

Héroes hispanoamericanos de la violencia popular: construcción y trayectorias



(Para una historia de los criminales populares en América Latina)

Por Josefina Ludmer, Universidad de Yale

www.elortiba.org

1879. Les voy a presentar un personaje latinoamericano que muy rara vez sale al exterior. Se llama Juan Moreira y es el héroe de la violencia y de la justicia popular en Argentina. Vivió y murió en la realidad, pasó a la novela de folletín en 1879, entró en el circo en 1884 y fundó el teatro nacional en 1886.

El criminal Juan Moreira de la literatura apareció en 1879 con el proceso de modernización e inmigración, en el momento mismo del fin de las guerras civiles, de la aniquilación de los indios, de la unificación política y jurídica del estado liberal, y en el momento mismo en que la Argentina alcanzaba el punto más alto del capitalismo para un país latinoamericano: la entrada en el mercado mundial.

Juan Moreira es el héroe popular de ese ciclo específico, el del salto modernizador de fin de siglo XIX: una modernización latinoamericana por internacionalización de la economía. La conjunción de saltos modernizadores, estados liberales, y entrada de las economías regionales en el mercado mundial constituye en América Latina un proceso donde se puede leer ciertos cambios de posiciones en la cultura y en la literatura.

En Argentina aparecen nuevas representaciones literarias que recortan nítidamente lo 'popular' (criollo) de lo 'alto' o 'culto' (europeo y científico), y los institucionalizan en lugares específicos. En la apertura misma de ese ciclo, en el mismo año de 1879, nacen dos héroes populares: el gaucho pacífico y el gaucho violento. Aparecen simultáneamente en la literatura para mostrar las dos caras del salto modernizador, los dos discursos sobre 'lo popular' del salto modernizador, porque hablan nada más que del uso de la fuerza o del cuerpo para la economía y para la violencia.

De un modo más general, quiero decir que los héroes populares latinoamericanos se relacio-

nan entre sí y forman redes y contraposiciones: cada uno encarna una posición específica en el discurso de una cultura, en un momento preciso. Moreira no apareció solo en 1879 sino acompañado del viejo pacífico de La vuelta de Martín Fierro, de José Hernández. El gaucho pacífico y el violento nacen al mismo tiempo y no pueden sino leerse juntos. Los dos son la continuación de El gaucho Martín Fierro, de 1872, y por lo tanto las versiones posibles para lo que viene después de la confrontación, la violencia y el exilio con que se cierra el primer Martín Fierro.

La primera cara es la de La vuelta de Martín Fierro, que cierra el esquema de Hernández: en 1879 el héroe popular es un padre que vuelve del exilio, se dirige a sus hijos y les canta, en versos gauchescos tradicionales, el olvido de la justicia oral de la confrontación: el olvido de la violencia popular. Usa los proverbios del anciano para recomendar la pacificación y la integración a la ley por el trabajo, y con ese tono y ese pacto cierra el género gauchesco.

La voz del gaucho es casi la voz del estado liberal triunfante, la voz oficial.

La otra cara es la novela Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez, que apareció en 1879 en forma de folletín en el periódico La Patria Argentina.

Allí nace otro héroe para llevar la confrontación y la violencia hasta el fin y para imponer la justicia popular. El héroe violento es casi un sujeto anti-estatal; la voz de la oposición política en el interior del liberalismo.

El héroe pacifista y el violento, las dos caras y los dos extremos del salto modernizador, surgen juntos en la literatura desde escrituras, géneros, tecnologías y temporalidades diversas, y abren procesos centrales para la cultura nacional en Argentina. Procesos con intensos debates que culminaron en el teatro, que entonces era el lugar de la ópera, el espacio de la cultura moderna 'alta', liberal, científica y europea de fin de siglo, y también, al mismo tiempo, con el circo y el teatro criollo, el espacio de la cultura nacional y popular. A fin de siglo, con el salto modernizador, la división de la cultura se formula en el espacio de la representación: en un teatro Lugones europeiza a Martín Fierro y en otro se dramatiza y nacionaliza a Juan Moreira.

Los destinos de los nuevos sujetos populares de la modernización eran previsible. Con La vuelta de Martín Fierro el viejo gaucho de Hernández queda legalizado en 1879 como el trabajador de la riqueza de la Argentina agroexportadora. Martín Fierro pasa por Ricardo Rojas, que funda la institución de la historia de la literatura argentina, y culmina en 1911 con las conferencias de Leopoldo Lugones en el teatro Odeón, ante el presidente de la República. Martín Fierro, nuestro payador nacional, es el bardo homérico de la poesía épica, dice la voz del poeta oficial Lugones en el teatro, oficiando la ceremonia final de nacionalización y de canonización, que consistió en europeizar y por lo tanto universalizar al gaucho cantor. En el teatro, y en 1911, Martín Fierro nace otra vez como poema épico y como símbolo exportable de identidad nacional.

Mientras que Juan Moreira, que nunca fue europeizado (¿cómo se podría canonizar a un criminal, a un héroe de la violencia?), fundó la institución del teatro nacional popular en Argentina. Se convirtió en un fundador que pudo transformarse y volver a escribirse, hasta hoy, en géneros, textualidades y medios diferentes. En el teatro que fundó, el violento Juan Moreira abrió al infinito su cadena de representaciones.

Juan Moreira es la visibilidad de la violencia Juan Moreira nació y murió no solo en la realidad sino en la novela seriada de 1879-80. El folletín de Eduardo Gutiérrez, que apareció en un periódico de la oposición liberal mitrista, quita la voz, el verso y la primera persona al gaucho del género gauchesco, y la reemplaza totalmente por la voz del narrador, un periodista 'moderno', que 'investiga' la vida del personaje real para escribir una biografía de los dos últimos años de su vida. Los dos años finales de esta 'biografía' son 1873 y 1874, los años en que el primer Mar-

tín Fierro, violento y poético, está en el exilio entre los indios. Moreira es el héroe popular de la era de la prensa, del melodrama y de la modernización tecnológica y cultural, un personaje 'realista' y realmente existente, muerto, cuya vida y hazañas cuenta el periodista que cita testigos y usa nombres verdaderos. El nuevo sujeto antiestatal del liberalismo, que continúa la confrontación hasta el fin, es una construcción de la modernización latinoamericana que surge con el periodismo moderno y con sus tecnologías de la verdad: pruebas, investigación, testigos, nombres y lugares reales, fechas exactas, enunciados científicos.

A Martín Fierro se lo oye cantar y a Moreira se lo ve: la lógica de la verdad del periodismo moderno se liga con la visibilidad del realismo para representar al moderno Juan Moreira como un héroe de cine. Es un hombre de 'hermosa cabeza', con ojos y nariz hermosos, con 'una tupida cabellera negra' de 'magníficos rizos' hasta los hombros, con una barba 'magnífica' y sedosa. Lleva en el dedo meñique 'un brillante de gran valor', y en el pecho le brilla 'una gruesa cadena de oro' que sujeta 'un reloj remontoir'} El periodismo literario de fin de siglo inventa un género para el héroe de la violencia: Moreira es un gaucho lujoso, 'de clase alta', casado y con un hijo. Es viril, bello y feliz y también un honesto trabajador independiente que lleva con sus carretas los productos del campo al tren que va a la ciudad. Moreira se constituye de entrada como mediación porque se sitúa en la cadena de los transportes de la producción agropecuaria (el momento anterior a la exportación), para servir de conexión entre la cultura rural y la cultura urbana. Ese es el lugar exacto del héroe popular de la violencia en 1879. Los transportes y la tecnología del periodismo ligan las dos culturas y los dos nuevos sujetos para producir la más extrema violencia visible.

Porque desde ese lugar de conexión y mediación que son las carretas que van al tren, Juan Moreira va a representar la continuación más radical de la tradición gauchesca de la confrontación y la violencia. Continúa La ida de Martín Fierro con la lucha hasta el fin, y la radicaliza a una posición nueva, anarquista y nacionalista a la vez, porque el anarquismo de ese momento es el de los inmigrantes extranjeros.

La violencia se desencadena porque Moreira fue ofendido dos veces en su honor: por un problema económico primero, y después por una injusticia. Sardetti era el dueño de la pulpería o bar rural y le debía a Moreira 10.000\$. Negó la deuda ante la autoridad, no reconoció el pacto oral, de palabra de honor, y no le devolvió el dinero. Moreira lo mata en su misma pulpería, y ese asesinato es 'justo' según la ley oral campesina. Así se lo dice el anciano padre de su mujer, el tata viejo de la familia: fuiste ofendido en tu honor, has matado a Sardetti en buena ley, has hecho justicia, eres inocente.

Uno de los problemas del salto modernizador es qué hacer con el pasado y con las nuevas masas inmigrantes. Moreira elimina de entrada al representante del pacto económico, que tiene apellido italiano, de inmigrante, y define una alianza nacional que explota, desde el populismo liberal, la xenofobia popular. Mata a uno de ellos y es inocente.

Y después mata violentamente, también en 'buena ley', al representante del estado (o del pacto con la ley). El teniente alcalde don Francisco le dio la razón a Sardetti y lo puso en el cepo, el aparato de tortura de la policía en ese momento, porque deseaba a su mujer. El teniente alcalde que tortura a los hombres y desea a las mujeres representa la autoridad de la policía y la ley del estado. El justiciero Moreira lo mata en su propia casa, el rancho donde antes vivía feliz con su mujer.

Con esas dos muertes 'justas', por una injusticia económica y por una injusticia policial, del poder, el gaucho Moreira encarna la violencia popular en estado puro, dirigida violentamente a la opresión: sus víctimas son los enemigos del pueblo. Y hace la travesía necesaria del justiciero popular: el pasaje de la legalidad a la ilegalidad por una injusticia.

El héroe violento en Argentina produce un cambio en la política de la lengua y en la política de la muerte en relación con la del viejo héroe pacífico, que es su otra cara. La política de la lengua: Juan Moreira no es un gaucho cantor de proverbios como Martín Fierro, porque la tecnología de la prensa impone otra lengua y otro género, y en el único momento en que se lo representa cantando en la novela no canta en versos gauchescos sino en los del español del Quijote, una canción titulada 'Ven muerte, tan escondida'. Después de pasar a la ilegalidad, y de perder a su mujer y a su hijo, Juan Moreira termina con la espalda acribillada por la policía en la pared de un prostíbulo; el héroe muerto no aparece en Martín Fierro. De la tortura inicial a la muerte final: el cuerpo de Moreira en manos de la ley no solo encarna la violencia de la justicia popular, sino también la violencia del estado contra ella. Y su muerte marca, cada vez que se la representa, el triunfo inexorable de la violencia estatal. La conflagración final se convirtió, en muchas de las versiones posteriores, en el momento de la verdad y la realidad, porque la pared 'real' contra la que murió el folletinesco Juan Moreira se transformó en sitio de peregrinación al santuario del mártir popular de la justicia, y el nombre real del que lo mató, el sargento Chirino, se convirtió en el legado golpista del ejército violento en Argentina.

Para sintetizar. Uno de los problemas culturales de los saltos modernizadores es qué hacer con el pasado y con la guerra anterior, con sus discursos y sus tonos. En 1879 las continuaciones de La ida de Martín Fierro usan las dos posiciones de la cultura popular en ese momento, las dos representaciones posibles del gaucho. La posición pacífica y con pacto económico aparece en un libro de versos tradicionales, en una voz criolla y popular, que viene del pasado. La posición de oposición y confrontación aparece como una biografía realista, moderna, novelada y seriada, donde el héroe criminal rompe el pacto económico y ataca directamente al poder.

Pero esa voz gaucha se canta y se escribe en el español del Quijote y muere en manos de la ley. Como se ve, el moderno héroe popular latinoamericano de la violencia se liga con la tecnología de los transportes, con la lengua española escrita y con la verdad-realidad del periodismo.

El héroe y mártir popular de la justicia es la amenaza 'real' de una violencia extrema, y eso por la visibilidad de su representación.

Hasta aquí, el esquema del folletín de oposición no hace sino repetir la leyenda del criminal heroico llevado a una vida de delito por una injusticia o por cometer un acto que el estado, pero no la comunidad, considera criminal. Quiero decir que hasta aquí, Moreira podría ser un Billy the Kid o un Jesse James, que también aparecen en Estados Unidos en la década de 1870, en momentos de descontento rural con la nueva política económica, y junto con organizaciones políticas agrarias que se definían como populistas.

Moreira representa todas las violencias posibles Pero ocurre que el héroe Juan Moreira no va directamente de las carretas a la desgracia de las dos muertes justas, de allí a la ilegalidad, a la pérdida de todo y a la pared del prostíbulo con la bala final de la ley, sino que vive un tiempo en la ilegalidad y en situaciones límites, de vida o muerte. En esas situaciones de sobrevivencia y salvación se definen ciertos héroes populares latinoamericanos, porque allí se representan otras violencias, y no solo la popular contra los opresores ni la del ferrocarril contra las carretas. En la ilegalidad, y antes de morir en manos de la ley, Juan Moreira muestra otros usos del cuerpo violento hasta llegar a ocupar todas las posiciones posibles en el interior de la violencia en ese momento: para encarnar todas las violencias de la modernización latinoamericana.

Moreira muestra que los caminos de la legalidad y la ilegalidad son reversibles en la violencia. Porque en la ilegalidad, después de pelear valientemente contra la partida, pasa a pelear con la partida como sargento, contra los ilegales, y al fin salva la vida del sargento Navarro, que

mandaba la partida contra él mismo. Moreira mata de uno y otro lado de la violencia legal. Y muestra también que son reversibles los caminos de la política, porque mata de uno y otro lado de la violencia política.

Porque en la legalidad y en la ilegalidad, tiene 'patrones' políticos a quienes protege de la violencia. Dice 'patrón' solamente a los jefes políticos reales y contemporáneos como Alsina o como el juez Marañón, y no al dueño utópico de la estancia, como Martín Fierro. (El texto no solo se escribe para continuar la confrontación hasta la muerte y representar los usos posibles del cuerpo violento, sino para cambiar las alianzas 'nacionales' y 'populares'.) Primero, cuando era legal, fue el guardaespaldas del patrón Alsina y él, en retribución, le dio la daga y el caballo, que son sus 'armas'. Alsina lo armó caballero valiente. Después, en la ilegalidad, salvó al patrón Marañón de morir en un atentado violento. Alsina y Marañón son líderes de los grupos políticos enemigos en ese momento. El cuerpo violento de Moreira no solo cambia de posición legal, porque pasa de la legalidad a la ilegalidad, sino que cambia también de bando político: es siempre, cada vez, reversible. En la ilegalidad Moreira tiene dos caras para representar el carácter reversible de todas las violencias.

El héroe popular de la violencia está armado como un juego de posiciones contrapuestas. Tiene dos caras, una identidad doble, legal y política, y también tiene una doble identidad social en el capítulo 'El guapo Juan Blanco'. Allí Juan Moreira aparece en Salto disfrazado de Juan Blanco, un rico y elegante hacendado que hace negocios con campos. Ahora es un bello dandy rural vestido de cuero y tachas que, en una serie de actuaciones, hace justicia en el pueblo de Salto y se consagra ante el público popular, que sigue sus hazañas con suspensos, miedos, risas y aplausos, como héroe popular del valor viril. Aplica la sátira, la humillación y unos golpes al teniente alcalde mientras le quita su mujer en el baile del velorio. Todo el pueblo lo ve y se ríe de la autoridad. Y en los billares mata al poderoso Rico Romero, después de jugar con él y hacerle trampas, ante la mirada de pavor de los otros jugadores. Moreira como Blanco mata al Rico, y reproduce, en el interior de la novela y según la lógica del espectáculo y de la representación: como 'simulación', máscara, treta y disfraz social, el juego de la violencia popular, el juego de la economía entre los hacendados, y también el juego de las identidades dobles de la literatura alta y oficial del mismo período (y uno de los rasgos frecuentes de la cultura de los saltos modernizadores).

Blanco, el hacendado valiente del pacto populista, es la primera representación moderna y lujosa de Moreira, su paso por el teatro de Salto, que lo lleva al pináculo de la fama. Todas las violencias, la violencia. El cuerpo de Moreira es confrontación pura en cada una de sus caras sociales, económicas, políticas y legales. El criminal popular del salto modernizador sería esa pura fuerza de oposición y confrontación, porque combina violencia con posiciones contrapuestas.

La historia de Moreira puede leerse como una teoría de la convergencia de la violencia popular, de la violencia política, de la violencia económica y de la violencia del estado, durante el salto modernizador y con la tecnología de la prensa, que trataba al crimen como 'realidad' y a la vez como entretenimiento popular.

La otra cara del cuerpo violento: el cuerpo sexuado La doble identidad legal, social, y política de Moreira, se acompaña de una casi doble identidad de género sexual. Los héroes populares son configuradores de géneros literarios, como Moreira con el folletín y el drama. Y también son configuradores de géneros sexuales, porque ocupan una serie de posiciones masculinas y definen las femeninas.

Moreira es siempre un articulador, como los transportes, porque en la cadena de jerarquías

masculinas de padres y patronos, aparece y habla ante el patrón y el padre, de abajo hacia arriba, y también aparece y habla como patrón y padre, de arriba hacia abajo. Su cuerpo y su discurso tienen dos direcciones. Necesita dos direcciones, dos actos y una doble faz para poder ser el héroe popular de la violencia de fin de siglo y configurar un género masculino con sus límites. Como peón salva valientemente, protege por amor a los patronos políticos, y ellos lo declaran 'bueno' o inocente. Como patrón tiene a Julián, que fue su amigo hasta el fin, hasta el cementerio mismo; a él le dejó su legado de fidelidad, el perro cuzquito, como única herencia. Pero Julián es fiel en el folletín porque aparece, frente al enojado Juan Moreira, como un paisano 'pobrememente empilchado' que le dice: 'Mande como si fuera su peón, amigo Moreira'. Y cuando se encuentran en la ilegalidad, el cuerpo violento de Moreira se transforma en un cuerpo sexuado y el narrador del folletín dice: 'se besaron en la boca como dos amantes, sellando con aquel beso apasionado la amistad leal y sincera que se habían profesado desde pequeños'.² Como patrón, Moreira toca el como del otro género.

En la jerarquía tradicional, social y económica de los patronos, las dos posiciones amorosas de Moreira marcan un género masculino posible: una configuración con sus límites. Como peón, la valentía de la salvación del patrón; como patrón, el beso como de amantes al peón fiel, en el borde de otro género. Los dos cuerpos, el violento y el sexuado, configuran los límites de un género masculino, que se define por las relaciones jerárquicas de los hombres entre sí, hacia arriba y hacia abajo.

Lo mismo ocurre en la cadena de los padres: Moreira aparece ante el tata viejo, y como tatita para su hijo Juancito: 'lo contempló a la pálida luz de la vela con una ternura casi maternal y volvió a cubrirlo de besos como si quisiera pagarse, con aquel placer supremo, todas las desventuras'.ⁱ Hacia abajo, como padre y como patrón, se sitúa en el límite del género, en el como o el casi. Como si en ese límite fuera capaz también del otro género, de lo mejor del otro género. Esa masculinidad total, que es una suerte de doble identidad genérica, se ve nítidamente en el folletín y se borra en el drama popular.

A propósito de cuerpos sexuados, y de fidelidades y géneros, ha llegado el momento de presentarles a la mujer de Moreira y con ella a las infieles.

La linda Vicenta tiene algo especial que suscita el deseo del poder, del representante de la ley: es una mujer sexuada. Los tenientes alcalde la quieren para sí, y hablo en plural porque son dos en el folletín, como para subrayar esa posición o ese atributo femenino de la mujer del héroe que toca la sexualidad del poder. Cuando Moreira pasa a la ilegalidad, la policía tortura al tata viejo y lo mata. Vicenta queda a merced del teniente alcalde y tiene que definirse como heroína popular, y no solamente como cuerpo sexuado. Por lo tanto, resiste al deseo del poder y la ley hasta llegar a una situación límite con su hijito, la situación de vida o muerte, que es donde se definen muchas heroínas populares latinoamericanas. En ese momento preciso llega el compadre Giménez, que es el amigo más cercano de Moreira. Fue padrino de boda de Moreira, y cuando Moreira pasó a la ilegalidad le dio dos revólveres para protegerse.

Giménez llega efectivamente para proteger y para salvar a Vicenta, como le prometió a Moreira. Llega en ese momento límite, le dice que Moreira murió y le ofrece alimento, para ella y su hijo, a cambio de ser su mujer.

El traidor le miente, la salva y la protege a cambio de su cuerpo sexuado.

Cuando Moreira va a su rancho después de salvar a Marañón y ser salvado por él, descubre a su mujer con el infiel compadre Giménez, que huye cobardemente. Vicenta arrodillada le dice que no sabía que él estaba vivo y le pide a Moreira que la declare inocente y que la mate como un perro, como mataron al Joseph K de Kafka al fin del Proceso. Que es precisamente lo que le

ocurre al mismo Moreira en lo que queda del drama: fue declarado inocente por su patrón y por el sargento, y después matado como un perro en el prostíbulo. Moreira le perdona la vida, la 'salva', pero como madre de su hijo. La salva y en ese mismo momento la abandona y la transforma en una subjetividad culpable. Las mujeres no se dividen en fieles e infieles como los amigos, sino en infieles sin saberlo, como Edipo con el incesto, o en infieles profesionales, que son las prostitutas. Moreira deja a una y pasa a la otra. La partida final lo encuentra en el prostíbulo con su fiel Julián y sus amigas las infieles; el cuerpo violento, la muerte y el sexo se funden en una sola imagen.

La posición de Vicenta, que es un cuerpo femenino sexuado, y por lo tanto una traidora o infiel sin saberlo, está muy marcada en el folletín, porque el narrador le añade otro nombre desde que vive con el compadre: la llama Vicenta-Andrea. Esa posición se mantiene íntegramente en el circo y en el drama popular: ésta es, a fin de siglo, la compañera sexuada del héroe popular de la violencia.

De las dos caras a las dos carátulas: la fundación del teatro nacional en Argentina En 1884, cuatro años después de muerto en el folletín, Juan Moreira renace en el circo criollo en forma de pantomima; pasa por el mutismo y el cuerpo en movimiento para poder salir de la novela y entrar con su voz en el drama popular. En el proceso de cambio de género y de espacio, que es el proceso de supresión del narrador, el héroe del folletín pierde la voz y toma un volumen: aparece en persona y se mueve. Después de dos años de pantomima, en 1886, Eduardo Gutiérrez y José Podestá, el autor del folletín y el actor que representaba a Juan Moreira, escriben la primera obra del teatro nacional argentino, que nace en el circo, como teatro popular. Inventan otra vez, en la ciudad, al héroe popular de la confrontación y la violencia.

El drama es personas, voces y cuerpos en situaciones determinadas. La representación del justiciero en el circo es una fiesta popular que contiene fiestas populares en su interior, con cantos y bailes criollos. El texto simplifica la novela y da a leer sus movimientos precisos. Moreira en el circo cambia de clase y de género, es un pobre gaucho con una voz más criolla, y ya no se besa con su amigo Julián ni aparece como Blanco.

Tiene dos actos y dos caras políticas y legales, pero no tiene dos caras sexuales y sociales. En el primer acto mata a Sardetti y al teniente alcalde por odio a los opresores, en el segundo mata por amor a los patrones: para salvar al juez Marañón y al sargento Navarro, que lo legalizan y lo declaran bueno. Al fin, es matado por la policía en el prostíbulo. En el circo y en la ciudad es donde Moreira se consagró como héroe popular de la justicia.

El populismo liberal y el nacionalismo son asuntos de hombres. La cultura masculina alta fue la que nacionalizó a Moreira en 1890, en sus escapadas al circo. Solo los hombres distinguidos iban a las representaciones del circo, un lugar 'bajo', a mezclarse con la bulliciosa alegría popular. Con sus mujeres, iban a la ópera. Esa alianza nacional de la clase alta masculina con la cultura popular en Argentina, en su sitio mismo, se reprodujo en el tango, que también fue consagrado y nacionalizado de ese modo: los hombres de la oligarquía iban a los prostíbulos donde se lo bailaba y de allí lo llevaron a todos los espacios.

José Podestá, el que representó a Juan Moreira en el circo, cita en sus Memorias una nota del 'Sud-América', el periódico oficial, del 11 noviembre de 1890. 'En fin, no acabaríamos si fuéramos a nombrar a todas las personas espectables que van diariamente al circo, que ha tenido la virtud de interesar con sus espectáculos a la sociedad masculina de Buenos Aires'.

El circo 'sitio de reunión hasta ayer de una cierta y determinada clase social, se ve hoy noche a noche invadido por lo más distinguido que tiene Buenos Aires [...] se ven sentados, ya en aten-

ta y emocionada actitud, ya dueños de un excelente buen humor manifestado bajo la forma de francas y expansivas carcajadas, a personas cuya vida social es un mito y a las cuales sin embargo las hazañas casi fantásticas del héroe de Navarro han tenido la virtud de sacar de su tranquilo alejamiento para confundirlos en las bulliciosas alegrías de un circo donde la urbanidad, la corrección y el orden son pura metafísica'.⁴ El Sud-América dice a continuación que Juan Moreira es un héroe porque representa el valor en grado supremo, porque representa 'una raza donde el valor es innato'. La lectura racial y genética de Juan Moreira ¹⁰ que hace el Sud-América, para darle el título de héroe del valor, es la misma con que se nacionalizaron y se legalizaron los gauchos 'delincuentes', por su valentía en las guerras de independencia. Fueron criminales y después héroes, cuando sus cuerpos se usaron para la violencia de la guerra. Así, en el momento mismo del nacionalismo liberal y antiinmigratorio del salto modernizador, Juan Moreira se transformó de justiciero popular en el valiente héroe nacional y popular, en su mismo espacio de representación. Y a partir de entonces conoció mil fundaciones y reencarnaciones.

Las mil reencarnaciones El criminal del salto modernizador de fin de siglo, que hace posible la visibilidad de la violencia, puede leerse como un artefacto cultural y como un instrumento de delimitación y periodización.

Cada vez que aparece marca ciertos movimientos de fundación en la literatura argentina: del teatro, de la novela americana, del manifiesto de vanguardia, de la poesía gay. Y cada vez que aparece, desencadena guerras de sentido o por la interpretación donde se delimitan diferentes líneas de la cultura argentina. Periodiza la historia de los populismos y de los progresismos, y también periodiza cierta historia de los géneros sexuales. Y el modo en que aparece señala nítidamente el cambio de tecnologías masivas, porque cada vez lo hace en medios diferentes (este año apareció en un video que acompañó una revista de oposición política al estado neoliberal). Moreira como instrumento criminal, como un artefacto cultural hecho de doble identidad y violencia, configura ciclos para hacer ese trabajo de demarcaciones, fundaciones y delimitaciones.

Veamos algunos ejemplos del primer ciclo y de las últimas décadas. En el primer ciclo, y para los modernistas de fin de siglo, Moreira significa fundaciones literarias. Rubén Darío escribe en su *España Contemporánea*: 'el primer novelista americano, o el único hasta hoy, ha sido el primer novelista argentino: Eduardo Gutiérrez. Ese bárbaro folletín espeluznante, esa confusión de la leyenda y de la historia nacional en una escritura desenfadada y a la criolla, forman, en lo copioso de la obra, la señal de una época en nuestras letras. Esa literatura gaucha es lo único que hasta hoy puede atraer la curiosidad de Europa: ella es un producto natural, autóctono, en su salvaje fiereza y poesía va el alma de la tierra'.⁵ Para Darío, en plena modernización de la literatura, y en plena globalización, la ficción de Moreira es fundacional, latinoamericana y exportable. Y lo sigue siendo en 1914, cuando el escritor uruguayo Juan José de Soiza Reilly escribe la novela *La ciudad de los locos*, cuyo subtítulo es '*Aventuras de Tartarín Moreira*'. Lo inventa para otra fundación, porque Tartarín Moreira funda Locópolis, la ciudad de los locos o la utopía del deseo. Para una literatura que quiso cambiar la literatura, Moreira fue un lugar común: en adelante Lugones salvó literariamente a Gutiérrez y después vino la canonización de Borges y sus textos sobre el valor criollo y la violencia.

Para la cultura progresista y modernizadora, en cambio, Moreira significó la barbarie criolla y delimitó otra línea de la cultura nacional.

En 1910 (cuando Martín Fierro está a punto de ser universalizado como poema épico) aparecen dos Moreiras diferentes: el de José Ingenieros en la *Sociedad de Psicología*, y el de Roberto Payró en la novela, para abrir la discusión sobre los héroes nacionales y el culto al valor.

José Ingenieros (filósofo, médico, criminalista, psiquiatra, uno de los fundadores de la cultura progresista argentina moderna), dio una conferencia en la Sociedad de Psicología de Buenos Aires en octubre de 1910, titulada 'Psicología de Juan Moreira'.⁷ Ingenieros dice que va a develar al verdadero Juan Moreira, a su identidad real, por detrás de las ficciones argentinas, y que tiene todos los documentos en la mano. En suma, dice Ingenieros, después de haber demostrado que servía al mejor postor electoral, como muchos delincuentes, y que era ladrón y que carecía del sentimiento de nacionalidad, 'Moreira fue un amoral congénito, es decir, un delincuente nato, con las características impresas al tipo por el ambiente gaucho'. Tal sujeto no es, pues, un exponente de las cualidades psicológicas del criollo, sino más bien su antítesis, dice Ingenieros. 'Es funesto para nuestra moral colectiva el culto de semejante personaje.

Sería preferible educar en el pueblo el culto del valor en formas menos atávicas; porque hay más valor en el maestro que enseña, en el trabajador que produce, en el sabio que estudia y en la mujer que sabe ser madre, que en la fiera humana solamente adiestrada para saciarse en la sangre de sus semejantes'.

En ese mismo año de 1910, Moreira se reencarna en otra novela y en sus nietos: *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (escrito por Roberto J. Payró en Bruselas, en 1910). El nieto Gómez Herrera desciende del Moreira político, el de los patrones opuestos, y funda con ellos otra institución literaria nacional, el moreirismo político o la 'política criolla'.

El 'moreirismo' es ignorancia, caudillismo y uso de la violencia, de la corrupción, del fraude y del cinismo en la política: es el atraso y la barbarie política latinoamericana.

El nieto de Moreira es: Tan ignorante y tan dominador como el abuelo, nació en un rincón de provincia, y creció en él sin aprender otra cosa que el amor de su persona y la adoración de sus propios vicios.

Tuvo de su abuelo el atavismo al revés, y así como aquél peleó contra la partida, muchas veces sin razón, éste pelea siempre sin razón, con la partida, contra todo lo demás. Heredó de su padre el caudillaje, y vistiendo la ropa del civilizado, fue, desde criatura, la esencia del gaucho y del compadrito, despojado con el chiripá y el poncho de todas las que pudieran parecer virtudes [...] es sonada la hora de acabar con el gauchismo y el compadraje, de no rendir culto a esos fantasmas del pasado, de respetar la cultura en sus mejores formas, y de preferir el mérito modesto al exitismo a todo trance [...] ¡Que el nieto de Juan Moreira nos represente en Europa!

¿Por qué no hacer, entonces, que nos gobierne Facundo, que era lo mismo que él?

Basta de gauchismo nacionalista y de barbarie, dicen Ingenieros y Payró en 1910, en el cierre mismo del ciclo, y definen un lado 'antinacional' (y 'antipopular'), el lado Sarmiento de ese momento. Moreira (por exclusión), delimita otra cultura, la socialista, progresista y modernizadora.

Eso, en cuanto al fin de siglo, al momento fundacional de Moreira.

En adelante, cada vez que aparece Moreira se juega otra vez la civilización y la barbarie nacional.

Vayamos al presente, y a las últimas décadas, para ver otras fundaciones, delimitaciones, cambios de medios y de géneros literarios y sexuales. Los cambios en la política de la muerte (en la representación de la muerte del justiciero), y los cambios en la política de la lengua modulan las transformaciones más recientes. Aparece el Moreira vanguardista y marxista, el Moreira del populismo peronista, el Moreira torturado, la familia Moreira de desaparecidos. Porque la

muerte de Moreira y su legado es uno de los puntos que más trabajó la literatura y el cine que se quiso ligada con lo popular y su violencia.

En los años 70, trabajó de modos opuestos la muerte y el legado, delimitando nítidamente las diferencias entre el populismo y la vanguardia literaria. En el Moreira de César Aira,⁸ un libro secreto, otra fundación, porque se trata de un manifiesto literario, el gaucho 'malo' y su violencia es el signo de la vanguardia literaria y de la revolución, y la muerte en el prostíbulo el momento socrático del texto, el momento de la verdad literaria, política y psicoanalítica. Dice el narrador: 'Vuelve en esta novela el mas célebre de los sujetos malos. Rodeado por sus discípulos, Juan Moreira aguarda el advenimiento de la muerte; mientras tanto, discuten sobre la inmortalidad de la producción. (Moreira dice siempre la verdad).' Moreira exhorta: 'Sean marxistas' (p. 61) y ése es su legado. Mientras tanto Felisa, la prostituta final, habla por teléfono en alemán para citar a Freud: 'Wo es war, solí Ich werden'. Y traducir: 'Si va ella, no voy yo' (p. 76). Moreira vence como a 400 soldados, que se dispersan al fin, primero en 'partidas', luego en 'hordas'.

En ese mismo momento, en 1973, y en un cine que se quiso totalmente popular y peronista como el de Leonardo Favio, la muerte de Moreira enmarca el film, pero aparece personificada para anunciar la muerte de Juancito, su hijo; Moreira no deja herederos ni legados. Favio defendió y a la vez condenó al Moreira gaucho de la política liberal de fin de siglo, justo en el momento de la violencia política en Argentina y desde el populismo peronista. Su Moreira es una víctima de la injusticia, pero también un violento y un asesino político.

Pero el fundador Moreira puede periodizar también la historia de los géneros sexuales. Y es la posición de Vicenta la que sufre verdaderos cambios en las configuraciones genéricas del héroe de la violencia. Cuando entra en el cine argentino, es decir, cuando Moreira cambia de medio y ya no solo de género, Vicenta se transforma en otra y arrastra en su transformación la vida de Juancito. El director Leonardo Favio corrigió el escándalo literario de las esposas traidoras de fin de siglo (que también se encontraba en la literatura alta en ese mismo momento), y representó a Vicenta sin sexo, como una santita popular rodeada de velas, después de haberle matado al hijo. Juancito muere de viruela mientras Moreira está ausente. Y Vicenta, con una manta negra, de luto eterno como las mujeres sicilianas, es únicamente la madre que reza y sufre. Solo la prostituta con la que muere Moreira tiene sexo y cuerpo.

Mientras que en los 70 Moreira es signo de la vanguardia literaria y su legado revolucionario marxista por un lado, y por otro, en el cine peronista y populista, es signo de la violencia política sin legado, en los 80 y en la poesía cambia bruscamente de sentido. La lengua y la muerte son otras.

Moreira y Julián, los amigos amantes del folletín censurados en el drama, necesitan exactamente un siglo para reaparecer con sus besos, en 1987, en el epígrafe del poema "Moreira" de Néstor Perlongher, incluido en su libro *Alambres*, de 1987. El gaucho cambia otra vez de género, literario y sexual, y aparece, con Julián, como un torturado a quien le han quitado la lengua. El héroe popular en 1980 es a la vez, en el género poético, el mártir de la violencia del estado y el amante de su amigo Julián. Perlongher le restituye el verso para enunciar un legado totalmente paródico y una doble identidad.⁹ Y veinte años después del cine y un siglo después del drama, en 1994, Moreira, Vicenta y Juancito dan una vuelta completa y vuelven al teatro.

Gerardo Pensavalle, actor y director de una puesta independiente de Juan Moreira en el teatro El Colonial y en plazas porteñas, dijo en 1994: 'Decidí ser lo más fiel posible al espíritu, la aventura, y agregarle a los conflictos fundamentales cierta actualidad. Por ejemplo, a Vicenta la

matan y al hijo lo desaparecen'.¹⁰ Por fin le llegó a Vicenta la purificación y la politización de la muerte.

Tanto ella como Juancito alcanzan la misma altura porque hombres, mujeres y chicos son, en el Juan Moreira de 1994, los héroes populares y las víctimas de la violencia del estado que inventó a Moreira.

Y si el año pasado los Moreira eran una familia de desaparecidos en un teatro y en las plazas, este año reaparece en forma de video: la película de Favio de 1972 acompaña una revista mensual de la cultura progresista, Página 30. Reaparece otra vez el héroe violento que no deja legado, en el momento en que liberalismo, peronismo y estado son lo mismo.

NOTAS Eduardo Gutiérrez, Juan Moreira (Buenos Aires: Central Editor de América Latina, 1987), pp. 12 y 13.

Juan Moreira, p. 113.

Juan Moreira, pp. 158 y 173.

"La crítica levanta bandera blanca", en José J. Podestá, Medio siglo de farándula (Memorias) (Buenos Aires: Río de la Plata, 1930), p. 65.

Rubén Darío, "La novela americana en España", en España contemporánea (Paris: Garmer, s/f), p. 336. Son artículos de 1898-1900.

Juan José de Soiza Reilly, La ciudad de los locos. (Aventuras de Tartarín Moreira). Novela Sudamericana {Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1914}.

Apareció en Anales de Psicología, Vol II, Buenos Aires, 1911 (trabajos de 1910), 149-150, como un resumen de la comunicación oral. El mismo resumen en Archivos de Criminología, Vol IX, 1910, p. 630.

César Aira, Moreira (Buenos Aires: Achával Solo, 1975). El texto tiene fecha al final, 31 diciembre 1972. En la contratapa tiene una inscripción que puede ser significativa: 'Vuelve en esta novela el mas célebre de los sujetos malos. Rodeado por sus discípulos, Juan Moreira aguarda el advenimiento de la muerte; mientras tanto, discuten sobre la inmortalidad de la producción. (Moreira dice siempre la verdad.) La novela se desliza y transfigura sobre escenas multiplicadas, pero los telones de la Madre Naturaleza impiden ver su desenlace'.

Néstor Perlongher, "Moreira", en Alambres (Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 1987). El legado a Julián: 'a vos te dejo -dijo -el pañuelo celeste con que me até las bolas/ cuando me hirió ese cholo, en la frontera; y el zaino amarronado;/ y los lunares que vos creías tener que tengo yo...' 'y te dejo también esos tiovivos, con sus caballos de cartón que/ruedan empantados en el barro'; 'y también esos pastos engrasados donde perdí ese prendedor, de/ plata, si lo encontrás es tuyo'.

"La vigencia de Juan Moreira", en Primer Plano, Suplemento de Cultura de Página 12, Buenos Aires, 2 de octubre de 1994.