

La reescritura de *Juan Moreira*: La política del decorum en el teatro argentino

Guido A. Podestá

La biografía literaria de *Juan Moreira* comenzó cuando fue publicada por entregas en el diario *La Patria Argentina* de Buenos Aires, entre el 28 de noviembre de 1879 y el 8 de enero de 1880, meses después de que se editara la segunda parte del *Martín Fierro*. El folletín tuvo su origen en una entrevista efectuada por Eduardo Gutiérrez a Juan Moreira, poco antes de morir éste en 1874. El entrevistador se convirtió cinco años más tarde en el escritor del folletín *Juan Moreira*.

La publicación de *Juan Moreira* provocó un debate en torno al protagonista construido por Gutiérrez, un gaucho que se rebela y hasta se hace prófugo una vez que es objeto de repetidas arbitrariedades cometidas en nombre del estado. Intelectuales como Martín García Mérou, Ernesto Quesada, Rafael Obligado, Calixto Oyuela, Carlos Olivera y Eduardo Schiaffino, defendieron o acusaron a Eduardo Gutiérrez por la ética que según ellos fomentaba el folletín. Se llegó a hablar de *moreirismo*, que en el contexto de ese debate puede entenderse como una concepción del mundo y de la vida que al ser modificada y desvirtuada desde afuera, opta por subvertir el orden. Esta subversión la hace a su manera, es decir, en los espacios liminales de una sociedad civil que no desea admitirlo como ciudadano.

Al discutirse sobre este modo de vida, se debatía también el papel que le cabía al periodismo, particularmente al periodismo *popular*, surgido hacia la segunda mitad del siglo XIX, en la definición de un canon para la literatura argentina. Como lo ha señalado Adolfo Prieto en su excelente libro *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, los intelectuales argentinos decimonónicos llegaron al convencimiento de que para modernizar la Argentina era necesario alfabetizar al pueblo.¹ Se materializaron así diferentes campañas de alfabetización y como consecuencia llegó a aparecer, entre 1880 y 1910, un tipo diferente de lector.

Se esperaba que estos nuevos lectores fortaleciesen el consumo de libros, pero ocurrió que éstos se convirtieron--según lo afirmaba Angel Rama--en compradores de diarios y revistas.² El desencuentro fue mucho mayor si se toma en cuenta que proliferaron revistas y diarios que difundieron folletines e historietas--como la de *Juan Moreira*--que no habían sido concebidas por los

letrados ni escritas al gusto de ellos. Los periódicos y las revistas que publicaron historias como la de Juan Moreira, no sólo devaluaron los modelos que la "cultura letrada" había construido desde 1810 (mediante agrupaciones como la Sociedad del Buen Gusto del Teatro, fundada en 1811), sino que periódicos como *La Patria Argentina* le dieron carácter nacional a un criollismo "popular." La más moderna tecnología hacía esto posible y se ponía quizá en evidencia cómo el aparato cultural, por lo menos una parte del mismo, dejaba de estar a disposición exclusiva de los *letrados*. El control del libro no garantizaba el control del periódico y el periódico servía para que se introdujera un nuevo tipo de libro al gusto de un pueblo recién alfabetizado. El *sistema literario* promovido por la *cultura letrada* fue modificado: "El libro es aquí--dice Prieto--un objeto impreso de pésima factura; la novela es folletín; el poema lírico, cancionero de circunstancias; el drama, representación circense." (15)

Mi propósito en este trabajo es estudiar este conflicto entre *criollismo popular* y *cultura letrada*, y su papel en la reescritura de *Juan Moreira*. La recepción de *Juan Moreira* fue conflictiva como lo indican los elogios y las condenas que provocó. Las lecturas que llegaron a la esfera pública, las reseñas que se contaron o escribieron, fueron orientando la reescritura del folletín, hasta que se llegó a la escritura del drama escrito bajo el mismo título. Me interesa examinar en este trabajo algunos de los desplazamientos textuales y las exclusiones que se produjeron cada vez que se reescribió *Juan Moreira*.³

El corpus que manejo no cubre todas las versiones habidas y por consiguiente no pretende dar cuenta de toda derivación textual que se hubiese originado en el folletín *Juan Moreira*. Me voy a referir exclusivamente a aquellos cambios que subrayan la apropiación de la que fue objeto *Juan Moreira*. No pretendo por tanto una reconstrucción exhaustiva sino aquella que explique detrás de la escasa circulación que ahora tiene *Juan Moreira*, las exigencias y concesiones a que dio lugar en las décadas inmediatas que siguieron a su publicación.

1. Cuando la modernidad no era apropiada

Cultura letrada y *criollismo popular* son categorías que ha propuesto Adolfo Prieto para denominar a cada uno de los campos que se formaron cuando folletines como *Juan Moreira* replantearon, con artefactos alternativos, la confección de una cultura nacional. Estas categorías se relacionan con el marco propuesto por Angel Rama, para las ciudades que él llamaba *modernizadas*. De acuerdo con Rama, este tipo de ciudad logró "imponer la escritura y negar la oralidad" cancelando de paso su proceso productivo.⁴ La investigación de Prieto sirve para demostrar que esa oralidad fue recuperada por escritores como Gutiérrez, dando lugar a una tradición que fue finalmente sometida.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, no todos los espectáculos tenían igual prestigio y por tanto cada cual contaba con un espacio distinto al cual le

correspondía un determinado tipo de público. Las expectativas de cada uno de esos públicos eran diferentes, como también lo eran las convenciones con las que estos públicos se habían familiarizado. En este sentido, la lealtad a un determinado tipo de público podía deberse al respeto de una clasificación de las artes en la que se hacían evidentes exclusiones políticas y sociales. Dada esta estratificación, la elección del libro o el folletín, el circo o el teatro, traía consigo compromisos.

La sociedad argentina contaba con áreas del aparato cultural que les estaban reservadas a ciertas artes y géneros. La permisibilidad de ciertos discursos se adecuaba a estas variables y a la ausencia de interferencias. Fuera del lugar apropiado, una tragedia podía convertirse en una farsa. Sin embargo, más importante que el lugar era el tipo de espectáculo que le servía de marco: *Juan Moreira* se presentó primero como pantomima y más adelante como pieza teatral en un mismo lugar, el Teatro Politeama. Sin embargo, como pantomima fue algo marginal (si se toma en cuenta el programa del circo en el que se presentó), mientras que como puesta en escena se convirtió en la oferta exclusiva de una compañía teatral criolla.

A los intelectuales de la "cultura letrada" no les preocupaba reclamar como espacio suyo el circo, aunque eso no impedía que censurasen o aprobasen lo que en el circo ocurría.⁵ Sin embargo, con la multiplicación de medios modernos de comunicación, el periodismo se convirtió en una zona de litigio, como también pasaron a serlo el teatro y la novela. La atención que le prestaron a *Juan Moreira* tiene que ver con ciertas concepciones que este espectáculo amenazaba; particularmente el tipo de público y el lugar donde era puesto en escena.

Juan Moreira fue por lo menos un folletín, una novela, una pantomima, un drama y dos películas. Siempre contó con profesionales que lo escribieran o adaptaran, que lo pusieran en escena, o que actuaran en la pantomima, el drama o la película. Tuvo muchos de los públicos posibles, con espectadores que pertenecieron a todas las clases sociales y a distintas épocas. Fue escuchado y visto, en carpas o salas de teatro; fue leído en privado y en público, como una lectura más (al ser apéndice de un periódico o parte del programa de un circo) o como la única lectura posible (en el formato de un libro o de una puesta en escena). Comenzó siendo un folletín (más popular en su época que el *Martín Fierro*) y se convirtió en un drama que algunos considerarían fundador del teatro argentino. Fue leído, escuchado o visto, aunque con intervalos, entre 1879 y 1910, durante los gobiernos de Nicolás Avellaneda, Julio A. Roca, Carlos Pellegrini, Roque Saenz Peña y Manuel Quintana.

En la reescritura de *Juan Moreira* intervinieron escritores con estrategias y expectativas muy contradictorias. Al texto original debe agregarse otros textos: el *mimodrama* que Eduardo Gutiérrez preparó en 1884; el "drama criollo" que José Podestá escribió en 1887; la ópera *La pampa* compuesta por Arturo Berutti y Guido Borra, estrenada en 1897; y hasta las películas *Juan*

Moreira, la última dirigida por Leonardo Favio y estrenada en 1974. Igualmente habría que considerar *Moreira en ópera*, de José Antonio Lenchantín, también estrenada en 1897, pero que fue una parodia de *La pampa*.⁶ En este sentido, el folletín es una suerte de arquetipo.

El folletín *Juan Moreira* fue escrito por un escritor profesional que en sólo una década escribiría cerca de treinta libros. Un escritor que creó su propia fórmula de lo que debía ser el folletín y que una vez encontrada la repitió creativamente.⁷ Esto le costó ser excluido de la "cultura letrada" pero a cambio pudo vivir cómodamente de lo que escribió para diferentes periódicos y editoriales. Esta exclusión no se debió exclusivamente a que hubiese optado por el folletín, sino también al haber transgredido convenciones custodiadas por los intelectuales de la "ciudad letrada."⁸

2. La recepción de *Juan Moreira*

Parece no haber habido subversión alguna en la escritura de folletines o pantomimas como *Juan Moreira*. La pantomima no fue escrita como reacción contra la subordinación del teatro respecto al drama. No se trataba de experimentar con expresiones artísticas que no fuesen verbales. Es más, tanto el criollismo *popular* como la *cultura letrada* parecían observar un mismo protocolo. Se respetaba la división que se imponía sobre producciones artísticas, entre alta y baja cultura, según el lugar en el que se materializaba, el público al que se dirigía y las convenciones literarias o artísticas que respetaba.

Los intelectuales de la *ciudad letrada* optaron por dos lecturas de *Juan Moreira* que se complementaban. Una vez publicado el folletín como libro, criticaron el incumplimiento de ciertas convenciones, con lo cual daban a entender que consideraban a *Juan Moreira* una novela deficiente. Por su estilo "descuidado," plantearon que Gutiérrez era un cronista más que un novelista.⁹ Sea como cronista o novelista, le criticaban a Gutiérrez el haber convertido a un delincuente en héroe popular.

Gutiérrez reaccionó negativamente frente a lecturas que lo convertían en cronista por no reunir los méritos necesarios para ser un novelista. Llamó la atención de sus lectores sobre la veracidad de su relato, al reiterar que no estaba escribiendo una novela. Este rol le permitía hacer caso omiso de convenciones propias de la novela. Como prueba de que no había escrito una novela, podía recurrir a testigos y escribanos, los cuales podían dar fe de que su relato, por más novelesco que pareciese, no era una ficción sino una historia veraz.

En cuanto al incumplimiento de convenciones, se censuraba especialmente--como se dijo--la apología de un delincuente. Se ha dicho que a diferencia del *Martín Fierro*, el protagonista de *Juan Moreira* nunca llega a arrepentirse, como tampoco llega a ser sometido. A esto debe agregarse que para Moreira, no hay contrición posible puesto que es una arbitrariedad la que lo ha "desgraciado." Desgraciarse era el estado que padecían aquéllos que a

pesar de ser inocentes eran objeto de castigos públicos. El origen del desgraciarse quedaba sin explicarse excepto por la fatalidad. Las arbitrariedades de las autoridades y las persecuciones de los *justicias* eran la evidencia inexplicable de un estado de cosas cuyos castigos y sentencias eran desafiadas. En *Juan Moreira* la justicia no existe, lo que existen son "justicias," individuos que se apropian de las leyes para destruir el hábitat de un gaucho.¹⁰

Las autoridades locales habían destruido sus medios de producción y pretendían además destruir su concepción de la vida y el mundo. A su vez, querían imponerles una guerra contra los indios que no tenía cabida dentro de su escatología, ni siquiera en nombre del progreso, quizás porque el progreso traía consigo el despojo de ranchos, el crecimiento de estancias y la guerra en fronteras que les eran indiferentes.

A diferencia de Martín Fierro, Juan Moreira no será reclutado por el ejército, pero sí será desterrado y reducido a un espacio cuasi marginal: la pulpería. Esta se convierte en el refugio último de los gauchos, la zaga en la que su ética subsiste y se pone anacrónicamente a prueba. Es el lugar donde no hay ambigüedad y donde las lealtades o deslealtades son transparentes. Fuera de ese espacio, lo que para el gaucho es un duelo honorable o una justa venganza, para las autoridades es un crimen que debe castigarse; más allá, el mundo está cabeza abajo y no precisamente en un carnaval. En *Juan Moreira* no hay exilio en lugares lejanos. El protagonista es desterrado a la pulpería que adquiere especial importancia porque es la base a partir de la cual lleva a cabo sus venganzas ocasionales y porque es el punto de encuentro con políticos que querrán sacar provecho de su incompetencia como ciudadano.

3. La transformación del folletín en pantomima

El primer desplazamiento textual de *Juan Moreira* se materializó en un circo, el de los hermanos Carlo. Este era un circo "criollo" que se encontraba de gira por Brasil y Argentina. *Juan Moreira* se presentó como cierre de temporada: como un gesto adicional de agradecimiento de los dueños del circo por una temporada que había sido exitosa, o como alternativa a un repertorio que se había agotado prematuramente. El *mimodrama* fue presentado como parte de un repertorio que comprendía pruebas con animales, acróbatas, malabaristas, magos, trapeceistas, payasos y diferentes actos musicales.

Si bien tanto circos extranjeros como criollos presentaban sainetes y pantomimas, los actos musicales y los payasos son los que permiten distinguir mejor el repertorio de estos dos tipos de circo. Los extranjeros contaban con piezas "clásicas," por lo menos en la denominación (e.g. oberturas), mientras que los circos criollos tenían milongas, payadores y bailes.¹¹ Los circos criollos podían tener payasos llamados *ingleses*, pero ofrecían números con payasos criollos que eran--según lo sostiene Castagnino--una suerte de collage que reunía en un solo personaje todas las especialidades conocidas de los payasos europeos, a las cuales se añadía la de música. Quizás la mayor diferencia

habida entre ambos circos sea la proclividad del payaso criollo hacia las sátiras políticas.

La escritura de una pantomima basada en el folletín no trajo consigo un cambio radical de público sino más bien de medio. El circo--incluso el extranjero--era el lugar apropiado para llegar a quienes no sabían leer. Si se recuerda que la alfabetización de buena parte de la población era un hecho reciente, el circo puede verse como un complemento del público que tenían los periódicos. Esto no permite distinguir claramente al público del circo del de los folletines de Gutiérrez. Mediante ambos se podía llegar a buena parte del pueblo de Buenos Aires, justamente cuando Buenos Aires estaba convirtiéndose en una ciudad moderna.

Cuando le propusieron a Gutiérrez que escribiera el libreto para la pantomima basada en *Juan Moreira*, éste aceptó pero planteó condiciones que fueron aceptadas.¹² Intervino en la selección del reparto y exigió que un criollo hiciese de Juan Moreira. Curiosamente encontró apropiado a un hijo de inmigrantes genoveses que trabajaba como payaso criollo. Exigió también "autenticidad" en el vestuario, aunque cabe preguntarse cuánta autenticidad había en un gaucho vestido con un "tirador cubierto de monedas de plata," "brillantes trabucos de bronce" y "una daga lujosamente engastada."¹³ Estas inconsistencias sugieren que ese resguardo de la verosimilitud respondía no tanto a la protección antropológica de un gaucho que estaba en proceso de desaparición, sino a un referente construido a partir del folletín que él mismo había escrito.

La imagen del gaucho construida por Gutiérrez no era réplica, simulacro o reflejo de lo que el gaucho socialmente era o había sido.¹⁴ Más bien, era una imagen alternativa frente a otras (como la construida por Sarmiento o Hernández) que satisfacían más bien la diversidad de prejuicios, nostalgias o deseos que había entre criollos. Contrastada con lo que estaba ocurriendo con el gaucho, sus medios de producción y sus relaciones sociales, la imagen construida por Gutiérrez, pese a todo lo apologética que era del gaucho, no podía escapar al obituario, y en ese sentido, no podía evitar ser una simulación semejante a la de un retrato costumbrista.

La escenografía fue improvisada con lo que se tenía a la mano y no hubieron exigencias mayores para que ésta fuese "auténtica." La teatralidad de la pantomima se vio favorecida por los recursos que ofrecía el picadero. Transformado en un espacio dramático, permitía el empleo de caballos (como ocurrió en la pantomima y el drama), y proporcionaba un espacio mayor del que hubiese tolerado el escenario de un teatro. El empleo de caballos permitía eventos en lugares diferentes, en tiempos distintos, con lo cual se podía prescindir de un tiempo y espacio únicos.¹⁵

Actores que habían sido entrenados como payasos, tomaron parte en esta pantomima. Las técnicas empleadas por los mimos no eran elaboradas. A ellos se les pidió que tradujesen en movimientos cuanto Gutiérrez había escrito en su libreto y ninguno cuestionó la autoridad del texto como tampoco la del

escritor. Se esperaba que la pantomima fuera la selectiva réplica del folletín.

La música tenía como una de sus funciones, la de compensar la ausencia de diálogos. Músicos y danzantes relataban lo que los actores no podían ni debían decir. Los actores debían limitarse a imitar un texto que no podía ser citado verbalmente. Esta mala conciencia y este deseo de compensación se nota también en el testimonio dado por José Podestá en *Medio siglo de farándula* sobre el origen del drama. Un espectador le sugirió que "completase" la pantomima con diálogos, es decir, con la escritura del drama. De no hacerse esto, sostuvo este privilegiado espectador, la pantomima quedaría como una versión incompleta de *Juan Moreira*.¹⁶

4. La escritura del drama

Eduardo Gutiérrez se opuso a la escritura de un drama basado en la historia del folletín. Esta reticencia contrasta con su disponibilidad respecto a la escritura de la pantomima. Una posición así puede explicarse por las siguientes razones: en primer lugar, Gutiérrez representaba un nuevo tipo de intelectual atraído más por los medios de comunicación modernos que por los cenáculos; en segundo lugar, la escritura de un drama, por más criollo que éste fuese, implicaba abandonar al público que lo había convertido en un escritor profesional; y en tercer lugar, la escritura del drama traía consigo la introducción de ciertas convenciones, y el desplazamiento de otras, transacción ésta en la que Gutiérrez podría no haber estado animado. De estos cambios se encargaría José Podestá, quien había hecho a Juan Moreira en la pantomima.

En la transformación del folletín en pantomima hubo una cierta continuidad, que comenzó a perderse posteriormente en el teatro argentino. Tanto en el folletín como en la pantomima había una apertura que permitía el diálogo con el público. Se toleraba su participación y se admitían modificaciones al texto. Esta convención se mantuvo en el drama, donde los actores solían improvisar y dialogar con los espectadores. Se sabe también que era frecuente la participación de los espectadores en la puesta en escena, sobre todo cuando se trataba de ajustar cuentas con los *justicias*. Esta misma apertura existía en el folletín. Cuando éste fue publicado en forma de libro, Gutiérrez adjuntó, a modo de epílogo, cartas que sus lectores le habían enviado, corrigiendo o agregando eventos. Este epílogo se justificaba, además, por el carácter no novelesco que le quería dar Gutiérrez a su folletín.¹⁷

Podestá le proporcionó a *Juan Moreira* códigos (entre ellos los diálogos) que, según un comentarista de la época, fueron reconocidos por la audiencia *masculina* de Buenos Aires.¹⁸ El lenguaje de cada personaje fue estilizado, se introdujo la versificación y los diálogos, se eliminaron o añadieron escenas. Algunas de estas escenas con grupos de actores, la realización de asados en el escenario, y la presencia de perros disputándose huesos. En el *drama criollo*, la historia sufre una intensa transformación, puesto que se materializa una suerte de traducción vernacular del texto arquetípico.

Desaparece la necesidad de subrayar expresiones dialectales, mientras que las expresiones cultas son borradas al disolverse (parcialmente) el narrador en la invención de nuevos personajes. No obstante, los personajes que ya existían en el folletín mantienen una cierta inmunidad lingüística que los exonera de estos cambios. Las modificaciones lingüísticas no deben interpretarse necesariamente como un mayor acercamiento al habla popular, puesto que responden a convenciones de tipo naturalista o costumbrista. Son casi citas descontextualizadas de cómo se imaginaba que el inmigrante o el pueblo hablaba. Se hace uso de ciertas declinaciones que son introducidas en los lugares precisos (cada vez que interviene un gaucho o un "gringo"), para provocar un determinado efecto (la empatía con un mundo que ya no amenaza, la parodia de otro mundo que está siendo controlado). Más que una traducción fonética o fonológica, es un caso de estilización, de apropiación cultural.

Se incorporaron personajes--gauchos en su mayor parte--y entre las novedades estaba Francisco Cocoliche. Este personaje surgió a partir de la improvisación de uno de los actores. Si bien puede rastrearse el origen del *cocolichismo* hasta el folletín *Juan Moreira*, su fuente más relevante está en el drama.¹⁹ En el folletín había un personaje semejante a Francisco Cocoliche, llamado Sardetti. Si bien ambos eran variables de un mismo estereotipo expiatorio construido en base a los prejuicios étnicos de los criollos, no eran idénticos.²⁰

En el folletín, el inmigrante italiano todavía no se había transformado en *cocoliche* y por tanto no era un personaje cómico. Sardetti es el propietario de una pulpería que se enriquece a expensas de "gauchos alzados y vagos" y que se presta a las maniobras de las autoridades locales.²¹ Este *gringo* se aprovecha económicamente de Juan Moreira y luego se hace cómplice del teniente alcalde. Consciente de su vulnerabilidad, está dispuesto a ceder ante presiones políticas, sin reparar en lo arbitrarias y deshonestas que éstas eran. En el folletín, se responsabilizará a Sardetti por las desgracias de Moreira. En el drama, el inmigrante italiano llegará a desplazar a Sardetti y como tal se convertirá en simulacro del gaucho y objeto de parodias. Si el inmigrante pretendía pasar por criollo, mediante el uso de vestimentas o disfraces, se le caracterizaba como simulacro del gaucho. En el folletín se había optado--como se ha dicho--por otra construcción, la de un personaje al que se le responsabilizaba por la delincuencia de los gauchos.

Después del drama *Juan Moreira*, el *cocoliche* pasó a ser casi una convención literaria que se repetiría en muchos textos, a fin de parodiar la incompetencia lingüística del inmigrante italiano y denunciar su fallida asimilación cultural. En el folletín, este elemento es relevante, dado que el habla de Sardetti no difiere del habla de los demás personajes. En el drama, al igual que en el folletín, no se dialectiza el habla de Sardetti, quien habla como cualquier criollo.²² Lo contrario ocurriría con Francisco Cocoliche, de cuya "performance" lingüística se saca provecho.

En lo tocante a la historia, se buscó solucionar el problema del *decorum* disminuyendo la caracterización de Juan Moreira como bandolero, aunque sin llegar a convertirlo en payador. José Podestá efectuó un montaje en el que se destacó el conflicto entre el teniente alcalde, Sardetti y Moreira. En uno de los cuadros se produce la entrevista entre Julián y Moreira; los otros cuadros se llevan a cabo en la casa de Moreira. Cuatro de los cinco cuadros se desarrollan en lugares cerrados. En cuanto al segundo acto, se da el encuentro entre Moreira y Marañón, lo cual abarca los dos primeros cuadros (cuadros que serían anulados posteriormente). Después se produce la conversación entre Moreira y Jiménez; luego se da un cuadro en el juzgado de paz y, finalmente, otro en la pulpería "La paloma." Es excluida así la corrupción de Juan Moreira, que había sido reconocida por el mismo Gutiérrez. Al evitársela, Podestá hizo innecesaria la exculpación de Moreira.

El resultado fue una puesta en escena que al respetar selectivamente convenciones provenientes de antiguas y modernas preceptivas, creaba una suerte de collage, en el que la escenografía o la actuación en grupos, podrían haber respondido a concepciones como las de André Antoine, mientras que la actuación y los diálogos respondían, más bien, a convenciones neoclásicas (e.g. mantención de la versificación, la declamación). A su vez, los cambios musicales--por ejemplo el reemplazo del "gato" por el "pericón"--indicaban un alejamiento de expresiones artísticas populares, por otras que eran preferidas por los *letrados*. Este montaje no pretendía lograr, por tanto, una mejor economía textual. Más que la adaptación del folletín se buscaba la adopción parcial de convenciones reclamadas por los *letrados*.

5. Conclusiones

En una sociedad donde el teatro estaba reservado para la *cultura letrada*, la aparición inesperada de *Juan Moreira* llevó a que los *letrados* criticasen el picadero y la falta de *decorum*. Los *letrados* iniciaron así un proceso en el que se trató de expiar los orígenes de esta historia y reparar la falta de *decorum* mostrada particularmente por el protagonista. La *cultura letrada* logró estos dos objetivos, apropiándose de una tradición que ellos no habían inventado y cooptando incluso a los actores que habían hecho posible la puesta en escena de *Juan Moreira* en el picadero de un circo.

Los *letrados* tuvieron que formular una política cultural que respondiese a estas tradiciones que ellos no habían inventado. Asimismo, tuvieron que reconocer la existencia de un público ajeno a sus propios círculos. Al convertirse el libro en una mercancía sujeta a las demandas de un mercado, los cenáculos de los *letrados* tuvieron que aprender a ser intelectuales en una ciudad moderna, dentro de un aparato cultural que transformaba su actividad en una profesión.

Esta no era una querrela entre antiguos y modernos, sino entre dos maneras de asumir la modernidad en el aprovechamiento de medios masivos de comunicación. Se trataba ya sea de perpetuar la demarcación entre alta y

baja cultura, o de buscar la articulación de tradiciones populares dentro de una literatura nacional. Alternativas como éstas dieron lugar a un proceso en el que el criollismo "popular" fue objeto de críticas y anatemas, por parte de quienes deseaban articular la literatura y el teatro al naturalismo, modernismo o nativismo.²³

Los "letrados" tuvieron que interesarse por un nuevo tipo de público y por crear héroes semejantes a los que el criollismo *popular* había convertido en una cultura de masas. Debilitado el control que ejercían sobre el canon, los *letrados* se vieron obligados a formular un canon alternativo en el que se destacaron historias y héroes cuya genealogía "popular" era reconocible pero cuya fabricación había sido hecha al gusto de los *letrados*. *Juan Moreira* no fue un texto como cualquier otro sino un paradigma que fue censurado y que sufrió arreglos impuestos por programas que imaginaban otra configuración para la literatura argentina. Si bien es cierto que el teatro en la Argentina no comenzó con *Juan Moreira*, no es menos aceptable reconocer que el teatro nacional sí comenzó con su puesta en escena. El picadero, y no las "sociedades del buen gusto," o las "protectoras del teatro," dio lugar a un teatro con el que se identificaron toda suerte de espectadores. Como lo señala Raúl Castagnino, no es sino hasta *Juan Moreira* que el teatro crea un público.²⁴ Esto trajo consigo un cierto resquebrajamiento en cuanto a la estratificación entre las artes. El público de los circos se hizo también público de los teatros.

Más que el folletín, la puesta en escena de *Juan Moreira* creó las condiciones para una modificación del canon; hizo posible que "los gauchos del circo [conquistaran] los pretensiosos escenarios teatrales." (Podestá 5) Los payasos se fueron convirtiendo en actores de teatro y las salas de teatro reemplazaron a las carpas. Así como se habían formado circos criollos, se constituyeron compañías de teatro que transformaron al teatro como institución. Estas compañías prefirieron un repertorio que hizo posible que la "Década de Oro" no se limitase a ser un evento exclusivamente literario. *Juan Moreira* permitió también una serie de experimentos narrativos y teatrales. El drama fue teatralizado con técnicas que eran novedadasas. Esas innovaciones o préstamos tuvieron que adaptarse al picadero, un espacio que sólo décadas más tarde sería revalorado por los movimientos de vanguardia. Pero el drama tuvo que responder y ajustarse a las críticas que se le formulaban en nombre del *decorum*. Fue en respuesta a esas críticas que se materializaron ciertas concesiones.

En la reescritura de *Juan Moreira* se fueron manteniendo y creando recursos técnicos modernos que hicieron de su puesta en escena (como pantomima o drama) una oportunidad para la experimentación. Experimentaron con historias hasta entonces censuradas por su falta de *decorum*. Experimentaron con los movimientos que permitía un espacio todavía no controlado. Todo esto fue posible, en buena cuenta, por la extracción de *Juan Moreira*, por haber tenido su origen en un folletín. El costo cultural fue igualmente significativo, ya que así como los *letrados* tuvieron

que modificar sus gustos, los payasos tuvieron que abandonar sus hábitos y su medio ambiente. Se fue perdiendo la improvisación, el diálogo con el público, el picadero. Fue construyéndose una cuarta pared para que hicieran uso de ella los dramaturgos de la llamada *Década de oro* del teatro argentino.

University of Wisconsin-Madison

Notas

1. Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988).
2. *La ciudad letrada* (Hanover: Ediciones del Norte, 1984), 80.
3. Quienes se interesen por la recepción de Juan Moreira, el libro de Prieto antes citado es una referencia obligada. La edición de la "novela" *Juan Moreira* consultada para este ensayo es la publicada en Buenos Aires, en 1987, por el Centro Editor para América Latina. Otras ediciones que pueden consultarse son las de la Editorial Universitaria (1961) y la de Ediciones Xanadu (1973), ambas de Buenos Aires.
4. Ver *La ciudad letrada*, 71-104.
5. Raúl H. Castagnino, *El circo criollo; datos y documentos para su historia, 1757-1924*.
6. El libreto que escribió Eduardo Gutiérrez para la pantomima no ha sido publicado. (Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1969).
7. Angela Dellepiane, "Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez," *Revista Iberoamericana* (1978) 104-105.
8. En un artículo publicado en Buenos Aires bajo el título de "La producción intelectual latinoamericana," Rubén Darío se quejaba de los recursos editoriales que prevalecían en América Latina, y llega a decir que ni siquiera en Buenos Aires había editores: "Cuando yo vivía allí,—dice Darío—publicar un libro era una obra magna, posible sólo a un Anchorena, a un Alvear, a un Santamarina: algo como comprar un automóvil ahora, o un caballo de carrera." Pese a haber visto con simpatía las publicaciones de Gutiérrez, Darío no lo mencionó, quizá porque lo hubiese obligado a una explicación más elaborada. El artículo en mención fue publicado en *La Nación*, el 1 de agosto de 1913, p.11, y ha sido reproducido en *Escritos dispersos de Rubén Darío* (recogidos de periódicos de Buenos Aires) (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1968), 344-347. Prieto también lo cita.
9. Jorge B. Rivera, *Eduardo Gutiérrez* (Buenos Aires: Centro Editor para América Latina, 1967) 27.
10. Tanto en *Juan Moreira* como en el *Martín Fierro* los protagonistas comparten una misma imagen del indio. Para ambos el indio es un bárbaro, al que debe compadecerse más que destruir.
11. Ver Castagnino, 78-79 y 123-124. En estas páginas, Castagnino reproduce programas cuya comparación resulta interesante. En este caso, se trata de los programas del circo Podestá-Scotti, del 1 de noviembre de 1891, y del circo Hermanos Carlo, del 23 de julio de 1886.
12. El texto del drama fue donado por José Podestá al Instituto de Literatura Argentina, que dirigía Ricardo Rojas. El Instituto hizo la primera publicación de este texto en 1935 (t.VI, N.1 de una serie de "Documentos"). Posteriormente fue publicado por Luis Ordaz en *Breve historia del teatro argentino*, t.II (Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1962), y por Gerardo Luzuriaga y Richard Reeve en *Los clásicos del teatro hispanoamericano* (México: Fondo de Cultura Económica, 1975), 408-423. En estas dos últimas ediciones se incorporaron en el drama décimas que se hallaban originalmente al final del manuscrito, según lo indicaba la edición de 1935. En la edición de Luzuriaga y Reeve se hace una afirmación que conviene corregir: el escritor de la pantomima fue Eduardo Gutiérrez y no José Podestá.

13. "Vestía entonces—dice Gutiérrez—un chiripá de paño negro sujeto a la cintura por tirador cubierto de monedas de plata que le servía para oprimir su estómago algo saliente. De este tirador pendían por la parte de adelante dos brillantes trabucos de bronce, y sujetaba sobre el vacío, al alcance de la mano derecha, una daga lujosamente engastada. El aseo de su ropa, que se veía en su blanquísima camisa y en el prolijo cribo del calzoncillo, era notable.

Su traje estaba completado por una bota militar flamante, adornada con espuelas de plata, un saco de paño negro, un pañuelo de seda graciosamente enrollado al cuello y un sombrero de anchas alas.

En su mano derecha y pendiente de la muñeca, se veía un látigo de plata, de los llamados brasileros; en el dedo meñique usaba un brillante de gran valor, y sobre su pecho, cayendo hasta uno de los bolsillos del tirador, brillaba una gruesa cadena de oro que sujetaba un reloj *remontoir*" (12-13).

14. Richard W. Slatta, *Gauchos and the Vanishing Frontier* (Lincoln and London: U of Nebraska P, 1983).

15. José Podestá alternó el uso del picadero y el escenario para la puesta en escena del drama. Para el primer acto, por ejemplo, los cuadros primero, cuarto y quinto, se desarrollaban en el picadero, mientras que los restantes cuadros se representaban en el escenario. Algo semejante ocurría en el segundo acto.

16. Cuando José Podestá reestrenó la pantomima *Juan Moreira* el año 1886, en Arrecifes, provincia de Buenos Aires, sostuvo una conversación con León Beaupuy, quien le recomendó verbalizar las obras, puesto que tenía pasajes incomprensibles aún para una persona enterada de la mímica como era él (José Podestá, Río de la Plata, *Medio siglo de farándula. Memorias*, 1930).

17. "No hacemos novela—dice Gutiérrez—, narramos los hechos que pueden atestiguar el señor Correa Morales, el señor Marañón, el señor Casanova, juez de paz entonces, y otras muchas personas que conocen todos estos hechos. Hacemos esta salvedad, porque hay tales sucesos en la vida de Juan Moreira, que dejan atrás a cualquier novela o narración fantástica, escrita con el solo objeto de entretener el espíritu del lector" (83).

18. Reproducido en la edición de 1935, como apéndice, 56.

19. En el texto de José Podestá no aparece el "cocoliche." En sus *Memorias*, José Podestá, comentando las primeras puestas en escena del drama, indicará que "Cocoliche todavía no había nacido para la escena."

20. La transformación de este personaje asociado al inmigrante italiano, y la subordinación de Sardetti, dan cuenta de cómo se fue registrando el lugar del inmigrante italiano dentro de la literatura argentina. Especialmente si se toma en cuenta la producción posterior de dramaturgos como Florencio Sánchez y Armando Discépolo.

21. A diferencia de las pulperías, los ranchos son un lugar de entretenimiento y trabajo para gauchos y criollos.

22. "Es verdad, amigo Moreira—respondió humildemente el pulpero—, yo he negado la deuda porque no tenía plata y si la confesaba me iban a vender el negocio; pero yo sé que le debo y algún día le he de pagar" (26-27).

23. Ver Prieto, 19.

24. Raúl H. Castagnino, *Sociología del teatro argentino* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1963).

Bibliografía Consultada

- Cara-Walker, Ana. "Cocoliche: The Art of Assimilation and Dissimulation among Italians and Argentines," *Latin American Research Review*, 22:3 (1967): 37-67.
- Castagnino, Raúl H. *Sociología del teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1963.
- Castagnino, Raúl H. *El circo criollo; datos y documentos para su historia, 1757-1924*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1969.
- Dellepiane, Angela. "Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez," *Revista Iberoamericana* (1978), 104-105.
- Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. Buenos Aires: Centro Editor para América Latina, 1987.
- Gutiérrez, Eduardo y José Podestá. *Juan Moreira*, Sección Documentos, vol. 6, no.1. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1935.
- Luzurriaga, Gerardo y Richard Reeve. *Los clásicos del teatro hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975, 408-423.
- Ordaz, Luis. *Breve historia del teatro argentino*, t. II. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1962.
- Podestá, José. *Medio siglo de farándula; Memorias*. [Taller de la Imprenta Argentina de Córdoba] Río de la Plata, 1930.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Rama, Angel. *La ciudad Letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Rivera, Jorge B. *Eduardo Gutiérrez*. Buenos Aires: Centro Editor para América Latina, 1967.
- Slatta, Richard W. *Gauchos and the Vanishing Frontier*. Lincoln and London: U of Nebraska P, 1983.
- Styan, J.L. *Modern Drama in Theory and Practice 1, Realism and Naturalism*. Cambridge: Cambridge UP, 1981.