: *Cuadernos de literatura*, vol. XXII, n. 43, enero-junio 2018, pp. 172-207.

desde 1879 con la aparición conjunta de la *Vuelta* y *Juan Moreira*, en tanto continuaciones posibles de la *Ida*, ya sea en tono conciliatorio o violento.¹² Pero lo que cambia en las décadas siguientes es que esa diferencia entre los personajes, que antes era sobre todo moral, pasa a corresponderse con los juicios estéticos sobre las obras. De la lectura pionera de Ernesto Quesada sobre el criollismo, por caso, se desprende que en 1902 *Martín Fierro* era percibido como un poema *bueno* –“la verdadera epopeya de la raza gaucha”–, mientras que *Juan Moreira* era una novela *mala* cuya influencia literaria se juzgaba “perniciosa en alto grado”.¹³

Frente a esta separación, entiendo por *martinfierrización* de Moreira un proceso que incluye dos movimientos: primero, una disolución del carácter rebelde de Moreira en el espíritu conciliatorio de la *Vuelta*; y luego, su monumentalización según el espíritu épico de las lecturas del *Martín Fierro* surgidas en torno al Centenario. Ese intento de prestigiar a Moreira *martinfierrizándolo* se efectúa, en el filme de Queirolo, a través de una serie de procedimientos formales que abarcan diversos aspectos de la composición de la obra, como los intertítulos, la construcción del espacio, la planificación y los paratextos.

En primer lugar, la asimilación de Moreira con Fierro en la película no solo se manifiesta por cierta voluntad de epicidad que remite a la lectura lugoniana del poema, sino también, de manera más directa, como alusión en forma de cita textual no reconocida; por ejemplo, cuando en una fiesta popular se lee la conocida frase que Fierro pronuncia en el canto VII de la *Ida*: “Va... ca... yendo gente al baile”. Esta cita es significativa porque, como en la versión de Mario Gallo, estrenada para acompañar los festejos del Centenario, en la de Queirolo la cuestión del baile, de la fiesta, es también fundamental. En palabras de Ludmer, la fiesta es constitutiva del género gauchesco: “no solo es el espacio ideal del uso de los cuerpos sino el espacio mismo de la alianza, o la alianza misma: militar, económica, política, policial, sexual”. La fiesta, para Ludmer, es el centro mismo del desafío que constituye a la gauchesca, al punto de que podría decirse que lo que se disputa en realidad es la palabra “fiesta” y su

¹² LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011, p. 237.

¹³ QUESADA, Ernesto. “El ‘criollismo’ en la literatura argentina”. En: Rubione, Alfredo (ed.). *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983, pp. 131 y 138.

sentido.¹⁴ De ahí que sea, precisamente, en las escenas de bailes donde el filme de Queirolo despliega uno de sus recursos formales más llamativos. Rompiendo la relación de aspecto habitual determinada por las dimensiones de la película de 35 milímetros, estas escenas están filmadas a dos cámaras y compaginadas uniendo dos fotogramas (Fig. 2) o directamente cubriendo los bordes superior e inferior para producir una imagen más apaisada (Fig. 3). Esta decisión permite registrar el rito comunitario del baile como una escena de conjunto en la que un grupo de personajes pueden compartir el cuadro y desplazarse por el mismo manteniendo la horizontalidad de un tipo de vínculo en el que pareciera no haber jerarquías.¹⁵



Fig. 2: Fotograma de *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira* (Enrique Queirolo, 1924)

¹⁴ LUDMER, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000, p. 152. Ludmer lee las diversas figuraciones de la fiesta en un amplio corpus de la gauchesca que se abre con la “Relación de las fiestas mayas” (1822) de Bartolomé Hidalgo y abarca la serie política de las “fiestas del monstruo” (con textos de Hilario Ascasubi, Esteban Echeverría, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares –bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq– y Osvaldo Lamborghini), la fiesta cultural en el *Fausto* de Estanislao Del Campo y la fiesta final del género en la *Vuelta*.

¹⁵ Un indicio adicional de la importancia atribuida a estas escenas en el diseño del filme constituye el hecho de que las mismas fueran acompañadas, para su exhibición en salas, por piezas musicales del compositor José Carrilero, quien ya había colaborado con Queirolo musicalizando algunas de sus obras teatrales, como *El sargento cordobés* (*El Teatro Argentino. Revista teatral*, n. 48, 7 de julio de 1921).



Fig. 3: Fotograma de *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira* (Enrique Queirolo, 1924)

El mismo recurso podría haber sido empleado para captar la planicie del paisaje pampeano. Sin embargo, en la película prácticamente hay un solo plano de la pampa desprovista de acción narrativa: una imagen de un gaucho tomado a contraluz durante el amanecer, que aparece al comienzo del filme, al igual que en *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1915) (Figs. 4 y 5). Luego de eso, la construcción del espacio se despega del modelo exitoso de *Nobleza gaucha*, al punto de que podría afirmarse que en el *Moreira* de Queirolo no hay paisaje. Por el contrario, la llanura se configura como escenario para el despliegue de la acción. Así se entiende el uso frecuente de las aperturas y cierres del iris de la cámara (Fig. 6), como un modo de concentrar la mirada sobre el accionar de los personajes y desviarla de las digresiones descriptivas del paisaje. Tampoco exhibe *El último centauro* una pampa rarificada como la de la novela. De hecho, las marcas de modernización del espacio pampeano que introduce Eduardo Gutiérrez casi no aparecen en el filme y, cuando lo hacen, no se muestran en imágenes sino que apenas se enuncian en los intertítulos. Moreira, por ejemplo, dice que va viajar en tren a Lobos, pero nunca lo vemos hacerlo. La película nuevamente parece seguir, en este punto, el modelo de *Martín Fierro* –donde la pampa se presupone al tratarse de un gaucho que habla para otros gauchos– más que el de *Juan Moreira*, que presenta una pampa en vías de modernización.



Fig. 4: Fotograma de *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira* (Enrique Queirolo, 1924)



Fig. 5: Fotograma de *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1915).



Fig. 6: Fotograma de *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira* (Enrique Queirolo, 1924)

A este respecto, en cuanto al manejo del movimiento y la acción narrativa, es posible señalar una diferencia notable entre la recepción de *El último centauro* y la del *Martín Fierro* de Alfredo Quesada, estrenado menos de un año antes. Tras una exhibición privada a comienzos de 1924, una reseña cuestionaba el filme de Queirolo por su uso excesivo del movimiento: “Las andanzas del gaucho alzado han hecho creer que era necesario un máximo dinamismo para el protagonista. Por el contrario, el cine es un arte de síntesis. Pocos gestos, pero sobriamente expresivos dan imagen de mayor fuerza y de más intensa movilidad”.¹⁶ El comentario es sugerente si se lo compara con las reseñas que apuntaban la falta de movimiento del *Martín Fierro* de Quesada.¹⁷ Esta divergencia corrobora que la demanda de movimiento no solo era fundamental en el campo cinematográfico argentino de los años veinte, sino que además suponía la necesidad de que ese movimiento estuviera adecuadamente calibrado. A Moreira, de

¹⁶ *Cinema Star*, 15 de enero de 1924, s.n.

¹⁷ SUÁREZ, Nicolás. “Movimiento y proyección en el matadero del cine argentino: *Martín Fierro* (1923) de Alfredo Quesada”. En: *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 5, n. 9, diciembre 2017, pp. 295-320.

esta manera, parecía sobrarle lo que a Fierro le faltaba, como si hubiera una movilidad buena y otra mala, una bien aprovechada y otra que era puro derroche o, en definitiva, una demanda de alcanzar la dosis justa de movilidad. Podría decirse, entonces, que la cuestión pasaba por cómo encuadrar el movimiento, cómo orientarlo en la dirección deseada (tarea para la cual los cierres del iris colaboraban especialmente). Ese movimiento buscado, en atención a la importancia que la película asigna a las escenas festivas y de conjunto, podría caracterizarse en *El último centauro* como una voluntad de encuadrar a la masa, operación mediante la cual el movimiento cinematográfico deviene también político.

No es casual, tratándose de movimientos políticos, que en la versión de Queirolo estuviera presente la vinculación de Moreira con la política, cuya omisión había sido la condición de posibilidad para su reivindicación como héroe popular en los folletines criollistas y en el teatro. Cuando Moreira, en la película, visita el cuartel para reclamar el dinero que Sardetti le adeudaba, el alcalde es presentado como un “gauchi-político, ignorante y déspota”, en alusión a la política criolla fraudulenta. Más adelante, siguiendo la trama de la novela, Moreira se convierte en el protegido de un caudillo del pueblo a quien había salvado de un “crimen partidista” planeado en su contra. Pero esa alianza no tiene en el filme los rasgos de un vínculo de tipo clientelista sino que aparece como un gesto heroico y desinteresado de Moreira que su benefactor retribuye con justicia. En esta recuperación de la actuación política de Moreira pero borrando su desempeño como matón electoral, la película propone una visión moralmente aceptable de la vieja política criolla.

La imbricación del mundo gaucho con el de la política se figura en el filme, para decirlo con la fórmula de Ludmer, a través del “uso de la voz (del) gaucho”.¹⁸ Los personajes de Queirolo, a diferencia del castellano más neutro de los de Gutiérrez, hablan en un lenguaje gauchesco. En este sentido puede entenderse la sustitución del epígrafe del *Lázaro* (1869) de Ricardo Gutiérrez que encabeza la novela por la cita de *El entenaio* (1892) de Elías Regules que abre la película. Al inscribir la historia de Moreira

¹⁸ LUDMER, *El género gauchesco*, op. cit.

antes en la serie de la poesía culta de tema rural que en la de la gauchesca, la cita del *Lázaro* –según precisa Alejandra Laera¹⁹ aproxima al poeta y al gaucho en tanto individuos románticos:

Como fiera perseguida
 piso una senda de abrojos,
 sin sueño para mis ojos,
 ni venda para mi herida;
 sin descanso ni guarida,
 ni esperanza, ni piedad,
 y en fúnebre soledad
 a mi dolor amarrado,
 voy a la muerte arrastrado
 por mi propia tempestad.²⁰

En cambio, la cita de *El entenao* –obra de teatro estrenada en 1892 por la compañía de los Podestá– mantiene el tono gauchesco:

Soy el taita que retruca
 generoso y altanero,
 el que saluda al pampero
 con el sombrero en la nuca,
 el que peliando se educa,
 y apriende a golpe y revés,
 el perseguido del Juez,
 el entenao de esta tierra,
 que es el primero en la guerra
 pa ser último después.²¹

¹⁹ LAERA, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 129-130.

²⁰ GUTIÉRREZ, Ricardo. *Poemas*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1915, p. 166.

²¹ REGULES, Elías. *Martín Fierro (1890) / El Entenao (1892). Obras inéditas de Elías Regules (h.)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1996, p. 116.

Sin embargo, para su inclusión en el filme, Queirolo realiza algunas modificaciones sobre el texto de Regules:

Soy el Gaucho que retruca
generoso y altanero,
el que saluda al Pampero
con el sombrero en la nuca,
el que “peliando s’educa”,
y “apriende” a golpe y revés,
el perseguido del juez,
el entenaio d’esta tierra,
que es el primero en la guerra
“pa” ser último “dispués”.

La alteración más evidente es el reemplazo de “taita” por “Gaucho”. Hay también varios cambios fonéticos que tienden a destacar visualmente las marcas de la oralidad, ya sea subrayando las sinalefas a través del uso de apóstrofes (“s’educa”, “d’esta”) o apelando a las comillas para recalcar la diptongación antihiática (“peliando”), la falsa “diptongación” (“apriende”), el uso de apócope (“pa”) y la inestabilidad de las vocales átonas (“dispués”). El empleo de las comillas, asimismo, al señalar el discurso directo, acentúa el uso letrado de la voz del gaucho. Si bien ya desde el estreno montevideano de *Juan Moreira* en 1889 los Podestá solían emplear versos de Regules para acompañar las payadas,²² el recurso de las comillas supone una diferencia con las representaciones teatrales porque, en el cine, los intertítulos permitían resaltar gráficamente esta distinción de niveles en el uso de la lengua.

Este problema del contacto entre lo culto y lo popular estaba tematizado en la propia cita de Regules, ya que la alusión al gaucho que “peliando s’educa” implicaba la existencia de un saber empírico que no obstante aparece legitimado en el filme por un procedimiento típicamente libresco como el de la cita culta. Desde esa perspectiva,

²² LAFFORGUE, Jorge. *Teatro rioplatense (1886-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986, p. 433.

el contenido de la cita se puede conectar con los consejos que Martín Fierro daba a sus hijos al proclamar: “Yo nunca tuve otra escuela / que una vida desgraciada”.²³

Nuevamente, martinfierrización de Moreira; pero, también, moreirización de Fierro. La comparación con el texto de Hernández se resignifica, en este sentido, debido a que el propio Regules había sido el autor de la primera adaptación teatral del poema, que fue puesta en escena en 1889. José Podestá cita, en sus *Memorias*, la dedicatoria que Regules le envió junto con el libreto de la obra:

Este Fierro que aquí ve
no es Hernández todo entero,
algo me toca, y yo quiero
dedicar ese algo a usted.
Y aunque demasiado sé
que Moreira es muy ladino,
deseo que con buen tino
y con empeño prolijo
nos dé un Fierro digno hijo
de Hernández y de Pepino.²⁴

Regules esperaba lograr una adaptación teatral de Fierro que no fuera “Hernández todo entero” sino que, por intermedio de Podestá, se aproximara a la imagen popular de Moreira que el propio actor había contribuido a forjar. Su versión de *Martín Fierro* reinterpretaba al personaje de Hernández a la luz de las versiones circenses de Moreira a cargo de los hermanos Podestá, con quienes Queirolo habría estado conectado por lazos intelectuales y acaso de parentesco.

²³ HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*, edición crítica (coords. Élica Lois y Ángel Núñez). Nanterre: ALLCA XX, 2001, p. 462. Para un examen del sufrimiento como genuino saber gaucho, puede consultarse la *Instrucción del estanciero* (1882), último libro de Hernández. Antonio Pagés Larraya (*Prosas del Martín Fierro*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1987, pp. 128-137) rastrea allí y en otros pasajes del *Martín Fierro* la presencia de este tópico.

²⁴ PODESTÁ, José. *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Galerna e Instituto Nacional de Teatro, 2003, p. 64.

Para comprender la incidencia de esta red de relaciones sobre la película, es preciso tener en cuenta por qué se cita a Regules en el epígrafe, cuál era la dimensión de su figura pública y, en particular, cuáles eran sus vinculaciones con la cultura criollista y la política. Escribe, sobre este asunto, Raúl Castagnino:

Los Regules, padre e hijo, eran, en el Uruguay, entusiastas cultores del arte nativista. Cuando, a fines de 1889, el Circo Podestá-Scotti llega a Montevideo y presenta el espectáculo de *Juan Moreira*, Elías Regules, padre, sugiere a los intérpretes la incorporación al mismo del "Pericón" como danza de mayor visualidad teatral, cuyas figuras les explicó, dirigiendo la coreografía. Elías Regules, hijo, (1860-1929), médico prestigioso y poeta inclinado a la veta folclórica, a raíz de sus contactos con el drama circense, afirmó una vocación teatral criollista, intentando la primera dramatización conocida de *Martín Fierro* y componiendo luego piezas gauchescas originales.²⁵

En su clásico *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Ángel Rama consagra un capítulo entero a estudiar la figura de Regules hijo.²⁶ Se detiene, puntualmente, en un evento ocurrido en Montevideo el 2 de septiembre de 1894. Aquel día, el joven decano de la Facultad de Medicina, el doctor Elías Regules, se convirtió, sorpresivamente, en el adalid de un desfile campero que ocupó el centro de la ciudad para celebrar la fundación de la sociedad rural "La criolla". Dicha sociedad –cuyo objetivo primordial era la preservación de las costumbres gauchescas amenazadas por un proceso modernizador cuya cara más visible era la afluencia masiva de inmigrantes– había sido creada en la carpa del circo de la compañía Podestá-Scotti al concluir una función conmemorativa del 25 de agosto, fecha de la Independencia uruguaya. A partir de este acontecimiento, al que se añaden otros como la aparición de un libro de poesía, una comedia gauchesca, un manifiesto literario y una intensa polémica intelectual, Rama define 1894 como el año de la exaltación de Regules. En función de esta sumatoria de acontecimientos, sostiene que, si bien Regules no fue el inventor del gaucho, lo fue de "la tradición" gauchesca; no fue un poeta ni un dramaturgo destacado, pero sí el jefe de un movimiento nuevo que hacía de la protección de los

²⁵ CASTAGNINO, Raúl. "Lo gauchesco en el teatro argentino, antes y después de *Martín Fierro*". En: *Iberoamericana*, XL, n. 87-88, 1974, pp. 502-503.

²⁶ RAMA, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982, pp. 147-154.

valores criollos su tarea principal.²⁷ Como indicio de su trascendencia, cabe destacar que el Día de la Tradición, que en Argentina se instituyó el 10 de noviembre por ser el natalicio de Hernández, en Uruguay se festeja el 22 de mayo, fecha del nacimiento de Regules. Rama cita, a fin de precisar la orientación del movimiento presidido por Regules, el testimonio de un periodista que recordaba un cartel exhibido durante el desfile con la siguiente inscripción: “Está prohibido hablar de política y de religión”. La gauchesca, “que naciera de una peleadora y valiente vocación política –concluye Rama–, se arrancaba este diente mordaz para lograr una unanimidad evocativa, admirativa, estética”.²⁸

Llamativamente, sin embargo, Rama elude toda mención a la actividad política de Regules, que fue un destacado miembro del Partido Constitucional y diputado por Rocha a fines del siglo XIX. ¿Cómo se conjugan, entonces, la revocación política de la gauchesca que Regules propugna desde la Sociedad Criolla con su propia carrera política como diputado? Esta pregunta no va en contra del planteo de Rama sino que más bien ressignifica la interdicción de hablar de política y de religión en el contexto de una celebración organizada por una sociedad criollista. Una vez más, al tratarse del festejo de una fecha patria, es el sentido de la palabra “fiesta” lo que parece estar en juego.

Un libro editado por la Sociedad Criolla en 1946 (año en que se sanciona el Día de la Tradición) llevaba por título *Nuestro homenaje al patriarca de la religión gaucha Elías Regules*. El hecho de que esta organización, medio siglo antes, prohibiera a sus miembros hablar de religión se explica porque se concebía a sí misma desde un punto de vista religioso (si se quiere, el de una religión cívica). Análogamente, hablar de política se percibía como un acto incompatible con los propios objetivos políticos de la Sociedad, que al negar la política la devolvía potenciada. Como el “senador Martín Fierro”, apodo con el que Hernández se hizo conocido en la etapa final de su carrera,²⁹ Regules parecía buscar una manera de legitimar la vilipendiada política criolla. El

²⁷ *Ibid.*, 148-149.

²⁸ *Ibid.*, p. 149.

²⁹ Véase, al respecto, el capítulo titulado “El senador Martín Fierro” en HALPERIN DONGHI, Tulio., *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires: Debolsillo, 2006, pp. 500-540.

modelo festivo de su Sociedad Criolla no era, en consecuencia, el de una sociedad despolitizada sino que más bien se aproximaba al de una comunidad “impolítica”, término que Roberto Esposito emplea para sostener que “podemos corresponder a nuestro ser en común sólo en la medida en que nos mantengamos más acá de cualquier pretensión de realización histórico-política”.³⁰ En tanto artífice de una impolítica gauchesca, Regules podía adscribir sin mayores contradicciones a la prohibición de hablar de política en la Sociedad Criolla a la vez que desarrollaba una carrera personal como político, siempre y cuando reconociera que la sociedad criolla en minúsculas formaba parte de un pasado definitivamente clausurado.

En la misma línea y coherentemente con la ideología del autor del epígrafe que escoge para su filme, Queirolo necesitaba hacer de Moreira una pieza del engranaje de la política pero, a la vez, negando en parte la propia historia política del personaje (y no *in toto*, según la costumbre habitual en el teatro y la literatura folletinesca). Un Moreira, en suma, desmoreirizado. Este fenómeno, que Rama define como una “domesticación de la gauchesca” (así se titula, en efecto, el capítulo de su libro dedicado a Regules) se alinea con lo que aquí hemos denominado la *martinfierrización* de Moreira.

Ello se evidencia en el epígrafe que enmarca la película, pero también en el paratexto que la cierra. Desde los márgenes del filme, la política presionaba sobre una obra cuyo modelo comunitario no era el de una sociedad apolítica sino, a la manera de la Sociedad Criolla de Regules, el de una comunidad impolítica. Hacia el final, Queirolo repone uno de los últimos capítulos del libro, en el que Julián visita el epitafio de Moreira. Como signo de religiosidad gaucha, Julián coloca sobre la tumba de su amigo una corona de espinas que no figuraba en la novela de Gutiérrez y leemos el siguiente texto:

Y fundiéndose en un mismo crisol, el irreductible valor de Tribus Indígenas y el espíritu aventurero e hidalgo de los Argonautas Hispanos plasmóse el tipo de una raza nueva, altiva y heroica, que derramándose por el Continente Americano fue a la Reconquista de sus dominios, llevando con su potro de pelea la bandera de la Libertad.

³⁰ ESPOSITO, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p. 163.

Así, los que con orgullo recordamos las audaces y fantásticas proezas de aquellos Homéricos Centauros, que han llenado las páginas más brillantes de la Historia de América, elevaremos un día, como símbolo de gratitud e imperecedero recuerdo, en cada Ciudad, Pueblo o Villa EL MONUMENTO AL GAUCHO.

La visión del gaucho aquí presentada, luego muy difundida, coincide con la que Regules había expresado un par de décadas antes. Según ella, la naturaleza rioplatense, “obrando sobre la descendencia de los ejemplares importados, les imprimió el sello de atributos nuevos y fijos, constituyendo así un tipo local que, con el traje de gaucho lo hemos visto varonil e ingenioso, dominando las dificultades del medio”.³¹ La figura del gaucho, entendida de esta manera, se corresponde con la doble condición del centauro que refiere el título del filme, no solo por su disposición ecuestre –mezcla de hombre y caballo– sino también por su doble origen, que reúne un componente bárbaro (“el irreductible valor de Tribus Indígenas”) y otro civilizado (“el espíritu aventurero e hidalgo de los Argonautas Hispanos”).

Pero, según indican los intertítulos, con la muerte de Moreira –último ejemplar de la especie de los centauros–, “se enterró la soberbia, audacia y temerario valor del gaucho señor en nuestras pampas”. A partir de entonces, parece sugerir el filme, el cuerpo gaucho se desrealiza para devenir monumento, es decir, una figura del orden de la fabulación. Esta imagen bronceína del gaucho ya estaba prefigurada desde el primer párrafo de la novela de Gutiérrez, para quien “Juan Moreira es uno de esos seres que pisan el teatro de la vida con el destino de la celebridad; es de aquellos hombres que, cualquiera que sea la senda social por donde el destino encamine sus pisadas, vienen a la vida poderosamente tallados en bronce”.³² Ese destino de celebridad, como fue señalado, no era unívoco, ya que Moreira, bien dirigido, hubiera podido ser “una gloria patria”; pero “empujado a la pendiente del crimen” no logró colmar su potencial.³³ Varias veces, en la novela, Gutiérrez plasma esta ambivalencia

³¹ REGULES, Elías. *La Tribuna Popular*, 4 de septiembre de 1894 (citado en RAMA, *op. cit.*, pp. 149-150).

³² GUTIÉRREZ, Eduardo. *Juan Moreira*. Buenos Aires: Perfil, 1999, p. 5.

³³ *Ibid.*, p. 6.

en las cualidades bronceas del héroe mediante la alternancia de dos imágenes: su “corazón de bronce”³⁴ y sus “trabucos de bronce”.³⁵

No obstante, lo que en la novela se figura como una posibilidad doble en el filme aparece como inexorable destino de gloria. De ahí que la imagen que sucede al largo intertítulo final sea la de un monumento al gaucho (Figs. 7 y 8), como si el camino de “la pendiente del crimen” finalmente hubiera sido clausurado. En la opinión pública, por el contrario, el debate estaba lejos de haber sido saldado. El proyecto de erigir un monumento al gaucho data, por lo menos, de la época del centenario de la independencia argentina, cuando el reconocimiento de la ausencia de la figura del gaucho en los espacios públicos suscitó una campaña por parte de un grupo de intelectuales que procuraron fomentar la creación de una estatuaria criolla. Se constituyó, a tal fin, una comisión especial, que dio a conocer en publicaciones gráficas la maqueta de una obra alusiva. La idea cosechó adeptos y detractores. Un texto que en 1916 leyó Carlos María Urien en la Junta de Historia y Numismática respondía a los trabajos iniciados por aquella comisión aduciendo que “el gaucho no representa nada, y si dice algo será de barbarie y nada más”.³⁶ Entre 1916 y 1918, varios artículos publicados en *El Hogar* cuestionaron la pertinencia de instalar un monumento al gaucho.³⁷ A comienzos de la década del veinte, el proyecto se había diluido. Vicente Rossi, no obstante, motivado por el anuncio de una convocatoria para levantar un monumento al gaucho en Montevideo y por el deseo de replicar la iniciativa en Buenos Aires, apoyó la idea y aventuró incluso algunas características deseables para el monumento: “Vamos, pues, a buscar a ese Gaucho; al primero, al que en epopeya aún no cantada, empapó con su sangre el suelo nativo para que germinase (*sic*) la semilla de la libertad”.³⁸

³⁴ *Ibid.*, pp. 75, 121 y 154.

³⁵ *Ibid.*, pp. 10, 137 y 144.

³⁶ URIEN, Carlos María. “Monumento al gaucho”. En: *Nosotros*, año 11, n. 93, 1917, p. 131.

³⁷ CASAS, Matías. *Las metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires (1930-1960)*. Buenos Aires: Prometeo, 2017, p. 176. Sobre el proceso de canonización estatal del gaucho en las primeras décadas del siglo XX, véase además el trabajo de CATTARUZZA, Alejandro y Alejandro Eujanian. “Héroes patricios y gauchos rebeldes. Tradiciones en pugna”. En: *Políticas de la historia. Argentina, 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza, 2003, pp. 217-262.

³⁸ ROSSI, Vicente. *El gaucho (su origen y evolución)*. Buenos Aires: Río de la Plata, 1921, pp. 7 y 43-51.



Figs. 7 y 8: Fotogramas de *El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira* (Enrique Queirolo, 1924)



Fig. 9: Monumento al gaucho de Montevideo, *circa* 1930.

Al incluir la imagen de un monumento al gaucho en el final de su película, Queirolo elige tomar parte en estas discusiones. Para ello, escogió la imagen de una estatua cuyo diseño coincide con el del Monumento al Gaucho de Montevideo (Fig. 9), proyecto que le había sido adjudicado al escultor José Luis Zorrilla de San Martín tras el concurso abierto en 1921 por una comisión evaluadora de la que había participado Regules.³⁹ La

primera de las nueve bases y condiciones del concurso especificaba que “La obra escultórica principal se ejecutará en bronce”. El monumento, sin embargo, recién fue inaugurado en 1927, por lo que es altamente probable que la imagen utilizada por Queirolo en 1924 fuera la del boceto en yeso que se solicitaba a los concursantes en el punto tres de las bases. Un centauro de yeso que se pretende hacer pasar por bronce es el involuntario retrato del gaucho que nos entrega Queirolo. El proceso de martinfierrización de Moreira se revela, así, como una monumentalización fallida. Allí donde debían primar la fuerza y la justicia simbolizadas por la dureza del bronce, emerge la inestabilidad de un emblema construido sobre un material inacabado.

³⁹ “Bases del llamado a concurso para el monumento al gaucho histórico que se erigirá en la ciudad de Montevideo”, *Atlántida*, 24 de febrero de 1921, s.n.

Referencias bibliográficas

- ADAMOVSKY, Ezequiel. “El criollismo popular en Argentina, ¿hasta cuándo? Personajes, autores y editores de un fenómeno de literatura masiva”. En: *Cuadernos de literatura*, vol. XXII, n. 43, enero-junio 2018, pp. 172-207.
- CASAS, Matías. *Las metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires (1930-1960)*. Buenos Aires: Prometeo, 2017.
- CASTAGNINO, Raúl. *El circo criollo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1969.
- _____. “Lo gauchesco en el teatro argentino, antes y después de *Martín Fierro*”. En: *Iberoamericana*, XL, n. 87-88, 1974, pp. 491-508.
- CATTARUZZA, Alejandro y Alejandro Eujanian. “Héroes patricios y gauchos rebeldes. Tradiciones en pugna”. En: *Políticas de la historia. Argentina, 1860-1960*. Buenos Aires: Alianza, 2003, pp. 217-262.
- DABOVE, Juan Pablo. “Eduardo Gutiérrez: narrativa de bandidos y novela popular argentina”, En: Laera, Alejandra (dir.). *El brote de los géneros*, vol. 3, *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé, 2010, pp. 295-324.
- DALMARONI, Miguel. *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró: escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- ESPOSITO, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- GERCHUNOFF, Alberto. “La vuelta de Juan Moreira”. En: *El hombre que habló en la Sorbona*. Buenos Aires: Gleizer, 1926.
- GUTIÉRREZ, Eduardo. *Juan Moreira*. Buenos Aires: Perfil, 1999 [1879-1880].
- GUTIÉRREZ, Ricardo. *Poemas*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1915.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. *José Hernández y sus mundos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.

- HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*, edición crítica (coords. Élide Lois y Ángel Núñez). Nanterre: ALLCA XX, 2001 [1872 y 1879].
- _____. *Instrucción del estanciero*. Buenos Aires: Claridad, 2008 [1882].
- LAERA, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- LAFFORGUE, Jorge. *Teatro rioplatense (1886-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- LUDMER, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000.
- _____. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- LUGONES, Leopoldo. *El payador*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010 [1916].
- PAGÉS LARRAYA, Antonio. *Prosas del Martín Fierro*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1987 [1952].
- PODESTÁ, José. *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Galerna e Instituto Nacional de Teatro, 2003 [1930].
- PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2006 [1988].
- QUESADA, Ernesto. “El ‘criollismo’ en la literatura argentina”. En: Rubione Alfredo (ed.). *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires: CEAL, 1983 [1902], pp. 103-230.
- RAMA, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- REGULES, Elías. *Martín Fierro (1890) / El Entenao (1892). Obras inéditas de Elías Regules (h.)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1996.
- RIVERA, Jorge. “Ingreso, difusión e instalación modelar del *Martín Fierro* en el contexto de la cultura argentina”. En: Hernández, José. *Martín Fierro* (ed. Élide Lois y Ángel Núñez). Nanterre: ALLCA XX, 2001, pp. 545-575.
- ROJAS, Ricardo. “Estética del Poema”. En: Hernández, José. *Martín Fierro* (ed. Élide Lois y Ángel Núñez). Nanterre: ALLCA XX, 2001, pp. 890-899.

ROSSI, Vicente. *El gaucho (su origen y evolución)*. Buenos Aires: Río de la Plata, 1921.

SUÁREZ, Nicolás. “Movimiento y proyección en el matadero del cine argentino: *Martín Fierro* (1923) de Alfredo Quesada”. En: *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 5, n. 9, diciembre 2017, pp. 295-320.

Publicaciones periódicas consultadas

Atlántida, 24 de febrero de 1921, s.n.

Cinema Star, 15 de enero de 1924, s.n.

El Teatro Argentino. Revista teatral, n° 48, 7 de julio de 1921.

Fray Mocho, n° 71, 5 de septiembre de 1913, p. 119.

La Nación, 12 de julio de 1925, s.n.

Nosotros, año 11, n° 93, 1917, p. 131.

Fecha de recepción: 6 de octubre de 2018
Fecha de aceptación: 9 de noviembre de 2018

Para citar este artículo:

SUÁREZ, Nicolás, “¿Gauchos de bronce o de yeso? La martinfierrización de Juan Moreira en *El último centauro* (Enrique, Queirolo, 1924)”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 64-87. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/167> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Nicolás Suárez** es Licenciado en Letras por la UBA y estudió Guion en la ENERC. Es becario doctoral del CONICET, con un proyecto de investigación sobre las adaptaciones cinematográficas de textos de la literatura argentina del siglo XIX. Dicta clases de Teoría y análisis literario en la Universidad Nacional de las Artes. Codirigió el largometraje *Hijos nuestros* (2015, Premio FEISAL en el Festival de Mar del Plata) y dirigió el cortometraje *Centauro* (2017, Mención especial en la Berlinale y Gran Premio en el Festival de Biarritz). Su libro *Obra y vida de Sarmiento en el cine* resultó ganador del 2° Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino Biblioteca INCAA-ENERC. Obtuvo, además, el primer premio del Concurso Internacional de Estudios Críticos sobre Cine Argentino: "Domingo Di Núbila" 2018. E-mail: nicola_suarez@yahoo.com.ar.