

El delito político en el microsistema de la gauchesca teatral

Autor:

Daza, Daniel

Tutor:

Rodríguez, Martín Gonzalo

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino

Posgrado

UNIVERSIDAD NACIONAL DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE TEATRO Y CINE LATINOAMERICANO Y ARGENTINO

El delito político en el microsistema de la gauchesca teatral (1884-1896)

Maestrando: **Daniel Alberto Daza Arias**
Director: **Dr. Martín Gonzalo Rodríguez**

Agosto de 2017

ÍNDICE

Introducción: El protagonista de la gauchesca teatral desde las opciones semánticas que configuran su resistencia política.	4
Capítulo I: El caudillo como anclaje referencial del protagonista del teatro de la gauchesca.....	10
Delimitación conceptual del protagonista.	13
Juan Moreira y López Jordán: selecciones y exclusiones en el proceso de ficcionalización.....	16
Capítulo II: El gaucho desobediente en el teatro de la gauchesca.....	21
<i>Juan Moreira</i> : el teatro nacional como sistema teatral.....	22
Moreira, personaje paradigmático del teatro de la gauchesca.	24
<i>Martín Fierro</i>	25
La prehistoria del protagonista: gaucho pero no marginal.	25
La caída en desgracia: el nivel de confianza del personaje en la mediación judicial.....	26
El reclutamiento forzado: un ciudadano que se niega a invocar sus derecho.....	29
Anagnórisis y denuncia social	33
Encuentros, persecuciones y olvido	35
La persecución y el refugio en la frontera.....	37
El viejo Vizcacha: Vago y mal entretenido.....	38
La muerte de Fierro: olvido y perdón.....	39
<i>Juan Cuello</i>	40
La división funcional del trabajo en la lucha de Juan Cuello.....	41
Captura y fusilamiento.....	42
<i>Julián Giménez</i>	43
La Provincia Cisplatina, un territorio fuera del dominio de las Provincias Unidas del Río de la Plata.....	44
La mala administración imperialista.....	45

Pedagogía de la revolución. La selección de Dolores como el personaje embrague.....	48
Patria, multitud y revolución	50
Suegro oponente – amante y colaboracionista con el imperio.....	52
<i>Juan Soldao</i>	53
La opción del castigo degradante y público.....	55
Inocencia y delito político.....	59
El rapto de Juana fuera de escena.....	62
<i>Cobarde</i>	62
La promesa – el contrato entre Juan y Natividad.....	64
 Capítulo III: La ausencia del sujeto colectivo como protagonista en el teatro de la gauchesca.....	68
Contexto de situación de <i>Solané</i>	70
Solané, el protagonista creado por Francisco Fernández.....	72
 Conclusiones.....	83
 Bibliografía.....	85
Metodología y marco teórico.....	85
Crítica e historiografía sobre el teatro argentino.....	88

Introducción: El protagonista de la gauchesca teatral desde las opciones semánticas que configuran su resistencia política.

El objetivo de la presente investigación es estudiar un área del teatro argentino desde las opciones semánticas que configuran la resistencia política de los protagonistas de los textos dramáticos *Juan Moreira* (1886), *Martín Fierro* (1890), *Juan Cuello* (1890), *Julián Giménez* (1891), *Juan Soldao* (1893), *Cobarde* (1894) y *Solané* (1881). Es posible que *Solané* no haya formado aún un sistema, es decir, un modelo que produzca otros textos que le sigan, y creen una convención y un público a su alrededor. No obstante, el texto de Francisco Fernández mantiene una relación paradigmática con las otras obras del teatro de la gauchesca, sirve de límite y ofrece respuestas que no están presentes en los textos del género.

El teatro de la gauchesca, hasta el momento, ha sido abordado desde diferentes perspectivas; sin embargo, las opciones semánticas que seleccionaron los dramaturgos del microsistema teatral al configurar a sus protagonistas parecen haber sido ignoradas. Por eso, nos interesa analizar la configuración del protagonista de los textos dramáticos que, por lo general, se presenta como una víctima inocente: es un perseguido sin una justa causa que se enfrenta individualmente a los representantes de la ley. Comete delitos comunes, es valiente y hace respetar su código de honor y culto al coraje, pero nunca alcanza a vislumbrar una reconstrucción del sentido político de su lucha, motivar al pueblo a unirse a su causa y rebelarse juntos. Es decir, parece que el protagonista de los textos de la gauchesca no pretende en ningún momento resistir, modificar o transformar políticamente al Estado.

Abordamos nuestro estudio desde la noción de sistema¹ y la delimitación temporal que desarrolla Pellettieri para clasificar los textos de la gauchesca teatral. Así, nos centraremos en el estudio y el análisis del corpus de obras que integran lo que él denomina *microsistema de la gauchesca teatral* (1884-1896). No obstante, en esta investigación, retomaremos y analizaremos una perspectiva interpretativa que, a diferencia de las posiciones discursivas que describen de manera positiva el proceso de emancipación cultural, rastrea elementos problemáticos y hace énfasis en que el teatro de la gauchesca es también el testimonio del fracaso de un pensamiento americano autónomo, independiente de

¹ “Nuestro modelo investiga el teatro desde la perspectiva del cambio y la ruptura de los sistemas teatrales, pero también lo describe como continuidad, es decir, como entes de retención de manifestaciones dramáticas. Pensamos la historia del teatro argentino como proceso de cambios y continuidades (innovaciones, recuperaciones, redescubrimientos e intermitencias) en el cual lo sincrónico juega un rol fundamental en la descripción de textos dramáticos y espectaculares” (Pellettieri, 1997:14)

las concepciones políticas, económicas, sociales y también estéticas que habían sido creadas desde Europa. Esto nos permite hacer una lectura de la gauchesca teatral como resultante estética de un proceso a lo largo del cual el gaicho y sus representantes –los caudillos provinciales– fueron derrotados por la política de Buenos Aires.² En la gauchesca, asistimos a la emergencia de unos textos dramáticos cuyos protagonistas son “inadaptados sociales” pero no “rebeldes” dado que su resistencia se caracteriza por una protesta ante una injusticia de carácter individual que afecta al protagonista, pero que no tiene un impacto colectivo que permita acceder a la solidaridad del conjunto y vislumbrar la modificación del Estado.

Para comprender mejor el devenir de la representación del protagonista de las obras que conforman nuestro corpus, analizaremos la prehistoria y evolución del género gauchesco (desde la llamada “gauchesca primitiva” hasta el *Martín Fierro* de José Hernández) con el objetivo de rastrear posibles indicios de la resistencia política en los antecedentes de la gauchesca teatral. Para ello, tomaremos los desarrollos de Ángel Rama en su libro *Los gauchipolíticos rioplatenses* (1982).

De acuerdo con Rama, después del período colonial, podemos rastrear cuatro etapas en la gauchesca del siglo XIX. Inicialmente encontramos una primera etapa ubicada en el escenario revolucionario de 1810 hasta 1828-1830, que coincide con el advenimiento de Rosas a la gobernación de Buenos Aires y la independencia del Uruguay. Esta primera etapa se caracteriza por la acción protagónica de un sujeto colectivo, hombres que deciden ejercer la resistencia armada y que están unidos por el vínculo político. Se emplea la poesía como forma de provocación y de comunicación política. A partir del presupuesto de que la revolución sólo podía realizarse con la incorporación en igualdad de derechos al negro y a los gauchos, se incorporan también a la estructura literaria los materiales del patrimonio popular tradicional, y validan, de esta manera, la poesía del dialecto español que constituía la base del habla rural y en la cual se insertarán, negando el principio ortodoxo de las costumbres, los contenidos ideológicos del liberalismo burgués. La constitución de esta comunidad tiene entonces una fundamentación política que se concreta en la integración de universos opuestos. La igualdad ante la ley que aportaba la revolución burguesa tendrá como correlato la igualdad que establece el dominio de la lengua en que se sitúa la comunicación del mensaje y que vuelve a unir entre sí a hombres acostumbrados a estar separados de la comunidad lingüística dominante establecida por el idioma oficial que usaban las clases privilegiadas en las ciudades. Durante esta primera etapa se hace hincapié en el carácter

² El libre cambio y la eliminación de una política aduanera proteccionista que favoreciera a las producciones locales, y el reparto equitativo de los derechos de aduanas entre todas las provincias.

colectivo de la composición, una primera persona del plural que recupera la unidad del conjunto y evidencia la coparticipación emocional. Presenciamos como constante la nota comunitaria de la gauchesca, la intervención de los paisanos en una lucha que sienten como propia.

La segunda etapa que describe Rama “corresponde a la lucha de facciones que tiene su centro en Juan Manuel de Rosas, la cual puede datarse desde la instalación de Hilario Ascasubi en Montevideo en 1832 y llega hasta la batalla de Monte Caseros en 1852; su principal figura es sin duda Hilario Ascasubi”. (1982: 61) Presenciamos, en esta etapa, una fragmentación del sujeto colectivo en bandos, facciones o partidos, que evidencia el fracaso de la promesa revolucionaria de construir una sociedad igualitaria que integrara realmente a los diferentes sectores que habían sido incorporados a la lucha para vencer al enemigo externo. Por un lado, se evidencia la fragmentación de la unidad revolucionaria para servir, indistintamente, a las facciones enfrentadas, las ideologías opuestas, los bandos enemigos. El autor se convierte en un poeta partidario de evidente función propagandística, en su calidad de intermediario entre la masa y la dirigencia. Ya no puede ser el intérprete independiente de un pueblo alzado en armas, sino un mero reproductor del discurso de un partido. De otra parte, las enseñanzas e instrucciones que fundamentaban la poesía política en el primer período son sustituidas por una intensificación de elementos melodramáticos. De esta manera, el pensamiento político es reemplazado por la violencia emotiva de las escenas de guerra o el canto a la indescriptible valentía de soldados y las carismáticas personalidades de los caudillos.

En el tercer período, Rama establece una continuidad entre la obra de Ascasubi y la de su discípulo Estanislao Del Campo. “Es un período de transición que va desde Caseros hasta 1870, fecha en que aparecen las poesías de Del Campo. Su marco histórico son los conflictos de la confederación, hasta la batalla de Pavón (1861), pero sobre todo la progresiva imposición del nuevo orden económico liberal que desde la ascensión de Mitre a la presidencia (1862) ha de extenderse progresivamente, acelerándose después de concluida la guerra del Paraguay (1865-1870)” (Rama, 1982: 61). Durante este período se amplifica el empobrecimiento de los contenidos políticos que habíamos observado en la poesía de los períodos anteriores: el revolucionario que protagonizaba Hidalgo y el partidista de Ascasubi. Mientras en la primera etapa los guachos son protagonistas de los sucesos históricos y en la segunda testigos de los acontecimientos, en la tercera etapa se concreta una participación del gaucho aún más degradada: un simple espectador. Estanislao del Campo representa en su proyecto creador, la situación de su clase social que comienza a ejercer su triunfo en forma

excluyente. Se reproduce, entonces, un distanciamiento entre la sociedad urbana y la realidad del campo, cuyas manifestaciones de poesía política en lengua gaucha no serán más requeridas por la clase dominante para ser incorporadas a su discurso, puesto que con la resolución de la batalla de Pavón (1861) deja de ser necesaria la movilización de los gauchos a la lucha. Se trata del momento del reconocimiento de la traición de las expectativas revolucionarias. Mientras un sector dominante afirma su conciencia de clase y desarrolla el plan acorde a su triunfo, el gaucho también toma conciencia de su pertenencia a una clase social derrotada y excluida de los beneficios que se le habían prometido al incorporarse a la revolución.

Finalmente, Rama enuncia que en 1872 se registra una notable modificación estética que señala la irrupción del cuarto período: “La aparición de *Los tres gauchos* de Antonio Lussich y *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández. Es un momento de rara intensidad y de escasa duración. La nueva versión que de su poema ofrece Lussich en 1877 y la aparición de *La vuelta de Martín Fierro* de Hernández en 1879, sin que desmerezcan artísticamente sus primeros libros (y en el caso de Lussich los mejora bajo el magisterio de Hernández) apuntan a una mitologización del asunto y a la progresiva aceptación del nuevo orden impuesto por el liberalismo, tanto vale decir, la aceptación de la derrota rural”. (Rama, 1982: 62) En este período se concreta en la gauchesca el abandono del caudillo como referente de la lucha colectiva para fundar una poesía social basada en la reivindicación del gaucho sin derivarla de una lucha política. Contrariamente a lo hecho por Estanislao del Campo, Hernández no va a tratar al gaucho desde la comicidad apelando a su ignorancia. Para él, el gaucho constituye un asunto serio y abordará el tema con suma formalidad, manifestando que el gaucho debe ser tratado como ciudadano y no como un desheredado de la patria. Se trata de una literatura social que denuncia las injusticias cometidas contra el gaucho sin derivarlas de una lucha política y que subraya el carácter social de estos temas. Sorprendentemente, los autores de este período conocieron directamente al gaucho a través de una vinculación política: escritores y gauchos se involucraron en las guerras civiles. José Hernández se unió a las tropas de Ricardo López Jordán y Antonio Lussich combatió en el ejército de Timoteo Aparicio. Ambas insurrecciones manifiestan el resentimiento presente en las poblaciones rurales ante las formas arbitrarias en que los gobiernos liberales conquistan las provincias, en el tiempo en que aún se sentían en capacidad de resistir al proyecto de la “civilización”. Sin embargo, *Martín Fierro* de Hernández, no pretende comunicar ningún tipo de resistencia política que modifique la acción individualista del protagonista de su texto.

Es importante señalar que la emergencia del protagonista de la gauchesca teatral comienza a gestarse en el cuarto período de la gauchesca del siglo XIX que indica Rama. Es decir, asistimos al inicio del proceso de configuración de un protagonista de los textos dramáticos que no pretende resistir, modificar o transformar políticamente el Estado. Este nuevo protagonista está anclado al final de la espiral evolutiva que conduce paulatinamente desde la figura de la comunidad revolucionaria al individuo que es líder y caudillo de su ejército, y finalmente, al héroe del folletín que desarrolla una resistencia individual a partir de un conflicto privado y que cuando no encuentra la muerte al enfrentar a la autoridad es sometido e incorporado por otros medios al sistema.

La gauchesca teatral como objeto de estudio ha sido analizada desde diferentes perspectivas y aún en la actualidad continúa despertando el interés de los investigadores a pesar de que no ha existido una renovación o continuidad significativa de la producción de esos textos en el siglo XX. Para Rama, esta escasa producción textual sucede porque

no resultó asimilable a las experiencias poéticas aceptadas en la contemporaneidad, la “gauchesca” se encuentra suspendida, puesta entre paréntesis, como una curiosa y simpática anomalía de la historia literaria de Latinoamérica. No se la puede considerar extinguida por cuanto su difusión es sorprendente en poblaciones del campo y la ciudad que la conserva en el lugar más íntimo, la memoria; tampoco se la puede considerar viviente, porque los ejercicios que se le vinculan tienen un notorio aire epigonal que parecería indicar la incapacidad esencial de la sociedad moderna para favorecer su desarrollo. (Rama, 1982: 178)

De igual manera, el carácter político del teatro de la gauchesca se encuentra en estado latente, a la espera de que en el futuro nuevos autores incorporen a sus textos contenidos ideológicos, creencias sociales o políticas, que actualicen el sentido político del género gauchesco. Dicho proceso de actualización no es una concepción enteramente gratuita, si se recuerda que uno de los temas centrales de la gauchesca es el de la injusticia. Este interés constante por la problemática de la injusticia³ presente en los textos de la gauchesca teatral constituye la nota de especificidad del teatro de la gauchesca. En este trabajo de tesis pretendemos profundizar en algo que, aunque evidente, todavía no ha sido abordado lo suficiente: la gauchesca teatral representa para nosotros el escenario en el que se desarrollan las conflictivas relaciones entre el Estado y sus ciudadanos desde las

³ Basta señalar a manera de ejemplo cómo Ordaz describe a Juan Moreira: “Moreira pudo ser “vago y malentendido”, como lo califican los prontuarios policiales, y guardaespaldas de políticos de distinto bando, pero su personalidad trasciende, gracias a Gutiérrez, como la de un ser acosado por una Justicia injusta y prepotente que le hace perder todo, hasta la vida” (Ordaz, 1999: 43)

coordinadas del delito político⁴. Esta complejidad se traduce en que los oprimidos y vencidos exalten el delito político y los opresores lo desprecien y castiguen con firmeza. Pensar una lectura de los textos de la gauchesca teatral desde la perspectiva del delito político nos permitirá comprender mejor por qué los dramaturgos, al momento de configurar dichos textos no seleccionaron la opción semántica de representar un protagonista colectivo que reaccione ante los abusos y la opresión de un gobierno local ineficaz y corrupto, los vicios de un sistema judicial débil y la violación indiscriminada de sus derechos, con el ejercicio de una acción grupal violenta que reivindique esos derechos. A pesar de las constantes alusiones en dichos textos a la legitimidad del levantamiento de los oprimidos contra un poder despótico que los degrada y abusa de sus derechos como ciudadanos, en los textos, las inquietudes colectivas de resistencia sólo son representadas tangencialmente por las acciones de protagonistas individuales, vengadores que al enfrentar al Estado terminan sistemáticamente fracasando en su lucha.

Para el análisis de las opciones potenciales y realizadas en el proceso de construcción de los textos dramáticos de la gauchesca teatral, tomaremos como referente la perspectiva de la lingüística sistémica funcional de Halliday, que propone al lenguaje como un potencial de significado y al texto como la representación de una opción. Halliday parte del presupuesto de que un texto es “lo que se quiere decir” seleccionado entre una serie total de opciones que constituyen lo que se puede decir. En otras palabras, el texto puede definirse como un potencial de significado realizado. (Halliday, 1982: 144)

El teatro de la gauchesca tiene la posibilidad de decir múltiples cosas pero se realiza a partir de la elección de una gama de alternativas que configuran sus textos. Los dramaturgos partían de “lo que deseaban decir” e iban seleccionando entre una serie total de opciones que estructuraban “lo que podían decir” hasta configurar en sus textos dramáticos un potencial de significado realizado. Se olvida a menudo que es en las opciones semánticas que selecciona el autor para construir el texto donde se hace más palpable la interrelación entre lo que se dice y cómo se dice y que es gracias a la confrontación con las opciones no seleccionadas donde podemos hallar nuevos sentidos para interpretar las acciones que suceden en el texto.

Nos interesa fundamentalmente indagar en los modos de configuración de las opciones semánticas que seleccionan los autores de la gauchesca teatral para crear sus personajes a través de la manera en que representaron en sus textos el delito político, los

⁴ Visto desde dos perspectivas: contra la existencia y funciones de los poderes públicos y contra los derechos políticos de los ciudadanos.

discursos, imágenes y referentes conceptuales que hacen inteligible la norma y la transgresión a las grandes mayorías, y que opera como un marco de comportamientos sociales. Pretendemos, desde una perspectiva teórica inspirada en los estudios de David Garland (2006) y la semiótica social, abordar las representaciones del delito político en el teatro de la gauchesca, en términos de su contribución significativa a la configuración de una peculiar “forma cultural” sobre el delito, no sólo en tanto marco intelectual a través del cual se miraba, se comprendía y se actuaba sobre el delito –el plano de la mentalidad– sino también en tanto marco afectivo que movilizaba sentimientos y emociones –el plano de la sensibilidad.

Uno de los principales propósitos de este trabajo consiste en detectar de qué modos y bajo qué circunstancias el escenario del delito político en las opciones semánticas seleccionadas por los dramaturgos para configurar a los protagonistas de los textos de la gauchesca teatral nos permite reconstruir la configuración simbólica de la sociedad en los textos dramáticos. Es decir, la manera en que se representa a la sociedad y sus nociones de delito, transgresión y justicia. Apuntamos a comprender la representación textual del fenómeno punitivo desde un punto de vista diferente al del conocimiento experto en la materia y los circuitos institucionales en los que tradicionalmente se define lo que es un delito, quién es el transgresor y cuál la naturaleza del castigo. Además, buscamos reconstruir la pluralidad de interpretaciones atribuibles a la norma, así como las complejidades de su producción, aplicación y transgresión en los textos dramáticos.

Capítulo I: El caudillo como anclaje referencial del protagonista del teatro de la gauchesca.

El proyecto ideológico de la Revolución de Mayo constituye un proceso complejo que pretende la vinculación y organización idónea de varios actores sociales con diferentes expectativas políticas en la formación de una comunidad revolucionaria, a partir del presupuesto de que el éxito de la revolución solo era posible con la incorporación, en igualdad de derechos, de negros, mulatos, patizambos, indios, gauchos y pobres. Las promesas revolucionarias liberales ampliaban el horizonte de expectativas políticas y posibilitaban la oportunidad de un ascenso social en la vida de los habitantes de la colonia⁵. Sin embargo, se trata de una incorporación fundamentada en los criterios de selección de la burguesía emergente del Río de la Plata, quien constituía el verdadero sujeto protagónico que reclamaba el monopolio de la interpretación legítima de la totalidad de los oprimidos.

La urgencia de dar una organización racional a la sociedad y la confianza ciega en el poder de la razón, motiva a la clase propietaria emergente a buscar la unidad revolucionaria, aún a expensas de utilizar a la mayoría popular como un medio y no como un fin. Por tanto, los ideólogos iluministas apelarán a los vagabundos desposeídos, campesinos y marginados, imprescindibles para nutrir de soldados rasos sus ejércitos, con el doble propósito de afianzar la revolución y neutralizar las demandas populares. La burguesía recurre a la razón para justificar el sacrificio de todos los privilegios necesarios para alcanzar la meta de la independencia, y la historia de la emancipación será para ella lo que su razón determine que sea. En ese sentido, hicieron la Revolución de Mayo de 1810 y desde entonces ejercieron el poder sin tener en cuenta las reales necesidades de todos aquellos actores sociales que habían sido convocados a participar de dicha revolución. El grueso del entramado social, que a través de la revolución había vislumbrado el camino de una vida igualitaria y democrática, reencontraba, luego de la independencia, las mismas condiciones oprimidas de la sociedad colonial. La reacción antidemocrática de la burguesía mercantilista de Buenos Aires y Montevideo, que había seguido a la esperanza revolucionaria, determinó que se pensara un país que imitara “los modelos europeos que le aseguraban su triunfo en ese momento histórico; aplicación de concepciones políticas económicas, sociales y también estéticas que habían sido generadas en la Europa franco-inglesa desde el perspectivismo

⁵ La sociedad colonial se caracterizaba por rígidas estructuras jerárquicas: la limpieza de sangre era condición requerida para acceder a un empleo y estaba, por ejemplo, prohibido alfabetizar a los negros y aún, enseñarles un oficio.

universalista que convenía a sus originarios creadores, pero en verdad al lógico servicio de sus intereses específicos que por lo tanto resultaban locales o nacionales” (Rama, 1982: 67).

Sin embargo, la oligarquía de la ciudad de Buenos Aires que pensó la construcción de la nacionalidad a partir de las coordenadas liberales, encontró la resistencia de una oligarquía rural que desconfiaba de las bondades de las políticas de libre comercio, las teorías económicas foráneas y se negaba a convertirse en la periferia del sistema. El federalismo propuso, entonces, una respuesta paralela equivalente de las provincias, basada en una política republicana, federalista y proteccionista, que reconciliara el pensamiento humanista del siglo de las luces con las necesidades de la totalidad de la población que había luchado por conquistar la independencia. Estos dos posicionamientos políticos antagónicos se enfrentaron en unas cruentas luchas civiles con el objetivo de acceder a los mecanismos de monopolio y edificar el Estado moderno.

Consideramos que el teatro de la gauchesca puede ofrecernos elementos para realizar una lectura en clave política desde la perspectiva federal. Tomando en cuenta que la mayoría de los escritores del género pertenecían ideológicamente al federalismo o simpatizaban con sus ideas, es posible rastrear en los textos elementos significativos para inferir la respuesta federal al fracaso de la confederación argentina basada en la idea de soberanía popular y la protección de la producción nacional. Intentaremos preguntarle a los textos dramáticos cuál es el sentido del reiterado fracaso de los protagonistas, así como analizaremos si el conflicto ideológico de éstos es una transposición de la paradoja federal de haber tenido la posibilidad concreta de acceder al poder en 1859 en Cepeda y terminar ingenuamente en el Pacto de Unión Nacional del 11 de noviembre. Esto implicó la concesión a los unitarios de las bases para la consolidación del control total del país,⁶ pues al entregarle a Buenos Aires la administración de un puerto que centralizaba la economía y el poder de todo el país, concedieron a sus oponentes políticos la oportunidad de obtener los recursos necesarios para financiar la lucha por acceder al monopolio legítimo de la fuerza.

Entendemos que Pavón marca un punto de inflexión en la caída del federalismo, cuando el general Urquiza, como jefe del partido federal, abandona el campo de batalla y le entrega la victoria a los unitarios sin presentar combate. Pero, como explica Fermín Chávez, desde la derrota de Rosas en Caseros se prepara progresivamente el caldo de cultivo para el fracaso del proyecto federalista. Y agrega: “Caseros significó la derrota de la resistencia

⁶ “El convenio de noviembre y la reforma a la Constitución que suprimen el gobierno nacional, entregando a Buenos Aires todos los recursos de la nación, y sumen a ésta, andrajosa y ensangrentada en el abismo de la anarquía sin fin, son obras del General Urquiza. Él los quiso, por él se mantienen”. Juan B. Alberdi, *Escritos Póstumos*, tomo IX. Buenos Aires, 1899. Citado por Fermín Chávez.

americana frente al imperialismo internacional y las oligarquías extranjerizantes”. Los unitarios reconocen el peligro de las montoneras que, lideradas por carismáticos caudillos, amenazan con la posibilidad de reconstruir la confederación al unir sus fuerzas con el partido federal en el Río de la Plata: el Litoral argentino, los blancos orientales y el Paraguay de Solano López. Entre 1864 y 1870 se concreta el plan de aniquilamiento de las últimas resistencias federales en el Río de la Plata y Paraguay. Tanto la caída del Presidente Bernardo Berro en la provincia oriental como la sangrienta guerra del Paraguay están presentes en el teatro de la gauchesca. No es un hecho menor que el autor de *Julián Giménez*, Abdón Arosteguy, haya participado de la rebelión de Timoteo Aparicio y del fracaso del caudillo blanco, quien otrora se enfrentara al General Venancio Flores. Del mismo modo tampoco es una casualidad que el dramaturgo haga uso de la opción semántica del distanciamiento en el tiempo para resemantizar la rebelión de la lanzas al narrar los hechos políticos que ocurren en *Julián Giménez*.

Sarmiento escribe *Facundo* durante su exilio a la manera de un arma ideológica que tiene como objetivo catapultar su proyecto político a la victoria, mientras que los escritores federales (que también escriben sus dramas gauchos desde otro exilio) deciden, a diferencia del sanjuanino, darles a sus obras un sentido catártico que no pretende preparar una victoria. Hay ya en la génesis del teatro de la gauchesca una tendencia al fracaso, cierto testimonio del fracaso de sus líderes que se ve proyectado en el fracaso de sus protagonistas. Nos interesa estudiar un texto de un dramaturgo federal escrito durante el período de luchas de competencia y exclusión por la acumulación definitiva del poder para analizar la perspectiva política de éste y la manera en que configura su protagonista antes del fracaso definitivo del federalismo. Por ello analizaremos en el tercer capítulo, la primera versión de *Solané* (1881) de Francisco Fernández.

A pesar de la victoria unitaria en la administración del Estado, los efectos negativos de un proceso modernizador que había apostado a la inmigración como motor de progreso y civilización enfrentan a los liberales con las dificultades de hallar la formación de la singularidad cultural argentina. Por tal razón, los círculos hegemónicos recurren a la representación del gaucho, el mismo personaje que convocaron inicialmente para realizar la independencia de España y al que, posteriormente, despojaron de los derechos prometidos durante la etapa revolucionaria y combatieron ferozmente en el curso de las guerras civiles, cuando desde la insurgencia se negó a someterse a la voluntad de las nuevas autoridades. Pero para los intelectuales liberales herederos del proyecto de civilización no es grato recurrir al discurso criollista porque inconscientemente reconocen que el gaucho y su

desobediencia constituyen un remanente del federalismo que continúa presente en el imaginario popular. Comprenden que, como manifestó Sarmiento, “las ideas no se matan”⁷ y los textos escritos en su mayoría por dramaturgos de pasado federalista constituyen una incómoda prolongación del proyecto federal. Por consiguiente, los protagonistas deben ser reconfigurados a partir de opciones semánticas que disminuyan los contenidos de propaganda política de los caudillos. Entonces, los caudillos que anteriormente lideraban un grupo de hombres alzados en armas dispuestos a arriesgar su vida por una causa política que consideraban justa, son representados como protagonistas de ficciones en las que encarnan al gaucho desobediente. Es posible que estos protagonistas luchan desprovistos de un ejército y carezcan de un discurso político manifiesto, pero continúan, como en el pasado, luchando contra la injusticia y el abuso de la autoridad deslegitimada, y su recepción permanece generando en el sentimiento del pueblo y de sus enemigos, fascinación por su enorme carisma y coraje. Curiosamente *Martín Fierro* (1872) y *Solané* (1881), dos de los antecedentes más representativos del teatro de la gauchesca, fueron escritos por federales que participaron directamente asociados a la rebelión de Ricardo López Jordán, el último de los caudillos federales que se levantó contra el proyecto de organización nacional. Ambos textos desarrollan, desde las antípodas, a partir del devenir ideológico de sus protagonistas, la respuesta al fracaso del federalismo, que sus autores cultivaron en la guerra y decantaron en el exilio.

Delimitación conceptual del protagonista

Es oportuno, en esta instancia, hacer referencia al rol del protagonista de los textos dramáticos, es decir, el gaucho. Empecemos por afirmar que en el teatro de la gauchesca, la presencia del protagonista cumple con la función de servir de eje en torno del cual se estructura el desarrollo dramático del texto. Según Pellettieri, estamos ante un drama de personaje porque la abundancia de secuencias en donde predomina la acción exterior no le confiere cohesión a la estructura; en consecuencia, la unidad está fundamentada en los constantes esfuerzos del protagonista por vengar una afrenta inmerecida por parte de un representante de la justicia oficial. Por este motivo, se transforma en un fuera de la ley y, en

⁷ “On ne tue point les idées” la cita es de la autoria del escritor francés Constantin Francois de Chasseboeuf

su devenir, están presentes una serie de obstáculos que finalmente lo conducen a la muerte (Pellettieri, 1987: 118)

Afirmar que el gaucho es el protagonista del teatro de la gauchesca puede parecer una verdad demasiado evidente. Sin embargo, es menester que desconfiemos de esa apresurada conclusión e indagemos en el término *gaucho*. Los gauchos han estado siempre presentes en la literatura, la historiografía y el pensamiento nacionales. Si bien resulta una categoría compleja, su significado puede variar mucho de acuerdo a los autores que adjetivan el término gaucho como malo, matrero, bandido, rebelde, delincuente, vago y malentendido, etc. Por tanto, requerimos de una delimitación del concepto que nos permita precisar lo que entenderemos por gaucho al momento de abordar los textos dramáticos de la gauchesca teatral.

Luis Ordaz, en su “Estudio Preliminar” al libro *Drama Rural* (1959: 7-23) considera que el género teatral costumbrista se caracteriza por dos tendencias: el “costumbrismo de carácter urbano” (el sainete) y el de carácter rural. Del mismo modo, estableció una nueva subdivisión temática del costumbrismo de carácter rural que, según la presencia en el texto del gaucho ganadero o inmigrante que cultiva la tierra, determina una dramática ganadera o agrícola. Desde estas coordenadas pensamos que la gauchesca teatral tiene presentes algunos elementos costumbristas. Por ejemplo, los textos tienen como protagonista a un gaucho ganadero: aquel jinete habilidoso que conoce y entiende las singularidades de la cría de ganado, diestro a la hora de domar y arrear animales y conocedor de las tareas básicas de la hacienda: faenar, castrar, charquear, cuerear y carnear.

Por otra parte, reconocemos que al estudiar los textos dramáticos desde la mirada del delito político, resulta tentador asimilar a nuestro protagonista al bandido social de Hobsbawm.⁸ No obstante, el protagonista de la gauchesca carece de una de las características fundamentales del bandido social: la dimensión colectiva de su desafío al orden institucional que lo diferencia de la lucha individual del delincuente común. Si tomamos como referencia la dimensión colectiva del protagonista para definir su participación política en el proceso de resistencia y transformación social, encontramos que en el caso del protagonista de la gauchesca (con la excepción de *Julián Giménez*) esa participación política no es clara. Sin embargo, consideramos que no todas las huellas de la acción política han sido borradas del género y de su protagonista. Aun cuando el protagonista generalmente manifiesta vincularse a una causa individual y rechaza la

⁸ Hobsbawm, Eric, 1968. *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Ariel

participación de otros personajes en sus asuntos, resulta significativo que el héroe reciba continuas muestras de solidaridad en la comunidad de donde proviene y que se le ofrezca refugio, a pesar de las terribles represalias con las que la autoridad amenaza a la población simpatizante que se atreve a auxiliar al protagonista.

Consideramos que a pesar de que los dramaturgos del género seleccionaron la opción semántica de configurar a sus protagonistas desde el desarrollo de una causa individual, su resistencia tiene connotaciones políticas fuertes porque la injusticia que han sufrido no es exclusiva de éstos sino que es compartida por toda la comunidad. Es decir, los demás personajes, especialmente gauchos, se identifican con un protagonista que, al igual que ellos, sufre la persecución de la autoridad porque se ha negado a obedecer una norma que juzga injusta y recurre a la violencia como medio de resistencia para resolver el conflicto porque siente desconfianza de la intermediación del aparato judicial como garante del orden normativo. Por esta razón, la causa individual del protagonista se equipara con la sumatoria de las causas individuales de los demás personajes para quienes funciona como una especie de catarsis al comprobar que, al menos uno de sus pares, hace justicia al respecto de todas las ofensas que sufren los gauchos y que el Estado no puede o no quiere castigar. Tanto el protagonista como la comunidad comparten simbólicamente la misma desobediencia, una manera diferente a la legalmente establecida para intentar resolver el conflicto que los unifica y hace trascender una causa individual al nivel colectivo.

Elaborar una lectura aguda de estas definiciones y valorar el sentido de estos elementos implica, en principio, abordar al gaucho desobediente como portador de una práctica judicial. Una práctica judicial entendida como “la forma a través de la cual se arbitran entre los hombres las faltas y las responsabilidades, el modo mediante el cual se concibe y define en la historia de Occidente el medio por el cual se puede juzgar y ser juzgado en función de los errores cometidos; la forma a través de la cual se impone a determinados individuos la reparación de algunas acciones y el castigo de otras” (Foucault, 1999: 172).

Partiremos de la desobediencia del protagonista como la manifestación de una acción ilegal, que de alguna manera viola al menos una ley válida del sistema jurídico o, dicho de otro modo, la ejecución de conductas que están descriptas en las normas como una de las condiciones para el ejercicio de una sanción. Sin embargo, a efectos de este trabajo, reconocemos que no todos los protagonistas son rebeldes o manifiestan un comportamiento en oposición a las normas o son perseguidos injustamente por la ley, como en el caso de *Cobarde* (1894) de Pérez Petit. Muchos de los gauchos que protagonizan los textos de la

gauchesca no son abigeos ni salteadores; son autosuficientes y podrían vivir del producto de su trabajo. Podríamos afirmar, con palabras de Sarmiento, que “el gaucho se convierte en malhechor o en caudillo, según el rumbo que las cosas tomen”. En la gauchesca teatral los textos generalmente describen el siguiente itinerario: el protagonista, al enfrentarse con la injusticia de la autoridad y hallar el silencio de las instituciones ante sus requerimientos, inicia una espiral de desobediencias que lo conduce finalmente al fracaso. Su lucha no termina coronada por una victoria. Por el contrario, cada uno de los protagonistas encuentra la derrota sin temor al precio que ha de pagar por ello. Quizás desde el preciso momento en que el protagonista toma la resolución de iniciar su resistencia, ésta se halla destinada al fracaso. Posiblemente como la mayoría de estos textos fueron escritos por dramaturgos simpatizantes de las ideas federales (que incluso llegaron a combatir en el frente con los caudillos federales y compartieron con ellos la angustia del fracaso estrepitoso y del exilio) sus textos hablan del fracaso político del federalismo en clave dramática. La idea fundamental del drama gauchesco es la necesidad de resistir la injusticia y el fracaso de un héroe que individualmente afronta la persecución y no construye una respuesta colectiva para vencer a sus oponentes. Los dramaturgos seleccionan opciones semánticas que nos permiten inferir en sus textos un paralelismo entre el devenir de sus protagonistas y las peripecias de los caudillos federales. Basta recordar que los caudillos, al igual que Moreira, modelo del protagonista, enfrentan a un adversario que los supera en número y armamento, y presentan combate ante la organización nacional liberal, que se encontraba política y militarmente en superioridad aplastante. Y a pesar de todo, deciden rebelarse y enfrentar una lucha cuyo fracaso es inminente.

Juan Moreira y López Jordán: selecciones y exclusiones en el proceso de ficcionalización.

El prestigio del gaucho, incluso entre el círculo hegemónico porteño, se originó, en principio, gracias a su contribución en el proceso de independencia de España, aunque su rol posterior como insurgente en las rebeliones federales motivó asimismo la condena histórica que ejemplifican los textos de Sarmiento. De alguna manera, la gauchesca teatral toma al gaucho como material que somete a la ficcionalización, al tratamiento dramático mediante un proceso de selección y exclusión de opciones semánticas que configuran cada texto dramático. Recordemos que la ficcionalización consiste en tomar hechos reales y darles

forma con el potencial de significados que ofrece el lenguaje, es decir, a través de las opciones seleccionadas por el autor, los hechos se modifican y la materia real sobre la que se basa el texto pasa a ser un referente que posibilita otras lecturas al ser confrontado con el texto. La realidad del gaucho y el devenir histórico de las rebeliones de los caudillos federales constituyen, entonces, un eje de referencia que nos permite evaluar los mundos ficticios representados en los textos dramáticos del teatro de la gauchesca.

Para crear el personaje de Juan Moreira, que se convertirá en modelo del protagonista del teatro de la gauchesca, Eduardo Gutiérrez recurre a las fuentes del archivo policial y se sirve de un caso aparentemente cerrado para la prensa y la administración de justicia, al reconstruir y ficcionalizar la vida de Moreira. Por tanto, Gutiérrez, como un verdadero perito, necesita acumular datos, estudiar la causa judicial e investigar los archivos, además de buscar testigos, realizar entrevistas y consultar a especialistas. Como bien señala Alejandra Laera, Gutiérrez debe reconstruir el caso de Moreira a la manera del folletín, lo que se concretará en una relectura del caso, su interpretación y corrección. El autor parte de un hecho verídico y de su pesquisa para la creación de Juan Moreira. Pero en ningún momento se preocupa por ocultar los métodos de recolección del material como por ejemplo en la entrevista a Moreira: “Cuando hablamos con él, entonces, Moreira estaba tachado de bandido y su fama recorría los pueblos de nuestra campaña” (Gutiérrez, 2001: 17) Todo lo contrario, existe en Gutiérrez una preocupación por validar su texto con la investigación que ha realizado sobre un personaje extraído de la realidad. Esto puede explicarse por la fascinación que generaba en el público de ese entonces la recepción de historias que combinaban el relato novelado de sucesos reales, y que eran publicadas con gran éxito en la prensa. (Laera, 2003: 104)

Por otra parte, en 1871, José Hernández participó de la rebelión de López Jordán, quien fue neutralizado por Sarmiento. Ambos compartieron la suerte de la derrota y el exilio en Brasil, donde Hernández escribirá su *Martín Fierro*. Hernández sabe de primera fuente la historia del caudillo por coincidencias ideológicas y, además, por el conocimiento que adquiere al combatir directamente en el ejército de López Jordán. A diferencia de Gutiérrez, no necesita reconstruir los hechos que ha vivido en primera persona y que constituyen un documento de primera fuente que puede narrar sirviéndose de las licencias estilísticas que crea convenientes. Sin embargo, al seleccionar las opciones semánticas para configurar su *Martín Fierro*, Hernández no decide anexar una nota metatextual para informar que los hechos narrados son basados en hechos reales, es decir, en sus memorias de la rebelión jordanista. A pesar de la avidez del público por consumir las noticias acerca de López

Jordán en la prensa, Hernández no pretende asegurarse un éxito de ventas y satisfacer la demanda de historias del caudillo. Por el contrario, procura borrar todas las huellas que vinculen a su protagonista con el hombre. En el lugar donde el caudillo requiere de la unión popular para acceder al poder, el personaje de Hernández manifestará una lucha individual y de carácter personal que no atenta contra la estabilidad del ordenamiento jurídico.

Por extraño que parezca, el caudillo López Jordán comparte con Moreira, Fierro y los demás protagonistas del teatro de la gauchesca, la característica fundamental de haber sido acusado injustamente de un delito y ser perseguido por sus enemigos sin que estos respeten las garantías legales. Jordán es acusado de orquestar el asesinato de Urquiza con la intención de apropiarse del poder en la provincia de Entre Ríos. Sin embargo, Jordán nunca reconoció su participación en la muerte de Urquiza⁹ ni pudo probarse responsabilidad alguna del caudillo durante el proceso instruido al capitán José María Mosqueira¹⁰ en agosto de 1871. Es pertinente anotar, como afirma Fermín Chávez, “que en la época de los sucesos ni los mismos antijordanistas pensaron en atribuirle la responsabilidad del asesinato” (Chávez, 1986: 154). No obstante, los unitarios mitristas, el propio Sarmiento, hablan de un asesinato premeditado y actúan a la manera de los jueces de paz de los textos dramáticos como antagonistas del caudillo. Sarmiento, desde su presidencia, le declara la guerra a la provincia de Entre Ríos y decreta una invasión antes de que el congreso resuelva la aprobación de la intervención en la provincia. López Jordán, que había sido elegido democráticamente como gobernador provisorio de la provincia conforme lo establecido por la constitución entrerriana, le ofrece su renuncia a Sarmiento con tal de que se respete la autonomía provincial. Pero el presidente responde a ese gesto de prudencia con la militarización de la provincia y decretando reo de rebelión contra la nación al gobernador y todos sus seguidores. Prácticamente, Jordán se ve obligado a defenderse y tomar las armas en contra de las políticas del gobierno que pretenden aprovechar las circunstancias para aniquilar cualquier vestigio federal en las provincias. En inferioridad numérica y con un precario armamento, se enfrenta a un ejército profesional y disciplinado que cuenta con un moderno equipamiento. De la misma manera en que Moreira combate a las partidas, Jordán aprovecha su movilidad y conocimiento de la geografía para desconcertar a sus perseguidores con tácticas de guerrilla. Sin embargo, al presentar combate de manera

⁹ “En cuanto a lo manifestado por Jordán en el proceso de Rosario, sus afirmaciones se limitan a ratificar que la responsabilidad por él asumida en la proclama del 14 de abril, al prestar juramento como gobernador provisorio, no era del asesinato sino “en vista de la situación creada y ponerse a su frente para evitar males consiguientes a la anarquía” (Chávez, 1986:154)

¹⁰ Única prueba documental que se conserva sobre la manera en que se desarrolló la muerte de Urquiza (Ídem: 152)

convencional pierde las batallas más importantes y cruciales para su proyecto revolucionario. En tres ocasiones intentó Jordán rebelarse contra el Estado nacional y en todas ellas encontró la derrota. A diferencia de Felipe Varela, no tuvo la oportunidad de extender su revolución más allá de los límites de su provincia.

Capítulo II: El gaucho desobediente en el teatro de la gauchesca.

Durante los primeros años de la década de 1880, se consolida el establecimiento del Estado moderno¹¹ en la Argentina, y en el orden económico, el desarrollo del modelo agroexportador que prometía conducir a la Argentina hacia su crecimiento. En el plano político-social se produce una intensa modernización que provoca una drástica separación entre lo tradicional y lo moderno. Estos cambios profundos representan, para la sociedad, un novedoso y contradictorio clima de ideas que le obliga a pensar con detenimiento, entre otros ítems, los efectos de la inmigración con respecto a la formación de la singularidad cultural de la Argentina. Coincidimos con Bertoni en que la llegada de los inmigrantes que, en un primer momento, generaba confianza en las posibilidades de un futuro económico próspero, empieza a despertar inquietud y temor por los rasgos de la nueva sociedad aluvional. (Bertoni, 2001: 19)

En dicho contexto, los círculos hegemónicos recurren nuevamente a los sectores populares, a la representación del gaucho, el mismo personaje que convocaran inicialmente para construir la comunidad revolucionaria necesaria para concretar la independencia de España y al que posteriormente despojaron de los derechos adquiridos durante la etapa revolucionaria, y combatieran ferozmente en el curso de las guerras civiles, cuando, desde la insurgencia, se niega a someterse a la voluntad de las nuevas autoridades y a renunciar a su proyecto político. Sin embargo, en esta ocasión los sectores dominantes recurren a los restos del gaucho¹², a ese símbolo de la tradición nacional. Desprovisto de contenidos políticos, en los textos del discurso criollista (Prieto, 1988) les permiten imbricar los elementos culturales que los inmigrantes europeos traían desde su mundo campesino con aquellos que los provincianos nativos transportaban consigo desde el campo. Por tanto, la estrategia de reincorporar al gaucho en los contenidos para construir la noción de colectividad se apuntala desde una formación discursiva que se dirige principalmente a focalizar el descontento popular que se manifestó en la ciudad. Ante los procesos de cambio y modernización, las imágenes del discurso criollista utilizan la nostalgia por el mundo rural perdido para crear una identidad de lo argentino. El gaucho en domesticación es, entonces, aprovechado como referente para ofrecer a los integrantes de la nueva realidad social de la ciudad (producto de

¹¹ Entendido en términos de Weber como el sujeto que reclama con éxito, dentro de un territorio determinado, para sí el monopolio legítimo de la fuerza. Weber (1969)

¹² El gaucho es diezmado por el proyecto civilizador al privarlo de la libertad y la posesión de la tierra. Se extingue como grupo social, pero sobreviven como mito, y por tal, puede ser incorporado al no representar una amenaza para las elites. Chumbita (2009)

la crisis económica y la inmigración creciente), los nuevos mitos que requería. La modernidad como escenario del conflicto entre lo urbano y lo rural es el caldo de cultivo para la formación de un sentimiento de unidad entre sujetos que anteriormente parecían carecer de elementos en común. El teatro de la gauchesca critica y cuestiona el lema roquista “orden y progreso” y, a su vez, aspira a promover un sentido de argentinidad compartido por inmigrantes y criollos.

Juan Moreira: el teatro nacional como sistema teatral¹³

Eduardo Gutiérrez, a partir de 1879, publica en el diario *La Patria Argentina* una novela por entregas en la que retoma la tradición de la gauchesca y los archivos policiales y refuncionaliza temas y recursos del folletín europeo para describir una historia consoladora en la que el protagonista lucha contra el mal y castiga las injusticias cometidas contra los humildes. Tranchini afirma que *Juan Moreira* es una historia que “no exige un dominio demasiado extenso del castellano, por lo que su lectura resulta posible para criollos e inmigrantes. El personaje de Moreira es héroe osado y a la vez, víctima trágica. Es también un héroe autóctono, que al igual que el trabajador que es víctima de abusos y maltratos de los capataces en la ciudad y de los terratenientes y hacendados en el campo, resulta perseguido por la policía y la amenaza de los fortines del ejército” (Tranchini, 1999: 111) Por consiguiente, logra seducir a inmigrantes y criollos y facilita, de esta manera, la configuración de rasgos de identidad entre estos grupos con diferentes experiencias de lectura; les permite comenzar a integrarse en torno a valores que caracterizan al protagonista, como el denominado culto al coraje.

En 1884, se estrena la transposición de la novela de Gutiérrez al drama criollo. La compañía de los hermanos Carlo presenta en el Politeama Argentino la pantomima *Juan Moreira*, con José Podestá a cargo del papel protagónico.¹⁴ Posteriormente, en 1886, la voz, corporeidad y creatividad de Pepe Podestá otorgan a la representación del Moreira la capacidad de captar los anhelos y expectativas de un público popular que, urgido de la

¹³ Hablamos de sistema en términos de lo que Tinianov define como conjunto de textos que se convierten en modelo para la producción de nuevos textos en un determinado período de la historia, cuya dominante es su constante dinamismo.

¹⁴ La pantomima *Juan Moreira* fue estrenada en el Politeama Argentino por la compañía de los hermanos Carlo que buscaban una novedad para atrapar al público. Por recomendación de Alfredo Cattáneo, representante de la compañía, decidieron convocar a José Podestá -que en esos momentos se hallaba trabajando en el circo Humberto Primo- para personificar a Moreira. Podestá era, según Cattáneo, el único capaz de interpretar a un gaucho.

necesidad de identificación, se dispone a reproducir la tradición del mito de Moreira en la serie social. La propuesta escénica de José Podestá logra identificar asociativamente al público con Moreira, en cuyo desamparo y penurias injustificadas reconocían las propias. *Juan Moreira* significó, como afirma Pellettieri, una pluralidad de cosas pero, especialmente, el maridaje del teatro con su público. Este hecho, además de popularizar el texto de Gutiérrez y definir la conversión del personaje Moreira en un modelo paradigmático, representa un momento crucial del sistema teatral argentino.¹⁵

Estamos de acuerdo con Pellettieri, cuando señala que con *Juan Moreira* no comenzó el teatro nacional, sino que esta pieza representa el advenimiento de la vida plena, sistemática y continuada del teatro argentino. Moreira señala un punto de encuentro con el discurso cultural e ideológicamente propio de la Argentina. Aunque el país se había emancipado políticamente, esa emancipación no alcanzaba a su discurso teatral, que continuaba dando preferencia a las producciones culturales de origen extranjero. La influencia foránea avasallaba las manifestaciones populares que carecían de legitimidad. El teatro argentino carecía de elencos nacionales que representaran los textos escritos por autores argentinos. Estos se veían obligados a modificar sus obras de acuerdo a los usos y variantes idiomáticas de aquellas compañías extranjeras que decidieran representar sus obras. El teatro que se representaba en las salas era el gran repertorio universal presentado por las compañías extranjeras. Se trataba de un teatro que daba la espalda a lo vernáculo. Las diferencias establecidas por los sectores hegemónicos entre lo culto y lo popular, establecía como norma estética el reconocimiento de los productos culturales que estuvieran acordes con las manifestaciones extranjeras.

La pantomima del *Juan Moreira* transformada en drama hablado por Podestá representa un momento clave para la escena nacional. Por primera vez, los elementos fundamentales para la vida sistemática del teatro nacional se articulan: dramaturgo, actor, director, temática y público nacional. Quienes asisten a esta representación encuentran en escena un teatro que retrata a un personaje que les permite reconocerse y disfrutar de un espectáculo que construye una memoria colectiva que remite a una identidad común y expresa angustias y esperanzas sociales.

¹⁵ El microsistema de la gaudesca teatral empieza con Juan Moreira (1884-1886) y prosigue con su ciclo, hasta 1896. Persiste como sistema popular remanente durante los primeros años del siglo XX. Es la primera fase del subsistema de la emancipación (Pellettieri, 2002: 19).

Moreira, personaje paradigmático del teatro de la gauchesca.

Consideramos a *Juan Moreira* (1886) de Gutiérrez y Podestá un texto fundacional y relevante en el marco del microsistema de la gauchesca teatral porque los textos que le suceden no son meras repeticiones del modelo¹⁶ sino que establecen variaciones que posibilitan la producción de nuevos textos y la configuración de un verdadero sistema. Al confrontar las opciones semánticas seleccionadas por los autores de la gauchesca teatral para la configuración de sus protagonistas con las opciones semánticas que materializan a Moreira, encontramos constantes y variaciones que describen un diálogo continuo entre los textos de la gauchesca y *Juan Moreira*. Los protagonistas de los textos posteriores del sistema tratan de conquistar el ser y la esencia de su modelo, imitándolo del modo más fiel posible. Las variaciones van desde el revolucionario que aspira a derrocar el sistema (*Julián Giménez*) hasta el gaucho que desobedece la ley y obstruye la administración de justicia de un sistema que no pretende modificar (*Cobarde*), pero lo que no cambia es la matriz del protagonista: pelea por una causa, es empujado al camino del crimen, y tiene una personalidad profundamente carismática. Logra dominar a quienes lo rodean gracias a un fuerte ascendiente sobre sus pares y un particular código de honor que respeta y hace respetar con la vida. Sin embargo, esas cualidades no se traducen en el triunfo de una venganza, como persiguen los protagonistas ni, menos aún, como imaginan los espectadores. El desarrollo de las acciones va concretando la derrota, una derrota ya sufrida en el momento en que, a la sombra del perfil de Moreira, los protagonistas se disponen a procurar su venganza o cometen el primer delito¹⁷.

A partir de las opciones semánticas seleccionadas por los autores para configurar sus protagonistas y atendiendo a las especificidades de los textos y un ordenamiento cronológico, hemos dividido las obras en dos grupos. Así, el corpus está formado, en primer lugar, por los textos que narran la vida de gauchos perseguidos por la autoridad: *Juan Moreira*, *Juan Cuello* y *Martín Fierro* y, en segundo término, por aquellos gauchos que se enfrentan por primera vez a la autoridad a raíz de un hostigamiento, una injusticia o una afrenta personal: *Julián Giménez*, *Juan Soldao* y *Cobarde*.

¹⁶ El *Juan Moreira* hablado, que se estrenó en 10 de abril de 1886 en Chivilcoy, “formó sistema”. Se convirtió en modelo que produjo otros textos: creó un personaje estructurador del desarrollo dramático, concretó el uso de una flexibilizada “lengua gauchesca”, inventó un público, un tipo determinado de actor y actuación. (Pelletieri, 2002:102)

¹⁷ Consideramos a *Juan Soldao* como la excepción al presupuesto de haber cometido un delito.

Martín Fierro

El 4 de julio de 1890, Elías Regules estrena su adaptación de *Martín Fierro*. En el marco de la selección de opciones semánticas prevalece el espíritu del poema de José Hernández puesto que conserva los contenidos ideológicos fundamentales: el gaucho debe ser considerado un ciudadano y no un paria. Se trata de un drama social que denuncia las injusticias cometidas contra el gaucho sin derivarlas de una lucha política y que subraya el carácter social de estos temas. El protagonista que construye Regules comparte con el modelo de Moreira la opción semántica de no pretender en ningún momento modificar o transformar políticamente al Estado. Ambos serán, en principio, víctimas inocentes que se enfrentan individualmente a los representantes de la ley¹⁸ y están desprovistos de una fuerza organizada; estos personajes cometen delitos comunes, son valientes y hacen respetar su código de honor pero nunca alcanzan a vislumbrar una reconstrucción del sentido político de su lucha, ni llegan a motivar al pueblo a unirse a su causa y rebelarse juntos.

La prehistoria del protagonista: gaucho pero no marginal

Las relaciones conflictivas entre el gaucho y el Estado que se representan en los textos dramáticos de *Juan Moreira* y *Martín Fierro* se configuran mediante la opción semántica de construir un protagonista noble y virtuoso, al que se le obstaculizan las vías legales para acceder a una participación digna en la sociedad. Éste se enfrenta a las políticas de un Estado que favorece la acumulación de capital y que recluta hombres para combatir en las fronteras. La arbitrariedad en el ejercicio del poder deriva en los atropellos a los que se somete al protagonista. Con variantes, la historia del gaucho es conocida: primero se le aleja de su entorno, de su trabajo y de su familia y se le envía a combatir en las fronteras. A su regreso, encuentra un medio hostil en el que no puede insertarse ni como mano de obra en las propiedades que anteriormente poseía, lo cual termina conduciéndolo a la marginalidad y lo ubica al borde del delito. Sin embargo, los dramaturgos no seleccionaron la opción semántica de configurar un protagonista que se caracterice por estar incapacitado para integrarse a las pautas de producción y consumo comúnmente admitidas por la sociedad de su tiempo. En el caso de *Martín Fierro*, por ejemplo, encontramos a un pequeño arrendatario, un trabajador de estancia cuya ocupación le permite subsistir honestamente.

¹⁸ Pueden recibir ayuda de un personaje como Cruz o Julián Andrade, pero no emplean su fuerza perlocutoria y su carisma para constituir un grupo, su propio ejército.

Además, cuenta con un domicilio estable, administra como buen padre de familia su hogar, y afirma que el equilibrio de su pequeño universo estará a salvo mientras pueda satisfacer las necesidades básicas del hombre de campo:

FIERRO: –Fortachona, amigazo; mientras tenga un churrasco pá ponerlo de horcón al rancho de la vida; un pingo escarciador pá no dir a pie a las reuniones y una prenda que me arregle los trapos y cuide a los cachorros, los trabajos de la vida ni me asustan ni me mellan... Me parece que por aura nada me falta y que viviré contento mientras la taba de la fortuna no me caiga con la suerte pá bajo. (Regules, 1996: 42)

Por su parte, Juan Moreira, como indica la prehistoria del personaje en la novela de Gutiérrez, es un pequeño propietario¹⁹, casado y padre de un hijo, con domicilio en el partido de La Matanza. Tiene animales de su propiedad y puede pagar las multas con que el teniente alcalde grava su patrimonio. Asimismo, dispone del capital suficiente para prestarle diez mil pesos al almacenero Sardetti. Sin lugar a dudas, Moreira no pertenece a la marginalidad y por el contrario, según el juicio de la comunidad, se encuentra en una perspectiva cierta de concretar en el futuro un ascenso social:

El padre de Vicente veía estos amores con cierta vanidad, pues a más de todo esto, Moreira era un hombre trabajador, honrado y dueño de una fortunita que, trabajada, podía ser algún día una riqueza. (Gutiérrez, 2001: 22)

La caída en desgracia: el nivel de confianza del personaje en la mediación judicial.

Regules conserva en su obra los rasgos principales del modelo de Moreira. La estructura de la intriga está fragmentada en cuadros unidos por una causalidad, en ocasiones, cercana a la espacial. El protagonista es perseguido por la autoridad que, previamente, le hostiga y conduce hasta el borde del precipicio de la delincuencia. No obstante, a diferencia de su modelo, la caída en desgracia de Fierro no es causada por el abuso de la autoridad que pretende arrebatarle a su mujer, sino que el punto de partida de su calamidad es el reclutamiento forzado y su destinación a la frontera. En efecto, durante el final del primer cuadro, observamos que el juez realiza el reclutamiento sin un sorteo con criterio militar y democrático. Se dirige a los gauchos denominándolos “malos criollos” y justifica su incorporación al ejército con el discurso acostumbrado para absorber a la población de

¹⁹ “Moreira poseía una tropa de carretas, que era su capital más productivo y en la que traía a la estación del tren inmediata grandes acopios de frutos del país, que se le confiaban conociendo su honradez acrisolada”. (Gutiérrez, 2001:16)

vagos y mal entretenidos²⁰. Si bien, como indicamos más arriba, Fierro está integrado a las normas de producción y consumo, el juez ignora esa información y lo trata como un marginal. Fierro no retruca, no cuestiona. Pasiva y resignadamente, acepta el reclutamiento y no accede a los beneficios institucionales.

Si bien manifiesta sus diferencias con el punto de vista de la autoridad²¹, no trata de evadir legalmente el reclutamiento y es trasladado maniatado para servir “voluntariamente” a la patria. El protagonista no cuestiona, en ningún momento, la legitimidad del reclutamiento y la idoneidad del procedimiento con que el funcionario ejecuta la norma. Resulta interesante observar que Regules, en la escena del reclutamiento, acentúa la significación de su opción semántica de un protagonista pasivo ante la administración de justicia al introducir un personaje que sí reclama sus derechos. A diferencia de Fierro, Regules le otorga al personaje de Marta –quien demanda del juez la excepción del reclutamiento para un mozo por ser el hijo de una viuda– la capacidad de confrontar a la autoridad y defender sus derechos desde el mismo ordenamiento jurídico. La respuesta afirmativa del juez nos permite inferir que, en caso de estar acompañadas realidad y ficción, la norma vigente en materia de excepciones al momento de la escena del reclutamiento es posiblemente la ley de milicias de 1823. Aunque ya antes de 1870, con motivo de la guerra de la Triple Alianza (1864-1870), las excepciones previstas en la ley de 1823 fueron reformadas, y el hijo de viuda no quedó incluido en las nuevas disposiciones. Por otra parte, el juez de paz estaba en la obligación de verificar la viudez de la madre, procedimiento que Regules omite. Esa elección acentúa la pasividad de un protagonista sometido que no atina a balbucear alguna protesta en defensa de sus legítimos derechos. Fierro no presenta certificados o testimonios que prueben alguna de las excepciones, tampoco otro personaje, un familiar o su patrón, lo auxilian solicitando su exclusión del servicio militar. En ese tiempo era muy común que los dueños de los establecimientos rurales solicitaran la dispensa para sus capataces o peones. No obstante, Regules niega a su protagonista la opción semántica de que un ayudante invoque los derechos que Fierro no se atreve a ejercer personalmente. Menos aún apela a la utilización del derecho a la personería, que implicaría una mediación del sistema judicial para defender sus derechos. En efecto, por medio del

²⁰ Según el artículo 289 del código rural de la provincia de Buenos Aires de 1865, Será declarado vago todo aquel que careciendo de domicilio fijo y de medios conocidos de subsistencia, perjudique a la moral por su mala conducta y vicios habituales.

²¹ “Yo, señor Juez, ¡no me vendo!” (Regules, 1996:44)

derecho a la personaría aquellos que al ser remitidos al ejército no quisieran hacerlo, tenían derecho a buscar y proponer un reemplazante.²²

De otra manera, Juan Moreira antes de precipitarse a la desgracia, deposita su confianza en el sistema de justicia para resolver y dar respuesta al problema que tiene con Sardetti. El primer cuadro de *Moreira* se desarrolla en el Juzgado de Paz, donde el protagonista se presenta ante una autoridad competente para que dirima el conflicto y, de esta forma, reconoce el principio de legalidad:

MOREIRA: –Señor, yo cobro mi plata que he prestaó, y la cobro porque la necesito, este hombre quiere robarme si dice que no me debe, y yo entonces señor Alcalde vengo a pedir justicia. (Gutiérrez, 2001: 219)

La intervención del alcalde es, pues, propuesta por el texto dramático como un arbitraje entre dos adversarios, una acción para hacer respetar los derechos de cada una de las partes. Se trata de un sujeto del que se espera que ejerza el poder judicial, una estructura de poder que apacigua, racionaliza y evade la violencia²³. Sin embargo, Don Francisco no respeta el debido proceso y da por sentado que la palabra de Sardetti, al negar la deuda que demanda Moreira, es suficiente para dar por terminado el caso. Por tanto, se niega a buscar la verdad jurídica, no insta a las partes a aportar pruebas testimoniales que permitan reconstruir los hechos y confirmen sus afirmaciones. Y evidencia la parcialidad de su juicio al afirmar que la justicia que piensa ofrecerle a Moreira es una barra de grillos, porque lo considera un ladrón que viene a su despacho a contar bolazos.

Asimismo, la opción semántica que configura al protagonista en el inicio de la novela es su confianza en la intermediación judicial para resolver conflictos. Voluntad que se evidencia en la novela de Gutiérrez cuando Moreira visita a su compadre Giménez y le relata los constantes hostigamientos de don Francisco y la humillación que ha sufrido, al ser castigado públicamente por éste en el cepo. Moreira no quiere desgraciarse por la causa de don Francisco y pide opinión a su amigo Giménez; Moreira acepta el consejo y se presenta al Juzgado de Paz, narra los hechos injustos, y reclama para que aquel hombre deje de cometer esos abusos. Sin embargo, el juez no acepta las pruebas que Moreira ofrece y lo

²² La formalización del contrato de personería se debía hacer en presencia del jefe del regimiento y la autoridad civil del partido. Al mismo tiempo, el procedimiento establecía que la primera mitad de la cuota de enganche acordada debía entregarse al personero al momento de partir el contingente y la segunda, que permanecía en poder del juez de paz, al finalizar los seis meses del servicio.

²³ Un extensivo estudio sobre la función racionalizadora de la violencia propia del aparato judicial puede hallarse en Girard, René, 1982. *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama.

expulsa con la amenaza de que, en caso de no corregirse, lo enviaría a la frontera con el primer contingente (Gutiérrez, 2001: 24).

En resumidas cuentas, Fierro y Moreira no se encuentran al borde del mismo precipicio que los conduce a la delincuencia, ni se comportan de igual forma ante la administración de justicia. Mientras Fierro acepta pasivamente el imperio de la ley, al ignorar o rechazar los mecanismos posibles para hacer respetar sus derechos, Moreira apela a la justicia e intenta ejercer activamente las vías jurídicas para hacer valer sus derechos. Sin embargo, el sistema es igualmente injusto. Para el gaucho no existe la igualdad ante la ley. Por esta razón, no es paradójico que Moreira juzgue por dentro del marco legal, pero piense en castigar por fuera de él:

MOREIRA: Está bueno, amigo. Usted me ha negado la deuda para cuyo pago le di tantas esperas, pero yo me la he de cobrar dándole una puñalada por cada mil pesos. Y usted, don Francisco, que me ha echado al medio de puro vicio, guárdese de mí, porque ha de ser mi perdición en esta vida, y de su justicia tengo bastante. (Gutiérrez, 2001: 220)

El reclutamiento forzado: un ciudadano que se niega a invocar sus derechos.

Martín Fierro, se sabe, es conducido a la fuerza como un integrante más de un contingente destinado a un fortín de la frontera y, al desertar, se ve obligado a refugiarse de la persecución de la autoridad viviendo entre los indios. Moreira, en cambio, es amenazado por la autoridad con el mismo destino, aunque nunca se concreta tal amenaza. El personaje de Moreira –en la transposición de Gutiérrez-Podestá– carece de la experiencia militar e ignora la vida del otro lado de la frontera, la perspectiva de la vida en los toldos y entre los indios. Esto ocurre porque los dramaturgos deciden excluir del texto dramático todas las referencias a la vida militar de Moreira, presentes en la novela de Gutiérrez: Moreira tiene cierta experiencia en la fuerza policial²⁴, se ha distinguido como sargento de una partida, “no habiendo criminal capaz de resistirse al hermoso sargento, ni de dar motivo alguno para que la partida se le echase encima” (Gutiérrez, 2001: 68) Del mismo modo, sabemos que prestó sus servicios como guardaespaldas del doctor Alsina.

El problema de la seguridad de la frontera y la vida del soldado que es reclutado a la fuerza están presentes en la opción semántica que selecciona Regules para estructurar su

²⁴ Es decir, una fuerza armada dotada de capacidad de coerción sobre la propia población y diferenciada de las fuerzas específicamente destinadas a la defensa

Martín Fierro. El texto dramático desarrolla la perspectiva del soldado, que es incorporado a un cuerpo en contra de su voluntad.²⁵ El segundo cuadro de *Martín Fierro* inicia con una breve presentación del Comandante en la que señala a los nuevos reclutas las condiciones de la milicia en el fortín: la ausencia de libertad y sentimientos de honor, la amenaza de un castigo infamante de azotes para los desertores. Por otra parte, el grado de instrucción militar es muy precario: los nuevos uniformados reciben sus armas y limitadas indicaciones para disciplinar sus cuerpos; posteriormente, les espera un primer enfrentamiento con el enemigo. En este sentido, queda clara la intención del texto de representar la problemática de un ejército premoderno, imprevisible y regido por los caprichos personales de los oficiales. Ahora bien, los antecedentes del ejército en la época de la colonia señalan que éste contaba con un modelo de burocracia militar altamente desarrollado. La ordenanza militar de 1768 (la "Ordenanza de Carlos III") y sus sucesivas reformas testifican los esfuerzos por organizar un ejército con roles y funciones bien determinados. Es posible que el gobierno revolucionario hubiese aprovechado mejor la herencia militar española, si hubiese recibido en bloque un ejército regular proveniente de los tiempos de la colonia. Pero, al momento de estallar la Revolución de Mayo e iniciarse la guerra, el nuevo gobierno incorporó a sus filas a las unidades de voluntarios que habían luchado durante las invasiones inglesas y los civiles levantados en armas que se adhirieron a la causa de la Junta de Buenos Aires. Se trataba, entonces, de cuerpos con baja organización administrativa, con roles y funciones poco definidas, y cuyo liderazgo se fundamentaba más en el consenso que en el imperio de la norma (Rabinovich, 2013).²⁶

Una de las principales razones por la que los gauchos no consideraban positivo prestar el servicio voluntario en el ejército, era el hecho de que no contaran con una fuente de ingresos segura y estable. El salario que, en principio, debieran recibir en relación a su rango y experiencia, generalmente se atrasaba o era impago en la frontera. En efecto, el servicio se prestaba en pésimas condiciones materiales: exageración en el tiempo del servicio, deficiencia de uniformes y el vestuario miserable; igualmente, la brutalidad contra los soldados, y las arbitrariedades cometidas en el reclutamiento. El texto dramático de

²⁵ Sin dudas, la vida de Martín Fierro en la frontera es dura pero la verdadera vida en la frontera lo era aún más. Quienes iban a la frontera se enfrentaban a los abusos de sus superiores y padecían los problemas de un ejército que carecía de un alto grado de profesionalización. La vida de un soldado en la frontera, más allá de las dificultades propias del contexto militar, estaba signada por un constante peligro de degradación al compartir ese escenario con criminales y enfermos de pestes que eran arrojados a esos lugares inhóspitos, destinados por la sociedad para desembarazarse de todos aquellos elementos que juzgaba dañinos para el cuerpo social.

²⁶ "La imposibilidad de un ejército profesional: Ramón de Cáceres y el establecimiento de procedimientos burocráticos en las fuerzas del Río de la Plata. 1810-1830" (Rabinovich, Alejandro, 2013).

Regules ilustra la deshonestidad y el nivel de degradación de los superiores, quienes sistemáticamente se confabulan para abusar de su poder y de la ignorancia de los soldados:

MAYOR: –Y de esos cuatro meses, hay que descontarte la mitá por gastos evaporados en eventuales! ¿Has entendido?

SOLDADO: –Sí, Mayor.

MAYOR: –Bueno: tomá el resto y firmame el recibo. (A otro) Vos me debés el vestuario.

SOLDADO 2: –Se lo pagaré, Mayor, cuando vaya al pueblo.

MAYOR: –¡Qué pueblo ni qué pagada! Me quedo con tu sueldo y estamos arreglados. Firmame el recibo.

SOLDADO 2: –¡Yo no sé firmar, Mayor!

MAYOR: –Es lo mismo, haceme una cruz y tu marca en este papel.

(Regules, 1996: 47)

A pesar de todas las irregularidades, los oficiales se cuidan de cumplir con los requisitos mínimos de la administración. Les hacen firmar los recibos, adulterados o no, a los soldados, ya que necesitan elementos probatorios para justificar que no han cometido ninguna infracción. Es posible que el papel al que alude el Mayor sea la lista de revista mensual, un documento clave en el funcionamiento administrativo del ejército desde las ordenanzas de Carlos III. Consistía en una lista con el grado, nombre y apellido de todos los sujetos integrantes de la unidad en un momento dado y era elaborado por el comisario. Con fundamento, en ella se pagaban los sueldos, se distribuía albergue, armas y uniformes. (Rabinovich, 2013) También es relevante apuntar que Regules no selecciona la opción semántica de un ejército auditado por un comisario, y prefiere su ausencia en el texto dramático. Se aumenta, así, el grado de desorganización en la milicia. Tengamos presente que los comisarios eran funcionarios exclusivamente dedicados a tareas administrativas y de control. Entre sus tareas se encuentra, principalmente, la de pasar revista mensual a cada unidad militar a fin de ajustar el pago del sueldo a la cantidad real de efectivos de la compañía. En consecuencia, llama la atención que Gutiérrez, quien sí tuvo formación militar a diferencia de Regules, incorpore en su novela, durante la estadía de Moreira entre los indios, la presencia de un comisario pagador con los sueldos atrasados:

Cuando cae el comisario pagador con los pequeños sueldos, que se convierten en fuertes sumas por la cantidad de meses que se les adeudan, en cada toldo se arma una jugada donde el indio que pierde juega, buscando el desquite, hasta el kepí con galones, que es la prenda que más estima. (Gutiérrez, 2001: 126)

En este sentido, la ausencia del comisario permite un escenario ideal para la representación de los vicios de un ejército que carece de una administración militar acorde con los criterios de racionalidad y formalismos característicos del Estado moderno. Por otra parte, observamos que el hecho de no recibir la paga, en primera instancia, no es fundamento suficiente para despertar la insubordinación o la decisión de desertar en Fierro. Y es aquí donde juega un papel especial la opción semántica seleccionada por Regules al configurar un protagonista que se caracteriza por su pasividad y sometimiento al ordenamiento legal. Fierro protesta de manera silenciosa y no procura modificar su realidad, aún a sabiendas de que está siendo sometido a un trato contrario a derecho.

FIERRO: –Eso sí que es amolar, ya va tanto tiempo que estoy en esta ratonera y entuavía no me ha gotiado ni pá un trago de caña. Dentro en tuitos los barullos, pero en las listas no dentro. (Regules, 1996: 47)

Antes de confrontar a la autoridad, Fierro se resigna a su suerte y pretende ahogar sus penas en la pulpería. Entonces, desobedece puesto que solo se les permite a los soldados que han recibido su paga dirigirse a la pulpería. Y un malentendido con el centinela, un extranjero, le hace merecedor del castigo y los golpes del comandante. Castigo que tiene la particularidad de activar al protagonista, lo despierta del letargo y hace que tome la decisión de resistir los abusos, con su escapada del fuerte. De acuerdo a lo anterior, Fierro juzga que no puede continuar soportando las condiciones vejatorias a que es sometido en el ejército, y procura la posibilidad de reincorporarse a la vida civil. De este modo, Fierro infiere con sagacidad que usualmente las penas para los sublevados eran mayores a las aplicadas a los desertores quienes, en ciertas ocasiones, debido a la escasez de hombres para las fuerzas militares, solían ser perdonados. Es posible que la esperanza de hallar refugio en su hogar y la ignorancia de los hechos nefastos acontecidos durante su ausencia, impulse al protagonista a economizar fuerzas y preparar la desertión en lugar de insubordinarse. Sin embargo, la constante reiteración de la pasividad estoica del protagonista, sumada a la imposibilidad de reactivar su vida familiar ya sea que se insubordine o deserte del ejército, nos hacen pensar que las opciones semánticas seleccionadas por el autor tienen como propósito resaltar, antes que la negligencia del protagonista, la responsabilidad social del Estado que no ha brindado otros caminos para el gaucho noble, quien ante los constantes abusos de las autoridades desobedece la ley como último recurso.

Anagnórisis y denuncia social

Como ya hemos indicado, Fierro escapa del fuerte y se dirige rumbo a su hogar. Apenas sus oficiales tienen conocimiento de su desertión organizan un grupo con el objetivo de capturarlo. La aparentemente ingenua opción semántica que selecciona Regules al dirigir al protagonista a sus pagos luego de la desertión abre una interesante contradicción que está relacionada con la anagnórisis del personaje. Mientras el ejército busca al desertor que se ha despedido con el mensaje burlón de que le guardarán sus sueldos, el protagonista se dirige a un lugar predecible en el que sería presa fácil y vulnerable. Sin embargo, son precisamente esa vulnerabilidad y esa visibilidad que el reencuentro de Fierro con su terruño representa, las que lo obligan a hacerse una idea más exacta de sí mismo y de su situación ante la justicia. Por tanto, una vez que tiene Fierro conocimiento de esa verdad sobre sí mismo, todo el desarrollo de la acción dramática cambia de dirección como resultado de su reacción al cambio de conciencia. En contraste, Juan Moreira, en la novela, manifiesta públicamente la decisión de ejecutar su venganza contra Sardetti y Don Francisco; acepta el castigo del cepo y procede a organizar sus acciones de manera premeditada. Sabe que Don Francisco ha ido al juzgado a dar conocimiento de la muerte de Sardetti y le comunica a su suegro:

Es preciso, tata viejo, que usted me cuide a Vicenta y a Juancito, que son prendas tuyas también; sabe Dios cuándo pegaré yo la vuelta y no es justo que ellos pasen trabajos por mí. (Gutiérrez, 2001: 35)

Moreira tiene conciencia plena de que se encuentra fuera de la ley. La muerte de Sardetti, que ha reflexionado previamente en el cepo, representa para el protagonista un delito que lo ha desgraciado ante los ojos de la comunidad y del Estado. La vida de sufrimiento había empezado para él; sabía que el resultado de su acción era la persecución de la partida y que esa persecución constante era su muerte civil. En consecuencia, busca la manera de proteger a sus familiares y prepararse para las contingencias de una vida por fuera de la ley. Antes bien, Fierro alberga la posibilidad de retornar a la calidez de su hogar. Y esa posibilidad se infiere por la fuerte decepción que experimenta al encontrarse con un rancho abandonado y tener conocimiento de las calamidades que han sufrido sus familiares desde su reclutamiento. Consideramos que al regresar a su rancho, el protagonista manifiesta la opción semántica de la ausencia de conciencia de su delito. Fierro, hasta ese momento, no

se considera formalmente un desertor y espera, en la inocencia de su resolución, la conservación intacta de su universo pese al tiempo de su ausencia.

FIERRO: –... Ah, que delito he cometido yo, pá que la suerte sea tan dura conmigo (Llora) Lloro como mujer, pero he de saber aguantar como hombre; ya tuito se ha concluido pa mí; ya no me queda en este mundo más que la disgracia de haber nacido en esta tierra y el empuje de mi puño pá ganarme la vida a faconazos... yo no he hecho mal a naides, pero dende hoy juro ser más malo que una fiera... La justicia me ha obligado a que compre a puñaladas los días que pueden quedarme de mi vida miserable. (Regules, 1996: 49)

Asimismo, el protagonista advierte una contradicción entre sus palabras al conocer la suerte de su rancho y de su familia,²⁷ y las acciones que emprende. Constituye una marca de singularidad que Fierro no se prepare para enfrentar a la partida que, seguramente, debe estar siguiendo su rastro. Por el contrario, acepta con naturalidad la invitación de uno de sus vecinos al bautizo del hijo de un paisano. Lejos de guarecerse y mantenerse en la clandestinidad para poder ejercitar su venganza con mayores posibilidades de éxito, el protagonista decide asistir a una celebración en público, completamente vulnerable y a merced del reconocimiento de las autoridades. Desde esta perspectiva, consideramos que el cuadro del bautizo de Goyito, más allá de una nota costumbrista en el texto dramático, tiene un significado relevante como verdadero momento en que el protagonista toma conciencia real de su carácter de fuera de la ley. Para sustentar nuestra afirmación de la anagnórisis de Fierro en ese cuadro, es forzoso examinar la opción semántica que selecciona el autor al desarrollar la muerte del negro en el bautizo. Durante el enfrentamiento de Fierro con el negro, asistimos al primer momento en que el protagonista se comporta de una manera opuesta a los ideales y la cortesía propios del gaucho bueno. Observamos que a través del doble sentido Fierro se burla del negro y su compañera, así, detona el enfrentamiento cuerpo a cuerpo que desembocará en el homicidio del negro y obligará al protagonista a hacerse una idea más exacta de su situación y reconocerse definitivamente como un fuera de la ley. Se hace evidente que esta opción semántica nos brinda una perspectiva interesante. De no haberse desarrollado el enfrentamiento entre Fierro y el negro, se habría interrumpido de todas maneras la fiesta con la llegada del juez y la partida para detener al protagonista, puesto que Fierro es un fuera de la ley desde el momento en que se convierte en un desertor. Pero no es hasta la muerte del negro que Fierro parece asumir su condición de fuera de la

²⁷ Yo soy Martín fierro, que injustamente me llevaron a la frontera y ahora güelvo, y me encuentro sin familia y sin rancho... ya se acabao tuito pá mí... yo siempre juí güeno, pero dende hoy vía ser más malo que un tigre, y cuidao el que caiga entre mis manos. (Regules, 1996: 50)

ley. Hasta ese momento, el comportamiento de Fierro es ingenuo, como si desconociera los riesgos de exponerse a ser capturado por las autoridades. En suma, es a partir del cuadro del bautizo de Goyito que se potencian los efectos de la opción semántica del regreso al hogar luego de la deserción, y se consolida la atmósfera perfecta para la anagnórisis que cambiará el curso de la vida del protagonista.

Encuentros, persecuciones y olvido

Lo primero que afirma Fierro en el cuadro del encuentro con la partida es el reconocimiento de su marginalidad y vulnerabilidad, apoyadas en la soledad de su lucha, por tanto, acepta que ya no es posible para él la vida en sociedad. Fierro podrá aspirar, en el mejor de los casos, al refugio transitorio de una pulpería, y lleva a cabo su defensa sin prever el éxito de su empresa:

FIERRO: –Esta es mi vida; pasarme noches enteras tirao en medio del campo, sin sentir más palabra que los bramidos de las fieras y los gritos de mis delitos. No tengo más amparo, que mi coraje, ni más guardia que mi precaución; las patas de mi pingo son mis únicos recursos, y abandonado de tuitos en el mundo no hay para este hombre más amparo, que el cielo, ni otro amigo que el facón. (Regules, 1996: 54)

En relación con los aspectos simbólicos, expresivos y comunicativos de la sanción penal, resulta significativa la ambigüedad del texto en la representación de algunas de las conductas punibles del protagonista. Pero no porque sea ésta una tarea difícil de realizar, sino porque se halla oculta tras la selección del homicidio como el delito más relevante. Específicamente esto ocurre en la tipificación de los delitos que la autoridad debe imputarle a Fierro. Así, observamos en el texto dramático una exclusión del delito de deserción²⁸ en el discurso:

POLICÍA: –Vos sos un gaucho matrero y asesino, que mataste a un moreno y a otro en una pulpería, y ahora ha llegao la ocasión de que arreglés cuentas con nosotros. (Gutiérrez, 1996: 55)

En cierta medida, consideramos que esta ausencia de la tipificación de la deserción en el discurso de la autoridad no es gratuita, puesto que ocurre antes de que se configure la

²⁸ Nuevamente, en el curso de la vuelta de Martín Fierro, en el cuadro del encuentro con sus hijos, el personaje del Pulpero hará referencia a todos los delitos por los que le pregunta el protagonista, y en ningún momento se menciona la deserción. (Cfr. Regules, 1996:65-66)

deserción del Sargento Cruz de la partida que busca a Fierro. Cruz forma parte de la fuerza policial que tiene como objetivo detener al protagonista y conducirlo formalmente ante la autoridad competente para juzgarlo. Pero Cruz no solo rechaza la orden de avanzar sobre Martín Fierro, es decir, desobedece el poder disciplinario del cuerpo de policía, sino que va más allá y une fuerzas con un prófugo de la ley. En este aspecto, Fierro se diferencia de Moreira al demandar ayuda²⁹ y celebrar el auxilio de Cruz al enfrentar la partida. Moreira vive y muere solo, rechaza el auxilio de cualquiera porque considera que él tiene las fuerzas y el heroísmo suficientes para valerse por sí mismo. De cualquier modo, Juan Moreira no desea estar solo sino que desea ser visto actuando en soledad. Reclama la soledad del escenario y la sociedad como espectadora al mismo tiempo. En la novela de Gutiérrez, observamos ese rasgo performático del protagonista que necesita apropiarse de los espacios públicos para exhibir sus invencibles cualidades sobrehumanas:

–Váyase, amigo Julián; ya sé que es usted un hombre de coraje y que había de pelear conmigo hasta morir; pero este día yo quiero pelear solo a toda la gente que venga a prenderme. Váyase, que no hay necesidad de que por mí se vea usted perseguido, y tenga presente que, si se queda, he de mirarlo como a enemigo.

–Yo no me voy –volvió a decir el amigo Julián–; le prometo dejarlo pelear solo y no meterme en nada, pero yo quiero verlo pelear y acompañarlo en seguida hasta mi pago, donde podrá estar unos días en seguridad. (Gutiérrez, 2001: 53)

La insubordinación de Cruz representada en el texto dramático contrasta con el manejo ambiguo de la deserción de Fierro en el pliego de cargos que se le imputan por la justicia. Por otra parte, la acción de Cruz –si bien tiene un fuerte contenido disciplinario–, carece de connotaciones políticas relevantes: organización, programa y liderazgo, que le permitan generar una participación masiva y llegar a poner en riesgo el sistema. No obstante ello, Cruz justifica las muertes y los hechos ocurridos con una argumentación de notables tintes de denuncia social. La autoridad los persigue no por lo que hicieron sino por su condición de gauchos, demanda que podría trastocarse en una posición política, que por cierto nunca ocurre en el texto dramático:

CRUZ: –Nuestra falta, amigo Fierro, no está en las muertes que hemos hecho, que al fin y al cabo nos han obligado a hacerlas; nuestro gran delito está en ser criollos y no haber aprendió a arrastrarnos como gusanos, pá tener siempre contentos a los que están más arriba, Y si esto sigue así, van a quedar desiertos nuestros campos y solamente blanqueando los huesos de nuestros pobres criollos. (Regules, 1996: 56)

²⁹ “Si la Virgen me salva juro ser en adelante más güeno que una malva” (Regules; 1996:55)

La persecución y el refugio en la frontera.

Fierro y Moreira son perseguidos por la autoridad, pero cada uno de los protagonistas afronta la persecución de una manera distinta. Regules selecciona una opción semántica más moderada que Gutiérrez-Podestá, lo que le confiere a su protagonista una resistencia que opera como una especie de defensa personal ante un choque inevitable con la justicia. La vida por fuera de la ley, perseguido por la partida, es desalentadora para Fierro, quien la enfrenta solo como último recurso. Éste no encuentra ninguna gratificación en vencer a la partida; al final del combate experimenta remordimientos y realiza una oración por los caídos en el combate y pide perdón a Dios por haber muerto a tanta gente. En este punto de la invocación de perdón, debemos tener presente que, para la tradición judeocristiana, el perdón está destinado sólo para los culpables que muestran signos de arrepentimiento. El reconocimiento de la culpabilidad implica un castigo merecido, y es ese castigo el que se pretende anular mediante los efectos del perdón. Martín Fierro, con su sentimiento de culpa, manifiesta preocupación por la mirada de los “otros” y expresa el miedo que experimenta ante la autoridad de un poder exterior. Por tanto, al reconocerse culpable pretende escapar de la persecución y distanciarse del castigo del Estado. Propone refugio en un territorio donde no tiene competencia el monopolio de la fuerza del Estado para intentar alcanzar la paz y el olvido. A la inversa, Moreira potencia el ataque y nunca evade la persecución de que es objeto³⁰. Todo lo contrario, en ocasiones él mismo busca a la partida y les ofrece combate de forma heroica y humillante para las autoridades que se resisten a enfrentarlo:

MOREIRA: –Que salga la partida, que salga de una vez, o le priendo juego al jusgao.

SOLDADO: –Amigo, güelva mañana, porque el juez está en su casa y nos ha dejado orden de no abrir la puerta a naidés.

MOREIRA: –Vaya a ma maula, so flojo de porra; en la primera ocasión les he de casar a los azotes: Así son estas maulas: cuando son pocos no salen ni a palos, y cuando son muchos disparan como mulitas. (Después de pasado un momento, sale el soldado con un fusil y en seguida se entra asustado) (Gutiérrez: 2001: 233)

La persecución representa para Moreira la oportunidad de vencer, al menos desde la fuerza, a las autoridades que no ha logrado derrotar a través de las vías del derecho. El éxito para la causa de Moreira será alcanzado en términos de que pueda desdoblarse y alcanzar la movilidad suficiente para multiplicar sus ataques y para hacerlos tan rápidos y distantes uno

³⁰ Sálvese, amigo; ahí viene la partida: son ocho hombres y el capitán: Moreira no se inmutó; miró sonriente al espantado paisano que le traía la noticia y tendió hacia el camino su mirada de águila. (Gutiérrez, 2001: 56)

de otro que no puedan ser contrarrestados por la autoridad³¹. Sin embargo, en ningún momento demanda ayuda de terceros o fuerzas sobrenaturales para enfrentar a sus perseguidores. Además, no se siente culpable por las muertes que dejan sus enfrentamientos, aunque muestra compasión por los hombres vencidos y realiza actos humanitarios. Moreira, desde la razón, se siente exonerado de la culpa y del castigo, no manifiesta remordimientos porque su lucha es producto de la incapacidad de la justicia para resolver y dar respuesta a sus demandas ante las instancias judiciales para dirimir el conflicto. Por otra parte, cuando Moreira se desplaza al territorio de los indios, lo hace con un objetivo estratégico: engañar a su compadre Giménez para poder cobrar venganza de su traición. En contraste con Fierro no pretende refugiarse entre los indios para escapar al enfrentamiento con las partidas.

El viejo Vizcacha³²: Vago y mal entretenido

La incorporación del personaje de Vizcacha en la adaptación de Regules permite que se acentúe el contraste entre la conducta del gaucho amoral y el protagonista. Además, dicho contraste adquiere una dimensión semántica especial con respecto a las relaciones entre delito y sociedad. El personaje de Vizcacha realiza una serie de delitos que lo emparentan con la categoría de vago y mal entretenido del siglo XIX: robos de ganado, pendencies, ventas clandestinas de cueros, etc. Se trata de un reputado delincuente para toda la comunidad quien, al parecer, no ha sido procesado por la justicia y el derecho en ninguna oportunidad. De acuerdo a lo que se infiere del texto dramático, los vecinos acuden al control no formal para castigar sus fechorías y existe cierto tinte de caricatura en la descripción de “delincuente inofensivo” del personaje. No obstante, a pesar de sus antecedentes, el juez considera pertinente nombrarlo como tutor de Marcelino, uno de los hijos de Fierro:

MARCELINO: –¡Qué nene que es mi tutor y quién hubiera oído la proclama que me echó el Juez: vos sos menor me dijo y no podés manejar bienes, te voy a nombrar un tutor que te vaya a cuidar y te enseñará a trabajar y te dará la educación! ¡Miren qué tutor! Me enseña a robar... y me da cada soba... (Regules, 1996: 61)

³¹ Se trata de una guerra no convencional, de la estrategia de guerrilla

³² La denominación original que Hernández confiere al personaje es Viscaha. Regules cambia el apellido por Vizcacha.

El correlato de esa decisión desatinada del Juez, pero favorable a un personaje amoral y degradado, está dada por el reclutamiento de Martín Fierro, quien a pesar de ser ciudadano honorable y cumplidor de la ley, es llevado a la frontera y es sometido a los abusos de la autoridad. En este marco, la relación entre Vizcacha y Fierro, representan la dosificación arbitraria de los premios y castigos a la luz de la ley.

La muerte de Fierro: olvido y perdón.

Fierro descubre que la vida del otro lado de la frontera, que vislumbraba como un territorio en el que hallaría la paz fuera del alcance de la autoridad, posee más obstáculos y sufrimientos que los que él puede soportar. Esta constatación lo obliga a abandonar el refugio de los toldos. La partida de Fierro del territorio indio se desarrolla precisamente durante la peste que azota a esa población. Siguiendo la perspectiva de René Girard, entendemos que la peste constituye la representación de un proceso de indiferenciación, de destrucción de caracteres específicos. Y esa destrucción está precedida necesariamente por un proceso de inversión. La plaga transforma al hombre rico en pobre, al hombre bueno en malvado, a la prostituta en Santa. (Girard, 1984: 143) De esta manera, el refugio se convierte en un infierno, los protectores en infieles y la paz del protagonista en una espiral de muerte continua. También, Martín Fierro debe escapar para no ser responsabilizado de todas las muertes y sufrimientos causados por la peste, tal como se había acusado al personaje italiano de haber introducido la viruela.

Al regresar a sus pagos, el protagonista constata que el Juez que tenía conocimiento de sus causas ha muerto, y que las muertes y el asunto del enfrentamiento con la policía habían sido olvidados. Anteriormente, señalamos que se hace referencia a todos los delitos de Fierro, menos a la desertión. Y consideramos que la verdadera causa de esto radica en que el delito de desertión es muy grave en tiempos de guerra. Pero, una vez terminada la guerra y consolidado el Estado moderno, ya no se precisa reclutar a la fuerza a los hombres. Entonces, los campos necesitan de los hombres con el conocimiento de Fierro para atender las labores y hacer productiva la campaña. En ese sentido, Hernández y Regules comparten la intención de perdonar al protagonista, con el objetivo de probar la tesis de que el gaucho puede ser reincorporado a la sociedad como mano de obra. Las opciones semánticas que ha seleccionado Regules para configurar al personaje: el sometimiento pasivo a la ley, la

ingenuidad y la anagnórisis tardía, sirven de contexto para justificar la resocialización del protagonista.

En consecuencia, la muerte de Martín Fierro no se produce de forma violenta y enfrentando a la autoridad como los demás protagonistas del teatro de la gauchesca. Fierro, después de haberse reincorporado a la sociedad, sufre un accidente montando a caballo, en un tiempo en que ya no es perseguido por la justicia y en que puede reencontrarse y restablecer los vínculos con su familia.

Juan Cuello

El 16 de abril de 1890 se estrena la transposición de la novela *Juan Cuello* de Eduardo Gutiérrez, realizada por Luis Mejías y Podestá, en el Politeama 25 de Mayo de La Plata. A pesar de nuestra búsqueda, no pudimos encontrar el texto dramático, pero seguiremos el trabajo de reconstrucción elaborado por Pellettieri a partir de la comparación de la novela de Gutiérrez con una adaptación radial de Oreste Armagno Cosentino. Preferimos esta alternativa dada la importancia de esta obra en nuestro corpus y la necesidad de destacar los aspectos que diferencian a Juan Cuello de los otros protagonistas del teatro de la gauchesca.

Juan Cuello es el primer protagonista de la gauchesca teatral que representa una aproximación ideológica a los sectores dominantes que administran el Estado. Anteriormente, el protagonista se enfrentaba y denunciaba los vicios de las autoridades que ejercían el poder desde la hegemonía del proyecto liberal. En ese sentido, el texto marca una distancia temporal entre el relato de la vida de Juan Cuello y la biografía del mismo escrita por Gutiérrez en 1880, se presenta un contexto distinto y anterior al modelo de Juan Moreira. La historia transcurre en la época de Rosas y Juan Cuello no es perseguido por ser gaucho sino por ser unitario. La selección de un momento histórico superado, la época de Rosas, la distancia temporal entre los años en que transcurre la lucha de Juan Cuello y el presente de la escritura, evidencian un distanciamiento del horizonte de expectativas destinado a apaciguar las molestias en la recepción que las elites dominantes sentían ante textos que –como *Moreira*– criticaban a los gobiernos liberales posteriores a Caseros. *Juan Cuello*, antirrosista, no era ideológicamente considerado un texto peligroso porque, de alguna manera, el protagonista remite al tiempo en que quienes detentan el poder al momento de estrenarse la obra eran perseguidos por sus ideas políticas. Sin embargo, en

Cuello no se presenta un proyecto político alternativo. Si bien se denuncian los excesos de los federales, los castigos y abusos, Cuello no pretende en ningún momento una revolución.

La división funcional del trabajo en la lucha de Juan Cuello

El protagonista de la gauchesca se caracteriza, en principio, por una tendencia a la individualidad. Moreira actúa en solitario y exige de sus compañeros que no se inmiscuyan en sus enfrentamientos y respeten la esencia de su lucha individual. La soledad de Moreira es una especie de tribuna desde la que exhibe su coraje y heroísmo. De alguna manera, la presencia de un ayudante en el combate es interpretada por el protagonista como una reducción de su hombría, una degradación de su imagen ante sus espectadores que no puede tolerar. Sin embargo, en la novela de Gutiérrez, encontramos a Moreira acompañado por Julián Andrade³³ “a quien invitó a la parranda y a tomar parte en el combate que sostendría contra el pequeño ejército que los esperaba” (Gutiérrez, 2001: 196). Estos matices que se relacionan con la exclusividad de la lucha y la venganza del personaje, se aprecian en otros protagonistas del género. Martín Fierro se permite la compañía y la ayuda del Sargento Cruz, así como Julián Giménez le clama socorro a Domingo para que lo auxilie en una lucha inequitativa.

Juan Cuello con frecuencia actúa en gavilla, un número plural de hombres armados que realizan actos de piratería en caminos, pueblos rurales y cuyos objetivos incluyen delitos en conjunto. Por tanto, se trata de un grupo que necesariamente requiere de una organización, con una buena división funcional del trabajo y un liderazgo para el desarrollo exitoso de sus fines. En el caso de Cuello, su grupo está integrado por otros desertores del ejército y perseguidos de la justicia. Cuello se constituye en el líder carismático de este grupo gracias al reconocimiento que logra desde el momento en que enfrenta con valentía los azotes en el ejército y gracias a una serie de actos heroicos que realiza desde su desertión. En *Juan Cuello*, el protagonista aprovecha su poder de convocatoria y el carisma para establecer vínculos y crear un grupo que se cohesionan sobre su imagen. Cuello establecerá los modos de acción para subsistir, ya sea el robo de ganado o la exigencia de alimentos a los pobladores de las chacras o estancias.

³³ Julián Andrade era un gaucho bravo, digno compañero de Juan Moreira y capaz de ayudarlo de manera eficaz, pues no le faltaban entrañas para hacer una limpiada. (Gutiérrez, 2001: 197)

Captura y fusilamiento

Juan Cuello tiene la particularidad de ser el único protagonista del género que es capturado vivo. A diferencia de los personajes que tienen una muerte violenta, en su mayoría, a manos de las autoridades³⁴ porque reconocen que es mejor morir que rendirse, Cuello es sometido por la autoridad y se constituye en el trofeo que exhiben mientras espera con resignación el castigo del Estado. Más allá de la traición de su compañera o de su estado de embriaguez al momento de ser aprehendido, nos interesa cómo Cuello recibe la muerte. Es decir, no reparamos en su nivel de degradación moral sino que pretendemos ver el accionar del aparato judicial, la manera en que es juzgado, el curso que toma el proceso, los cargos que se le imputan y los mecanismos a los que tiene acceso el protagonista para ejercer su defensa. Cuello ha cometido varios delitos graves a nivel individual y con la participación de su banda. En un primer momento, Cuello es detenido por Don Ruperto, acusado de salvaje unitario y de haber matado a dos servidores federales y herido otros tantos. No obstante, se le curan las heridas en caso de que Rosas quisiera hacerlo degollar para escarmiento de sus enemigos políticos. En la novela de Gutiérrez, Don Juan Moreno le comunica a Rosas que “el asesino Cuello ha dado muerte a dos de los serenos y herido de un tajo en la cara al ayudante que los mandaba y a otro sereno más, lo que agrava su delito en gran manera. He dado orden que se le curen las heridas que ha recibido en el combate, para que esté apto para sufrir la suprema resolución del excelentísimo señor Gobernador y Capitán General de la Provincia” (Gutiérrez, 1951: 22) Frente a la gravedad de los delitos cometidos por Cuello, Rosas lejos de castigarlo decide premiarlo incorporándolo al ejército por su valor.

Cabe contrastar estas dos oportunidades en las que Rosas indulta a Cuello por el aprecio que siente por los gauchos valientes con la nimia causa que hace caer en desgracia al protagonista: la rotura de las plantas favoritas de Rosas:

¿Cuándo se ha roto esa planta? –preguntó Rosas, mirando a Cuello de arriba abajo-
A responder pronto, antes que yo te haga cortar las orejas para desatar tu lengua,
cuidado con empacarse- concluyó con feroz ademán. (Gutiérrez, 1951: 32)

La desproporción e irracionalidad del juicio y el castigo de Rosas, se encuentra relacionada con la representación que se hace de su poder. Por tanto, el castigo es una

³⁴ Salvo Martín Fierro que sufre un accidente y muere en compañía de sus familiares. En la muerte de Solané no es posible identificar a los responsables, pero al momento de su homicidio, éste se encuentra bajo custodia del Estado.

discrecionalidad del Gobernador de la provincia, y no una emanación de la soberanía popular. En la novela *Juan Cuello*, Gutiérrez selecciona como opción semántica la representación de la ley como el poder del soberano, es decir, que la ley vale por la voluntad de Rosas y si bien desconocemos los episodios puntuales que pudieron haber desencadenado la ira de Rosas en relación a Juan Cuello en la adaptación de Luis Mejías y Podestá, pensamos que la lógica que regula las relaciones entre ley, delito y castigo tiene que haber sido la misma.

Por lo tanto, la intervención de Rosas en la novela (y presumiblemente en el texto dramático) no es un arbitraje entre dos adversarios sino que constituye su réplica personal contra quien lo ha ofendido. Se trata de la equiparación de Rosas con el soberano absolutista. El delito, desde esta perspectiva, es visto como una afrenta realizada a la persona del soberano. En consecuencia, al ser Cuello detenido vivo, su fusilamiento no requiere del procedimiento de un juicio y de las garantías fundamentales del mismo. Simplemente basta con la orden de Rosas, que se constituye en la encarnación de la ley y el criterio que definía el delito. De este modo, se desarticulan los principios básicos del derecho moderno en cuanto a la estructura de un delito: tipicidad, antijuridicidad y culpabilidad. Naturalmente, a la luz de los principios modernos, el delito es una conducta tipificada por la ley, contraria a derecho y culpable. En resumen, el delito en *Juan Cuello* será todo hecho para el cual la voluntad de Rosas haya previsto una pena, impuesta por la autoridad del Gobernador y sin la mediación de un proceso en el que se garanticen los derechos del imputado a ejercer su defensa.

Julián Giménez

Julián Giménez, de Abdón Arózteguy, se estrenó el 24 de diciembre de 1891 en Rosario y constaba de un acto en su primera versión. Posteriormente, el 30 de marzo de 1892, se produjo su reestreno en el Jardín Florida de Buenos Aires por la compañía de los Podestá y con la inclusión de un segundo acto. José Podestá afirma en sus memorias que Don Abdón Arózteguy comenzó a escribir este drama al día siguiente de haber visto por primera vez *Juan Moreira*, representado por la compañía de Podestá-Scotti. (Podestá, 1986: 74). Se trata de un texto dramático con una marcada referencia al modelo de *Juan Moreira*, pero con algunas variaciones interesantes. La acción se desarrolla en 1825. Al igual que en *Juan Cuello*, persiste el interés en ubicar las acciones lejos de la problemática de la sociedad

rioplatense del 90. La distancia estética entre el contexto histórico interno del texto (inscrito en la obra y que no cambiará a lo largo del tiempo) y el momento histórico de su aparición, además del conocimiento jurídico previo del lector, pueden permitir que el espectador – desde su horizonte de expectativas– registre el efecto de identificar a Julián Giménez como un valiente uruguayo que defiende a su país de la invasión portuguesa y no como un rebelde que transgrede la ley. Sin embargo, es fundamental anotar que en el contexto histórico interno del texto no existía aún la república Oriental del Uruguay. Asimismo, el protagonista del texto dramático desarrolla un ataque contra la organización política del Estado: su desobediencia no se limita a una simple transgresión de la ley, sino que pretende su modificación o destrucción, por vías no previstas en el ordenamiento vigente. También es pertinente aclarar que, al momento de estudiar el texto de Aróztegui, tomaremos como ordenamiento vigente el derecho establecido por el Imperio del Brasil. Sin esta precisión cometeríamos el error de considerar, a la luz del derecho de las provincias unidas del Río de la Plata, al protagonista como un patriota que no ha trasgredido ninguna ley y que, por el contrario, es un ejemplo de virtudes cívicas y heroísmo nacionalista. No obstante, para nosotros la especificidad del texto dramático es que el autor ha seleccionado la opción semántica de configurar un protagonista rebelde, el único en todo el teatro de la gauchesca.

La Provincia Cisplatina, un territorio fuera del dominio de las Provincias Unidas Del Río de la Plata

El período comprendido entre 1817 y 1825 reúne una serie de acontecimientos de gran complejidad que determinan el sometimiento de la Banda Oriental al dominio luso-brasileño, y la incapacidad de las Provincias Unidas del Río de la Plata para recuperar su soberanía. Luego de vencer definitivamente a las fuerzas de Artigas y sus aliados, que oponían resistencia a la anexión de la provincia oriental por parte del Reino Unido de Portugal, Brasil y Algave, se legitima la ocupación luso-brasileña por medio del congreso Cisplatino, en julio de 1821, y se le da el nombre de Provincia Cisplatina. Dicha denominación continúa aún con la independencia brasileña y el establecimiento del Imperio del Brasil en 1822. Consideramos relevante para el análisis del texto dramático *Julián Giménez*, que independientemente de que las Provincias Unidas del Río de la Plata no reconocieran la potestad ni la legitimidad de los portugueses sobre la provincia oriental, estos carecían de la facultad para constituirse como soberanos y administrar a voluntad ese

territorio. Por consiguiente, para efectos de nuestro análisis, la potencia administrante de la Banda Oriental es el Imperio del Brasil, es decir, el que tiene el verdadero monopolio legítimo de la fuerza y la autoridad para establecer el orden político en sus dos aspectos fundamentales: exterior y el interior. El orden político exterior está constituido por la independencia de la nación, por la integridad del territorio y por las relaciones interestatales e internacionales; el orden político interior, por la forma de gobierno, los poderes públicos y los derechos políticos de los ciudadanos. En ese sentido, la organización y administración de la Banda Oriental, en el tiempo interno del texto dramático, se desarrolla de acuerdo al criterio del poder de los luso-brasileños. Basta recordar, como indica Pimienta, que “en su condición de provincia del reino del Brasil, la Cisplatina tenía derecho a representación frente a las Cortes de la Nación Portuguesa reunidas en Lisboa” y, como parte integrante del Reino de Brasil, la Cisplatina conservaba parte de su autonomía político administrativa. También contaba con la distinción entre funcionarios civiles y militares, el ejercicio de los cargos era exclusivo de los orientales (excepto el de gobernador) y no se impuso el portugués como lengua oficial. (Pimienta, 2011). Desde el punto de vista de los patriotas fieles al sentimiento de pertenencia de la provincia oriental a las Provincias Unidas del Río de la Plata, la disidencia y la revolución son los únicos caminos posibles para la destrucción, modificación o perturbación del orden político impuesto por los portugueses a sus súbditos. Por consiguiente, la hipótesis del triunfo de la revolución de los treinta y tres orientales convertiría la rebelión en derecho y la victoria de los patriotas quedaría cubierta por la legalidad. Sin embargo, si la revolución fracasara pondría de manifiesto su inconsistencia o falta de madurez política. Nos encontraríamos, entonces, ante una acción de carácter político sofocada por el Imperio del Brasil. Por ende, sería considerada como una acción criminal, contraria al derecho del imperio y que demandaría la intervención de la justicia. En síntesis, si la revolución triunfa, se transforma en el nuevo derecho; si fracasa, los vencidos se constituyen en delincuentes políticos.

La mala administración imperialista

Arózteguy se sirve de la opción semántica de representar a las autoridades del imperio como arbitrarias e injustas para configurar un escenario que legitime la acción revolucionaria del pueblo oriental. En cierto modo, más allá de un justo y buen ejercicio de la administración imperialista en los asuntos ordinarios de la vida en comunidad, los deseos

de autonomía e independencia de los orientales no habrían cesado. La representación de los abusos de las autoridades en el texto dramático tiene por objeto resaltar las dos alternativas para la resistencia del pueblo. La primera es la que encarna el protagonista en el primer cuadro, cuando luego de creer haber dado muerte al Capitán Climáco, decide huir y vivir como un matrero. Resulta significativo que en esta primera instancia del texto, Giménez no pretenda subvertir el orden y, de alguna manera, reconozca que ha transgredido la norma. El protagonista no aspira a convocar a las instancias judiciales para que encuentren la verdad jurídica y pueda exponer sus descargos³⁵. Simplemente decide escapar y ubicarse fuera del alcance de la ley, aunque luego nos enteremos de su inocencia. De este modo, se configura en el texto un bajo nivel de confianza en el sistema de justicia para resolver y dar respuestas al delito. En el mismo sentido, los gauchos matreros del cuadro tercero manifiestan sus lamentos por llevar una vida huyendo y en condiciones precarias, perseguidos por la autoridad y sin la posibilidad de reincorporarse en la sociedad. Su resistencia se caracteriza por no confrontar a la autoridad ni por las vías legales ni por las vías de hecho y por renegar de las condiciones de desamparo en que se encuentran frente al poder de los terratenientes extranjeros y hacendados orientales, quienes en su mayoría se beneficiaron con las políticas portuguesas que eliminaron las reformas de Artigas. (Pimienta, 2011) Los gauchos deciden evadir el conflicto y asumir su condición de fuera de la ley. Sólo pueden aspirar a una denuncia social que fundamenta el origen de sus penurias en el mal gobierno:

GAUCHO 1: –Y, ¿cuándo se acabarán estas penurias?

GAUCHO 2: –¡Nunca! Ó hasta que no quede un criollo ni pá remedio (filosóficamente) El gaucho siempre ha sido y será carne de cañón de los tiranos que nos gobiernan. (Arósteguy, 1895: 15)

Queda establecido, así, que es mejor para sus intereses huir y constituirse en matreros, pues así no se someten al tirano y conservan la libertad que les falta a los esclavos. Antes que enfrentar la tiranía, aceptan la vida como marginales.

La segunda alternativa de resistencia se manifiesta en Ño Pedro y los demás compañeros de Giménez que son detenidos por el Comisario Peixto, bajo el cargo de la muerte de Climáco. A pesar de la afirmación de inocencia de los gauchos y del testimonio del Fondero que exonera a los paisanos y afirma que esa muerte es responsabilidad exclusiva de Giménez, la autoridad no cambia de parecer. Luego de la reincorporación de Climáco, desaparecen los fundamentos de una posible acusación, pues no existe un bien

³⁵ “Voy á juir hasta que se les quite, la rabia á los paisanos del difunto. Al fin y al cabo la vida del matrero es la vida del gaucho libre...” (Aróstegui, 1895: 7)

jurídico lesionado. Sin embargo, el Comisario continúa con su intención arbitraria de privar de la libertad a todos:

PEIXOTO: (furioso) –¡Oh! ¡Nao concento que nadie se ría de meu patricio! Marchen todos presos! Todos!

CLIMACO (enarbolando la daga). Sí. ¡Tudos presos en nombre das autoridades do Imperio do Brasil! (Aróztegui, 1895: 9)

Aróztegui selecciona la opción semántica del desconocimiento de las garantías procesales por parte del Comisario para justificar la disidencia de los personajes. De esta manera, el Comisario no tiene presente que todo hombre tiene derecho a exigir el conocimiento de la causa y la naturaleza de la acusación que se intenta en contra suya, a ser confrontado con los acusadores y con los testigos. El personaje se empeña en despreciar los derechos de los gauchos como ciudadanos.³⁶ Entonces, frente a los excesos de la autoridad, se justifica la disidencia pues todo castigo cuya necesidad no sea imperiosa viene a ser tiránico. Así, Ño Pedro repudia a los tiranos y las tiranías estableciendo como segunda vía de resistencia el enfrentamiento a la autoridad injusta. Dicho enfrentamiento tiene como presupuesto ideológico la legitimidad del derecho de los pueblos a rebelarse contra la opresión al romperse el pacto social.

Tengamos presente –como ilustra Ruiz– que durante el siglo XVI se redefine la enseñanza del tiranicidio, como resultado del análisis del principio contractual de la soberanía que castiga el rompimiento del contrato por parte del gobernante con su destitución y su exterminio. Las posiciones punitivas con respecto a la sanción del gobernante que incumple con sus deberes contractuales van desde la destitución hasta la muerte del tirano, con la presencia de algunas garantías procesales y otras sin defensa. No obstante, todas las posiciones parten del contrato entre los súbditos y el soberano, que no puede ser incumplido por ninguna de las partes. Por tanto, el gobernante que obtiene la legitimidad del contrato que celebra con el pueblo, se obliga a gobernar de acuerdo con la justicia. En caso de ejercer el poder sin cumplir con la voluntad manifestada por el pueblo en el contrato suscrito por ambas partes o si gobierna alejado del interés general de éste y comete excesos e iniquidades, se transforma en un tirano. Así, pues, puede ser derrocado o eliminado. (Ruiz, 1944: 34) En el caso de la arbitrariedad del Comisario, observamos que la

³⁶ “Ningún hombre puede ser acusado, arrestado ni detenido sino en los casos determinados por la ley y de acuerdo con las formalidades prescritas por ella. Los que soliciten, expidan o hagan ejecutar órdenes arbitrarias deben ser castigados; pero todo ciudadano, convocado o aprehendido en virtud de la ley, debe obedecer al instante y si resiste será culpable por su resistencia”. Artículo 7 de la Declaración francesa de los derechos del hombre y del ciudadano. (Hübner, Jorge, 1973: 170)

reacción de los gauchos no está dirigida a cuestionar la usurpación del poder, pues de alguna manera reconocen la legitimidad que emana del congreso Cisplatino de 1821, sino que cuestiona el mal uso que hace la autoridad del poder. Los gauchos intentan resistirse a la arbitrariedad del Comisario, pero al enfrentarlo están en inferioridad numérica y son vencidos por los soldados del imperio. Los gauchos matreros que son azotados por el Comisario para obligarlos a delatar a Giménez, una vez liberados por el protagonista, no ejecutan al Comisario. Esta opción semántica que selecciona Arózteguy de mantener vivo al Comisario permite que comprendamos que ninguno de los gauchos busca deponer a la administración del Imperio del Brasil sino defenderse de un funcionario que administra mal el poder. Por tanto, este conato de resistencia contra el tirano sirve de antecedente para comprender la necesidad de una organización y planificación en la lucha para poder alcanzar con éxito la liberación con los treinta y tres orientales y establecer un nuevo ordenamiento.

Ambas resistencias, la del gaucho que se hace matrero y la del que combate al tirano, se inscriben dentro del discurso del fuera de la ley contractual. En la misma línea interpretativa del tema contractual, Foucault establece un paralelo entre el delincuente y el tirano. Si el delincuente es quien rompe con el pacto social, anteponiendo sus intereses personales a las leyes que rigen la sociedad a la que pertenece, entonces, el delito es una especie de abuso de poder con respecto al pacto social. De este modo, el delincuente es un pequeño tirano que hace predominar su interés personal, que ignora las instituciones y defiende una causa individual. Entre cada una de las partes del pacto social roto, existe una especie de correlación, de simetría entre el delincuente y el tirano, entre el infractor y la autoridad abusiva, que al rechazar, ignorar o romper el pacto fundamental, hacen de su interés la ley arbitraria que pretenden imponer a los otros. Como bien afirma Foucault, “la arbitrariedad del tirano es un ejemplo para los criminales posibles e incluso, en su ilegalidad fundamental, una licencia para el crimen. En efecto ¿quién no podrá autorizarse a infringir las leyes, cuando el soberano, que debe promoverlas, esgrimirlas y aplicarlas, se atribuye la posibilidad de tergiversarlas, suspenderlas o, como mínimo, no aplicarlas a sí mismo?” (Foucault, 2001: 95)

Pedagogía de la revolución. La selección de Dolores como el personaje embrague.

El personaje de Dolores manifiesta las ideas políticas del autor, que en su juventud participa del levantamiento del General Timoteo Aparicio. En ese entonces, Arózteguy se

solidariza con la causa del partido nacional que había sido separado en 1865 de la administración del Estado, por las vías de hecho. El General Venancio Flores, caudillo del partido colorado, invade el país durante el gobierno de Bernardo Berro y llega al poder gracias a una alianza con el Imperio del Brasil, quien le facilita un ejército para derrocar al gobierno constitucional. Arózteguy combate en el ejército de Timoteo Aparicio, motivado por sus ideas liberales y la exclusión política a que son sometidos los miembros del partido nacional, quienes son obligados a emigrar al extranjero. De manera similar, Arózteguy manifiesta su posición política en su libro *La Revolución Oriental de 1870*, al afirmar que analizar “el origen espurio del gobierno, nacido no del voto popular sino por transmisión hecha sin beneficio de inventario por la administración que fue colocada en el poder por el extranjero invasor³⁷, se comprenderá bien cuántas resistencias debía hallar en la mayoría del país el orden de cosas existentes en aquella fecha” (Arózteguy, 1889: VI) Desde esta perspectiva, se hace evidente que *Julián Giménez* no es el típico relato social que denuncia las injusticias cometidas contra el gaucho sin derivarlas de una lucha política y subrayando el carácter social de estos temas. Arózteguy se sirve de la distancia temporal para introducir en la causa de los treinta y tres orientales, la lucha del levantamiento heroico del General Aparicio, brinda a los vencidos la oportunidad de comunicar la falsa legalidad de sus enemigos y alienta al público a tomar partido por las ideas republicanas: trae a su memoria el recuerdo de gloriosos acontecimientos pasados, con la brillante incorporación de los elementos dramáticos de *Juan Moreira*.

El personaje de Dolores permite comunicar la justificación política de la causa de los gauchos que se suman a la revolución. Su lucha tiene como objetivo la instauración de un ordenamiento político jurídico diferente del que está en vigor y que se considera con mayor legitimidad a éste. El ciudadano tiene en los gauchos un modelo de ejercicio revolucionario fundamentado en el derecho de los pueblos a desobedecer a los gobiernos ilegalmente constituidos, así como a los gobernantes que abusen de su poder, independientemente de la legalidad de su mandato. La escena en que Dolores instruye a su hijo en los derechos y obligaciones de un ciudadano de la república es un pequeño manual revolucionario que sirve de justificación de la lucha de Giménez y que tiene como correlato comunicar a la sociedad un mensaje con sentido político y revolucionario.

³⁷ El General Flores llega al poder con la ayuda de la triple alianza. El gobierno unitario de Mitre y el Imperio del Brasil son fundamentales en su llegada al poder en el Uruguay.

Patria, multitud y revolución

Una de las opciones semánticas más interesantes que selecciona Arózteguy para configurar el texto de *Julián Giménez* es la ausencia de una justificación jurídica en la persecución del protagonista. Está claro que Giménez no ha matado al Capitán Climáco, aunque él cree haber cometido ese delito y por eso decide huir de la justicia. Las autoridades inician las investigaciones y constatan que no ha existido tal muerte, aunque el Comisario abuse de su poder y lo persiga injustificadamente. Por eso resulta más significativo que la rebelión, el verdadero delito que sí se configura por parte de Giménez, en ningún momento sea conocido por las autoridades y que, por ende, no se lo persiga por una causa que realmente amenaza al Estado. Julián Giménez presta colaboración al esfuerzo revolucionario de los treinta y tres orientales, al invocar la ayuda de todos los gauchos. En ese sentido, cobra importancia el momento en que el protagonista requiere el auxilio de Domingo. Aquí existe otra variación significativa con respecto al modelo de Moreira: Jiménez no se considera autosuficiente y recurre a los otros, tanto para su causa personal, como para obtener la liberación de su pueblo.

La decisión de Giménez de no ajusticiar al Comisario está fundamentada en una necesidad imperiosa de mantener la normalidad y el secreto, a fin de generar con éxito una convocatoria a la unidad de todos los gauchos. Si el protagonista hubiera matado al Comisario, el clima de represión y la persecución que habría emprendido el imperio, habría puesto en peligro todo el plan revolucionario. Los castigos infligidos contra los enemigos del imperio tenían por objeto intimidar profundamente a la población y servirles de ejemplo. La decisión de no matar al Comisario es una decisión estratégica, más allá de la humanidad del protagonista y de la ridiculización del antagonista, con que el texto colorea de humor la escena. Giménez les informa a sus compañeros que pronto terminará la resistencia del fuera de la ley (matrero) y tendrán la oportunidad de sumarse a la revolución:

GIMÉNEZ: –Sí, compañeros. Treinta y tres valientes compatriotas han decidido invadir el país, y vienen resueltos á darnos patria y libertad!

GAUCHO 2: –¡Ahí juna! ¡Algún día había de amanecer!...

GIMÉNEZ: –Cuando llegue el momento, voy á citarlos á tuitos mis amigos á la pulpería del basco Basterreche, pa darles una manito á esos valientes emigraos. Y espero, paisanos, que allí acudirán tuitos ustedes también... (Arózteguy, 1895:20)

El protagonista convoca a sus compañeros a una reunión secreta que tiene por objeto colaborar con el plan revolucionario de los treinta y tres orientales. Su conspiración será un

éxito ya que las autoridades del Imperio nunca acceden al conocimiento de esa reunión. Los extranjeros presentes en el texto son un vasco, un cura y un sacristán italianos, un francés y los brasileros Siú Peixoto, Siú Climaco, el Coronel Maneco y el borracho Caramayola. En realidad, se trata de siete personajes que introducen cierta comicidad al pretender imitar, desde distintos lugares, las costumbres del gaucho. Sin embargo, el reputado francés es un criollo nacido en Montevideo y educado en París. De alguna manera, representa a las clases dominantes que ideológicamente se han nutrido del pensamiento europeo. Sin embargo, es curioso que la nacionalidad que selecciona Arózteguy para el extranjero con sentimiento patriótico sea la francesa³⁸ y no la de otra nación europea, especialmente por los antecedentes de los problemas entre Francia y las Provincias Unidas del Río de la Plata, por el reclutamiento de ciudadanos franceses (1825 -1829).

Así como los personajes brasileños tienen un posicionamiento antagónico que representaría de algún modo el expansionismo luso-brasileño, el borracho Caramayola incorpora, además de la comicidad con la que es caracterizado, el atenuante de las palabras del protagonista que permiten diferenciar al pueblo de sus gobernantes:

GIMENEZ: –No, amigazos. No confundamos á los imperialistas, á esos mandones que oprimen nuestra patria, con los brasileros, o más bien dicho, con el pueblo brasiler. Mientras aquellos son gritones y maulas, este es noble y valiente, y tan republicano como lo es el pueblo oriental. (Arózteguy, 1895: 20)

Merece una mención especial la presencia del Vasco Basterreche en el texto dramático. Consideramos que su participación es fundamental en el desarrollo del plan revolucionario al desarrollarse las reuniones conspiratorias en su pulpería. Este personaje da claras muestras de fidelidad a la causa patriótica y, por otra parte, manifiesta una alta cuota de lealtad a Julián Giménez al punto de cerrar el conflicto privado de su amigo dando muerte al Coronel Maneco.

Es relevante anotar que cuando el protagonista habla de los valientes patriotas que han invadido el país, se está haciendo un reconocimiento implícito de la administración del Imperio Brasileño sobre el territorio de la Banda Oriental. Es decir, los patriotas no tienen la posibilidad de ejercer la administración de su territorio y por ello se ven en la necesidad de realizar una invasión en secreto para desarrollar una revolución.

GIMENEZ: – ¡Compañeros! Hacen 15 días que 33 valientes compatriotas han invadido el país por las playas del Arenal Grande, y piden el concurso de tuitos los

³⁸ Es posible que esa selección este relacionada con los ideales liberales de igualdad, fraternidad y libertad.

orientales pá librar á la patria del yugo con que la oprime el extranjero invasor (murmillos de aprobación). Comprendiendo yo que no habrá un solo oriental, que no acuda á este patriótico llamado, he citáo á tuitos ustedes aquí, pá proponerles me sigan en esta campaña, hasta redamar la última gota de nuestra sangre en defensa de la patria! (Aróztegui, 1895: 36)

Por otra parte, estos valientes patriotas que se han visto en la penosa necesidad de emigrar y vivir el destierro tienen un fundamento político basado en principios éticos y democráticos que juzgan superiores a los del Imperio del Brasil y que inspiran su lucha por modificar el ordenamiento vigente. Naturalmente, estos patriotas tienen la expectativa de obtener un resultado revolucionario favorable a sus ideas que les permita acceder a la dirección regular del Estado y a la administración pública de su territorio.

Suegro oponente – amante y colaboracionista con el imperio

El padre de Carolina representa a los propietarios rurales y comerciantes de la región oriental que se beneficiaron con el restablecimiento del orden previo a Artigas, y la eliminación de la amenaza de la reforma agraria. Se trata de los sectores que asistieron al congreso de Cisplatino para legitimar la ocupación luso-brasileña. A los ojos de los patriotas orientales, son enemigos que se aliaron con los invasores. Sin embargo, el concepto de enemigo se relativiza, puesto que lo que caracteriza a un buen ciudadano de un régimen podría considerarse enemistad declarada en otro régimen. El comportamiento del padre de Carolina, si bien es afín a los intereses de una clase que se beneficia con el régimen ilegítimo, representa, a su vez, la conducta de los ciudadanos que cumplen con sus obligaciones para con el imperio. Salvo por la intención de matar a Giménez sin una justa causa, lo cual de alguna manera, contraría el derecho exclusivo del Imperio a juzgar y castigar los delitos, no hallamos en el personaje otra conducta que atente contra los deberes de un buen ciudadano desde la perspectiva del Imperio Brasileño.

El rapto de Carolina sucede fuera de escena, en medio de los preparativos de los gauchos liderados por Giménez para sumarse a la revolución de los treinta y tres orientales. Entonces, el protagonista apela a lo sentimental y se dispone a rescatarla y ajustar cuentas con el Coronel. Sin embargo, esa decisión representa ciertos riesgos para el triunfo de la revolución. Recordemos que el éxito de la invasión de los treinta y tres orientales requería de la sumatoria de todos los hombres posibles, en su mayoría voluntarios y ciudadanos

orientales, para conformar un ejército regular. La opción semántica que selecciona Arózteguy al hacer que el protagonista elija rescatar a su amada y postergue su participación en la revolución, significa el triunfo de intereses personales sobre el objetivo revolucionario.

Juan Soldao

Juan Soldao de Orosmán Moratorio fue estrenada el 14 de noviembre de 1893. Su estructura narrativa desarrolla temas como la libertad de prensa y la reconstrucción de la verdad. El plan del Ministro es legitimar ante la opinión pública el estado de las poblaciones rurales. Para eso encomienda al director de un diario no oficialista que visite la campaña y documente la realidad a partir del contacto con fuentes directas. Nos recuerda, de alguna manera, el trabajo de Gutiérrez en *Juan Moreira*, donde el autor asume el papel de investigador, reconstruyendo un caso policial, buscando nuevos datos, consultando archivos y entrevistando a testigos que le permitan reinterpretar la historia de Moreira. Sin embargo, el objetivo de la investigación participativa que le propone el Ministro al periodista en *Juan Soldao* nos sugiere un interrogante: ¿qué sentido tiene para el gobierno realizar una investigación que puede resultar perjudicial para sus intereses? Es decir, el nivel de confianza del funcionario es tan alto que no contempla la posibilidad de que los resultados muestren una situación adversa para el gobierno. Consideramos que el personaje del Ministro ha sido configurado desde la opción semántica de una absoluta confianza en el estado de gobernabilidad de la campaña.

MINISTRO: –Tu diario sostiene de continuo la inhabitabilidad de la campaña...

PERIODISTA: –Me parece que...

MINISTRO: –Paga, pero escucha.

PERIODISTA: –Escucharé y pagaré...

MINISTRO: –Pretendo destruir tu afirmación. (Moratorio, 1893: 5)

Al principio, el Ministro intenta convencer al periodista sobre la tranquilidad de la vida en la campaña con pruebas que considera contundentes: la palabra de estancieros respetables. No obstante, el periodista le contradice haciéndole ver que existen otros pobladores en la campaña y que, por lo tanto, el de los estancieros no puede ser el único punto de vista válido. Existen otros ciudadanos, como el gaucho, que tienen necesidades y realidades diferentes con respecto a la autoridad. Entonces, el Ministro decide proponerle una gira al periodista para que documente la realidad de la campaña y compruebe su

equivocación. Por tanto, el problema que mejor representa el texto dramático es el grado de desconocimiento que tienen los propios funcionarios del Estado acerca de la realidad social. Para el Ministro existe el convencimiento de que la realidad social es una muy diferente a la que presentan los titulares periodísticos de los diarios de la oposición al denunciar la tiranía en la campaña. Por tanto, si Moratorio partiera de una opción semántica diferente, no tendría sentido que el Ministro envíe a alguien a realizar una investigación. Por otra parte, habría sido más coherente desde una opción semántica diferente que el Ministro adulterara las condiciones para amañar los resultados de la investigación. Pero el personaje en ningún momento se aprovecha de su poder y jerarquía para dar parte a las autoridades de la campaña a fin de que éstas estuvieran alertas y maquillaran la realidad. Correlativamente a la opción semántica seleccionada por el dramaturgo, el personaje respeta las normas de juego que establece con el periodista, no ensucia la cancha, cumple con las garantías que le ofrece al investigador y los parámetros que estipulan en el inicio del texto dramático. Efectivamente, Moratorio selecciona la opción semántica de un Ministro que cree en el efecto positivo de su mandato y que desconoce la realidad de su pueblo. En ese sentido, es tal el grado de confianza del Ministro que le ofrece un salvoconducto al periodista y hasta le recomienda que se disfrace para que pueda registrar todo los hechos sin contaminar su investigación.

El disfraz que elige el periodista para realizar su investigación es el de negro. Se hace pasar por Pedro Paz, un trabajador de la ciudad que anda en comisión gestionando una hacienda para su patrón. Es recibido generosamente por el protagonista y su familia, quienes comparten su alimento y hogar con el visitante. Paz comienza a recibir las quejas y denuncias de los campesinos, que le comentan la soledad y el desamparo en que se encuentran. Con sutileza, les pregunta si es cierta la premisa que se ventila en la ciudad acerca de la tranquilidad de la campaña. Entonces, el protagonista le narra cómo la tranquilidad se debe a la ausencia del gaucho, que ya no puede cultivar la tierra porque es reclutado a la fuerza en el ejército. En la ciudad ignoran que las necesidades de un Estado que se orienta hacia los objetivos del liberalismo político, ha obligado al reclutamiento forzoso del gaucho para servir en las continuas luchas por el resguardo y anexión de nuevos territorios.

En otra parte, Juan le explica a Paz la inutilidad de las quejas y protestas ante la negligencia de la respuesta estatal. No obstante, el periodista manifiesta que los hacendados están contentos. Pero Juan le indica que su dicha obedece a la represión y el reclutamiento que ha disminuido el robo de ganado. Las políticas de un Estado que se dirigen a favorecer

la acumulación de capital; que se preocupa prioritariamente por reclutar la mayor cantidad de hombres para combatir en las fronteras, y que evita incorporarlos al proceso de socialización, además de encontrarse imposibilitado para racionalizar el ejercicio del poder de sus funcionarios, hizo que el gaucho fuese atropellado por un uso arbitrario del poder.

Cuando Paz adhiere al repudio del abigeato, el protagonista deja asentado que si bien se trata de un delito, existe una hipocresía en la valoración entre la conducta de los gauchos que marginalmente recurren a esa práctica delictiva y la acción de las autoridades que reclaman el mismo favor de los estancieros. El texto representa la grave situación del gaucho que –con el cambio del modo de producción y las nuevas relaciones afincadas en la propiedad privada– pierde la posibilidad de acceder a las vaquerías salvajes, y su modo de vida basado en la libertad se convierte en una amenaza potencial para la ley que protege a los propietarios. Como bien afirma Bunge, el gaucho que “desconocía la propiedad privada de la tierra, respetando solamente la de la casa habitación, con su huerto o chacra, así como la del ganado doméstico”, el mismo para quien la propiedad del ganado cimarrón fue legendariamente como una especie de don de la tierra, se enfrentaba con la ley a la negación del aforismo: “¡la pampa era de todos y para todos!” (Bunge. 1914: 10).

En consecuencia, la legislación sobre el vago y mal entretenido, comienza a regir de acuerdo a los intereses de los hacendados cuyas propiedades ubicadas en lugares apartados y de difícil acceso para la administración estatal requieren de normas que protejan su patrimonio.

Desde su perspectiva excluyente todo hombre sin bienes y ocupación que transitara por sus tierras era considerado como un peligro en potencia para su patrimonio. Por otra parte, la ley no autorizaba al gaucho a recoger los animales cimarrones y entregarlos a los jueces de paz y recibir remuneración, pero sí prescribía en favor de los hacendados que por animales no reclamados, recogidos y entregados a la autoridad debían cobrar cinco pesos por cabeza (Gori, 1951: 67). De esta manera, el gaucho era destinado irremediabilmente a una vida marginal que solo podía revertir temporalmente sublevándose contra el ordenamiento.

La opción del castigo degradante y público

Existe un triste y cruel antecedente de la manera en que se castigaba a los ladrones de hacienda en 1759. Para ese entonces, en Buenos Aires, los constantes robos de ganado

obligaban a los vecinos criadores a quejarse ante la autoridad. Si bien la autoridad administraba justicia y procesaba a los responsables y les castigaba públicamente, dichos castigos no evitaban la reincidencia de esas prácticas. En ningún momento, se preocuparon las autoridades por buscar la causa de la reincidencia más allá de una supuesta temeridad y degradación moral del sujeto activo del delito. No existía en su política criminal un criterio sociológico que intentara rastrear las opciones y posibilidades con las que contaba el delincuente. Ignoraban de hecho que el delito como fenómeno social responde a una complejidad multicausal: carencias materiales, ausencia de oportunidades, escasa solidaridad, castigos, deficiencias de alimentación, promesas incumplidas, desconocimiento del rol del gaucho libre, reiteración de los servicios degradantes y diferencias políticas en una sociedad piramidal. En todo caso, la administración de justicia de ese entonces decide aumentar el rigor de las penas y procede a señalar como castigo que se haga una marca pequeña y que con ella se marque a fuego a los ladrones. La primera vez que cometiera la falta, la marca iría en la espalda del delincuente, la segunda vez también se haría otra marca en la espalda o en una mano y, en caso de no escarmentar y perseverar, se preveía la horca. Dos marcas a fuego ya constituían la prueba suficiente para la condena. (Rodríguez, 1985: 19)

La escena en que el Comisario Peixoto azota a los gauchos para obligarles a delatar a Giménez, puede ser interpretada a primera vista como un castigo infamante. Pero es necesario recordar que los tormentos eran, hasta principios del siglo XIX, un mecanismo legal para hallar la verdad. De acuerdo a *Las Siete Partidas* de Alfonso el Sabio, el tormento era una manera de probar que los conocedores de la justicia establecieron para, mediante su aplicación, examinar y hallar con cuidado la verdad, especialmente en los casos en que los delitos se realizaban clandestinamente y no existía otra forma de conocer la verdad ni podían probarse de otra manera. (Rodríguez, 1985: 11) No obstante, existía toda una reglamentación y un procedimiento exhaustivo que determinaba cómo debía ser el procedimiento al momento de la aplicación de las torturas, definiendo por completo el concepto de tormento, las finalidades y los modos de ejecutarlo. (Rodríguez, 1985:11). Evidentemente, la escena del Comisario no cumple con aquellas formalidades, puesto que en la norma se exigía taxativamente la presencia de un escribano durante la ejecución de los azotes, quien debía escribir las declaraciones de las personas sometidas al tormento. Asimismo, este ejercicio como elemento probatorio no es gratuito ya que “el juez no impone la tortura sin aceptar, por su parte, riesgos (y no es únicamente el peligro de ver morir al sospechoso); arriesga en la partida una baza, a saber los elementos de prueba que ha reunido

ya; porque la regla impone que si el acusado resiste y no confiesa, se vea el magistrado obligado a abandonar los cargos” (Foucault, 1988: 46). En este sentido, el fracaso del Comisario en hacer confesar a los gauchos el paradero de Giménez al aplicarles los azotes evidencia la inocencia de éstos desde la misma lógica de la prueba. Y dicha inocencia queda corroborada en el texto con la irrupción de Giménez en escena, quien llega para rescatar a los gauchos y reprender al Comisario. Por otra parte, en *Juan Moreira*, como en la mayoría de los textos del teatro de la gauchesca, se representa con frecuencia el castigo de azotes sin tener en cuenta el contexto legal de dicha prueba. Moreira es llevado al cepo en dos ocasiones. Y el teniente alcalde presume que tanto su mujer como su suegro, debían tener conocimiento del paradero de Moreira, entonces, los obliga a confesar sometiéndolos a prisión. (Gutiérrez, 2001:37). Sin embargo, la norma establecía que la mujer quedaba eximida de dar testimonio en contra de su marido, al igual que los suegros contra el yerno.

Juan Moreira, como modelo textual, representa una denuncia tardía que pretende cambiar la situación del gaucho en tiempos en que, prácticamente, había desaparecido como sujeto del entramado social. En efecto, su crítica apunta a cuestionar el ejercicio de las prácticas judiciales y la administración de justicia, pero no implica una crítica del sistema propiamente dicho, que fue la causa de la desaparición del gaucho. *Juan Soldao*, del mismo modo que *Moreira*, denuncia los vicios de la administración de justicia en la campaña. Presenta a la mayoría de los funcionarios públicos como personajes desprovistos de las virtudes del gaucho noble, hombres que abusan de la autoridad y vulneran constantemente los derechos del gaucho, a quien someten con la amenaza de enviarlo a los fortines. Se trata de la desigualdad ante la ley. Al respecto, podemos citar a Gutiérrez en su novela:

El Gaucho en el estado de criminal abandono en que vive, está privado de todos los derechos del ciudadano y del hombre; sobre su cabeza está eternamente levantado el sable del comandante militar y de la partida de plaza a quien no puede resistirse, porque entonces, para castigarlo, habrá siempre un cuerpo de línea. (...) ¡Y qué razón tiene de sentir aquel horror a los cuerpos de línea! El Gaucho marcha a la frontera, enviado por vago (no encuentra trabajo) por falta de papeleta (no votó con el comandante, sino con su patrón), o simplemente porque su mujer es una paisanita hermosa y codiciada (Gutiérrez, 2001: 19)

Una de las figuras de la administración que con mayor frecuencia enfrentan los protagonistas del género es el Juez de Paz.³⁹ En diferentes ocasiones lo vemos haciendo uso

³⁹ Moreira, por ejemplo, manifiesta “y el odio que, desde su primer paso en la vida de destrucción había emprendido, había jurado a todo aquello que emanara de la justicia, de esa justicia que suena como una

de sus facultades legales para vulnerar los derechos de los campesinos. Tomamos como referencia el estudio de Ternavasio para comprender de dónde proviene esta figura y qué relevancia adquiere en la campaña. “El cargo de Juez de paz en ciudad y en campaña fue creado luego de la supresión de los cabildos existentes en la provincia. La reforma de justicia realizada en 1821 otorgó a los jueces de paz de la campaña mayores prerrogativas que a los de ciudad, ya que a las funciones de justicia de menor cuantía se le sumaron las funciones de baja policía, antes desempeñadas por los alcaldes de hermandad” (Ternavasio, 2002: 132). La acumulación de poderes con que se investió a los jueces de paz dio pie para que estos se extralimitaran en el ejercicio de sus funciones. Luego, cuando se crean las comisarías de campaña con el objetivo de realizar una división de funciones, los jueces de paz se niegan a aceptar una racionalización del poder y reclaman las atribuciones ejercidas tradicionalmente por los alcaldes de hermandad, en detrimento de los comisarios. Al delimitar las funciones de ambos funcionarios, la reglamentación que se desarrolla privilegia a los jueces de paz, por ejemplo, al establecerse como requisito para ser juez de paz, el ser vecino del lugar donde es nombrado, mientras que para ser comisario se establece como parámetro no estar vecindado o tener propiedad en el lugar que ha de ser nombrado. De esta manera, la población se solidarizaba y confería mayor legitimidad al Juez de Paz, a quien consideraba parte del cuerpo social por ser vecino.⁴⁰

No creemos que esta situación privilegiada del Juez de Paz, que le permite un notable uso abusivo del poder responda, como afirma Bunge, a la ausencia de vías de restablecimiento del derecho: “el gaicho carecía de instituciones judiciales, puesto que el Estado no podía establecerlas ni sostenerlas en el desierto”. Más bien, consideramos que es debido a la anulación de las garantías constitucionales a la hora de solicitar justicia, como en el caso de Juan Moreira. No se trata de la ausencia de mecanismos para ejercer los derechos sino del producto de un Estado que se revela inoperante ante el paradigma de la igualdad de sus ciudadanos ante la ley. Es importante indicar que los integrantes de las comunidades rurales no siempre soportaban en silencio el atropello de sus derechos individuales, sino que interponían reclamos sobre esas ilegalidades, pero los gobiernos, en lugar de sanear la justicia, obstaculizaban el recurso creado por la costumbre, sin fijar claramente la vía más inmediata para subsanar los errores. En este sentido, es relevante el

sangrienta sátira en el oído del gaicho, pues ella representa para él el capricho del juez de paz, el sable del comandante militar y, como último trance, un cuerpo de caballería de línea” (Gutiérrez, 2001: 57).

⁴⁰ “La condición de vecindad era otorgada en el antiguo régimen a aquel habitante que reuniera los siguientes requisitos: ser jefe de familia, ser un vecino útil, justificar un tiempo de residencia determinado y no ser sirviente”. (Ternavasio, 2002: 38).

decreto del 2 de setiembre de 1867, citado por Gori en su libro *Vagos y Mal Entretenidos*, por intermedio del cual, la oficina de gobierno bonaerense se negó a dar trámite a cualquier escrito que tuviera por objeto denunciar las quejas o abusos de los jueces de paz, cuando estos hubieran procedido como funcionarios de la administración de justicia. De esto se desprende, como bien señala Gori “que las denuncias escritas contra los jueces de paz eran frecuentes no obstante el analfabetismo generalizado en la campaña factor que, de no existir, hubiese multiplicado el número de quejas pues los más perseguidos eran los que estaban en peores condiciones sociales”. (Gori, 1951: 72). El gobierno, a través de un choque de jurisdicciones, se negaba a dar respuestas a las quejas en contra de los jueces de paz. Así, todo abuso de un Juez de paz ante el gobierno resultaba improcedente, quedaba impune la conducta del denunciado.

Inocencia y delito político

De todos los protagonistas del teatro de la gauchesca, Juan Soldao es el único que no comete ningún delito político o común. Ni siquiera es acusado injustamente por la autoridad, como sucede con Julián Giménez. Se trata de un personaje virtuoso con un elevado criterio cívico que nunca desobedece la ley y que, de haber configurado su resistencia de manera pacífica, estaríamos en presencia de un verdadero chivo expiatorio en el sentido de René Girard (1986). Sin embargo, el hecho de que Juan Soldao no sea perseguido por haber cometido un delito, no es obstáculo para que en el texto dramático se represente el delito político. El delito político puede ser visto desde dos perspectivas: contra la existencia y funciones de los poderes públicos y contra los derechos políticos de los ciudadanos. Esta última perspectiva es la que se presenta en *Juan Soldao*, específicamente en el momento que en el texto dramático se representan las elecciones y el derecho al sufragio. A diferencia de Julián Giménez, Juan Soldao no es el sujeto activo que comete un delito político, sino que se manifiesta en contra de las acciones y omisiones del Juez y del Comisario, quienes han coartado y violentado de manera escandalosa la libertad de los ciudadanos en el único acto de soberanía que ejercen: el voto. De este modo, Juan Soldao se configura en un defensor del orden constitucional que, paradójicamente, es lesionado por aquellos que están obligados por la ley a representar y proteger las instituciones. Consideramos que, desde la teoría objetiva que destaca como principal elemento el atentado contra el Estado, es decir, atiende a la naturaleza del orden o del bien jurídico lesionado y no los intereses subjetivos del

delincuente, podemos hallar en Juan Soldao los elementos básicos del delito político en los actos ilegales que atentan contra los derechos políticos de los ciudadanos al libre ejercicio del sufragio.

El periodista toma conocimiento de las irregularidades que se presentan en los comicios gracias al Pulpero que le explica que la única autoridad en las elecciones es el Comisario. Entonces, Paz se dispone a presenciar el simulacro electoral, una farsa que desde las didascalias indicadas por el autor viene acompañada por un cajón fúnebre que hace las veces de urna para el sufragio. Desde el principio del cuadro del sufragio libre, Juan Soldao interpela al juez para que cumpla con las normas de la ley electoral, y le recuerda que en la mesa electoral la autoridad está en cabeza del Juez y no del Comisario. Sin embargo, el Juez no expresa su autonomía y manifiesta una total sumisión y temor ante la figura del Comisario. Las irregularidades son tan groseras que el Juez piensa abandonar la mesa electoral para ir a saludar al Comisario. Entonces, Juan Soldao le replica que él no piensa abandonar la mesa, pues la ley está antes que el comisario y ésta les ordena permanecer en ese sitio custodiando la mesa electoral. Posteriormente, el protagonista realiza una serie de acciones didácticas tendientes a esclarecer las diferentes irregularidades que cometen el Juez y el Comisario, y que van desde la afirmación del carácter secreto del voto ante el desafío del Comisario que canta su voto, hasta el fraude que realiza una persona al usurpar la identidad de otra para sufragar y dicho voto no es anulado a pesar de las protestas del protagonista porque el Comisario y el Juez imponen arbitrariamente su criterio. De igual modo, el Comisario establece requisitos arbitrarios para excluir o incluir sufragantes. Se atreve a suspender el ejercicio de los derechos de algunos ciudadanos porque sospecha que no tienen sus mismas ideas políticas. Y el Juez convalida tales irregularidades en las actas y los registros electorales. Ante tales exabruptos y presa de indignación cuando el Comisario ataca a Juan porque considera que es un opositor a su partido, el protagonista le aclara que él pertenece al mismo partido del Comisario, pero que no es capaz de traicionar sus ideales y hace énfasis en que todos aquellos que invocan el nombre de su partido para cometer arbitrariedades no son colorados. Entonces, en el momento en que se va a desarrollar el enfrentamiento entre el Comisario y Juan, ingresa en la escena Cruz con la noticia del rapto de Juanita. En ese momento, el Comisario amenaza nuevamente al protagonista. Pero se corta la acción y presenciamos un reclutamiento arbitrario en el que son llevados a la fuerza varios gauchos, entre ellos uno argumenta que es extranjero y muestra su papeleta, pero las autoridades le rompen el documento en su cara. Curiosamente, el periodista disfrazado de Paz se encuentra entre los gauchos y las autoridades pretenden sumarlo al reclutamiento. Sin

embargo, el personaje exhibe el salvoconducto que el Ministro le había entregado al inicio del texto dramático. Lo curioso no es que el periodista utilice ese amparo, sino que la autoridad que ha cometido recientemente la arbitrariedad con el extranjero, no dude en aceptar el documento que presenta el “negro”. Consideramos que en ese momento del texto, se realiza una convalidación del pacto que establecieron el Ministro y el Periodista, es decir, las reglas de juego eran claras y se respetan por ambas partes. Entonces, surge nuevamente nuestra pregunta: ¿por qué el Ministro no realiza ninguna acción tendiente a prever su derrota? La exclusión de Paz del reclutamiento al mostrar el salvoconducto, nos permite inferir que la opción semántica que selecciona el autor es la de la convicción del Ministro en su visión de una realidad social favorable al Estado.

Terminada la escena del reclutamiento, la acción se traslada a la comisaría en la que queda detenido Juan, quien es brutalmente castigado por el Comisario. Posteriormente, observamos que el protagonista comparte el mismo lugar de reclusión con los paisanos que fueron anteriormente reclutados a la fuerza. En el momento en que el protagonista se reincorpora luego de ser azotado e intenta escapar de la autoridad para concretar su venganza, el autor configura una de las opciones semánticas más interesantes de la obra: el rechazo de los pares de Juan Soldao a su convocatoria a la unidad. Cuando Juan les manifiesta a los otros gauchos privados de su libertad que piensa soltarles las manos para liberarlos, ellos se resisten y le indican que no haga nada, que huya solo y que los deje librados a su suerte. El protagonista insiste y les dice que se irán todos juntos. Pero los gauchos no desean acompañarlo y se excusan diciéndole que a ellos de todas maneras han de limpiarlos. Entonces, el protagonista acepta su rechazo y les dice que debe irse para buscar a su mujer y vengarse. El rechazo de los paisanos a la convocatoria del protagonista de unir fuerzas para escapar deja a la vista la poca confianza que sus pares tienen en la causa de Juan Soldao. Puede ser que ese rechazo esté motivado por el mal estado en que se encuentra el protagonista o simplemente en su temor a las represalias de la autoridad si fracasaran. De todas maneras, confirmamos que ese rechazo de los gauchos no está fundamentado en su resignación, pues más adelante los mismos paisanos aprovechan un descuido de las autoridades para escapar y tomar el monte. Consideramos que el rechazo a sumarse a la causa de Juan Soldao está asociado con cualquier tipo de resistencia y enfrentamiento con la autoridad. Los gauchos en el texto dramático deciden escapar y salvar sus vidas haciéndose matrerros, sin necesidad de enfrentar a la autoridad.

El rapto de Juana fuera de escena

El rapto de la mujer de Juan Soldao se realiza fuera de escena, mientras Juan se encuentra ejerciendo su deber legal como veedor de las elecciones. El dramaturgo selecciona la opción semántica de darle prevalencia al deber político del personaje antes que al interés personal. Consideramos que no es menor el hecho de que seleccione no representar el rapto de la mujer en escena, pues con esto otorga mayor relevancia al cuadro en el que se representan todos los vicios electorales y se acentúa la actitud heroica y cívica de Juan con su defensa de las instituciones y los derechos cívicos de los ciudadanos. Por tanto, cuando el personaje, luego de defender la legalidad de las elecciones, tiene conocimiento del rapto de su mujer e intenta auxiliarla, encuentra el obstáculo de la autoridad, que lo aprehende y castiga sin que exista ninguna causa en su contra. Entonces el protagonista se enfrenta a la irracionalidad de la justicia, encarnada en el Comisario que en diferentes oportunidades manifiesta que no sabe perder, desconoce las leyes y recibe coimas impunemente. Sería totalmente diferente la escena, si mientras Juan se dirige a los comicios electorales, aconteciera en escena el rapto de su mujer, y que el protagonista suspendiera sus obligaciones, amparado en la contingencia emocional que sufre. Pero, el dramaturgo consideró que era primordial representar la actitud cívica del protagonista y darle un lugar secundario al honor y el interés personal de rescatar a su mujer. De alguna manera, Juan Soldao es un garante del bien común y del interés general; su presencia en las elecciones es la excusa que toma su oponente para apoderarse de su esposa. Podría pensarse que Juan Soldao intenta vengarse de la autoridad que abusa de su poder y se apodera con violencia de su mujer. Casi al borde de perder el conocimiento, ya dado por muerto por sus enemigos, sin la ayuda de sus compañeros, rechazado y en solitario, con la certeza de que no existe una autoridad ante la cual pueda manifestar los excesos del Comisario, el protagonista decide defender él mismo sus intereses. Pero, consideramos que es la autoridad arbitraria quien toma venganza del protagonista por haber intentado cumplir con la ley electoral y defender los derechos políticos de los ciudadanos.

Cobarde

El 3 de noviembre de 1894, la compañía de los Hermanos Podestá estrena el drama en dos actos, *Cobarde* de la autoría de Víctor Pérez Petit. Respecto de la recepción del

estreno, anota en sus memorias José Podestá, que fue positiva la respuesta del público, pero que la crítica atacó al autor por la forma en que resolvió el conflicto, haciendo que el paisano Pedro se suicidara descerrajándose un pistoletazo en el pecho. Las observaciones acentuaban que los paisanos no se suicidan: matan o se hacen matar como extrema resolución, que su protagonista era una excepción y las excepciones no deben llevarse al teatro, etc. (Podestá: 1986: 86). No obstante, Podestá cuenta que un suceso extraño vendría a corroborar la tesis del autor al conocerse el suicidio de un paisano. Sin embargo, Pérez Petit modifica el final de su obra, añade un nuevo cuadro y representa el final de su protagonista que muere al enfrentarse contra la policía que detiene a su padre. Consideramos que una de las particularidades de esta pieza es la manera en que se representa a la autoridad. A diferencia de los demás textos del género, la autoridad en *Cobarde* no realiza un ejercicio arbitrario del poder. Todo lo contrario, cuando aparece en escena se desempeña conforme a derecho y no comete ningún exceso. Vale la pena mencionar que en la novela nunca se tacha de cobarde a Moreira por su conducta racional de autodominio, cosa que no sucede con Pedro, a quien –en el desarrollo del texto de Pérez Petit– se le considera reiteradas veces como un cobarde por dominar sus impulsos y no ceder ante sus instintos. Identificamos que el dramaturgo, al configurar el protagonista de *Cobarde*, selecciona la opción semántica de desarrollar un conflicto de la esfera privada, es decir, la representación de un sujeto que desobedece la ley y se coloca al margen de la ley debido a una causa individual y a un interés netamente íntimo y personal. Pedro no es hostigado por las autoridades que pretenden su mujer o su pingo, como acontece con Juan Soldao, Moreira o Giménez. Tampoco es obligado a enrolarse en el ejército como les ocurre a Fierro y Cuello. Su causa no genera ningún tipo de solidaridad entre los paisanos porque se trata de una lucha personal, excluyente e íntima que se desarrolla en la conciencia del personaje, quien intenta cumplir con la norma de valentía que establece la sociedad y que su padre le ha enseñado desde la cuna: honrar su palabra y respetar su honor. Dicha norma entra en conflicto cuando Pedro le da su palabra a su enamorada de que no lastimará a su padre. El desarrollo de ese conflicto íntimo, en el que el personaje entra en guerra consigo mismo y trata de conciliar los presupuestos que ha mamado de la cultura y de su progenitor con el ejercicio de los mismos postulados al darle su palabra a su amada, potencia el drama de Pedro. Por tanto, la resolución que el dramaturgo concede al conflicto del protagonista en la primera versión del texto, el suicidio de Pedro, tiene absoluta coherencia con la opción semántica del conflicto de la esfera privada que se expresa en el conflicto entre el honor y el amor.

La promesa – el contrato entre Juan y Natividad

El entorno privado (familia, pareja, contratos) es una mediación constante en la presentación del perfil del protagonista y en el desarrollo del conflicto central del texto dramático. En principio, sabemos –por una anécdota que refiere el personaje de Cosme– que en el pasado Pedro había participado de la guerra y que al ser detenido y estar a punto de ser fusilado, le pidió a un alférez amigo que lo dejara escapar por la noche bajo palabra de que él volvería a la mañana siguiente, luego de despedirse de su novia. Y el protagonista cumplió su palabra. De igual manera, se nos refiere que el padre de Pedro, Don Anastasio participó de la revolución⁴¹. No se hacen alusiones precisas ni a la guerra ni a la revolución en cuestión, pero parecen datos anecdóticos desprovistos de contenidos políticos. Si tenemos en cuenta que la acción del texto dramático transcurre en el Uruguay de 1852, podemos inferir que se trata de una guerra civil o de la revolución de los treinta y tres orientales. Sin embargo, no podemos precisar nada en concreto. Los rasgos políticos han sido excluidos de los personajes y se han enfatizado las relaciones de parentesco y socialización entre padres e hijos. Por tanto, el mismo Cosme nos cuenta que en su presencia Don Anastasio le ha enseñado la norma de conducta de un buen gaucho:

COSME: –Delante de mí, no más, siempre le está repitiendo: “Oime, Pedro; el gaucho pobre no tiene más prenda que su honor. No te dejés insultar nunca por naides, ni faltes nunca á la palabra empeñada. Ansina, pobre y todo, serás el hombre más grande de la tierra” (Pérez, 1912:17)

Por otra parte, Don Gil, padre de Anastasia, le reprocha a su hija que no acepte como pretendiente a Rampli, un extranjero a quien considera serio y trabajador, totalmente opuesto a Pedro, a quien identifica como un hijo de la tierra, que no sabe más que tocar la guitarra, jinetejar potros, hacerse el malo, pelearse a cuchillo para defender su honor y meterse en revoluciones. El padre de la amada se constituye en el principal oponente del protagonista en su esfuerzo por conquistar el amor, al igual que en *Julián Giménez*. El grado de enemistad entre ellos llega a tal punto que Natividad teme que su padre pueda morir en un enfrentamiento. Entonces, hace un acuerdo con Pedro para salvar la vida de su padre y la continuidad de su amor:

⁴¹ “Hijo de ese facineroso Anastasio Gordillo que ha andado metido en revoluciones para cuerear vacas ajenas y robar á mansalva á los hombres trabajadores...” (Pérez, 1912: 37).

NATIVIDAD: –Decí, Pedro; no le harás nada á tata. ¿No es verdad que no le harás nada? (Pausa. Aterrada con el mutismo de Pedro) Decí, yo quiero que digas; ¿no matarás á tata?

PEDRO: (Brevemente) –Si me ataca, me defenderé.

NATIVIDAD: –Sí, defenderte, sí; pero no lo matarás... Tú sós más fuerte, podés defenderte sin matarlo... Si lo matas, ya véis, yo no sé, pero ¿qué pasaría? ¡Yo te perdería, Pedro! ¡Te perdería pá siempre... ¡Pedro! ¡Pedro! ¿No es verdad que no lo matarás?

PEDRO (Con firmeza) –No lo mataré.

NATIVIDAD: –Jurálo.

PEDRO: (Irguiéndose, con asombro y altivez) –Yo no juro. Mi palabra vale más. Nadie puede decir que la haiga faltaó nunca. (Pérez, 1912:43)

Pérez Petit aprovecha la opción semántica del acuerdo de voluntades entre los amantes para configurar el núcleo del conflicto del drama. Entre el protagonista y Natividad se desarrolla un acuerdo de voluntades, un contrato verbal de carácter privado, cuyo objeto es garantizar la vida del padre de Natividad y como correlato, la unión de los amantes. El acuerdo establece para Pedro la obligación de no matar a Gil. En caso de hacerlo, la consecuencia sería para el protagonista perder para siempre el amor de Natividad. Es importante resaltar que no existe una garantía formal, es decir, una instancia o fuerza coercitiva a la que pueda recurrir una de las partes para hacer cumplir el acuerdo, más allá de la moral y la conciencia. Observamos que, en un principio, Pedro intenta condicionar su obligación a que no lo ultraje Don Gil, pero Natividad rechaza esa condición argumentando que él tiene mayor fuerza que su padre y que puede, por tanto, defenderse sin causarle ningún daño. Por consiguiente, Pedro tiene que cumplir pura y simplemente la obligación de no hacer. De lo contrario incurriría en una falta contractual. Anotamos que no se trata de una promesa⁴² en el sentido jurídico del término, sino de un verdadero contrato sobre la ejecución de una obligación de no hacer. Se trata de un contrato sinalagmático⁴³ atípico en donde la obligación de las partes es recíproca: no hacer para recibir. Natividad tiene la obligación de amar si Pedro cumple con la condición de no matar a Gil. Por ende, si Pedro cumple con su parte del acuerdo y no mata a Gil, Natividad debe cumplir con su obligación de amarlo o se dejaría de ejecutarse el contrato. Podría pensarse que el interés del contrato es a favor de Natividad al preservar la vida de su padre. Pero no es así, porque Pedro también tiene interés en que lo amen.

⁴² No hay promesa porque a ese contrato no le hace falta ningún elemento para que se perfeccione.

⁴³ El contrato bilateral o sinalagmático es aquel que genera obligaciones recíprocas para ambas partes contratantes.

Al desarrollarse el enfrentamiento entre Pedro y Gil en presencia de Natividad, Don Anastasio y los demás paisanos, el protagonista recibe las injurias y ofensas del padre de Natividad y tiene que llenarse de valor para cumplir el acuerdo hecho con Natividad. Especialmente, porque la presencia de su padre le recuerda la norma de honor que aprendió desde la infancia, es decir, hacerse respetar y no dejarse nunca humillar por nadie. El conflicto interior de Pedro es complejo e intenso: sabe que si ataca a Gil podría perder el amor de Natividad, pero si cumple el contrato se expone a perder el respeto de su padre y de toda la comunidad⁴⁴. Paradójicamente, Pedro exhibe una gran dosis de autodominio y no le hace ningún daño a Gil. Sin embargo, Don Anastasio, presa de los impulsos e intentando limpiar el honor de su familia, se enfrenta con Gil y le da muerte. Entonces, Pedro descubre que todos sus amigos le ignoran y humillan. La mirada de los otros cambia rotundamente y se identifica socialmente al protagonista como un cobarde. Y aún en esas difíciles circunstancias, Pedro da muestras de valor y no abusa de la fuerza ante los verdaderos cobardes que intentan humillarlo. Sin embargo, Natividad incumple su palabra y le manifiesta a Pedro que su amor es imposible, una vez que Don Anastasio ha matado a su padre. De modo, que Pedro siente que ha cumplido su obligación en vano ante el incumplimiento de Natividad.

PEDRO: –Te dí un día mi palabra de no peliar con tu tata, sin calcular lo que podía suceder... ¡Qué iba á calcular yo, disgraciáo, si en nada pensaba, si nada veía en el mundo más que vos!... Y te dí mi palabra, y vino Dios pá probarme, pá ver si era hombre, pá ver si te quería con tuita el alma, como te había jurado,- y me puso frente á frente de Gil.... Y entonces yo, yo el pobre gaucho, el infeliz domador de potros, el miserable pion de estancia, pero tan güeno y tan valiente como cualquiera de los de mi raza; yo, yo el hijo del viejo Anastasio, tuve que agachar la cabeza y dejarme chicotiar como un cobarde;.... Y dí Güelta la cara, y me juí, me juí, como un perro castigáo, como un sotreta miserable, por vos, por vos, porque te quería, porque.... (Casi sollozando de ira y de dolor): Conque, ya vés,.... Ya vés... ¿Qué he hecho yo por vos?... Nada.... Nada.... Es á ellos á quien debés hacer caso.... (Pérez, 1912:109)

Natividad comprende, ante los descargos de Pedro, que se encuentra incumpliendo su obligación de amarle. Y manifiesta como justificación a su falta que su consentimiento transitoriamente se encontraba viciado.

NATIVIDAD: – ¡Pedro mío!.... Escuchame.... No sé; he estado loca.... No sé que te dije.... Todos esos ahí, hablándome, aconsejándome.... Me han güelto loca... No

⁴⁴ “Yo tenía que devorar el insulto... Te había dáo mi palabra... Y ya vés Nativa; por vos, por vos solo tuve que hacer eso; tuve que romperme los dientes de rabia; tuve que ahogarme el corazón...” (Pérez, 1912:108)

soy yo, no, no soy yo.... Yo te quiero, te quiero con tuita el alma.... ¿Me óis?... Y no quiero, no quiero óir nada, sino á vos que sós mi alma, que sós mi vida... (Cogiéndose á él amorosamente) Sí, Pedro, vámonos; lleváme lejos, lejos, á otros pagos.... Yo seré tuya, porque sós mi única alegría, lo único que me queda en la tierra... (Pérez, 1912: 110)

La pareja se reconcilia luego de que ambas partes reconocen la validez del contrato y se disponen a cumplirlo. Sin embargo, el conflicto que vincula al protagonista con su padre, quien lo ha repudiado por considerarlo un cobarde, aún continúa. La noticia del crimen de Don Anastasio al dar muerte a Gil, llega a conocimiento de las autoridades por intermedio de Rampli. Dicha denuncia se constituye en un deber cívico desde una perspectiva legal, pues es obligación para cualquier ciudadano dar parte de un homicidio a las autoridades para que la administración de justicia inicie las acciones pertinentes. Sin embargo, desde el sistema de valores del gaucho, Rampli se convierte en un delator y un cobarde al recurrir a la autoridad para que resuelva una afrenta que bien podría saldar él mismo desde los parámetros de la hombría. Por otra parte, el personaje de Rampli parece acentuar la racionalidad de su denuncia al recordarle al Comisario que no debe haber sangre y que él ejecuta todo por la justicia, porque Don Anastasio mató al padre de Natividad, pero que no busca venganza. Independientemente de una presunta diferencia entre Anastasio y el Comisario durante una revolución, la conducta de la autoridad es totalmente acorde a la norma. Asimismo, la conducta de Don Anastasio al entregarse reitera el papel de las autoridades en el texto dramático:

ANASTASIO: –Sí, me entrego. Al fin. Ustedes cumplen con su deber: no son mis enemigos. ¡Ai está el arma! (Arroja el facón, que recoge un soldado)
(Pérez, 1912: 139)

Entonces, cuando el Comisario ordena sujetar a Don Anastasio, surge la pregunta de si esto se considera un exceso de fuerza, teniendo en cuenta que el detenido no opone resistencia. Sin embargo, la aparición de Pedro en escena para impedir la detención de su padre y obstruir a la justicia, legitima tales medidas preventivas.

Capítulo III: La ausencia del sujeto colectivo como protagonista en el teatro de la gauchesca.

El teatro de la gauchesca tiene la posibilidad de decir múltiples cosas pero se realiza a partir de la elección de una gama de alternativas que configuran los textos. Los dramaturgos partían de “lo que deseaban decir” e iban seleccionando entre una serie total de opciones que estructuraban “lo que pueden decir” hasta configurar en sus textos dramáticos un potencial de significado realizado. En este trabajo nos interesa lo que los autores han escrito y aquello que intencionalmente no escribieron. E, incluso, nos interesa constatar las resonancias de *Solané*, un texto que no pertenece a la gauchesca teatral, pero que consideramos un valioso antecedente del género. Tomaremos como unidad de análisis, una de las tantas opciones que seleccionaron los dramaturgos para construir sus textos dramáticos: el protagonista.

Nos interesan las posibilidades que han quedado fuera al momento de configurar al protagonista. Estudiaremos las opciones seleccionadas respecto de las opciones posibles con la intención de interpretar el proceso de construcción del personaje en el teatro de la gauchesca: lo que el autor dice efectivamente a través de sus personajes, en relación con lo que pudo decir, pero no dice. En otras palabras, consideramos que los textos de la gauchesca son una progresión continua de significados, que se combinan tanto simultánea como gradualmente. Y desde la selección de uno de esos significados intentaremos mostrar cómo se realiza el texto dramático en ese proceso de elección semántica.

La gauchesca teatral representa, para nuestro estudio, un escenario en el que se desarrollan las conflictivas relaciones entre el Estado y sus ciudadanos desde las coordenadas del delito político⁴⁵. Esta complejidad se traduce en que los oprimidos y vencidos justifiquen la resistencia y los opresores lo desprecien y castiguen con firmeza. Al realizar una lectura de los textos de la gauchesca teatral desde esta perspectiva, encontramos dos particularidades. La primera es que los autores al configurar sus textos dramáticos no se decidieron por la opción semántica de un protagonista colectivo capaz de reaccionar ante los constantes abusos y la opresión de un gobierno local ineficaz y corrupto, los vicios de un sistema judicial débil y la violación indiscriminada de sus derechos, con el ejercicio de una acción grupal directa a fin de reivindicar sus derechos. Por el contrario, los dramaturgos decidieron seleccionar la ausencia de un protagonista colectivo y la no representación de la

⁴⁵ Visto desde dos perspectivas: contra la existencia y las funciones de los poderes públicos y contra los derechos políticos de los ciudadanos.

violencia colectiva a pesar de que los textos dramáticos representan constantemente las profundas divisiones y conflictos de clases sociales. Martín Fierro es excluido del sistema como respuesta a su protesta contra las indiscriminadas levadas militares. Pero el protagonista no busca venganza contra los oficiales ni, sobre todo, contra el juez de paz que causaron las condiciones opresivas para la desgracia del protagonista. Antes bien, Fierro prefiere desertar y evitar el enfrentamiento con la autoridad. Por otra parte, en *Juan Soldado* se representa cómo el cambio en la sociedad agraria excluía a buena parte de la población rural, premiando a algunos y penalizando a otros. Sin embargo, los gauchos que son víctimas del abuso de poder de la autoridad que les priva de ejercer su derecho al sufragio, incluso bajo la amenaza de ser declarados vagos⁴⁶, se niegan a levantarse y unir fuerzas para deponer al Comisario y al Juez que lo alcahuetea en sus desafueros.

La segunda particularidad que surge de nuestra lectura es que ninguno de los dramaturgos ha seleccionado como opción semántica personificar a ningún representante del Estado como protagonista. ¿Por qué el protagonista de los textos dramáticos no es un teniente alcalde acusado de un crimen que no cometió o un juez de paz al que un grupo de forajidos haya raptado a su esposa e hija? Todos los protagonistas de la gauchesca son individuos que no pertenecen a ninguna esfera de la estructura del Estado. Se trata de personajes que encarnan el rol de ciudadanos en los textos dramáticos y que, ante un conflicto que les obliga a tomar conciencia de la ausencia de una respuesta institucional que satisfaga sus demandas de justicia, inician un enfrentamiento contra sus adversarios, quienes son figuras que representan al Estado desde la administración de la cosa pública y que, como mandatarios, no han sabido ejercer sus deberes para con los ciudadanos.

Desde este análisis de los textos de la gauchesca encontramos que los protagonistas son ciudadanos que individualmente o en pequeños grupos se enfrentan a los representantes del poder del Estado. Vale la pena preguntarnos por qué los autores de los textos de la gauchesca teatral seleccionaron esta división tan particular de los roles de ciudadano y funcionario público. Posiblemente podamos hallar luces al considerar el posicionamiento de los autores de las obras al momento de escribir sus textos dramáticos. En principio, los dramaturgos no están posicionados en ningún campo de la administración del Estado y sus textos dramáticos cumplen una función primaria de oposición política: denunciar los vicios

⁴⁶ Mediante la ley de vagos y mal entretenidos la autoridad obligaba al gaucho a llevar consigo un papel firmado por el alcalde o los jueces comisionados, que declaraba el oficio que ejercían y los patrones a quienes servían. Quien así no lo hiciera, sería destinado a los ejércitos de línea. Esto implica que el gaucho - tradicionalmente libre, nómada y cazador de animales silvestres- debió transformarse por el imperio de la ley en un trabajador de la hacienda, el nuevo modelo de producción rural emergente. (Gori, 1951: 21)

del Estado liberal y las arbitrariedades que encarnan los servidores públicos en el ejercicio de sus funciones. Esto explica por qué las figuras de autoridad no cumplen nunca el rol protagónico en sus obras sino que se configuran en oponentes naturales de sus protagonistas. Los autores de las obras, especialmente los simpatizantes del federalismo, configuran un protagonista que les permite atacar y denunciar los errores de sus enemigos políticos al ejecutar sus ideas políticas liberales. Los protagonistas de la gauchesca no se proponen la modificación exógena de las normas estatales ni persiguen cambiar la estructura básica de la comunidad. Su objetivo es más limitado: apropiarse de la función de juzgar y castigar los delitos para resolver la injusticia de la cual se consideran víctimas. Sin embargo, los protagonistas aceptan el sistema normativo vigente y llegan a justificar con él la necesidad de hacer justicia por mano propia. La característica paradójica del protagonista de la gauchesca es que dice estar actuando *en nombre de la justicia*, mientras comete *violaciones a la ley*.

El teatro de la gauchesca -al realizar la denuncia social- no tiene como objetivo cambiar o modificar la estructura del Estado sino que pretende subrayar la mala administración del Estado mismo. Curiosamente, la primera parte del *Martín Fierro* de José Hernández y la primera versión de *Solané* de Francisco Fernández, escritos los dos textos durante el exilio de sus autores luego de participar de la rebelión de López Jordán, representan a un protagonista que se mantiene fuera de la ley y al margen de la vida en sociedad, enfrentado a la burocracia que ejercita arbitrariamente el poder. Mientras que en la segunda parte de *Martín Fierro*⁴⁷ y la segunda versión de *Solané*, ambos textos dramáticos además de denunciar los vicios de la administración del Estado, permiten la posibilidad de inclusión y adaptación del protagonista en la sociedad. En dichos textos dramáticos los dos tienen como correlato en la realidad la inclusión en la burocracia de ambos dramaturgos otrora excluidos de la administración del Estado⁴⁸.

Contexto de situación de *Solané*

El 1 de enero de 1872 en Tandil, un grupo de hombres armados que afirman estar bajo las órdenes de Jerónimo Solané y exigen la muerte de los extranjeros de la región por

⁴⁷ Es pertinente señalar que en la adaptación de Regules el protagonista está aún más domesticado: aparece totalmente integrado al orden rural y muere en la cama.

⁴⁸ Francisco Fernández es nombrado inspector de enseñanza secundaria en 1877 y José Hernández es elegido diputado por Buenos Aires en 1879.

considerarlos enemigos de Dios y de la religión, cometen una de las masacres más violentas y misteriosas de la historia de la Argentina. Estos hechos sirven de material a Francisco Fernández, quien luego de la derrota jordanista en Ñambé (1871) se exilia en Salto Oriental e inicia la escritura de la primera versión de su texto dramático *Solané*, una ficcionalización del episodio de la masacre de Tandil publicada en 1881. De forma póstuma, se publica la segunda versión de *Solané* en 1926.

Solané tiene la particularidad de permitir a un sujeto colectivo, un número indeterminado de personas cuya formación es planificada por Solané, asumir un papel protagónico en el desarrollo de la acción del texto dramático. Por primera vez en el teatro argentino, un sujeto colectivo emerge en el texto y su accionar no responde a la lógica individual sino que se define desde una perspectiva grupal. Sin embargo, reconocemos que su protagonismo es relativo al estar supeditado a la conducción e influencia de Solané, quien utiliza el saber que posee como un instrumento de dominio y no de liberación para la comunidad⁴⁹. Consideramos que el rol de Solané –especialmente en la primera versión del texto dramático de Fernández– es el de un conductor que, de alguna manera, desprecia al grupo oprimido que dice defender dado que se niega a ayudarles a descubrir que si bien su saber es parcial, pueden profundizar en el conocimiento del mundo y cambiarlo a partir del trabajo conjunto y el intercambio con los demás.

Nos interesa analizar la primera versión del texto dramático de *Solané* (1881) porque en ella —a diferencia de la segunda versión de 1926— Fernández selecciona la opción semántica de la responsabilidad de Solané como conductor de la multitud. Partir de la opción semántica de la inocencia del protagonista como sucede en la segunda versión del texto dramático significa desarticular el liderazgo y la conducción de Solané en el proceso de confrontación con el Estado. Ambas opciones semánticas, la inocencia y la responsabilidad del protagonista, responden a dos momentos particulares en la vida del dramaturgo. A pesar de ser publicada en 1881, el proceso de escritura de la primera versión de *Solané* es producto de la participación de Fernández en la rebelión jordanista y de su exilio. Por otra parte, el giro ideológico del autor está presente en la segunda versión del texto dramático, con una refuncionalización de los aspectos políticos del protagonista, quien abandona su discurso anarquista en concordancia con un pacifismo y una fuerte confianza en la educación como motor de progreso. Idea progresista que comparte, entonces, el dramaturgo adscripto al gobierno de Roca.

⁴⁹ Entendida en el sentido de la que constituyen sujetos colectivos conscientes de Paulo Freire.

Solané, el protagonista creado por Francisco Fernández

A partir del dialogo entre dos gauchos, Burgos y Rodríguez, Francisco Fernández decide construir la presentación del protagonista del texto dramático: Jerónimo Solané. Nos enteramos por estos personajes que Solané es una especie de síntesis que posee las mejores características de la campaña y la ciudad, dos universos aparentemente opuestos y con escasos puntos de referencias comunes. Los gauchos manifiestan que “Tata Dios” es un hombre valiente y conocedor de los secretos de la naturaleza, pero también que sabe leer y cuenta con una gran avidez por el conocimiento. Es importante señalar que el personaje histórico era semianalfabeto, apenas podía leer pero no sabía escribir. (Lynch, 2001: 116). No obstante, Francisco Fernández se sirve de la opción semántica de dotar a Solané de la capacidad de manejar el código escrito y la posibilidad de acceder al conocimiento en términos de la sociedad letrada para configurar a su protagonista. Dicha opción semántica lo diferencia de los otros gauchos que son identificados como ignorantes al estar incapacitados para acceder al conocimiento que se transmite en los libros. Por otra parte, Solané comparte el código escrito al igual que muchos habitantes de la ciudad, pero a diferencia de ellos, adquiere esa capacidad por fuera del circuito institucional de educación y esto le permite conservar muchos de los elementos básicos del ethos de la campaña.

RODRIGUEZ: –Mirá, Burgos: En la estancia é Silva aonde vivia ántes, yo le oí platicar con un Doctor en leyes de Güenos Aires, que después le dijo á Silva....no sé qué términos; pero como diciendo que Tata Dios parecia un grande hombre, que era una lástima que no hubiera estao en Colegios y anduviera entre los gauchos, causa é las persecuciones que le han hecho los hombres y el Estao.

BURGOS: –Si estos Dotorcitos se creen mejores que uno; ¿de qué les sirven los libros, si cuando se ven apurados por los indios ó las guerras, se ganan entre las polleras de las mujeres, y es uno el que tiene que salir á defenderlos, para que no lloren! (Fernández, 1881: 345).

La opción semántica que elige Fernández al configurar un protagonista que no ha participado del proceso de socialización en las instituciones educativas de la ciudad, pero que es un autodidacta, le permite emancipar intelectualmente al personaje, reconfigurar sus lecturas y apropiarse de los contenidos de la cultura de la ciudad para servirse de ellos y ampliar los recursos del gaucho más allá de la fuerza.

RODRIGUEZ: –Ellos nos atacan con el engaño porque son más leídos y escritos que nosotros, y nosotros nos defendemos con el rebenque. El adivino no ha estudiado en colegios; pero fijate que siempre lleva un libro en el bolsillo é cuero, y que se

gana la sierra y pasa los días enteros mano á mano con gacetas; yo mesmo he ido al pueblo á traerle libros con un papel pa el librero y pa uno curitas muy buenos y suaves como aceite, que tiene de amigos allá por Güenos Aires. (Fernández, 1881: 346).

Si bien Solané tiene acceso a las fuentes del conocimiento de la esfera de la ciudad, no ha perdido los rasgos más representativos del mundo rural: conserva el valor y el coraje propios del hombre de la campaña. En ningún momento se afirma en el texto dramático que su valentía haya menguado a causa de su formación intelectual. Por el contrario, a los ojos de sus pares, la combinación de coraje e inteligencia del protagonista ejerce un fuerte magnetismo que, sumado a su carisma, seduce a las masas.

BURGOS: –Es un hombre ladino y diablo este Tata Dios Solané–.

RODRIGUEZ: –Como yeguada le sigue el gauchaje puande pisa.... y es el paño de lágrimas del pobrerío. (Fernández, 1881: 344).

Fernández configura el perfil de un protagonista que, además del conocimiento, cuenta con una fuerza y valentía sobrenaturales. La admiración que causa en los gauchos que le siguen no sólo está legitimada por el saber que detenta Solané sobre lo profano y lo sagrado sino por la bravura excepcional que manifiesta el protagonista ante la adversidad. Por tanto, Solané se convierte en un antecedente del heroísmo que caracterizará a los demás protagonistas del género, especialmente desde el modelo de Juan Moreira.

BURGOS: –Güeno; como le iba diciendo: cuando me arriaron por un chisme á la frontera, lo vide al profeta Tata Dios pelear mano á mano contra diez indios, miéntras yo me defendía de tres, que me habían encorralao. Pues se mató cinco y los hizo juir a los otros.... ¡Parecía un león, amigo! (Fernández, 1881: 347)

Gracias al diálogo entre Solané y su compañera Mica, conocemos los fundamentos ideológicos de la lucha del protagonista. Una lucha que –al igual que la desarrollada por la mayoría de los protagonistas de la gauchesca– se origina a partir de un conflicto individual que supera las fuerzas del protagonista y que está condenado, en principio, al fracaso. Sin embargo, la desigualdad de la lucha del protagonista con sus adversarios es refuncionalizada en el caso de los textos dramáticos de *Julián Giménez* y *Solané* al transformar ambos protagonistas su lucha en un conflicto de interés general y vincular a la colectividad en su resistencia política.

MICA: – ¡Ah, mi Gerónimo! ¿Qué cosa extraordinaria te sostiene en esta lucha, tan desigual como tremenda, con los poderosos?

SOLANÉ: -¡Infeliz criatura! –Si adivinara todo el secreto de mi existencia! Tú sabes por qué lucho, explotando la ignorancia y el fanatismo: A la sociedad egoísta, al Gobierno autocrático, á la fatalidad misma devolveré la náusea que arrojaron sobre mi rostro, cuando yo busquen en ellos lo que Dios ha dado á todos: amor de hermanos, respeto y libertad. Sí, me encubro con la ignorancia y exterioridad grosera del gaucho, á fin de poderme armar con sus instintos, sin el freno de esa educación hipócrita, de ese saber artero de la clase que se ha apoderado del gobierno social. La inteligencia es un título para gobernar, pero es cuando se emplea para el bien y la felicidad de todos, aún de los mismos ignorantes; pero cuando no, la ignorancia virtuosa adquiere mayores títulos al gobierno, para arrojar á las cárceles á los corrompidos de levita. ¡Tú conoces la historia de mis dolores; esa es la historia del pueblo, la historia del gaucho, del compadrito, lanzados por eso al crimen y á la degradación del siervo! (Fernández, 1881: 351)

Solané no le narra a Mica la verdadera causa de su lucha, es decir, el origen sentimental de su levantamiento contra el orden social que imposibilitó su unión con Genoveva, y que lo sometió a la persecución inexorable de Bidarte. El protagonista se aprovecha de la ignorancia y el fanatismo como armas que utiliza para vincular al gaucho a su causa. Fernández selecciona la opción semántica de la lucha en conjunto, su protagonista no pretende vengar en solitario la traición del padre de Genoveva porque entiende las dificultades que representaría para su causa actuar de manera individual. Solané no desea enfrascarse en una lucha individual contra el orden institucional, que vislumbra de antemano condenada al fracaso. Por tanto, recurre al gaucho como una herramienta que conoce y a la que puede incorporar fácilmente en su lucha con el objetivo de aumentar las posibilidades de éxito de su causa.

SOLANÉ: – ¡El gaucho! Á pocos pasos de aquí me busca esa turba de infelices hijos de los campos. ¡Ay! al rítmico compás de la guitarra, que con el sufrido caballo constituyen toda su herencia de paria, el gaucho canta el olvido de su servidumbre, al recuerdo desolado de sus amores ausentes, al pálido fulgor de sus guerreras glorias ó romancescas aventuras! Engañan y explotan su inocencia ó su ignorancia; ríen de su simplicidad; le conducen brutalmente á la cárcel, á la matanza; le entregan á las ogreñas de los capataces con escarapela oficial! (Fernández, 1881: 354)

El origen gaucho del protagonista le permite comprender la manera en que el gaucho ha sido explotado por sus enemigos. Por eso, se aprovecha del conocimiento que ha adquirido en los libros⁵⁰ y encuentra la forma de combatir a sus adversarios sirviéndose de

⁵⁰ SOLANÉ: –Yo no era un grosero ignorante; había leído, tenía la intuición de la personalidad humana, enaltecida por la inteligencia en armonía con el sentimiento de la dignidad: luchaba sobre los libros, para

las deudas no saldadas con la población rural. Solané infiere que la participación de un gran número de gauchos es fundamental para su causa, puesto que el carácter anónimo de la multitud le confiere a su venganza una atmósfera de impunidad que les dificulta a las autoridades las labores de individualización de los participantes en la conducta ilícita que desarrolle la multitud. El derecho, en estos casos, se enfrenta a la dificultad de reconstruir los hechos y hallar la verdad en el proceso judicial. Aun habiendo individualizado a todos y cada uno de los miembros de una multitud, las autoridades se enfrentan al reto de poder hallar la manera de dosificar de manera justa la pena. Por otra parte, Solané no confía en el gaucho como sujeto revolucionario, la ignorancia virtuosa que le imputa al gaucho para oponerle a sus enemigos letrados es simplemente un eufemismo que le permite emplearlo como un medio y no como un fin para su causa.

SOLANÉ: –Sería necesario que un hombre con la cultura de los de ciudad, con el sentimiento del gaucho, un Cristo, un hombre como yo, escalara el poder, para aplicar al bien á todas esas ilustraciones, esclavas de su propio egoísmo, de su propia miseria. ¡Es mi sueño! ¡Sueño imposible, mi buena compañera; pero que debo sellarlo con mi sangre, y si es necesario, con el escándalo! (Fernández, 1881: 355).

El protagonista que configura Fernández defiende la legitimidad de la inteligencia como fuente para gobernar, pero excluye al gaucho de esa facultad. Para Solané, la cultura del gaucho no representa un saber que pueda ser útil para su causa. Existe en el personaje una tendencia a subvalorar las capacidades cognitivas del gaucho y a sobrevalorar las virtudes intelectuales de los razonamientos urbanos. Sin embargo, el protagonista se cuida de hacer la salvedad de que la inteligencia debe estar al servicio del bien y de la felicidad de todos como una clara adversativa al ejercicio del poder no virtuoso de los letrados de la ciudad. Irónicamente es un hombre como Solané, quien desde las luces de su saber sui géneris, mezcla del sentimiento del gaucho y la razón del ciudadano, el llamado a definir los conceptos de bien y felicidad. A veces, de acuerdo a las circunstancias y las variaciones de las necesidades del protagonista, se desdibujan los límites entre el bien y el mal en el curso de su lucha, como en el momento en que no duda en amenazar con dar muerte a una mujer inocente para impedir ser aprehendido por las autoridades. En ciertas circunstancias, los valores del protagonista entran en contradicción con los códigos del gaucho, quien tiene en alta estima la valentía y dignidad en el comportamiento frente a la mujer. La ausencia de una postura del personaje que incluya al gaucho en su proyecto como un fin y no como un

arrancarme á mi oscura condición, por el triple esfuerzo del trabajo, del saber y del sacrificio.... (Fernández, 1881: 388)

medio, permite que el personaje sufra una degradación paulatina ante la dificultad de conciliar sus valores con la lógica de la lucha.

Por momentos, Solané se identifica con el gaucho, idealiza sus sentimientos y los dota de virtuosismo, pero al justificar su reivindicación del gaucho no lo hace desde el universo de valores del gaucho mismo, sino que se apropia de los instrumentos ideológicos de sus enemigos de clase y tiende en realidad a renegar de su propia identidad gauchesca.

SOLANÉ: – ¿Soy un gaucho? No lo sé; pero el gaucho siente como los demás, como siente tu Rafael, que viste frac; el alma del gaucho también se abre al aliento de otra alma, como las silvestres margaritas á la primera caricia de la primavera, el gaucho es también poeta, porque ha sido también creado para las místicas confidencias con su Dios en el templo solemne de la naturaleza; y sin embargo los hombres de tu clase, los que por la fortuna, el talento, o el crimen, han logrado apoderarse del gobierno de la sociedad, miran al gaucho como á un fruto de la maldición y barbarie; como á una escrecencia, que es necesario destruir ¡civilizar dicen ellos! á hierro, á fuego, de cualquier modo; pero yo, tan culto y civilizado como ellos, voy á prestarme sobre el escenario de la época, así, como la imagen viviente de todo lo inicuo que contra el gaucho, esa infatuada sociedad esconde hipócrita, bajo su antifaz de seda y entre el ruido de sus banales oropeles” (Fernández, 1881: 362)

En su ánimo por vengar las afrentas que ha recibido, el protagonista generaliza y criminaliza a todos aquellos que no hacen parte de las categorías con las que ha definido a la sociedad y los destina como medios para desatar su venganza.

LELIA: – ¡No se irrite contra mí, señor! Yo no he odiado nunca, no pertenezco á esa gente... al contrario, desde que he amado me siento más buena, más grande...

SOLANÉ: –Un día me declararon rebelde, porque hice la revolución para el pueblo y no para los que gobernaban; me persiguieron a muerte hasta el desierto; y cuando pedí perdón digno, y cuando quise ser elemento de orden, me negaron el perdón, mientras por iguales faltas lo habían acordado á otros. (Fernández, 1881: 362)

Vale la pena preguntarnos ¿cuál es la revolución de Solané.? ¿Cuáles son sus contenidos? En ningún momento el protagonista los especifica aunque se esmera en denunciar las causas sociales que originan su lucha:

SOLANÉ: –Tuvieron hogar, y les fue arrebatado por las leyes al servicio de sus privilegiados. Tuvieron hijos: los varones les fueron arrebatados, para llevarlos a morir como perros en las tropas de línea, como instrumentos de opresión de la libertad de sus hermanos; al propio tiempo que las mujeres pasaron á prostituirse en la carpa de los defensores del honor Argentino, según los llaman. (Fernández, 1881: 359)

Sin embargo, Solané no describe entre sus contenidos revolucionarios políticas que pretendan una mejor distribución de la riqueza, reforma agraria u otro tipo de mecanismo que implemente una modificación radical del orden social que continuamente está denunciando como vicioso. Sabemos por sus palabras de su deseo por modificar la sociedad, pero el discurso del personaje no cuenta con elementos concretos, propuestas que permitan vislumbrar el modelo de sociedad al que su proyecto revolucionario aspira. Paradójicamente, el autor que participó de la rebelión jordanista y redactó en diferentes ocasiones las proclamas de López Jordán desaprovecha la oportunidad de expresar con claridad su programa revolucionario en el texto dramático de Solané. Fernández selecciona la opción semántica de denunciar las desigualdades e injusticias que observa en su sociedad, pero no incorpora a esa denuncia un planteamiento concreto que pretenda modificar o corregir los errores que denuncia.

Solané comprende que sus enemigos han utilizado la ingenuidad del gaucho como mecanismo para perpetuar su poder y obtener la obediencia y el sometimiento necesarios para explotar al gaucho. Por ende, se sirve de las mismas herramientas de la religión, el gobierno y los medios de comunicación para distorsionar la verdad y obtener la obediencia del gaucho apelando no a la razón, sino a los sentimientos y las pasiones.

SOLANE: –Ahora yo también invoco la religión, como la invoca el sacerdote; invoco la libertad, como el Gobierno, la invoco como la invocan los sicofantas del periodismo y de los clubs. ¡Es la farsa humana, en cuya orgía yo penetro escalando el muro, así como los convidados entran por la puerta con el guante! (Fernández, 1881: 364)

Solané cumple una función de intermediario entre la divinidad y las masas. El protagonista se presenta ante los gauchos como el intérprete del mensaje de Dios y su misión es comunicar Su voluntad a sus seguidores, lo que garantiza de antemano la obediencia incuestionable al pliego sagrado y la eficacia perlocutoria del discurso del protagonista. El hecho de que Fernández seleccione la opción semántica del papel profético del protagonista en lugar del rol de caudillo, representa una renuncia a la fundamentación ideológica basada en el consenso y el intercambio de ideas entre iguales. Solané recurre a la misión profética como una herramienta que le permite incorporar al gaucho a su causa amparado en los sentimientos inocentes del gaucho y el dogma religioso, porque los gauchos están convencidos de que Solané es el portavoz del mensaje de Dios. En oposición a Julián Giménez, que propone un plan y lo somete al juicio de los gauchos, es decir, presenta a su examen y juicio las circunstancias que vive la población rural y les invita a tomar una

decisión como iguales: sacrificar sus vidas con el objetivo de recuperar la libertad y la democracia, Solané deriva su poder directamente de Dios, y el pueblo guarda con él una relación no sólo de sumisión sino también de carencia: el pueblo carece del poder de Dios y del poder que se le ha otorgado a Solané. La llamada de Solané no es una invitación sino un mandato que niega la libertad de los gauchos para decidir sus destinos, pues el miedo a contradecir la voluntad de Dios vicia sus consentimientos.

SOLANE: –Dentro de cuatro soles, el 1 de enero de 1872, los cito á la plaza de Tandil, donde recibirán por mi boca las revelaciones del altísimo. Dios los destina á ustedes á esterminar aquí á los herejes masones, y á sus cómplices como en un tiempo los ángeles con sus espadas de fuego á los opresores del pueblo Israelita. Así es como los Papas han convertido en cenizas á los que negaron la infalibilidad de su palabra y de la Santa Biblia. En nombre de Dios, en nombre de la Iglesia, en nombre del Papa vengo á salvar al gaucho de las garras de la tiranía y de la corrupción de la fe religiosa. (Fernández, 1881: 370)

Si bien la voluntad de Dios no se discute, la palabra de los hombres requiere de una justificación lógica y del consenso de la comunidad para constituirse en el fundamento racional de la legitimidad de un líder. Por tanto, al presentarse Solané como un representante de Dios renuncia a la posibilidad de erigirse como un verdadero caudillo al no identificarse desde un discurso político propio con los intereses populares; su mensaje carece de argumentos racionales, planteamientos y estrategias que configuren un plan revolucionario. El liderazgo de Solané está fundamentado en la reivindicación social del gaucho, pero el ejercicio de su poder se legitima en los fuertes vínculos religiosos de la población rural, en el temor a Dios y no en la razón. Solané no confía en la racionalidad de los gauchos y recurre al engaño y al simulacro del mandato divino para seducir a la multitud e incorporarla como medio para ejecutar su venganza personal

SOLANE: –La fiebre, el delirio se apoderaron de todo mi ser; entonces me quise alzar caudillo, de cualquier modo; imponerme por cualquier medio á esa sociedad que repudiaba en mí los títulos de la verdad y de la virtud. Mi amor para ti, Genoveva, creció tanto como mi odio á la sociedad, y como mi escepticismo en religión... ¡Te horrorizas!... Corrí a la campaña: el ser que yo haba querido regenerar y cuya historia era mi historia, el gaucho, se encontraba como siempre, humillado, embrutecido por el fanatismo y la ignorancia: cobarde como clase contra los prepotentes de las altas esferas. Me disfracé entonces con todas las mascararas sociales; eché mano de todos los vicios de la aristocracia, y de todos los errores del gaucho para dominar primero al gaucho, y con el gaucho á la aristocracia; para con sangre lavar mi rostro de todas las injurias recibidas! (Fernández, 1881: 393)

Curiosamente, el protagonista que sintetiza lo mejor de los valores del gaucho y de los intelectuales de la ciudad al momento de hallarse acorralado, y ante la embestida del Comandante Gómez y sus hombres, no duda en degradarse moralmente al amenazar de muerte a una mujer si no le permiten salvar su pellejo. Es significativo que los seguidores de Solané no repudian o cuestionan este hecho de suma cobardía que manifiesta el profeta y que contradice las costumbres y el código de honor del gaucho. Por otra parte, el mismo episodio puede servir para cuestionar el poder divino del profeta, quien no recibe ningún apoyo sobrenatural de la deidad y debe recurrir a la más ruin de las acciones al usar como escudo a una mujer indefensa. Este episodio nos muestra cómo los seguidores de Solané, más allá del sentimiento religioso, admiran y respetan la figura carismática del líder y lo obedecen incluso cuando su conducta contradice los valores viriles del gaucho y el poder de Dios.

Francisco Fernández selecciona la opción semántica de la pareja imposible, un procedimiento sentimental propio de la estructura del melodrama, como eje para el desarrollo de la acción del texto dramático. De acuerdo a la costumbre en la poesía gauchesca, el gaucho no suele confesar su amor, ya que manifestar sus sentimientos por una mujer es visto por sus pares como señal de debilidad (Aínsa, 2010). El amor –que desde el antecedente de la poesía gauchesca se interpreta como una disminución de los valores estrictamente viriles– es refuncionalizado en el teatro por Fernández y le otorga a su protagonista una fuerte carga emocional y afectiva que determina el avance de las acciones del texto dramático. En *Solané*, lo sentimental le confiere sentido y unidad al texto: la prehistoria del protagonista tiene sus raíces en la traición y el desencuentro de un amor imposible que se convierte en el motor desencadenante de la transformación del protagonista de gaucho inocente a líder despiadado que utiliza cualquier medio para ejecutar su venganza. El Padre de Genoveva se aprovecha del conocimiento que Solané posee sobre las plantas medicinales para la curación de su hija, y luego, violentamente, le arrebató la posibilidad de consumir su amor por Genoveva a causa de su condición de gaucho, e inicia una persecución feroz contra el protagonista que se extiende hasta la ciudad. Este maltrato es representado emocionalmente por el protagonista no sólo como la traición de un hombre sino como la traición de la civilización.

SOLANE: –Me persiguió... los jueces de paz, los jefes militares me declararon su presa; tuve que expatriarme, hui, como un paria. ¡Como un maldito! Con todo; el recuerdo de Genoveva era bastante para alimentar la llama de mi cerebro, para sostener mi voluntad: tú eras mi genio, mi ley, mi

esperanza, mi regeneración! ¿Por qué te casaste Genoveva? (Fernández, 1881: 390)

Otro de los recursos del melodrama que selecciona el autor es la coincidencia abusiva para el desarrollo del periplo de Solané por la ciudad. Fernández, a través del exceso de dificultades y adversidades que debe enfrentar Solané, construye una legitimación sentimental para la respuesta del personaje a la no resolución positiva de su conflicto sentimental. Solané tiene como objetivo fundamental el amor de Genoveva. Si se enfrenta a la explotación y la desigualdad que afrontan los gauchos es para atacar a la sociedad que lo privó del objetivo sentimental. La venganza de Solané no es política, no pretende en realidad construir una nueva sociedad, la anarquía que intenta extender es un arma para atacar a la sociedad que obstaculizó su amor. El discurso político de Solané tiene un alto contenido sentimental y expresa su profundo resentimiento por una sociedad que lo excluyó y le negó la posibilidad de amar a Genoveva.

SOLANÉ: –¡Vuelves á irritarte! ¡Dios mío! ¿Pero cómo no ser un monstruo?.. Me han cerrado todas las puertas, Genoveva! Corrí desesperado á Buenos Aires en demanda de justicia, y me explotaron los procuradores y los escribanos; me desoyeron los jueces... Las influencias de tu padre concitadas sobre mi cabeza me envolvieron, me ahogaron!.. Sin recursos ya, durmiendo sobre los establos inmundos de las caballerizas, pretendí apelar á la opinión pública, y en vez de apóstoles, en la prensa encontré mercaderes! Salí de la ciudad.... Apelé a otros potentados, y después de gastar seis meses la silla del portero me despidieron, con glacial laconismo. Salí de la ciudad: Desde la última altura en que se divisaban las cúpulas católicas, no derramé, no, las cobardes lágrimas de Boadil: en nombre de la raza argentina, lancé mi maldición y mi venganza á ese hervidero de gusanos, que dejaba á mi espalda, devorándose unos con otros en su propio fango! El gaucho ya no poseía hogar, ni familia, ni nombre, ni honra... ni sepultura, en la tierra de sus abuelos. Hui á Entre Ríos, á Santa Fe, á todas las Provincias, en todas partes el gaucho era ciervo de la clase vencedora. ¡En que abismo de sombras se sumergió mi conciencia! Sin embargo, aún me sentí grande, Genoveva: como Jesucristo llevaba resignado la cruz de mi infortunio al hombro; el Satanás de esta civilización cruel no me había deslumbrado, el vértigo del crimen no se había apoderado aun de mi cabeza. Soñé en ser un reformador social, ensanchando mis lecturas, prolongando mis meditaciones, retemplando mi corazón y mi espíritu en la austeridad y el dolor. Con el entusiasmo de la revelación pongo en manos de un político mi secreto, y el político me explota para sus miras electorales: al subir sobre mis hombros, no me deja caer siquiera una mirada desde el último escalón de su encumbramiento. (Fernández, 1881: 392)

Desde la perspectiva del delito político, en el texto dramático de *Solané*, observamos que la acción violenta que lidera el protagonista no tiene como objetivo la modificación del Estado por vías no institucionales ni pretende introducir un cambio en los titulares del gobierno para sustituirlos por otros. Por otra parte, Fernández selecciona el mismo destinatario de la acción violenta que fue víctima en la realidad histórica, es decir, la población civil. La violencia colectiva en el texto dramático no atenta contra ningún funcionario del Estado. Solané administra la violencia y el terror para impedir el funcionamiento del Estado y perturbar el orden público de manera sistemática ocasionando la muerte indiscriminada de civiles. Sin embargo, Fernández selecciona la opción semántica de representar fuera de escena las acciones violentas que desarrolla la multitud dirigida por Solané. El autor puede inferir que la representación en escena de dicha violencia puede generar un distanciamiento negativo del público con la causa de su protagonista. Esto nos permite pensar que, de alguna manera, Fernández no confía en el terrorismo como una herramienta válida y eficaz para alcanzar los fines políticos del federalismo. De manera correlativa, la derrota de su protagonista es un indicador más de esa discrepancia entre el autor y su protagonista.

SOLANÉ: –Escucha: ¡Es la madrugada del 12 de Enero; es la hora tremenda de mi destino! Ese rumor es de las turbas inconscientes que me siguen: la sociedad las ha dejado brutales torrentes á disposición de todas las aventuras, y yo me apodero de ellas y las derramo sobre la sociedad como una náusea! El incendio, el saqueo, la matanza serán mi botín. Esto es lo que gobiernos hacen contra la libertad, esclavizando á las turbas: eso también haré yo contra el gobierno! (Fernández, 1881: 398)

Consideramos que Fernández, quien participó activamente de la primera rebelión de López Jordán y experimentó el fracaso del proyecto federal, al iniciar la escritura de la primera versión de *Solané* en el exilio, en tiempos en que los unitarios se apropian del monopolio de la fuerza y excluyen a sus enemigos federales de la administración del Estado y la participación política, tiene la oportunidad de conocer el curso de los otros dos intentos fallidos de rebelión de López Jordán, así como puede documentarse extensamente del caso de la matanza de Tandil, antes de la publicación del texto dramático en 1882. A partir de ese contexto, Fernández selecciona la opción semántica de la rendición de su protagonista. Solané no presenta en el texto ninguna resistencia al momento de su captura por las autoridades. En lugar de optar por una muerte violenta y negarse a ser exhibido como trofeo por sus enemigos, el protagonista –que en una ocasión anterior no duda en utilizar a Lelia

como escudo humano para escapar–, se entrega voluntariamente al Comandante Gómez. Por otra parte, el dramaturgo no le concede a su protagonista la oportunidad de escapar y continuar su resistencia. Fernández toma ciertos hechos de la vida de López Jordán –como sus continuos fracasos revolucionarios y su misterioso asesinato– como material para configurar a su personaje, pero descarta otros eventos como el éxito de la fuga que emprende el caudillo con la asistencia de su esposa. Si bien este episodio es recreado al presentarse la planificación de la fuga por parte de la Mica, al seleccionar Fernández la opción semántica de la muerte del protagonista en prisión, impide que su protagonista tenga la oportunidad de continuar su resistencia.

La muerte de Solané es la primera representación del fracaso del protagonista que intenta ser caudillo en la gauchesca teatral. Su muerte marca la imposibilidad de escapar y fraguar una nueva operación terrorista y continuar la resistencia política. El fracaso de Solané es el fracaso de un discurso que intenta oponerse al Estado liberal por las vías de hecho y sin mayores consideraciones éticas, que recurre al terrorismo como una respuesta política de resistencia ante el avasallante poder del liberalismo que accede al poder. A diferencia de otros modelos de resistencia, como la lucha revolucionaria de Julián Giménez, el terrorismo que practica Solané se caracteriza por una estrategia en la que su líder se encuentra separado de las masas, en las que no confía y a las que no está vinculado orgánicamente. Se trata de una lucha esencialmente individualista en la que no existe la posibilidad de capacitar y formar cuadros dirigentes para la acción revolucionaria propiamente dicha. Sin embargo, el fracaso del protagonista no significa la ausencia de voces disidentes que intenten contrarrestar las embestidas de un Estado que se niega a incorporar a los gauchos formalmente en sus políticas; lo que manifiesta es la ausencia de unidad en la lucha y las profundas divisiones que separan a los miembros de la oposición política. Si bien terminada la resistencia del protagonista queda extinta una causa que intenta reivindicar los derechos de un segmento del pueblo que carece de la representación que garantice el cumplimiento de sus derechos como ciudadanos, la derrota de Solané es sólo la derrota de un pensamiento político fragmentado que, desde la dirección de un líder egoísta, se negó a integrar realmente a sus miembros en calidad de iguales. Pero las contradicciones del Estado liberal que ha vencido continúan vigentes, y desde la ficción, diferentes autores trabajarán el tema de la justicia y la lucha política del gaucho en los textos que comprenden el teatro de la gauchesca.

Conclusiones

La gauchesca teatral como resultante estética de un proceso a lo largo del cual el gaucho y sus representantes –los caudillos provinciales– fueron derrotados y excluidos de la administración del Estado por las políticas liberales de Buenos Aires tiene como nota particular que, a medida que los autores de los textos dramáticos participan de la ideología federal, se acentúa el fracaso del proyecto de resistencia política de sus protagonistas y dicha derrota está directamente relacionada con dos opciones semánticas.

La primera opción semántica hace relación a que todos los protagonistas de la gauchesca son individuos que no son funcionarios del Estado. Los textos de la gauchesca representan protagonistas que actúan como ciudadanos y se enfrentan en la mayoría de los casos a un antagonista que representa a la autoridad estatal. La segunda opción semántica es la ausencia de un sujeto colectivo, fundamental para la emergencia de un caudillo que, además de generar empatía con sus seguidores al servicio de cuyos intereses se entrega, tenga la virtud de confiar en las capacidades de su ejército y cumpla con la función de liderarlos y organizar políticamente la resistencia colectiva. La constante en la representación de la resistencia política del protagonista de la gauchesca es la construcción de un conflicto individual que se caracteriza por una marcada separación entre la comunidad y el héroe. El héroe avanza en el desarrollo de la acción dramática con el objetivo de resolver un conflicto privado y carece de la visión y el juicio idóneo para aceptar la necesidad de ampliar el mapa de su lucha, incorporando las necesidades y expectativas de los otros gauchos y configurando de ese modo un sujeto colectivo que ejercite la resistencia política con un grado más alto de probabilidades de hallar la victoria.

Ninguno de los protagonistas del corpus de obras que estudiamos en este trabajo logra su cometido de vencer a sus oponentes y alcanzar la resolución del conflicto primario que desencadenó su resistencia, en la mayoría de los casos caracterizado por un fuerte elemento individualista. Curiosamente Julián Giménez y Solané –quienes aparentemente constituyen una diferencia en el destino individualista de los protagonistas del género gauchesco, ya que ambos representan a una comunidad de gauchos que demandan la modificación de su estado de sometimiento a las autoridades arbitrarias y están comprometidos radicalmente con su liberación– no son la excepción de la regla individualista. Giménez en el momento crucial de unir sus fuerzas con los treinta y tres orientales, posterga el objetivo de la liberación de la patria para ir a socorrer a su mujer, y al acometer esa empresa privada, pierde la vida y pone seriamente en peligro el triunfo de la

revolución. Por otra parte, Solané –quien desconfía del proyecto liberal ideado por los intelectuales de la ciudad– considera al mismo tiempo al gaucho que dice defender como un sujeto incompetente e incapaz de comprender su explotación y de participar activamente del proceso de emancipación. No obstante, Solané configura desde la misma matriz liberal un proyecto de resistencia política destinado a liberar a los gauchos, pero que en realidad niega toda posibilidad de emancipación intelectual para los mismos, así como rechaza las ideas políticas producidas en el campo. Si bien Solané cuenta con una multitud de seguidores, la incapacidad del protagonista para confiar en la competencia de su ejército obstaculiza la irrupción real de un sujeto colectivo al desarticular al caudillo de su pueblo. Asimismo, por momentos, Solané comparte los mismos impulsos melodramáticos de Giménez y ante la posibilidad de recuperar el amor de Genoveva se atreve a proponer que es capaz de renunciar por ella a la lucha política.

Los dramaturgos del género gauchesco son los productores de contenidos culturales destinados al consumo de un público que no procede del mismo estrato social de los autores, así como pertenecen a un nivel cultural diferente al de los personajes y contextos incorporados en sus textos. Coincidimos con Rama en que los contenidos ideológicos de la gauchesca no deben buscarse en los temas tratados o en los personajes que afloran en sus páginas, sino en las estrategias discursivas que determinaron quienes redactaron esos textos, por qué y para quiénes, y qué ideas políticas los animaban a desarrollar tal empresa. (Rama, 1982: 158) El desarrollo del género gauchesco nos indica que el autor de los textos dramáticos comunica un mensaje a su público, lo que no significa que esté irremediamente al servicio de ese público, interpretando sus necesidades políticas y luchando por su emancipación. En ese sentido, ninguno de los textos dramáticos constituye un manual didáctico de resistencia política destinado a ampliar el horizonte político de expectativas de sus lectores. Por tanto, la construcción del protagonista del teatro de la gauchesca, es decir, la selección y exclusión de las opciones semánticas necesarias para la ficcionalización del caudillo, tiene como especificidad que los autores eliminan las opciones semánticas necesarias para desarrollar la victoria de sus protagonistas aún en los casos en que los textos dramáticos han sido escritos por dramaturgos comprometidos con la resistencia política de los caudillos federales.

Bibliografía

Metodología y marco teórico

- Arózteguy, Abdón. (1889). *La revolución oriental*. Buenos Aires: Imprenta del Comercio.
- _____. (1895). *Ensayos dramáticos*. Buenos Aires: Librairie Nouvelle La Anticuaria.
- Aguirre, Osvaldo. (2003). *Enemigos públicos*. Buenos Aires: Aguilar.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. (1997). *Ensayos argentinos de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Arias, Abelardo. (1995). *El, Juan Facundo Quiroga*. Buenos Aires: Galerna.
- Bajtín, Mijail. (1985). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- _____. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura.
- Beccaria, César. (2007). *Tratado de los delitos y las penas*. Buenos Aires: Heliasta.
- Benjamín, Walter. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bentham, Jeremy. (1986). *Tratado de los sofismas políticos*. Buenos Aires: Leviatán.
- _____. (2002). *De los delitos contra uno mismo*. Madrid: Biblioteca nueva.
- _____. (2008). *Los principios de la moral y la legislación*. Buenos Aires: Claridad.
- Bentley, Erick. (1982). *La vida del drama*. Barcelona: Paidós
- Bertoni, Lilia. (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Bourdieu, Pierre. (1967). “Campo intelectual y proyecto creador” en *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI
- Bruner, Jerome. (2002). *La fábrica de historias: derecho, literatura y vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Caimari, Lila (Comp.) (2007). *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870 – 1940)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Cali, Américo. (1948). *Martin Fierro ante el derecho penal*. Buenos Aires: Abeledo
- Carri, Roberto. (2001). *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*. Buenos Aires: Colihue.
- Chávez, Fermín. (1986). *Vida y muerte de López Jordán*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Chumbita, Hugo. (2009). *Jinetes rebeldes. Historia del bandolerismo social en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Crossman, Richard. (1965). *Biografía del Estado moderno*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Daza, Daniel y Martínez, Juliana. (2003). *El linchamiento*. Bucaramanga: Sic
- Del Valle, Aristóbulo. (1893). *Los consejos de guerra y los delitos políticos*. Buenos Aires: Argos.
- Dubatti, Jorge. (2007). *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
- _____. (2010). *Filosofía del teatro II*. Buenos Aires: Atuel.
- Eliade, Mircea. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Elias, Norbert. (1993). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

- Feinmann, José. (1996). *Filosofía y nación*. Buenos Aires: Ariel
- Fernández, Francisco. (1881). *Solané*. Buenos Aires: s/d
- Foucault, Michel. (1988). *Vigilar y castigar*. México: Ed. Siglo veintiuno
- _____. (1998). *La verdad de las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa
- _____. (1999). *Estrategias de poder. Obras completas. II*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2001). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura
- Fradkin, Raúl. (2006). *La historia de una montonera. Bandolerismo y caudillismo en Buenos Aires, 1826*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Garland, David. (2005). *La cultura del control. Crimen y orden social en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Gedisa
- _____. (2006). *Castigo y sociedad moderna. Un estudio de teoría social*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Gettell, Raymond. (1930). *Historia de las ideas políticas*. Barcelona: Labor
- Girard, René. (1986). *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (1995). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- González Arzac, Alberto. (1994). *Caudillos y constituciones*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas.
- Gori, Gastón. (1951). *Vagos y mal entretenidos*. Buenos Aires: Colmegna.
- González, Joaquín. (2001). *Manual de la Constitución Argentina 1853 – 1860*. Buenos Aires: La ley.
- Grignon, Claude y Passeron, Jean. (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Gutiérrez, Eduardo. (1951). *Juan Cuello*. Buenos Aires: Editorial Tor
- _____. (2001). *Juan Moreira*. Barcelona: Sol 90
- Jauss, Hans. (2000). “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en: *la historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Ediciones Península
- Halliday, M.A.K. (1982). *El lenguaje como semiótica social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Halperín Donghi, Tulio. (1985). *José Hernández y sus mundos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____. (1992). *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- _____. (1995). *Proyecto y construcción de una nación (1846-1880)* Buenos Aires: Ariel
- Hernández, José. (2009). *Martín Fierro*. Buenos Aires: Colihue
- Hobsbawm, Eric. (1968). *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Ariel
- _____. (2003). *La era de la revolución. 1789-1884*. Buenos Aires: Crítica.
- Hübner, Jorge. (1973). *Panorama de los derechos humanos*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello
- Laera, Alejandra. (2004). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Lafforgue, Jorge. (1999). *Historias de caudillos argentinos*. Buenos Aires: Alfaguara
- Link, Daniel. (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Löwy, Michel y Sayre, Robert. (2008). *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Ludmer, Josefina. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil
- Luna, Félix. (1976). *Los caudillos*. Buenos Aires: Ed. Peña Lillo
- Lynch, John. (2001). *Masacre en las pampas. La matanza de inmigrantes en Tandil, 1872*. Buenos Aires: Emecé.
- De Marinis, Marco. (1997). *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna
- Moratorio, Orosmán. (1893). *Juan Soldao*. s/d
- Newton, Jorge. (1972). *Alejandro Heredia. El protector del Norte*. Buenos Aires: Plus Ultra
- Notta, Julio. (1975). *El contenido unitario de la constitución de 1853*. Buenos Aires: Centro de estudios sociales.
- Nussbaum, Martha. (1997). *Justicia Poética*. Barcelona: Andrés Bello.
- Tomas y Valiente, Francisco. 1969. *El derecho penal de la monarquía absoluta (siglos XVI – XVII – XVIII)* Madrid: Tecnos
- O’ Donnell, Pacho. (2009). *Caudillos federales. El grito del interior*. Buenos Aires: Norma.
- Olascoaga, Manuel. (1903). *Facundo*. Buenos Aires: Imprenta Barause & Callone
- Pavis, Patrice. (1984). *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.
- Peña, David. (1986). *Juan Facundo Quiroga*. Buenos Aires: Hyspamerica.
- Pidal Rodríguez, Luis. (1925). *La punibilidad de las ideas y el delito político*. Madrid: s/d.
- Pimienta, Joao Paulo. (2011) *Estado y Nación hacia el final de los imperios ibéricos. Río de la Plata y Brasil, 1808-1828*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rabinovich, Alejandro. (2013). “La imposibilidad de un ejército profesional: Ramón de Cáceres y el establecimiento de procedimientos burocráticos en las fuerzas del Río de la Plata. 1810-1830” en la revista digital de historia *Quinto Sol* Vol. 17, Número 1 recuperado de <https://sociohistoricos.org/revista-quinto-sol/>.
- Rancière, Jacques. (1996). *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rodríguez, Ricardo (comp.) (1985). *Historia de la tortura y el orden represivo en la Argentina, textos documentales*. Buenos Aires: Eudeba.
- Ruiz, Mariano. (1944). *Evolución de delito político*. México: Hermes.
- Sabsay, Fernando. (2002). *Caudillos de la Argentina*. Buenos Aires: El Ateneo.
- _____. (1998). *Ideas y caudillos*. Buenos Aires: Ediciones Ciudad Argentina.
- Salduna, Bernardo. (2005). *La rebelión jordanista*. Buenos Aires: Dunken.
- Sarmiento, Domingo. (2009). *Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.
- Sebreli, Juan José. (2007). *Martínez Estrada. Una rebelión inútil*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Terán, Oscar. (2000). *Vida intelectual en Buenos Aires fin-de-siglo (1810 – 1910). Derivas de la “cultura científica”*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ternavasio, Marcela. (2002). *La revolución del voto. Políticas y elecciones en Buenos Aires 1810-1852*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Torres Molina, Ramón. (2008). *Historia constitucional argentina. Estudio histórico sobre la génesis política y jurídica de la constitución de 1853*. La Plata: Scctoti.
- Torre Reyes, Carlos. (1954). *El delito político: Su contenido jurídico y sus proyecciones sociales*. Quito: La Unión.
- Tranchini, Eliana. (1999). “El argentino y la construcción de un imaginario criollista” en AA.VV. *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: Raiga.
- Veltrusky, Jirí. (1990). *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galerna.
- Viñas, David. (1964). *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Sudamericana
- _____. (1971). *Rebeliones populares. De los montoneros a los anarquistas*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor
- _____. (1982). *Indios, ejército y frontera*. México: Siglo XXI
- _____. (1998). *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Voloshinov, V. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Weber, Max. (1969). *Economía y sociedad*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Williams, Raymond. (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.
- _____. (1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- Zaffaroni, Eugenio. (2011). *Manual de derecho penal: parte general*. Buenos Aires: Ediar.
- Zimmermann, Eduardo. (1994). *Los liberales reformistas. La cuestión social en la argentina, 1890-1916*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Zorrilla, Rubén. (1972). *Extracción social de los caudillos 1810-1870*. Buenos Aires: La Pléyade.

Crítica e historiografía sobre el teatro argentino

- Aínsa, Fernando, (2010). “La naturalización de los símbolos universales: *Los tres gauchos orientales* de Antonio Lussich” en Biblioteca Virtual Universal recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/155393.pdf>
- Bosch, Mariano. (1969). *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino*. Montevideo: Solar.
- Bunge, C. O. (1913). *El derecho en la literatura gauchesca*. Buenos Aires: Academia de Filosofía y Letras.
- Castagnino, Raúl H. (1959). “El romanticismo en el teatro porteño (1830-1852)”, en: *Revista Lyra*, Año XVII, N° 174-176
- De Toro, Fernando. (1992). *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.’
- Ferreyra, Sandra. (2009). “Representaciones dramáticas del caudillo: entre la barbarie y la civilización”. *Actas del XV Congreso Internacional de Literatura Argentina. 1810-2010: Literatura y política. En torno a la revolución y las revoluciones en Argentina y América Latina*. Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. 1,2 y 3 de julio de 2009. Formato CD
- Ordaz, Luis. (1999). *Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Claridad

- _____. (1999). *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- _____. (2005). *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Pellettieri, Osvaldo. (1987). “Cambios en el sistema teatral de la gauchesca teatral rioplatense”, California: Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispano, Año 2, N. 4, noviembre: 115-124.
- _____. (1990). “Palabra e ideología en el teatro rioplatense” en *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna
- _____. (1997). *Una historia interrumpida*. Buenos Aires.
- _____. (2001). “En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo”, en Pellettieri, O. (dir.), *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*. Cuadernos del Getea, nº 13. Buenos Aires: Galerna/ Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, 11-40.
- _____. (Dir.) (2002). *Historia del teatro argentino. La emancipación cultural (1884-1930)* Buenos Aires: Galerna, Tomo II.
- Pérez, Víctor. (1912). Teatro I. Cobarde, Claro de Luna y Yorick. Montevideo: Librería Nacional.
- Podestá, José. (1986). *Medio siglo de farándula: Memorias de José J. Podestá*. Buenos Aires: Editorial Cultura Buenos Aires.
- Prieto, Adolfo. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rama, Ángel. (1982). *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.