

Palimpsesto, cultura popular y modernidad política en el *Juan Moreira* teatral

Horacio Legrás

Como en el resto de Latinoamérica la élite política y cultural argentina se arrogó, desde la independencia, no sólo el derecho de representar al pueblo sino también el de constituirlo. El teatro jugó un rol central en este proyecto en tanto se lo entendía como un medio ideal para la educación ciudadana de poblaciones mayormente analfabetas, además, donde el acceso a la letra era un privilegio para las mismas clases acomodadas.¹ El largo período de las guerras civiles del siglo XIX no disminuyó el énfasis en este objetivo y de hecho una de las pocas veces que un jurista liberal como Juan Bautista Alberdi se dejó tentar por la literatura fue para producir una de las mejores piezas teatrales políticas del siglo XIX: *El gigante amapolas*. Con el establecimiento de la organización nacional (1880) el objetivo volvió a emerger pero sólo para encontrar dificultades que los intelectuales liberales, bajo cuyo auspicio por primera vez apareció el proyecto, no pudieron imaginar y menos prevenir.²

La modernización económica y social afectó fundamentalmente la función de la cultura en la sociedad de aquel tiempo. No es sólo que la aparición de la prensa masiva trajo aparejados la irrupción del folletín y eventualmente la fortuna del teatro popular ciudadano – modelado a imagen del género chico español – sino más fundamentalmente que estas producciones culturales fueron la expresión de un nuevo sujeto social: los sectores populares urbanos. El carácter imprevisto de este movimiento no radica en el hecho de que sus productores fueran ajenos al ámbito de la élite letrada. La tradición gauchesca anterior a José Hernández lo había sido y los intelectuales liberales no habían tenido mayores dificultades en reinscribir esa producción en la historia de la expresión nacional de la cual creían, además, ser sus guardianes naturales. La novedad de esta producción radica en que su mensaje en vez de

complementar la estructura ideológico-jurídica del triunfante liberalismo porteño viene más bien a oponerse o, en el mejor de los casos, a ignorarlo.

Un historiador como Natalio Botana registra el movimiento con cierto asombro. Cuando finalmente, explica Botana, la organización política que habría de legitimar el rol del estado como expresión de la voluntad del pueblo llega a establecerse, “las especulaciones acerca de la identidad de los argentinos adquieren otro sesgo y tienen por objeto no sólo al Estado y al régimen político que lo expresa, sino también a una sociedad naciente.”(8) Pese a todas las protestas de continuidad jurídica, “[e]s como si el laboratorio social del ochenta hubiese vaciado la identidad de los argentinos en la sociedad civil.”³ La esfera que tomó a su cargo la constitución de procesos políticos y sociales que Botana nombra “sociedad civil” tuvo su más clara manifestación en el terreno del arte y la cultura popular de su tiempo.

Se produce así el fenómeno de que una cultura popular alienada de los mecanismos de control del estado y de la representación política inunda el campo de la sociabilidad moderna, en el cual, para complicar aún más las cosas, representación equivale a legitimidad. El historiador inglés David Rock subraya este curioso ordenamiento histórico cuando dice que “la relación entre la élite y los inmigrantes fue el rasgo conflictivo más marcado de la sociedad argentina en la época en que su economía primaria-exportadora alcanzó la madurez. Aunque a menudo se lo percibía y articulaba en términos puramente culturales, en muchos sentidos se trataba de una lucha de clases.” (29) A diferencia de Rock – cuyo gesto permanece, me parece, válido – mi análisis busca colapsar el momento político-estructural con el cultural. No se trata solamente de alinearse con toda una corriente historiográfica contemporánea que intenta reescribir en la arena de las contradicciones políticas los avatares culturales,⁴ sino más bien de afirmar que dada la coyuntura especial de esta sociedad la representación cultural resultó inseparable de sus efectos políticos.

Cultura y modernización

En términos de un análisis cultural el efecto más formidable de toda modernización social es el profundo cambio que esos procesos introducen en formas más o menos tradicionales de identidad y subjetivación. A menudo el teatro utiliza esos cambios como material primario de su representación. Pero en el caso de la rápida modernización capitalista de fin de siglo se agrega una peculiaridad: la representación teatral aparece precedida por otras representaciones y otros escenarios que tienen en la ciudad, el cuerpo, la

publicidad, la visibilidad de los paseos y los escaparates, sus signos más evidentes.

¿Cómo pensar y vivir esta multiplicación de escenarios y esta mutación en las costumbres y el pensamiento? Los sectores populares y la élite en el poder (culturalmente identificada con la “generación del ’80”) mantuvieron respecto a esta problemática actitudes casi opuestas. Los sectores populares vivieron la modernización con una plasticidad expresiva que choca a menudo con la rigidez moral y la perspectiva unidimensional con la que la élite observaba el mismo proceso. La muestra más acabada de la incapacidad que los intelectuales liberales tienen de intervenir en el desarrollo socio-cultural de su tiempo se muestra en las dificultades que tuvieron para reconocer la nueva fisonomía de lo popular. Después de 1880 la imagen del pueblo se les hace borrosa. La figura bajo la que lo recuerda, la montonera, el gauchaje, reaparece esporádicamente pero tan sólo para ser suprimida en forma cada vez más rápida por la maquinaria del estado moderno. Pero paralelo a la disolución de la forma física de la montonera va el proceso de constitución de un polo antagónico a la oligarquía dentro mismo del ámbito ciudadano. Los ropajes con que se presenta son reminiscentes del gauchaje y la parafernalia federalista, pero su forma de irrumpir en lo social a partir de los intersticios de la representación (sobre todo estética) denuncia la presencia irrenunciable de una lógica moderna en el corazón de su procedimiento.

De aquí que en *Memory and Modernity* David Rowe y Vivian Schelling se refieran a la cultura popular del período, tan marcada por inmigrantes europeos agauchados y con modales criollos o por las varias mezclas de anarquismo o socialismo con coplas camperas, con la designación algo equívoca de “simulación de continuidad” (26). De esta continuidad simulada (pero lo que así se encubre es precisamente el profundo quiebre introducido por la modernización y la inmigración masiva) deduzco la fórmula que en mi opinión debe gobernar el entendimiento de la cultura popular del período: si la continuidad real de la cultura popular del siglo XIX fue caracterizada como “tradicción,” la continuidad simulada del cambio de siglo se presenta como un fenómeno de articulación. Para Stuart Hall el fenómeno articulatorio no sólo designa la característica fundamental de una cultura moderna, sino que además su uso corrige presuposiciones metodológicas equivocadas. En tal sentido “articulación” aparece en el vocabulario sociológico y cultural para indicar el debilitamiento de las ideas deterministas en la relación entre subjetividad y estructura. Una lógica articulatoria desmiente la existencia de una relación necesaria entre posición social, pertenencia étnica o ethos comunal y las

formas de expresión que un sujeto afectado por esas determinaciones vaya definitivamente a tomar. Por esta razón el espectáculo de campesinos italianos hablando a la usanza de los gauchos pampeanos o el efímero fenómeno cultural de “los gauchos judíos” no puede ser analizado ni como mimesis intrascendente, ni como falsa conciencia y menos todavía como un proceso vulgar de “asimilación.”⁵ Esas representaciones deben ser analizadas en términos de su efectividad comunicativa y social dentro del mundo cultural en que se producen. Por eso, como señala Stuart Hall, lejos de indicar un alejamiento de las determinaciones materiales que afectan la vida de un sujeto, lo que la articulación nos permite pensar es una relación más profunda y significativa entre subjetividad, representación cultural y medio social.

El desarrollo de una cultura popular moderna y articuladora tuvo como corolario el surgimiento de una nueva conciencia de los productos culturales, una conciencia que podría ser correctamente caracterizada como semiótica toda vez que opera con los productos culturales, incluso con aquellos con los que tiene la más fuerte identificación, en términos de “representaciones.” Se trata de una conciencia dúctil para sobrevivir en la ciudad donde no sólo se multiplica la actividad simbólica (diarios, revistas, publicidad, el folletín literario, el líbello político) sino que la totalidad del contexto y el soporte material de la cultura se vuelve signifiante (la distinción en el vestir, la fachada de los edificios, la semiosis de los paseos). Por supuesto, los sectores populares no inventan la representación. No es que no hubiera representaciones en la ciudad de la élite liberal. En los circuitos de la ciudad marcados por el cuerpo oligárquico también se pasea, se muestra, se mira y se es mirado. Pero en ningún momento se olvida *quién* representa, *cuál* es su linaje, *a qué* apellido pertenece esa imagen. Esta conexión íntima entre ser y representación es irremediablemente destruida por el dominio del mercado, que pone en circulación una multiplicidad hasta entonces desconocida de medios representacionales y que fuerza, incluso a la élite, a adquirir en el espacio de un mercado global (el viaje a Europa) los emblemas de su autenticidad.

La compleja figura que esta serie de determinaciones sociales y culturales traza no puede ser minimizada. Por un lado la creación de una conciencia semiótico-representacional está sin dudas emparentada con el cambio ideológico que los estados modernos deben promover para naturalizar la idea de una pertenencia del conjunto de lo social a una organización nacional. Pero en el fin de siglo argentino no fue el discurso político del grupo liberal dominante el que logró concentrar las múltiples significaciones de lo social en un polo estable de imágenes y símbolos. Ese rol recayó más bien en el discurso

en formación de una cultura popular incipiente. En ese contexto las diferencias que separaban la experiencia popular de la modernización y la de la élite adquirieron claros rasgos antagónicos. Así explica Domingo Casadevall, por ejemplo, la excepcional popularidad de la figura de un bandido como Juan Moreira: “El pueblo vio en él,” escribe Casadevall, “el símbolo de la altivez criolla abatida por la malevolencia y la arbitrariedad de las autoridades públicas, y lo consideró como una víctima del nuevo orden social del país.”⁶

El teatro en un contexto modernizador

Aunque la formación de un teatro nacional figuraba entre los objetivos fundamentales de la élite cultural del '80, año tras año las tentativas de crear ese teatro fracasaban ante la indiferencia generalizada del público bonaerense. En “La creación de un teatro nacional,” Angel Rama comenta el impasse de la élite cultural rioplatense: “Les hubiera quedado la solución que cultivaron los eupátridas griegos del siglo V: establecer un teatro oficial e imponer la concurrencia obligada de la población.” (131)

En el ámbito de la cultura popular la situación no era más alentadora. El teatro era, hacia 1880, una referencia casi inexistente, siendo la mayoría de sus funciones reemplazadas por el circo. Los circos incluían, junto a trapecistas y leones, alguna pequeña sección de pantomimas. Aunque el circo tenía características fundamentalmente transhumantes, hacia 1880 había ya varias compañías con locales fijos en la ciudad de Buenos Aires.⁷ La temática teatral-circense (un continuum difícil de diferenciar) prodigaba el mismo énfasis truculento que predominaba en los folletines populares. Sus títulos, *Los brigantes de la Calabria*, *Los bandidos de Sierra Morena* y *Garibaldi en Aspramonte*, señalan el peso del público italiano en este teatro pero también la falta de un contexto nacional en su temática. *Juan Moreira* encajará en esta tradición pero transformándola totalmente.

La historia de la transformación del folletín *Juan Moreira* (auténtico best-seller incluso para los estándares de la producción editorial contemporánea) en pieza teatral ha sido narrada incontables veces y voy a prescindir aquí de tal redundancia.⁸ Sí me interesa recordar unos pocos hechos. El *Juan Moreira* teatral fue tratado por la élite y por la mayoría de la crítica con el mismo desprecio que el folletín original. Se la consideraba no sólo una obra menor, sino una alabanza bárbara de un gaucho que tenía por misión y pasatiempo pelear a la policía y matar a sus partidas. Esta actitud, es cierto, cambia hacia 1890 cuando la élite en masa acude a ver el *Juan Moreira*. (Este deslizamiento populista se explica solamente si el grueso de las hipótesis

sobre las relaciones entre política y representación que avanzo en este trabajo son correctas). Por último me interesa recordar que la obra pasó del folletín a la pantomima y que, hacia 1886, los hermanos Podestá – geniales iniciadores del teatro nacional – aceptaron la sugerencia de agregar parlamentos para convertir la pieza . . . en otra cosa. Lo que la obra haya devenido e incluso saber hasta qué punto la palabra “obra” es adecuada para nombrarla es lo que quiero esclarecer en lo que sigue.

En el programa original la pantomima compartía la función con payadores, bailes, canciones y otras atracciones. Pero cada vez más el público acude al circo atraído por el *Juan Moreira* y la obra acaba por recortarse con individualidad propia en la variedad de números y atracciones. Sin embargo si se piensa en la extraordinaria popularidad del *Juan Moreira*, es forzoso concluir que la mayor parte de su atractivo no provenía de su guión (rudimentario hasta la inexistencia), ni de su presentación escénica (los geniales Podestá no tenían siquiera un registro básico del arte actoral) y tampoco de su estructura ideológica (por demás débil). El atractivo del *Juan Moreira* provenía de su capacidad para entrar en diálogo con las formas fundamentales de la cultura de su tiempo. Era, a su modo, una extensión del folletín, de las páginas policiales de los diarios, del sentimiento de agravio todavía inexpressado que comenzaba a alumbrar en los grupos populares.

El hecho de que en el *Juan Moreira* se haga casi imposible recortar de él su contexto obliga a cuestionar, para decirlo en lenguaje *quasi-fenomenológico*, la idealidad de la obra. Angel Rama comenta que: “El texto de *Juan Moreira* que en 1935 dio a conocer el Instituto de Literatura Argentina, es apenas un esquema primario de lo que llegó a ser, luego de años de incesantes modificaciones y agregados” (137). Se trata de una evidencia que se impone por igual a toda crítica. De aquí que en su *Sociología del teatro argentino*, al hablar del *Moreira*, Raúl Castagnino la refiera a la experiencia de la “fiesta teatral,” para marcar su incesante comercio con su tiempo. (25) En mi caso prefiero hablar de la “efectividad” del *Moreira*, de su posibilidad de producir efectos, de olvidar por un instante el mandato de “desinterés” en que la enseñanza kanteana sumió al arte en general. Es en nombre de esta efectividad, a la cual la falta de una clara mediación ideológica no es ajena, que la obra se construye en una permanente destrucción de las fronteras entre representación escénica y vida. De aquí que los Podestá hicieran del *Juan Moreira* un barómetro ya no de la situación nacional, sino incluso de cada pequeño poblado donde llevaban la obra. En su aura de fiesta la obra envolvía a sus espectadores y su mundo y se dejaba envolver por

ellos. Una obra nunca completamente igual a sí misma sufría variaciones y agregados, no era un texto, sino la textualidad misma sobre la que día a día, representación a representación, se iban sumando motivos, problemáticas, personajes, eventos. La misma institución del circo, con su gran interacción entre público y actores, favorecía este proceso de influencias recíprocas. Por la misma precariedad de la maquinaria teatral, los actores no poseían un texto que debían seguir, sino que improvisaban sobre la marcha de acuerdo a las respuestas de su público. Los parroquianos eran invitados a subir a la pista de circo para actuar de parroquianos; los espectadores se conmueven con las aventuras de su héroe hasta el punto de no diferenciar entre ficción y realidad: algunos asistentes saltan al escenario, cuchillo en mano, para defender a su héroe en una pelea desventajosa, otros dejan el circo envalentonados y retan a duelo a la primer partida policial que se les cruza por el camino. El consejo municipal de la segunda ciudad argentina, Rosario, se ve obligado en 1894 a pedir a los Podestá que no representen la obra: reina en la ciudad un clima de agitación política y la representación de *Juan Moreira* podría tener consecuencias incalculadas. Esta lógica de inscripciones parciales, discursos actualizados sólo en relación a un momento o a una localidad, obsolescencia de algunas referencias pero también tenacidad de otras para resurgir en escena, es lo que este ensayo quiere evocar bajo el nombre de “palimpsesto.” El nombre parece apropiado toda vez que el palimpsesto es de cierta forma la negación de la obra. Nunca hubo una “obra” llamada *Juan Moreira*, sino más bien, para evocar la diferenciación de Barthes quién decía que una obra se sostiene en la mano y el texto en la lengua, el *Juan Moreira* fue – y aquí reside su verdadero valor ‘político’ – el advenimiento en lo social de una lógica de la textualidad.⁹

En este permanente traspaso de las fronteras entre estética y mundo hay dos fenómenos que me parecen especialmente relevantes. El primero tiene que ver con el desatendido tema de la corporealidad de la expresión. Angel Rama es uno de los pocos autores que ha señalado hasta qué punto la creación de este teatro representó una verdadera revolución semiótica, una imposición de nuevas reglas de verosimilitud y un descubrimiento de lo corporal como soporte significativo de una escena textual.¹⁰ Aquellos primeros actores, dice Rama, que rara vez seguían un guión por lo demás casi inexistente, actualizaron en el Río de la Plata la tradición de la “*commedia dell’arte*” haciendo de la frontera entre vida y actuación una zona lábil de tránsito permanente. Rama apunta a la razón que habría contribuido al realismo y la expresividad de esta forma teatral: “Era el teatro de los pobres y aquel que

podían ofrecer quienes no conocían o apenas chapurreaban la lengua de sus espectadores.”¹¹ Pero hay también una segunda dimensión de la corporealidad que asoma en los grabados y las revistas de la época que no pudo ser ajena al teatro de aquel tiempo: la del cuerpo como soporte inaugural de una opinión en formación. En el horizonte de la relación entre cuerpo y significación se revela, en el sentido exácto del término, el aprendizaje de una oratoria. Aunque, e introducir esta complicación es inevitable, de cierta forma todavía no hay nada que decir. Asistimos más bien a un instante fundacional, aunque se trata en rigor de un instante recurrente en la historia de cualquier cultura: la predominancia del afecto sobre la función comunicativa del lenguaje. El gesto antecede por años a la opinión, pero algo ya se abre en la doble dimensión performativa del *Juan Moreira*, a un decir, sin dudas, político.

El segundo aspecto a remarcar en el comercio entre representación estética y contexto social se refiere, precisamente, al valor que adquiere para el pueblo el hecho de verse representado. Cuando los legendarios hermanos Podestá deciden abandonar la pantomima y dotar al *Juan Moreira* de diálogos el peso de lo escénico no cede en valor a lo comunicativo. Por un lado todo el público conocía, por el popularísimo folletín, la línea argumentativa de la obra. Pero por otro lado era la representación misma de su cotidianeidad lo que un público mayoritariamente popular iba a presenciar a la carpa de los Podestá. Tal vez de ahí surgiera el increíble realismo de las escenas. Como se ha repetido muchas veces, un asado era motivo de un asado real sobre la pista. El público podía sentir el olor de las parrillas y el chisporrotear del carbón encendido. Los actores entraban al escenario a caballo, los perros se disputaban los restos de la comida. Ahora bien, si los espectadores del *Moreira* se gozaban en su propia representación, el nexa con la política se hace obvio, incluso desaparece como nexa en tanto el *ser representado* es el rol propiamente político que las élites proponen a los sectores populares a lo largo de la modernidad.¹²

De aquí que la proliferación de representaciones populares de fin de siglo no sea antagónica respecto al estado oligárquico-liberal tan sólo en virtud de su mensaje. Se la “vive” como antagónica porque se genera fuera del radio de ese estado y porque, además, su extrema visibilidad hace todavía más obvio el hecho de que sus productores están marginados de un proceso de representación política cuyos beneficiarios se guardan cuidadosamente de universalizar. Simultáneamente, el movimiento universalizador verdadero y efectivo del teatro popular y de las relaciones de mercado no podían sino chocar con la falsa universalidad de una política sólo formalmente democrática.

En los contenidos de la cultura popular ese antagonismo se expresa, fundamentalmente, bajo la forma de una reflexión sobre la violencia. El carácter moreirista y casi anárquista de muchas producciones del teatro popular resulta inasimilable para el discurso desarrollista-positivista de la élite toda vez que pone en duda lo que constituía, para Max Weber, el rasgo fundamental de la identidad estatal: el monopolio del uso legítimo de la violencia. Pero la violencia, aspecto visible de una compleja trama de identificaciones, es sólo una parte, y no la más importante, del relato de lo popular en la cual toda la cultura de aquel tiempo aparece implicada.

Textualidad, inmigración y la lógica de las equivalencias

De acuerdo a David Rock el rasgo definitorio de la cultura argentina en el fin de siglo es el enfrentamiento – que toma forma cultural – entre élite e inmigrantes. ¿Cómo se reproduce ese enfrentamiento en el interior del teatro popular? Para contestar esa pregunta acabadamente habría que abandonar el terreno del *Juan Moreira* para incluir un conjunto comprensivo y vasto de obras. Sospecho que aún así las instancias manifiestas de enfrentamiento entre valores aristocrático-oligárquicos y populares sería mucho menor de lo que la lectura de los indicadores históricos podría hacer suponer.¹³ Sin entrar de lleno en las razones de tal situación hay que hacer notar que el proyecto mismo en que la cultura popular estaba embarcada relegaba a un segundo plano la necesidad de un enfrentamiento con la élite para concentrarse, más bien, en la construcción de un discurso capaz de dar expresión a esa cultura.

En el horizonte de esta estrategia se incorpora a la representación de *Juan Moreira*, hacia 1888, la figura de Cocoliche. “Cocoliche” aparece como representante del habla mixta de los grupos napolitanos recién arribados al país. Pero en sintonía con la conciencia semiótica y articuladora que presidía el momento “Cocoliche” se presenta diciendo: “Ma quiame Franchisque Cocoliche, e songo cregollo gasta la guese de la taba e la canilla de lo caracuse, amique, afficate la parata.”¹⁴ Para muchos críticos – incluso para Angel Rama – la introducción de Cocoliche señala un deslizamiento en la obra de la denuncia social a la comicidad y la caricatura. La figura de Cocoliche opera sin duda algo similar a lo que los maestros de retórica llamarían una ruptura estilística. Inserta en el medio de la tragedia de Juan Moreira, la comedia del inmigrante.¹⁵ Pero existe también una complementariedad de las dos figuras que una crítica demasiado fijada en las determinaciones y poca atenta a la lógica de la articulación ha sido incapaz de leer. Al igual que Moreira, Cocoliche

es un habitante de dos mundos, oscilando entre un origen perdido y una actualidad todavía no obtenida. Juan Moreira es terrible, feroz, entrañable, Cocoliche su reverso en la risa. Donde Moreira fue, fue Cocoliche. Del circo al teatro, del teatro al carnaval, del carnaval a las canciones, al folletín. En su importante estudio "Cocoliche: the Art of Assimilation and Dissimulation among Italians and Argentine," Ana Cara-Walker subraya el paralelismo representacional de ambos motivos: "Durante el carnaval las comparsas de cocoliche. . . desfilaban lado a lado con las comparsas de gauchos y Moreiras, iban de casa en casa, cantando y recitando relaciones y temas tradicionales."¹⁶ De la misma forma que hay una literatura moreirista hay una literatura cocoliche. Se las lee también lado a lado: *Hormiga negra* y *Los amores de Giacumina*, *Los hermanos Barrientos* y *Lis amori de Bachichin*, *El tigre de Quequén* y *El salamín*. Esta cercanía sintáctica se extiende también al ámbito de la articulación entre política y representación. Comenta Cara Walker que estas obras "increíblemente populares. . . trataban de temas sociales, políticos y económicos que preocupaban al pueblo de aquel tiempo. Con asombrosa precisión representaban y caricaturizaban las distintas lenguas de la ciudad. Innumerables sainetes ilustran el uso del cocoliche, la burla del cocoliche, el lunfardo, el habla gauchesca y otros 'acentos' e invenciones de las masas nativas e inmigrantes." (57, mi traducción)

Muchos comentaristas han sugerido, sin embargo, que Cocoliche ingresa al drama gauchesco desde una posición subalternizada y que la burla a la que se lo somete señala el rechazo de la comunidad criolla hacia los recién llegados. Otros autores, notablemente Angel Rama, disienten con esta interpretación y ven en Cocoliche una función adaptativa del inmigrante en una cultura, por otra parte, que hacía de la risa un medio esencial de constitución de un nuevo bloque ciudadano.

Aún reconociendo las muchas instancias de burla que justifican la presencia de Cocoliche en escena, creo que la lectura del personaje en clave xenofóbica adolece de varios problemas. Por un lado parte de una interpretación demasiado simplista y *seria* del fenómeno de la risa. Por otro lado ignora el hecho de que Cocoliche y Juan Moreira aparecen por igual implicados en el proceso de constitución de una unidad mayor y comprensiva (y por lo tanto sujeta a diferencias en su interior) que, andando el tiempo y las representaciones se identificará sencillamente con un gesto de inclusión y, en su fase más explícitamente ideológica, como "el pueblo." En otras palabras, el criollismo cultural como forma de auto-entendimiento de la sociedad argentina de aquel tiempo es el parámetro más general en el que se ordena la incorporación al

imaginario de lo social. Si por un lado la entonación criollista requería la imagen algo estereotipada de un personaje representativo (el gaucho o el campesino), por otro lado su principio organizador postulaba una poética del presente que tenía como su objetivo la presentación social de un “nosotros.” Toda incorporación a ese discurso se moverá entonces entre esos dos extremos: representatividad e inclusión diferencial.

Es precisamente cierta indiferenciación entre inmigrantes y criollos lo que aturde la mirada liberal. El doctor Francisco Sicardi rememora, en su *Libro extraño*, las vísperas de la revolución radical de 1893. De las estaciones de trenes descende un gauchaje rubio, algunos son hijos de la pampa, otros, la mayoría, inmigrantes rusos, polacos, alemanes. Su postura, su forma de moverse, su vestimenta, rememora ominosamente el elemento bárbaro que tras casi un siglo de luchas la élite terminó por subyugar. Se sienten – Sicardi se pregunta por qué – súbitamente convocados por una revolución ciudadana, por algo que debió haber sido tan sólo una ligera escisión en el entramado de la familia liberal – como la que envió al general Mitre al periodismo, como la que hizo a Gutiérrez autor del *Juan Moreira*. Pero allí estaban, dispuestos a pelear una batalla que Sicardi consideraba ajena a sus intereses y a su horizonte. Si peleaban por la revolución radical no eran gauchos y si eran gauchos ¿que tenían que ver con la política y la ciudad?

La ley que permite articular el traje de gaucho con el inmigrante europeo y a éstos con la revolución burguesa del radicalismo es la misma ley que hace posible la entrada de Cocoliche en el *Juan Moreira*. Al presentarse Cocoliche dice con cierto descaro ser “cregollo gasta la guese de la taba e la canilla de lo caracuse.” En realidad su simple aparición sobre una pista de circo convertía en verdad irrecusable su afirmación. Ernesto Quesada, el censor letrado de la cultura libresca de su tiempo, no dudará después de todo en incluirlo a él y a la literatura cocoliche en el fenómeno despreciable del criollismo popular. Esta relativa falta de interés en la verosimilitud de la representación y del linaje tiene su justificación en el hecho de que “criollo” equivale en aquella configuración a “popular.” Adolfo Prieto nota que hacia fin de siglo “popular” y “criollista” se recubrían. Las bibliotecas “criollas” no lo eran tal al nivel de la pureza de su expresión, sino más bien en su común alianza. De ahí que, como comenta Prieto, estas bibliotecas incluyeran materiales que iban de versos cocoliches, a payadas gauchescas y manifiestos anarquistas. En otras palabras, la identidad de los sectores populares – cuyo campo semántico se sobrepone casi hasta la indistinción con el significante que los expresa culturalmente: el criollismo – se da, como sugiere Stuart Hall,

no en virtud de un repertorio interno de temas y motivos, sino en la constitución, a través de un repertorio de temas y motivos, de una posición antagónica con la conciencia y las representaciones que esos grupos poseen del polo dominante.¹⁷

Mi postura es que quienes insisten sobre el carácter antagónico de la relación inmigrante-criollos (un sentimiento sin duda presente en la época) favorecen en extremo una visión de la cultura popular como genealógica, una visión que falla en capturar el rasgo más sobresaliente de la cultura del momento: su carácter articulario y las consecuencias para la elaboración de identidades políticas derivadas de esta característica. En tanto el *Moreira* está ayudando a hacer inteligible dos sectores enfrentados de la sociedad argentina, uno identificado como popular (con atributos hasta entonces imprecisos pero que este proyecto teatral terminará más que ningún otro, precisando) y otro identificado como oligárquico-liberal, la obra – y la cultura de la época – no actúa sin más separando el mismo campo de lo popular que construye y (en tanto como se ha dicho antes la obra es un producto de influencias mutuas) la construye. La burla como medio de incorporación construye una alianza, y no un antagonismo, con los sectores inmigrantes acriollados. Como toda alianza supone una relación de diferencias con los otros elementos, pero recibe una determinación mayor de su común oposición al bloque de poder que los excluye de una participación activa en la dirección del estado.

La interpelación democrático-popular

La interpretación de las relaciones entre criollos e inmigrantes como predominantemente antagónica es no sólo superficial sino también anacrónica. Es una interpretación que se basa en la imposibilidad de capturar el momento histórico del auge de la representación popular criollista y lo somete, en su lugar, a la teleología con la que la ha educado el nacionalismo o el fervor genealógico del proyecto liberal. Lo cual no resulta en absoluto sorprendente si, como creo que es el caso, ese criollismo popular encarna una utopía de lo social que no ingresa mansamente en las narrativas de la historia del ser nacional.

Desde el *Juan Moreira* en adelante el teatro, las secciones de los diarios y los semanarios toman de la temprana producción criollista la doble función de elaborar y traducir la experiencia de la modernidad por un lado y la de constituir un sentido común de lo político capaz de unir la experiencia privada de lo mundano con las exigencias éticas de lo social por el otro. Esta

estructuración debe mucho a la suerte del momento histórico que le tocó vivir. Al fin de cuentas, las guerras civiles retardaron el proceso de incorporación de los sectores populares al imaginario estatal hasta la segunda mitad del siglo XIX. Cuando por fin la élite liberal estuvo institucionalmente capacitada para comenzar una interpelación inclusiva y una incorporación total de la población de lo social al estado, lo social mismo, como nos recordara Natalio Botana, había cambiado: ahí estaba el mercado, los folletines, el vendaval inmigratorio, las múltiples lenguas.

En todos esos ámbitos, pero en especial en el teatro, se elaboraron distinciones cruciales para la conformación de lo popular, de lo popular *en general*. De este proceso queda una memoria textual inconfundible. Sus elementos discursivos tuvieron ya en su tiempo nombres definidos: así el igualitarismo (“naides es más que naides”), el colectivismo basado en solidaridades de residencia (el conventillo primero, el barrio después) más que en las de clase o laborales, el derecho a la violencia cuando se enfrenta a la injusticia (justicia criolla), la construcción de un lugar enunciativo auto-legitimado (el criollismo), crearon no un discurso pero sí un campo de fuerzas discursivo capaz de trazar una línea y ordenar de un lado el espectro de lo popular y del otro el campo de lo estatal-oligárquico. Excluidos de la representación política, estos sectores se abocaron a reinventar el lenguaje de la ciudadanía en sus distintas expresiones culturales. Las producciones de la época abundan en discusiones de derechos, agravios, recompensas, medidas legítimas e ilegítimas, reflexiones sobre la necesidad y el costo del progreso, en una palabra sobre el carácter ético de lo social. En estas prácticas discursivas propongo ubicar la sedimentación de lo que, siguiendo la teorización de Ernesto Laclau, llamó interpelación democrático-popular.¹⁸

El pueblo como sujeto histórico – esto es como totalidad política capaz de albergar entidades políticas diferenciadas – se constituye a través de estas interpelaciones democrático-populares” que constituyen, a través de una larga historia, algo así como el vocabulario básico del estado de derecho moderno. Son conceptos no privativos de una clase sino más bien operantes en la constitución de una subjetividad política en general: “libertad,” “igualdad,” “participación,” “derechos.” Pero ocurre que en algunos contextos estos mismos conceptos pueden ser vividos como rasgos constitutivos de una identidad popular y no como un conjunto de ideas necesariamente compartidas por todo el espectro de lo social. En este caso las atribuciones de “democracia,” “ciudadanía,” “participación,” “libertad” y otras, pasan a ser entendidas no como interpelaciones favorecidas desde una racionalidad política general

(representada en última instancia por el estado), sino como producciones de una totalidad social que se le opone. Cuando estas interpelaciones democrático-populares que constituyen un capital común a toda una sociedad son apropiadas por un grupo que se identifica a sí mismo como “el pueblo,” y son utilizadas contra un grupo dominante que se supone contrario a los valores expresados por las interpelaciones democrático-populares, nos encontramos, dice Laclau, frente a una estructuración “populista.”

La cultura popular de fin de siglo XIX se conformó en tensión a dos problemas. Por un lado su relación con una élite liberal que hablaba un discurso republicano que no estaba sin embargo dispuesta a practicar. Por el otro, se abocó a un enorme esfuerzo de sincretismo – cuyos efectos ciertamente democratizadores no deben hacer olvidar que como toda representación cultural debe su existencia a los elementos excluidos – cuyo producto final fue la elaboración de un sentido de lo ciudadano fácilmente identificable con “el pueblo.” Restaba tan sólo un último problema. En tanto el motivo general que dominaba la producción popular era representar al pueblo en su generalidad, los términos de esa representación debían ser necesariamente vagos y poco específicos. En el caso del desarrollo de la cultura popular argentina de fin de siglo el ideologema que tomó a su cargo la conjunción de la vasta diversidad de identidades políticas en un proyecto común y en una comunalidad llamada pueblo fue: *justicia*. El origen de su popularidad en el fin de siglo hay que rastrearla, nuevamente, hasta el impacto del *Juan Moreira*. Después su huella se encuentra por todos lados en la producción cultural y en especial teatral de la época. Desde *Las justicias de la tierra* de López de Gomara (1898) y *Justicia criolla* de Soria (1897) hasta la simple *Justicia* de Agustín Fontanella (1900). Incluso la élite se anima a la temática pero no sin cierto reaccionarismo. Martín Coronado estrena hacia 1897 *Justicias de antaño*.

Conclusión

En el caso de Argentina correspondió al ámbito del teatro popular y de la cultura masiva y ciudadana en que proliferaron el diario, el libelo, la performance callejera y el folletín, la constitución de ese “sentido común de lo político” cuya impronta imborrable es tal vez el origen de más de un dolor de cabeza para los futuros proyectos de gobernabilidad en Argentina. La afirmación, creo, es novedosa en el campo de los estudios sobre la cultura argentina. Casi siempre se ha pretendido que la posibilidad de interpelar a los ciudadanos y la capacidad interpelativa general dependían del establecimiento de un lugar privilegiado de enunciación. Ese lugar privilegiado se restringe a

unos pocos ámbitos: la cultura ilustrada de mitad del siglo XIX, el sueño modernizador (encarnado por Sarmiento, de quien dirá Borges que “sigue soñándonos”), la generación del '80 o los distintos miembros de la élite responsables de los grandes discursos ideológicos: el jurídico (Alberdi), el histórico (Mitre), el de la historia literaria (Ricardo Rojas, pero Rojas forma ya parte de otra serie). Recién en los últimos años comienza a ser concebible que los sectores populares ridiculizados por la élite del '80, utilizados con más fervor estratégico que convicción por los distintos acercamientos populistas, sean responsables de la verdadera experiencia modernizadora argentina y de la constitución de una primera racionalidad política en referencia a la cual se construirán todas las articulaciones posteriores.¹⁹

En su libro sobre el criollismo y la cultura popular del período, Adolfo Prieto lamenta el olvido en que han caído esas producciones.²⁰ El olvido es un avatar natural de toda forma cultural. Pero cuando se medita la importancia histórica de aquellas formas de la cultura popular, el olvido toma irremediamente la forma de una represión. La crítica literaria y cultural del siglo XX participó también activamente en la decisión de olvidar la experiencia de la primera cultura popular y masiva en Argentina. En esto heredaba el gesto fundamental de un decoro nacionalista que a fuerza de aristocratizante condenó toda representación a compadecer frente a los tribunales de la verdad. En esa nueva configuración, Cocoliche no tenía ninguna chance. Curiosamente la estrategia del nacionalismo será abrazar la representación pero cancelar su poder articulador. Desde 1896 en adelante existirá una creciente producción cultural que, aplaudida o producida por la élite, intentara retomar la simbología criollista con el fin expreso de borrar de ella todo rasgo anárquico, popular y articulador.²¹ Su culminación simbólica se encuentra, sin dudas, en el llamado “centenario” de la independencia y el discurso nacionalista que promueve. No sin enormes fisuras el discurso nacionalista del centenario intentará mantener su hegemonía a lo largo de todo el siglo XX, y hará del olvido de la temprana producción popular criollista un momento clave de su estrategia cultural.

Ahora que la formidable coalición de discursos e ideologías que suprimió la experiencia utópica de la primera emergencia de un concepto moderno de lo popular en Argentina ha caído a su vez bajo los golpes de otro advenir de la historia (globalización, post-nacionalismo o como quiera llamársele) es tal vez útil y hasta iluminador reflexionar sobre aquella experiencia que resuena increíblemente moderna y hasta contemporánea a nuestro entendimiento actual de lo social. Sin duda también sería oportuno

recordar el significante bajo el cual aquella diversidad se conformó en un pueblo: justicia. Para concluir sólo quiero recordar que aquel significante “justicia” no sólo fue ajeno al terreno de la política hegemónica – aun cuando haya sido su condición de posibilidad – sino que preservó, y no por mera chance, en las formas de la estética su promesa. La justicia es inexperimentable, o mejor dicho, experimentable sólo como finalización de la carencia (la injusticia). La justicia no es ni puede ser un juicio de identidad, tampoco un bien a obtener. Y si esta última característica la salva de la territorialización y la complacencia le otorga también un lugar de concurrencia con aquellas formas (la literatura, el teatro, la representación socio-cultural) en las que alumbró por primera vez todo lo que una época identificó, sencillamente, como su “ser.”

Georgetown University

Notas

¹ Ya durante la guerra de la independencia se fundó en Buenos Aires la Sociedad del Buen Gusto en el Teatro, bajo el lema “El teatro es instrumento de gobierno.” Sobre el estado de la educación en el período 1880-1916, ver Adriana Puigrós ed. *Historia de la Educación en la Argentina*, T I y II.

² Ver Luis Ordaz, “Afirmación de la escena nativa.”

³ “¿Habitantes o ciudadanos? La Argentina del ochenta y el problema de la identidad política,” 18

⁴ En el contexto latinoamericano la publicación de distintas “Historia de la vida privada,” es el ejemplo más sobresaliente de esta tendencia. Para el contexto argentino de fin de siglo ver el tomo 2 de *Historia de la vida privada en Argentina*. Ema Cibotti discute la tensión entre política formal y la política inherente en organizaciones sociales y producciones culturales culturales en “Del habitante al ciudadano: La condición del inmigrante.”

⁵ En la abundante bibliografía sobre el “agauchamiento” de los inmigrantes judíos de Europa oriental a la Argentina el texto más sugestivo continúa siendo la serie de relatos publicada por Alberto Gerchunoff hacia 1910 en *Los gauchos judíos*.

⁶ Domingo Casadevall, *Buenos Aires: arrabal. sainete. tango*, 230.

⁷ La bibliografía sobre el circo criollo es variada, dispar y en general deficiente. Textos importantes son Raúl H. Castagnino, *El circo criollo: datos y documentos para su historia, 1757-1924*; Livio Ponce, *El circo criollo*; Beatriz Seibel, *El teatro bárbaro del interior*. Un trabajo reciente es el de Ricardo O. Passolini, “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales.”

⁸ Ver por ejemplo la introducción al tomo III de la *Breve historia del teatro argentino*, por Luis Ordaz. Textos clásicos al respecto son las memorias de García Velloso y del mismo Podestá. Un estudio más reciente es el de Silvia Pellarolo, *Sainete criollo: Democracia/representación. El caso de Nemesio Trejo*. (73-76)

⁹ Sobre el primer punto ver Roland Barthes "From work to text." Con "lógica de la textualidad" me refiero a la teorización de Ernesto Laclau y su caracterización de la política en términos de universales y significantes. Ver especialmente *Emancipation(s)*.

¹⁰ Hay quienes han notado que estas características – verosimilitud, escena, soporte corporal de la comunicación – la representación teatral la comparte con la representación política. Son menos, sin embargo, los que han notado que la representación comercial – el mercado y la mercancía – están formados también en la misma estructura. Para una introducción a la problemática de mercado y cultura en el fin de siglo argentino, ver Fernando Rochi, "Inventando la soberanía del consumidor"

¹¹ Rama, "Creación," en *Los gauchipolíticos rioplatenses*, 134.

¹² Ver al respecto Paul Lloyd y David Thomas, *Culture and State*. Aunque el estudio se centra en Inglaterra es del todo relevante al contexto latinoamericano donde, más que en Europa, el arte y la cultura tomó a su cargo tareas postergadas por una sociedad civil débil o ausente. Un libro reciente sobre aspectos similares en Latinoamérica es el de Nicola Miller, *In the Shadow of the State*.

¹³ Existe en el temprano teatro popular autores más "ideológicos" y altamente concientes de la oposición entre ethos popular y oligárquico, como es el caso del español López de Gomara.

¹⁴ Citado en Rama (145), esta línea de cocoliche no se encuentra en la edición de *Juan Moreira* preparada por David Viñas para la Biblioteca Ayacucho y que sigue la edición de la Academia Argentina de Letras de 1935.

¹⁵ Habría varios motivos, comenzando por el poema de su hermano Ricardo que Eduardo Gutiérrez usa de epígrafe en su su texto, para considerar al *Juan Moreira* un texto trágico. Horacio Verbitsky caracteriza al Juan Moreira como tragedia en su prólogo a la edición de Eudeba de 1968 de la novela de Gutiérrez. Tulio Carella, en *El sainete criollo*, cita con aprobación a Ricardo Rojas, para quien ya no sólo el *Moreira* sino el género saineteril mismo es inseparable del pathos trágico.

¹⁶ Cara-Walker, "Cocoliche: The Art of Assimilation and Dissimulation among Italians and Argentines," 49. Este estudio tal vez el más importante en torno a la figura del Cocoliche, parte de interrogantes lingüísticos pero se desplaza hacia el análisis cultural, literario e histórico.

¹⁷ Ver Stuart Hall "Notes on Deconstructing the Popular."

¹⁸ Ver fundamentalmente, "Towards a Theory of Populism" en *Politics and Ideology in Marxist Theory*.

¹⁹ Ver Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero, *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*. Textos recientes que discuten el fin del siglo XIX y que podrían apoyar esta conclusión incluyen *El umbral de las metropolis*, de Jorge Liernur y Graciela Silvestri, *La grilla y el parque* de Adrián Gorelik y la colección de ensayos reunida en el tomo segundo de *Historia de la privada en Argentina* dirigida por Fernando Devoto y Marta Madero.

²⁰ Prieto, *El discurso criollista*, 22.

²¹ 1896 es el año de estreno de *Calandria* de Martiniano Leguizamón, un drama anti-moreirista de un gaucho injustamente perseguido al que la justicia lo perdona y un diputado recién hecho dueño de estancia lo nombra administrador.

Bibliografía

Agnew, Jean Christophe. *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

- Botana, Natalio. "¿Habitantes o ciudadanos?: La Argentina del ochenta y el problema de la identidad política." En *El poder militar en la Argentina 1976-1981*, ed. Peter Waldmann y Ernesto Garzón Valdéz. Buenos Aires: Galerna, 1983.
- Cara-Walker, Ana. "Cocoliche: The Art of Assimilation and Dissimulation among Italians and Argentines." *Latin American Research Review* XXII.3 (1987): 37-66.
- Carella, Tulio. *El Sainete*. Buenos Aires: CEAL, 1967.
- Casadevall, Domingo. *Buenos Aires: arrabal, sainete, tango*. Buenos Aires: Fabril, 1968.
- Castagnino, Raúl. *El circo criollo*. Buenos Aires: Lajouane, 1953.
- _____. *Sociología del teatro argentino*. Buenos Aires: Nova, 1963.
- Cibotti, Ema. "Del habitante al ciudadano: La condición del inmigrante" en Mirta Zaida Lobato ed. 365-408.
- Corrigan, Philip y Derek Sayer. *The Great Arch: English State Formation as Cultural Revolution*. New York: Blackwell, 1988
- Devoto Fernando y Marta Madero. *Historia de la vida privada en la Argentina. La argentina plural: 1870-1930*. Buenos Aires: Taurus, 1999.
- García Velloso, Enrique. *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires: Eudeba, 1978.
- Gerchunoff, Alberto. *Los gauchos judíos*. Santiago de Chile: Ercilla, 1943.
- Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque: Espacio público y cultural urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Gutiérrez, Leandro H. y Luis Alberto Romero. *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.
- Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. Buenos Aires: Eudeba, 1968.
- Hall, Stuart. "Notes on deconstructing the popular." En *People's History and Socialist Theory*, ed. Raphael Samuel. London/Boston: Routledge & K. Paul, 1981.
- Laclau, Ernesto. *Emancipation(s)*. London: Verso, 1996.
- _____. "Towards a Theory of Populism." En *Politics and Ideology in Marxist Theory*. London: NLB, 1977.
- Liernur, Jorge y Graciela Silvestri. *El umbral de las metrópolis: Transformaciones técnicas y culturales en la modernización de Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

- Lloyd, David and Paul Thomas. *Culture and the State*. New York: Routledge, 1998.
- Lobato, Mirta Zaida. *Nueva historia argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- Marco, Susana et al., ed. *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba, 1974.
- Miller, Nicola. *In the Shadow of the State. Intellectuals and the Quest for National Identity in Twentieth-Century Spanish America*. London: Verso, 1999.
- Ordaz, Luis. "Afirmación de la escena nativa." *Capítulo: la historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Cedral, 1978: 289-312.
- _____. *Breve historia del teatro argentino III*. Buenos Aires: Eudeba, 1963.
- Pasolini, Ricardo O. "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales," en Fernando Devoto y Marta Madero (227-273).
- Pellarolo, Silvia. *Sainete criollo: Democracia/Representación, el caso de Nemesio Trejo*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- Podestá, José J. *Medio siglo de farándula. Memorias*. Buenos Aires: Kraft, 1965.
- Ponce, Livio. *El circo criollo*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1972.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Rama, Angel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Cedral, 1982.
- Rocchi, Fernando. "Inventando la soberanía del consumidor." En Fernando Devoto y Marta Madero (301-321).
- Rock, David. "Las dos primeras décadas del siglo XX: la influencia de la inmigración." En *El poder militar en la Argentina 1976-1981*, ed. Peter Waldmann y Ernesto Garzón Valdéz
- _____. *Politics in Argentina 1890-1930: The Rise and Fall of Radicalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- Rowe, William y Vivian Schelling. *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. London: Verso, 1991.
- Seibel, Beatriz. *El teatro bárbaro del interior*. Buenos Aires: De La Pluma, 1985.
- Viñas, David. *Teatro rioplatense (1886-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.