

Reescrituras del Moreira

Por Roberto Retamoso

Profesor de Lenguajes III, Facultad de Ciencia Política y RR.II. UNR

Sumario

En este artículo se analiza el texto de “Juan Moreira”, el folletín escrito por Eduardo Gutiérrez entre 1879 y 1880, y sus proyecciones en la cultura y la literatura argentina del siglo XX. Por tal razón se divide en dos partes: la primera describe la novela de Gutiérrez y su recepción por parte del público contemporáneo, mientras que la segunda analiza las formas en que el texto fue *re-escrito* posteriormente, tomando en cuenta de manera específica las recreaciones poéticas practicadas por Juan José Saer y Néstor Perlongher.

Descriptores

Folletín - Criollismo - Literatura popular - Reescritura - Transposición - Poesía -

Summary

This article analyses the “Juan Moreira”, the newspaper serial written by Eduardo Gutiérrez between 1879 and 1880, and its impact on the argentinian culture and literature from the 20 th century. Therefore, it is divided into two sections. The first one describes Gutiérrez’s novel and its reception by the contemporary readers, while the second one analyses the ways in wich the text was *re-written* afterwards, especially considering the poetic recreations made by Juan José Saer and Néstor Perlongher.

Key words

Newspaper serial – “Criollismo” *- Popular Literature- Rewrite – Transposition- Poetry

* literary moviment celebrating native Latin American tradition and local color

El texto generador

Si existe en la historia de la literatura y la cultura argentina un paradigma de relato popular, ése es sin duda *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez.

Editado originariamente como folletín en “La Patria Argentina” -el diario de los hermanos José María, Ricardo y Eduardo Gutiérrez- el conjunto de capítulos que narran la historia de Moreira es publicado entre el 28 de noviembre de 1879 y el 8 de enero de 1880.

Presentado en una sección llamada “Variedades policiales”, que pasa a llamarse al poco tiempo “Dramas policiales”, el éxito del relato es inmediato: así, determinados rasgos de lo que Genette denomina el *paratexto* (en este caso el nombre del espacio destinado a la edición del texto) denotan de forma clara y directa el sentido que pretende asignarse a la escritura que allí se exhibe.¹ Se trata, como es obvio de un relato perteneciente al *género de lo policial*, es decir, de aquel género que en un periódico moderno intenta dar cuenta de hechos y personajes que, violando la ley, se exponen a la represión que produce la fuerza implacable del poder del estado. De manera que, por principio y definición, el género policial no puede hablar más que de aquello que transgrede y

excede el orden de lo jurídico, y en ese lugar de lo *ilegal* es justamente donde emerge, con una fuerza arrolladora, la historia de Juan Moreira.

Pero en la Argentina que accedía al umbral de *los 80*, a esa especie de *linde histórico* que según la profusa historiografía que lo trata representaba algo así como la puerta de entrada a la era de la modernidad, las nominaciones de los medios de prensa podían ser asimismo elementos mínimos de un vasto y complejo dispositivo discursivo que imponía una cierta visión de los tópicos y contenidos expuestos por ellos. Dicho en otros términos: presentar la historia de Moreira en el espacio destinado a las historias policiales no era más que un pliegue practicado por una cierta visión del mundo hegemónica, pero para nada exclusiva y mucho menos excluyente respecto de otras visiones situadas en el plano de los sectores subalternos de la cultura y la sociedad de la época.

De modo notable, las disonancias respecto de los criterios taxonómicos con que el periódico pretendía definir el género de la historia narrada se manifestaron desde un primer momento en el propio texto. Así, el relato de Gutiérrez comienza presentado a Moreira antes que como un sujeto de actitudes y comportamientos reprobables, o dignos de sanción legal, como una *víctima* del poder discrecional y omnímodo del estado y sus instituciones características. Por ello, el primer capítulo del relato -denominado "Juan Moreira"- después de presentar al personaje y preguntar "¿Qué motivo poderoso, qué fuerza fatal fue la que empujó por la pendiente del crimen a un hombre nacido con todas las condiciones de un bello espíritu, y que hasta la edad de treinta años fue un ejemplo de moral y de virtudes?", responde de inmediato a ese interrogante afirmando: "La causa de la inmensa criminalidad en la campaña, *está en nuestras autoridades excepcionales*" (el subrayado es nuestro).²

De ese modo, Moreira deviene en un caso de una suerte de razón general que no sólo lo explica sino que además da cuenta, genéricamente, de la *inmensa criminalidad* que se practica en la campaña del país. Por lo que puede decirse, asimismo, que Moreira no es más que un exponente de un problema social, el del gaucho perseguido por el poder estatal que practica sobre él una auténtica política de aniquilamiento. Semejante política es referida en el texto, cuando seguidamente se dice que "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...". Pero además, la imagen de la *fuerza pública* que inexorablemente lo acosa no es más que la personificación de esa política que lo condena a un destino de *confinamiento*: "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".

Si ése es el destino genérico del gaucho, la configuración de su referencia no puede prescindir de la parábola que cierra su enunciado: "El gaucho vuelve a su pago, creyendo olvidar sus sufrimientos en la tranquilidad de su rancho y al lado de su mujer y sus hijos; pero es precisamente allí, en su rancho, donde lo espera la desventura, el dolor y la vergüenza. Sus caballos y sus animalitos se los han repartido como botín de guerra los que han saqueado su rancho; su mujer, sitiada por el hambre, vive con el mismo alcalde o teniente alcalde que lo envió a la frontera, engrillado, con este solo objeto, y sus hijitos, sus pobres hijitos, han sido regalados a diferentes familias, a quienes servirán de criados, sabe Dios hasta cuándo".

Tamaño espectáculo no puede provocar más que una reacción, y de ese modo "el gaucho se lanza al camino lleno de odio y ansioso de venganza". Ese gaucho abstracto de que habla el texto, clase o tipo genérico del que Moreira no será más que su concreta encarnación, cumple de tal forma un ciclo que le es impuesto con la forma de una fatalidad absoluta. Perseguido por el poder político, despojado de sus bienes y sus seres queridos, literalmente es obligado a "lanzarse al camino" para cumplir su destino violento de odio y de venganza. Por ello, el texto afirma: "Entonces *es puesto fuera de la ley que para él no existió nunca*, y condenado a pelear en el campo para defender su cabeza que codicia la partida de caza, con la que pelea hasta morir, por haberse resistido a la autoridad, o con cualquier otro pretexto" (el subrayado es nuestro).

De ese modo, el texto de Gutiérrez se posiciona frente al sujeto de su relato, evaluando sus acciones, justificando su comportamiento y practicando una denuncia expresa de su situación social: el gaucho es puesto fuera de la ley, es decir, es expulsado del mundo de la legalidad arrojándolo al territorio incierto e inaceptable de lo ilegal. Pero *legalidad* e *ilegalidad* pueden ser valores relativos en el contexto de la cultura y la sociedad de la época, puesto que su afirmación depende de las posiciones enunciativas, y por ende sociales, políticas e ideológicas de quienes las asumen. Porque más allá de la perspectiva hegemónica, que podía llegar a negar al gaucho como la otredad inadmisibles de la cultura dominante, en el espacio de la cultura popular las actitudes y comportamientos del gaucho podían ponderarse y regirse por otra clase de códigos.

Al respecto, Josefina Ludmer recuerda que "...Juan Moreira es, también, la continuación más radical de *La Ida* que hay en la cultura argentina. En primer lugar, niega toda alianza económica representada como fundante en *Martín Fierro*. Por un problema de dinero, precisamente, por una deuda con un comerciante italiano, es que Moreira, un transportista rural independiente (que lleva con sus carretas los productos del campo al tren que va a la ciudad), mata por primera vez, se desgracia y por lo tanto pasa a la ilegalidad. Ese asesinato *es lícito en la ley oral* de *La Ida* y se lo dice el anciano de la novela, que ocupa la misma posición del viejo *Martín Fierro*, la de legislador, pero en su polo opuesto, legislador de la justicia oral: *has matado en buena ley*. Y después mata, también en buena ley, al teniente alcalde, que deseaba a su mujer y lo puso en el cepo" (los subrayados son nuestros).

A partir de esa descripción, Ludmer puede concluir a continuación que "Con esas dos muertes, Moreira hace la travesía necesaria del héroe de la justicia popular: *el pasaje de la legalidad a la ilegalidad por una injusticia*. Ocupa, como Martín Fierro, la posición de *un sujeto entre dos culturas y justicias*: la oral, la ley tradicional del honor y el valor, y la justicia escrita moderna, la ley del poder"³ (los subrayados son nuestros).

Desde ese punto de vista, podría decirse que la parábola que traza la escritura de Gutiérrez no es más que la continuidad de la escritura gauchesca de José Hernández, quien había recurrido a la misma matriz narrativa para relatar la historia de Martín Fierro en la primera parte de su obra, "La Ida". Sin embargo, dicha continuidad puede resultar asimismo engañosa, tal como lo señala Adolfo Prieto en su libro *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, cuando afirma: "Juan Moreira repite, en lo fundamental, el esquema dramático de "El gaucho Martín Fierro". Uno y otro narran la historia de un campesino criollo de la campaña bonaerense: la persecución de que es objeto por parte de los hombres que representan la justicia, su iniciación en el camino del crimen y la correlativa pérdida del sentimiento de integración social. Ambos enfatizan la entereza del héroe, su coraje, su dignidad y su amor por la libertad. Ambos coinciden también en destacar el gusto por el trabajo, la afición al canto, el apego a la vida familiar y el culto a la amistad que profesan sus protagonistas.

Sobre este encadenamiento de similitudes, parece legítimo conjeturar que algunos de los lectores del poema de Hernández debieron encontrar, al comienzo, una suerte de *continuidad natural* en la novela de Gutiérrez. Pero sobre este encadenamiento de similitudes, la novela de Gutiérrez aportaba el *suficiente número de innovaciones, desvíos y contrastes* como para que su identificación espontánea con el texto de Hernández iniciara su propio camino de afirmación en el gusto de aquellos lectores..."⁴ (el subrayado es nuestro).

Tales innovaciones, desvíos y contrastes, según Prieto, tienen que ver tanto con los tópicos propios de cada relato- así, *el desierto* sobreentendido pero omnipresente en el *Martín Fierro* cede su lugar a los *pueblos* de *Moreira*, conectados al ferrocarril, y en los que hay hoteles, salón de billares, barberías, casas de diversión o prostíbulos- como con el nivel de lengua propio de cada texto -al *gauchesco* de *Fierro*, *Moreira* opone la lengua periodística del folletín, menos poética y más informativa. Esas diferencias de tópicos y de lengua, en la perspectiva de Prieto, tienen que ver con la naturaleza del medio y los soportes significantes que separan a un texto de otro. Porque si el texto de Hernández es presentado bajo el formato material del *libro*, el texto de Gutiérrez es presentado, por su lado, bajo el formato material del folletín, lo que supone su edición en el

contexto englobante de un periódico.⁵ Ello implica, como es obvio, un conjunto de determinaciones discursivas que imponen el medio y las modernas tecnologías de comunicación que lo generan, y es por esa razón que su lenguaje es periodístico y no gauchesco. Al mismo tiempo, esa diferencia de lenguaje implica otro tipo de lector, ahora de carácter alfabetizado y urbano.

Al respecto, Prieto establece una especie de sociología de ese público lector, discriminando su procedencia étnica y geográfica, al afirmar que estaba compuesto tanto por sujetos de origen rural como sujetos de origen urbano e incluso de origen extranjero, lo que representaba prácticamente la totalidad de los sectores étnicos y sociales del universo popular de la época.⁶ Abocado a exponer las razones del éxito del folletín de Gutiérrez, el crítico puede sostener, en consecuencia, que “Juan Moreira sumaba muchos elementos a su favor para marcar el tono y las tendencias de una literatura de consumo popular. Surgía de la propia matriz del periodismo, institución a la que la mayoría de los lectores reconocía como la institución tutelar de la cultura impresa. Contaba una historia excitante, sólida, emocional, en la que sucesivamente podían canalizarse la pura voluntad de entretenimiento, la sublimación de todas las humillaciones sufridas y el designio de secretas rebeldías. Incluía esa historia en un espacio poblado por la imaginería criollista que oficiaba como antena sensible a la nostalgia por un mundo que se extinguía, pero también como pasaje ritual a las sustancias configuradoras atribuidas a ese mundo.”⁷

De ese modo, en la interpretación propuesta por Adolfo Prieto el éxito de *Juan Moreira* tenía que ver tanto con experiencias culturales propias de una instancia de modernización como con una *imagería criollista* que posibilitaba fuertes mecanismos de reconocimiento e identificación colectivos. Esa imagería no era otra que la del *gaucho alzado*, mártir pero también héroe de un sistema social excluyente y discriminatorio, cuya configuración narrativa es trazada de manera convencional por la escritura iterativa del folletín. En ese contexto narrativo, donde las antinomias rigen la articulación diegética del texto de una manera prácticamente maniquea, las peleas o combates devienen en el registro fundamental de la historia relatada, y por ello la recurrencia de la escena y las figuras propias del enfrentamiento violento se leen como la reproducción del núcleo primordial de la historia, dado que allí se reconoce su principal soporte diegético.

Por consiguiente, puede decirse que la historia de Moreira no es más que la historia de sus enfrentamientos con la fuerza pública, en un movimiento progresivo y ascendente que desemboca, lógicamente, en la instancia del combate mayor donde encuentra necesariamente su final trágico.⁸ El hombre *nacido con todas las condiciones de un bello espíritu, y que hasta la edad de treinta años fue un ejemplo de moral y de virtudes*, deviene de esa forma en un sujeto legendario que habría de ser asimilado por la cultura popular de la época como uno de sus íconos destacados: se trataba, ciertamente, de un fenómeno que comenzaba a rozar el ámbito de lo mitológico.

Hipotexto / hipertexto

En su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Gérard Genette define a la *hipertextualidad* como “toda relación que une un texto B (al que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”. Esa definición por la negación, al afirmar que el hipertexto se injerta de una manera que *no es* la del comentario, supone que en realidad deriva del hipotexto no en términos de alusión o referencia -como lo haría un *metatexto*- sino en términos de *transformación*. Así, el hipertexto no es más que el resultado de una transformación textual de un texto preexistente, al que evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo, como lo hacen, por ejemplo, *La Eneida* o *Ulises* en relación con *La Odisea*. La hipertextualidad se diferencia de la *intertextualidad*, en la perspectiva de Genette, por el hecho de que ésta supone una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, como *la presencia efectiva de un texto en otro* ya sea a través de la forma explícita de la cita o de la forma implícita de la alusión.⁹

Basándonos en tales conceptualizaciones, denominaremos *hipotexto* al texto de Gutiérrez, e *hipertexto* a cada uno de los diversos textos que la literatura y la cultura argentina generaron a partir de él, no en términos de alusión o referencia (comentario) sino en términos de transformación textual, o -como lo hubiesen llamado Julia Kristeva o Roland Barthes- en términos de *reescritura*. Ese término, como es sabido, posee un fuerte peso teórico en las diversas formulaciones que nutren el campo de las teorías del texto contemporáneas, y refiere a los diversos procesos u operaciones textuales por los cuales la escritura de un texto es transformada a partir de las diversas lecturas que de ella puedan practicarse, generando de ese modo una nueva escritura o una escritura-otra.¹⁰

Es conocido que a partir del éxito inicial logrado por la versión periodística de *Juan Moreira*, la potencia simbólica de su escritura y los diversos horizontes de expectación donde ella fue acogida motivaron sucesivas apropiaciones y reapropiaciones de su texto, que adoptaron distintas configuraciones genéricas y mediáticas. Así, a partir de 1884 es representado teatralmente en el circo de los hermanos Podestá, por lo que es transpuesto como texto dramático, en un primer momento sin parlamentos (como mímica) y a partir de 1886 con parlamentos, generando un éxito de público de enormes dimensiones.

Ya en el siglo XX, el *Moreira* sufriría otra transposición, en este caso de tipo cinematográfico. En 1973 Leonardo Favio filma una versión de Juan Moreira que no se ciñe estrictamente al texto de la novela, y que recrea al personaje en un marco en el que, como afirma Alejandra Laera, “la santificación supera a la heroicidad”. En este caso, se trata nuevamente de un éxito a nivel de público absoluto, puesto que, como señala Laera, “la película alcanza una cifra récord de espectadores y se convierte en una de las más vistas del cine argentino”.¹¹

Es obvio que tanto el circo (o el teatro en el ámbito circense) como el cinematógrafo son medios eminentemente populares, lo que explica por lo menos parcialmente el suceso logrado por *Moreira* a través de ellos. Podría pensarse, en tal sentido, que tales medios eran los que ofrecían las posibilidades más inmediatas y coherentes de desplegar la reescritura de su texto a lo largo de la historia de la cultura argentina. Sin embargo, otros medios y otros géneros, propios de otras clases de prácticas discursivas, también se apropiaron de la escritura del *Moreira* para generar nuevos hipertextos, en este caso de tipo literario. Así, César Aira escribe un *Moreira* también en los convulsionados años setenta del siglo pasado, con el estilo paródico e irrisorio que caracteriza al conjunto de su literatura.¹² Pero en ese orden de cosas, lo que se destaca especialmente es la reescritura *poética* del *Moreira*, dado que ahora es la poesía, y la poesía en sus vertientes o manifestaciones “cultas”, la que se apropia de su texto para generar dos hipertextos de una potencia textual verdaderamente notable. Nos referimos, en concreto, a sendos poemas que publican Juan José Saer y Néstor Perlongher ya en los años ochenta del siglo veinte, denominados “Fragmentos de un ‘Juan Moreira’ ” y “Moreira” respectivamente, y que se hallan incluidos en sus libros *El arte de narrar* y *Alambres*.¹³

En ambos casos se trata de poemas de una jerarquía poética considerable, aunque difieran notoriamente en su tono, lenguaje y estilo. El poema de Saer, enunciado con una gravedad que lo aproxima al campo de los relatos épicos, se concentra fundamentalmente en el episodio de la muerte de Moreira, acaso para subrayar con ello la relevancia o la trascendencia que implica -desde la lógica narrativa del hipotexto- en relación con el conjunto de los episodios que traman su historia. Al reescribir el *Moreira* desde esa perspectiva, el poema de Saer transpone en un lenguaje intensamente poético la suma de motivos que dibujan la figura mítica del personaje, diciendo:

*En su cuerpo no había más que cuentos de suplicios,
y el puro misterio que se repite en cada cuerpo
y él nunca presintió. Su pasado real era el desierto
y su presente magro las poblaciones
entrando y saliendo nítidas, en la luz, de la nada.
Sus idas y venidas a La Estrella
cuando llegaba sólido al galope como una piedra*

*tirada por el desierto,
como si hubiese rebotado contra la pared de su exilio,
para gestionar el trámite de su muerte que al fin se cobró;
sus días ya vividos -un tramo
preciso en el tejido de las mañanas-
trabajando con las uñas la constancia del planeta
y que persisten como un silencio translúcido
cargado de gestos que se han vuelto palabras
resonando mudas en nuestra memoria;
sus caballos;
los movimientos mecánicos de su brazo apuñalando
un único cuerpo -el suyo-, muerto un millón de veces
y vuelto a renacer un millón de veces en la monotonía del llano;
los relumbrones borrosos de su plata brasilera
y el friso de su tirador: férrea como eso
fue, de una negrura a otra, su vida.*

En ese registro, entonces, la escritura poética de Saer *reescribe* al personaje de Gutiérrez. Su cuerpo, su pasado real, su presente magro, sus idas y venidas a La Estrella, sus días ya vividos, sus caballos, los movimientos mecánicos de su brazo, son algunos de los motivos que, efectivamente leídos en el hipotexto, se transforman en imágenes poéticas de un intenso sentido metafórico y simbólico, que parece condensarse en los versos finales *-férrea como eso / fue, de una negrura a otra, su vida-* para dar cuenta, de manera magistral, de lo que podría considerarse como *la esencia misma* de Juan Moreira.

Esa representación, o mejor, esa *figuración* poética que practica el texto de Saer respecto de Moreira no puede dejar de ser una manifestación puntual de la poética que sostiene al conjunto de su escritura. Por ello, la visión de Moreira y de su historia está teñida por la concepción del mundo (la cosmovisión) que la caracteriza. Así, las poblaciones que recorre Moreira están (o son) *entrando y saliendo nítidas, en la luz, de la nada*, según un enunciado que alude tanto a la perspectiva móvil del personaje como a cierta condición ontológica que hace que las cosas del mundo siempre se revelen, desde la perspectiva de Saer, inciertas y un tanto irreales. De igual modo, sus días ya vividos se muestran *trabajando con las uñas la constancia del planeta* para persistir *como un silencio translúcido / cargado de gestos que se han vuelto palabras / resonando mudas en nuestra memoria*, según otro enunciado que dispersa en la infinitud de la temporalidad una memoria del lenguaje donde el momento de la voz deviene necesariamente en enigma.

De ese modo, el Moreira saereano es un Moreira trabajado más por lo incierto que por la fuerza ciega de las certezas. Su figuración no elude sus vínculos con lo real, aunque siempre lo haga problematizando sus características y naturaleza. Por ello, el poema puede decir más adelante: *Únicamente la lucecita que él llevaba consigo adentro era irreal*, haciendo expresa la perspectiva desde la cual el personaje es representado poéticamente. Al respecto, podría decirse que la escritura poética de Saer también transpone la estética del hipotexto, haciendo que el realismo de Gutiérrez, enraizado en datos y referencias no ficcionales, devenga en una especie de *realismo crítico* donde las nociones mismas de *real* o *realidad* se convierten en nociones problemáticas.

Si el Moreira de Saer comporta, necesariamente, los rasgos o caracteres que le imprime la particular cosmovisión que sostiene su escritura, el Moreira de Perlongher exhibe asimismo un conjunto de rasgos que caracterizan a la visión del mundo que trasunta su poética. Por ello, no sorprende que el poema de Perlongher comience con una cita del texto de Gutiérrez situada como epígrafe, tomada del capítulo donde Moreira se encuentra con el amigo Julián para pedirle que averigüe qué ha sido de su mujer y su hijo (“Un encuentro fatal”). Dicha cita refiere que “Aquellos dos hombres valientes, con un corazón endurecido al azote de la suerte, se abrazaron estrechamente, una lágrima se vio titilar en sus entornados párpados y se besaron en la boca como dos amantes,

sellando con aquel beso apasionado la amistad que se habían profesado desde pequeños”. De manera que ahora se trata de un Moreira *homoerótico*, reescrito con un lenguaje satírico y paródico que, en consonancia con la singular poética *neobarrosa* que caracteriza a la escritura de Perlongher, supone antes que la exaltación del hipotexto su irrisión y su diseminación irreverente.¹⁴ En el caso de este poema, la representación poética de Moreira se dibuja desde la perspectiva de un personaje femenino, Delia, que se exhibe como un testigo privilegiado de ese amor masculino. Por ello, si en el caso del poema de Saer sus versos traman una construcción *férrea* del personaje -como si de tal forma quisieran subrayar cierta sustancia ya significada en el propio hipotexto-, en el caso del poema de Perlongher los versos traman otra clase de construcción, de formas lábiles y volátiles, hecha con sustancias livianas y móviles propias de las plumas o las telas:

*El amigo Francisco
El amigo Jiménez*

El amigo Julián

*con quien descangayada viste esa escena (torpe) de los besos:
esa lamida de las lenguas: esos trozos de lenguas, paladares y
cristales brillosos, centelleantes, brillosos del strass que
desprendido
de las plumas del ñu hendía en la planicie:
superficial, en balde
-en lo profundo, él y ese pibe de Larsen, en los remotos astilleros,
se zambullían en las canteras arenosas, en el vivero del Tuyú,
a pocas millas de la tumba*

De ese modo, la escritura de Perlongher despliega otros sentidos también inscriptos en el texto de Gutiérrez, aunque transpuestos en una poética donde el erotismo encuentra sus formas máximas de representación en un contexto de “materias vaporosas o algodonosas, de larga tradición barroca” como sostiene Nicolás Rosa.¹⁵ Al mismo tiempo, la mención del apellido Larsen, perteneciente a un personaje secundario de la novela que aparece justamente en el capítulo decisivo de la muerte de Moreira (“Jaque Mate”), no deja de constituir además una alusión paródica a otro hipotexto fundamental de la literatura rioplatense como es la narrativa de Juan Carlos Onetti.

La libérrima relación que la escritura de Perlongher establece con los textos que reescribe se caracteriza además por la producción de otra clase de efectos, consistentes en una deliberada alteración del tiempo y el espacio propios del hipotexto (cronotopía), a los que se modifica imprimiéndole significaciones que remiten a contextos que no le pertenecen, como cuando se dice:

“y te dejo también esos tiovivos, con sus caballos de cartón que ruedan empantanados en el barro; y cuántas veces ayudé a salir del agua movediza a esos jinetes que fiados en la estrella montan grupas hacia la comadreja; y se los come...”

De ese modo, ciertos motivos propios del hipotexto son reescritos por medio de un procedimiento de *degradación* que los traslada hacia contextos de lectura inadmisibles para los cánones de lectura dominantes y supuestamente “correctos”. Porque los caballos devienen en *caballos de cartón que ruedan empantanados en el barro*, y los jinetes *montan grupas hacia la comadreja*, según un lenguaje procaz que incorpora el habla marginal de maricas y travestis como uno de los registros primordiales del discurso poético *neobarroco*.

De manera que el poema “Moreira” de Perlongher representa otro modo, incluso *escandaloso*, de reescribir el texto de Gutiérrez, tal como lo advierte Josefina Ludmer.¹⁶ Escandaloso: como es obvio, el adjetivo deriva de *escándalo*, que según el diccionario significa

tanto “alboroto, tumulto, desenfreno” como, en sentido figurado, “asombro, pasmo, admiración”. Notablemente, no parece haber un modo mejor de nombrar lo que la poesía de Néstor Perlongher realiza en relación con la escritura folletinesca de Eduardo Gutiérrez.

Notas:

1. Por *paratexto* Genette entiende un conjunto de elementos textuales que literalmente *rodean* a un texto para conferirle determinados sentidos y posibilidades de legibilidad. Menciona, al respecto, a “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autónomas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende”. Cfr.: GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid. 1989. pp. 11 / 12.

2. GUTIÉRREZ, Eduardo. *Juan Moreira*, EUDEBA, Buenos Aires. 1961. En adelante, todas las citas del texto remiten a esta edición.

3. LUDMER, Josefina. “Los escándalos de Juan Moreira” en Gutiérrez, Eduardo *Juan Moreira*, Perfil Libros, Buenos Aires. 1999.

4. PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Sudamericana, Buenos Aires. 1988. pp. 90 / 91.

5. Debe señalarse que el éxito del relato determinó, además, su pronta transposición al formato de libro, puesto que un mes después de concluida la presentación de la historia de Moreira en el periódico se edita la primera edición de su texto como folleto impreso.

6. En su trabajo, Prieto sostiene que “Muchos de esos lectores se situaban en diversos grados de proximidad a la realidad del mundo campesino: recién llegados al núcleo urbano o en tránsito hacia el mismo; espectadores de las transformaciones aportadas por el progreso de origen ciudadano. Testigos de la disolución del mundo campesino o memoriosos del desarraigo, esos lectores debieron de encontrar en el paisaje, las costumbres y los personajes evocados por Gutiérrez tanto una fuente complementaria de gratificación a la provista por las peripecias del héroe, como el reaseguro necesario para un sentimiento de identidad fuertemente sacudido por los cambios.

Pero la magnitud efectiva del fenómeno de impregnación rural que propaló tan auspiciosamente la serie iniciada por Juan Moreira no puede medirse si no se apela al grado de seducción que ese ruralismo pareció ejercer, igualmente, sobre grupos de lectores desconectados de toda relación personal con el mundo campesino. Estos lectores podían provenir de la clase de residentes urbanos, para quienes la ciudad había dejado de ofrecer el marco de pertenencia natural que había brindado hasta el advenimiento súbito de la modernización, el crecimiento material y la instalación masiva de extranjeros. Y podían provenir de la misma población de extranjeros, para quienes la colorida iconografía rural se imponía como la única expresión reconocible de identidad nacional dentro del desorden generalizado por la ingestión cosmopolita”. Cfr.: PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, op.cit.. pp. 98 / 99.

7. PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, op.cit.. pp. 99.

8. Al respecto, Adolfo Prieto apunta lo siguiente: “Hernández presenta a Martín Fierro en 4 combates individuales y en uno con una numerosa partida policial, en la que es auxiliado por el sargento Cruz. En Juan Moreira el protagonista lucha en 10 duelos; enfrenta una partida policial de 9 agentes, otra de 15, otra de 25, ahuyenta a 5 asesinos; escapa espectacularmente de las tolдерías del cacique Coliqueo, y muere en un sangriento combate ante dos grupos policiales armados de remingtons. La proliferación, recurso regular del folletín, estira la noticia y al estirla la corrige, la convierte en un nuevo campo de significación en el que las relaciones de causalidad de un conflicto particular son reemplazadas por las relaciones de un conflicto de oponentes que pueden transitar de la condición de genéricos a universales.” Cfr.: PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, op.cit.. p. 94.

9. Cfr.: GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, op. cit.. pp. 9 / 17.

10. Julia Kristeva define al texto como *escritura-lectura*, al afirmar que “El texto literario se inserta en el conjunto de los textos: es una escritura-réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto (s)”. Y agrega seguidamente: “El verbo “leer” tenía, para los antiguos, un significado que merece que recordemos y resaltemos con vistas a una comprensión de la práctica literaria. “Leer” era también “recoger”, “recolectar”, “espigar”, “reconocer las huellas”, “coger”, “robar”. “Leer” denota, pues, una participación agresiva, una activa apropiación del otro”.

Por su parte, Roland Barthes se pregunta: “¿Cómo plantear pues el valor de un texto? ¿Cómo fundar una primera tipología de los textos? La evaluación fundadora de todos los textos no puede provenir de la ciencia, pues la ciencia no evalúa; ni de la ideología, pues el valor ideológico de un texto (moral, estético, político, *alético*) es un valor de representación, no de producción (la ideología no trabaja, “refleja”). Nuestra evaluación sólo puede estar ligada a una práctica, y esta práctica es la de la escritura. De un lado está lo que se puede escribir, y del otro, lo que ya no es posible escribir: lo que está en la práctica del escritor y lo que ha desaparecido de ella: ¿qué textos aceptaría yo escribir (re-escribir), desear, proponer, como una fuerza en este mundo mío? Lo que la evaluación encuentra es precisamente este valor: lo *escribible*. ¿Por qué es lo escribible nuestro valor? Porque lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto”.

Al respecto, cfr.: KRISTEVA, Julia. “Para una semiología de los paragramas” en *Semiótica I*, Fundamentos, Madrid. 1978, y BARTHES, Roland. *S/Z*, Siglo XXI, Madrid. 1980.

11. LAERA, Alejandra. “Metamorfosis de un héroe popular argentino: las mil caras de Juan Moreira” prólogo a Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*, Plus Ultra, Barcelona. 2001

12. AIRA, César. *Moreira*, Achával solo, Buenos Aires. 1975.

13. SAER, Juan José. *El arte de narrar*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe. 1988, y PERLONGHER, Néstor. *Alambres*, Último Reino, Buenos Aires. 1987.

14. La definición de su poética como *neobarrosa* pertenece al propio Perlongher, quien utilizó ese neologismo para diferenciar, satíricamente, al neobarroco rioplatense del neobarroco centroamericano o cubano. Sobre este vocablo y su uso por parte de Perlongher, cfr.: CELLA, Susana. “Figuras y nombres” y FERRER, Christian. “Escamas de un ensayista” en CANGI, Adrián y SIGANEVICH, Paula Comp., *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires. 1996.

15. ROSA, Nicolás. “Una ortofonía abyecta” en CANGI, Adrián y SIGANEVICH, Paula Comp., *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. op. cit.

16. De ese modo lo lee Ludmer, cuando sostiene que “*Es una verdadera pirámide paternalista latinoamericana la de los afectos, porque Moreira es “patrón” de Julián. Julián es un paisano “pobrementemente empilchado” que dice: “Mande como si fuera su peón, amigo Moreira”. Y con él, con el amigo fiel que está más abajo, del cual es “patrón”, representa Moreira el afecto masculino. Cuando se encuentran:*

“se besaron en la boca como dos amantes, sellando con aquel beso apasionado la amistad leal y sincera que se habían profesado desde pequeños” (p. 137)

*que se convierte en el epígrafe del poema “Moreira” de Perlongher, otro escándalo literario y político de los años ochenta”. Cfr.: LUDMER, Josefina. “Los escándalos de Juan Moreira” en Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*, op. cit.*

Registro bibliográfico

RETAMOSO, Roberto

“Reescritura del Moreira”, en *La Trama de la Comunicación Vol. 10, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora, 2005.