

**EN LAS FRONTERAS DE LA CIVILIZACIÓN Y BARBARIE.
LA GAUCHESCA O LA LUCHA POR LA CONFORMACIÓN DEL UNIVERSO MÍTICO NACIONAL**

Carlos Fos

*Presidente de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT)
Director del Centro de Documentación Teatral del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA)*

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es reconsiderar la gauchesca como expresión literaria y teatral vinculada a la representación del gaucho. Desde una posición no esencialista de la identidad, se propone realizar un recorrido desde los primeros registros sobre estos míticos habitantes de las pampas hasta los textos canónicos que estratifican sus características y las funden en el imaginario social. El gaucho como personaje exótico es mirado con ópticas ideológicas diversas por los sectores dominantes. Con posiciones descriptivas costumbristas primero, como ejemplo de la barbarie a ser extirpada luego, el universo mítico del gaucho va perdiendo su fuerza rebelde, hasta caer derrotado por la realidad de un esquema económico que liquida su libertad en beneficio del terrateniente. Aún hoy, cristalizado y diluido, el gaucho sigue interpelando a la cultura argentina desde el pasado.

PALABRAS CLAVE: gaucho, gauchesca, literatura, teatro, imaginario social, rebeldía

ABSTRACT:

The aim of this paper is to reconsider “la gauchesca” as a literary and theatrical expression linked to the representation of the gaucho. From the point of view not essentialist of the identity, we proposes to make a journey from the earliest evidences of these mythical inhabitants of the pampas to the canonical texts that stratify their features and merge into the social imaginary. The gaucho is regarded as exotic character with different ideological points of view by the dominant sectors. With descriptive manners positions first, as an example of barbarism to be removed then, the universal myth of the gaucho is losing its rebel force, until it fell defeated by the reality of an economic scheme that settles their freedom for the benefit of the landowner. Even today, crystallized and diluted, the gaucho is still questioning Argentine culture from the past.

KEY WORDS: gaucho, gaucho literature, drama, social imaginary, rebelliousness

Cuando establecemos fronteras, definimos al otro en la imposibilidad del nosotros. Solemos describirlo negativamente, en una rara mezcla de temor y fascinación por lo exótico. Los viajeros que se aventuraban en las planicies vírgenes de las pampas, recurrieron a gráficos detalles en sus registros cuasi etnográficos. En los primeros registros sobre ese habitante semi-nómada de los llanos, el gaucho, encontramos un doble rango; por un lado, el documento burocrático con el objetivo de estigmatizarlos como vagos y, por el otro, los textos plagados de pintorequismos, de supuestas costumbres y de vocablos de discutible uso. Esos *mancebos de la tierra*, esos *gauderios* toman visibilidad en las producciones literarias. No nos detendremos en la etimología del vocablo, ya que las posiciones de los especialistas son encontradas y, como ocurre en muchos otros casos, es imposible fijar un criterio único. Rastrear sus raíces es quedar atrapado en teorías filológicas tan documentadas como contradictorias. Esos escritos que mencionamos al inicio de esta aproximación a un rico mundo, roca granítica sobre la que se asientan discursos que aún resuenan en el colectivo del Plata, suelen ser tan gráficos como exagerados en sus apreciaciones. Los comerciantes y funcionarios de segundo rango coloniales solían tropezarse (en ese reducto de la campaña, cercano geográficamente pero lejano en sus experiencias de vida urbana) con los *criollos de la tierra*, con los *mozos perdidos* o *mozos vagabundos*. En estas definiciones ya hay un dejo de estigmatización, al calificarlos como poco dados a las labores diarias. Lo cierto es que en el siglo XVI, la mayor parte de los señalados eran trabajadores ocasionales de las haciendas. El término *gaucho* se instala en el siglo siguiente, encontrándose huellas del mismo en documentos oficiales en la Banda Oriental. Cuando el alcance de las disposiciones jurídicas es limitado, cuando las divisiones de los territorios son difusas, es posible que se instalen en las márgenes hombres adaptados al paisaje, con diversas profesiones o formas de subsistencia. Desde los que vivían del cuidado del ganado cimarrón en las vaquerías tempranas hasta los que se dedicaron al contrabando varias décadas después.

Los bandas de gauchos que asolan el norte de Uruguay en los últimos años del siglo XVIII, presentan grandes semejanzas con todas las pandillas de bandoleros terrestres y marítimos que han existido desde el principio del mundo. Lo mismo que aquéllas, las gobiernan jefes que llegan al cargo por sus atrocidades, ferocidad y desprecio de vidas, propias o ajenas. El que más muertes tiene a su haber, es el más respetado o más temido y se impone a los demás. Como todos los bandoleros de aquellos tiempos, los gauchos están unas veces en contra de la autoridad y otras a su servicio, pasándose de un campo a otro con singular desenvoltura.¹

Tal vez, acorde con ese mítico jinete sin ansias de sedentarismo, investido de libertad y destreza ecuestre, sean muchas las vertientes que sintetizan en el término gaucho. Desde una mirada europea estos *centauros* resonaban como la conjunción de la negación de la autoridad y la vida natural. Históricamente podemos hablar de algunas experiencias que ponían en tela de juicio la validez de las leyes coloniales, como la denominada «Republiqueta del Río Cebollatí». En este lugar de la Banda Oriental, generador de leyendas sobre la reunión de esclavos fugados y criminales prófugos, se profundizó esa sensación de abandonar los principios del orden establecido por cualquier gobierno tras un muro defendido por cañones. *El amor de la estanciera*, obra del siglo XVIII, prefiere detenerse, con claros toques de parodia y humor, en la documentación de la vida del campo y la de sus pobladores. En forma de sainete nos presenta al hombre de montura, al proto-gaucho, sin pretensiones de ahondar en un perfil dramático o épico. También, irrumpirá el extranjero caricaturizado, en un antecedente del Cocoliche del circo criollo.

1. Informe de Don Manuel Cipriano Melo sobre la otra banda, límites, fuertes y guardias. Buenos Aires, 16 de julio de 1790. Originales en la colección de Mata Linares en la Real Academia de Historia de Madrid. Reproducido en CONI, Emilio: (1937) *Contribución a la historia del gaucho*, Buenos Aires, Talleres Casa Peuser.

Cancho, expresión del *paisano criollo*, señala en un momento de la pieza su relación íntima con el equino:

El es un buen enlazador
y voltea con primor;
al fin, es hombre de facha.
Monta un redomón ligero
y bisarro lo sujeta
y, aunque bellaquee mucho
cierto lo pone maceta.
Tiene sus buenos caallos,
corredores, y de paso,
sobre un malacara
que puede imitar al Pegaso.²

Las bodas de Chívico y Pancha, muchas veces anunciado como la 2ª parte de *El gaucho*, llega a nosotros a través de una versión tardía publicada por Mariano Bosch en 1910. La historiadora Beatriz Seibel concuerda con que la primer parte de este sainete gauchesco o rural era *El valiente fanfarrón* o *El gaucho*, recuperada por el investigador Jacobo de Diego. La referencia a dos partes es, según la investigadora, un claro indicio de lo popular de este tipo de piezas. El incendio que devoró a la primera sala porteña, La Ranchería, junto con el archivo de sus obras, nos priva de material. Asimismo, las piezas representadas en el Coliseo, el nuevo espacio escénico con que contó Buenos Aires desde 1804, tienen referencias poco confiables de autoría, siendo muchas de ellas señaladas como anónimas. El cruce de información con las actas capitulares, las primeras críticas en los periódicos locales y la fatigosa tarea en centros de documentación privados o del exterior (Archivo de Indias, fuentes eclesiásticas), han permitido desandar lentamente el camino del olvido. Más allá de la anécdota del casamiento y las vicisitudes de tono costumbrista, es interesante detenernos en el idiolecto de los personajes y en las situaciones cotidianas reseñadas. Dice el personaje de Juancho en la primer parte de la obra:

Y en verdá que me pesó
Por que casi no había nadie:
yo hice tocar zapateo
y no había quien bailase:
¡no ei visto Chinas mas sonsas,
fandango mas miserable!
ni cigarros ni aguardiente
paa remojar el gasnate:
ve, hija, si está mi caayo,
echa pues, vieja otro mate.³

En el párrafo citado vemos varios de los elementos relacionados con la existencia en el campo y, por ende, presentes en el gaucho en los diferentes tratamientos literarios y teatrales que como personaje mitologizado tiene.

2. Anónimo (1979): *El amor de la estanciera*, en *El teatro argentino. Desde los orígenes hasta Caseros*, selección y prólogos de Luis Ordaz. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, p. 11.

3. Anónimo (2007): *El valiente fanfarrón y criollo socarrón o El Gaucho 1ª parte*, en *Antología de obras de teatro argentino, desde sus orígenes a la actualidad*, Tomo 1 (1800-1814), Sainetes urbanos y gauchescos, selección y prólogo de Beatriz Seibel, Buenos Aires, Inteatro, p. 204.

Este tratamiento positivo de la figura del gaucho es continuado en la obra de Bartolomé Hidalgo. Un montevideano comprometido con las luchas de Artigas, se vinculó con los sectores más populares, a los que interpretó en su producción literaria. Los *cielitos* fueron una expresión directa, casi descriptiva de los sucesos que experimentaba la región, un instrumento que le permitía hablar desde los más humildes, sus iguales, con funcionalidad política. En ellos, como en los *Diálogos* del mismo autor, el gaucho se presenta a través de sus costumbres, su relación con el caballo, que lo completa. Estos versos, que circulaban oralmente primero hasta pasar al papel, introducían el amor a la patria, la justicia y la libertad. Tuvo la habilidad de entender los hábitos de los pobladores subalternos, los marginados, a pesar de ser un hombre ilustrado, con conocimientos de la lírica neoclásica, que transitó. Presentó, además, obras de teatro en la Casa de Comedias de Montevideo, de la que fue director por un breve período. Sus textos eran unipersonales y la temática similar a la del resto de sus escritos. En uno de sus cielitos más recordados, de corte festivo-patriótico, característico de sus primeros trabajos, se apropia de la voz de un gaucho que canta al triunfo de Maipú. En un fragmento expresa:

Con mate los convidamos
allá en la acción de Maipú,
pero en ésta me parece
que han de comer caracú.
Cielito, cielito que sí,
echen la barba en remojo;
porque según olfateo
no han de pitar del muy flojo.
Ellos dirán: Viva el Rey;
nosotros: La Independencia,
y quienes son más corajudos
ya lo dirá la experiencia.
Cielito, cielo que sí,
cielito del teruteru,
el godo que escape vivo
quedará como un amero.
En teniendo un buen fusil,
munición y chiripá
y una vaca medio en carnes
ni cuidado se nos da.
Cielito digo que sí,
cielito de nuestros derechos
hay gaucho que anda caliente
por tirarse cuatro al pecho.⁴

El cielito como danza y aún como ritmo musical era conocido antes de que Hidalgo lo utilizara, pero no hay dudas de que Hidalgo lo legitimó y que, desde entonces, ambos están íntimamente unidos.

4. HIDALGO, Bartolomé (1981): *Cielitos*, Lima, Ediciones Populares, p 11.

En los *Diálogos* los interlocutores son Jacinto Chano y Ramón Contreras. Ellos nos presentan ese panorama del campo y sus moradores. Dueño de un envidiable poder de registro, algunos lo emparentaron con las expresiones posteriores de los payadores. En ese orden de ideas, se lo ubicaba en los fogones de las tropas artiguistas con guitarra en mano e improvisando versos. En su *Historia de la literatura argentina*, Ricardo Rojas lo presenta de la siguiente manera:

Tal se nos aparece la figura de Hidalgo, al entrar en la historia de la literatura nacional: vestido de chiripá sobre su calzoncillo abierto de cribas; calzadas las espuelas en la bota sobada del caballero gaucho; terciada, al cinturón de fernandinas, la hoja labrada del facón; abierta sobre el pecho la camiseta oscura, henchida por el viento de las pampas; sesgada sobre el hombro la celeste golilla, desafinada a servir de banderola sobre el enhiesto chuzo de lanceros;alzada sobre la frente el ala del chambergo, como si fuera siempre galopando la tierra natal: ennoblecida la cara barbuda por su ojo experto en las baquías de la inmensidad y de la gloria. Una guitarra trae en la diestra que tiempo atrás esgrimiera las armas de la epopeya americana.⁵

La visión sobre el gaucho cambió drásticamente cuando se instala en la región la antinomia civilización y barbarie. Llega de la mano del enciclopedismo de manera embrionaria, apareciendo en escritos tempranos en las cercanías temporales de la Revolución de Mayo. Con bríos definitivos animaría la pluma de los miembros del Salón Literario en 1837. Políticamente, esta dicotomía entre la ciudad, fuente de la luz del progreso, y la campaña, sede del atraso, tuvo manifestaciones en Rivadavia. En los textos de Sarmiento, Echeverría, Sastre y otros el gaucho toma una nueva dimensión negativa, magnificada con el arribo del positivismo spenceriano a la zona del Plata.

Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y sobre todo de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia.⁶

El gaucho es símbolo de salvajismo, del sostén de la expresión política retrógrada del caudillo, enemigo de la creación de un Estado moderno. Sin embargo, en ese *bárbaro*, en el que se depositan muchos de los males de la Nación, muchos de los intelectuales de la época hallan elementos fascinantes, que marcan el paso de su producción literaria. El propio Sarmiento, queda prendado de la figura de Facundo, y al narrar las costumbres y habilidades de este habitante de las pampas, se detiene en sus capacidades naturales como el canto, el rastreo o la fortaleza y destrezas físicas. Quiroga, ese paradigma del país que no debe ser, es además descrito con una suerte de ambivalencia; un personaje con tantos rasgos negativos como positivos, que es capaz de cautivar la pluma del sanjuanino. ¿Era posible que el gaucho tuviera potencialidades innatas, pasibles de ser mejoradas por la educación, concebida como el camino para la homogeneización cultural del territorio? Sarmiento deja abierta esta puerta.

Carne de cañón en las guerras por la independencia, la sangre del gaucho sigue derramándose al compás de los enfrentamientos civiles. Unitarios y federales, centralistas porteños y defensores de las autonomías provinciales, eran títulos que tan sólo, en la mayor parte de los casos, escondían intereses más complejos. Realizar un estudio de las motivaciones de los principales protagonistas de las luchas intestinas, escapa al interés de este trabajo.

5. ROJAS, Ricardo (1948): *Historia de la literatura argentina*, Los gauchescos, II, Buenos Aires, Losada, p. 342.

6. DOMINGO FAUSTINO, Sarmiento (1971): *Facundo: Civilización y barbarie*, Medellín, Bedout, p. 42.

Las guerras civiles en el territorio argentino van a impedir la consolidación de un modelo de organización política que se pudiera mantener ante la inestabilidad reinante. La proclamación de la Constitución Nacional en 1853 fue incapaz de reunir en un bloque a la ciudad de Buenos Aires con el resto del territorio expresado por la Confederación. Juan Bautista Alberdi, mentor de este instrumento legal, proponía fomentar la llegada de inmigrantes europeos, en la medida que los mismos se dedicaran a desarrollar la agricultura o a hacer aportes significativos en las áreas de las ciencias y las artes. Luego de la batalla de Pavón en septiembre de 1861, el camino hacia la conformación de un Estado moderno aparecía allanado. Las administraciones de Mitre, Sarmiento y Avellaneda dieron los primeros pasos hacia el afianzamiento del orden institucional de esta república que asomaba como unida. Fieles a un ideario económico, y respondiendo a una ideología positivista (en especial los dos últimos, defensores del orden y progreso como banderas de gestión), encararon la transformación de los cimientos sociales y económicos del nuevo país.

La ocupación del territorio por cuestiones económicas y geopolíticas se convirtió en prioridad y comenzaron a diseñarse distintos planes para llevarla a cabo. El problema del *indio*, eufemismo utilizado para lanzar campañas militares de exterminio o confinamiento de las comunidades originarias prehispánicas, debía ser resuelto. La ley de colonización votada en 1876 fue el instrumento jurídico que reflejaba la posición de la clase dirigente. Se daban ciertas facilidades a quienes llegaran pero nunca el derecho sobre las tierras que trabajasen. Se abrían las puertas a la consolidación de los latifundios, debido a que el Estado seguiría entregando la tierra pública a los grandes terratenientes preexistentes. Estos terratenientes se verán beneficiados con millones de hectáreas, muchas de ellas de excepcional riqueza para la explotación agropecuaria. El informe oficial de la Comisión Científica que acompañaba a las tropas comandadas por Julio Argentino Roca al *desierto* (desde esta misma palabra es visible el desprecio por los indígenas que vivían en esta inmensa región, una variante práctica de la prédica de civilización y barbarie), es clarificador en cuanto a los objetivos de esta *cruzada modernizadora*. Un fragmento del mismo dice:

Se trataba de conquistar un área de 15.000 leguas cuadradas ocupadas cuando menos por unas 15.000 almas, pues pasa de 14.000 el número de muertos y prisioneros que ha reportado la campaña. Se trataba de conquistarlas en el sentido más lato de la expresión. No era cuestión de recorrerlas y de dominar con gran aparato, pero transitoriamente, como lo había hecho la expedición del Gral. Pacheco al Neuquén, el espacio que pisaban los cascos de los caballos del ejército y el círculo donde alcanzaban las balas de sus fusiles. Era necesario conquistar real y eficazmente esas 15.000 leguas, limpiarlas de indios de un modo tan absoluto, tan incuestionable, que la más asustadiza de las asustadizas cosas del mundo, el capital destinado a vivificar las empresas de ganadería y agricultura, tuviera él mismo que tributar homenaje a la evidencia, que no experimentase recelo en lanzarse sobre las huellas del ejército expedicionario y sellar la toma de posesión por el hombre civilizado de tan dilatadas comarcas.⁷

Para la *civilización* del territorio argentino, el Otro que se debe desplazar, luego del triunfo sobre los españoles, será el indígena, primero, y el gaucho después. En el sendero de la edificación de un nuevo Estado, era imprescindible sentar las bases de un imaginario común, de un sustrato mítico al que pudieran responder, en una operación de instrucción pública a *tabula rasa*, todos sus habitantes. Ese espacio de origen, inmutable, al que se puede regresar a pesar del tiempo transcurrido, esa identidad que nos define, que nos transporta a un tiempo dorado inexistente. En esa construcción de un ideario nacional las figuras molestas debían ser cristalizadas como ejemplo de errores no posibles

7. Informe Oficial de la Comisión Científica agregada al Estado Mayor de la Expedición al Río Negro, realizada en los meses de abril, mayo y junio de 1879, Buenos Aires, 1881.

de repetir o invisibilizadas. Así las comunidades prehispánicas, los *indios*, deben quedar excluidos de esta memoria basal. Por eso, al sometimiento o eliminación física durante las diferentes campañas militares diseñadas desde Buenos Aires, se le sumaron estrategias tendientes a borrar sus huellas en el plano simbólico. Su papel en la historia oficial, surgida del apuro de cronistas sin método científico, es mínimo. Fantasmagóricos seres, incapaces de ser asimilados por los procesos de aculturación que se gestan. Así, su riqueza ritual, sus producciones culturales, sus idiomas no serán registrados por los textos escolares de la *Nueva República*. Queda como un recordatorio de esta vejación la foto tomada al cacique Pincén, montaje burdo en el que se lo vestía con ropajes extraños a su pueblo y condición, en una exposición cuasi zoológica ante los vecinos de Buenos Aires. Y si el gaucho era visto como sospechoso o rémora del pasado natural, también debía ser silenciado. Pero la operación practicada en el imaginario colectivo resultaría distinta a la aplicada con su compañero y antagonista de los llanos, el *aborigen*. Con la división de las tierras, luego de la ocupación de las mismas por pocos dueños, definido el perfil agropecuario de la economía del Estado naciente, ese *centauro de los desiertos* deja de existir en la práctica. Raleado por ser tropa en los enfrentamientos armados ya señalados, es sometido y refuncionalizado como elemento inocuo, integrándose al *folklore*. Poco quedaba de ese rebelde por antonomasia, reacio al trabajo bajo patrón por tiempos prolongados, amante de la libertad, expresada en su trashumancia y en su particular relación con la tierra.

En la visión positivista el Otro pasa a constituirse en anticultura, en un reflejo invertido del nosotros. Cuando se crea un modelo cultural de nación, pensado para atravesar los tiempos, los responsables de establecerlo (defensores de las posiciones dominantes impuestas) tienen que eliminar cualquier alternativa al mismo. No hay opción para los discursos amenazantes del orden a sustentar. Ni siquiera se acepta negociar un espacio secundario para ellas; no hay tiempo para salidas paternalistas o nostálgicas. Hay que dismantelar cualquier estructura real o simbólica que les haya dado vida, y si es necesario, apelar a silenciar por cualquier medio a quien no acuerde asimilarse a la voz hegemónica. El gaucho, como hombre libre en una pampa alambrada y con una oligarquía que la posee, es una quimera, una ilusión impracticable.

Pero distintas plumas saldrían a revalidar desde la reivindicación esa figura fantasmal. José Hernández en su *Martín Fierro*, expondrá la vida de una víctima propiciatoria, perseguida, arrinconada, prisionero de sus aspiraciones libertarias. En la primer parte de su poema épico (1872), en abierto desafío al modelo político imperante, somos testigos del relato del sufrimiento reeditado del que había sido entregado como cuerpo inmolado a cuanta expresión de violencia circulante en la primera mitad del siglo XIX. Gaucho manso o matrero se veía compelido a reaccionar contra las medidas injustas de un estatuto jurídico que no lo incluía como protagonista. La pulpería, espacio de socialización para el gaucho, es asimismo, trampa para las levas compulsivas. Desafiar a la autoridad es sinónimo de castigo, de ostracismo, de pérdida en un sistema punitivo que les ofrece traspasar la frontera de lo visible. La denuncia de corte evocativa de Hernández se diluye en la segunda parte de su obra. Allí nos encontramos con la conversión del héroe, de acuerdo a los principios del Estado liberal triunfante. Elevado al rango de *poema épico nacional* por Leopoldo Lugones, luego de ser ninguneado en las antologías del primer normalismo escolar, se transforma en texto de formación para los jóvenes argentinos.

Pero el teatro traería una figura paradigmática, en una clara idealización del gaucho, aún a costa de que esa idealización se efectuara invirtiendo los valores reales del personaje elegido. Juan Moreira fue un matón al servicio de Adolfo Alsina. Oriundo de Azul, su historia fue recogida por Eduardo Gutiérrez. En formato de folletín, común en la época, Gutiérrez proyectó la figura de un bandolero popular, de una suerte de justiciero. También Francisco Fernández hará lo propio con el gaucho Solané, reconocido criminal convicto de la zona de Tandil, en su drama homónimo. ¿Por qué esta

suerte de transformaciones? La respuesta está en el desarrollo de este trabajo. No había para el gaucho real aplicación de justicia; los resortes de la misma lo habían condenado a un camino sin salida: la cárcel por insubordinación o la muerte en penosas campañas militares. Eduardo Gutiérrez autorizó la adaptación para teatro de su melodrama a una compañía de circo de pantomima. Y de la mano de los Hermanos Podestá comenzaría una nueva etapa en la escena, la afirmación del teatro nacional. El propio José Podestá recordaba en sus *Memorias*, que años antes de presentar *Juan Moreira* (aún en su versión de mimodrama) se hacían en el picadero sainetes con aceptación popular. Títulos como *El modo de pagar sus deudas*, *María Cota*, *El negro boletero*, *El maestro de escuela*, compartían el picadero con *Los Brigantes de la Calabria*, *Los Bandidos de Sierra Morena* o *Los dos sargentos*. La tradición circense en nuestras tierras se remontaba a los tiempos coloniales. Con compañías locales y extranjeras de gran predicamento en el público porteño, su inserción se hizo notoria, a través de espacios destinados para este propósito como el Parque Argentino, bautizado por los ingleses residentes como Vauxhall. En la segunda mitad del siglo XIX, los grupos se trasladan en gira por el interior del país, mientras que en Buenos Aires son recibidos en teatros, carpas y las denominados *politeamas* de chapa y madera. Esta última estructura era desarmable y permitía su fácil traslado en los recorridos cada vez más extensos que debían realizar. No todas estas agrupaciones circenses presentaban espectáculos con pista y picadero, pero como queda evidenciado en profundos estudios realizados sobre el tema (un ejemplo destacado es la *Historia del circo* de Beatriz Seibel), contaban con el favor de los espectadores. El traslado de la versión de *Juan Moreira* al texto verbal demandó dos años, desde el estreno de la pantomima en 1884 hasta la aparición de la palabra en 1886, durante una presentación en la ciudad de Chivilcoy. Así lo recuerda José Podestá:

De Arrecifes nos trasladamos a Chivilcoy y el 10 de abril (fecha memorable) estrenamos por primera vez el drama criollo hablado *Juan Moreira*. El público acostumbrado a ver pantomimas a base de vejigazos y sainetes con finales en que el garrote de paja resolvía todas las intrigas, se halló de buenas a primeras con algo que no esperaba y, de sorpresa en sorpresa, pasó al más vivo interés y de éste al entusiasmo demostrado al final en una gran ovación (...) Si Gutiérrez hubiera tenido la visión de que *Moreira* iba a ser la base del Teatro Nacional, se habría preocupado más de la obra, y, seguramente, habría escrito algo de más valor para la escena, y tan evidente es esto, que Gutiérrez nunca presenció su *Moreira* hablado.⁸

Las características de las poéticas de actuación provenientes del circo, el tipo de público, que solía intervenir activamente durante las funciones, y la propia dinámica de producción, gestaron múltiples registros escritos. En ocasiones, la concurrencia impedía el asesinato de Moreira, en otras obligaba a extender parlamentos. En verdadera fiesta, los celebrantes compartían su creación con el que, lejos de permanecer expectante, intervenía, completándola. El trayecto hacia el drama criollo se había cerrado, pero la obra se convirtió en faro para generar otras piezas con temáticas y tratamiento estético similar. La teatralización de las novelas de Gutiérrez: *Juan Cuello* (1890, adaptación de Luis Mejías) y *Pastor Luna* (1895), los estrenos de *Martín Fierro* (1890, sobre el texto de José Hernández), *El entenao* (1892) y *Los gauchitos* (1894) de Elías Regules formaron parte del *moreirismo*. También, podemos señalar a *Juan Soldao* (1893) de Orosmán Moratorio, *¡Cobarde!* (1894) de Víctor Pérez Petit y *Patria y honor* (1896) de Antonio Lechantin como parte de las piezas gauchescas estrenadas en la última década del siglo XIX. A medida que avanzaron las presentaciones del Moreira, la centralidad del drama de justicia social fue acompañada por elementos costumbristas y por el incremento de la comicidad. A cargo de lograr esta última se halla el personaje de Cocoliche, un napolitano concebido

8. PODESTÁ, José (1986): *Medio Siglo de Farándula. Memorias de José J. Podestá*. La Plata. Subsecretaría de Cultura, Dirección General de Escuelas y Cultura de la Provincia de Buenos Aires, p. 51-52.

por el actor Celestino Petray. Ya había un Otro en el Río de la Plata, llegado en oleadas, en aparente funcionalidad con el esquema agro-exportador. Eliminada la barbarie indígena y descalificado el gaucho, poco trabajador, peleador e itinerante, la élite argentina es consciente de la necesidad de cultivar la tierra, de poblar el país. Para tal fin, busca atraer al Otro ideal, al inmigrante europeo, el ciudadano de la Europa del norte, que es considerado como el necesario elemento de progreso. Se espera del inmigrante que reemplace a la barbarie indígena y a la haraganería gauchesca. El inmigrante es quien, al poblar el país, lo irá asemejando a las naciones más desarrolladas. Sin embargo, la llegada de un dispar mosaico de extranjeros, muchos cercanos a posiciones políticas socialistas y anarquistas, revive el problema del distinto sospechado. Pero en el *Moreira* finisecular, no hay especulaciones de este tono. Son la particular mezcla de lenguas, en un irreconocible dialecto, y la gestualidad corporal que lo anima, los generadores de la risa franca. No hay posiciones xenófobas en estas piezas. En el Cuadro 8° de la versión de 1899 se presenta a Cocoliche en las didascalias:

Vienen llegando paisanos con guitarras acompañados de muchachas, al baile que se prepara. Llegan Moreira y Julián y un poco antes Cocoliche, napolitano acriollado que hace gracias con su idioma. Se juega a la taba y se jaranea con libertad, siendo el napolitano quien hace derroche de ocurrencias.⁹

La conflictividad social no era lo que deseaba la clase dominante; el gaucho ya no podía propiciarla retrospectivamente, desaparecido de la faz de la tierra. Pero, como dijimos, otros agitadores, organizados en sindicatos y agrupaciones políticas clasistas o reformistas, se alistaban para poner a prueba al Unicato y sus continuadores. El peligro de la desestabilización del poder conservador a partir de las huelgas y las acciones directas no requería de mensajes multiplicadores en la ficción teatral. Por lo tanto, así como el espacio del circo cedió ante la sala a la italiana, el gaucho pasó a comportarse como buen peón. Esa venganza y sed de justicia que guiaban a Moreira trocaron en mensajes conciliatorios, de integración social. El amor y el costumbrismo como ejes marcan esta nueva etapa, que tiene a *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón como obra inicial. Los rasgos melodramáticos irán incrementándose, así como los sentimentales, hasta alcanzar la madurez del modelo en *Jesús Nazareno* (1902) de Enrique García Velloso. El nuevo siglo despuntaba y una nueva imagen del gaucho, lavada, desideologizada, funcional al poder de turno y a sus aspiraciones de una tradición nacional congelada, nacía. Animados por el Centenario de la Revolución de Mayo, los debates sobre el *ser nacional* ocuparon páginas en publicaciones de distinto tenor. Es interesante comprobar cómo el gaucho había sido refuncionalizado en 1913 por Leopoldo Lugones y Carlos Bunge. El poeta describe en su discurso *El payador* a un gaucho inventado de acuerdo a las necesidades de un público elitista que lo escucha con fervor en el Teatro Odeón o lo lee en las páginas del diario de los Mitre. Es un ser sin capacidad de rebelarse, fiel a su patrón, servicial. Bunge, coherente con el cientificismo positivista, proclamaba en su alocución titulada *El derecho en la literatura gauchesca*, la derrota del gaucho y su absorción social. En una pieza oratoria muy sólida, un auditorio de académicos en una sede académica (la Academia de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires), recibía esta sentencia final:

9. PODESTÁ, José y Eduardo, GUTIÉRREZ (2009): «Juan Moreira», versión 1899, en *Antología de obras de teatro argentino, desde sus orígenes a la actualidad*. Tomo 5. (1885-1899). Obras de la Nación Moderna., selección y prólogo de Beatriz Seibel. Buenos Aires, Inteatro, p. 200.

Los héroes de la literatura gauchesca son producto de un período crítico en que el gaicho defendió, con su derecho consuetudinario, nada menos que su existencia social, su vida. Fue vencido; su derrota estaba escrita en el libro de la historia. La lucha entre dos sistemas de derecho es, por su oculta esencia, lucha entre dos razas. Implica la victoria, la absorción y asimilación del vencido, la cultura, como la Esfinge, devora a quien no acierta a descifrar sus enigmas.¹⁰

La música y el discurso del gaicho quedaron resguardados por la memoria popular y en numerosas expresiones. La figura del payador es legitimada con su aparición en textos fundamentales del siglo XIX. Personajes como Martín Fierro y Santos Vega, concebidos por las plumas de José Hernández y Rafael Obligado respectivamente, se muestran afectos a un arte de diálogo cuasi dialéctico a través del contrapunto con el rival de turno. Esas tenidas muy populares en los boliches de campaña, postas de encuentro en territorios poco poblados, recreaban las vivencias del habitante de las pampas, sus sueños, luchas y relación particular con la tierra previa a la ocupación violenta del proyecto roquista y a la división del espacio libre en latifundios merced a los muros del alambre de púa. También payadores son citados por Mitre e Hilario Ascasubi en sus textos, prolongando con otras estéticas la lírica gauchesca que iniciaran los cielitos de Bartolomé Hidalgo. Los payadores eran figuras populares que contaban con un público cautivo, aguardando sus presentaciones y tomando partido en los enfrentamientos rimados por sus preferidos. En la Argentina del Centenario, recorrían los porosos límites entre la urbe y el campo, y su música sencilla y aún repetitiva en lo básico era acompañada de versos de una marcada intensidad rebelde y de confrontación contra los núcleos de poder. También la oleada inmigratoria estuvo presente, ya que buena parte de los más reconocidos payadores eran hijos de la misma, como José Bettinoti, Fijori o el inglesito Mc Carthey. Sus voces traían una poesía básica, vibrante, que trabajaba con el emergente y los hechos de la historia reciente, reflejando las vejaciones de los humildes. Se transformaban en otra barricada contra los intentos de los literatos burgueses por intentar reformular el criollismo, adaptándolo desde las visiones de la ciudad, visiones que lo emparentaban con el coraje épico desideologizado. Tendremos que esperar hasta el año 1915 para encontrar un accionar sistemático de los payadores libertarios que llevaban el ideal de acuerdo a un plan trazado en las reuniones de los sindicatos anarquistas.

De breve presencia en el taller-escuela racionalista de Luján, se destacan los versos cifrados de Claro Musto, hijo de militantes españoles llegados al país en 1891. Recorrió el sur de la provincia de Buenos Aires en tarea de promoción de los conceptos de agremiación. Lo hizo a través de las viadas, esos caminos de acero que de canales para la salida de la riqueza nacional trocaron brevemente en circuitos de propagación de la bandera roja y negra. Otra voz silenciada por el olvido es la del payador santafesino Carlos Ñíguez, de dilatada trayectoria en el gremio ferroviario. Tuvo una destacada actuación en las luchas contra la política de sometimiento y despojo de La Forestal. José Yutkin cierra la trilogía de los payadores libertarios que alzaron su voz en las primeras dos décadas del siglo XX. De origen ruso, llegó al país con sólo cinco años. Se incorporó a la escuela racionalista de Berisso, donde desempeñó tareas docentes en área artística, especialmente en la creación de cuadros filodramáticos y la producción de textos teatrales. Participó de los sucesos de la Semana trágica. Asimismo, otros se sumaron, tal vez con una actividad más esporádica, pero igual de contundente y válida a los fines propagandísticos del movimiento ácrata. La ideología dominante propiciaba la división en civilización y barbarie, dejando a los pueblos originarios y al gaicho en la segunda categoría que debía adocenarse al modelo o desaparecer. En ese afán de imponer las ideas centrales del positivismo de orden y progreso, no había lugar para las expresiones consideradas

10. BUNGE, Carlos O (2003): *El derecho en la literatura gauchesca*. Conferencia pronunciada en Buenos Aires, el 22 de agosto de 1913. Buenos Aires, Biblioteca Virtual Universal.

menores del arte y menos para los que las cultivaban. Un silencio en las obras de ensayística cae sobre las expresiones populares de la frontera, convertida ahora en suburbio de una ciudad, la de Buenos Aires, que crecía vertiginosa y desordenadamente. El personaje del gaucho ya no aparecía como posible amenaza a los burgueses, la misma se había corrido hacia los obreros sindicalizados, la mayor parte de origen europeo. En este marco, los debates sobre la necesidad de plasmar un ideario cultural homogéneo para el territorio nacional crecen. Los intelectuales se dividen entre los defensores de un cosmopolitismo imposible de negar por fuerza de realidad y aquéllos que luchaban por sostener criterios de nacionalismo cultural y patria imprescindibles para fortalecer un proyecto político y económico agro-exportador. Inserto en estos grandes procesos de transformación, aparece el movimiento libertario de la mano de las masas de desplazados europeos que arribaban a la Argentina. La región sur del Gran Buenos Aires tuvo una destacada presencia de círculos y centros anarquistas desde fines del siglo XIX. La inauguración del ferrocarril y la sustitución de saladeros por frigoríficos de gran porte (fundamentalmente de capitales anglo-norteamericanos) aumentaron ese núcleo inicial al calor de las organizaciones sindicales que se convertirán en fogoneros de la creación de la F.O.A., en los albores de la nueva centuria. El primer comentario confirmado de la presencia de los cantores del pueblo en la zona se remonta a 1916 cuando un libelo recogido por el Círculo Liberación de Lomas de Zamora llamaba a un encuentro para repudiar actos oficiales por el centenario de la declaración de la independencia. Se anunciaba en el citado panfleto la actuación de los «célebres payadores libertarios Sosa y Medina, quienes con sus décimas demuelen más mentiras burguesas que una bomba». En la huelga ferroviaria de 1923, aparece en los periódicos libertarios locales un joven de diecisiete años llamado Anastasio López. Este juglar de origen español había trabajado en el puerto de Ensenada y comenzó sus estudios en la escuela racionalista de esta ciudad. Reproducimos estas décimas que nos entregó:

No hay ni consuelo para el que pena
sin pan, sin un techo y esclavo en sudor;
mientras los ricachones se regodean
con sus lujos y alardeando sin pudor.

Y el obrero es la víctima del patrón
que tortura su cuerpo con vil saña
monstruo impasible sin ninguna redención
quebrando justicia y leyes con maña.

Cuando la sangre del matadero fluye
une el castigo de hombres y bestias
sin perturbar que la música arrulle
a los dueños en sus impúdicas fiestas.¹¹

Para concluir esta escueta mirada sobre el gaucho real y la literatura y el teatro que generó como gauchesca, podemos aseverar que su figura se ha cristalizado en el universo mítico del argentino, conformando un espacio de la memoria que construye una de sus identidades. Aún minado en su poder revulsivo, ese jinete ansioso de libertad, capaz de morir por sostenerla, nos interpela hoy. Estereotipado, reducido a héroe romántico, refuncionalizado en peón bueno o estilizado en desfiles de tratamiento superficial, su fuerza es tal que sobrevuela en la dramaturgia de nuestros días.

11. Cuaderno de apuntes facilitado por Anastasio López, inédito.

Bibliografía complementaria (no citada en notas)

- BELTRÁN, Oscar Rafael (1941): *Los orígenes del teatro argentino*, Buenos Aires, Sopena.
- BLANCO AMORES DE PAGELLA, Ángela (1965): *Nuevos temas en el teatro argentino*, Buenos Aires, Huemul.
- (1972): *Iniciadores del teatro argentino*: Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- BOSCH, Mariano G. (1910): *Historia del teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, El Comercio.
- (1929): *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de pablo Podestá*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.
- (1904): *Teatro Antiguo de Buenos Aires*, Buenos Aires, El Comercio.
- CASTAGNINO, Raul H. (1949): *Esquema de la literatura dramática argentina (1917/1949)*, Buenos Aires, Instituto del Teatro Americano.
- (1959): *Centurias del circo criollo*, Buenos Aires, Editorial Perrot.
- (1963): *Sociología del Teatro Argentino*, Buenos Aires, Nova.
- (1969): *El circo criollo*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra.
- (1977): *Crónicas del pasado teatral argentino (siglo XIX)*, Buenos Aires, Huemul.
- (1977): *Revalorización del género chico criollo*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- (1981): *Circo, teatro gauchesco y tango*, Buenos Aires, Editorial Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- (1945): *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios Teatrales.
- ORDAZ, Luis (1957): *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, primera edición: Futuro (1946), segunda edición: Leviatán.
- (1962-1966): *Breve historia del teatro argentino* (ocho tomos), Buenos Aires, Eudeba.
- PELLETIERI, Osvaldo (dir.) (2002): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural 1884-1930*, Buenos Aires, Galerna, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- (1990): *Cien años de teatro argentino (1886-1990) (Del Moreira a Teatro Abierto)*, Buenos Aires, Galerna / IITCTL.
- SEIBEL, Beatriz (1985): *El teatro 'bárbaro' del interior*, Buenos Aires, Ediciones de la Pluma.
- (1993): *Historia del circo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- (2002): *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor.