

Utah State University

DigitalCommons@USU

---

Decimonónica

Journals

---

2008

## Lecturas intertextuales en los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez: Desde *Juan Moreira* hasta *Los hermanos Barrientos*

Carlos Rodríguez McGill

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usu.edu/decimononica>

---

### Recommended Citation

McGill, Carlos Rodríguez, "Lecturas intertextuales en los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez: Desde *Juan Moreira* hasta *Los hermanos Barrientos*" (2008). *Decimonónica*. Paper 82.  
<https://digitalcommons.usu.edu/decimononica/82>

This Article is brought to you for free and open access by the Journals at DigitalCommons@USU. It has been accepted for inclusion in Decimonónica by an authorized administrator of DigitalCommons@USU. For more information, please contact [digitalcommons@usu.edu](mailto:digitalcommons@usu.edu).





## **Lecturas intertextuales en los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez: Desde *Juan Moreira* hasta *Los hermanos Barrientos*** Carlos Rodríguez McGill

Desde nuestra época, ya en pleno siglo XXI, nos resulta difícil trasladarnos imaginariamente hacia el 1880 rioplatense, para vislumbrar la importancia que las obras de Eduardo Gutiérrez tuvieron para aquellos lectores de la Argentina del “salto modernizador,” de finales del siglo XIX (Ludmer 229). La popularidad de aquellos folletines de Gutiérrez se transformó en un fenómeno literario nunca visto hasta ese entonces en el país, como testimonia León Benarós: “Por primera y última vez el público se agolpaba a las puertas del diario *La Patria Argentina* para seguir el folletín que Gutiérrez había escrito quizá la noche anterior o algunos días antes” (14). En realidad, como confiesa el crítico Roberto Giusti “todos leímos a Gutiérrez,” que junto con José Hernández, eran los dos autores nacionales más fielmente leídos en aquellos días (182).

Este éxito, popular y masivo conseguido por Eduardo Gutiérrez tuvo su génesis en el año 1879, cuando publica su *Juan Moreira* en el matutino *La Patria Argentina*, y con este folletín abre un ciclo de nueve novelas gauchescas que se extenderán desde 1879 hasta 1886.<sup>1</sup> No obstante, la obra literaria de Gutiérrez se desplaza para incluir un total de treinta y siete obras, de las cuales, nueve completan el ciclo gauchesco, nueve pertenecen a su serie histórica y diecisiete son clasificadas como folletines policiales. Sólo dos obras, no pertenecen al género del folletín (Rivera 33). Por lo tanto su producción escrito-literaria es prolífica, especialmente si se considera que toda ella es producida en un período de nueve años, entre 1879 y 1888—año de su muerte.

Sus textos, como lo afirma Martín Barbero con respecto a otros folletines, se caracterizan por “la fusión de lo rural y lo urbano, de lo popular y lo masivo que tanto escandalizará a los críticos literarios, [. . .] para el pueblo constituirá una clave de su acceso al sentimiento ‘de lo nacional’” (184-5). De igual manera, como señala Ricardo Rojas, el folletinista porteño cumple la función de “eslabón,” o de bisagra entre la gauchesca en verso anterior y los nuevos ciclos gauchescos en la novela y el teatro (585). O, lo que sería otra forma de decirlo, Gutiérrez transcultura la poesía gauchesca convirtiéndola en novela de folletín, ya portando consigo las múltiples marcas, y la ineludible influencia de la modernidad y la

modernización que se venía operando en la Argentina de finales del XIX.<sup>2</sup> A este proceso, siguiendo a Ángel Rama, lo denominaremos como: transculturación modernizante (*Transculturación* 29). De acuerdo con esta concepción, se incorporan los nuevos aportes de la modernidad; sin embargo, paradójicamente también recupera y ubica dentro de su narrativa a lo tradicional gauchesco.

Como punto de partida, el presente trabajo se propone detectar estas dos vertientes de influencia (la tradicional y la modernizante) que, a nuestro entender, se convierten en los pilares de los folletines gauchescos de Gutiérrez. Mediante un rastreo textual, el estudio se propone seguirle la pista al entretejido intertextual desde el cual Gutiérrez va hilvanando su primer folletín gauchesco, *Juan Moreira* (1879). Para luego, y como segundo paso, poner en relieve las conexiones intertextuales que Gutiérrez va trazando a lo largo de toda su serie gauchesca. No debemos olvidar que la literatura gauchesca ya tenía una larga trayectoria que incorporaba y hacía uso de una “intensa intertextualidad” (Trigo “El teatro gauchesco” 60). Más aún, como apunta Rama, para 1872 el género gauchesco había adquirido formas literarias fijas y casi invariantes, y los escritores gauchescos se instalan en una “tradición reconociéndola como el eje rector de las operaciones literarias” (*Los gauchipolíticos* 105). Para los objetivos del presente estudio, entendemos el proceso de intertextualidad, como:

Intertextuality can be said to arise when literary texts connect with other literary texts, with nonliterary texts, and broadly conceived cultural contexts. It comprises a historical component in the relation between new cultural productions and earlier ones and includes a notion of activity, by any consumer on any text and by producers on the texts with which new ones are intertextual.<sup>3</sup> (Mautner 460)

Igualmente, intentaremos comprobar que los argumentos de los folletines gauchescos de Gutiérrez se van construyendo evolutiva y acumulativamente; y que se respaldan, entre otras cosas, en la repetición y en la intertextualidad; debido a que, como postula Fiske: “Popular culture is built on repetition, for no one text is sufficient, no text is a complete object. The culture consists only of meanings and pleasures in constant process” (126). Consecuentemente, y debido a que juzgamos que lo popular se lee intertextualmente, creemos necesario proporcionar un análisis panorámico que parta desde el *Juan Moreira* (1879) y que se extienda hasta *Los hermanos Barrientos* (1886)—novela que cronológica y metafóricamente cierra el ciclo.

### **El entretejido intertextual I: Desde la gauchesca hacia el *Juan Moreira* y el amor desventurado gaucho**

En 1884, sólo cinco años después de la primera publicación de *Juan Moreira*, el texto original sufre su primera adaptación y reencarnación, cuando las compañías circenses de los hermanos Podestá y Carlo, estrenan la pantomima homónima—escrita especialmente por Gutiérrez para esa ocasión (García Velloso 101). Este mimodrama ha sido considerado como el punto de partida del teatro nacional rioplatense (es decir, tanto argentino como uruguayo), de acuerdo con la opinión de numerosos críticos.<sup>4</sup> En el siglo XX, Moreira reaparecerá y será representado en numerosas ocasiones. Por ejemplo, en

1907 se lo presenta con influencias del modernismo en *Caras y Caretas*; en los años setenta es marxista y freudiano—de acuerdo a la versión de César Aira (Ludmer 242-3). Sin olvidar que también en los años setenta, Leonardo Favio transforma la obra de Gutiérrez llevándola al cine y, en los ochenta Moreira es representado en una escena de *La historia oficial* (1985). Y en su más reciente mutación, la de 1987, Moreira es gay, de acuerdo con la versión de Néstor Perlongher (Ludmer, *El cuerpo del delito* 243). Por lo tanto, la crítica literaria ya ha estudiado aquellos textos posteriores que rescriben, o como diría Deleuze que re-territorializan, la figura de Juan Moreira, bajo la perspectiva filosófica de ese momento, o bajo la influencia de la lupa teórica *de jour*.<sup>5</sup>

No obstante, y a pesar de que la crítica literaria ha estudiado exhaustivamente el carácter central que esta intertextualidad al interior de la gauchesca tiene en el imaginario social, no se ha prestado igual atención al papel que los folletines de Gutiérrez cumplen en dicho proceso. En la cuarta página del folletín, se le informa al lector que: “Este era Juan Moreira, cuyos hechos han pasado ha ser el tema de las canciones gauchas, y cuyas acciones nobles se cantan tristemente al melancólico acompañamiento de la guitarra” (*JM* 8). En la cita anterior se pone en evidencia el vivo proceso de transculturación modernizante que se desplaza desde la vida real, hacia lo oral y, por último, termina en lo escrito. Esto es: que las payadas (cantadas, rimadas, y anónimas) de la gauchesca que contaban las hazañas de Moreira, ahora se adaptan para ser una “novela popular con gauchos” publicadas en el diario y, en un brevísimo lapso, se editarán ya como un libro (Laera 75-6).

Ahora bien, un claro ejemplo del fenómeno intertextual lo encontramos en la tercera página del Moreira, cuando Gutiérrez compara las habilidades de payador de su protagonista con las de *Santos Vega*: “Allá en sus pagos y años atrás, él—Juan Moreira—había sido también una especie de trovador romancesco [. . .] llegando como Santos Vega a construir esta sublimidad” (*JM* 6-7). De esta manera, Gutiérrez rescata e incorpora intertextualmente al mítico Santos Vega, y lo incorpora dentro de su narrativa sobre Juan Moreira. Esto significa que para dar credibilidad y peso narrativo a las cualidades de cantor de su personaje, Gutiérrez utiliza como punto de comparación y referencia al más renombrado payador de la literatura gauchesca, el Santos Vega. Y, se lo describe del siguiente modo: “El gaucha trovador de nuestra pampa, el verdadero trovador, el Santos Vega [. . .]” (*JM* 7). Me interesa destacar, que nuestro autor le da otra vuelta de tuerca al proceso intertextual, tratando de crear la ilusión de autenticidad, cuando repite el mismo verso en ambos textos, y es cantado tanto por Moreira como por Santos Vega: “de terciopelo negro / tengo cortinas, / para enlutar mi cama / si tú me olvidas” (*JM* 7, *SV* 8).<sup>6</sup>

Valga como dato: que el famoso Santos Vega nunca había sido derrotado en un torneo de payadores, pero un día es desafiado por Juan sin Ropa—que en realidad representaba al diablo—, y Vega es vencido, al no poder afrontar su derrota, allí mismo se muere. Por su parte, Rafael Obligado, otro destacado poeta de aquella época, también traza su propia versión del mítico payador Santos Vega, concluyendo su poema de 1885 de la siguiente manera:

[ . . ] y trocado entre las ramas  
 en serpiente, Juan Sin Ropa,  
 arrojó de la alta copa  
 brillante lluvia de escamas  
 Ni aun las cenizas en el suelo  
 de Santos Vega quedaron,  
 y los años dispersaron  
 los testigos de aquel duelo;  
 pero un viejo y noble abuelo  
 así el cuento terminó:  
 —“Y si cantando murió  
 aquél que vivió cantando,  
 fue, decía suspirando,  
 ¡porque el diablo lo venció!” (26)

Retomando nuestro análisis, en esta incorporación intertextual de la gauchesca tradicional en *Juan Moreira*, advertimos que se borran las fronteras entre el hecho de ficción y la realidad y, como apunta Rivera, se crea una simbiosis mítica donde ambos planos se fusionan (35). Esto es todavía más importante si recordamos que el personaje Juan Moreira fue elaborado a partir de un personaje real, un cuchillero alsinista. Santos Vega, por otro lado, es un mito popular, desde el cual se elaboran distintas versiones literarias, como la de Bartolomé Mitre, Hilario Ascasubi, Rafael Obligado y Eduardo Gutiérrez—entre otros. Al respecto, Hilario Ascasubi comenta en su prólogo a dicha obra que el personaje Santos Vega era una especie de “mito” de los paisanos y que también había querido hacer un bosquejo de la vida íntima de la Estancia (Borges y Bioy Casares 305). Sin olvidarnos tampoco que Eduardo Gutiérrez desde su *Santos Vega* también se aproxima al fundador de la gauchesca incorporándolo a su texto: “Santos vivía siempre de rancho en rancho y de tapera en galpón, como decía Hidalgo” (SV9).

Es importante recalcar que Gutiérrez le dedica dos de sus nueve folletines gauchescos al famoso payador Santos Vega dato que por sí mismo interpela nuestra reflexión, pues de este modo se extiende y se profundiza esta relación intertextual entre Santos Vega y los folletines gauchescos de Gutiérrez, entrelazando distintos planos de ficción y realidad. Como resultado de lo anterior, Gutiérrez integra al mítico Santos Vega a su propia narrativa y lo transforma en uno de sus héroes folletinescos al publicar su propio Santos Vega en *La Patria Argentina* en 1880, folletín cuya secuela se publica bajo el nombre de *Una amistad hasta la muerte* en 1886.

En definitiva, la versión de Gutiérrez sobre Santos Vega trata de restituirle raíces históricas y ubica al payador dentro del contexto social de la década del 1820 argentino. Se opta por la vertiente histórica de interpretación por sobre la versión sobrenatural, o sea que Santos Vega se enfrenta al diablo y paya con este, pero el duelo de guitarras sucede de modo que parece una alucinación de un gaucho moribundo y, de paso, diría Prieto, en este texto somos testigos de un proceso de “moreirización” de Santos Vega (107).

En términos globales, me interesa recalcar que este proceso de “moreirización” podría extenderse hacia todos los folletines gauchescos de la serie de Gutiérrez, y no exclusivamente a *Santos Vega*. Cada uno de estos textos tiene una trama parecida, o podríamos decir que se trata de múltiples versiones de un mismo tema. En todos estos folletines encontramos una serie de denominadores comunes; uno de los cuales sin duda es el *leitmotiv* romántico de un amor desventurado y/o imposible. Si en el texto matriz de la serie, Moreira pierde a Vicenta por el interés que Don Francisco tenía por ella, algo similar ocurre en los dos textos acerca de la vida de Santos Vega. El famoso payador fracasa en su primer y verdadero amor (el de María), por pertenecer ellos dos a diferentes clases sociales. En realidad, es el padre de María, el estanciero Don Rafael quien prohíbe terminantemente el noviazgo entre su hija y Santos Vega, catalogándolo como un simple “gaucho miserable,” y Don Rafael hace todo lo posible para disolver el noviazgo (SV 113). En la versión de Gutiérrez, el mítico payador comienza su vida “fuera de la ley” por su represalia y asesinato del hombre que hubiera sido su futuro suegro, Don Rafael.

En el *Juan Cuello*, la temática del amor desdichado se presenta otra vez, pero aquí se traslada a la época de Rosas. En esta oportunidad, Mercedes la novia de Juan Cuello se ve obligada a casarse con un hombre a quien ella no quiere Don Ruperto, por ser este un destacado miembro del partido Federal. La venganza de Juan Cuello lo llevará al asesinato de Don Ruperto, evento que condena al héroe gauchesco a una vida delictiva. Y, para dar un último ejemplo, en la novela que cierra el ciclo, *Los hermanos Barrientos*, la vida fugitiva de Julio comienza a raíz de un duelo causado por un amor no correspondido. En este caso, Julio Barrientos se ve obligado a batirse en una pelea con un esposo ofendido, el inmigrante acriollado Ángel. Este inmigrante se ve obligado a pelear con el gaucho para salvaguardar su honor, por el cariño que su esposa Rosa, le mostró abiertamente a Julio Barrientos. Y, vale la pena mencionar que Rosa estaba enamorada del gaucho Barrientos, pero éste jamás mostró ningún interés por ella.

Por todo esto, juzgamos que la ficción popular de Gutiérrez encuentra en el tema del amor desventurado un anclaje referencial, que se renueva de un texto hacia el próximo, pero que también se reconecta intertextualmente (en la mente de sus lectores) con todas las versiones anteriores, respaldándose en el la repetición y la acumulación temática. El gozo de esta lectura se encuentra en la dialéctica entre lo conocido (el amor desdichado) y lo desconocido (la nueva versión) que va construyendo un significado y placer nuevos en el proceso de lectura. En el goce que el sujeto recibe en este proceso de renovación y reconocimiento (de lo viejo en lo nuevo) reside, precisamente, la enorme capacidad de resistencia y persistencia tan característica de lo popular. A propósito de lo anterior, Martín Barbero señala que uno de los rasgos más característicos de la cultura popular reside en su gusto por la “repetición” y en el “reconocimiento” textual (232).

Pero, retomando nuestro análisis, la vena intertextual entre *Juan Moreira* y *Santos Vega* es aún más estrecha, debido a que la figura del primero también se encuentra presente en los folletines sobre el segundo; recordemos que anteriormente este personaje apareció en el folletín sobre Moreira. Detengámonos en la descripción de Gutiérrez:

Entonces las armas de fuego eran muy raras en la campaña y completamente desconocidas por la gente de la justicia. Se peleaba a arma

blanca, a cuchillo generalmente, y la victoria no era del que mejor armado estaba, sino del que más corazón tenía. Así se ve que un gaucho de corazón tenía a raya a toda la justicia de un partido de campaña y aun en tiempo del remingtón, se ha visto ir a una partida de la capital, con esta arma, no a rendirlo, porque hubiera sido imposible, pero sí a matar a Juan Moreira, que no era más que un Santos Vega, menos artista y sin la aureola del poeta, que rodeó a aquel gaucho extraordinario. (AM 69-70)

Es posible afirmar que estos dos héroes gauchescos se encuentran ligados intertextualmente de un modo bi-direccional, o sea que Santos Vega se encuentra presente en el folletín del Juan Moreira para exaltar las cualidades de payador de éste último, pero, por otro lado, para ensalzar los rasgos de bravura y de “gaucho extraordinario” del mismo Santos Vega, se lo coteja con Juan Moreira.

La cita anterior también nos deja una radiografía textual de la transculturación modernizante que se llevaba a cabo en el campo argentino. Este proceso se ejemplifica textualmente en el cambio de armas utilizadas en la lucha contra el gaucho “malo,” en otras palabras, en el reemplazo de la tradicional arma blanca con la utilización de las armas de fuego, especialmente el moderno rifle *Remington*. Como vemos a partir de la cita antes mencionada ambos procesos, intertextualidad y transculturación modernizante se presentan no sólo en un mismo párrafo sino articulados entre sí. Sin lugar a dudas, uno de los más nítidos ejemplos de este proceso de transculturación modernizante y de intertextualidad se presentan en la escena de despedida de Juan Moreira antes de emprender su vida fugitiva:

[Moreira] Volvió a las casas, besó a su mujer en la boca, estuvo mirando un largo rato a su hijito que dormía, y oprimiendo la mano del tata viejo saltó sobre el overo bayo, que se perdió un instante después entre los alfalfares y los alambrados. (JM 20)

De este modo Moreira comienza su vida fugitiva, o de gaucho “malo” (diría Sarmiento), en un paisaje ya marcado y re-territorializado por la modernidad del alambrado y la construcción de cercos con el famoso alambre de púas. Esto significa en realidad una intensificada parcelación y explotación de la tierra, que ya no es la casi inexplorada frontera que representara el *Martín Fierro* (1872).

Un segundo ejemplo de esta incorporación intertextual en *Juan Moreira* lo encontramos en la narración de despedida del protagonista con su amigo Julián Jiménez: “Moreira le tendió la mano, y Julián le dio un abrazo tan estrecho que, como dice Anastasio el Pollo: Sus dos almas en una / acaso se misturaron” (40). Recordemos que Anastasio el Pollo es el famoso protagonista del *Fausto* (1866) de Estanislao Del Campo, y se trata de un gaucho—El Pollo—que en un viaje a Buenos Aires resulta espectador de la famosa obra de Charles Francois Gounod al regresar al campo le relata la obra a su amigo Don Laguna.

El holgado número de vínculos intertextuales que saltan a la vista en las novelas populares con gauchos nos permite afirmar que Eduardo Gutiérrez pretendía situarse

como descendiente y continuador de la tradición gauchesca. En circunstancias como estas, dice Abril Trigo: “La hipótesis se impone: a recurrencia cíclica, en textos dramáticos esparcidos a lo largo de nuestra historia, a la presencia o evocación o invención de caudillos, históricos o ficticios, personas o fantasmas: ideomitos” (*Caudillo* 28).

El caso es que Gutiérrez rescata estas figuras ideomíticas del pasado gauchesco y las coloca a la par de sus héroes Juan Moreira y Santos Vega, es decir, que Gutiérrez se sitúa firmemente, como legatario de una tradición literaria, a la que respeta y le da nueva vida. Pero a su vez Gutiérrez también moderniza la literatura gauchesca, ubicando la narración en un mundo ya marcado por la modernidad y la modernización. Este procedimiento permite rescatar figuras del pasado gauchesco y elevarlas a ideomitos, ubicándolos a la par de Juan Moreira y de su Santos Vega, lo que podríamos denominar como el primer movimiento intertextual. Por lo tanto, este primer movimiento intertextual se caracteriza por una relación dialéctica que recicla lo conocido tradicional (Hidalgo, Santos Vega y Anastasio el Pollo), y lo liga intertextualmente con lo nuevo moderno (y la modernidad) que encarnarán los Moreira. A su vez, este proceso intertextual, tiene el efecto de añadir nuevas capas de significación al imaginario popular argentino, y paralelamente es un instrumento literario que le otorga a Gutiérrez la autoridad de/para producir textos.

### **Entretejido intertextual II: El guiño de ojo hacia lo “culto,” y las cadenas intratextuales de los Moreira**

A primera vista parecería paradójico, pero en los folletines gauchescos de Gutiérrez también encontramos otras influencias intertextuales provenientes de la orilla “alta” de la cultura. La mayoría de las novelas con gauchos de Gutiérrez, seis de un total de nueve, abren con un epígrafe del poema *Lázaro* (1869), un préstamo literario que Eduardo Gutiérrez hace de su hermano Ricardo.<sup>7</sup> Recordemos que a diferencia de los folletines de nuestro autor, la obra literaria de Ricardo Gutiérrez gozaba del prestigio de pertenecer a la poesía “culto,” vinculada por la crítica a un neo-romanticismo de temática rural (Laera 132). Esta inclusión de un epígrafe podría ser leída, a primera vista, como un homenaje fraterno por parte de Eduardo, pero creemos que va más allá de eso, y parecería ser un guiño estético y comercial dirigido hacia el lector culto. O, lo que sería otra forma de decirlo, Gutiérrez busca legitimar su obra (populista y popular) con el aval de los sectores letrados, a los cuales, en definitiva, pertenece.

Pero, sin lugar a dudas, el ejemplo más claro de este tipo de préstamo intertextual lo encontramos en la cita de *El Quijote* en boca de Moreira: “Ven muerte tan escondida” (*JM* 67). ¿Cómo explicamos que el gaucho Moreira haga suya una décima de don Quijote? Más aún, intercaladas entre sus novelas gauchescas encontramos referencias al famoso “matasiete” del *Matadero* (*TQ* 31); así como “un sublime cuento de Poe,” refiriéndose al estadounidense Edgar Allen Poe (*TQ* 41).

Para encontrar una respuesta a lo anterior, podemos respaldarnos, por lo menos en parte, en el concepto de transculturación. Es decir, Gutiérrez elabora un híbrido literario que se nutre de los aportes de la modernidad y de toda la tradición. Y, que junto con lo



tradicional gauchesco, también se incorporan contribuciones de los textos más prestigiosos de la literatura hispana y universal. Pero, aún más acertada, para este caso, parece ser la observación de Prieto en su análisis de la novela en: “la delimitación de una zona de contacto permeable entre los niveles de la literatura popular y la culta” (108-113).

Por consiguiente, Gutiérrez también hilvana sus novelas ligándolas intertextualmente con la orilla “alta” de la literatura: inicia seis de sus folletines gauchescos con epígrafes neo-románticos, incluye expresiones del inmortal *Quijote*; e incorpora al famoso matasiete—el inolvidable personaje creado por Esteban Echeverría. Sin olvidarnos que además se conecta con el afamado escritor estadounidense Edgar Allen Poe. Como resultado de todo lo anterior, podemos afirmar que la relación dialéctica en este caso se establece entre lo conocido extraído de la orilla “culta” de la literatura, y lo nuevos personajes modernos de Gutiérrez.

Ahora bien, volvamos a nuestro análisis, que nos aproxima a la orilla “baja” de la cultura, y utilizando la lupa intertextual, observemos en el capítulo décimo tercero del *Juan Moreira* titulado “El guapo Juan Blanco,” en el cual Juan Moreira traviste su identidad “con un traje que ya no era ni de ciudad ni de campo, siendo una mezcla de los dos” (*JM* 117), para pasar unos días en el partido del Salto, donde se hace pasar por Juan Blanco. En este capítulo Juan Moreira—por el momento disfrazado de Juan Blanco—continúa con sus correrías y se sabe ganar el respeto de la gente de este pueblo. Josefina Ludmer analiza la transmutación de la vestimenta del personaje de la siguiente manera: “Como Blanco, Moreira es la otra parte de la alianza populista: un *dandy* rural vestido de cuero y de tachas que hace justicia “en el Salto” y se consagra como héroe ante el público popular, que sigue sus hazañas con suspensos, miedos, risas y aplausos” (235).

De esta manera y ahora vestido como un *dandy* rural—lo cual sucede solamente en este capítulo—Moreira logra acrecentar su fama en todos los rincones de la ruralía. Este fenómeno se denota claramente cuando Moreira/Blanco se detiene en una barbería para hacerse afeitar y tiene la siguiente conversación con el barbero mientras lo afeita:

—Dígame, amigo: si viniera Juan Moreira y se sentara en su casa a hacerse afeitar, así como yo estoy ¿qué haría usted con él?

—Lo afeitaría—contestó naturalmente el barbero; porque dicen que aquel hombre es terrible y yo no quiero hacer enemistades con nadie. (*JM* 124)

El episodio anterior termina con la revelación por parte de Moreira de su verdadera identidad, dejándole al barbero una propina de casi cincuenta pesos por los servicios recibidos. Con respecto al protagonista, notamos que su popularidad o fama—ya sea negativa o positiva—, va aumentando en forma exponencial dentro del folletín mismo, hasta llegar a convertirse en la figura más importante de su época. Es decir, que registramos un “segundo movimiento,” pero en este caso es intratextual (dentro del texto), en el cual Gutiérrez mitifica al protagonista:

Moreira no tiene parangón con ninguno de los muchos hombres de valor asombroso que han habitado nuestra campaña. El único que se le acerca en algo es aquel terrible Juan Cuello que, en los años comprendidos del

cuarenta y siete al cincuenta y uno, tuvo aterrorizadas a la ciudad de Buenos Aires y a la misma mazorca, cuya vida y curiosísimas aventuras recién hemos concluido. Juan Cuello es una narración que interesará sobremedida a nuestros lectores, por estar llena de episodios sumamente romancescos. (*JM* 152)

En primer lugar, advertimos que Moreira se transforma en un ideomito popular dentro del mismo folletín, es decir “no tiene parangón.” Asimismo se registra el respeto y la fama que se le otorga por parte de otros personajes dentro de la narración—como lo evidencia la escena anterior de Moreira/Blanco con el barbero. En este caso, y una vez más, el autor utiliza la dialéctica entre lo conocido (Moreira) y lo desconocido (del Juan Blanco moderno) para sorprender y aumentar la intriga y el gozo del lector, que se esconde detrás del disfraz de Moreira.

En segundo lugar, observamos que desde la presentación anterior de Juan Cuello nuestro autor extiende su red intertextual, pero que ahora se dirige hacia los descendientes de Moreira. Al respecto, Laera ha comprobado que estos ocho héroes gauchos—y sus nueve novelas con gauchos pueden definirse como una serie—“los héroes gauchos se suceden; si uno muere, inmediatamente nace otro que ocupa su lugar y asume sus funciones” (145). Asimismo, a partir de estos ocho gauchos podemos construir la genealogía del gaucho porteño que se extiende sin interrupciones desde el *Santos Vega*, instalado en el 1820 rioplatense, hasta *Los hermanos Barrientos* de 1886, que cierran el ciclo gauchesco, extendiendo la narración novelesca hasta su presente en la década del 1880. En esta serie gauchesca, Gutiérrez re-territorializa tanto al mitológico Santos Vega que payara con el diablo, uno de los máximos exponentes de la gauchesca culta, como a la orilla popular, ya moderna, de aquel gaucho Julio Barrientos, que se convertirá en compadrito en su migración y aculturación a los suburbios porteños en la década de 1880.

Por consiguiente, Eduardo Gutiérrez extiende su red simbólica hacia los futuros Moreira, o su serie de gauchos porteños. En el ejemplo de la cita anterior, se extiende hacia su segundo folletín gauchesco, *Juan Cuello* (1880), al cual califica en la cita anterior como: “el único que se le acerca en algo” a Moreira (*JM* 152). En este segundo movimiento intratextual, relaciona a su protagonista con los futuros gauchos de la serie, los herederos y continuadores de Moreira. Por lo tanto, este segundo movimiento—intratextual—implica un montaje de nuevas tradiciones al interior del folletín. Esto significa que ahora Moreira se transformará en el anclaje ideomítico y referencia intertextual para los otros gauchos porteños forjados según su modelo—Juan Cuello, Guillermo y Zoilo Hoyos, Felipe Pacheco, Julio y Pedro Barrientos, Pastor Luna, Pedro y Juan Gómez y Santos Vega. De esta manera, Gutiérrez los compara y también eleva a todos a una categoría especial—base de lo que se ha denominado “moreirismo”: ciclo literario, moda populista, fijación imaginaria—con la figura máxima de su ciclo gauchesco, o sea con el propio Juan Moreira.

Por lo tanto nos encontramos con un montaje “intratextual” de nuevas tradiciones dentro del folletín. Uno de estos ejemplos se encuentra en *Los hermanos Barrientos*:

Dado nuestro sistema triste de vida política, el gaucho ha venido á ser en su propia tierra el paria, cuyo único porvenir ha sido siempre el cuerpo de línea ó el bandolerismo á que se lanza con una decisión terrible y un valor a toda prueba. Hasta hace poco, el gaucho que andaba mal con la autoridad, se lanzaba solo al camino, haciendo lujo de pelear á la justicia, como Moreira, y ser el terror de las Policías Rurales. Hemos narrado ya algunas historias [. . .] Así murió Moreira, así murieron Juan Cuello y Pedro Barrientos. Y así morirán todos aquellos que se hallan en iguales condiciones. (5-7)

Así, se entiende que los folletines gauchescos que se publican con posterioridad al famoso texto matriz de 1879 se relacionen y vuelvan a mencionar una y otra vez a su héroe, incorporándolo como signo recurrente en la narración. Por lo tanto se rescata a Moreira—ya como ideomito de la historia y la literatura argentinas—y se lo ubica en el mismo plano con estos nuevos personajes que el autor va desarrollando. Como hemos mencionado anteriormente estas narraciones populares se respaldan en la repetición, en un efecto acumulativo e intertextual, y no es de ninguna manera casual, que en la cita anterior Gutiérrez haya colocado a tres de sus héroes folletinescos en forma consecutiva, primero a Juan Moreira, segundo a Juan Cuello y, en tercer lugar, a Pedro Barrientos en esta escala acumulativa de referencias intertextuales. Y asimismo, se establece una vez más la dialéctica entre lo conocido (Juan Moriera, Juan Cuello y Pedro Barrientos) y lo desconocido (el próximo gaucho) que luchará a mano armada contra la policía rural.

Por lo tanto, en este segundo montaje intertextual (o intratextual) se rescata a Moreira como ideomito nacional, y punto de referencia para todos los nuevos Moreira, es decir que él deviene la tradición. Desde la publicación del *Juan Moreira* (1879), Gutiérrez no necesita de ninguna fuente de legitimación, su propio corpus narrativo se justifica y legitima internamente. De esta manera, a partir de la conclusión de Moreira, la dialéctica interna en el proceso de transculturación modernizante se invierte, debido a que Moreira se convierte en el exponente máximo de la tradición, y los nuevos personajes gauchos se presentan cargados de matices modernos, y paulatinamente se acercan cada vez más hacia la modernidad. O, lo que sería otra forma de decirlo, en el *Juan Moreira* se incorporan intertextualmente a los héroes gauchescos (Santos Vega, Anastasio el Pollo, y las referencias a Bartolomé Hidalgo) como parte de la tradición, y se introduce al protagonista Moreira, como parte de lo moderno. Pero, esta relación se invierte hacia el final del folletín cuando Moreira se transforma en un ideomito, y será el iniciador de los gauchos porteños de la serie de Gutiérrez, y sus descendientes formarán parte de lo nuevo, lo desconocido y lo moderno. Este nutrido número de ejemplos de intertextualidad (e intratextualidad) son importantes debido a que cada uno de ellos representa una nueva capa de significación de, y para el imaginario popular argentino de finales del siglo diecinueve.

Permítaseme proporcionar un último ejemplo de este proceso intratextual ideomítico, una vez más de *Los hermanos Barrientos*, cuando por última vez Pedro Barrientos—“el gaucho malo”—se enfrenta con los suyos a una partida de policías, que los sorprenden mientras estos “fugitivos” de la “ley” duermen:

El vigilante, al sentir la voz de Miranda y ver que Pedro arrojaba el trabuco, recobró el ánimo y apuntando á Pedro con el revólver, le hizo fuego.

—¡Cómo Moreira! Gritó Pedro al recibir la bala en el brazo izquierdo, el más cobarde es que viene a matar a un valiente [ . . . ]

—¡Cómo Moreira! ¡cómo Moreira! repitió Pedro desesperadamente, pero sin demostrar el menor temor, y acometió de nuevo con más bríos que nunca [ . . . ]

Y murmurando siempre aquellas palabras ¡cómo Moreira! escupió al rostro de sus matadores, y dobló por fin la soberbia cabeza para no alzarla más. (364-65)

Por consiguiente, nos encontramos con un ficcionalizado héroe gauchesco, Pedro Barrientos, que quiere morir—y muere—con la misma fama y honor que otro ficcionalizado héroe gauchesco, Juan Moreira, relacionándose ambos en este proceso literario nacional intratextual ideomítico. En un segundo movimiento, ya plenamente intratextual, Gutiérrez mitifica e inmortaliza a su protagonista dentro del mismo relato, y el procedimiento de creación se enrosca sobre sí mismo. Es decir que Moreira se transforma en el punto de anclaje y de referencia ideomítica; siendo éste la inspiración para todos sus descendientes, los futuros Moreira. Para terminar y como último movimiento de esta red de símbolos—intertextuales—se extiende hacia el futuro; conectando a Moreira con sus descendientes gauchescos. Este último movimiento de plasmación abarca desde la presentación de Juan Cuello en 1879—al concluir *Juan Moreira*—hasta *Los hermanos Barrientos* de 1886. Por lo tanto, Gutiérrez rescata, incorpora y relaciona a todos sus héroes de la serie de gauchesca con su Moreira, y en este proceso (y en su debido tiempo), mitifica y transforma en ideomitos a sus ocho gauchos porteños, que igualmente pasarán a ser parte del imaginario nacional.

UNIVERSITY OF MICHIGAN-DEARBORN

## Notas

- <sup>1</sup> Un nutrido número de críticos ha emprendido la tarea de definir y/o categorizar las obras de Gutiérrez, entre ellos se destacan, en primer lugar, el propio autor. Luego realizan esta tarea en orden cronológico: Ricardo Rojas, Jorge Rivera y Adolfo Prieto—sin alterar demasiado la clasificación original de Rojas. En el estudio más reciente que examina las obras de Gutiérrez, Alejandra Laera propone una clasificación que se respalda en el “origen y la condición de sus protagonistas,” es decir aquellos folletines que narren la vida de los gauchos “malos,” y además, de aquellos gauchos que entraron en el ejército, y por último se incluye la condición de llevar una vida “honrada” hasta cierta edad, y ella denomina estas obras como: “novelas populares con gauchos” (75-6). Para los objetivos del presente estudio consideramos que las “novelas populares con gauchos” incluyen obligatoriamente a: *Juan Moreira* (1879), *Juan Cuello* (1880), *Santos Vega* (1880), *El tigre del Quequén* (1880), *Hormiga negra* (1881), *Juan sin patria* (1881), *Los hermanos Barrientos* (1886), *Una amistad hasta la muerte* (1886) y *Pastor Luna* (1886). De aquí en más cito a las novelas de Gutiérrez inicializando su título. En dos de mis trabajos anteriores he analizado algunos aspectos relacionados con los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez. Pero, a diferencia de estos artículos del 2003, el presente trabajo se propone una lectura global que abarque los nueve folletines gauchescos de Gutiérrez. Asimismo, en esta oportunidad me propongo estudiar las cadenas de la intertextualidad de significación y las estrategias de lo “popular.”
- <sup>2</sup> Ángel Rama nos aproxima al concepto de transculturación, de la siguiente manera: “[. . .] echar mano a las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida. Será una herencia renovada, pero que todavía pueda identificarse con su pasado.” (*Transculturación* 29)
- <sup>3</sup> Desde el punto de vista conceptual, el vocablo intertextualidad, tiene una larga y fértil trayectoria en la crítica literaria. Ha sido trabajado por numerosos críticos literarios, entre los cuales se destacan: Julia Kristeva, Mijaíl Bajtín, Roland Barthes, Jacques Derrida, Gérard Genette y Michael Riffaterre—entre muchos otros. Julia Kristeva es quien acuña el término, en “Word, dialogue and novel” (1967), incluido en *Desire in Language* (1980). Pero, a su vez, Kristeva misma se vio influenciada por los estudios lingüísticos de Ferdinand de Saussure y por el crítico literario Mijaíl Bajtín (Allen 8-11). Seguramente, uno de los axiomas que más agudamente puntualizan el concepto proviene de Roland Barthes: “The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture [. . .] the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with others, in such a way as never to rest on any of them” (146-7). Al respecto véase: Allen y Worton and Still.
- <sup>4</sup> Es necesario mencionar que se ha desarrollado una polémica sobre la fecha de fundación del teatro argentino. Existen dos posturas: una a favor del *Juan Moreira* como punto de partida del teatro nacional y, por otro lado, un segundo equipo que considera su fundación a principios del XIX o aún antes. Se alinean en pro de *Juan Moreira*: Abdón Aróztegui, José Assaf, Oscar Beltrán, Alfredo Bianchi, Emilio Furgoni, Roberto Giusti, Ángel Rama, Elías Regulas, Enrique García Velloso y Vicente Rossi entre otros. Se oponen Arturo Berenguer Carisomo, Eduardo Gordon, Enrique de

María, Ernesto Morales, David Peña, Carlos M. Princivalle, Ricardo Rojas y Florencio Sánchez. Estas listas no son exhaustivas.

- <sup>5</sup> En *A Thousand Plateaus* (1987), el concepto de territorio podría definirse como, “The territory is first of all the critical distance between two beings of the same species, [ . . . ] and a territorialization of functions is the condition for their emergence as “occupations” or “trades.” [ . . . ] The territorial assemblage is a *milieu* consolidation, a space-time consolidation, of coexistence and succession” (Deleuze 319-329). Y, este proceso de territorialización también se asocia con los dispositivos utilizados por el Estado.
- <sup>6</sup> Ciro Bayo incluye este verso entre “las coplas de Baile” y proviene de la época colonial (155). Al respecto véase: Laera (146-7), Prieto (102-111).
- <sup>7</sup> Solamente, *Juan Cuello* (1880), *Hormiga Negra* (1881) y *Una amistad hasta la muerte* (1886) no incluyen un epígrafe que proviene del poema *Lázaro* (1869) de Ricardo Gutiérrez.

## Obras citadas

- Allen, Graham. *Intertextuality*. Londres: Routledge, 2000.
- Ascasubi, Hilario. *Santos Vega: o los mellizos de la flor; rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República argentina (1778 a 1808)*. Buenos Aires: Editorial Sopena, 1939.
- Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. Londres: Fontana, 1977.
- Bayo, Ciro. *Romancerillo del Plata*. Madrid: Librería General Victoriano Suárez, 1913.
- Benarós, León. “Estudio preliminar” *El Chacho*. Buenos Aires: Hachette, 1960.
- Borges, Jorge L. y Adolfo Bioy Casares. *Poesía Gauchesca*. Vol. I. México: Fondo de Cultura Económica. 1955.
- Deleuze, Giles y Felix Guatarri. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
- Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. Londres: Unwin Hyman, 1989.
- García Velloso, Enrique. *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1942.
- Giusti, Roberto F. “Un folletinista argentino” en *Literatura y vida*. Buenos Aires: Editorial Nosotros, 1939.
- Gutiérrez, Eduardo. *Los hermanos Barrientos*. Buenos Aires: N. Tommasi, 1886.
- . *Hormiga negra*. Buenos Aires: Editorial El boyero, 1891.
- . *Juan Cuello*. Buenos Aires: Editorial El boyero, 1894.
- . *Juan Moreira*. Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, 1939.
- . *Juan sin patria*. Buenos Aires: Editorial El boyero, 1894.
- . *Pastor Luna*. Buenos Aires: N. Tommasi, 1886.
- . *Santos Vega*. Buenos Aires: N. Tommasi, 1880.
- . *El tigre del Quequén*. Buenos Aires: Editorial El boyero, 1891.
- . *Una amistad hasta la muerte*. Buenos Aires: N. Tommasi, 1886.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Estrada Editores, 1961.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*. Ed. Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia UP, 1980.
- Laera, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2004.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libros Perfil, 1999.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Madrid: Hispania Books, 1991.
- Mautner Wasseman, Renata. “Mario Vargas Llosa, Euclides da Cunha, and the Strategy of Intertextuality.” *Publications of the Modern Language Association of America*. 108.3 (1993): 460-73.
- Obligado, Rafael. *Santos Vega: Tradiciones argentinas*. Buenos Aires: Editorial Pedro Irume, 1885.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Editorial Arca, 1982.
- Rivera, Jorge B. *Eduardo Gutiérrez*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1980.
- Rodríguez McGill, Carlos. “Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez: Transculturación modernizante gaucha y la aculturación del inmigrante.” *DeRLAS (Delaware Review of Latin American Studies)* Vol. 4, No.1, 2003.

- . "El Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez: Entre el discurso hegemónico y lo performativo, y la construcción del imaginario popular argentino." *MACLAS-Latin American Essays*, Vol. XVI, pp.166-186, 2003.
- Rojas, Ricardo. *Los gauchescos. Historia de la literatura argentina*. Vol. II. Buenos Aires: Losada, 1948.
- Trigo, Abril. *Caudillo, estado, nación. Literatura, historia e ideología en el Uruguay*. Gaithersburg (Maryland): Hispamérica, 1990.
- . "El teatro gauchesco primitivo y los límites de la gauchesca." *Latin American Theatre Review*. 26.1 (1992): 55-67.
- Worton, Michael y Judith Still. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester UP, 1990.