

Antecedentes, consolidación y particularidades del género gauchesco



Lía Noguera

Universidad Nacional de las Artes / CONICET / lianoguera@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 05/12/2015. Fecha de aceptación: 29/03/2016.

Resumen

En el presente artículo nos concentraremos en el estudio de una de las obras más importantes del género gauchesco: *Juan Moreira*, publicada como folletín por Eduardo Gutiérrez y luego representada como drama por José Podestá. Profundizaremos en la recepción que esta obra tuvo en la Argentina de fines del siglo XIX, la productividad de su mito en la ideología de la época a la vez que consideraremos los cambios que se establecen en el pasaje de novela a drama. Asimismo, estudiaremos la productividad que la gauchesca tuvo a principios del siglo XX con el boom de la literatura popular, a partir de fuentes documentales halladas en la Biblioteca Criolla perteneciente al legado de Robert Lehmann-Nitsche.

Palabras clave

Juan Moreira
género gauchesco
productividad
novela
drama

Abstract

In this article we will analyze *Juan Moreira*, one of the most important plays in the gauchesca genre, first published as a newspaper serial by Eduardo Gutierrez and then released as drama by the same author and José Podestá. We will study the reception in the context of late 19th Century Argentina and the productivity of its myth in the ideology of the time. We will consider as well the changes occurred in its passage from novel to drama. Also, we will approach the productivity that the gauchesca had in the early 20th Century, based on the analysis of the documentary resources found at the Biblioteca Criolla from Robert Lehmann-Nitsche's legacy.

Key words

Juan Moreira
gauchesca genre
productivity
novel
drama

Escribir sobre el género gauchesco es reflexionar sobre una textualidad que pone en escena un sujeto político, el gaucho, que sintetiza los diferentes debates que circularon en torno al surgimiento del Estado moderno argentino. A la vez, estudiar la gauchesca es afrontar el análisis de un cuerpo en constante litigio y atravesado siempre por una doble inscripción que se articula entre la legalidad del otro y su propia legalidad. En esa misma lucha, entre estar al margen de los usos estatales y los propios intereses que este cuerpo busca, se articulan los diferentes relatos gauchescos. Con la gauchesca surge un nuevo héroe signado desde su inicio por un desacuerdo (político, económico o amoroso), pero también por la derrota, la

injusticia y la traición. Al mismo tiempo, se produce el surgimiento un nuevo escritor que toma este cuerpo y esta voz para hablarle no ya a su misma clase, como sucedía con los escritores románticos rioplatenses de la Generación del 37, sino al grupo social que está representando en su escritura: la clase popular argentina finisecular. En este sentido, si el cuerpo del gaucho está doblemente articulado entre lo legal y lo ilegal. El desafío de los escritores gauchescos se inscribe también en una doble tensión: miembro de una elite intelectual y de un lugar de *supuesta legalidad* para afirmar su palabra, se cuele en un discurso que no le es propio, pretendiendo volver legal la voz de los ilegales. Así, en esta suerte de apropiación que implica una resignificación y una ampliación del objeto apropiado, surge un nuevo significado para el lexema *gaucho*. Desentrañar las lógicas de su funcionamiento, como así también las estratégicas ideológicas, simbólicas y culturales que este género propuso, ha sido la arena en la cual los estudios sobre el género gauchesco se han desarrollado durante el siglo XX y el siglo XXI. Entre ellos, y en cuanto a los análisis literarios específicos, destacamos el de Ricardo Rojas ([1948], 1960) quien afirma que la épica gauchesca -fundamentalmente el *Martín Fierro*- resulta la piedra fundamental sobre la cual se asienta el resto de la literatura argentina puesto que rescata los orígenes de *nuestra* civilización pampeana. En detrimento de este carácter épico del *MF*, Jorge Luis Borges ([1950], 1980) lo considera una novela a la vez que señala los *errores* de su lectura por parte de la crítica precedente. Leónidas Lamborghini retoma esta discusión y lo postula como una “épica de las ruinas”. Señala también que el lenguaje gauchesco es un “disfraz” ([1989], 2003: 109) y tensiona entre lo cómico y lo serio. El gauchesco está constantemente conspirando con el orden establecido por la literatura seria y parodia a la epopeya. Por su parte, Ezequiel Martínez Estrada (1958) lee en clave psicoanalítica y fenomenológica el poema hernandiano y establece que la novedad que introduce es que su autor cede al protagonista el lugar de narrador. Asimismo, propone leer a este poema como sinécdoque de la sociedad nacional. Asimismo, Ángel Rama ([1976], 1994) destaca el valor social e ideológico de la gauchesca y cómo este género engloba un ciclo heroico, pero que, contradictoriamente, está destinado al fracaso y marcado por una muerte a traición. Asimismo, establece cómo este género, y de allí su cabal relevancia para Rama, crea un público, pero también reinventa el lugar del escritor. Este público, de procedencia rural, formado en las orillas de la cultura tradicional, pero también conformado por inmigrantes europeos que llegan a la Argentina de fines del XIX, es incorporado a una historia “dinámica, presente y urgente” (Rama, 1968: 165). Y hablar a ese público, será el desafío de los escritores gauchos, constituyendo diferentes estrategias intelectuales y lingüísticas con el fin de crear un idioma nacional.

En uno de los textos fundamentales sobre la literatura gauchesca, Josefina Ludmer la define como un uso letrado de la cultura popular. Sostiene que “el primer locutor ficticio de la literatura gauchesca es el gaucho en tanto cantor y patriota (...). Las dos instituciones, ejército y poesía, se abrazan y complementan (...). Surge entonces lo que define de entrada al género gauchesco: la lengua como arma. Voz ley y voz arma se enlazan en las cadenas del género” (2000: 23). Así, la gauchesca siempre trata de *orillas* y de *alianzas* entre la voz y lo escrito, entre la ley y la no ley. El trabajo de Adolfo Prieto ([1988], 2006) 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. Así también, sus estudios sobre el moreirismo son de cabal importancia para comprender la dimensión social y política que la literatura popular y, en especial, *Juan Moreira*, el drama de Gutiérrez-Podestá, que se inscriben en la imaginaria de la época. Por su parte, Julio Schwartzman realiza en *Letras gauchas* (2013) un vasto estudio sobre el género, estableciendo un productivo diálogo no sólo con los escritores de la gauchesca, sino también con sus lectores: Rojas, Lugones, Martínez Estrada, Borges, Rama y Ludmer, entre otros.

Desde los estudios teatrales, los trabajos realizados por Raúl Castagnino (1981) Mariano Bosch (1969), Teodoro Klein (1996) Beatriz Seibel (2002, 2005), Jorge Dubatti (1996), Osvaldo Pellettieri (2002), Martín Rodríguez (1999) y Florencia Heredia (2006) relevan desde diversas perspectivas teóricas y metodológicas las características propias de la gauchesca teatral y coinciden en destacar la relevancia del estreno de *Juan Moreira* de Gutiérrez-Podestá (en una primera versión como pantomima, de 1884, y en la segunda hablada, de 1886) para la conformación del campo teatral rioplatense y la aparición definitiva del actor nacional. Así, con el *Moreira* se inicia la gauchesca teatral y se conforma un microsistema de enorme productividad dentro de un teatro argentino que se constituye a partir de su emergencia. Por tal motivo, estudiar la gauchesca teatral rioplatense es estudiar a un tipo particular de actor -el llamado despectivamente *actor nacional*- que se inicia con los Podestá y que continúa de manera epigonal hasta nuestros días. Podría decirse entonces que “el *Moreira* y la evolución de la gauchesca hacia el nativismo proporciona la cifra de la trayectoria de los Podestá, pero también la del teatro popular en su conjunto hasta su epigonización en 1930” (Rodríguez y Heredia, 2006: 71).

Como podemos observar, los estudios que refieren a la gauchesca teatral, en comparación con los análisis literarios sobre este género, son menores y a la vez proponen un acercamiento parcial sobre esta problemática. A fin de subsanar este vacío en lo que refiere a los estudios teatrales argentinos, en el presente artículo nos preocuparemos por profundizar sobre los aspectos significativos de esta poética, atendiendo muy especialmente a los antecedentes que retoma de la gauchesca primitiva teatral, las características particulares de los dramas gauchescos canónicos y la productividad que alcanza en la literatura y el teatro argentino de fines del siglo XIX y principios del XX –en especial, a partir del estreno del drama *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez y José Podestá. Para ello, nuestro análisis se concentra en la relación que esta poética propone con respecto a la tensión entre legalidad e ilegalidad, cuerpo y frontera, a fin de entender los modos en que lo social se inscribe en el teatro y en los que el teatro se inscribe en una sociedad signada por un nuevo proyecto de nación (heredero de la generación de intelectuales románticos), a partir del estudio de un campo teatral incipiente y de la recepción de sus textos.

Los inicios

El ciclo de los dramas gauchescos se inicia con *El amor de la estanciera* (1793), siguiendo con *Las bodas de Chivico y Pancha* (1826) y *El detall de la acción de Maipú* (1818), todos de autores anónimos, constituyendo así lo que se ha denominado como la gauchesca primitiva. Esta poética no sólo hacía referencia al mundo rural, sino que también buscaba interesar a su público en temas nacionales y difundir la campaña patriótica. Con respecto a lo nacional, es interesante observar cómo en *El amor de la estanciera* se apela a la dicotomía propio-ajeno, nativos-extranjeros, estableciendo así una frontera entre quienes deben conformar el territorio nacional y quiénes no. Al mismo tiempo, esta dicotomía traduce quienes tienen un saber y quienes no y, como el extranjero no tiene ese saber (militar, lingüístico, territorial), debe ser humillado (se lo reduce a servidumbre) y utilizado a los fines productivos de los nativos.

En el teatro posterior, el teatro de intertexto romántico (1837-1884), observamos que ciertos aspectos de esta gauchesca primitiva son retomados tangencialmente. Durante el período 1837-1857 el gaucho aparece asociado a la metáfora de oriente (siguiendo la lógica sarmientina) en obras tales como *El cruzado* (1842) de José Mármol, *Muza* (1852) de Claudio Mamerto Cuenca, *Camila O’Gorman* (1856) de Heraclio Fajardo y *Rosas y Urquiza en Palermo* (1856) de Pedro Echagüe. En estas piezas, la metáfora de oriente sube a escena con el fin de denunciar el despotismo del gobierno caudillo

federal: Juan Manuel de Rosas es representado como un *sultán*, que tiene su harem de mujeres que desea según su capricho. Además, esta metáfora también se utiliza para describir Palermo: el espacio que produce el despotismo y la *barbarie*. Si los intelectuales opositores a Rosas le dan voz al gaucho mediante la apelación a la metáfora, por el contrario, un texto rosista como *El entierro de Urquiza* (1851) de Alberto Lacasa, lo representa sin metáfora, permitiendo así generar un referente claro para los espectadores. Además, se hace constante la delimitación de lo bárbaro y lo civilizado y es en ese *entre*, en esa frontera espacial, territorial, lingüística y cultural, en donde se articulan los discursos en pugna: los rosistas y los antirrosistas. En cambio, y en relación con esta problemática, observamos que durante el período 1857-1884 se establece una nueva significación de la frontera, en el sentido que ahora ella construye una nueva otredad y separa a quienes privilegian el espacio urbano como espacio de la civilización de quienes reivindican el mundo rural como lo no contaminado, que es corrompido por la política centralista llevada adelante por Domingo Sarmiento y Bartolomé Mitre (especialmente Lucio V. Mansilla y Francisco Fernández). En esta fase encontramos que la frontera continúa delimitando la civilización de la *barbarie*, pero se cambian sus valores negativos y positivos. La ciudad aparece como el emblema de la corrupción, del espacio contaminado, mientras que se produce una revalorización del espacio rural. Ese espacio de la corrupción, en obras como *Monteagudo* (1873) y *Clorinda* (1873) de Francisco Fernández es representado mediante la metáfora exótica (Buenos Aires es Venecia en *Monteagudo*, pero también Lima en *Clorinda*) con el fin de denunciar el despotismo de la ciudad. Tanto en estas obras como en *Solané* (1873) -también de Fernández- encontramos aspectos que estarán en concomitancia, junto con una poética del excluido social, con el ideario político y estético que José Hernández plasmará en su *Martín Fierro*. Esa poética de exclusión, la tensión entre la ley y la no ley, el nomadismo, como así también la transición entre un determinismo geográfico (que encuentra su origen en el pensamiento de Domingo Faustino Sarmiento) a un determinismo social (que halla el suyo en los discursos de José Hernández) son aspectos germinales presentes en este teatro de intertexto romántico y que luego la gauchesca canónica recupera y amplifica.

Durante este teatro de intertexto romántico argentino observamos la puesta en circulación de otras de las temáticas centrales que la gauchesca primitiva enunció y la canónica retoma: la representación del extranjero, que funciona como emblema de la traición, tal como lo representa Pedro Lacasa en *El entierro de Urquiza* (1851). Lacasa configura su texto en torno a una lógica americanista, la cual ya se encontraba presente en la gauchesca primitiva. La figura del extranjero es retomada por la gauchesca canónica teatral, respondiendo al mismo sistema de valores que señalamos en *El amor de la estanciera*: se busca mediante la caricaturización del extranjero (en este caso del italiano y su forma dialectal, el cocoliche) oponerlo a la figura del gaucho (el que tiene el saber y destrezas) y así construir una imagen de nación. Además, de la gauchesca primitiva quedarán en la gauchesca canónica teatral una serie de fórmulas de cortesía que harán referencia “al mundo querencial del gaucho” (Pellettieri, 2002: 16) y se producirá una estilización de la lengua gaucha.

La gauchesca canónica teatral

Hemos mencionado que los estudios teatrales coinciden en que la gauchesca canónica se inicia el 10 de abril de 1886 en Argentina con estreno del drama *Juan Moreira*, en su versión dialogada, escrito por Eduardo Gutiérrez y José Podestá. Con el *Moreira* se inicia la gauchesca teatral; se conforma un microsistema de enorme productividad dentro de un teatro que se constituye a partir de su emergencia y da inicio a la conformación del campo teatral argentino: consolida un poética textual y actoral (la popular), crea un público y permite, por primera vez en nuestra historia,

la aparición del teatro como práctica social. Las obras que constituyen este ciclo son: *Martín Fierro* (1889) de Elías Regules, *Juan Cuello* (1890) de Luis Mejías y José Podestá, *El entenaio* (1892) de Elías Regules, *Julián Giménez* (1893) de Abdón Arosteguy, *Juan Soldao* (1893) de Orosmán Moratorio, *¡Cobarde!* (1894) de Víctor Pérez Petit y *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón. Siete obras en las cuales se apela a la representación de un cuerpo marginal, perseguido y fuera de la ley (económica, amorosa y/o política), como así también a la representación de un tema que es continuador de sus textualidades anteriores: la frontera. Esta frontera será la encargada de escindir diferentes representaciones simbólicas y culturales, pero, sobre todo, será la encargada de hacer evidente el espacio de la legalidad e ilegalidad que es constitutivo de la gauchesca en general. A la vez, la frontera se presenta como una amenaza (o concreción del castigo) al cuerpo del gaucho que escapa a la ley oficial. Así lo observamos en *Juan Moreira* (1886) de Eduardo Gutiérrez y José Podestá y en *Martín Fierro* (1889) de Elías Regules, obras en las cuales la frontera es el espacio signado para el castigo del gaucho ante el quiebre de una ley (económica). Pero si bien la legalidad que opera allí pretende volver a Fierro y Moreira *gauchos dóciles*, el mismo sistema fronterizo (a partir de su fuga del espacio de adoctrinamiento) los transforma en cuerpos móviles y acentúa su nomadismo. Además, el uso que el género realiza de estos cuerpos ilegales (da voz y personifica a aquellos que estaban destinados a ser silenciados, haciendo visible lo invisible) permite su victimización a fin de destacar el carácter altamente doctrinario del género gauchesco. Por su parte, *Juan Cuello* (1890) de Luis Mejías y José Podestá anticipa los cambios que permitirán la evolución de la gauchesca y la posterior concreción del género nativista y del realismo finisecular y propone un relativo cambio ideológico y procedimental. Si Moreira y Fierro ingresan en escena con el fin de lograr su reivindicación social, con Cuello (como en los posteriores dramas del período gauchesco) el motor comienza a ser sentimental. Asimismo, se postula una fórmula que será característica de los restantes dramas gauchescos: Amor-Honor, funcionando de manera disyuntiva o conjuntiva según el texto. Sin embargo, en *Juan Cuello* -retomando la tesis de Gutiérrez- la frontera geográfica aún es una amenaza de castigo para el gaucho *libre* y la doma de su cuerpo se concreta mediante su muerte a traición provocando así su victimización. Este proceso de representación del cuerpo víctima, también lo hallamos en *El entenaio* (1892) de Elías Regules, pero respondiendo a las reglas del melodrama: hacia el final del texto esa victimización del *gaucho* da como resultado una justicia poética que castiga a los malos y premia a los buenos. En este caso, observamos que la tensión entre legalidades e ilegalidades se hacen presentes y es la legalidad de la ciudad la que triunfa sobre la ilegalidad (económica) del campo. Por su parte, en *Julián Giménez* (1893) de Abdón Arosteguy, la legalidad del cuerpo de este gaucho sólo será alcanzada mediante su muerte romántica y el posterior suicidio de su reciente esposa, Carolina. Retomando aspectos del romanticismo social (Picard: 1987), Arosteguy construye un héroe gaucho que ya no es transgresor, sino patriota. Pero si Abdón Arosteguy comienza a apartarse del modelo del gaucho perseguido, Orosmán Moratorio vuelve sobre los pasos de Moreira y Fierro y pone en escena a *Juan Soldao* (1893), quien intenta reivindicar su identidad menospreciada proponiendo mediante su accionar una igualdad ante la ley. Por su parte, en la obra de Víctor Pérez Petit, *¡Cobarde!* (1894), la frontera no sólo delimita la ley del gaucho de la ley estatal, sino que también divide a los cuerpos nativos de los cuerpos extranjeros. La búsqueda de la reivindicación social, pero sobre todo amorosa, se concretiza en la reivindicación del *valor* del gaucho a partir de su palabra de honor ante su amada. Por último, en el caso de *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón, texto fronterizo que establece la clausura del género gauchesco y el inicio de la poética nativista, observamos cómo se produce la incorporación del gaucho al sistema estatal. A partir del indulto de Calandria, este cuerpo ilegal se legaliza: de ser gaucho matrero pasa a ser “criollo trabajador”. Así, “con *Calandria* el héroe se vuelve inofensivo y el conflicto social irreconocible” (Mogliani, 2002:

177). De esta manera, una vez domado el cuerpo ilegal del gaucho y con el triunfo de la ley del estado, la frontera deja de ser un castigo y una amenaza. El sistema gauchesco se clausura; la frontera cobra otras significaciones y el actor nacional cambia de espacio, se legaliza, se *abuena*. Él traspasa la frontera que divide la arena circense o picadero del teatro a la italiana, abandona el desierto y se integra a la civilización. En ese pasaje fronterizo se produce su *ortopedia*: su cuerpo incorrecto, desenfrenado, que se desplaza libremente por la arena del circo, se convierte en un cuerpo sujetado al escenario y normalizado por la ley civilizatoria (al tiempo que se abre a nuevas perspectivas liberadoras).

Además, la tensión entre legalidad e ilegalidad que proponen los dramas gauchescos atañe también al orden de lo lingüístico: la gauchesca textualiza una polifonía de voces subalternas, al mismo tiempo que exhibe una proliferación de lenguas extranjeras (francesa, portuguesa e italiana) e idelectos, cuyo objetivo será servir de oponentes a la lengua que se pretende posicionar. Así, como sostiene Rama (1994), ese dialecto es una invención literaria, poética y dramática que se pone al servicio de una creación: la de un idioma patrio que busca y encuentra su lector, su público.

La importancia de llamarse Juan Moreira

De las historias narradas por los textos gauchescos, sin lugar a dudas, aquellas que corresponden a los gauchos Martín Fierro y Juan Moreira son las que mayor notoriedad y productividad han tenido. Pero, por presentar más incidencia en el campo teatral argentino, nos concentraremos en aquella que protagonizó Moreira. Tanto su historia real como ficcional han despertado gran interés en los discursos y debates no sólo artísticos, sino, sobre todo, políticos y sociales en la Argentina de finales del siglo XIX y principios del XX. Tal es así que en un artículo de *La Prensa*, escrito por Juan Álvarez el 10 de abril de 1927 y titulado “Las últimas palabras de Juan Moreira”, leemos la confirmación sobre la muerte de Moreira, aunque quizá en un futuro -y dadas las diferentes versiones sobre este hecho- surja la hipótesis de que en realidad este gaucho no existió y simplemente se trató de un mito de origen “astronómico” (sic).

Como bien sabemos, y los estudios históricos sobre este caso se han encargado de confirmar, efectivamente Juan Moreira existió, pero nació con el nombre de Juan Gregorio Blanco y, según consta en los libros de la Iglesia de San José de Flores, el 25 de noviembre de 1819 fue bautizado el hijo de Ventura Núñez y del mazorquero de Juan Manuel de Rosas, Mateo Blanco, a quien el mismo Restaurador de las Leyes mandó a matar. También sabemos que aquello que produjo la caída en desgracia de Moreira fue el asesinato del pulpero Sardetti, a raíz de una deuda que éste no quiso pagar al gaucho. Este hecho marca la visibilidad de este cuerpo gaucho que constantemente alternará su destino entre los márgenes de la legalidad e ilegalidad estatal. Sabemos también que luego de su derrotero económico, político y social, Juan Moreira encuentra su muerte, tal como lo indica su partida de defunción, el 30 de abril de 1874 en la Localidad de Lobos (supuestamente en La Estrella, casa de placeres en la cual habría pasado sus últimas horas).

La prensa de la época, como así también los periódicos de principios del siglo XX, recopilan una serie de documentos que dan cuenta no sólo de la existencia real de este cuerpo, sino también -ya sea desde una mirada laudatoria o condenatoria- las acciones llevadas a cabo por él. Asimismo, otros análisis se preocupan por un trabajo de recomposición anatómica de Moreira, tal como lo observamos en un artículo de *La Prensa* del 15 de mayo de 1927. Su autor, Juan Álvarez, a partir de una descripción sobre el pedido de captura de Juan Moreira en abril de 1874, afirma que:

De tal suerte resulta quebrantada la iconografía popular del personaje, a través de la fría prosa de una orden de captura. El Moreira legendario, rebosante de juventud, esbelto, trigüeño, con magnífica pera negra, que aún persiste en los teatros y en los cinematógrafos, en las carátulas ilustradas y las pandillas de Carnaval, pareció a los jueces de su época un vulgar malevo, próximo a los cincuenta, más bien barrigón, tirando a rubio y sin pelo en barba. Y ¡ojalá fueran esas las únicas rectificaciones a que se ha hecho acreedora la memoria del difunto! (1927:18)

Verificar el cuerpo y la muerte real, contrastarlo con el cuerpo y la muerte idealizada en el imaginario popular a fin de desacralizarla o, conocer las palabras finales enunciadas por Moreira antes de morir es aquello que constantemente buscan varios de los textos periodísticos. Pero quizás, al menos para nosotros, poco importa cuáles fueron efectivamente esas palabras o cómo fue verdaderamente su fisonomía, las condiciones de vida o sus amores. Lo importante, y en esto seguimos la afirmación de Ángel Rama, “no es el Juan Moreira histórico, sino aquel que desde el escenario interpelaba el sentir de un público” (1968: 343). A casi 150 años de su desaparición, este cuerpo ha despertado múltiples pasiones, sentimientos encontrados, laudos y condenas, aspectos que han permitido la construcción y representación de un mito, que no sólo se encuentra atravesado por la pasión, sino que, a su vez, genera pasiones en el contexto en el que se enuncia, tal como lo han demostrado la literatura, el teatro y el cine que han convocado el cuerpo de Moreira. Una construcción que se concreta mediante un hurto, una historia robada a la condición de lo real y, en ese vandalismo, la historia de Moreira gana en significación y densidad artística, pero también política. Por ello, analizar esa dimensión mítica, nos permite restablecer una cadena de causas y efectos, de móviles e intenciones puesto que una de las características principales del mito, y tal como lo sostiene Barthes, es la de no negar las cosas: “su función, por el contrario, es hablar de ellas; simplemente las purifica, las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad, les confiere una claridad que no es la de la explicación, sino la comprobación (...)” (2005: 238-239). Es, en otras palabras, una apropiación de determinada situación y que, por lo tanto, fundamenta una nueva historia. Por ello, en el mito se pierde la cualidad histórica de las cosas, no hay pasado, puesto que es una despolitización en donde ellas se naturalizan.

Así lo podemos observamos en el recorrido artístico que ha tenido el cuerpo de Juan Moreira. Tras su muerte real, y a partir de la ficcionalización de su biografía entre los años 1873-1874 realizada por el escritor Eduardo Gutiérrez (publicada primero como folletín en *La patria Argentina* durante 1879 y 1880 y, luego, como novela), su paso al teatro de la mano de este mismo escritor y el actor José Podestá en 1884 (primero como pantomima y, en 1886, en versión dialogada), la gran productividad que su cuerpo y su voz tuvieron en la literatura popular de principios de siglo XX y sus diversas adaptaciones en el campo teatral de ese mismo siglo y, posteriormente, su paso a la pantalla grande en la versión de Luis José Moglia Barth en 1948 y, luego, en la década del 70, en la de Leonardo Favio, solo por nombrar algunas de las versiones cinematográficas en torno de su figura, hicieron que el cuerpo de Juan Moreira se constituyera, se amplificara y se resignificara, pero, a la vez, que se generaran nuevos mitos resignificadores del mito original moreirista, los cuales son capaces de sintetizar el imaginario colectivo de una época.

Ahora bien, en estas diferentes versiones que se han hecho de su historia, el mitema principal, que se mantiene relativamente como una constante, es aquel que refiere a Juan Moreira como el hombre que impone la justicia popular. Es el sujeto anti-estatal por excelencia y “su muerte marca, cada vez que se la representa, el triunfo inexorable de la violencia estatal” (Ludmer, 1995: 7). Su cuerpo, pero, sobre todo su muerte, se encuentran en el punto justo de la convergencia de dos lógicas opuestas, aunque complementarias y necesarias de un aparato identificador (la elite letrada,

el pueblo, el estado, la prensa, el teatro, el cine) que lo vuelve decible, escribible y representable a fin de proponerlo como exponente del valor de un hombre común que no se repliega en ninguno de los dos caminos que transita: el de la violencia legal y el de la violencia ilegal (Ludmer:1995). Sino, por el contrario, muestra que ambos caminos son permutables puesto que mata de un lado y del otro con la misma eficacia, adecuándose a los modos de producción que cada una de esas lógicas requiere. Ese carácter doblemente articulado es aquello que lo hace sensible a los diferentes usos que tanto la cultura popular como la elite letrada de fines del siglo XIX y principios del XX, a partir de la novela pero sobre todo de su versión teatral, hacen de su cuerpo: un cuerpo que se pone al servicio de una construcción de una nación por vías de la integración, naturalización y neutralización de los hombres de la tierra y de los inmigrantes y que se produce -tal como lo señala Ludmer- en el marco del “salto modernizador” de la Argentina de 1880.

En el caso de la novela de Eduardo Gutiérrez, el autor recupera la leyenda de Moreira y los motivos que lo hacen caer en desgracia. Pero el Moreira de Gutiérrez oscila entre “el mito y el caso policial, entre héroe popular y matón electoral, entre hombre de honor y fullero tramposo, entre inocente perseguido y fiero criminal, entre marido fiel y putaño borracho” (Gamerro, 2015: 205). Asimismo, y con respecto a este último punto, Gutiérrez amplifica el nivel de las pasiones y los amores de Moreira, pero también de aquellos que lo rodean. Él no sólo ama a Vicenta, su esposa, sino que también Vicenta es pretendida por el alcalde Don Francisco y, posteriormente, por su compadre Giménez. La cadena de crímenes y fugas que se inicia con el desacuerdo económico entre Moreira y Sardetti implica a la vez un desacuerdo en el orden de lo amoroso que constantemente pretende ser restituido. Moreira no sólo pelea para enfrentarse con una Ley que no lo reconoce, sino que también lucha para volver a su hogar junto a su amada y su hijo. Tanto lo público (la reivindicación social y su subjetivación política) como lo privado (el amor por lo familiar) son los elementos que estructuran la integridad del Moreira de Gutiérrez creando así un mito literario que se sustenta en la heroicidad de una vida infame, que muestra tanto sus aciertos como sus quiebres.

Además, en la novela de Gutiérrez, es interesante observar cómo la representación de la frontera, ante la amenaza del Alcalde de enviarlo allí, aparece como el lugar en el cual la Ley pretende volver legal el cuerpo ilegal del gaucho, funcionando así como una ortopedia que busca corregir los cuerpos enfermos. De Certeau afirma que “los aparatos ortopédicos buscan: cortar, arrancar, extraer, quitar, etc., o bien, insertar, colocar, pegar, cubrir, ensamblar (...)” (1996: 160) Tienden a suplir un déficit o corregir un exceso con el fin siempre claro de incluirlos o de mantenerlos en la norma. Sin embargo, no sólo la frontera aparece representada con este uso, sino también los representantes de la Ley, puesto que, y tal como la representa la novela, ellos son los encargados de romper con lo familiar, a fin de producir un aislamiento radical del gaucho ilegal y generar de esa forma su posible adoctrinamiento. Pero, ante esta situación de singularización, aislamiento y sujeción y, tras la huida de Moreira, observamos cómo este cuerpo perseguido establece lazos de solidaridad entre sus pares y fija, aunque más no sea transitoriamente, nuevos lugares de pertenencia: la naturaleza y la pulpería.

González Bernao afirma que la pulpería es un espacio “a partir del cual se tejen vínculos de sociabilidad que suponen la existencia de comportamientos codificados de una alta densidad ritual que trazan fronteras simbólicas entre los integrantes de ese grupo de referencia y los otros, sin por ello encerrar a los individuos en una suerte de cuerpo homogéneo que inhibe toda estrategia individual u otras pertenencias.” (2003:8) En este sentido, y siguiendo a De Certeau (1996), podemos entender a la pulpería como un lugar, aunque más no sea fugaz, en el cual este gaucho (al igual

que muchos otros) halla un modo de supervivencia (la bebida, el juego, el canto, el descanso, el lugar de los placeres sexuales), dentro de un espacio legal que no los reconoce e intenta imprimir sus códigos.

Pero la pulpería y los lazos entre pares son efímeros, porque hacia el final de la novela vemos cómo en ese mismo lugar, y ante la denuncia de un par, Moreira es emboscado y asesinado por la espalda. Así culmina su historia, pero no la voz de quien la escribe. Con la narración del recibimiento de la daga de Moreira “con la que llevó a cabo tantas hazañas verdaderamente asombrosas (...) que en nada se parece a las de este nombre que usan la generalidad de nuestros paisanos” (Gutiérrez, 2001: 214) y el epílogo final, el cuerpo de Moreira queda en una zona fronteriza en la cual los saberes populares y los saberes letrados continúan en tensión.

En cambio, en el pasaje de la novela al teatro, observamos que existe una condensación de la historia y de los niveles de prehistoria presentes en la novela de Eduardo Gutiérrez, proponiendo así una escritura económica que recalca en las matrices de heroicidad de Moreira. A la vez, en el drama se suprime casi totalmente el universo amoroso y, si bien está sugerido, aquello que se privilegia es el espacio público de este gaucho. Así, en la versión teatral, el desacuerdo que permite la aparición e inscripción del cuerpo de Moreira en el plano de la historia responde únicamente a un desacuerdo económico: la deuda de Sardetti. En este sentido, el drama singulariza el cuerpo de Moreira, lo inscribe en el orden de lo público y posibilita en ese gesto un alto grado de empatía e identificación con sus espectadores. Así lo afirma José Podestá en sus memorias:

Moreira no es una especialidad sino por el contrario él representa con austeridad, sí, lo característico de toda una raza donde el valor es innato (...) Moreira no es sino un reflejo de la vida heroicamente aventurada de un noble gaucho argentino perseguido por la fatalidad. ([1930]2003: 70):

En este sentido, observamos una condensación del mito que apela a una entrega de mundo que en su simplificación gana en reconocimiento por parte de su espectador. Porque con el Moreira teatral (y a partir de la procedencia circense de los actores que representan la obra y el delineamiento de aquello que constituirá la poética del actor popular) se pone en escena un cuerpo destreza y un cuerpo acción que busca a cada paso recuperar su honra y reivindicarse socialmente. Pero, y como afirma Rodríguez “esta reparación simbólica de ningún modo excluía la función de entretener.” (1999:24)

Además, con el Moreira de José Podestá se inaugura una cadena altamente productiva para la conformación del drama gauchesco a la vez que capta “al público por las vías de la emoción ya que es un teatro de hechos, sin preparativos retóricos, sin las trampas del recetario dramático”, García Velloso (1925:6). A la vez, y como nuevo mito que se inscribe a partir del uso del cuerpo de Moreira por parte de José Podestá -puesto que, y a modo de elemento expansivo, se *mitifica* al propio actor- se habilita el encuentro y circulación de los bienes culturales propios de los sectores populares y la cultura de elite de finales del siglo XIX. Sabemos que destacados nombres de la *high life* porteña, como el Dr. Pirovano, el general Campos, el Dr. Pellegrini, sólo por recordar algunos de los que nombra Podestá en *Medio siglo de farándula* y, que en palabras del propio actor: “invadieron nuestro modesto circo y aplaudieron a nuestros modestos gauchos” (2003: 71) De esta manera, y a raíz del éxito de su *Juan Moreira*, la elite porteña masculina, que gustaba ver teatro culto junto a sus esposas, reconoce el valor de la pieza, pero también el valor de la propia actuación de Podestá, proponiendo así una doble visibilización: la del cuerpo del gaucho Moreira y la del cuerpo de Podestá como actor. Con su Moreira, José Podestá gana en reconocimiento, amplifica las representaciones de la historia de este gaucho, adapta y crea otras versiones de los

clásicos de la literatura gauchesca: *Martín Fierro*, *Juan Cuello*, *Julián Giménez*, *El entenaio*, *Juan Soldao*, entre otras. Así lo recuerda Podestá: “los dramas criollos se hacían cada vez más populares y aplaudidos, bien lo prueba ese enorme porcentaje de funciones, en ese tiempo colosales temporadas que no resistían las más famosas compañías.” (2003:72). Además, mediante el Moreira de Podestá se resucitan las danzas populares, se recorre el interior del país y se cruza el Atlántico: en 1900, la compañía asiste a la exposición Universal de París y a partir del reconocimiento que tuvo la obra, en las *boîtes* de esa ciudad, tal como lo recopilan los periódicos de la época, se escuchaba decir ante algún enfrentamiento: *¿qué te crees Juan Moreira?* Asimismo, establece relaciones con representantes de la academia, tal es el caso de su amistad con Robert Lehmann-Nitsche antropólogo alemán que residió en la ciudad argentina de La Plata, dictó clases en esa Universidad y quien ha publicado numerosos artículos y libros en relación con nuestro criollismo. En una carta correspondiente al legado Lehmann-Nitsche, fechada el 15 de mayo de 1917 y firmada por José Podestá, leemos:

Mi estimado Señor y Amigo: Acuso recibo de su importantísimo sobre la leyenda del trovador de la pampa, el famoso Santos Vega. Lo felicito, amigo, por su feliz realización. Los que amamos y sentimos profundo cariño por esa raza vencida, que la civilización ha despojado de su centro, empujándola a los confines, y dejando uno que otro ejemplar que no tardará en desaparecer también, tenemos que aplaudir su enorme esfuerzo, porque con él enriquecemos nuestro saber respecto a la leyenda del cantor de los cantores.

En esta carta observamos cómo los halagos hacia el investigador alemán por parte de Podestá devienen en un mecanismo de reconocimiento que intentan no sólo confirmar el lugar del discurso *autorizado* para hablar de aquellos que fueron marginados por la historia, sino también, como un medio para hacer audible la propia voz del actor en ese mismo proceso.

Como otro mito que produce Moreira a partir de su escenificación y que se articula en torno a la recepción y reproducción que genera este cuerpo, recordemos una anécdota. Aquella en la cual, allá por los años 80, “un paisano asistió a la función y al ver el enfrentamiento con la partida, saltó al escenario para defender a su héroe” (Laera, 2001: 8). Por un lado, esta experiencia puede entenderse como un signo de desconocimiento por parte de un público que no estaba acostumbrado a ver teatro; por otro lado, esta misma experiencia puede ser leída como un ejemplo de las pasiones que este cuerpo encarna y despierta: pasiones individuales, pero también pasiones colectivas. Tal como lo señala Elias Canetti, los seres humanos estamos atraídos siempre por dos fuerzas opuestas: “por un lado la afirmación de la individualidad, y por otro una pulsión a formar parte de una masa” (2013: 68). A la vez, inscribe una pasión escritural que se traduce en la explosión de un fenómeno editorial: “Juan Moreira (...) fue la cifra, el paradigma de lo que la vertiente del criollismo popular significó como fenómeno de difusión literaria y como fenómeno de plasmación de un sujeto surgido de fuentes literarias” (Prieto, 2006: 19).

Juan Moreira y la Biblioteca Criolla de Lehmann-Nitsche

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 gaúcho” como señala 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. Este fenómeno literario puede explicarse,

como señala Prieto (2006: 97-98), a partir de tres funciones: 1) despierta la imaginación del hombre de pueblo y concreta, literariamente, una venganza; 2) proporciona una estructura de consolación a partir de un personaje *superhombre*; 3) propone una catarsis del descontento. En este sentido, la literatura popular de este período concreta un abanico de respuestas para una población caracterizada por una incipiente multiculturalidad y que evidencia una particular estructura de sentimiento.

Gran parte de esas publicaciones se encuentran en la Biblioteca Criolla que pertenece al legado de Robert Lehmann-Nitsche y que, desde 1939, se halla en el Instituto Iberoamericano de Berlín (Alemania)¹. 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 la ampliación del universo mítico que se construye a partir de la imagen del *gaucho perseguido*. Además, ellas dan cuenta de la versatilidad que adquiere el 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 y en el plano de análisis verbal de las obras, 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 Pésico, 1993: 11). Así, y mediante estos diferentes nombres de gauchos, los sujetos de las obras 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 reconoce. Por ello, en estos textos -y como herederos de la tradición iniciada por Moreira- sus nombres adquieren un valor simbólico que es incomparable al valor económico.

Por su parte, hallamos nueve versiones del clásico Juan Moreira: *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. En lo que respecta al teatro gauchesco, y de la productividad que *Juan Moreira* tuvo en este campo, en el legado de Lehmann-Nitsche encontramos las siguientes piezas: *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. En una primera aproximación a su análisis, observamos 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

1. A través de una beca de Financiamiento Parcial en el Exterior otorgada por el CONICET (Argentina) durante el período abril-mayo de 2015, hemos consultado y analizado los fondos documentales de este Legado.

va variando hacia fines del siglo XIX, dando paso a otras poéticas que se consolidan hacia principios del siglo XX: el nativismo y el sainete criollo.

Mención especial en esta productividad del *Juan Moreira*, y en este caso teatral, 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). La pieza 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 idelecto que cruzaba lo criollo y lo italiano” (Mogliani, 2014: 215). Su función principal, en el nivel de la intriga, fue la de generar la comicidad en los espectadores. Para ello se recupera la caracterización del extranjero que propone la gauchesca primitiva: su ridiculización. Pero, si en el *Moreira* Sardetti concentra toda la peligrosidad, desconfianza y recelo que un extranjero posee ante los nativos, ante esta gran carga de negatividad, se antepone la figura *abuendada* de Cocoliche, proporcionado así un delicado equilibrio en el cual la inmigración halla su representación, pero también su expiación. Ahora bien, 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 Francisione 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.

En síntesis, de la ilegalidad del cuerpo gaucho perseguido a la legalidad de la letra escrita; de la ilegalidad de la arena del circo a la legalidad del escenario a la italiana; de la ilegalidad de una poética actoral popular a la legalidad producida por un espectador que lo reconoce, lo imita y en otros casos, lo legitima (la *high life* porteña), *Juan Moreira* concentra ese universo de tensiones, desacuerdos y alianzas, que “proveyó a los intelectuales de principios del siglo XX de los símbolos apropiados para tender un hilo conductor de argentinidad a través de clases y etnias diferentes” (Chicote, 2013: 32). Además, con un cuerpo desmembrado tanto en lo real² como en lo ficcional, rearticulado en un mito, pero también como generador de nuevas mitologías, *Juan Moreira* puede ser entendido como un legítimo cuerpo popular. El cuerpo popular, y siguiendo a David Le Breton, es aquel que se posiciona como vector de una inclusión, indisoluble del universo que lo rodea y que se reconoce como “un campo de fuerza poderoso de acción sobre el mundo y está siempre disponible para ser influido por éste” (2008:33). En este sentido, y sumado a la pasión que lo constituye y las pasiones que despierta, *Juan Moreira* sintetiza “el cuerpo mítico de un pueblo, en el que todos se confunden, a pesar de sus diferencias” (Le Breton, 2008: 35).

2. La autopsia del cuerpo de Moreira la hizo el médico de Lobos, Eulogio del Mármol. Lo enterraron en el cementerio local. Pero en 1887, como nadie pagó los impuestos provinciales correspondientes, debieron exhumar los huesos. El médico Mármol decidió quedarse con el cráneo para estudiarlo; la escuela de Cesare Lombroso y la frenología estaban en su apogeo incluso en los pueblos de provincia. Al final Mármol le regaló la calavera de Moreira a su amigo Tomás Liberato Perón, que también era médico; cuando éste falleció, en 1889, el cráneo fue a parar a manos de su hijo, Mario Tomás Perón, que intentó dedicarse a la medicina pero prefirió los negocios agropecuarios en Lobos. El segundo hijo de Mario Tomás Perón, llamado Juan Domingo, solía corretear con la calavera de Moreira y asustaba a las mujeres de la casa; alguna vez se le cayó y la mandíbula perdió varios dientes. Mario Tomás falleció en 1928 y su esposa decidió donar el cráneo al Museo de Luján; en 1953 volvió a Lobos y todavía sigue allí, en la casa natal de Perón, ahora convertida en museo.

Bibliografía

- » Álvarez, J. (1927). “La actuación de Juan Moreira juzgada por la cámara de diputados”, *Buenos Aires, La Prensa*, 15 de mayo.
- » Barthes, R. (2005). *Mitologías*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Borges, J. L. (1980). “La poesía gauchesca”. En Gramuglio M. T. y Sarlo B. (Edits.), *Martin*
- » *ferro y su crítica*. (pp. 95-109). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- » Bosch, M. (1969). *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino*, Buenos Aires: Solar/Hachette.
- » Canetti, E. (2013). *Masa y poder*, Buenos Aires: Alianza Editorial.
- » Castagnino, R. (1981). *Circo, teatro gauchesco y tango*, Buenos Aires: INET.
- » Castagnino, R. (1953). *El circo criollo*, Buenos Aires: Lajouane.
- » Chicote, G. (2013). “De gauchos, criollos y folklores: los conceptos detrás de los términos”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (pp. 19-34). vol. 42. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ALHI.2013.v42.43652
- » De Certau, M. (1996). *La invención de cotidiano. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- » Dubatti, J. (1996). “Martín Fierro de Elías Regules: una parábola nativista”, *Teatro Criollo Rioplatense I*, Buenos Aires: Ediciones del Gilgero.
- » Gambero, C. (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.
- » García, Velloso, E., 1925, “Las bodas de oro de un actor nacional”, Buenos Aires: *La Nación*, 26 de abril.
- » Gonzalez Bernao, P. (2003). “Sociabilidad, espacio urbano y politización en la ciudad de Buenos Aires (1820-1852)”. En Sábato H. y Lettieri A. (coords), *La vida política. Armas, votos y voces en la Argentina del siglo XIX*. (pp.191-204). Buenos Aires, FCE, 2003.
- » Gutiérrez, E. (2001). *Juan Moreira*, Barcelona: Editorial Sol.
- » Heredia, F. y Rodríguez M. (2006). “Agonía y muerte de Juan Moreira”, *Teatro XXI*, Año XII, N° 22, otoño, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- » Klein, T. (1996). “Los Podestá- Scotti y el género criollo”, *Teatro Criollo Rioplatense I*, Buenos Aires: Ediciones del Gilgero.
- » Laera, A. (2001). “Metamorfosis de un héroe popular argentino: las mil caras de Juan Moreira”, *Juan Moreira*. (pp. 5-10). Barcelona: Editorial Sol.
- » Lamborghini, L. (2003). “El gauchesco como arte bufo”. En Jitrik N. (ed.) *Historia crítica de la literatura argentina, vol. II: La lucha de los lenguajes*. (pp 105-118). Buenos Aires: Emecé Editores.
- » Le Breton, D. (2008). *Antropología del cuerpo en la modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Ludmer, J. (1995). “Héroes hispanoamericanos de la violencia popular: cons-

- trucción y trayectoria. (Para una historia de los héroes populares en América Latina)". En Obder de Bauveta, P. *Actas del XII Congreso de la Asociación de Hispanistas*, (pp.2-14). Tomo VII , Inglaterra: Birmingham.
- » Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Perfil.
 - » Martínez Estrada, E. (1958). *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
 - » M.E.L. (1956). *Juan Moreira. Realidad y mito*, Buenos Aires: Imprenta López.
 - » Mogliani, L. (2014). *El Costumbrismo en el teatro argentino*. Tesis doctoral. Edición on line.
 - » Pellettieri, O. (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen II: La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
 - » Picard, R. (1987). *El romanticismo social*. México: Fondo de Cultura Económica.
 - » Podestá, J. (2003). *Medio siglo de farándula*, Buenos Aires: Galerna.
 - » Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires: Siglo XXI.
 - » Rama, Á. (1968). "Juan Moreira. La Creación de un teatro nacional", *Revista Enciclopedia Uruguaya*, N°24, diciembre. Uruguay: Imprenta Uruguaya.
 - » Rama, Á. (1994). *Los gauchipolíticos rioplatenses* (volumen I y II), Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
 - » Rodríguez, M. (1999). "El inmigrante italiano y la gauchesca" en O. Pellettieri (Edit.) *Inmigración italiana y el teatro argentino* (pp. 17-34). Buenos Aires: Galerna.
 - » Rodríguez Pérsico, A. (1993). *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*, Washington: OEA.
 - » Rojas, R. (1960). *Historia de la literatura argentina*. Tomo II, Buenos Aires: Ediciones Kraft.
 - » Rossel, A. (1970). *El cocoliche*, Montevideo: DISA.
 - » Schwartzman, J. (2013). *Letras gauchas*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
 - » Seibel, B. (2005). *Historia del circo*, Buenos Aires: Ediciones del Sol.
 - » Seibel, B. (2002). *Historia del teatro argentino desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires: Corregidor.