

**Sosa, Carlos Henán**

*Juan Moreira y Santos Vega : dos revisiones modernas de la gauchesca en  
Eduardo Gutiérrez*

*I Jornadas : Literatura, Crítica y Medios : perspectivas 2003*

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Sosa, Carlos Hernán. "Juan Moreira y Santos Vega: dos revisiones modernas de la gauchesca en Eduardo Gutiérrez." Ponencia presentada en las Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2003. [Fecha de consulta] <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/juan-moreira.pdf>>

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

## **Juan Moreira y Santos Vega: dos revisiones modernas de la gauchesca en Eduardo Gutiérrez**

Carlos Hernán Sosa  
Universidad Nacional de La Plata

### **- I/**

Cuando Eduardo Gutiérrez inició la producción de sus folletines gauchescopoliciales, en 1879, se inscribía en una tradición ya férreamente asentada: la gauchesca rioplatense.

En este nuevo contexto de emergencia, por primera vez en nuestro país se estaba consolidando un público masivo incipiente que actuaría, en buena medida, como un regulador de la producción literaria de nuestro autor<sup>1</sup>. El modo complejo en que se generó el fenómeno sociocultural de fines de siglo, que Prieto (1988) ha denominado “criollista”, fue el escenario en que se construyó una “ficción orientadora”<sup>2</sup> marginal del 80: la de vertiente populista que entrocaba con una veta tradicional de la gauchesca, y que con Shumway (1995) podríamos remontar a los poemas de Bartolomé Hidalgo.

Las primeras novelas de Gutiérrez, a medida que se “aclimataban” a las exigencias del mercado, imprimieron una serie de modificaciones en la tradición heredada. En este sentido, Ernesto Quesada (1902) reconoció en Juan Moreira la figura del “gaucho malo”, siguiendo la tipología clásica de Sarmiento (1845) en *Facundo*; mientras que, por otra parte, con la figura de Santos Vega el folletín recuperó otro tipo de dicha clasificación: “el cantor”. Sin embargo, estas novelas se construyeron con una serie de facetas que dislocaron los modelos sarmientinos y los aportes que habían asentado los textos canónicos, sobre todo el contemporáneo *Martín Fierro*. El ingrediente que actuó como pivote de estas tensiones fue la necesidad de dotar a los textos de una contemporaneidad, de una visión moderna del gaucho y su entorno, que no siempre fueron respetuosas con las exigencias del género<sup>3</sup>.

### **- II/**

Juan Moreira fue el primer personaje gauchesco que Eduardo Gutiérrez compuso para la prensa periódica. En su construcción se advierten una serie de

reformulaciones de la figura del gaucho, que pueden delinearse a partir de una confrontación con la figura de Martín Fierro.

Cuando Hernández publica *La vuelta de Martín Fierro*, en 1879, completa el ciclo de la apoteosis del protagonista e intenta reincorporarlo a la sociedad de su tiempo. Compitiendo con este discurso políticamente conciliador, vinculado con "el proyecto del 80"<sup>4</sup>, *Juan Moreira* plantea una actitud más crítica frente al sistema sociopolítico excluyente que se está implementando en nuestro país.

Efectivamente, es significativo que ante la conducta reflexiva de Fierro en *La Vuelta*, Gutiérrez haya optado, en su caracterización de Moreira, por un sujeto socialmente victimizado como el primer Martín Fierro construido por Hernández. No obstante, estas deudas innegables aparecerán modificadas, ante todo, por la ausencia de un discurso homogéneo que expone permanentemente sus fisuras estéticas e ideológicas<sup>5</sup>.

La minuciosa caracterización física y moral de Moreira, por ejemplo, contrasta con la imagen difusa del héroe apenas descrito en el poema *Martín Fierro*, que sólo puede recomponerse a partir del conjunto de datos que su propia voz lastimera nos acerca. En contraposición, la imagen de Moreira aparece más corpórea, su representación es más "reconocible" por los ecos de las crónicas policiales que habían difundido el raid delictivo de su inspirador histórico, y por ello más apta para los procesos de lectura del folletín; en tanto que la composición de Hernández, por su significación extracoyuntural, atenúa las vinculaciones inmediatas con el referente. Resulta imposible que olvidemos los bucles renegridos y la belleza luminosa - netamente romántica- de Moreira, tanto como es difícil determinar los rasgos mínimos del rostro de Fierro.

Por otra parte, la creación de Gutiérrez toma de la obra de Hernández -y no gratuitamente- cierta genealogía con la figura de Viscacha, otro sujeto descrito con verismo textual, al que también se podría leer como un mentor y/o consejero ético de los actos de Moreira. Además de los contactos con Viscacha en el delito y la connivencia con las autoridades, también ciertos rasgos de una fuerte individualidad y una cuota amoral caracterizan a Moreira<sup>6</sup>.

Esta variante en la representación del héroe gauchesco se conjuga además con la compleja ubicación social de Moreira, ya que como "gaucho malo" alterna entre las posiciones de víctima y victimario, excluido del sistema o sostenedor rentado del mismo. Si nos detenemos, por ejemplo, en una constante del género, la amistad entre

los gauchos<sup>7</sup>, podemos subrayar estas continuidades y redefiniciones con los personajes de *Martín Fierro*. Por ejemplo, la relación que estrecha a Moreira con Julián Andrade es una reiteración funcional de la que se establece entre Cruz y Fierro; y en ambos casos están consolidadas por el acompañamiento y el auxilio mutuo, frente a un común destino de exclusión social.

Sin embargo, el aspecto delictivo que acompaña la conducta de Moreira termina por "desacralizar" el valor de la amistad, en tanto que los personajes se vinculan no sólo por los lazos del sentimiento sino también por el intercambio de favores dentro de la marginalidad delictiva que comparten. La ayuda desmedida de Andrade, al tiempo que honra el vínculo existente, también parece adecuarse a una autoridad que se lo impone; antes que al "amigo" Moreira, Andrade podría obedecer al verticalismo de su "jefe". En tal sentido, el beso en los labios que comparten los personajes puede ser interpretado como una prueba de amistad<sup>8</sup>, y también como la reiteración de un pacto entre congéneres criminales, acto simbólico recurrente, por ejemplo, entre los varones de la "maffia" italiana o ciertas organizaciones rusas<sup>9</sup>.

La relación de Moreira con el Cuerudo<sup>10</sup>, revela con mayor claridad el vínculo expectante y suspicaz entre dos delincuentes. El Cuerudo es un sujeto dominado por el temor que le infunde Moreira, al extremo que debe cobijarlo en su rancho contra su propia voluntad. Es un personaje que funciona en la historia en oposición a la fidelidad y a la idea de "pacto" que vincula a Moreira con Andrade<sup>11</sup>, como signo de una realidad inestable en la que la pervivencia de los valores está puesta en cuestionamiento.

El conflicto planteado con este individuo es otra prueba de la redefinición de la amistad entre los paisanos<sup>12</sup>, que instaura, además, la traición como un nuevo matiz relacional, quizás más apto al medio corrupto. Casualmente, antes de dirigirse al prostíbulo y de ser "vendido" a la autoridad, Moreira se muestra socarrón tras una advertencia ambigua del Cuerudo, su "amigo-delator", y con una actitud que honra la sabiduría popular de los consejos de Viscacha, se burla de sí mismo: "El que nace barrigón es al pepe que lo fajen" (Gutiérrez, 1961: 210).

- III/

Un aspecto a considerar en la novela, para la fijación del contexto común con el poema de Hernández, es la presencia del indio. *La vuelta de Martín Fierro* dedica varios cantos al cautiverio entre la indiada. Una visión crítica, grotesca y burlesca en

algunos aspectos, caracteriza la evaluación que nos ofrece el protagonista, enfatizando siempre su rol de víctima frente al salvaje. Imposibilitado de vivir en un poblado, Fierro tampoco puede hacerlo en la toldearía, donde sólo encuentra nuevas causas para sus penurias, como la pérdida de Cruz.

Gutiérrez, instado por la tradición, lleva a Moreira a la toldearía, y aunque éste también arriba buscando refugio para sus correrías con la ley, lejos de las desdichas de Fierro, disfruta a pleno la estadía en los toldos de Simón Coliqueo. Nuestro héroe seduce a todo el mundo, empezando por el mismo cacique a quien estafa reiteradamente con el juego de cartas y con quien comparte sucesivas noches de alcohol. Las disipadas escenas se completan con la presencia de las indias quienes "solían hacerle ojo tierno" (Gutiérrez, 1961: 135)<sup>13</sup> a Moreira. Es decir, que en esta expulsión de la sociedad por causa de sus delitos, Moreira no padece el destierro sino que -juego, dinero, guitarreada y mujeres mediante- disfruta de la satisfacción de todos sus apetitos.

El indio, por su parte, no es ya el salvaje que castiga a los cautivos o emplea métodos bárbaros de curación como en *Martín Fierro*. Por el contrario, los indios representados en *Juan Moreira* "estaban completamente militarizados y dependían directamente del jefe de la frontera oeste", y como además "recibían ración y sueldos del gobierno" (Gutiérrez, 1961: 134), había en la toldearía algunos pulperos oportunistas que sacaban provecho pecuniario de las necesidades comunes de indios y gauchos.

Es decir que, como sujetos empleados por el Estado -para sustentar el fraude (en el caso de Moreira) y para asegurar la frontera (en el de los indios)-, comparten, sin embargo, el lugar periférico de los excluidos. También contribuyen, a su modo, con el sostenimiento de un sistema que, en realidad, les destina las "limosnas de una modernidad en cuentagotas", vehiculizada hasta esas fronteras por el dinero con que se comercializan la ginebra, los cueros y las plumas de avestruz<sup>14</sup>.

Si continuamos con la temática del dinero, debemos recordar que el primer crimen de Moreira, la muerte de Sardetti, está motivado por problemas afines. Sardetti no le ha pagado una deuda pendiente, y mediante la alianza con el poder político, el advenedizo italiano termina estafando la buena fe de un honesto criollo como Moreira.

Este episodio nos acerca, desde la óptica de la novela, ciertos aspectos xenofóbicos que acompañaron a la gauchesca desde sus orígenes<sup>15</sup>. A diferencia de los cruces entre Fierro, el "pa-po-litano" y/o el gringo de "Inca la perra", el enfrentamiento llega en *Juan Moreira* a un punto de máxima tensión, ya que se han

dejado de lado las bromas sobre la dicción o el desconocimiento de las faenas rurales típicas del país, para que el héroe estrene brutalmente su carrera de asesino con el cuerpo de Sardetti. De este modo, el folletín materializa, en un acto criminal y por cuestiones de dinero, el rechazo al extranjero sugerido en textos anteriores.

La omnipotencia reguladora del dinero es una muestra de la fuerte presencia de lo moderno en la novela. En contraste con la visión arcaizante que se ha subrayado en *Martín Fierro*<sup>16</sup>, en la obra de Gutiérrez se perfila una serie de elementos que funcionan como recursos de anclaje de la ficción, a la vez que configuran una imagen renovada y más contemporánea de la campaña bonaerense<sup>17</sup>.

Además de la experiencia fundamental y sintomática del narrador-cronista-periodista, quien a partir de actividades a tono -entrevistas, consulta de fuentes, viajes de investigación- construye un discurso de ribetes modernos, también el itinerario delictivo del protagonista por los pueblos al sur de la Capital nos acerca un aspecto visible y positivo de dicha modernidad.

Las apariciones de los trenes, los hoteles, los salones de billar, la relevancia de la prensa, las elecciones, funcionan como emblemas de un aparente progreso que se está difundiendo centrífugamente por la pampa. En tanto signos inequívocos del período, esta serie tiene sus equivalentes en las causas penales seguidas contra Juan Moreira; en los autos judiciales que conservamos, también se hace mención de los trenes, los hoteles, boletas de depósito bancario, telegramas y acciones judiciales que se dan a conocer en los edictos publicados por la prensa. Estas correspondencias pueden servirnos como prueba de las posibilidades referenciales de la literatura y el documento<sup>18</sup> que, en este caso específico, reconstruyen para Moreira y sus contemporáneos un escenario que, insistimos, puede aceptarse como la cara más favorable de la modernidad.

#### - IV/

Respecto de la recuperación del tipo "cantor", vale aclarar que Gutiérrez presentó su versión de la historia del mítico Santos Vega fragmentada en dos publicaciones: *Santos Vega*, en 1880, y su continuación, *Una amistad hasta la muerte*, en 1881.

Como ha documentado ampliamente Lehmann-Nitsche (1962), para entonces ya se habían aportado diferentes versiones de la historia del personaje, entre ellas las de

Mitre y Ascasubi<sup>19</sup>. En términos generales, el autor debía optar por reconocer el carácter mítico de Vega o defender la veracidad de la existencia de dicho sujeto, en los pagos del Tuyú. Instado por los procesos de verosimilitud y empatía vigentes en el folletín, Gutiérrez decidió inventar una nueva biografía para el personaje.

Lo ubicó entonces hacia 1820, y no metamorfoseó una biografía histórica como con Moreira -de puntero político, poseedor de un frondoso prontuario policial, a peón humilde allá en Matanzas- sino que lo presentó como un rico hacendado propietario de tierras en Dolores y el Azul, con un destino adverso demasiado próximo, casi intercambiable, con el de alguno de sus otros gauchos matreros y perseguidos.

Se ha señalado que no son los componentes de una circunstancia socioeconómica o política, como en *Juan Moreira*, los que sustentan los conflictos en *Santos Vega*, ya que “el desamparo civil del gaucho [...] se impone como una condición anterior a las determinaciones de aquella coyuntura: se impone como condición racial” (Prieto, 1988: 106). Sin embargo, la omnipresencia de lo material ocupa, desde el comienzo del relato, un lugar preponderante como disparador de las fatalidades del protagonista “pues según se desprendía de su canto, *la jerarquía del dinero* lo había apartado de la mujer querida” (Gutiérrez, 1952: 6-7. El subrayado me pertenece)<sup>20</sup>.

Lejos de la imagen consagrada y excluyente del payador enamorado, el Santos Vega del folletín de Gutiérrez, paradójicamente, no puede cantar en buena parte de la novela. Los conflictos con las autoridades, sus desavenencias amorosas y el lamento por la pérdida de las prerrogativas y los privilegios de hacendado, se conjugan con las preocupaciones monetarias y “enmudecen” al personaje. Esta determinación económica atraviesa la narración al punto que es evaluada como la principal causa de sus desdichas; refiriéndose a los motivos de la persecución del juez de Paz concluye Martina, una de la mujeres que lo protege en la historia:

(...) don Rafael tiene ahora tres motivos para matarlo. El librar a su hija de que usted tarde o temprano se vaya alzar con ella, el vengar a su sobrino, cuya muerte comprende es obra suya, *y lo que importa más, librarse él mismo de los cargos que usted puede hacerle por la hacienda que ha hecho sacar de su campo* (Gutiérrez, 1952: 113. El subrayado me pertenece).

Por otra parte, como ha señalado Prieto (1988), la necesidad de generar la contemporaneidad del relato con su contexto de publicación determinó un conjunto de tergiversaciones e incongruencias cronológicas al retomar hechos históricos como la mención del ataque de los indios a Azul, en el que mueren los padres de Vega, y que

aparece datado en el folletín hacia 1820, cuando el acontecimiento ocurrió, en verdad, en 1855. Debemos agregar también que hacia 1818, cuando se inicia la apesadumbrada historia de Vega, que conocemos por boca de su protagonista en la típica construcción del relato de fogón, la Justicia de Paz -que vendría a sustituir ciertas funciones del Cabildo- no se había implementado todavía en la campaña bonaerense tal como será presentada en el transcurso de la narración<sup>21</sup>.

Otro de los aspectos discutidos en la novela ha sido la contaminación con la figura del “gaucho malo”, en el proceso de “moreirización” del “cantor”, que fue señalada tempranamente por García Mérou (1881)<sup>22</sup>. Este desplazamiento que transformó a Vega en un cuchillero de primera línea, que implementa una rutina de entrenamiento para sus duelos y se jacta del número de las partidas vencidas y contendientes muertos, se combinó con el modo funcional con el cual Gutiérrez procuró atenuar el carácter sanguinario de sus personajes.

Con éstos propósitos, y al igual que en *Juan Moreira*, los episodios de sangre que provoca Vega aparecen encuadrados, muchas veces, dentro de una suerte de “determinismo” biológico y/o sociológico. Al asesinato del juez de Paz que iniciará su camino delictivo, se suceden enfrentamientos que ya no se disculpan por el contexto de la “buena ley”, es decir la justicia popular, que como regulación autónoma de la estatal, se impone para garantizar la subsistencia del gaucho en un medio ilegítimamente adverso<sup>23</sup>. Por el contrario, el personaje comenzará a experimentar la irracionalidad de sus actos y el placer en el asesinato:

En cualquier otra situación yo no hubiera ofendido mi daga a aquel hombre que me pedía no lo matara. Pero entonces estaba dominado por un invencible vértigo de muerte; mi único afán era matar, y es inexplicable el placer que sentía al hundir la daga en el pecho enemigo (Gutiérrez, 1952: 133-134).

Al asumir Santos Vega esta singularidad criminal que, por el origen y los tratamientos literarios de su figura, no le correspondía, el texto de Gutiérrez justificaba, de algún modo, la subtitulación general “dramas policiales”, que acompañó y aglutinó buena parte de sus folletines, mediante una nivelación decididamente impuesta para satisfacer las urgencias cotidianas de sus lectores. Dicha equiparación facilitó en algunas ediciones posteriores -como las desprolijas y supuestas *Obras completas* que publicó J. C. Rovira en la década del 30- que las novelas funcionaran “según un principio de acumulación que hace de cada texto una pieza intercambiable” (Laera, 1999: 343); al tiempo que contribuyó a fosilizar una imprecisa figura de autor de

Gutiérrez -escrupulosamente reiterada desde fines del siglo XIX- que lo presentaba como autor exclusivo de descuidados folletines<sup>24</sup>.

## - VI

Estas imposiciones del mercado en los folletines de Gutiérrez, que hemos reseñado brevemente, no sólo importan por los replanteos *ad hoc* en una tradición literaria como la gauchesca; también interesan por otras sugerencias, ante todo por la indicación del lugar periférico, para ciertos sectores sociales, en un proyecto nacional que la misma perspectiva de la modernidad se encargó de precisar.

El destino de la mayoría de estos gauchos alzados reitera, desde la lógica de la novela por entregas, un modo particular en la representación de los sectores populares, expresión literaria también coyunturalmente moderna, que Berman (1999) define como "epifanía en ambos sentidos", puesto que el sector obrero, el desclasado, el criminal, por primera vez "al mismo tiempo que ven, son vistos" (Berman, 1999: 153) en el espacio social y en la literatura. Es decir que aquellas "dos cadenas" que Ludmer (1988) considera constitutivas y delimitadoras de la gauchesca (la ilegalidad de lo popular y la visión desestimadora desde el margen letrado hacia el género) continúan funcionando con mínimas reformulaciones en la producción de Gutiérrez.

El elemento agregado tiene que ver precisamente con la presencia de lo contradictorio, que bien puede delinearse, paradigmáticamente, con el destino de Moreira. El autor ha congregado en torno del personaje un conjunto de aspectos irreconciliables: excesivamente temperamental y con demasiadas aristas para ser tolerado por el esquema idealizador de su coetáneo Fierro, emblema turbio y no definido en una organización sociopolítica que lo segrega al tiempo que lo contrata para el "trabajo sucio"; es evidente que nuestro autor se ha visto superado, en el intento por incluir a su protagonista en la genealogía de los parias de la gauchesca<sup>25</sup>, y consecuentemente no pudo presentar, en nuestra literatura, para esta moderna aparición del "desclasado" más que la moderna imagen de la contradicción.

En concordancia, el complejo discurso de un sujeto empapado de actualidad como Gutiérrez nos deja entrever, junto con aquellas delicias superficiales de lo nuevo, la cara oscura de la periférica modernidad latinoamericana. La muerte "socialmente liberadora" de Moreira puede analizarse entonces como parte de "los sacrificios necesarios" para la construcción del estado argentino, y sus concomitantes

“reacondicionamientos modernos” en los modos de hacer política. En un sentido próximo, también puede comprendérsela como una "desestigmatización" del propio sistema, que descarta a Moreira tras una explotación electoral del momento.

En estos folletines gauchescos de Gutiérrez, el discurso moderno en forma sesgada indicaba posiciones y asignaba reglas, en dicha repartición no reservó un lugar para ciertos grupos y personajes, funcionalmente poco aptos<sup>26</sup>, quienes como Moreira -"monstruo" criollo de rebelión romántica- encontraron en el brazo estatal de la policía o en otras formas más perversas de coacción,<sup>27</sup> el adecuado "héroe civilizador" que los sacaría del camino sociopolítico que necesitaba aniquilarlos para conquistar la modernidad.

## Bibliografía

- ARCHIVO HISTÓRICO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES “Dr. Ricardo Levene”, sección Causas Célebres, *Juan Moreira 1869-1879*, La Plata, tomo único.
- BENARÓS, León. 1960. "Eduardo Gutiérrez: un descuidado destino", en: Gutiérrez, Eduardo. *El Chacho*. Buenos Aires: Hachette, 7-68.
- BERMAN, Marshall. 1999. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- BERUTI, Juan Manuel. 2001. *Memorias curiosas*. Buenos Aires: Emecé.
- CÁRDENAS DE MONNER SANZ, María Inés. 1977. *Martín Fierro y la conciencia nacional*. Buenos Aires: La Pléyade.
- CORNBLET, Oscar E.; Gallo, Ezequiel (h) y O'Connell, Alfredo A. 1971. “La generación del 80 y su proyecto: antecedentes y consecuencias”, en: Di Tella, Torcuato, Germani, Gino, Graciarena, Jorge y colaboradores. *Argentina, sociedad de masas*: Buenos Aires: EUDEBA, 18-58.
- CHARTIER, Roger. 1992. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- DEVOTO, Fernando J. 2002. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DÍAZ, Benito. 1959. *Juzgados de Paz de campaña de la Provincia de Buenos Aires*. La Plata: UNLP.
- GARCÍA, Germán. 1970. *El inmigrante en la novela argentina*. Buenos Aires: Hachette.
- GUTIÉRREZ, Eduardo. 1952. *Santos Vega*. Buenos Aires: Lumen.
- \_\_\_\_\_. 1961. *Juan Moreira*. Buenos Aires: EUDEBA.
- JAMESON, Fredric. 1989. *Documentos de cultura. Documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- LAERA, Alejandra. 1999. “Nota a la presente edición”, en: Gutiérrez, Eduardo. *Hormiga negra*. Buenos Aires: Perfil, 341-359.
- LEHMANN-NITSCHKE, Roberto. 1962. *Folklore argentino. Santos Vega*. Buenos Aires: Helga S. Lehmann-Nitsche de Mengel editora.

- LUDMER, Josefina. 1988. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_. 1999. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- ONEGA, Gladys S. 1982. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: CEAL.
- PERLONGHER, Néstor. 1997. *Poemas completos (1980-1992)*. Buenos Aires: Seix Barral.
- PRIETO, Adolfo. 1988. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- QUESADA, Ernesto. 1902. "El 'criollismo' en la literatura argentina", en: AAVV. 1983. *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires: CEAL, 103-230.
- RAMA, Ángel. 1985. *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- RAMOS, Julio. 1989. *Desencuentros de la modernidad en América latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE.
- SALESSI, Jorge. 2000. *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. 1959. *Facundo*. Buenos Aires: Estrada.
- SCARZANELLA, Eugenia. 2002. *Ni gringos ni indios. Inmigración, criminalidad y racismo en Argentina, 1890-1940*. Bernal: UNQ.
- SHUMWAY, Nicolás. 1995. *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé.
- SOLA, Graciela de. 1961. "Reivindicación de un escritor", en: *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana*, n° 3, Mendoza, UNCuyo, 117-122.
- TERÁN, Oscar. 2000. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires: FCE.
- WHITE, Hayden. 1992. *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Buenos Aires: Paidós.

---

<sup>1</sup> No sólo hubo regulación desde el público, Prieto (1988) sugiere el papel modelizador, de aglutinador social del fenómeno, que habría sido utilizado desde los sectores de poder.

<sup>2</sup> Para esta categoría de análisis ver Shumwhay (1999).

<sup>3</sup> En *Juan Moreira* encontramos muchas continuidades con la tradición gauchesca. Se establecen filiaciones con *Facundo*, en todo lo referente a la construcción de la imagen del "gaucho malo"; incluso hay pasajes que sugieren reminiscencias del texto de Sarmiento: "Moreira vive aún en la tradición de los pagos que habitó. Sus desventuras se cantan en décimas tristísimas y sus hazañas son el tema de los más sensibles y tiernos estilos, que canta cada paisano, lamentando la muerte de aquel hombre fabuloso" (Gutiérrez, 1961: 225). También hay nexos con la figura de Santos Vega, con quien el protagonista comparte el gusto por el canto; además, y también en vínculo con aquél, el texto recoge la mitologización popular por la cual Moreira "según fama, peleaba ayuntado con el mismísimo diablo" (Gutiérrez, 1961: 193). A su vez, hay intertextualidad explícita con el *Fausto* de del Campo: "Moreira le tendió la mano, y Julián le dio un abrazo tan estrecho que, como dice Estanislao el Pollo: *sus dos almas en una/ acaso se misturaron*" (Gutiérrez, 1961: 64). Sin embargo, los más evidentes vínculos temáticos y compositivos, ya sean por continuidad o por ruptura, se establecen con *Martín Fierro*; por ello, en este trabajo, nos detendremos sólo en algunas de esas relaciones específicas. Como información accesoria, podemos agregar que Gutiérrez tenía deudas de sangre con la gauchesca. Contaba entre sus ascendentes a uno de los cimentadores del género: Bartolomé Hidalgo, ya que su abuela paterna había sido hermana del poeta uruguayo.

<sup>4</sup> Ver Cornblit, Oscar; Gallo Ezequiel y O'Connell, Alfredo (1971).

<sup>5</sup> En los temas que trataremos a continuación hemos retomado algunos aspectos que ya han sido

---

discutidos parcialmente por Prieto (1988) y Ludmer (1999).

<sup>6</sup> Confróntese con la representación del personaje en Hernández, José, *Martín Fierro*, II, XIV-XVIII, vs. 2158-2666. Repárese en las sostenidas distancias con Fierro. Hay asimismo en el protagonista, una actitud de picardía que lo asocia con el viejo, y también con el hijo de Cruz.

<sup>7</sup> Desde Bartolomé Hidalgo, en los "Diálogos", la ritualización del encuentro entre paisanos ocupó un lugar destacado en la poesía gauchesca. La misma se prolongará con Ascasubi, del Campo y Hernández, para llegar establecida como tópico a *Juan Moreira*.

<sup>8</sup> Tal es la exégesis que nos ofrece el relato: "Aquellos dos hombres valientes, con un corazón endurecido al azote de la suerte, se abrazaron estrechamente, una lágrima se vio titilar en sus entornados párpados y se besaron en la boca como dos amantes, sellando con aquel beso apasionado la amistad leal y sincera que se habían profesado desde pequeños" (Gutiérrez, 1961: 110). Un episodio idéntico ocurre entre Santos Vega y Carmona, ver Gutiérrez, 1952: 36.

<sup>9</sup> El beso entre Moreira y Andrade ha servido como disparador de otra "utilidad" histórica de Moreira. Perlongher empleó el pasaje como epígrafe para su poema "Moreira", publicado en *Alambres* (1987), en el que hizo una lectura de reivindicación homosexual a partir de la secuencia de Gutiérrez. Ver Perlongher, 1997: 72-73.

<sup>10</sup> El Cuerudo fue también un personaje histórico. En una nota dirigida al juez Benguria, el comandante José Ignacio Garmendia solicitó autorización para realizar allanamientos de domicilios y, entre otros, figura la casa de "un tal Ramón (a) el Cuerudo" que amparaba a Moreira (Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, sección Causas Célebres, *Juan Moreira 1869-1879*, foja 84).

<sup>11</sup> "Cuando Moreira sintió sobre su hombro el peso de aquella mano, levantó la cabeza y miró al amigo Julián con su ojo escudriñador; aquellas dos miradas se fundieron, por así decirlo, y ambos sonrieron: los paisanos se habían comprendido en la expresión de la mirada, y al comprenderse habían hecho un pacto" (Gutiérrez, 1961: 41).

<sup>12</sup> Desde la caracterización esencial de Sarmiento (1845), entre los gauchos existía un sentimiento de solidaridad hacia el "desgraciado": "Si sucede alguna desgracia, las simpatías están por el que se desgració: el mejor caballo le sirve para salvarse a parajes lejanos y allí lo acoge el respeto o la compasión" (Sarmiento, 1959: 94). En *Juan Moreira*, este principio socializador del acompañamiento en la adversidad es traicionado tanto por Carrizo, el gaucho soplón que señala a Moreira para que Adolfo Cortinas pueda reconocerlo y atraparlo, como por el Cuerudo, el entregador final del protagonista. Esta inestabilidad de los valores, que se perfila en la novela, puede ser interpretada como una marca de la redefinición de los lazos vinculares, en la experiencia dinámica de la modernidad, tal como la ha caracterizado Marshall Berman (1999).

<sup>13</sup> La sexualización de la figura de Moreira, quien significativamente muere en un prostíbulo, es otro elemento para contrastar con cierta castidad que caracteriza a Fierro.

<sup>14</sup> Además del nexo con *Martín Fierro*, en este punto, también se aprecian en la novela interesantes coincidencias con la vida en las tolдерías de los ranqueles, según la representación de Mansilla. En ambos casos la frontera está caracterizada como un lugar de hibridación cultural, en el que la civilización ha abandonado los despojos de sujetos marginados socialmente. La nota disidente de *Juan Moreira* se advierte en el carácter de tránsito y mayor flujo que aporta el comercio a la frontera.

<sup>15</sup> La actitud de rechazo hacia el extranjero está presente ya en los textos fundadores de la tradición gauchesca como *El amor de la estanciera*, o "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor Don Pedro de Cevallos" de Juan Baltazar Maciel. Para una visión más amplia que supera la gauchesca, pero que incluye la producción de Gutiérrez, puede consultarse: García (1970) y Onega (1982). Para el contexto común de *Martín Fierro* y *Juan Moreira* puede consultarse el capítulo "El extranjero en la época de *Martín Fierro*", en Cárdenas de Monner Sanz, 1977: 81-99.

<sup>16</sup> Ver Prieto, 1988: 90-94.

<sup>17</sup> Ver Rama (1985) y Ramos (1989).

<sup>18</sup> Para la relación entre el documento y la literatura puede consultarse: Chartier (1992), Jameson (1989) y White (1992). Para un estudio específico de esta problemática en Gutiérrez, es decir, las posibilidades de vinculación entre el documento (las causas judiciales) y el folletín (*Juan Moreira*) puede consultarse mi tesina de Licenciatura: "Del documento histórico al folletín: reescritura y pervivencia del 'gaucho malo', en *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez", presentada ante la UNLP en noviembre de 2002.

<sup>19</sup> El análisis más documentado sobre le tratamiento y las derivaciones literarias de la figura de Santos Vega es el trabajo de Lehmann-Nitsche (1962).

<sup>20</sup> En este sentido abundan en el texto referencias del mismo tono: "(...) aquellos ricos estancieros del pueblo, que no alternaban así nomás con cualquiera (...) Eran todos señores de tiros largos, que hablaban roncando y contestaban como de favor al buen día de los peones. Yo tenía la debilidad de

---

creerme igual a ellos, pues pensaba que todos los hombres eran iguales sobre la tierra. (...) se me hacía que entre el pueblerito rico y el peón no había distancia alguna. La palabra *gaucho* no había sonado aún para mí como una bofetada (...)" (Gutiérrez, 1952: 40-41).

<sup>21</sup> Ver Díaz (1959). Beruti en sus *Memorias curiosas* registró este cambio de atribuciones, con motivo de la extinción del Cabildo en 1822. (Beruti, 2001: 337-338).

<sup>22</sup> Para el análisis de la polémica entre Martín García Mérou y Eduardo Gutiérrez, a raíz de la publicación del *Santos Vega*, ver Prieto, 1988: 101-103.

<sup>23</sup> La expresión "buena ley" es utilizada por Ludmer, quien la toma de *Juan Moreira* para analizar la fricción entre la legislación estatal y la popular (a la cual responde en personaje); ver Ludmer, 1999: 232-233.

<sup>24</sup> Para más datos consultar: Benarós (1960) y de Sola (1961).

<sup>25</sup> Respecto de este propósito, Fernando Devoto considera que la figura de Moreira, tanto en la novela como en la versión teatral, evidencia "la corrosión del mito gauchesco desde su interior", puesto que: "Al hiperbolizarlo Gutiérrez y al sumirlo en una contraposición farsesca Podestá, se le quita todo significado a algunos ejes del conflicto original del criollismo. En este sentido opera, por ejemplo, el desplazamiento de la dicotomía dramática Moreira-Sardetti a la dicotomía ridícula Moreira-Cocoliccio, en la versión de los hermanos Podestá" (Devoto, 2002: 25-26).

<sup>26</sup> En su análisis, Quesada (1902), preocupado por la influencia social perniciosa del "moreirismo" de entresiglos, asociaba directamente "criminología" con "sector marginal". Si bien no lo explicitó en estos términos, es posible advertir, en su discurso de "gente decente", la promoción de una anulación de dicho sector, que solamente se considera en términos de "problema social", y sobre el que necesariamente se debe "operar". Con este fin se sugiere un "control" de la lectura de textos que, como los de Gutiérrez, "exaltan las bajas pasiones". Ver Quesada (1902). Para una evaluación del papel de Quesada en la construcción de una representación de la sociedad argentina y su clase dirigente, en el marco de la modernización sociopolítica del 80, puede consultarse el capítulo "Ernesto Quesada: sociología y modernidad", en Terán, 2000: 207-287.

<sup>27</sup> Para una validación de estas hipótesis, debe consultarse el trabajo de Salessi (2000); con objetivos de análisis próximos a dicho estudio, aunque en una franja temporal más extensa, puede consultarse el trabajo de Scarzanella (2002).