

capítulo

la historia
de la literatura
argentina

32



Centro Editor
de América Latin



El folletín.
Eduardo
Gutiérrez

El folletín. Eduardo Gutiérrez

Jorge B. Rivera

El más bohemio de los Gutiérrez. — La posteridad y una iconografía relativamente escasa lo recuerdan como un muchacho rubio y espigado, a quien la barba en punta y el chambergo aludo y de copa alta confieren un aire entre bohemio y mefistofélico. No tenía, ciertamente, pasta o empaque de prócer; a lo sumo, para aquellos días aldeanos y ceremoniosos del 80, una media pasta de personaje de *Juvenilia*, de porteño “diablo” que se envanece de haber “nacido en Buenos Aires”.

A Eduardo Gutiérrez, el folletinista truculento de *Juan Moreira* y *El Tigre del Quequén*, el melómano virtuoso que repicaba mazurcas “de oreja” en los pianitos de los salones de medio pelo, el joven oficial des preocupado del Fuerte General Paz, lo acosó durante toda la vida el *handicap* de ser hermano de José María —el espejo prestigioso de los Gutiérrez, hombre de confianza de Mitre y figura conspicua del periodismo liberal— y de Ricardo —el médico filántropo, fundador del Hospital de Niños y poeta celeberrimo del segundo brote romántico.

Handicap y desafío (más o menos notorio para los “leones” de la Guardia Vieja porteña) que se resolvió a favor del hermano “diablo” en esa temible ahechadura del tiempo que lo confinó a José María —el “Cacique”— a los desvanes más polvorientos y olvidados de la erudición historiográfica, y a Ricardo —por lo menos al Ricardo poeta— a esa zona menor e ignota de los poetas del Segundo Romanticismo rioplatense, junto a los nombres no indispensables de Martín Coronado, Gervasio Méndez, Domingo Martinto, etc.

Si José María se consagra, literariamente, como el periodista grave y semicurial de *La Nación Argentina* (1862), y Ricardo como el “rapso da” de *Lázaro* y *La fibra salvaje* (1860), Eduardo se jugará a fondo en una dirección que carga improntas de esos modelos referenciales, pero que, al mismo tiempo, les cambia

el signo: del espacio que recorta la prosa grave y política de *La Nación Argentina* al espacio que recorta el periodismo popular y asalariado de *La Patria Argentina*, y de los héroes byronianos como Lázaro a los héroes prontuariados como Juan Moreira, Hormiga Negra, los hermanos Barrientos y el Tigre del Quequén. Nacido el 15 de julio de 1851 en el Buenos Aires convulsionado por el Pronunciamiento de Urquiza contra Rosas, le tocó formarse en ese ambiente complejo (y ya de transición) que precede a la gran crisis reestructuradora del 80. La ciudad del folletinista en potencia es la misma que pintaron Santiago Calzadilla, Miguel Cané, Carlos Guido y Spano y Mansilla en sus libros autobiográficos: la ciudad del Colegio Nacional de Amadeo Jacques (al que Gutiérrez se asoma brevemente), de las luchas contra la Confederación Argentina, del sitio de Lagos, de las trifulcas políticas entre *crudos* y *co-cidos*, del eterno pleito en torno a la federalización, de Valentín y Adolfo Alsina, de Mitre y Tejedor, de los bailes famosos del Teatro Argentino y de los folletines manoseados y seductores de Alejandro Dumas.

Gutiérrez entre las letras y las armas. — En 1866 José María le abre las puertas de *La Nación Argentina*, diario adicto a Mitre que

más tarde se transformará en *La Nación* a secas y en el que comienza a colaborar con el seudónimo de “Benigno Pinchuleta”, componiendo una página amable y chacotona que es como la contracandela del severo empaque del diario, particularmente en esos días de la guerra contra el Paraguay en que la prosa del “Cacique” fulmina acerbamente a los enemigos del conflicto: Hernández, Varela, Alberdi, etc.

Con sus quince años Gutiérrez se foguea en el mismo riñón de un periodismo agresivo y polémico, que ignora deliberadamente los matices y la alusión “entre líneas”. Son, por



Eduardo Gutiérrez (1851-1889)



José María Gutiérrez, hermano de Eduardo y Ricardo



Adolfo Alsina



Batalla de La Verde (26-11-1874), en la que combatió Eduardo Gutiérrez

el contrario, los días bravos y militantes de *La Tribuna* de Varela, *El Nacional* de Vélez Sársfield y *El Río de la Plata*, desde cuyas páginas el poeta José Hernández fustiga el servicio de fronteras y sienta las bases ideológicas de su *Martín Fierro*.

A comienzos de la década del 70 Gutiérrez se aleja temporariamente del periodismo para probar fortuna en las filas del ejército, al que ingresa bajo la tutela del doctor y coronel Adolfo Alsina, a la sazón vicepresidente de Sarmiento. Calfucurá, el jefe de la Confederación India de Salinas Grandes, acaba de ser derrotado en la batalla de San Carlos por las fuerzas del general Mitre y la guerra contra el indio entra en una de sus etapas decisivas, con la adopción del Remington como arma regular de la caballería y la extensión progresiva del ferrocarril y las líneas telegráficas. Gutiérrez participa sin excesiva notoriedad, pero con coraje, en esta vida de frontera, de la que años más tarde dejará sabroso testimonio —épico y a la vez rebosante de espíritu picaresco— en sus *Croquis y siluetas militares* (1886), compuesto un poco a la manera de los *Racconti militari* de Amicis.

El futuro autor de *Juan Moreira* combate en La Verde (1874) contra las fuerzas sublevadas por Mitre y en las batallas de Blanca Grande, Guaminí y Laguna del Monte (1876), contra lanceros pampas de Pincén y Namuncurá. En estas marchas y contramarchas por el Desierto, en las que alcanzará el grado de capitán, contrae la afección pulmonar que años más tarde terminará con su vida, exactamente el 2 de agosto de 1889.

La discutida candidatura de Roca como sucesor de Avellaneda y la inminencia de los enfrentamientos que suscitará el tan debatido asunto de la federalización de Buenos Aires, provocará el alejamiento de Gutiérrez —hombre profundamente identificado con la causa de la ciudad— de las filas del ejército. En junio de

1880 Gutiérrez asiste como porteñista a los cruentos combates sostenidos entre los *rifleros* de Tejedor y las tropas nacionales de línea, que apoyan a Roca. La revolución encabezada por Tejedor es la última tentativa porteña para impedir la "federalización" de la ciudad. Aplastado el levantamiento, se sanciona la ley de capitalización y Roca es elegido presidente.

Se ha cerrado una etapa para el país y para Gutiérrez, quien por esos meses ha retornado al periodismo y publica sus primeros folletines. Una larga serie, sin duda, que entre 1879 y 1889 registrará títulos como *Juan Moreira*, *Juan Cuello*, *Santos Vega*, *El Tigre del Quequén*, *Hormiga Negra*, *Don Juan Manuel de Rosas*, *Los asesinos de Alvarez*, *Amor funesto*, *La muerte de Buenos Aires*, *Doña Dominga Rivadavia*, *El Chacho*, *Carlo Lanza*, *Los hermanos Barrientos*, *Pastor Luna*, etc.

El advenimiento del folletinista.

— Desde mediados del siglo XIX los diarios porteños se nutren fundamentalmente con folletines de procedencia francesa, española e inglesa, y es frecuente que en sus páginas tengan cabida, casi simultáneamente con su aparición europea, las grandes novelas clásicas de Eugenio Sue, Alejandro Dumas, Xavier de Montepin, Fernández y González, etc.

En *Juvenilia* Miguel Cané recuerda y reseña brevemente algunos de los títulos memorables del folletín: "*El espía del gran mundo*, novela francesa, en la cual hay una especie de Calibán que chupa en una herida el veneno de una víbora; *La Gran Artista y la Gran Señora*, que, después he sabido, fue por un año la *coqueluche* de las damas de Buenos Aires; *La verdad de un epitafio*, donde el héroe roba de un sepulcro a su amada, aletargada como Julieta, y le abre la mejilla de un feroz tajo para desfigurarla a los ojos de sus enemigos...".

DRAMAS MILITARES

JUAN SIN PATRIA

ESCRITO PARA "LA PATRIA ARGENTINA"

POE

EDUARDO GUTIERREZ

(CON ILUSTRACIONES)



BUENOS AIRES

IMPRESA DE "LA PATRIA ARGENTINA", CALLE DELIBERADO N° 168 Y 170
1881

Portada de *Juan sin Patria*, de Eduardo Gutiérrez. Buenos Aires, Imprenta La Patria Argentina, 1881

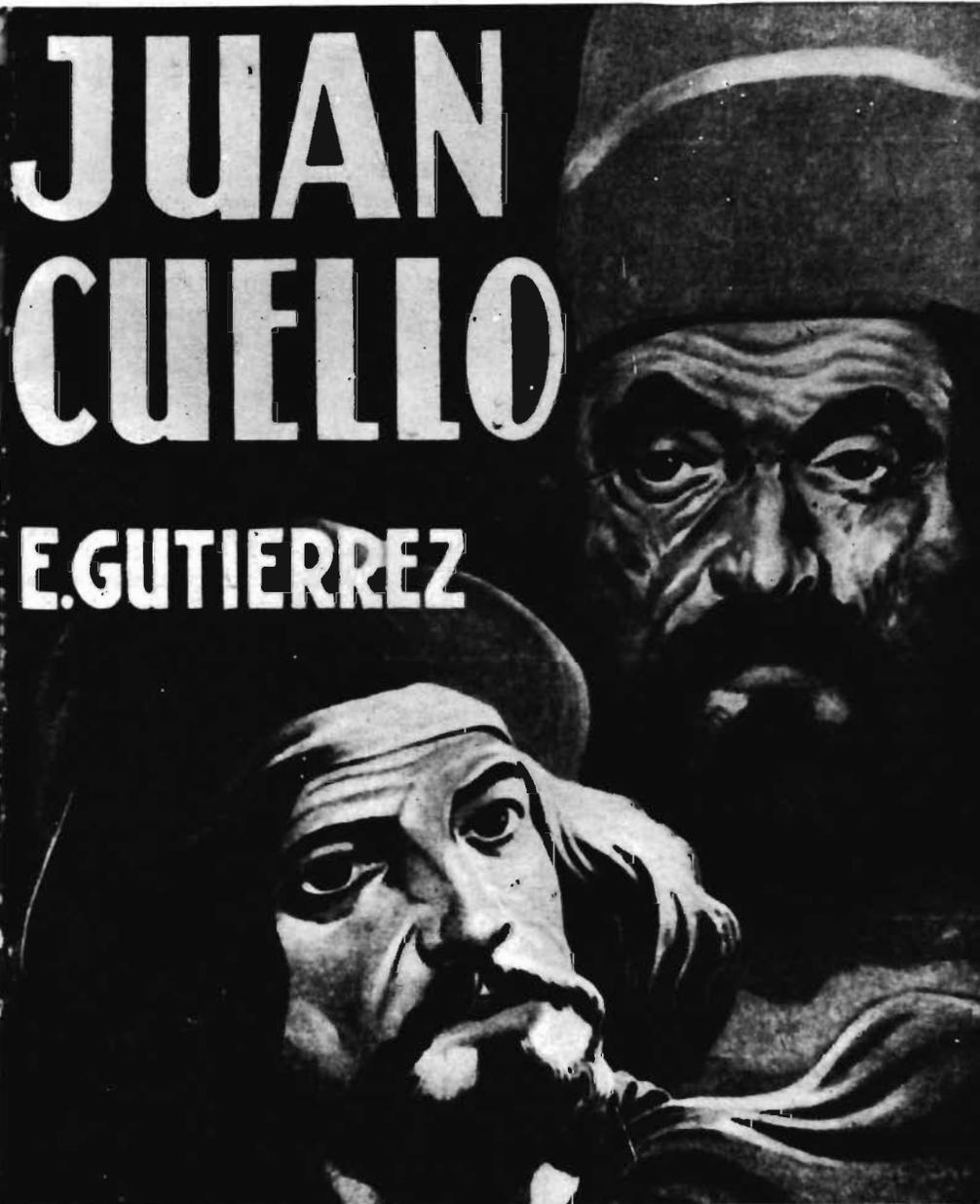
Los folletinistas de "La Patria Argentina"

El éxito de los folletines de Eduardo Gutiérrez abrió segura brecha a un apreciable número de continuadores, entre los que se destaca Rafael Barreda (1847-1927), quien desde las páginas de *La Patria Argentina* difundió en 1884 su novela *Magistrados que matan*, relacionada con la condena y ejecución de Pedro Luro y reproducida posteriormente con el título de *El crimen legal* (E. Bordoy, 1914).

A Barreda pertenecen asimismo Las dos tragedias, *Pepa Larrica*, *El crimen de la Noria*, *La Capilla de Santa Felicitas* y *El príncipe bandido*, vinculadas las tres últimas con sonados episodios de mediados del siglo pasado: los asesinatos de *Felicitas Guerrero de Alzaga* y de *Francisco Alvarez* (que en su momento tentará literariamente a Gutiérrez) y la ejecución de *Lorenzo Salay*, un curioso bandolero que se presentaba como conde húngaro.

Otra figura de interés es la de Julio Llanos (1858-1932), quien colaboró también en *La Patria Argentina* con sus folletines *El pirata del hogar*, *Camila O'Gorman*, *Un drama conyugal*, *Agustina Libarona*, *El capitán Morillo*, *La número 35*, *Ofelia* y *Arturo Sierra*.

También colaboraron en *La Patria* el periodista *Juan Lussich* (1859-1885), autor de *El crimen de Barracas*, *la mujer embarrilada*; *Miguel Lucas*, que firmó *La reconquista de mi novia*, *Los descamisados* y *La carta*, y *Eduardo Pimentel*, a quien se debe *Los amantes de Pergamino*.



Tapa de Juan Cuello, de Eduardo Gutiérrez

Basta recorrer los epistolarios, los libros de memorias y los diversos testimonios de la época para verificar que en nuestro medio el impacto de la novela popular por entregas era tan profundo y significativo como entre los aficionados europeos. Inclusive la casi totalidad de la narrativa romántica rioplatense se publica —aunque muchas veces no sea canónicamente “folletinesca” ni esté destinada a un público masivo— de conformidad con la añeja técnica periodística de la distribución por “cortes” o “entregas”. Tal, por ejemplo, el caso de *El capitán de Patricios*, de Juan María Gutiérrez; *Solidad*, de Mitre; *Tobías o la cárcel a la vela*, de Alberdi; *La novia del hereje*, de Vicente F. López; *Amalia*, de José Mármol; *Cristián*, de Ricardo Gutiérrez, etc.

La aparición de los folletines de Eduardo Gutiérrez, sin embargo, pone de manifiesto una nueva circunstancia socio-cultural: el crecimiento, la diversificación y en cierta medida la democratización del público lector. Si los folletines de los grandes diarios están destinados, en líneas generales, al tipo del lector tradicional (un lector como el joven Cané, por ejemplo, adscripto a toda una tradición de cultura clásica y letrada), los nuevos folletines criollos de *La Patria Argentina* buscarán su público —un público sin pautas de lecturas previas— entre los sectores vernáculos o inmigratorios emergentes del proceso de alfabetización y de modernización global de la sociedad argentina, y recurrirán para ello a un repertorio temático y a un tipo de héroe (nacional) que tiene poco o nada que ver con los clásicos “dramas de alcoba” o de “capa y espada” de la escuela francesa.

Es interesante destacar, en este sentido, que *La Patria Argentina*, fundada por José María Gutiérrez y con una vida regular que se extendió desde comienzos de 1879 hasta fines de 1885, representa en su momento un proyecto de tipo popular, que con

sus folletines y su estilo directo compite sólidamente con *La República*, *El Correo del Domingo*, *La Prensa*, *La Nación*, *El Correo Español*, *El Porteño*, *El Siglo*, *La Tribuna Nacional*, *El Mosquito*, *La Cotorra*, etc., especialmente en el sector de los nuevos lectores de origen urbano.

Si, por un lado, persisten en Gutiérrez los mecanismos estructurales y procesales de la novela por entregas, al estilo clásico, por otro, el campo se redimensiona con la irrupción en sus novelas de un mundo y de una forma de configuración plenos de originalidad. Gutiérrez tiene a sus espaldas una tradición narrativa "nacional" relativamente pobre. Hasta los mismos umbrales del 80 apenas existe un poco más que *Solidad*; *Amalia*; *Esther* de Cané; *La novia del hereje*; *El hogar en la pampa*, de Estrada; *Juan Cuello*, de Olascoaga; *Aventuras de un centauro*, de de Vedia; los relatos de la Gorriti, etc. El, de alguna manera, abrirá con sus folletines una nueva brecha, alimentará una forma narrativa peculiar, que se separa a la vez de los modelos prototípicos de la novela romántica y de los novedosos moldes de la novela naturalista.

Encumbramiento del héroe "no ejemplar". — Eduardo Gutiérrez comienza su producción con *Un capitán de ladrones en Buenos Aires*, un folletín aparecido en *La Patria Argentina* en 1879. El diario, como dijimos, presta particular atención a la columna folletinesca, cubierta por Gutiérrez y por el periodista Julio Llanos, entre otros. Desde 1879 hasta 1885, en efecto, se publican más de treinta folletines, firmados por el autor de *Juan Moreira* o por Llanos (*Un drama conyugal*, *El capitán Morillo*), Miguel Lucas (*La reconquista de mi novia*), Rafael Barreda (*Magistrados que matan*, *La pera envenenada*), Luis Mohr (*Alberto Trejo*, *Castigo del Cielo* o *Justicia de la Tierra*), Juan Lussich (*El crimen de Barracas*), etc. Alguna referen-

cia epistolar de Payró hace pensar que inclusive Fray Mocho colaboró con un folletín ocasional en las páginas de *La Patria Argentina*: presumiblemente, según Barcia, *La comedia política* o *Canuto Bochín*, firmado con el seudónimo de "Juan de Lóriga".

El éxito de *Un capitán de ladrones* conduce natural y previsiblemente a *Juan Moreira*, publicado con gran éxito en *La Patria* entre el 28 de noviembre de 1879 y el 8 de enero de 1880. Las difundidas andanzas del cuchillero electoral Juan Moreira, muerto por la policía bonaerense en 1874 en el traspasamiento de un peringundín de Lobos, le sirvieron indudablemente para componer su folletín más popular y memorable, un texto que aún hoy — a un siglo de distancia — se lee con interés.

Con los necesarios ajustes y los típicos tironeos entre veracidad y verosimilitud, y no pocas reformulaciones del esquema clásico, se conservan en *Juan Moreira* las grandes líneas estructurales y procesales de la novela por entregas:

- 1) El Héroe es objeto de una interdicción que determina una fractura en su existencia hasta entonces pacífica y laboriosa.
- 2) Un personaje "malvado" trata de apropiarse de sus bienes (figura del alcalde don Francisco, episodio con Sardetti y persecución de Vicenta, valorizada como objeto de codicia erótica).
- 3) El Héroe recibe diversas afrentas (cepo, cárceles injustas, etc.).
- 4) El Héroe resuelve vengarse de sus opresores y reivindicar sus derechos humillados (juramento vindicatorio de Moreira).
- 5) El Héroe recibe ayudas de sus amigos (apoyo fraterno de Julián).
- 6) El Héroe lucha con sus oponentes y consigue vencerlos, impostando, de paso, su propia dimensión épica (duelos con Sardetti y el alcalde).
- 7) El Héroe es perseguido por los aliados vicarios del malvado (partidas policiales, amigos desleales).



Juan Moreira, personaje real que inspirara la novela de Eduardo Gutiérrez



Andrea Santillán, esposa de Juan Moreira



Juan Moreira enfrenta al Capitán Berton y al teniente Varela. Reconstrucción fotográfica de la escena, hecha en el lugar donde se desarrolló

8) El Héroe es finalmente vencido por sus perseguidores (muerte expiatoria de Moreira en el traspatio de "La Estrella").

Tal como puede apreciarse, en un somero cotejo con las *funciones* técnicas del relato popular clásico, sólo faltaría en este esquema aquello que se relaciona con el *regreso* del Héroe, con su *reivindicación* y final *recompensa*. Pero el Moreira de Gutiérrez no es, evidentemente, un Héroe paradigmático de la narrativa popular. Lo asedian y le impiden adquirir esa peculiar sustancia dos hechos combinados y condicionantes: a) el exordio "ideológico" de la novela (cfr. cap. 1), que lo reivindica y a la vez lo condena inapelablemente (por razones expositivas obvias) como víctima "sentimental" y expiatoria de un sistema social injusto (aproximadamente el mismo que denunciara Hernández en su *Martín Fierro*); b) su carácter romántico y marcadamente byroniano de "perseguido" por un sino fatalista y demoníaco, al que debe necesariamente sucumbir, lo que supone una causalidad más rígida que la laxa causalidad (mágica o mítica) del cuento popular.

Conviene preguntarse, de paso, sobre la verdadera consistencia de la "denuncia social" de Gutiérrez. Menos orgánica y lúcida que la de Hernández, en efecto, que se inscribe en la sólida trama ideológica de los artículos escritos para *El Río de la Plata* y en la larga militancia federal-reformista del autor de *Martín Fierro*, la denuncia de la situación de inestabilidad por la que atraviesa el gaucho suena ya anacrónica y quizá retórica en 1880, y se mezcla con un aura de fatalismo nostálgico y romántico, muy al gusto de los incontables descendientes y epígonos literarios de Lord Byron.

Pero esa ambivalencia técnica e ideológica que se tiende entre la afirmación que nos apunta que Moreira es "un paria en su propia tierra" y la pregunta sobre la "fuerza fatal" que

lo empujó "por la pendiente del crimen", encuentra de alguna manera su síntesis y su reinterpretación en la masa de lectores y espectadores que, soslayando en forma simultánea lo coyuntural y lo atemporal, lo histórico y lo arquetípico, la retórica y el testimonio, reconocían en los padecimientos "sociales" y "metafísicos" del héroe una compleja cifra de su propio *estar en el mundo*.

Tras la aparente versión romancesca y arquetípica del episodio policial —que puede ser contado, como ocurría con los innumerables partes y legajos en que se nutrió documentalmente Gutiérrez, desde la perspectiva de los perseguidores de Moreira— es posible advertir la irrupción conjetural de un plano más profundo e incitante. Nos referimos a la idea hipotética de la novela como reveladora de un conflicto en el seno de la sociedad que la produce y la consume, o más claramente: la idea de la novela como desnudadora de la profunda crisis de cambio y modernización que envuelve a la sociedad argentina a partir de la consolidación definitiva del proyecto liberal.

En este sentido puede afirmarse que la "inestabilidad", los riesgos y padecimientos anecdóticos de ese auténtico mundo de frontera recreado por Gutiérrez, reflejan de alguna manera la *inestabilidad* y los *riesgos* reales del proceso de cambio que el autor vive dramáticamente en su condición de porteño ligado a una imagen del país anterior al proyecto del 80 y en su condición de escritor que se dirige a un público que "padece" las consecuencias más explícitas y críticas del proceso, como sector criollo desplazado o como sector inmigratorio en plena transculturación.

Esta etapa de ruptura aparece configurada y revelada —como un típico conflicto novelesco, por otra parte— a través de la oposición del héroe "en fusión con su mundo" (*estabilidad*)

y el héroe "en conflicto con su mundo" (*inestabilidad*).

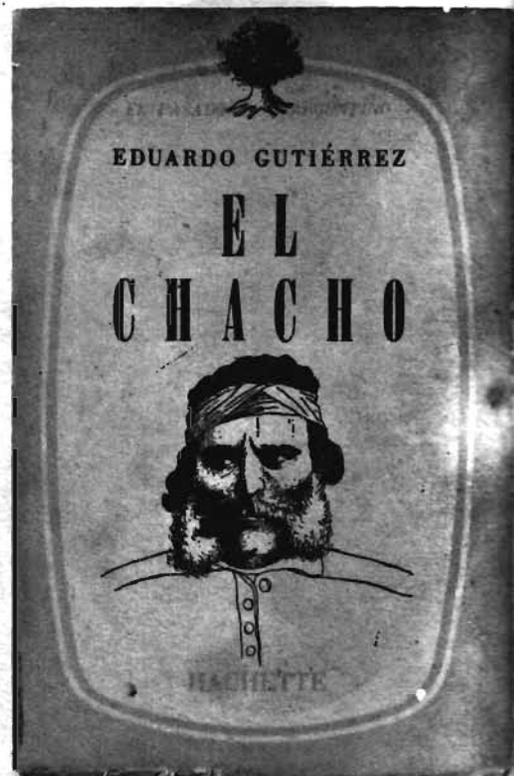
La mayoría de las novelas de sus ciclos policiales o gauchescos estarán marcadas precisamente por este fenómeno de oposición. Dentro de esta línea conviene hacer notar una significativa recurrencia del autor, interesante por la obvia intencionalidad que nos revela y por referirse no a un matón prontuariado sino a un personaje al que, tradicionalmente, se había despojado de connotaciones conflictivas y al que él metaboliza en su relato de 1880 de manera totalmente distinta.

Mitre, por ejemplo, había redactado en 1838 una pieza de profundo sabor elegíaco a propósito de Santos Vega, en la que trabajaba con su idea de lo poético como "puente misterioso" y con alusiones idealizadoras a la sustancia legendaria (y en el fondo ejemplar) del viejo héroe payadresco.

El Santos Vega de Ascasubi, por su parte, es apenas el emisor, no el protagonista, de una historia de crímenes y malevaje, cuyos verdaderos héroes son los Mellizos de la Flor, en tanto que el Vega de Rafael Obligado, a su turno, se hundió directamente en los territorios del mito payadresco, casi como la figura emblemática de un viejo duelo arquetípico.

El Santos Vega de Gutiérrez, por el contrario, es un gaucho que se ha "desgraciado" y en cuya vida, más que los rasgos míticos y poéticos, muerden los duelos, las peleas con la partida y los amores contrariados, hasta la payada final con el Diablo, en la que cae vencido.

Moreira y el moreirismo. — ¿Gutiérrez logró crear verdaderos "tipos" literarios o apenas nos dejó una truculenta y espectral galería de "estereotipos" y fantasmas de papel? Una respuesta superficial tendería a descalificar el carácter "típico" de esas criaturas y a confinarlas, inapelablemente, en el desván no siempre



Tapa de *El Chacho*, de Eduardo Gutiérrez. Buenos Aires, Hachette, 1964



José J. Podestá



Pablo Podestá

prestigioso de los “topos” literarios, en compañía con los restantes dioses y semidioses del precario Olimpo de la cultura popular.

Si sus personajes no son, por cierto, todo lo ricos, matizados y complejos que aguardaría, por ejemplo, un lector de Proust o de Thomas Mann, puede afirmarse en cambio que poseen la suficiente autarquía y la necesaria fuerza como para sobresalir en el marco de una literatura que no brilla, salvo escasas excepciones, por la “garra” típica de sus personajes.

En tanto metáforas de un mundo, muchos de los héroes de Gutiérrez poseen indudablemente una *tipicidad* y un vuelo estético que quizá falten a otros personajes de la línea más culta y conspicua de la literatura argentina de los años 80.

Podemos afirmar, sí, que Moreira es un héroe más bien “plano”, un avatar demasiado convencional y condicionado por las exigencias del sistema narrativo folletinesco, y en este sentido no parece realmente inocultable cierta “permutabilidad” entre la totalidad de los héroes que configuran el panteón narrativo del ciclo gauchesco. Pero al mismo tiempo esa “permutabilidad” está férreamente condicionada por el corte epocal y por el complejo y ambivalente mensaje ideológico de que los hace portadores Gutiérrez, aunque en el fondo, insistimos, personajes como Moreira y sus pares nos remitan con mayor vivacidad —según una puntualización ya clásica— a *categorías de la imaginación* que a *categorías de la moralidad*.

A pesar de todo, y este punto nos parece decisivo, no pocos personajes del jovial folletinista se transformaron a pesar de sus limitaciones en verdaderos “modelos de vida”, en resúmenes prototípicos de cierta peculiar experiencia del mundo y de la vida, y en este sentido (por activa y por pasiva) podemos encontrar numerosos y claros ejemplos en el circuito de la realidad (los alarmantes

ejemplos de “moreirismo” de que daban constante cuenta los periódicos finiseculares) y en el sistema de la literatura de entonación realista (cfr., i. a., *Calandria*, de Leguizamón; *Un Moreira de alquiler*, de Payró; *Un valiente*, de Carlos O. Bunge, etc.).

Los folletines del periodista un poco bohemio y desmañado que es Gutiérrez no obtendrán, por supuesto, el beneplácito de la crítica culta. Es totalmente previsible, por otra parte, que un crítico tan atildado y melindroso como Martín García Mérou (cfr. *Libros y autores*) lo acuse de falsear “las nociones más rudimentarias de la moral” y de levantar “la plebe contra la cultura social”, o que califique a sus dramas policiales como “epopeya del robo y el asesinato”, calculada para “enervar los sentimientos sencillos y la imaginación ardiente de los hijos de la campaña”. No se quedó atrás Navarro Viola cuando afirmó en su *Anuario bibliográfico* de 1883 que los folletines de *La Patria Argentina* eran “narraciones novelescas, horripilantes, para lectores de campaña; factura especial para estragar el gusto y desnaturalizar la historia”, ni Ernesto Quesada en su extenso estudio sobre *El criollismo en la literatura argentina* (1902), cuando afirmó que: “... los tales folletines, halagando todas las bajas pasiones de las masas incultas, adquirieron una popularidad colosal; ediciones económicas a precios ínfimos los pusieron en manos hasta de los más menesterosos. Todos los que viven en pugna con la sociedad, desde el ladrón hasta el desterrado de la fortuna... todos los fermentos malsanos de la sociedad experimentaron verdadera fruición al leer las hazañas de esos matresos...”, ni José Ingenieros al aportar sus observaciones sobre el tema: “Por el año 1900, estimulada en la prensa y en el teatro, se produjo en Buenos Aires una epidemia de moreirismo. De tiempo en tiempo, en los suburbios de la ciudad, algún su-

jeto de mala vida —como El Mele-
na, El nuevo Juan Moreira y otros
semejantes— agregaba a su traje ha-
bitual ciertos atributos de la antigua
vestimenta gauchesca y decidía re-
sistir a mano armada a las autori-
dades”.

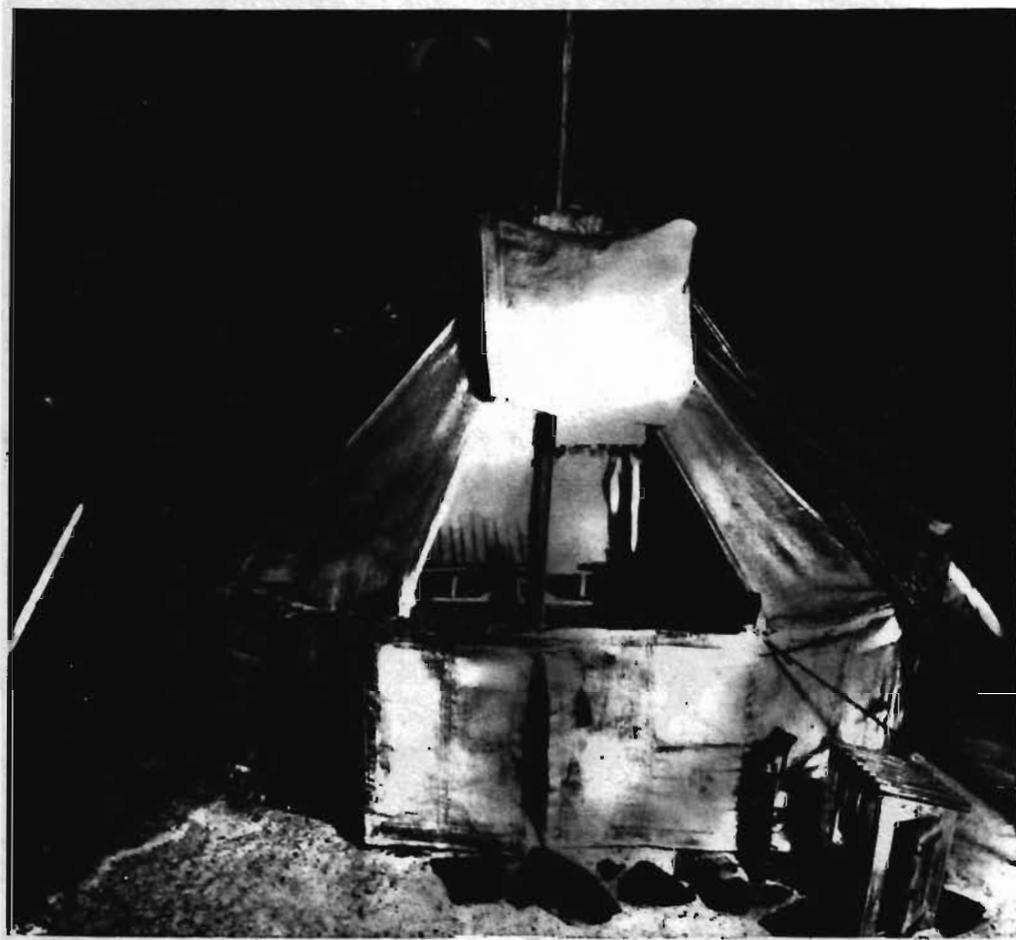
Pero el éxito o el fracaso de la obra
narrativa de Gutiérrez no depende-
rán, obviamente, de los juicios de
Quesada, Navarro Viola, García Mé-
rou o Cané, a pesar de su enorme
e indiscutible autoridad. Los textos
que redacta noche a noche en su ca-
sa de Juncal 182 y más tarde en el
chalet de la calle larga de la Reco-
leta o en la quinta de Flores, incrus-
tado en una compacta humareda de
tabaco turco, obtienen rápidamente
otro tipo de legitimidad: la que le
brindan los lectores que se sumergen
—más allá de prejuicios e injurias—
en la tipografía apretada de *La Pa-
tria Argentina* para devorar la en-
trega cotidiana. Una gloria que se
traduce —y Gutiérrez no escamotea
esta notoria evidencia— en el magro
jornal periodístico que le permite
mantener decorosamente a su esposa
María y a sus hijos Margarita, Juan
Francisco, Elena y Rosa Eduarda.

Los lectores mayoritarios de Gutié-
rrez, que por otra parte no leen a
García Mérou, se reconocen en esa
escritura “pobre” que refleja mu-
chos de sus conflictos y le brindan
un apoyo incondicional, que tendrá
importancia decisiva en la apertura
de su obra hacia nuevos canales.

Del folletín al picadero. — Lle-
gamos aquí a un punto culminante
por su notoria gravitación en la his-
toria de la cultura argentina. En
1884 (Gutiérrez redacta por enton-
ces, para *La Crónica*, el folletín so-
bre Angel Vicente Peñalosa) dos
troupes circenses actúan en forma si-
multánea en Buenos Aires: los her-
manos Podestá, que ofrecen sus nú-
meros en el Circo Humberto I°, de
Raffetto, y el Circo Hermanos Carlo,
que ocupa el Politeama Argentino de
Corrientes al 1400. Los Carlo necesi-



Tapa de Juan Moreira. Buenos Aires, Editorial Tor, s/f



Maqueta del circo de los Podestá

tan un espectáculo nuevo y original para animar el cartel, en el que habitualmente presentan números de excelente nivel profesional. Alfredo Cattaneo, a la sazón representante del Politeama, propone entonces la representación en pantomina del *Juan Moreira* publicado por Gutiérrez. Consultado el autor —refiere García Velloso en sus *Memorias*— consideró aceptable la idea, pero expresó sus dudas acerca del posible intérprete: “Piense usted que el actor que se arriesgue a tal creación debe saber montar a caballo, tocar la guitarra, bailar, vestir el chiripá, llevar poncho y pelear... pelear a lo gaucho”. El hombre que reunía esas características era el uruguayo Pepe Podestá, famoso por su creación de *Pepino el 88*, un payaso inconfundiblemente criollo que deleitaba al público con sus milongas, maquieta y pinturas de sabor costumbrista e intención velada o directamente política. El trato se concreta y los Podestá pasan en bloque a la carpa de los hermanos Jorge y Federico Carlo.

Luego de una docena de representaciones en Buenos Aires, con general beneplácito, la pantomima vuelve a ser exhibida en Arrecifes, esta vez por la recientemente creada Compañía Podestá-Scotti. Allí habría surgido la idea de ponerle diálogos, y esta nueva versión, arreglada por el propio Pepe Podestá, es estrenada el 10 de abril de 1886 en la ciudad de Chivilcoy, en una función cuyo significado histórico ha sido exaltado por los estudiosos del teatro nacional.

Carlos Olivera —que escribía la crítica teatral en *El Diario*, con el seudónimo de “Anacarsis”, y cuya refinada cultura lo convirtiera en un testigo exigente e insospechable— apuntaba días después del estreno de la pantomima de 1884: “Dícese siempre que principio requieren las cosas: nosotros creemos que en la semana anterior ha nacido el *teatro nacional*, pero con tal humildes va-



Escena de una de las primeras representaciones de Juan Moreira



"Caballería federal". Grabado de Durand Brager publicado en L'Illustration

hídos que nadie ha curado de ellos, y se sigue creyendo en la esterilidad de la literatura de la escena, en la República. . . La pantomima de *Juan Moreira* ha atraído tanta concurrencia al circo del Politeama que la policía tiene que intervenir cuando se representa. . .".

Refiriéndose al papel precursor del *Moreira* de Gutiérrez-Podestá otro testigo insospechable, Martín García Mérou, afirmará en 1891: "¿Necesito decir que todos estos bellos sueños, como los de la lechera de la fábula, se convirtieron en humo? ¡Ah!, demasiado lo sabemos. Ha pasado una década y el problema insoluble del teatro nacional ha sido resuelto por un payaso con instinto y temperamento de actor, que ha transformado la insulsa pantomima de un circo en una serie de cuadros dramáticos que retratan la vida de un bandido legendario. Como un supremo sarcasmo a la inteligencia y al arte, *Juan Moreira* ha logrado lo que no pudo conseguir Coronado con *La rosa blanca* o *Luz de luna y luz de incendio*. . .".

El carácter explícitamente ambivalente del texto de Gutiérrez se pondrá de manifiesto con más claridad en su proceso de crecimiento y desarrollo teatral, desde la primigenia y escueta pantomima de 1884 hasta las representaciones finiseculares que tanto indignaron al señor Mariano G. Bosch, con todos los aditamentos *desplazadores* o *mitigadores* de los núcleos originales que se fueron amalgamando a lo largo de las sucesivas representaciones: el gringo Cocoliche, las escenas de conjunto en la pulpería, con sus guitarreros, sus gauchos borrachos y sus jugadores de naipes, los caballos que rayaban en el picadero, el gran pericón con abundancia de banderas nacionales, las improvisaciones, la figura del Gaucho Pobre, el amigo Bentos, el gaucho Contreras, las abundantes perradas famélicas que merodeaban el asador con su correspondiente cornero, etc.

Más pintorescas, más apegadas al deseo de reivindicar ciertos aspectos formales y externos de la cultura y de la sociabilidad popular (inclusive a través de estereotipos carnavalescos, o quizá por ese mismo carácter), más encabalgadas en lo puramente espectacular, menos afirmadas en los nudos originarios de violencia, reivindicación y denuncia social, las representaciones teatrales del *Moreira* finisecular poseían ciertamente una fuerte ambigüedad, aunque quizá, al mismo tiempo, revelaban un aspecto mucho más profundo y quizá no advertido en forma intencional por Gutiérrez, a pesar de su experiencia de vida: me refiero concretamente a esa compleja dualidad de la auténtica cultura popular en la que —más allá de la sedicente racionalidad ideológica— se amalgaman lo sagrado y lo profano, el drama y lo cómico, el banquete de bodas y el planto funerario, lo erótico y lo tanático, lo sublime y lo grotesco, la vida y la muerte, la jerga de Cocoliche y la imagen espectral y sanguinaria de Moreira ajusticiado por la partida frente al tapial de un burdel provinciano.

Quizá la sensibilidad popular captó sutilmente este carácter profundo del drama, y por esta vía lo implícito reforzó su firme adhesión a lo que estaba explicitado e ideologizado, inclusive con sus notorias ambivalencias y contradicciones, como reivindicación social, como identificación con los valores y las pautas de un sector social y cultural.

El fantasma de la Mazorca. — Entre 1881 y 1882 Gutiérrez redacta para la *Patria Argentina* su ciclo folletinesco sobre don Juan Manuel de Rosas, propuesto al lector como biografía "novelesca" del Restaurador de las Leyes. Aunque coincide cronológicamente con los primeros planteos revisionistas, la obra de Gutiérrez sustenta, en lo fundamental, la visión retórica de la historiografía liberal al uso. Sus folletines sobre

el jefe federal pueden ser considerados, desde este punto de vista, como reacondicionadores y divulgadores de la mitología antirrosista, en un momento en que se incorpora a la vida del país una masa inmigratoria desconectada por completo de sus vivencias históricas. Es interesante cotejar el testimonio que nos ha dejado Roberto F. Giusti sobre este particular: "Todos leímos a Gutiérrez cuando muchachos. Quizás a Rosas lo conocimos primeramente a través de las sangrientas crónicas novelescas de aquél. Las guerras de las últimas montoneras en las provincias andinas, la vida cruel de los cuerpos de línea en la frontera de indios, la arrastrada existencia de los Juan sin Patria, enganchados por voluntad o a viva fuerza, las conocimos por Gutiérrez. Son retazos de historia argentina, tradiciones bárbaras que tienen cierto valor de testimonio casi directo. No lo tiene mucho más gran parte de la historiografía argentina nacida asimismo de la tradición oral y la pasión política" (*Literatura y vida*, 1939).

El punto de vista asumido por Gutiérrez reactivará toda la simbología liberal posterior a Caseros, como una prolongación de las célebres láminas populares de *El Grito Argentino* y *Muera Rosas*: sangre, degüellos, fusilamientos, divisa federal pegoteada con brea, Mazorca, puñal, Don Toribio de la Santa Federación, candombe, chaleco colorado, etc. Con tales ingredientes, movilizadas con gran lozanía y eficacia literaria en los textos de Gutiérrez, renace en el "ciclo Rosas" la fascinación que ejerce —todavía en el 80— el mito truculento del hombre de Santos Lugares.

Es interesante destacar tres zonas complementarias y concurrentes en la configuración del mito antirrosista elaborado por Gutiérrez: por una parte, las frecuentes apoyaturas en la tradición oral unitaria y en el conjunto de la literatura antirrosista (desde Mármol y Rivera Indarte hasta López Torres, Barbará, Pelis-



Bautizo de la criatura nonata de Camila O'Gorman. Cuadro al carbón de Verazzi



Ilustraciones de La Muerte de Buenos Aires. Buenos Aires, N. Tommasi, s/f

sot, etc.); por otra, la identificación políticamente funcional de Rosas con la figura polémica de Roca; en tercer lugar, la utilización de los documentos canónicos del género folletinesco: personajes dicotomizados según la regla héroe-malvado, composición aditiva, redundancia, plan laxo, escenas de fuerte colorido, etc. Gutiérrez divide su ciclo sobre Rosas en tres grandes unidades configuradoras. La primera, bajo el título de *Don Juan Manuel de Rosas*, narra sus primeros años de vida y el lento proceso formativo que lo llevará a detentar la suma del poder público. La segunda unidad, que Gutiérrez englobó bajo la denominación general de *El drama de veinte años* e integran *La Mazorca*, *Viva la Santa Federación* y *El puñal del tirano*, abarca los sucesos ocurridos entre 1835 y 1852 y constituye un memorial de los crímenes atribuidos al régimen rosista. La última unidad, *El drama de Caseros*, cierra el ciclo con la derrota de 1852.

Interesa, fundamentalmente, la primera parte, en la que Gutiérrez erige una imagen indudablemente romántica de Rosas —siguiendo parámetros ya experimentados en la construcción del personaje de Moreira, aunque en este caso particular con mayor acopio de connotaciones “demoníacas”— e indaga los factores íntimos, casi magnéticos, que lo convirtieron en firme caudillo de las peonadas rurales bonaerenses.

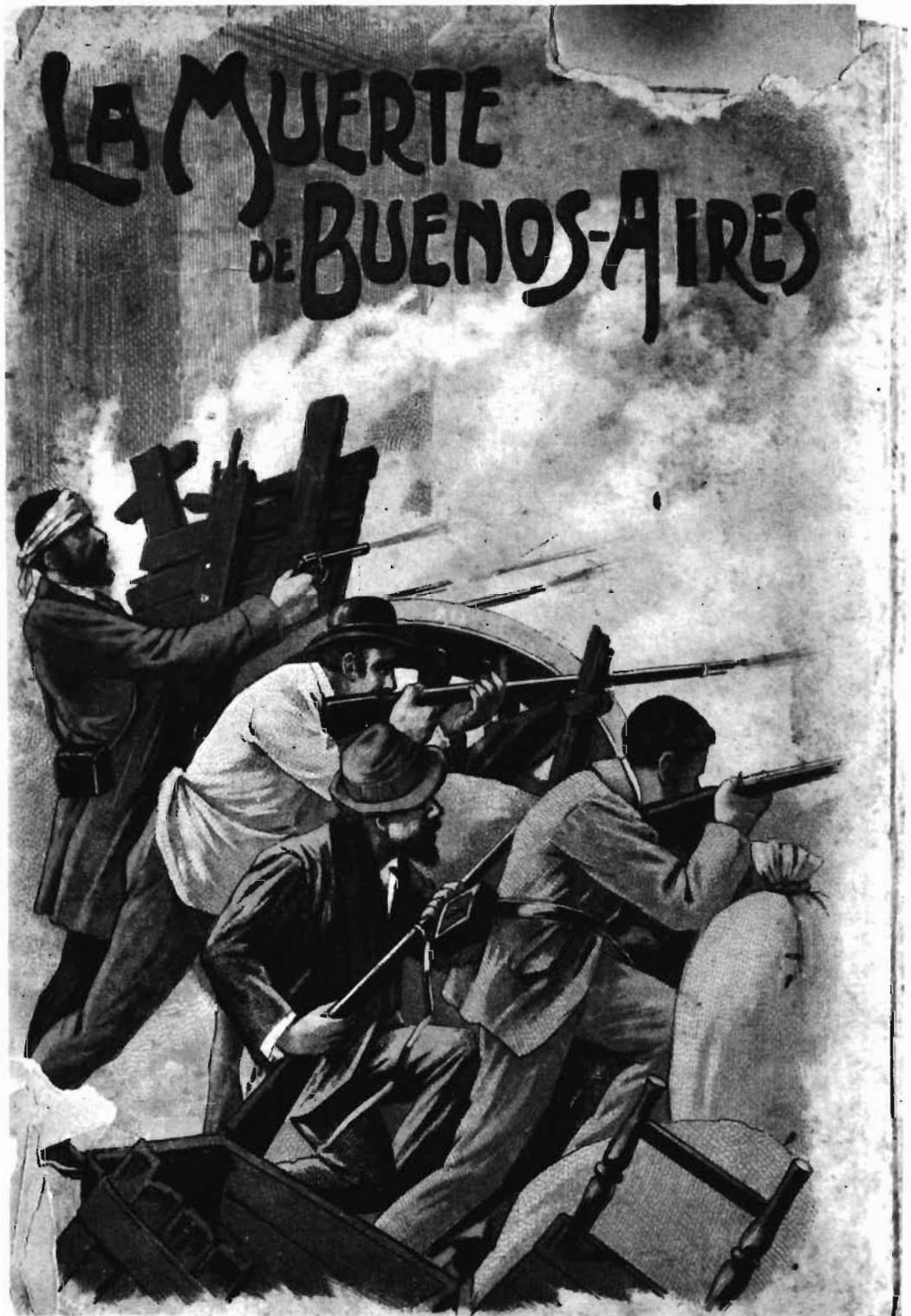
El “primer” Rosas de Gutiérrez se parece en la totalidad de sus rasgos al Rosas agauchado, o sutilmente identificado con el estilo gauchesco, que surge de las entrelineas del *Facundo*, y explícitamente de *Amalia* y de la *Historia* del doctor Vicente Fidel López. Como ellos, el Rosas de Gutiérrez encumbra y consolida su mitológico prestigio a partir de una parafernalia de poderosas identificaciones miméticas con la realidad “bárbara” de la pampa, y en este sentido si el cuadro “novelesco” brindado por el folletinista consigue

atraernos por su vivacidad y por su permanente tensión narrativa, no es menos evidente que —como presunta página “histórica”— recae en el obvio mecanicismo de sus modelos más ilustres: el mismo que pretende convertir a esa etapa de la formación de Rosas en un frío y premeditado ajedrez que debería culminar ineludiblemente en los episodios de 1835 y en su encumbramiento absoluto.

El “segundo” Rosas, ya dueño del poder, se parece más al “loco moral” descrito por Ramos Mejía y por el recargado anecdótico de Barbará. El ambiente en que se mueve, por cierto, remite en sus grandes líneas al de otro folletín célebre: *Amalia*, aunque falten aquí las contrafiguras (*Amalia*, Eduardo Belgrano) y los contrasímbolos (el salón refinado de *Amalia*, por ejemplo) dosificados por Mármol.

El personaje, tal como lo presentaban la tradición unitaria y la historiografía romántica, no podía resultar más tentador para el seguro instinto folletinesco de Gutiérrez. No fueron muy distintos sus impulsos y sentimientos de los que más tarde experimentaría Ramos Mejía al componer *Rosas y su tiempo*, en cuya introducción declara: “...el tipo psicológico de Rosas me ha seducido de una manera soberana, y si alguna inclinación sacrílega contra la verdad hubiera experimentado, no ha de haber sido seguramente en contra suya. Es el tipo más original de la historia de América; y el león grandioso, porque devora y mata, no es menos grande para la admiración del artista y del filósofo que lo examina dentro de su ubicación moral”.

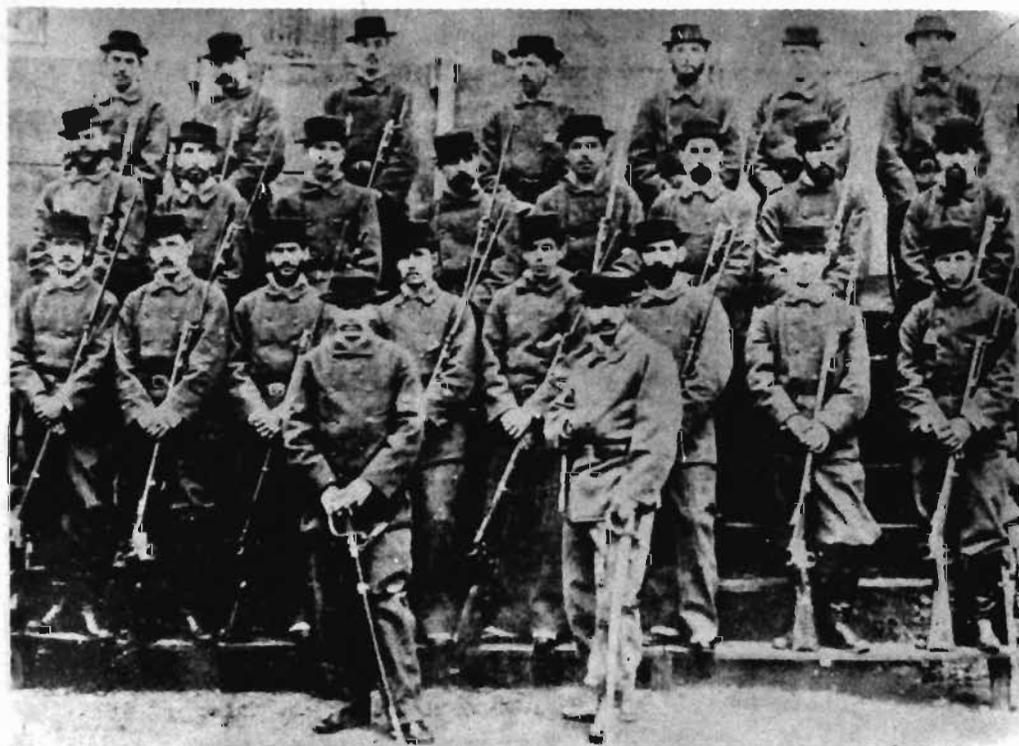
No es en absoluto casual, por otra parte, el interés que manifiesta Gutiérrez por lo histórico. Flota en el ambiente el prestigio romántico de la narrativa histórica de Walter Scott, Sue, Manzoni y Dumas, entre otros cultores conspicuos de esa forma novelesca. En América y España



Tapa de *La Muerte de Buenos Aires*. Buenos Aires, N. Tommasi, s/f



Combate de los Corrales (21-6-1880). Dibujo de la época



Rifleros de la Revolución del 80. A. G. N.

no faltan, asimismo, los modelos más o menos difundidos, entre ellos los que suministran Fernández y González, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Enrique Gil Carrasco, Vicente F. López, Nataniel Aguirre, etc. En un marco aún más próximo, y en directa vinculación con la figura de Rosas, la saturación narrativa que integran títulos de relativo valor, como *Camila o la virtud triunfante* (1856), de E. del C.; *La huérfana de Pago Largo* (1856), de Francisco López Torres; *El prisionero de Santos Lugares* (1857), de Federico Barará; *Santa y Mártir de veinte años* (1857), de Carlos L. Paz; *Los mártires de Buenos Aires* (1857), de Manuel Nieves; *Aurora y Enrique* (1858), de Toribio Arauz; *Camila O'Gorman* (1858), de Felisberto Pellissot; *Espinas de un amor* (1860), de Amancio Alcorta, etc.

Pero al igual que sus eventuales precursores, Gutiérrez se sentirá en el fondo más vivamente impresionado por la "verdad poética" de su materia que por su hipotética "exactitud histórica", y sus hechos serán, sobre todo, *verosímiles* y *necesarios* en un sentido clásica y aristotélica-mente "poético".

Los demonios de la ciudad. — *Carlo Lanza* (1886) y *Lanza, el gran banquero*, dos de las novelas de folletín pertenecientes al ciclo policial, aportan a su vez una nueva flexión, más explícita, en la obra de Gutiérrez. En ellas, el autor se aparta del universo de grandes desdichados, personajes históricos y pícaros ínfimos que componían sus restantes ciclos, y focaliza su exploración novelesca en el mundo de las grandes finanzas.

Carlo Lanza es el gran estafador que, oculto tras una fachada de respetabilidad y solvencia financiera, se especializa en robar a los pequeños ahorristas. Estamos en 1886. Comienza a advertirse que la consignista roquista de "orden y administración" oculta también una realidad

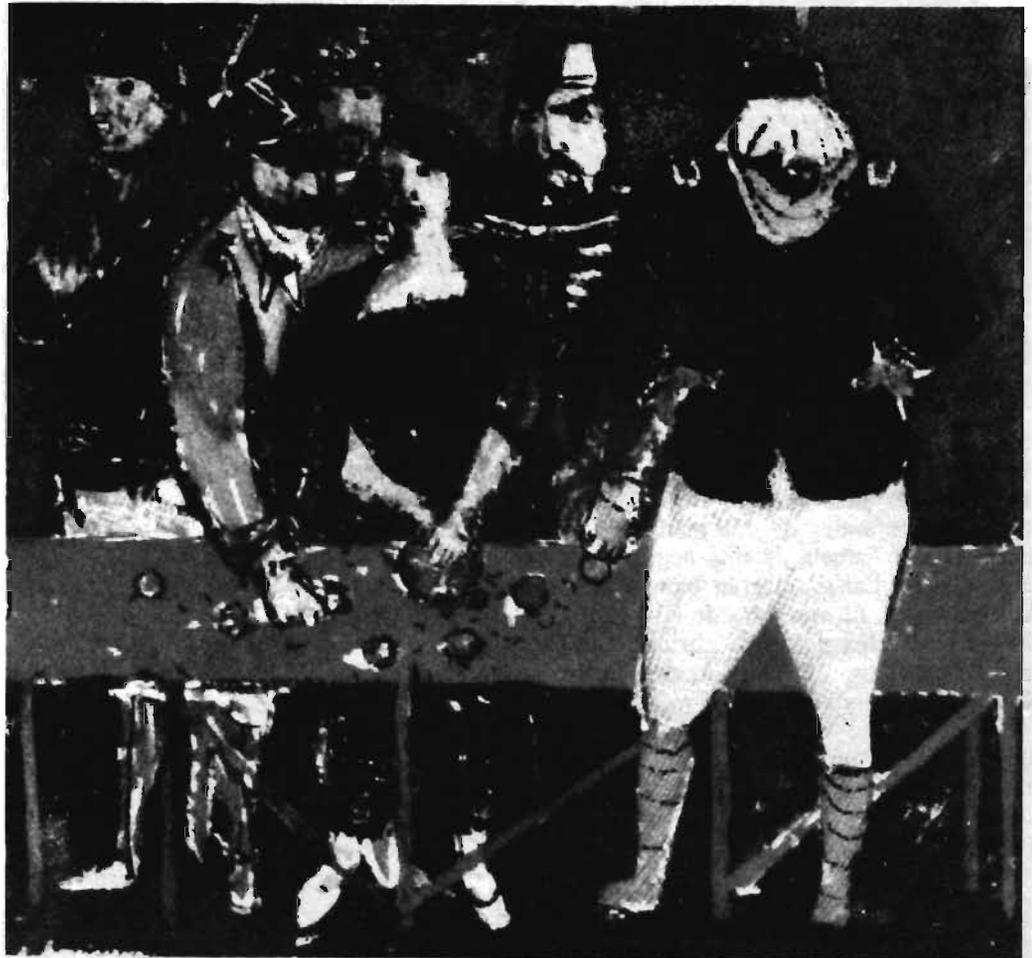
de especuladores e inclusive delinquentes económicos que aflora por todos los resquicios del sistema. Las nuevas capas medias se alarman, y a lo largo de la presidencia de Juárez Celman se van agudizando las tensiones que harán eclosión con el levantamiento revolucionario de 1890, en el que confluirán figuras del autonomismo criollo, como Alem, y del viejo Partido Liberal, con Mitre a la cabeza.

Los conflictos y los signos de la crisis de cambio no aparecen sublimados o implícitos en la obra de Gutiérrez. Las dos novelas que integran el pequeño "ciclo Lanza" los muestran con toda crudeza, exhiben con meridiana claridad las falacias del espejismo de riqueza y prosperidad que moviliza al Buenos Aires de esos años.

La línea folletinesca de Gutiérrez se completará con varios textos de disímil valor que responden a dos vertientes principales: la picaresca y hampona —precursora de no pocos universos literarios marginales—, en la que se integran *El Jorobado*, *Los grandes ladrones* y *El asesinato de Alvarez*; y la histórica, a la que pertenecen *El Chacho*, *Los montoneros* y *La muerte de Buenos Aires*, esta última retablo alucinante y desgarrador de la Revolución del 80, en el que Gutiérrez juega su postura de porteño autonomista y nos muestra la intensidad de su "sentimentalismo" vital.

A una línea no estrictamente folletinesca pertenecen *Croquis y siluetas militares* (1886) y *Un viaje infernal*, publicado en forma póstuma por el editor Schürer-Stolle.

La obra no folletinesca. — Los *Croquis* intentan proporcionar una colorida imagen del ejército anterior a Richieri, aunque en el fondo constituyan un notorio homenaje a los vencedores de Cepeda y Pavón y un ataque indirecto y sagaz contra Roca, a cuya figura antepone Gutiérrez las de Racedo, Lagos, Borges y



CROQUIS Y SILUETAS MILITARES selección

Tapa de Croquis y siluetas militares, de Eduardo Gutiérrez. Buenos Aires. Serie del Siglo y Medio, Eudeba, 1960

Los ciclos narrativos de Eduardo Gutiérrez

a) Novelas gauchescas: Juan Moreira, Juan Cuello, Juan Sin Patria, Pastor Luna, Santos Vega, Una amistad hasta la muerte (continuación de Santos Vega), El Tigre del Quequén, Los Hermanos Barrientos y Hormiga Negra.

b) Novelas históricas: Don Juan Manuel de Rosas, La Mazorca, Una tragedia de doce años, El puñal del tirano, El Chacho, Los montoneros, El rastreador, La muerte de un héroe, La muerte de Buenos Aires.

c) Relatos policiales: Un capitán de ladrones en Buenos Aires, Los grandes ladrones, Los siete bravos, Doña Dominga Rivadavia, Infamias de una madre, El Jorobado, Astucia de una negra, Carlo Lanza, Lanza, el gran banquero, Amor funesto, El asesinato de Alvarez, Carlos Soto, Una demanda curiosa, Los enterrados vivos, El asesinato de Fiorini, Nicanora Fernández.

d) Producción no folletinesca: Croquis y siluetas militares, Un viaje infernal.

Arredondo, junto a las de otros jefes y oficiales del viejo ejército de Mitre. Desde esta perspectiva el libro puede leerse, verdaderamente, como una "inversión" de la célebre *Ocupación militar del Río Negro*, pintada por el uruguayo Juan Manuel Blanes. Si en el cuadro de Blanes el general Roca ocupa el primer plano y se convierte, en esa transparente atmósfera de desfile y apoteosis, en el centro organizador de la composición, que se va diluyendo hacia un borroso fondo de soldados y oficiales de menor graduación, en el libro de Gutiérrez los soldados y sargentos ocupan el primer plano, en tanto confraternizan jefes y milicos de tropa sin exagerados distingos jerárquicos, en una esforzada atmósfera de lucha, heroísmos y penurias que revela otra dimensión más austera y sacrificada de la Campaña del Desierto (cfr. relatos como "Las tortas fritas", "Un regimiento espartano", "Un banquete en las carones", "Gregorio Carrizo", "El negro Santos", etc.).

Un viaje infernal, relato de las peripecias, incomodidades y descubrimientos de un viaje entre La Rioja y el puerto de Rosario, se ubica preferentemente en la vertiente del boceto costumbrista y humorístico, con abundante acopio de descripciones paisajísticas, travesuras, alusiones gastronómicas, personajes pintorescos (como el cura recaudador o el inglés Don Ricardo), acotaciones folklóricas (la historia de "la viuda"), reflexiones e ironías sobre el atraso y los hábitos de la politiquería criolla, etc.

Veracidad-verosimilitud. — Llegados a este punto, podemos anotar que una de las constantes aparentemente manifiestas en la narrativa de Gutiérrez será, en hipótesis, su fidelidad al "discurso histórico", o quizá, más modestamente, a la "veracidad" del discurso histórico-periodístico, el permanente "hemos hablado con", "nos hemos trasladado



El Teniente General Julio A. Roca, en una caricatura de la época

al escenario de los hechos”, “testigos presenciales nos han informado”, “todavía viven numerosos testigos de aquella época”, “hemos leído centenares de legajos”, etc., que refuerzan la conjetural veracidad de lo relatado.

¿Pero existe, en realidad, una contradicción manifiesta entre el discurso “verista” del Gutiérrez *periodista-historiador* y el discurso “verosimilista” del Gutiérrez *narrador*?

Desde el punto de vista específico de la *enunciación*, por ejemplo, una frecuente y reiterativa anotación testimonial del tipo “hemos hablado con” no parece demasiado alejada en sus folletines de recursos comunes de la narrativa tradicional, a través de los cuales el emisor “apoya” sus dichos y amplifica su campo de exposición y conocimiento.

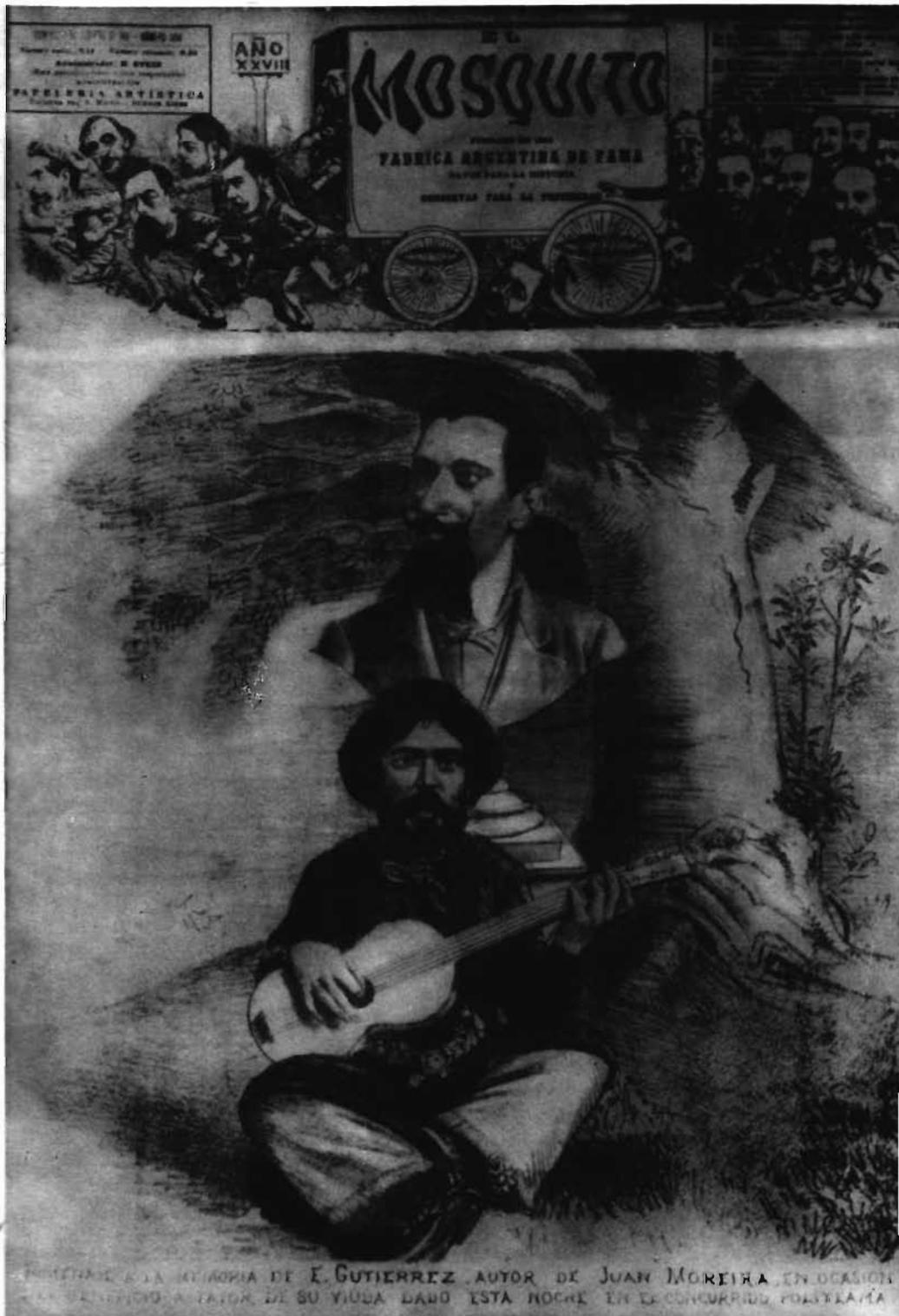
Del mismo modo, las típicas formas de *enunciación* referidas a nociones de tiempo y espacio (“ya lo hemos dicho”, “cuando hablamos con él”, “tomemos su vida diez años atrás”, “volvamos ahora al lugar de los hechos”, etc.), son recursos “narrativos” convencionales, si bien aluden a la peculiar sustancia tempoespacial del fluir histórico, o más bien al carácter de ese devenir y a su compleja “organización” causalista.

Abundan asimismo en Gutiérrez los signos “épicos” marcados por las unidades funcionales metonímicas, que “arrastran” y “dinamizan” al relato y le confieren el sabor de una marcada narratividad “en acción”, y en este sentido, por ejemplo, por confrontación con el aparente disparador que es la introducción “ideológica” de *Juan Moreira* (cfr. op. cit., cap. 1), el resto de la novela se convierte fundamentalmente en historia *fáctica*, más que en historia *silogística*.

Independientemente de la tangible y específica existencia lingüística y artística de sus discursos narrativos, Eduardo Gutiérrez parece insistir —siguiendo en ese punto lo que po-



Los indios invaden el partido de 25 de Mayo al mando de Calfucurá, 1872.
Museo Histórico Nacional



Carátula de homenaje a Eduardo Gutiérrez en El Mosquito (1-2-1891)

driamos designar como una tentación irresistible de las categorías *manifestas* de lo histórico— en que sus relatos sean “legitimados” *en y por* el campo de lo “real”, apoyados por el prestigio veraz del “ha ocurrido” y por la saturación de lo testimonial. Esta intencionalidad “historizante” provocará obvias ambigüedades y zonas de fricción entre significado y significante, entre emisor y referente del discurso, si bien, en definitiva, todo se reducirá a un “placer de contar” y a una fórmula particular en la que las recurrencias a lo “veraz” y las manifestaciones externas del discurso “histórico” se mezclan, amalgaman y contaminan con los viejos recursos discursivos del mito y la epopeya y con los signos narrativos más típicos y convencionales.

La imagen literaria de un universo conflictual. — Con sus folletines, Eduardo Gutiérrez se propone adaptar a nuestro medio (a ciertas características y condiciones socio-culturales específicamente rioplatenses) un producto literario configurado en sus temas y en sus recursos comunicativos y estructurales por una tradición ya añeja en 1880. Para llevar a cabo su proyecto cuenta con un público que comienza a configurarse a partir del nuevo sesgo “modernizador” que adquiere la sociedad argentina. Se puede afirmar que entre el autor y su público se establece un rico movimiento de circulación, condicionamiento, diálogo e interdependencia: a) para algunos sectores la producción de Gutiérrez será fundamentalmente *confirmadora y reforzadora* de actitudes socio-culturales básicas, en especial a través de sus recortes idealizadores de la imagen criolla y de las virtudes del mundo rural (culto al coraje, sentido de la justicia y la libertad, culto de la amistad, austeridad, lealtad, etc.); b) para otros sectores, un tanto complementariamente, su obra actuará en lo fundamental como modelo transcultural-

dor, con una sugestiva e intensa capacidad de captación de la que se pueden citar innumerables ejemplos. Para esa mayoría popular la obra de Gutiérrez constituirá "la literatura" por excelencia, y aquí se verifica el hecho paradójico y muy sugestivo de que el albacea ejecutor de la alfabetización sarmientina no sea un típico escritor del 80, uno de esos "buriladores" y "doradores" de la prosa, sino este folletinista generalmente subestimado por la intelectualidad elitista, este auténtico escritor profesional que escribía a tanto la línea y que no prestaba desmesurada atención a los halagos de la crítica.

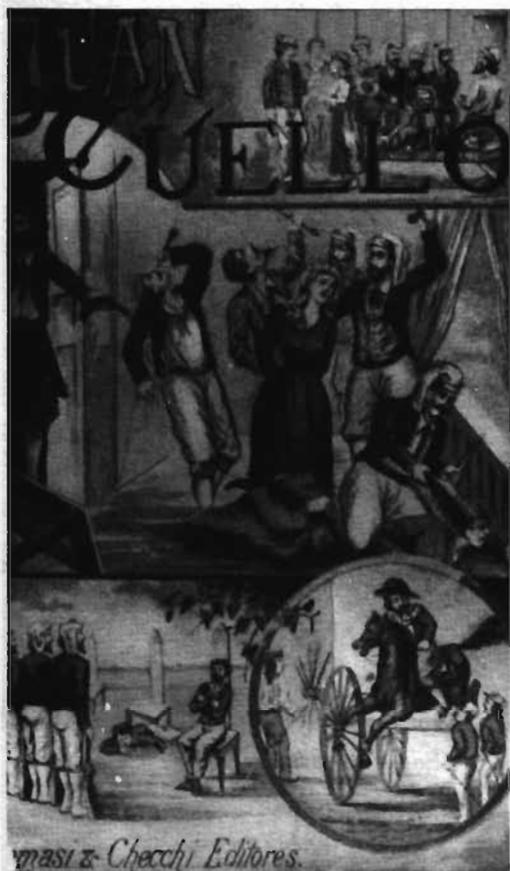
Frente a este nuevo público de características tan particulares —pero que es, en definitiva, un público literario— Eduardo Gutiérrez elige las constantes de la emoción, el sentimentalismo, la intriga, la truculencia, la afición a lo extraordinario, y a partir de la percepción de los intereses de esta compleja clientela, Gutiérrez decide en gran medida su estilo: comienza satisfaciendo el gusto por lo maravilloso, la necesidad de información, de reflexión, de explicación, de su público, pero como contrapartida significativa concluye ofreciendo también —a través de sus héroes demoníacos y estigmatizados— la visión de un mundo conflictual, de un universo —el de la sociedad argentina que se precipita hacia la crisis del 90— escindido entre los polos de la estabilidad y la inestabilidad.

El folletín y la literatura del ochenta. — ¿Cómo es, en última instancia, la novela a la que se contraponen el folletín de Gutiérrez, en tanto modelo indiscutible de una narrativa popular urbana?

Se trata, ya lo sabemos, de la novela de signo naturalista, en su peculiar versión americana, y como tal la distinguen sus propósitos de objetividad (propósitos "científicos", que tienen que ver con la predicada capacidad de observación del método



Casa del barrio de Caballito en donde murió Eduardo Gutiérrez



Tapa de la edición de 1888 de Juan Cuello, de Eduardo Gutiérrez

experimental), su minuciosidad descriptiva, sus pretensiones científicas, apoyadas por las conclusiones del positivismo y del determinismo psicológico y biológico, su tendencia a elegir figuras “emisarias” y no a dilucidar los desfasajes emergentes de un determinado ordenamiento de la sociedad, etc.

Novelas como *Sin rumbo* y *En la sangre*, de Eugenio Cambaceres, por ejemplo, pondrán el acento sobre la causalidad biológica, en tanto que *Irresponsable*, de Podestá, jugará con la idea de los desequilibrios hereditarios, e *Inocentes o culpables*, de Argerich, profundizará en el señalamiento (falazmente determinista) de la inmigración “negativa”.

Ninguno de estos rasgos aflorará en los folletines de Gutiérrez. No los agobiará, como en el caso de *La bolsa*, de Martel, y *Horas de fiebre*, de Villafañe, la finalidad didascálica, preventiva y moralizante. No padecerán, tampoco, pretensiones científicas, ni propósitos demasiado convincentes y rigurosos de “objetividad” (no, por lo menos, la férrea “objetividad” del método experimental), a pesar de su sesgo presuntuosamente historicista y de sus constantes protestas de veracidad.

Las motivaciones escriturales de Gutiérrez difieren en muchos puntos de las motivaciones prototípicas del ciclo naturalista. Si los hombres del 80 son fundamentalmente *gentlemen* que accesoriamente “escriben” (Cambaceres, por ejemplo, se manifestaba en forma desabrida al referirse a su destino de escritor), Gutiérrez es un típico exponente de la clase media criolla que escribe en los periódicos para ganarse la vida. Con mayor o menor claridad, Cambaceres, Cané, Podestá y Argerich se proponen “alertar”, “reconvenir” y “orientar” con sus obras, desde una posición claramente signada por el compromiso ideológico con un determinado sector de la sociedad argentina. En Gutiérrez, por el contrario, la finalidad dominante —den-

tro de una añeja tradición de la cultura popular— es “entretener” e “interesar” al público con la extensa narración de un conjunto de peripecias de arraigado sabor humano. Desde este punto de vista lo estrictamente “ideológico”, lo didascálico, la “moral de la escritura”, adquieren en él un espesor complejo y frecuentemente contradictorio, más bien como reflejo de los valores y de la visión del mundo de una difusa masa de consumidores urbano-rurales, una masa de lectores suficientemente heterogéneos como para permitir y tolear esta ambigua articulación.

Juan Moreira



Producciones Centauro Presenta
Un film de
Leonardo Favio
con Rodolfo Bebán

*Eduardo Rudy • Elena Tritok • Edgardo Suarez • Alba Mujica • Jorge Villalba
Elcira Olivera Garces
Libro: Zubair Jury • Producido por Alberto y Tito Hurovich
Música: Luis María Serra / Pocho Leyes
Coro: Coral Contemporáneo • Director: Jorge Armesto
Eastmancolor • Prohibida menores 11 años*

Reelaboraciones, proyecciones y adaptaciones de obras y temas de Eduardo Gutiérrez

Juan Moreira (1884), pantomima de Gutiérrez-Podestá. 1886: versión con letra estrenada en Chivilcoy.

La Estrella, milonga de Antonio Podestá. El autor alude al famoso peringundín de Lobos y según Héctor Bates fue la primera milonga que se bailó en los escenarios porteños.

Santos Vega (1890), adaptación teatral de José J. Podestá.

Santos Vega (1894), adaptación teatral de Juan C. Nosiglia.

Pampa (1897), poema dramático en 3 actos, inspirado en Juan Moreira.

Música de Arturo Berutti.

Moreira en ópera (1897), pieza satírica con música de Antonio Podestá.

Santos Vega (1903), drama criollo de Domingo Spíndola.

Juan Moreira (1909), adaptación cinematográfica de José González Castillo para Mario Gallo.

Juan Moreira (1923), poema teatral en 3 actos de Alfredo M. French.

Juan Moreira (1923), romance gauchesco en 2 actos, prólogo y 6 cuadros en verso, de Alberto Vacarezza.

Juan Moreira, poema en versos (sic) de Hilarión Abaca. Rosario, Alfonso Longo Librero Editor, s/f. Este autor versificó la totalidad de la obra de Gutiérrez.

Hormiga Negra (1935), novela histórica de Eduardo Gutiérrez versificada por Bartolomé R. Aprile. Buenos Aires, Alfredo Angulo, 1935. Aprile versificó también Una amistad hasta la muerte, El Chacho, Pastor Luna y El Tigre del Quequén.

Juan Moreira (1948), film de Moglia Barth y Mc Dougall.

Hormiga negra (1950), historieta dibujada por Walter Ciocca en el diario La Razón.

La leyenda de Juan Moreira (1958), pieza teatral de Rodolfo Kusch.

Juan Moreira (1973), film de Leonardo Favio.

Bibliografía básica

Obras de Eduardo Gutiérrez

Un capitán de ladrones en Buenos Aires, Buenos Aires, Administración de *La Patria Argentina*, 1879.

Juan Moreira, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 28 de noviembre de 1879 a 8 de enero de 1880.

Juan Cuello, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 9 de enero a 19 de marzo de 1880.

El Jorobado, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 22 de marzo a 30 de julio de 1880.

El Tigre del Quequén, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 10 de agosto a 16 de noviembre de 1880.

Santos Vega, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1880 a 30 de abril de 1881.

Los grandes ladrones, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 4 de agosto a 15 de diciembre de 1881.

Hormiga Negra, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 16 a 26 de diciembre de 1881.

Don Juan Manuel de Rosas, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 27 de diciembre de 1881 a 29 de diciembre de 1882.

Juan Sin Patria, Buenos Aires, Imprenta *La Patria Argentina*, 1881.

La muerte de Buenos Aires, Epopeya de 1880, en *La Patria Argentina*, 25 de junio a 29 de diciembre de 1882.

Los asesinos de Alvarez, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1882 a 12 de marzo de 1883.

Los enterrados vivos. Continuación de *El asesinato de Alvarez*, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 13 de marzo a 16 de abril de 1883.

Amor funesto, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 17 de abril a 3 de mayo de 1883.

Nicanora Fernández, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 4 a 21 de mayo de 1883.

El asesinato de Fiorini, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 22 a 28 de mayo de 1883.

Doña Dominga Rivadavia, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 29 de mayo a 12 de setiembre de 1883.

El Chacho, en *La Crónica*, Buenos Aires, 22 de enero a 30 de octubre de 1884.

Los siete bravos, Buenos Aires, N. Tommasi, 1885.

Carlo Lanza, Buenos Aires, Imprenta de Pablo Buffet, 1886.

Lanza, el gran banquero. Continuación de *Carlo Lanza*, Buenos Aires, N. Tommasi, s/f.

Croquis y siluetas militares. Escenas contemporáneas de nuestros campamentos, Buenos Aires, Igon Hermanos, 1886, 234 pp.

Los montoneros. Continuación de *El Chacho*, Buenos Aires, N. Tommasi, 1886.

El rastreador. Continuación de *Los montoneros*, Buenos Aires, N. Tommasi, 1886.

La muerte de un héroe, Buenos Aires, N. Tommasi, 1886.

Los Hermanos Barrientos, Buenos Aires, N. Tommasi, 1886, 208 pp.

Pastor Luna, Buenos Aires, N. Tommasi, 1886.

Ignacio Monges, Buenos Aires, N. Tommasi, 1886, 126 pp.

La Mazorca, Buenos Aires, N. Tommasi, 1888, 251 pp.

El puñal del tirano, Buenos Aires, N. Tommasi, 1888, 328 pp.

Carlos Soto. Drama de su vida, tragedia de su muerte, Buenos Aires, Imprenta *La Patria*, 1893 (con el seudónimo "Un reporter").

Un viaje infernal, Buenos Aires, Editorial Juan Schürer-Stolle, 1899, 109 pp.

Bibliografía básica sobre Gutiérrez

Becco, Horacio J., Bibliografía especial en *Cuadernos*, 4, Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires, 1963.

Benarós, León, "Estudio preliminar" en Gutiérrez, E., *El Chacho*, Buenos Aires, Hachette, 1960, pp. 7-68.

Benítez, Rubén A., *Una histórica función de circo*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, Departamento Editorial, 1956.

García Mérou, Martín, "Los dramas policiales", en *Libros y autores*, Buenos Aires, Lajouane, 1886.

Ghiano, Juan Carlos, "Prólogo" y noticia en *Teatro gauchesco primitivo*, Buenos Aires, Ediciones Losange, 1957.

— "Estudio preliminar" en Gutiérrez, E., *La muerte de Buenos Aires*, Buenos Aires, Hachette, 1959, pp. 7-37.

Giusti, Roberto F., "Un folletínista argentino", en *Literatura y vida*, Buenos Aires, Nosotros, 1939.

Lehmann-Nitsche, Roberto, *Santos Vega*, Santa Fe, Castellví, 1962.

M. E. L. (Marcos Estrada Liniers), *Juan Moreira, realidad y mito*, Buenos Aires, Imprenta López, 1956.

Rojas, Ricardo, *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Kraft, 1957.

Yunque, Alvaro, "Estudio preliminar" en Gutiérrez, E., *Croquis y siluetas militares*, Buenos Aires, Hachette, 1956, pp. 7-40.



Digitalización para ReHime Laura Vazquez / Diagramación y armado Jorge Pablo Cruz / <http://www.rehime.com.ar>

2011