

---

*Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, Núm. 213, Octubre-Diciembre 2005, 1167-1178

---

## AVATARES DE MOREIRA

POR

GRACIELA VILLANUEVA  
*Université de Paris III*

En noviembre de 1879 Eduardo Gutiérrez empieza a publicar un texto de ficción que recrea la vida de Juan Moreira, personaje real ampliamente conocido por el público al que se dirige, cuchillero electoral que pasó de las filas del doctor Adolfo Alsina (jefe del partido autonomista) a las del partido nacionalista liderado por Bartolomé Mitre y que fue finalmente muerto por la policía bonaerense en 1874 (año de la victoria del autonomista Nicolás Avellaneda en las elecciones para presidente). Entre las últimas décadas del siglo XIX y el presente, *Juan Moreira* ha dado lugar a múltiples y variadas recreaciones.<sup>1</sup>

En un trabajo reciente sobre el delito en la literatura argentina, Josefina Ludmer ve en esta serie de representaciones diversas y periódicas de Moreira la expresión literaria de una historia de la violencia e incluso de una historia de la cultura en Argentina:

Los Moreira serían, en cada momento, los artefactos culturales (complejos y de muchas caras: “reales”, literarias, legales, económicas, tecnológicas, políticas y también sexuales, que apuntan en direcciones opuestas) de una violencia que delimita espacios físicos y simbólicos y que varía con la historia, que mide ciertas coyunturas y que cuenta historias nacionales. [...] Pero [Moreira] no sólo es un instrumento de medición de la violencia en cada momento, sino también un instrumento de medición de los movimientos literarios violentos, de las rupturas literarias en la cultura argentina. [...] Los Moreira articulan, dividen y conectan culturas; aparecen con las vanguardias estéticas (con su estética de

---

<sup>1</sup> Rivera cita una milonga (“La Estrella” de Antonio Podestá, estrenada en los años inmediatamente posteriores al nacimiento de la novela de Gutiérrez y de su adaptación teatral), cinco obras de teatro (*Pampa* de 1897, poema dramático con música de Arturo Berrutti; *Moreira en ópera* de 1897, pieza satírica de Antonio Podestá; *Juan Moreira* de 1923, poema teatral de Alfredo French; *Juan Moreira* de 1923, romance gauchesco en dos actos, prólogo y seis cuadros de Alberto Vacarezza y *La leyenda de Juan Moreira* de 1958, pieza teatral de Rodolfo Kusch), tres versiones cinematográficas (*Juan Moreira* de 1909, de José González Castillo para Mario Gallo; *Juan Moreira* de 1948, de Moglia Barth y Mc Dougall y *Juan Moreira* de 1972, de Leonardo Favio) y un poema (*Juan Moreira*, s/f, de Hilarión Abaca publicado en Rosario por Alfonso Longo Librero Editor). Josefina Ludmer agrega a este corpus toda una serie de lecturas, reinterpretaciones y recreaciones diversas, un corpus que –desde Rubén Darío, Fray Mocho, José Ingenieros, Juan José de Soiza Reilly, Roberto Payró, Alberto Novión y Jorge Luis Borges hasta César Aira, Luis Puenzo, Néstor Perlongher, Gerardo Pensavalle y Eduardo Blaustein– da testimonio de la importancia de este personaje en el imaginario argentino (227-300).

la guerra), con los anarquismos literarios y políticos, (y allí son “héroes”), y también con los progresismos científicos, socialistas y literarios (y allí son “delincuentes”). Como artefacto cultural, como ficción “real” del héroe criminal, Moreira define cada vez un tipo de territorio, de frontera, de enfrentamiento y de debate, y desencadena guerras de sentido, o por la interpretación, donde se delimitan diferentes líneas de la cultura argentina. (244-5)

De la larga serie de recreaciones y relecturas de Moreira nos interesa hoy estudiar dos momentos separados por un siglo: el de la instauración de un personaje histórico como héroe popular entre 1879 y 1890 (es decir entre el año en que comienza a publicarse la novela y el año del estreno de la versión teatral en Buenos Aires) y la aparición de dos versiones particularmente interesantes –y muy distintas entre sí– del mito de Moreira, una cinematográfica y una novelesca.

Recordemos que el primer *Juan Moreira* es una novela que Eduardo Gutiérrez publicó por entregas en el periódico *La Patria Argentina* entre 1879 y 1880. La historia de Juan Moreira fue retomada en la pantomima que la compañía de los Podestá, con el acuerdo y la colaboración del propio Gutiérrez, puso en escena en 1884 en el circo Politeama de Buenos Aires. Más tarde, en 1886, la pantomima empezó a incorporar diálogos durante una gira de la compañía de los Podestá por la provincia de Buenos Aires (la primera versión hablada se presentó en Chivilcoy) y esta adaptación fue luego fijada por escrito por Podestá y Gutiérrez en una obra de teatro que, a partir de su representación en Buenos Aires en 1890, tuvo un éxito sin precedentes.

Casi un siglo más tarde, la adaptación cinematográfica de *Juan Moreira* por Leonardo Favio, con libro de su hermano Jorge Zuhair Jury (de 1972) y *Moreira*, primera novela del narrador argentino César Aira (concluida en 1972 y publicada en 1975), dan testimonio de la indiscutible vitalidad del mito moreiriano y demuestran que las formas en que puede concebirse la productividad de dicho mito pueden ser completamente divergentes.

#### INSTAURACIÓN DEL MITO : *JUAN MOREIRA* EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO XIX

El folletín *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez cristaliza la imagen del gaucho que reacciona de manera violenta frente a una sociedad dispuesta a marginarlo definitivamente. Josefina Ludmer ve en la violencia de Moreira una de las continuaciones posibles de la primera parte de *Martín Fierro* (1872) y una contrapartida de la otra versión, la del gaucho pacífico que José Hernández plasma en *La vuelta de Martín Fierro* (1879) (228-30).

Buena parte de los rasgos de la primera versión de *Juan Moreira* se explican a partir del arquitecto<sup>2</sup> del género folletinesco y de la tradición de la gauchesca sobre los que la novela se construye. Además de los defectos y de las cualidades inherentes a la precipitación

<sup>2</sup> El arquitectualidad es definida por Gérard Genette como la relación que vincula al texto con una categoría genérica, como “la trascendencia textual que vincula al texto con otros textos”. Esta relación se expresa en general en forma tácita, pero algunas veces puede también expresarse en una mención paratextual que ubica al texto dentro de determinada categoría (novela, cuento, poema, etc.) (*Palimpsestes* 7-13).

con que se escriben las obras que se publican por entregas en periódicos (hipérbole, repetición y ciertas incoherencias, pero también vivacidad y dinamismo para atraer al lector) podemos señalar, como rasgos característicos del folletín en general y de *Juan Moreira* en particular, la redundancia, la multiplicación de las peripecias, el juego periódico con el suspenso (al final de cada entrega) y la búsqueda de efectos inmediatos (a través, por ejemplo, de la explosión de imágenes<sup>3</sup>). Lise Queffélec (especialista en la novela de folletín francesa) destaca además la sensibilidad del género a los temas de actualidad, la presencia muy estructurante del espacio político y la homogeneidad temática del folletín con la sección “policiales” del periódico popular. Los orígenes románticos del folletín perviven en la concepción épica de los procesos sociales y en el dramatismo con que se presentan las acciones (dos rasgos que explican el hecho de que muchas de las obras de folletín del siglo XIX hayan sido adaptadas al teatro), pero la impronta romántica se desdibuja con la deconstrucción del héroe ejemplar y con su reemplazo por un “héroe prontuario” (Rivera 217) que no vacila en emplear las mismas armas que sus adversarios (Queffélec 61-2). Tengamos en cuenta, por último, que la recepción de un texto de ficción que se publica por entregas en el contexto de determinado periódico –que apunta a un público *a priori* más o menos bien definido– determina en buena medida la forma en que la ficción será leída. Para definir esta relación de implícita y necesaria consonancia que el folletín entabla con el mensaje expresado en el cuerpo del periódico, hablaremos –ampliando un poco la noción de *paratexto* de Genette<sup>4</sup>– de “redundancia peritextual”.

La versión novelística de *Juan Moreira* responde perfectamente a la caracterización del folletín que acabamos de realizar. En lo que a su recepción atañe, recordemos que *La Patria Argentina* se dirigía a un público nuevo de sectores populares que la modernización del país y la extensión de la instrucción pública habían ido conformando. Si los folletines de los grandes diarios<sup>5</sup> estaban destinados, en líneas generales, a un tipo de lector tradicional adscripto a toda una tradición de cultura clásica y letrada, es evidente que los de *La Patria Argentina*, armados en torno a un repertorio temático conocido y a un héroe nacional, querían captar a un público que carecía de pautas previas de lectura y que incluía no solo a sectores puramente vernáculos sino también a sectores en los que día a día el inmigrante europeo se iba integrando (Rivera 220), un público que veía en la vida de Moreira el reflejo de sus propios padecimientos. En virtud de las peculiaridades de este público lector, si es cierto que *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez pareció en un principio insertarse en la tradición de exaltación del gaucho frente a una modernidad en la cual el inmigrante era un elemento clave (no olvidemos que lo que desencadena las desdichas de

<sup>3</sup> Según Queffélec, este trabajo con las imágenes explica el interés que los escritores surrealistas tuvieron por la novela de folletín (30). Creemos que esta es una de las pistas que César Aira explota –y hace explotar– un siglo más tarde en su *Moreira*.

<sup>4</sup> Genette define al paratexto como un discurso “fundamentalmente heterónimo, auxiliar”, “al servicio del texto, que es su razón de ser”. Dentro del paratexto, Genette llama “peritexto” al conjunto de los elementos de tipo textual que se publican dentro de los límites del soporte material en que aparece el texto, es decir dentro de los límites de un libro (o, en el caso de la literatura de folletín, dentro de los límites de un periódico) (*Seuils* 16).

<sup>5</sup> *La gran aldea* de Lucio V. López fue publicado como folletín en *Sudamérica* en 1884 y allí mismo publicó Eugenio Cambaceres su novela *En la sangre* en 1887.

Moreira es la deshonestidad de un comerciante italiano), también es evidente que su sentido varió luego, como la gauchesca misma, hacia un borramiento de la tesis xenófoba y hacia el planteo de las relaciones humanas en términos de sometimiento forzado de los pobres a la opresión y al abuso de los poderosos. Este proceso comenzó en 1879 y terminó de llevarse a cabo de manera evidente en la versión teatral de *Juan Moreira*.

La versión teatral de la obra de Gutiérrez mantiene los elementos fundamentales de la versión novelística, pero se adapta a las exigencias del género dramático. Desaparecen entonces de ella la redundancia y el suspenso que caracterizan a la novela por entregas; se adoptan sistemáticamente el voseo en el habla de los personajes y el acento italiano en la representación del habla de Sardetti (puesto que así lo exige la verosimilitud) y el número de peripecias se reduce drásticamente para conservar únicamente los hechos más significativos.<sup>6</sup> Por otra parte, así como el sentido de la versión novelística de *Juan Moreira* se definía y completaba a partir de la redundancia peritextual (su inclusión en *La Patria Argentina*), de manera análoga el sentido de la versión dramática de la historia se completa a partir del paratexto contextual histórico y genérico que es inherente al fenómeno teatral. Dicho de otro modo: el carácter colectivo del acto de recepción de esta (y de toda) obra dramática explica que ciertas orientaciones se vean favorecidas y otras eclipsadas en el momento de interpretar su sentido. Y si la novela de Gutiérrez narraba el doble antagonismo que existía entre el gaucho y el extranjero, por una parte, y entre el gaucho y los representantes del gobierno nacional por otra parte, es comprensible que la xenofobia haya ido perdiendo fuerza cuando la popularidad de la versión dramática se fue afirmando frente a un público constituido fundamentalmente por inmigrantes acriollados y por descendientes de inmigrantes. Según algunos historiadores, este desvanecimiento del antagonismo entre el extranjero y el gaucho con el paso de los años tiene que ver no solo con la importancia del proceso migratorio en Argentina, sino también con la influencia directa o indirecta del ideario anarquista y del ideario socialista. Si —como bien lo observa el historiador Halperín Donghi— la figura de Martín Fierro comienza a aparecer “en la prensa anarquista como víctima simbólica de la opresión política y social”, si las ideas socialistas de Juan B. Justo terminan por disolver la oposición entre nativos e inmigrantes para proponer la unión de todos los explotados en una alianza liderada por la clase obrera, si los mitos populares de protesta se vuelven cada vez más eclécticos y ganan a un público en el que criollos e inmigrantes no están ya separados, resulta lógico que la venganza del pobre Moreira sobre su implacable acreedor no pueda ya ser vista “sobre la

---

<sup>6</sup> En el acto primero cinco escenas bastan para presentar 1) el castigo injusto del teniente alcalde, 2) el asesinato de Sardetti, 3) la despedida de Moreira de sus seres queridos, 4) el relato en que el amigo Julián informa a Moreira sobre las secretas intenciones del teniente alcalde respecto de Vicenta y 5) el asesinato del teniente alcalde; en el acto segundo seis escenas presentan 1) el heroísmo de Moreira al defender por propia voluntad al doctor Marañón, 2) el ofrecimiento de ayuda de Marañón y la negativa de Moreira para no alejarse de su familia, 3) el regreso del héroe al pago para vengarse del traidor Giménez, que ha engañado a Vicenta para aprovecharse de ella, 4) la desesperación de Moreira ante la imposibilidad de llevar a cabo sus planes de venganza y su voluntad de hacerse matar por la partida, 5) la valentía y la generosidad de Moreira en el momento de enfrentar a las fuerzas del orden y 6) la muerte de Moreira a manos de una partida policial en una redada nocturna en un prostíbulo.

clave exclusiva de una oposición entre gauchos y gringos” sino como un ejemplo de la opresión y de los abusos perpetrados por quienes detentan el poder (Halperín Donghi 477).

#### UNA VERSIÓN DEL MITO DE MOREIRA EN LA DÉCADA DE 1970

La adaptación cinematográfica de *Juan Moreira* por Leonardo Favio se inserta perfectamente en esta lectura política de la vida del cuchillero perseguido. La película fue estrenada en 1972 y es la cuarta en la producción de Favio como director, después de una trilogía realizada en los años sesenta (formada por *Crónica de un niño solo*, *Este es el romance del Aniceto y la Francisca...* y *El dependiente*). Estas primeras películas habían sido un rotundo fracaso comercial y Favio había dedicado algunos años de su vida a una exitosa carrera como cantante. Su relación con el cine se había limitado entonces a un papel como actor en el *Martín Fierro* de Leopoldo Torre Nilsson y a dos películas destinadas a explotar la repercusión popular de sus canciones. Su notoriedad como cantante no es ajena al éxito comercial de su versión de *Juan Moreira*, que fue vista por más de un millón y medio de personas.

Según Ricardo Parodi, esta segunda etapa del cine de Favio se caracteriza por la voluntad de abandonar la representación de la dispersión y fragmentación del pueblo (que era la visión que se repetía en sus tres primeras películas) para pasar a construir una imagen de lo que por el momento no es aún realidad sino mero deseo: la unión del pueblo en una totalidad consciente y combativa. Esta voluntad de representar al pueblo induce a Favio a utilizar uno de los mitos populares que metaforizan el deseo latente de aglutinación de los oprimidos: “Juan Moreira, símbolo y leyenda del gaucho-pueblo perseguido” (Parodi 29). Esta dimensión política se expresa claramente en los parlamentos reivindicativos del Moreira de Favio, totalmente ausentes en la versión de Gutiérrez. En la película de 1972, antes de matar al pulpero italiano, Moreira le reprocha la falsificación de un recibo y una firma y después de aclarar que él no sabe escribir ni firmar, agrega: “Hasta ahora mis manos solo sirvieron para arriar ganado ajeno, para trabajar la tierra de otro y para no aguantar el manoseo de ningún hijo de puta”. La reivindicación de la propiedad de la tierra y el tema del trabajo agrícola no tienen nada que ver con el texto de Gutiérrez, pero a pesar de ser nuevos, son contenidos que se insertan perfectamente en esa lectura política que venía del siglo XIX y a la que los años setenta van a dar nueva vida. Favio estrena su *Juan Moreira* en un momento en el que, después de muchos años de proscripción y dictadura, Argentina parece entrar en una nueva era. El regreso de Perón al país y la reorganización de las agrupaciones y partidos políticos crean un clima de esperanza para los sectores más postergados. Es comprensible que los contenidos de las obras de Gutiérrez se adapten a aquel clima de combate y reivindicaciones y que la versión cinematográfica de un peronista declarado como Favio potencie los móviles políticos y limite los móviles individuales de las acciones de los diversos personajes. Por eso desaparece en la película el compadre Giménez, que en la obra de Gutiérrez traicionaba a Moreira en un plano meramente personal (abusando de su esposa) y por eso también, en la presentación del teniente alcalde, se borra todo lo que tiene que ver con el deseo de don Francisco por la esposa de Moreira y se acentúa en cambio su corrupción como político. En la película de

Favio, Moreira le reprocha al teniente-alcalde que haya defendido injustamente a Sardetti sólo porque el comerciante representaba un apoyo para él, mientras que en la versión de Gutiérrez el alcalde atacaba a Moreira para eliminarlo y poder hacer de Vicenta “su gaucha”.<sup>7</sup> El cambio de partido de Moreira (que de servir a los autonomistas pasa a defender a un líder nacionalista) aparece motivado en la película: Moreira se cambia de bando porque los autonomistas no le garantizan el indulto, que es la única manera que el gaucho tiene para poder volver a vivir con su esposa y con su hijo, y cuando en una pulpería un paisano se burla de él llamándolo camaleón, Moreira se defiende argumentando que él sólo trabaja por su propia libertad. En los textos de Gutiérrez, en cambio, el accionar de Moreira no responde necesariamente a motivaciones de orden racional: el gaucho pasa a servir a Marañón *de motu proprio*, “siguiendo un impulso del corazón” porque se ha enterado de que lo van a asesinar a traición y no puede soportar esa injusticia (90), pero la cuestión del indulto no parece ser un objetivo prioritario para él, puesto que se lo ofrecen (dos veces en la novela y una en la obra de teatro) y el gaucho, sin que quede totalmente claro por qué, nunca se decide a aceptarlo.<sup>8</sup>

La dimensión política de la película es también evidente en otra escena creada por Favio para su adaptación: la *mise en abîme* en la que el pueblo escucha, durante un día de mercado, las hazañas de Moreira cantadas en verso por una narradora que va mostrando imágenes pintadas de la vida del héroe. Y por si alguna duda quedara acerca de la voluntad de expresar un mensaje político en la película de Favio, recordemos que se cierra con una imagen que, subrayando el valor metafórico de lo que acaba de verse, muestra cómo el gaucho agonizante se desprende del muro contra el cual acaban de herirlo y cómo su poncho al viento se convierte en bandera. La imagen queda fija en el gaucho-bandera como conclusión de toda la historia, cerrando un círculo que enlaza con la escena inicial de la película, escena que mostraba una sublevación popular contra las fuerzas policiales durante el entierro de Moreira.

Según Ricardo Parodi, el lenguaje cinematográfico utilizado por Favio en esta película opera constantemente en el límite del desborde estético. “Una representación del pueblo a través del mito –sostiene Parodi– sólo parece admitir, al menos para Favio, un tratamiento desmesurado, si se quiere ‘operístico’” (29). Este juicio es cierto si se considera la manera en que Favio trabaja las escenas de muerte, con primeros planos muy rápidos de la daga de Moreira entrando en la carne de sus adversarios, o si se piensa en esa escena –que es creación absoluta de Favio y que es uno de los momentos más interesantes de la película– en que Moreira se juega y se gana la vida al truco frente a la Muerte. Creemos, sin embargo, que estos momentos que parecen apuntar a una estética novedosa no logran contrarrestar un tipo de lenguaje bastante convencional que conjuga exceso de patetismo y detalles exagerados y sensibleros (los diálogos –vivididos o imaginados– entre

<sup>7</sup> Para una reflexión acerca de las transformaciones del personaje de Vicenta en las diversas versiones véase Ludmer 240-3.

<sup>8</sup> La primera vez, cuando Moreira salva a Marañón, este le ofrece el indulto y le propone ayudarlo a que se vaya a vivir a otra región llevándose a su familia, pero Moreira se queda pensando y no responde porque no sabe qué ha sido de Vicenta y de su hijo. Más adelante, cuando Moreira ya sabe que Vicenta vive maritalmente con el traidor Giménez, de quien el gaucho no ha conseguido vengarse, Marañón (que ahora es juez de paz) repite su propuesta y Moreira vuelve a negarse.

Moreira y Vicenta, la muerte del hijo de Moreira a causa de la viruela –peripecia totalmente ausente en el texto de Gutiérrez– y los efectos patéticos sistemáticamente buscados a través de la música coral que sirve de fondo a las escenas más dramáticas). Diremos entonces, a modo de conclusión, que a pesar de los matices, el pacto realista que caracteriza a la película de Favio y que la vincula claramente con los géneros que cuentan una historia para demostrar una tesis, no parece fundamentalmente cuestionado.

#### OTRA (PER)VERSIÓN DEL MITO DE MOREIRA EN LA DÉCADA DE 1970

Completamente diferente es la propuesta de César Aira en su novela *Moreira* de 1975, un texto que pasó inadvertido en aquel momento, que nunca fue reeditado y al que la importancia de la obra posterior de César Aira confiere nueva vida veinte años después de su publicación. Esta nueva versión de la serie moreiriana fue publicada en 1975, pero concluida –si hemos de creer lo que Aira escribe al final de la novela– el 31 de diciembre de 1972. Se trata de la primera obra de un escritor completamente desconocido en la década del setenta, que publicó cinco novelas en la década del ochenta y adquirió definitiva notoriedad en Argentina con las treinta obras de ficción (en su mayoría novelas) y con los tres libros de ensayos publicados entre 1990 y 2001.<sup>9</sup>

El final de la vida de Juan Moreira es el punto de partida de la *opera prima* de César Aira pero, como bien podrá imaginarlo quien haya leído alguna de las muchas páginas que este autor argentino ha producido desde entonces, la libertad con la que Aira recrea la anécdota es enorme. La novela está organizada en cinco capítulos no numerados y se construye como un relato enmarcado: en el primer capítulo aparece un desconocido galopando por las lomas del Pensamiento para acercarse a “un lugar ameno” que luego se define como “el sitio donde hace su habitación el héroe” (7). Se trata de un gaucho negro que se llama Paspártú y viene a reunirse con un gaucho blanco –Julián Andrade– en ese sitio único donde sienten que una fuerza misteriosa los convoca para hablar de Moreira. Los dos personajes entablan entonces un diálogo delirante en el que van a intentar dilucidar quién es el fantasma que “recorre las pampas... trazando diagramas”. Julián Andrade es el que ha estado presente en el momento de la muerte de Moreira y será entonces el encargado de contar el episodio, pero desde las primeras páginas queda claro

<sup>9</sup> La obra de Aira hasta el año 2001 está integrada por los siguientes textos de ficción: *Moreira* (1975), *Éma, la cautiva* (1981), *La luz argentina* (1983), *El vestido rosa. Las ovejas* (1984), *Canto castrato* (1984), *Una novela china* (1987), “Cecil Taylor” (cuento, 1988), *Los fantasmas* (1990), *La liebre* (1991), *El bautismo* (1991), *Embalse* (1992), *La prueba* (1992), *El volante* (1992), *El llanto* (1992), *La Guerra de los gimnasios* (1993), *Cómo me hice monja* (1993), *Madre e hijo (una pieza en un acto)* (1993), *Diario de la hepatitis* (1993), *Los misterios de Rosario* (1994), *El infinito* (1994), *La costurera y el viento* (1994), *La fuente* (1995), *Los dos payasos* (1995), *El mensajero* (1996), *La abeja* (1996), *La serpiente* (1997), *Dante y reina* (1997), *El congreso de literatura* (1997), *Taxol* (precedido de *Duchamp en México* y *La broma*) (1997), *Las curas misteriosas del Doctor Aira* (1998), *El sueño* (1998), *La mendiga* (1998), *La trompeta de mimbre* (1998), *Haikus* (1999), *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), *El juego de los mundos* (2000), *La villa* (2001), *Un sueño realizado* (2001), *Cumpleaños* (2001). Los tres ensayos publicados como libro hasta el momento son *Copi* (1991), *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (1991) y *Alejandra Pizarnik* (1998).



que la historia de todo héroe es una pura “construcción teórica” y que las preguntas y respuestas pueden sucederse prescindiendo de toda relación de causalidad. El segundo capítulo se abre con la voz de Andrade narrando (en un nuevo principio que repite el *incipit* de la novela) cómo aparece un desconocido galopando por la pampa y cómo va acercándose al *drugstore* de don Valeriano, donde se encuentran reunidos varios parroquianos. Cuando el misterioso gaucho por fin llega, el lugar de reunión no es ya el *drugstore* sino un cementerio. El desconocido habla, filosofa y canta, y finalmente revela su identidad: se trata de Juan Moreira. Los tres capítulos restantes cuentan cómo se prepara el gaucho para afrontar el momento final y cómo discurre sobre la vida y la muerte, la política y el arte mientras espera que la partida venga a buscarlo en la pulpería-prostíbulo del ABC, propiedad de don Valeriano (que es el equivalente de la pulpería-prostíbulo “La Estrella” en el texto de Gutiérrez y que es una variante del *drugstore* del capítulo 2). Lo rodean, lo interrogan o lo observan las tres hijas de don Valeriano, un grupo de gauchos, un sinnúmero de animales y Felisa (que en el capítulo 2 era la mujer del pulpero, pero aquí parece ser la recreación de Laura, la prostituta con la que Moreira pasa su última noche en el texto de Gutiérrez). Entre los personajes de Gutiérrez que aparecen nombrados o representados, podemos citar, además de Juan Moreira y Julián Andrade, al Cuerudo, al cabo Larsen, a Eulogio Varela y a un comandante que, al frente de la partida que viene a matarlo, insta al héroe a entregarse vivo. También aparecen otros personajes que nada tienen que ver con el *Juan Moreira* de Gutiérrez, pero que forman parte del panteón patriótico argentino, como por ejemplo el sargento Cabral o las niñas de Ayohuma. Los capítulos 4 y 5 presentan a Moreira varias veces recostado sobre un muro (lugar de su muerte en el texto de Gutiérrez y en las sucesivas recreaciones). En la última página del capítulo 4 Moreira cae del muro y aparentemente muere, pero en realidad parece que no se trata del verdadero héroe sino de un *trompe-l’oeil*. Hacia el final del capítulo 5 Moreira vuelve a subir a un muro después de haber sido baleado y de haberse enfrentado con toda la partida y la escena se resuelve con un juego de palabras que deja el desenlace en una completa ambigüedad: “El búho de Moreira alza el vuelo al caer la noche, dicen” (80).

Y la novela se cierra con una escena en la que el héroe conversa tranquilamente en la cocina con don Valeriano (que también había caído muerto por una bala perdida en las páginas precedentes). Moreira y el pulpero observan los latifundios en un gran mapa de la provincia de Buenos Aires, mientras los soldados se alejan, corre un ñandú, se asoma una liebre y “pasan breves vientos” (81).

Como puede observarse en este resumen, para César Aira la productividad y el valor subversivo del mito moreiriano no residen en su capacidad para repetirse más o menos literalmente, sino en su vitalidad para pervertirse y para dar lugar a un despliegue de sentidos totalmente imprevisibles. La parodia y los juegos de palabras recorren todo el texto: cuando el comandante que dirige la partida insta a Moreira a entregarse “a las juerzas del orden”, el héroe se pregunta si se trata “del orden alfabético” (70) y cuando abandona el cuarto en el prostíbulo para enfrentar a la partida, Moreira es presentado como un “desgaucho” (que es un gaucho “vestido íntegramente de rojo, salvo su sombrero de copa, que era blanco”, 71). El héroe, que ya ha sido definido como “constante *sustitución*”, pura “gratuidad”, “el lujo mismo” (46), se vuelve ahora “rey de las metamorfosis” (74) y



confirma así la visión de la literatura desarrollada durante su diálogo previo con discípulos y animales varios cuando, ante la pregunta que le formula un cerdo pampeano, Moreira parece admitir que: “la literatura [es] una contradicción a las oposiciones –en general– que surgen del trabajo diario: construcción y emergencia de los hilos de los sistemas, por ejemplo el lenguaje, frente a un trabajo de moderación que imponen los otros discursos” (50).

El héroe es ante todo “héroe del lenguaje”, poeta que “debe componer sobre la base de los juegos de palabras y no de relatos determinados” (26), en un mundo en el que las conversaciones no llevan a la verdad sino a representaciones y en el cual, “por no conformarse con ellas se retuerce de tal modo todo lo que se lee” (21). La literatura – explica Julián Andrade, discípulo de Juan Moreira– es “un tiro de desgracia” que “da güelta todo” (64). Moreira (que por momentos se convierte en alter ego de *Aira*<sup>10</sup>) explica que para él “la discontinuidad” (cuya primera forma es la “vacilación”) tiene, como bien lo observó ya Freud, un carácter “inaugural” y que, contrariamente a una concepción corriente entre los psicoanalistas, “la hendidura, el corte, la ruptura” no se inscriben sobre una totalidad previa, sino que hacen nacer dicha totalidad.

Moreira se pregunta: “¿Acaso el *uno* es anterior a la discontinuidad?” (55) e inmediatamente se responde: “No lo creo [...] No. La ruptura, la hendidura, el corte de la abertura hacen surgir la ausencia, como el grito no se perfila sobre el fondo del silencio, sino por el contrario lo hace surgir como silencio”. No hay entonces sentidos previos a los que el nuevo Moreira deba someterse: es la ruptura la que hace que el sentido nazca. *Aira* puede entonces regocijarse entreverando gauchos y animales diversos (vinchucas, iguanas o mojarritas, por ejemplo), dialectos rurales y griego antiguo, nombres o imágenes de personajes, artistas, intelectuales, mitos y deidades célebres y dispares: Sherlock Holmes, Joyce, Heráclito, Mallarmé, Seurat y Saussure se mezclan con Caperucita, las tres Parcas, el Lobizón y la Chancha Encadenada, todo ello dentro de una pulpería que resulta ser una forma vernácula del castillo de Elsinore, junto a un Pillahuinco que suscita reflexiones heracliteanas y en una pampa que adquiere tonalidades surrealistas cada vez que la mirada

<sup>10</sup> Como seguirá sucediendo en su obra posterior, en *Moreira* hay ya varias intrusiones del autor (de su nombre, de su apellido) en la ficción. La primera es cuando Moreira expone sus divagaciones y “*Aira*” se pregunta: “¿Qué me estará diciendo?” (33). Más adelante el héroe agrega: “Sólo puedo filosofar en situaciones como ésta, cuando César me mira” (*Moreira* 49). Y la última alusión autorreferencial se produce cuando Moreira explica que el cielo puro de la pampa “en el cual están los astros” se denomina habitualmente “*Aira*” (57). El razonamiento se completa con una suerte de alegoría pampeana de la caverna desarrollada por Moreira inmediatamente después: “Nosotros –dice Moreira refiriéndose a los personajes de ficción– vivimos en las cavidades [de la pampa], pero sin darnos cuenta de ello, y decimos que habitamos encima de la tierra; supongamos que alguien habitase en la mitad de la profundidad del mar y se figurara que vive sobre el mar y, a causa de mirar al sol y los demás astros a través del agua, creyera que el mar es el cielo. [...] Esto mismo es lo que nos sucede a nosotros; en efecto, habitando en alguna cavidad de la pampa, nos figuramos que habitamos encima de ella, y llamamos al aire, ‘cielo’, como si fuera el cielo en que los astros se desplazan” (57-58). Este cielo verdadero de los astros, ya ha sido dicho, es el “*Aira*” y por eso es lógico que la acción del Moreira airiano se sitúe en el camino que une Coronel Pringles (ciudad natal de *Aira*) con el Pensamiento (nombre, por otra parte, de un distrito realmente existente en esa zona de la provincia de Buenos Aires).

del narrador se detiene en ella: “Miramos el cielo y lo vimos, verde como el apio cortado con tijeritas de oro. En el cometa verde vivía un piojo verde, verde como el berro entre los rabanitos. En ese momento el piojo estaba lavándose la cabeza, en una minúscula palangana de cuarzo”. En este entorno en el que la pulpería y los gauchos aparecen sobre fondo de asfalto, helicópteros, aviones, cosechadoras, telescopios, esferas armilares, teléfonos y antenas de televisión, César Aira, en un guiño a la estética surrealista, hace que, mientras se cruzan las balas del gaucho perseguido y la partida, la esposa del pulpero saque una Singer y se ponga a coser, lo cual provoca en Moreira un desborde “de emoción estética”.

Aira juega con la fonética y la grafía de los nombres de los personajes hasta el paroxismo: el negro Paspártú, se convierte sucesivamente en P. Fotosíntesis, Past, Paspártún, Paspado, Pastartú, Pasprou, Pasparto, Postparto, Pasaparchú, Parsprototo, Paspartina y Taratapoum; a Julián Andrade le toca ser Julián Drade, Julián Andrajo, Polonio Andrade, Judex, Juliano y Julo, mientras que el nombre de Felisa padece todas las grafías imaginables (Phelizza, Phelisa, Feliza, Felissa, Pheliza). El lenguaje adquiere por momentos –y de manera completamente intempestiva– tonalidades gauchas, ya que Moreira puede pasar del registro más alto al más rancio tono criollo, por ejemplo cuando plantea a sus discípulos, a modo de adivinanza, una cita latina que habla de la sustitución y dice: “¿Cómo es, vista de lejos, la fórmula ‘eadem sunt quorum unum potest substitui alteri salva veritate?’” (21). Los gauchos le responden que vista de lejos, la fórmula es “pequeñita” y Moreira, reconvertido en puro gaucho, explica: “Ansina mismo me pasó a mí. [...] Como estaba lejos, me veían diminuto, al dirme acercando jui aumentando, ¿no?”.

Otras veces resuena en el relato la sintaxis plagada de hipérbatos de los himnos patrios:

Eulogio Varela se adelantó. Una tela de araña se abrió, la daga de moreira al osado mató. Con lengüeta de sangre el cabo Larsen sonrió, bajo la nuez moreira la hija le metió. El Sargento Cabral otro vino a mirar, entre las costillas flotantes moreira se la fue a clavar... (78-9)

La mezcla de niveles de lengua y registros diversos es constante: en medio de las disquisiciones del héroe sobre las más complejas cuestiones teóricas aparecen los términos más vulgares del dialecto argentino,<sup>11</sup> algo que demuestra que desde su primera obra Aira se empeñaba ya en desprenderse de ese “estilo de solterona académica”<sup>12</sup> que, según él, es el que naturalmente le brota.

Aira escribe su novela durante el año en que la versión de *Juan Moreira* de Favio causaba sensación y la publica cuando ya más de un millón de personas han visto la película. En el *Moreira* de Aira la prédica política también aparece tematizada, pero en clave paródica: al final del capítulo 4, antes de la primera de sus múltiples muertes, Moreira declara: “Sean marxistas” (61) pero, como ya lo hemos señalado, el que habla es un *trompe-l’oeil*. La propuesta que el héroe expone frente a sus seguidores durante el capítulo

<sup>11</sup> Citemos a modo de ejemplo: “boludo”, “hinchapelotas”, “concha”, “verga”, “coger” y “sorete”.

<sup>12</sup> Aira declara en diversas entrevistas de los últimos años, que le resulta muy difícil luchar contra este estilo correcto, a pesar del empeño que en ello pone (Echevarría).

3 también se declina en tono paródico: Moreira se interroga por las razones que hacen que el vampiro no se “enganche” en “la lucha revolucionaria” y anuncia que él va a organizar su combate en torno a la reivindicación de que los muertos tengan los mismos derechos que los vivos. La escena –desopilante– en la que expone su ideología política concluye cuando Moreira mata con la mirada a un gavián que acaba de exclamar (como el cuervo de Poe) “¡Nunca más!”, después de lo cual “una delegación de gallinas viene a agradecerle personalmente al héroe por el ajusticiamiento del cruel asesino volador” (54).

Hay, además, otro momento en el que Aira parece jugar implícitamente con la versión cinematográfica de Leonardo Favio. Se trata de la escena en la que Moreira, que está pasando la noche en la pulpería junto a Felisa, que ya se ha enterado de que van a tenderle una trampa para prenderlo y que no puede conciliar el sueño, se pone a revolver cajones y encuentra un arcaico proyector de cine. Cuando da vuelta a la manivela y unas figuras se agitan sobre su propio cuerpo, el héroe se asusta. El narrador se apresura a aclarar que el susto es proporcional a la novedad, ya que todo esto ocurre en un momento en que acaban de nacer los hermanos Lumière. Felisa agrega que el aparato lo había dejado varios siglos antes un payador que solía divertirse fabricando dibujos animados y proyectándoselos a los niños. Moreira vuelve entonces a intentar hacer funcionar el proyector y finalmente acierta a enfocarlos sobre una pared, para sorpresa de una lagartija y de varias arañas que contemplan divertidas los dibujos animados. La escena concluye con el enorme Moreira, “en el centro” (¿de la pantalla?), “desnudo como había venido al mundo”, dormido y respirando “atronadoramente”, “como una montaña misteriosa”, una imagen que recuerda un primer plano de la película de Favio que muestra a Rodolfo Bebán, con el torso desnudo, agonizando después de haber recibido un cuchillazo en una reyerta y de haber salvado su vida al ganarle una partida de truco a la Muerte. La cita es sutil y no tiene un sentido claro, pero esa imagen y la fecha del final del texto (1972) nos permiten pensar que Aira está tomando la versión de Favio como uno más entre los múltiples materiales que le sirven de base para contar su versión de la historia de Juan Moreira.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

En 1879 José Hernández termina de fijar las bases de la gauchesca con la publicación de la segunda parte de *Martín Fierro*, ese “libro insigne” que Borges definió como “libro cuya materia puede ser todo para todos”, libro “capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones” (“Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”). Gutiérrez confirma inmediatamente la pertinencia del género con su *Juan Moreira*, que empieza a aparecer en *La Patria Argentina* en el mes de noviembre de ese mismo año. En la década siguiente la adaptación teatral que el mismo Gutiérrez crea en colaboración con José Podestá reafirma el valor político y popular del mito. En esa misma dirección siguen trabajando artistas como Leonardo Favio casi un siglo más tarde, mientras otros, como César Aira, desde una concepción diferente de lo que es la dimensión política en un texto, militan por la ruptura de todo sentido preestablecido.

El capítulo 2 de la novela de Aira muestra a un misterioso gaucho que parece haberse acercado a las lomas del Pensamiento con el objeto de hablar, filosofar y cantar. Cuando

después de un rato de escucharlo, uno de los presentes le pregunta (literalmente) “qué mierda se le ofrece”, el gaucho responde en griego antiguo “‘Apoqaneîn qelw”. Nadie entiende este enunciado y el desconocido se apresura a traducirlo por “Yo soy Juan Moreira”, pero en realidad, como puede sospecharlo –por limitados que sean sus conocimientos de griego antiguo– el lector de Aira, el texto en griego antiguo no significa eso. Lo que el héroe está diciendo es simplemente: “Quiero morir”.

Morir es justamente lo que a Moreira parece estarle vedado.

Por el camino de las versiones o por el de las perversiones, convertido en bandera o en disparador de sentidos imprevisibles, el héroe de papel parece condenado a seguir viviendo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. *Moreira*. Buenos Aires: Achával solo, 1975.
- Borges, Jorge Luis. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1962. 63-77.
- Echevarría, Ignacio. “Entrevista a César Aira”. *El País* (Madrid, 6 de noviembre de 1999) Babelia: 9.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Editions du Seuil, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. Buenos Aires: CEAL, 1987.
- \_\_\_\_\_. y José Podestá. *Juan Moreira* [1886]. *Breve Historia del teatro argentino*. v. II. Buenos Aires: Eudeba, 1963.
- Halperín Donghi, Tulio. “¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria y aceleración del proceso modernizador: el caso argentino (1810-1914)”. *Jahrbuch für Geschichte Von Staat (Wirtschaft und Gesellschaft)*. Köln: Böhlau, 1976. 13: 437-89.
- Juan Moreira*. Dir. Leonardo Favio. Producciones Cinematográficas Centauro, 1973.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- Parodi, Ricardo. “Seis escenas del cine de Leonardo Favio”. *La Caja (revista del ensayo negro)* 1 (Buenos Aires, sept.-oct. 1992): 28-9.
- Queffélec, Lise. *Le roman-feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: PUF, 1989.
- Rivera, Jorge B. “El folletín. Eduardo Gutiérrez”. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, 1980. 2: 217-240.