

Juan Moreira (1886) de Eduardo Gutiérrez y José Podestá



Lía Noguera

Universidad Nacional de las Artes - CONICET, Argentina

Juan Cruz Forgnone

Universidad Nacional de las Artes, Argentina

El 10 de abril de 1886 se estrenó en la Argentina el drama *Juan Moreira*, en versión dialogada, escrito por Eduardo Gutiérrez y José Podestá. Con el *Moreira* se inició la gauchesca teatral, se conformó un microsistema de enorme productividad dentro del teatro argentino y dio inicio a la conformación del campo teatral argentino: consolidó un poética textual, actoral (la popular), creó un público y permitió, por primera vez en nuestra historia, la aparición del teatro como práctica social. A ciento treinta años de ese estreno que se cumplió en abril de 2016, y como homenaje a este acontecimiento de cabal importancia para la historia de nuestro teatro argentino, en este artículo analizaremos los antecedentes, la intertextualidad que este drama presenta con la novela de Eduardo Gutiérrez y las condiciones específicas de su puesta en escena. Todo ello a fin de evidenciar las diversas estrategias estéticas y políticas que esta obra estableció en el incipiente campo teatral de la Argentina de fines del siglo XIX pero también para entender por qué aún hoy *Juan Moreira* continúa siendo representado.

De la novela al drama

Corría el año 1884 y un día, en el vestíbulo del Teatro Politeama, Alfredo Cattaneo (representante de la compañía de los Hermanos Carlo) le prepuso a Eduardo Gutiérrez que adaptase su novela *Juan Moreira* en versión mimodrama para que esta compañía la representara antes de su despedida de Buenos Aires y su posterior gira por Brasil. Gutiérrez aceptó la propuesta a sola condición de que el personaje de Moreira fuera interpretado por José Podestá, quien por aquellos días trabajaba en el Teatro Humberto Primo con su personaje Pepino 88. Así, y tras este primer “acuerdo literario-dramático”, se estrenó *Juan Moreira* el “2 de junio de 1884, como fin de fiesta y para cerrar el espectáculo circense de los hermanos Carlo” (Pellettieri, 2002:102). Ante el éxito obtenido, la pantomima fue representada en tres ocasiones más ya que la compañía de los Carlo inicia una gira a Río de Janeiro, experiencia a la cual se suman los Podestá.

De regreso a la Argentina, los Podestá se asocian con Alejandro Scotti y compran en la ciudad de La Plata El Pabellón Argentino, “un circo con cuatro cabriadas de madera, cubierto de lona, situado en las calles 7 y 56, en el que debutan el 11 de enero de 1885

bajo el nombre “Podestá-Scotti” (Podestá, 2003: 55). Así, un segundo acuerdo se produce, ahora económico-artístico, que implica una posterior reaparición del *Juan Moreira*, pero ahora en su versión dialogada. Porque, y tras realizar una gira por Arrecifes y representar nuevamente el *Moreira* en versión de mimodrama, el 10 de abril de 1886, la compañía estrenó en Chivilcoy el *Juan Moreira* pero, en esta ocasión, dialogado. El éxito fue rotundo, tal como lo relata José Podestá (2003:57) en sus memorias:

El público, acostumbrado a ver pantomimas a base de vejijazos, y sainetes con finales en que el garrote de paja resolvía todas las intrigas, se halló de buenas a primeras con algo que no esperaba, y, de sorpresa, en sorpresa, pasó al más vivo interés y de éste al entusiasmo demostrado al final de una gran ovación.

Como podemos observar, las fronteras que atravesó el cuerpo del gaucho Juan Moreira fueron varias: del prontuario policial, al folletín escrito por Eduardo Gutiérrez entre noviembre de 1979 y enero de 1880 en *La Patria Argentina*; de la novela a la obra teatral coescrita por Gutiérrez y José Podestá en 1884 (primero en versión de pantomima y luego, en 1886, en su versión dialogada); y, posteriormente, las diversas versiones que de este drama se han representado en la escena teatral argentina a lo largo de los siglos XX y XXI, hasta llegar en 2016 a la versión que realizó Claudio Gallardou en el Teatro Nacional Cervantes. Un cuerpo leyenda, un cuerpo novela, un cuerpo teatral pero también un cuerpo doble que se articuló entre la ilegalidad de la oralidad (en su carácter de leyenda popular) y la legalidad de un cuerpo escrito, primero por la letra legal (la policial), luego por la literaria y la teatral. Un cuerpo que pasó por varias textualidades y que en cada atravesamiento se resignificó y produjo diversos sentidos. Sacar a la luz la historia del gaucho Juan Moreira, una historia que cobra visibilidad a partir de su encuentro con el poder, y volverla ficción fue el primer eslabón de una cadena de transposiciones que inició Gutiérrez, a la vez que produjo un segundo acto de sujeción de este cuerpo en un soporte escritural (el primero fue la escritura policial) a fin de perpetuarlo en la historia de la alta cultura pero también, y sobre todo, de la cultura popular. En este sentido, con la escritura de Gutiérrez se produjo el pasaje de cuerpo leyenda a cuerpo épico de este gaucho perseguido. Además, con el estreno teatral se produjo un acuerdo estético, social y político, que concentró los paradigmas principales que constituyeron la estructura de sentimiento de la Argentina roquista de fines del siglo XIX en su proceso de enculturación, posterior al surgimiento del Estado moderno argentino.

Asimismo, la dupla teatral Gutiérrez-Podestá implicó otro acuerdo, el de escritura/lectura - el de representación/recepción, que a la vez remite a otro acuerdo: el de la cultura letrada y la cultura popular. Un acuerdo que implica “un uso letrado de la cultura popular”. Así lo señala Ludmer (2000:17): “se trata del uso de la voz, de una voz (y con ella de una acumulación de sentidos: un mundo) que no es la del que escribe”. Porque, ante una coyuntura histórica en la cual se produce un incipiente avance del capitalismo a nivel mundial y con las consecuencias que ello trajo aparejado: procesos de industrialización, revolución burguesa, formación de los estados modernos, nacionalismos, etc., parecería presenciarse una retirada de la cultura popular (Blanco: 2000). Sin embargo, y tal como lo evidencia *Juan Moreira*, lo que surgió es un “uso” de la cultura popular por parte de la élite letrada con fines netamente nacionalistas: “la cultura popular instalada como sujeto para las identidades nacionales” (Blanco, 2000:17). Pero este uso o acuerdo en nada implica una actitud pasiva por parte de la cultura popular sino que aquello que se evidencia es un proceso de circulación (Bajtín: 1998) y un proceso de apropiación (Guinzburg: 1989).

En el caso de *Juan Moreira* observamos cómo funcionaron estos procesos mencionados: Gutiérrez, a partir de la leyenda de Juan Moreira, tomó elementos de la cultura popular y produjo “en” la cultura oficial; además, la leyenda de Moreira en

Gutiérrez-Podestá sufrió transformaciones, reducciones y agregados, remodelando así el objeto apropiado. En este sentido, se evidencia cómo la frontera que media entre estas dos culturas se franquea, se cruza y produce una mezcla (Guinzburg: 1989) entre los elementos que componen a cada una de estas culturas. Con *Juan Moreira*, así como luego con *Martín Fierro*, la figura del gaucho deviene en emblema de nación.¹ Así lo afirma Adolfo Prieto (2006), quien en su libro *El discurso Criollista en la formación de la Argentina moderna* señala cómo la literatura popular de signo criollista logró dominar la escena cultural y social de la Argentina de fines del siglo XIX y principios del siglo XX que se modernizaba o “civilizaba”, impregnándole un fuerte acento nacionalista. A la vez, permite la identificación entre los sectores populares (a raíz del drama y la injusticia que padece un héroe gaucho perseguido y marginal), al mismo tiempo que busca –con la construcción de estos mundos imaginarios protagonizados por héroes gauchos– cubrir las fantasías de los lectores-espectadores urbanos. Además, describe Prieto (2006: 98):

Pero la magnitud efectiva del fenómeno de impregnación rural que propaló tan auspiciosamente la serie literaria iniciada por el *Juan Moreira* no puede medirse si no se apela al grado de seducción que ese ruralismo pareció ejercer, igualmente, sobre grupos de lectores desconectados de toda relación personal con el mundo campesino. (...) Estos lectores podían provenir también de la misma población de extranjeros y de hijos de extranjeros, para quienes la colorida iconografía rural se imponía como la única expresión reconocible de identidad nacional dentro del desorden generalizado por la ingestión cosmopolita.

De esta manera, un público mixto es el que produjo el *Moreira*: aquél que respondía a la élite y aquél que respondía a las clases populares. En el cruce de ambos hallamos al cuerpo de José Podestá. Porque, y tal como lo han señalado Heredia y Rodríguez (2002: 72), una disyuntiva es la que atraviesa a este actor: “satisfacer a ese público ‘bajo’ que lo acompañó desde sus inicios –el contraestado–, o dar respuesta a las demandas de esos otros espectadores cultos –la coalición estatal– que asistían a la representación únicamente movidos por la ‘curiosidad, el ocio, la complacencia’ (*El Día*, 22 de julio de 1894)”. La resolución de esa disyuntiva es sabida: luego del estreno de *Juan Moreira*, el reconocimiento de José Podestá es innegable. En 1890 estrenó en el Politeama Argentino, teatro destinado para la representación de operas; representó la mayoría de las obras que componen el sistema gauchesco y en 1896 estrenó *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, obra que inicia el ciclo del teatro nativista; en 1901 se produjo el aposentamiento definitivo de este actor y su compañía en el teatro Apolo como así también el surgimiento de José Podestá como empresario teatral.

Del texto a la puesta: técnica y poética de la acción en escena

A fin de proponer un estudio sobre las operaciones técnicas y semánticas implícitas en los procesos de puesta en escena del drama *Juan Moreira* (1886), nos concentraremos en el análisis de dos grandes problemas: la dirección de actores (tácita o deliberada) y la espacialización que esta puesta tuvo en los finales del siglo XIX. Para ello, es necesario identificar, en el problema específico de la representación, el traspaso que José Podestá realizó del código espectacular circense al dramático. Este traspaso puede pensarse como la primera reedición de la naturaleza ritual de *Juan Moreira* en el teatro. La reflexión del espacio escénico obedece, en primera instancia, a la combinación del picadero o pista circular con el tablado, propuesta que resisten los dramas gauchescos de la compañía Podestá desde 1884 hasta 1898, año en que abandonaron definitivamente la carpa de circo. Además de propiciar condiciones espaciales diferenciadas para la primera y segunda parte de los espectáculos –acrobacias y destrezas y episodios dialogados respectivamente–, esta ambivalencia materializó el diálogo

1. “Sólo que la proyección genérica del imaginario gaucho de Hernández buscaba plegarse a las dimensiones de un mundo campesino efectivamente existente en el momento de su plasmación estética, mientras que la proyección genérica del gaucho real, Juan Moreira, se arrojaba a las fronteras de un mundo campesino en vías de disolución y removido de sus antiguos puntos de anclaje.” (Prieto, 2006:95)

entre la forma trashumante y la consolidación del edificio estable (el teatro a la italiana), que se fortalece porque lo hace antes el hábito de las exhibiciones semanales y la programación diaria.

Asimismo, el pacto ficcional durante este período concibe, para Podestá, diferentes licencias tales como la intromisión del público en escena e incluso su participación física (Cilento, 2003: 248). En este sentido, podemos entender cómo la arena del circo se presentó como espacio de comunión y manifestación carnavalizante a razón de lo que Mijaíl Bajtín (1988a) categoriza como “forma ritual del espectáculo”. Porque la pista se constituyó en las representaciones de la Compañía Podestá-Scotti como el espacio de la fiesta agraria y las condiciones de espectacularidad estaban sometidas a la idea de celebración popular, el drama gaucho aparece contenido en una estructura textual mayor, que es ante todo folklórica. Las pautas de contemplación definieron gran parte de la narrativa espacial de las obras gauchescas del período, puesto que la comunicación directa entre el actor y el espectador –y también entre espectadores– suponía la evocación de un tiempo y espacio distintos, ficticios y festivos en igual medida. Aclara Beatriz Seibel (1985: 313) que “el círculo fue la forma primigenia del rito, una ronda que cerraba y daba la espalda al mundo exterior...”. Así, la frontera que suponía el espacio virtual (y en este caso también material) de la fiesta fue el aglutinador de la ilegalidad, de la barbarie del gaucho, pero también su posterior agente de domesticación. Sabemos que el viraje de los Podestá hacia formas espaciales institucionalizadas se inició con relativa premura: en el año 1889 fueron contratados por Frank Brown para arribar al Teatro San Martín de Buenos Aires y la renovación que impartió José Podestá radicó en su habilidad para imprimir a la festividad contenido dramático; a la vez que logró la centralización de la acción del héroe y reforzarla con elementos del género como el canto y la danza. Un procedimiento de suma trascendencia para la pronunciación de la progresión y resolución de la intriga se dio a partir del agón o “fin de fiesta”, común en los espectáculos populares de la época, y con definitiva vigencia hasta la década del ‘30.

Ahora bien, es importante detenerse en la salvedad de que el *Juan Moreira* decimonónico surgió deudor del rito pero también encontró posibilidades en contextos tradicionales. Al abandono del picadero pronto se sumó la proliferación de obras pensadas para espacios “a la italiana”, tal como sucedió en 1896 con el estreno de *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, que irrumpió con nuevas demandas sobre la práctica escénica para la compañía. Esto fue así puesto que, en términos espaciales, el edificio teatral a la italiana implicó una relación dialógica y de alteridad con el texto espectacular, en tanto lo antecede y reviste en su arquitectura la distinción entre la zona de la actuación y la de las potenciales miradas. La celebración campestre dejó de ser un planteo espacial y dramático y se convirtió lentamente en un problema plástico, del rubro escenográfico, y derivó en cuestiones de ilusionismo y evocación. No obstante, José Podestá logró rendir el orden combinado de la espacialidad del *Juan Moreira* frente a necesidades narrativas concretas, y el uso de la pista y del tablado se desprendió de dos aspectos: el primero, dado por la jerarquía de las escenas en relación con la acción del relato, y el segundo, por requerimientos de capacidad, para momentos de despliegue. Si se observa el relevamiento que el propio Podestá expone en sus memorias (2003: 57), puede apreciarse que, en general, las escenas de transición y desenlace se destinan al picadero, aunque también suelen expandirse del tablado escenas de persecuciones, peleas a cuchillo y “números” alternativos. De esto último se evidencia el tratamiento para nada casual de los factores dramáticos en relación con lo escénico y a las condiciones de producción en su expresión más amplia. El espacio teatral es “puesto en práctica”, no es revelado ni se encuentra preestablecido; la mixtura forma parte del pacto de representación. Mucho tiene que ver esto último con la naturaleza carnavalizante de las primeras puestas en escena de *Juan Moreira*: para el caso concreto de la distribución de escenas en el espacio material, la decisión

de Podestá fue rigurosamente dramática. Espacios de la ficción como la alcaldía o el juzgado de paz fueron escenificados en la arena de circo, en el mismo lugar en el que minutos después se bailaba el pericón; y el tablado fue reservado para la pulpería o el rancho del gaucho. Nótese que la jerarquía no responde a estatutos de legitimación extra-narrativos o a lecturas institucionalizadas de valor simbólico. Esto último sería equivalente a sectorizar el espacio por la discriminación de dos grupos políticos: los agentes normalizados (la ley, el poder corporizado) y el héroe y su comunidad.

En relación con el problema de la dirección actoral, es decir, de la orientación de los recursos expresivos de la actuación, ya sea por la propia resolución del intérprete o por la figura exclusiva del director de escena, se complejizó por la evolución del género hacia el nativismo. Si *Calandria* es para Ricardo Rojas la égloga de la época por excelencia (Ordaz, 1946: 37), gran parte del repertorio de la gauchesca se desgastó en su propia repetición. La creación del personaje surgió, en general, como consecuencia de la capacidad de improvisación del intérprete, aunque para Gutiérrez las aptitudes necesarias para la composición de Moreira no dependían de la formación actoral sino más bien de la naturaleza intrínseca de quien lo representase. Gutiérrez pretendió al gaucho y José Podestá, quien interpretó por primera vez al personaje, respondió a sus demandas. El picadero, en el que eran amaestrados los animales en la primera parte del espectáculo, dio lugar a la cabalgata de Juan Moreira en la segunda. La representación del criollo a cargo de Pepino el 88 introdujo la sátira social y política como función literaria, al mismo tiempo que incluyó alusiones costumbristas, en el contexto de la crisis de 1890 mediante sus representaciones posteriores a la de 1886. Sin embargo, el progreso del nativismo –que acabó recibiendo al nuevo siglo– desinteresó al público por el acontecimiento trágico del héroe, y creció en simultáneo la demanda de episodios cómicos y pintorescos. En el drama *Juan Moreira* esto tuvo una repercusión específica: la incorporación del Cocoliche al relato, aunque para la gauchesca supone el debilitamiento respecto del sainete de circo, basado en el funcionamiento del efecto cómico y la creación de hilaridad mediante el abultamiento de personajes risibles. La acumulación de modismos, movimientos y formas expresivas se convirtieron en herramientas fáciles de popularizar, de modo tal que éste y otros tantos dramas aumentaron el inventario de personajes posibles.

Otro factor de impacto decisivo fue el interés de las compañías extranjeras en la representación de la obra y en la transposición del *tipo* gaucho, con escasos resultados memorables. Gutiérrez defendía la expresión profana de la gauchesca al señalar la dificultad de los actores extranjeros para asimilar los códigos del teatro popular. Recordemos que el autor reconocía en su creación literaria al cuerpo originado por la leyenda y la escritura policial, y solicitó que su traspaso al drama respondiera a la tradición escrita y oral de la que provenía. Por ello, y considerando que en cada una de las instancias textuales en las que el cuerpo Moreira se enfrenta con el poder, esto implica una instancia de cristalización de su valor contrahegemónico, la interpretación de un personaje gaucho efectuada por un gaucho-actor como Podestá obedece a la forma ritual del espectáculo. Sin embargo, otros autores de la gauchesca como Abdón Arósteguy se permitieron apaciguar la criminalidad de sus héroes a efectos de normalizarlos para el bien público (Podestá, 2003: 74-75). Por tal motivo, desde *Julián Giménez* (1891) en adelante comenzó una etapa de nueva figuración del gaucho en plena relación con el medio en el que se inscribió. Y tanto en el campo de la literatura como en el de la actuación se consumió la antítesis de la civilización y la barbarie para revelarse como frontera de la legalización, de la domesticación. La legalidad o ilegalidad en la tematización del género merma del mismo modo y al mismo tiempo que evoluciona el edificio teatral hacia la institucionalización.

Otro factor de relevancia para la orientación de la acción en escena fue la multiplicación de la misma en pequeñas secuencias paralelas, en acompañamiento del suceso central ya sea por refuerzo o digresión. En 1888, tras ver una función de *Juan Moreira*

en el Politeama “25 de Mayo”, José Valero destacó que “todo el mundo hace algo sin estorbarse los unos a los otros” (Podestá, 2003: 61). Estas declaraciones nos permiten deducir que la acción no quedaba relegada a las primeras figuras sino que se ponía en funcionamiento un sistema proxémico y espacial al servicio de planteos situacionales específicos. Personajes secundarios llevan el curso de acciones menores, que a veces eran sólo tareas físicas y que podían desarrollarse en contacto directo o indirecto con el público. Sin embargo, cabe decir que la pretendida naturalidad se vio paulatinamente deteriorada por el artificio de las condiciones de contemplación del modelo nativista. El alejamiento del pacto de la identificación y la participación, propio de la génesis del drama gauchesco, derivó en un problema de estilo, por la mera distancia en la relación escena-espectador. Para el estreno de *Calandria* escribía la prensa: “No hay grandes emociones, no hay grandes dolores, no hay intensas alegrías, no hay pasiones en lucha: todo es sereno, calmo, con algo en el fondo que vierte sobre la forma de la obra el eterno resplandor de la verdad” (*La Tribuna Popular*, 24/11/1896). En otras palabras, el adoctrinamiento del texto dramático de *Calandria* encontró en su hipótesis espectacular un nuevo público, comprometido con el goce por el gusto estético más que con la perspectiva múltiple de la fiesta agraria.

Por último, surge del carácter ambulante de las funciones del *Juan Moreira* finisecular el problema de la subversión literaria, que derivó, en el caso de la compañía Podestá, en intervenciones dramáticas y hasta en versiones paródicas (Podestá, 2003: 76-77). La imposibilidad de llevar a escena el drama de forma directa en algunas ciudades, los motivó a agudizar el contenido de sátira social. Fue tras la desfavorable temporada de 1892 en Rosario que, por las presiones políticas y el desencuentro con la crítica, decidieron estrenar *Don Juan con levita*, suplantando al protagonista por un bienhablado hombre de ciudad. Creemos que la operación por la cual se logró diversificar en múltiples lecturas espectaculares el sentido del drama respondió en gran medida a los factores inherentes al género; esto es, ante nada, la primacía del héroe gaucho como cuerpo autónomo, capaz de habituarse a intertextos variados. Bajtín (1988b) señala que el héroe es independiente del autor y de su discursividad, capaz de reconocerse en su autonomía ideológica como portador de la propia palabra y no como objeto de la visión artística. En este sentido, es posible pensar que el cuerpo del héroe dialogó con el cuerpo gaucho y con el cuerpo urbano rioplatenses, y que fue ése el pacto implícito que generó las condiciones de espectacularidad desprendidas del drama hablado *Juan Moreira* en su aparición en 1886.

Del siglo XIX a nuestro días

Durante las primeras décadas del siglo XX, y tal como lo han señalado diversos estudios (Prieto, 2010 y Chicote, 2013, Gamarro, 2015, entre otros) la visibilización de *Juan Moreira* produce un “boom editorial” que no sólo explica un fenómeno económico sino sobre todo un proceso de encauce político y cultural en un contexto finisecular de plena modernización y civilización. Con el Moreira, ese personaje “a medio hacer, un golem gaucho” (Gamarro, 2015: 208), se inicia una serie literaria de temática gauchesca que conquista a una gran cantidad de lectores –ceranos al mundo rural pero también pertenecientes a la ciudad– hacia fines del siglo XIX y principios del XX. En este sentido, la literatura popular de este período concreta un abanico de respuestas para una población caracterizada por una incipiente multiculturalidad. Gran parte de estas publicaciones se encuentran en la Biblioteca Criolla que pertenece al legado de Robert Lehmann-Nitsche y desde 1939 se halla en el Instituto Iberoamericano de Berlín (Alemania). Con esta Biblioteca: “lo criollo pasa ahora a designar la nueva conformación social de la sociedad rioplatense de principios del siglo XX, en la cual la prensa periódica, las publicaciones populares, el teatro, y posteriormente el cine, serán los nuevos forjadores de identidad de las poblaciones urbanas y rurales” (Chicote, 2013:32).

En un primer análisis de este legado, las obras literarias de temática gauchesca publicadas en: *La novela semanal* (1917-1954), *Bambalinas* (1918-1934), *Chispazos de Tradición en la novela gaucha*, *¡El matrero de la luz!* y la colección *Letras platenses*, nos permiten analizar el universo mítico que se construye a partir de la imagen del “gaucho perseguido” y dan cuenta de la dimensión y productividad del personaje de “superhombre” en sus diferentes variables nominales: *El Gaucho de la Frontera*, *El gaucho bravo*, *El gaucho de Santa Fe*, *El gaucho maldito*, *El gaucho Juan Mentira*, *El Gaucho de Cañuelas*, *El gaucho pampa*, *El gaucho amaro*, *El gaucho Margarito*, *El gaucho Picardía*, *El último Gaucho*, entre otros. En estas variaciones nominales observamos que éstos funcionan como la “diferencia que permite aislar lo singular de lo masificado”, puesto que en el nombre propio “permanece cifrada la historia de una estirpe aceptada y continuada o, por el contrario, vilipendiada” (Rodríguez Pérsico, 1993: 11). Así, y mediante estos diferentes nombres, los sujetos se enuncian, reafirman su yo y, a través de esa reconfirmación, pueden consolidarse y reapropiarse –aunque sea momentáneamente– de los espacios perdidos o invadidos por la Ley estatal que no los reconocen. Por ello, en estos textos el nombre adquiere un valor simbólico que es incomparable con el valor económico. En cuanto a lo específicamente teatral, hallamos nueve versiones del clásico Moreira² como así también encontramos numerosos textos que dan cuenta de la productividad que *Juan Moreira* tuvo en relación con el género gauchesco³. Observamos, también, que estas obras se distancian parcialmente de los procedimientos propios de la gauchesca canónica puesto que la tragicidad del héroe se ve atenuada. En muchos casos, estas piezas apelan a la parodia con el fin de entretener a su lector/espectador pero mantienen su carácter doctrinario y pedagógico. Asimismo, muestran el modo en el que esta poética varía hacia fines del siglo XIX y da paso a otras poéticas que se consolidan hacia principios del siglo XX: el nativismo y el sainete criollo. Mención especial en esta productividad de *Juan Moreira* es la que refiere al personaje de Cocoliche, quien “contiene en germen al inmigrante italiano que será luego la figura central de nuestro sainete” (Rodríguez: 1999). Como mencionamos previamente, el drama de Podestá y Gutiérrez en 1890 incorporó este personaje secundario, “surgido de la improvisación escénica de Celestino Petray, imitando a un peón calabrés, llamado Antonio Cocoliche, personaje que utilizaba un ideolecto que cruzaba lo criollo y lo italiano” (Mogliani, 2003: 2015). Su función principal, en el nivel de la intriga, fue la de generar la comicidad en los espectadores. Para ello se recuperó la caracterización del extranjero propuesta por la gauchesca primitiva –la ridiculización– que se inicia con *El amor de la estanciera* y que culmina en 1826 con *Las bodas de Chivico y Pancha*, de autor anónimo. Pero si en *Juan Moreira* Sardetti concentra toda la peligrosidad, desconfianza y recelo que un extranjero posee frente a los nativos, ante esta gran carga de negatividad se antepone la figura “abuenada” de Cocoliche, proporcionando así un delicado equilibrio en el cual la inmigración halla su representación pero también su expiación. Tal es la fama que obtiene este personaje que cobra protagonismo y cruza la frontera que separa la periferia de la centralidad. En la Biblioteca Criolla hallamos: *El Cocoliche* (1909) de autor anónimo, *El Cocoliche. Décimas napolitanas criollas para carnaval* (S/F) de autor anónimo, *Los amores de cocoliche con una gallega* (1901) de Manuel Cientofante, *Nuevas canciones del napolitano Cocoliche* (1902) de autor anónimo y *Las peripecias de Francione Cocoliche e so maglie Ludonia* (S/F) de autor anónimo. El personaje de Cocoliche tendrá también gran productividad en el teatro de principios de siglo XX, en especial de la mano de Florencio Sánchez y Armando Discépolo, haciéndose cargo de romper –mediante su característica habla híbrida– con la crudeza de la situación dramática.

Ahora bien, tanto las reescrituras teatrales como las diversas versiones del clásico *Juan Moreira* se van a extender a lo largo de los siglos XX y XXI, confirmando así la dimensión altamente mítica que este cuerpo produce en el imaginario político-cultural de la Argentina moderna y posmoderna. Tal es el caso de la versión que, entre 2015 y 2016, dirigió Claudio Gallardou en el Teatro Nacional Cervantes con

2. *Juan Moreira. Con el tango la viruta* (s/f) y *La muerte de Juan Moreira*. *Con el vals El paisano* (s/f) de Ramón Aguirre, *Juan Moreira. Poema en verso* (s/f) de Ángel Amante, *La muerte de Juan Moreira* (1899) de Sebastián Berón, *Juan Moreira* (s/f) de Horacio del Bosque (hay tres ediciones), *Juan Moreira* de Manuel Cientofante, *Historia en verso de Juan Moreira* (1900) de autor anónimo, *Juan Moreira. Con el Canto amor y apache* (s/f) de autor anónimo y *Juan Moreira. Leyenda gaucha* (s/f) de Andrés Pérez Cuberes.

3. *Historia gaucha* (S/F) de Agustín Fontanella, *Juan Cuello* (1889) de Agustín Fontanella (sainete cómico), *Moreira en ópera. Juguete lírico y dos cuadros en prosa y verso* (1897) de José Antonio Lenchantin, *Gauchos y Justos* (1884) de Justo S. López de Gomorra, *Juan Moreira. Poema teatral* (1923) de Mario French, *Juan Cruz. Drama criollo en un acto y tres cuadros* (1898) de José M. Díaz, *Juan Cuello. El romántico rebelde* (S/F) de Héctor Pedro Blomberg, *Juan Soldao. Drama criollo satírico político* (1892/4) de Orosman Moratorio, *Los Gauchitos* de Elías Regules, *Tranquera* (1893) de Agustín Fontanella y *Sin patria!* De Miguel Torres y Ramón Brotons.

un elenco conformado por: Ana Yovino, Alberto Ajaka, Pablo Brichta, Diego Castro, Toti Ciliberto, Juan Concilio, Mario Filgueira, Mónica Lerner, Laura Ortigoza, Andrés Parodi, Alejandro Sanz, Mariana Torres, Roberto Vallejos y Lucas Aguirre.

Esta puesta retomó el texto decimonónico y produjo cambios y resignificaciones tanto en el texto teatral como espectacular a fin de producir nuevos señalamientos en relación con el nuevo contexto de nuestro país. Además, con un claro intento de recuperación y de homenaje a la cultura popular argentina, apeló a una condensación de esos recursos a través de la representación de las danzas y la música propias de esta cultura que se entrecruzaron con referencias claras a un cine que también ha sabido homenajearla, como es el caso de Leonardo Favio. A la vez, la versión de Gallardou apeló a instalar una pregunta sobre el peso del nombre en la historia y el significado que éste tiene en el presente. Así, retomando el poema de Fernán Silva Valdéz, “Romance de Juan Moreira”, el Juan Moreira interpretado por Alberto Ajaka nos dice: “Si es mucho ser Juan Moreira, ser Juan naides es mejor...”. Este verso, como así también gran parte del poema de Valdéz, funcionó como uno de los principales intertexto en la versión de Gallardou y fue uno de los principales dispositivos que permitieron, a pesar de la distancia temporal, la actualización y resignificación de esta puesta en la Argentina de 2015. En este nuevo *Moreira* observamos que se planteó un nuevo conflicto que, inspirado en un realismo reflexivo existencial pero con cierto corrimiento (ya no será la búsqueda de la identidad sino la pérdida de ella), remite al peso del nombre propio y la búsqueda del anonimato con el fin de escapar a un destino que devino trágico. Pero ¿por qué perder un nombre y por qué, sobre todo, perder la fama de ese nombre en un contexto histórico que lo ha glorificado y colocado en el panteón de los héroes populares argentinos? ¿Por qué desprenderse de esa significación para pasar a ser parte de la masa y confundirse con los otros? Adriana Rodríguez Pérsico (1993: 11) señala que:

La preocupación por el nombre propio se inicia en las postrimerías de la edad media, se prolonga durante el renacimiento donde comienza a vislumbrarse la concepción del sujeto pleno y culmina en el siglo XVIII. El nombre propio introduce la *diferencia* que permite aislar lo singular de lo masificado. En él permanece cifrada la historia de una estirpe aceptada y continuada o, por el contrario, vilipendiada.

En detrimento de esta idea, *Juan Moreira* versión siglo XXI propuso una inversión de ese valor simbólico del nombre. El nombre, en este contexto, ya no remite a una élite, ya no es un elemento por el cual se pretende luchar para alcanzar la reivindicación. El nombre opera como condensación y sinécdoque de los hombres perseguidos y fuera de la ley. Por eso, desprenderse del nombre, *ser nadies*, sería la única manera de escapar a una cadena de eventos trágicos que recaen sobre Moreira, pero también sobre todos los *fuera de la ley*. En este sentido, la masa aseguraría un espacio tranquilo en el cual seguir su vida privada, sus amores familiares y sus amistades. Pero como sabemos, esto es un imposible. Deseo y realidad en la historia de este gaucho no se unen y el peso del nombre Moreira no puede ser erradicado: desprenderse del nombre significaría borrar la Historia, pero también las micro historias de esos sujetos (como Fierro, como Cuello, como Giménez) que salieron del anonimato por su encuentro trágico con el poder). Sin embargo, el intento de fuga del Moreira de Gallardou está, y podríamos entender ese intento como un gesto en el cual se vuelve a reconocer el valor y significación del pueblo. Desprenderse del nombre, a pesar del reconocimiento de su heroicidad, traduciría el intento de volver a una identidad que ya no se pretende como individual sino como colectiva. Todo ello con el fin de potencializar lo popular y destacarlo como la suma de identidades que, en su conjunto, producen el poder de la resistencia.

En síntesis, desde su primera aparición en la arena del circo en 1884/1886 hasta las diversas representaciones en el teatro a la italiana de nuestros días, el cuerpo

de Moreira fue invocado constantemente para producir nuevos acuerdos estéticos, políticos y sociales dando como resultado una *Máquina Moreira* que se sostiene en la apelación a ciertos rasgos característicos de la escritura y la lectura pertenecientes al ideario decimonónico pero también, y sobre todo, a la desactivación de ciertos mecanismos originarios a fin de posibilitar su vigencia. Creemos que la representación del cuerpo de Moreira atravesado constantemente por dos legalidades y la posibilidad de sintetizar en él las múltiples desigualdades que experimentan aquellos que no formaron parte de la cuenta (Rancière, 1996), aspectos que a su vez permitieron la construcción de un cuerpo leyenda en cuerpo heroico en la imaginería de fines del siglo XIX de la Argentina, es aquello que el teatro del siglo XX y XXI mantiene del clásico *Juan Moreira*. Sin embargo, para que este cuerpo textual traspase la frontera que divide las diferentes temporalidades históricas y permita su sobrevivencia en nuestros días, fue necesaria su *profanación*, en el sentido que Agamben (2013) da a este término. Si la profanación implica una neutralización de aquello que profana (lo sagrado), produciendo así la pérdida de su aura y su posibilidad de restitución a un nuevo uso mediante la desactivación de los mecanismos de poder que lo habían cosificado; la profanación que el teatro siglo XX y XXI realizó sobre *Juan Moreira* habilitó, por un lado, la generación de nuevas mitologías y nuevas identificaciones con el nuevo referente histórico, político y cultural en el que las obras se inscribieron; por otro lado, habilitó la reacentuación de *Juan Moreira* como un *cuerpo popular* que se posicionó en el campo teatral argentino como vector de una inclusión, inseparable del universo en que se insertó, y que se reconoció como “un campo de fuerza poderoso de acción sobre el mundo y está siempre disponible para ser influido por éste” (Le Breton, 2008: 33).

Bibliografía

- » Agamben, G. (2013). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- » Bajtín, M. (1988a). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- » Bajtín, M. 1988b. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Blanco, O. (2000). “Introducción”, *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.
- » Bosch, M. (1969). *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- » Castagnino, R. (1981). *Circo, teatro gauchesco y tango* Buenos Aires: INET.
- » Castagnino, R. (1953). *El circo criollo*. Buenos Aires: Lajouane.
- » Cilento, L. (2003). “Imaginario rural y renovación teatral en la compañía de José Podestá (1884-1898)”, en Osvaldo Pellettieri (ed.). *Escena y realidad*. Buenos Aires: Galerna: 243-252.
- » Foucault, M. (2008). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- » Gamero, C. (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- » Gutiérrez, E. y Podestá, J. (2009). “Juan Moreira”, *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad, Tomo V (1885-1899). Obras de la nación moderna*. Buenos Aires: INT.
- » Heredia, F. y Rodríguez, M. (2006). “Agonía y muerte de Juan Moreira”, *Teatro XXI*, Año XII, N° 22, otoño.
- » Le Breton, D. (2008). *Antropología del cuerpo en la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- » Mogliani, L. (2014). *El Costumbrismo en el teatro argentino*. Tesis doctoral. Edición on line.
- » Ordaz, L. (1946). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Futuro.
- » Podestá, J. (2003). *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Galerna.
- » Pellettieri, O. (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen II: La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- » Podestá, J. (2003). *Medio siglo de farándula*. Memorias de José J. Podestá. Buenos Aires: Galerna/INT.
- » Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Rama, Á. (1994). *Los gauchipolíticos rioplatenses (volumen I y II)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- » Rancière, J. (2007). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- » Rodríguez, M. (1999). “El inmigrante italiano y la gauchesca”, en Osvaldo Pelletieri (edit.), *Inmigración italiana y el teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna: 17-34.
- » Schwartzman, J. (2013). *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Seibel, B. (1985). *Los artistas trashumantes*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- » Seibel, B. (2002). *Historia del teatro argentino desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- » Seibel, B. (2005). *Historia del circo*, Buenos Aires: Ediciones del Sol.

