

Juan Moreira

Juan Moreira Enamorado: la versión melodramática del gaucho insurrecto

 Juan Cruz Forgnone

La temporada 2015 ofrecida por el Teatro Nacional Cervantes incluyó una nueva versión del *Juan Moreira* hablado, esta vez puesta en escena por Claudio Gallardou en la sala María Guerrero. Según palabras del propio director¹, la realización del espectáculo partió de la relectura de modelos dramáticos precedentes, a saber, la pantomima gauchesca de 1886 y la versión cinematográfica de Leonardo Favio. Otra versión de este drama había sido estrenada en el mismo teatro hacia 1984, con la dirección conjunta de Alejandra Boero, José Bove y Rubens Correa.

1. Así lo expone Gallardou en el programa de mano de 2015.

Las preguntas de aquella puesta, a tan sólo meses de la restitución de la democracia en la Argentina, varían considerablemente, especialmente en lo referido a la construcción de los niveles de representatividad del gaucho. En todos los casos la cuestión se centra en la persecución: ninguna versión omitiría que se trata de un gaucho insurrecto y perseguido. Esto se constituye como el conflicto estructural de la obra. Sin embargo, este nuevo folletín novelesco parece intervenir el modo tradicional de contar el drama gaucho, mediante una operación que convierte el conflicto en tema.

La tematización dirigida hacia la reconstrucción narrativa de la fábula, refuerza el talante melodramático de la puesta en escena, sostenida en mayor medida por la cuestión amorosa. La aparición de Juan Moreira es retratada en un sentido literario, pero su constitución dramática no supone el problema de la individuación del personaje ni su tensión con el medio social. La persecución es definida como consecuencia de los arrebatos del gaucho y se ve excluida de trasfondos políticos o históricos determinados. El protagonista lucha contra adversidades más bien corrientes –como la estafa y la distancia respecto de su familia–, lo cual parece alejarlo de la figura del bandido inadaptado para acercarlo a la del ciudadano contrariado. Podría decirse que de la larga cadena de abusos de la que es víctima Moreira –traicionado en el plano amoroso por su mujer, en el de la amistad por su amigo Jiménez, en el civil por el alcalde y el pueblo, en el económico por Sardetti, en el legal por el Comisario–, Gallardou elige sólo los últimos dos, de los que se sirve para impulsar el desarrollo de toda la curva dramática de la obra.

El desarraigo aparece intencionado en la actuación de Alberto Ajaka (Juan Moreira), quien se ve obligado a trabajar formalmente el cuerpo y la voz gauchos. Esta demanda surge del interés de la dirección por la aparición de lo epocal y el prototipo gauchesco. Éste es un claro ejemplo de tematización: la acentuación de los tonos y modismos en lugar de la diferenciación en las virtudes oratorias, dialectales y gramaticales entre Moreira y otros estatutos de personajes. Los caracteres de Vicenta (Ana Yovino) y



Julián (Roberto Vallejos), por su parte, responden con eficiencia al planteo general del folletín novelesco, desprovistos de la contradicción entre sus propias necesidades y la lealtad a Moreira, elemento que sí interviene en la versión de Gutiérrez y Podestá.

El pintoresquismo de ciertas actuaciones en convivencia con el dramatismo estilístico de algunas otras, permite una lectura en niveles de acción sobre el conjunto de personajes, lo cual es resuelto con inteligencia por la dirección en su afán por delimitar relaciones típicas del folletín. En simultáneo, retoma las figuras y escenarios más reconocidos de la literatura gaucha: el Tata Viejo, el Cocoliche, la pulpería y la casa de placeres, entre otros. Las intervenciones del cuerpo de baile funcionan como momentos de distensión, y junto con los payadores (Alejandro Sanz, Juan Concilio), el piano y el bombo (Andrés Parodi) posibilitan cuadros autónomos que refuerzan la naturaleza episódica del espectáculo. Sin embargo, el diálogo entre la gran cantidad de lenguajes intervinientes (proyección en pantalla, bailes varios, payadas, interpretación en máscaras, música en vivo y *leitmotiv*) imprime sobre el curso de la representación la percepción de una sobrepoblación de estímulos sin correlación con subtramas que los requieran.

En relación al planteo espacial, lo temático se expresa todavía con mayor resolución, aunque con ciertas decisiones en el recorte narrativo de la pieza. La discriminación entre el espacio público y el privado no aparece determinada por modelos normativos de conducta, de modo tal que sólo adquieren valor simbólico mediante la enunciación gráfica. Esto ocurre principalmente porque el derrotero individual del héroe no es secreto. El recorrido de Moreira y el de sus persecutores no están puestos en relación de competencia. Esto relativiza su posición como actantes y la “lucha contra el poder” queda manifestada en la palabra dicha. En la representación tradicional del gaucho insurgente, el uso del cuerpo recibe especial atención. El mismo Gutiérrez dejó en claro a Podestá la necesidad de un *cuerpo gaucha* para la interpretación del personaje. Es cierto que, por un lado, el requerimiento de habilidades deportivas tenía que ver con el tipo de espectáculo a presentarse. Sin embargo, reside en aquello un pensamiento sobre el cuerpo distinto e indómito. La dirección de Gallardou prevalece en una idea de potencia autogenerada, y se desentiende del problema de la proxemia gaucha, que es por definición misteriosa. Su incompreensión impone un conflicto espacial y dramático dentro y fuera de escena. La intimidad del movimiento



y su naturaleza imprevisible coopera en la individuación del cuerpo sobre la masa y lo vuelve un ser pensante. El gaucha que se sabe distinto está obligado a conocer el espacio que no le es propio y hacer respecto de él su propia sintaxis.

La irrupción en el espacio del Moreira interpretado por Ajaka está normalizada, pero también lo está el medio que lo alberga en relación a su indisciplina. En *La verdad y las formas jurídicas*², Foucault (1906:84) distingue los distintos mecanismos primordiales en el ejercicio de la ley penal: uno de ellos consiste en “el aislamiento dentro del espacio moral, psicológico, público, constituido por la opinión. Es la idea de los castigos al nivel de escándalo, la vergüenza, la humillación de quien cometió una infracción. Se publica su falta, se muestra a la persona públicamente, se suscita en el público una reacción de aversión, desprecio, condena”.

2. Recopilación de las cinco conferencias dictadas por Foucault en la Universidad Católica de Río de Janeiro en 1973.

Este Moreira no está sujeto a una supervivencia moral delimitada por su razón de ser. Más bien se encuentra enfatizado el antagonismo con el Comisario, con el que mantiene también un enfrentamiento en el plano sentimental, por el amor de Vicenta. Su supervivencia es sólo legal y signada por la dramática novelesca.

Además, observamos que la exclusión no es siquiera narrada desde lo literario. El exilio es el primero de los mecanismos que Foucault atribuye al sistema básico de penalidad y es, en la cuestión gaucha, la problemática más significativa. A diferencia de la propuesta original de Gutiérrez, Gallardou no construye la frontera como espacio extraescénico. La desobediencia del pacto social implica su expulsión, la deportación; tanto en la novela como en la obra dramática, Gutiérrez no sólo alude a la peligrosidad de esta ecuación, sino también al grado de inexorabilidad de su resultado. La imposibilidad trágica de Moreira antecede el conflicto episódico, puesto que la frontera está ahí antes de aquello, para recibir cuerpos inadaptables. Esto configura, en términos de espacio dramático, diferentes niveles de significación de la violencia. Al menos uno interno: el escénico (el Juzgado de Paz, su propia casa, y demás espacios donde se ejerce la traición.) y otro externo: la frontera. Para Gutiérrez y Podestá, la persecución del gaucha sólo admite dos desenlaces posibles: ora el destierro, ora la muerte. La propuesta de Gallardou admite la muerte pero no incluye una extraescena peligrosa.

Asimismo, los personajes institucionalizados no sistematizan conductas espaciales específicas que demanden una forma de mirar la escena. Escénicamente esto



puede traducirse en la administración del espacio por niveles, planos, sectores y recortes. Este uso normativo ausente no destaca la naturaleza salvaje de la proximidad y la trayectoria de Moreira en escena y, por tanto, la actuación de Ajaka se ve comprometida a exponer *lo bárbaro* de su temperamento para narrar la voracidad dramática de la fábula.

Ahora bien, hay una organización de un primer y segundo planos, divididos por un telón. En un principio este recurso parece apelar a la lógica de la diferenciación entre la pieza dramática y las musicales, aunque esto no llega a respetarse durante el desarrollo de la acción, de modo tal que ambos espacios pueden ser finalmente transitados por músicos y actores, y a su vez por cualquier tipo de personajes. Éste es un nuevo ejemplo de tematización del espacio, en el que se pronuncia la división episódica folletinesca y se busca recrear, valga el parónimo, la época y la épica. Es común, y el telón material es el caso, el uso de sinécdoques pictóricas para llevar adelante lo anterior. Gallardou opta por un tratamiento más semántico que sintáctico porque parece convenirle para su planteo romántico de la obra. De esto último se desprende el problema de la discursividad y del héroe en sí. La clasificación del espacio de la narración y el de la voz autoral vale para el espectador pero no para los personajes, puesto que ambos pueden ser transitados indistintamente. El segundo caso parece guardarse en mayor medida para la presentación, aunque también allí se desarrolla acción. Moreira recorre uno y otro sin desdoblarse ni efectuar guiños de artificialidad.

Por último, en lo concerniente a la armonización de sentido de la propuesta, es meritorio destacar el intertexto con *Romance de Juan Moreira* (1939) de Fernán Silva Valdés, pieza en la que el poeta asume la voz del gaucho perseguido y en la que enuncia su “amor por la china” como equivalente al honor. Esta característica temática del poema es un ejemplo de la visión romántica del gaucho. Ahora bien, la operación, mediante la que Gallardou elige como fragmento recurrente “Yo no soy mejor que *naidés*/ni *naidés* es mejor que yo”, refuerza la subjetividad en el punto de vista de la fábula, y esto constituye una de las decisiones más contundentes de la dirección. La actuación, no obstante, se ve condicionada a representar cuerpos intertextualizados –sútese en este caso la versión cinematográfica de Favio–, debido al alto nivel de procedimientos narrativos en comparación a los dramáticos.

La exaltación, por momentos pedagógica, de los valores familiares de esta nueva versión traza la imagen de un gaucho perfectible y un medio social habitable, con no menos impronta nativista que gauchesca, y en constante diálogo con la dinámica folletinesca y la memoria de algunas de las representaciones más recordadas de Juan Moreira.

FICHA TÉCNICA

Juan Moreira

Versión: Claudio Gallardou. **Actores:** Lucas Aguirre, Alberto Ajaka, Pablo Brichta, Diego Castro, Toti Ciliberto, Juan Concilio, Mario Filgueira, Mónica Lerner, Laura Ortigoza, Andrés Parodi, Alejandro Sanz, Mariana Torres, Roberto Vallejos, Ana Yovino. **Bailarines:** Verónica Bozzano, Facundo Bustamante, Rodrigo Calvete, Bárbara Ercole, Pamela Garegnani, Carla Giordanino, Ignacio Gonzalez Cano, Federico Luna, Emilce Marcolongo, Griselda Montanaro, Néstor Pastorive, Ollantay Rojas, Nahuel Valenzuela. **Vestuario:** Mini Zuccheri. **Escenografía:** Marcelo Salvioli. **Iluminación:** Alejandro Leroux. **Producción musical:** Iván Wyszogrod. **Realización de máscaras:** Soledad Argañaraz. **Audiovisuales:** Joaquín Marques, Emiliano Riasol. **Música original:** Horacio Guarany, Federico Mizrahi. **Arte:** Marcelo Salvioli. **Asistencia de dirección:** Gladys Escudero. **Producción ejecutiva:** Santiago Carranza, Silvia Oleksikiw. **Coreografía:** Oscar Araiz. **Dirección musical:** Federico Mizrahi. **Dirección y puesta en escena:** Claudio Gallardou. **Teatro Nacional Cervantes.**

Bibliografía

- » Bajtín, M. (1988). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- » Foucault, M. (1996). *La verdad y las formas jurídicas*. Buenos Aires: Gedisa.
- » Podestá, J. (2003). *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Galerna.