

2

**ENCICLOPEDIA  
DE LA LITERATURA  
ARGENTINA**

---

**EDUARDO  
GUTIERREZ**

---

*Jorge B. Rivera*





**Eduardo Gutiérrez**

**ENCICLOPEDIA DE LA LITERATURA ARGENTINA 2**

**Eduardo Gutiérrez**

**Jorge B. Rivera**

**CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA**



© 1967

**Centro Editor de América Latina S. A.**

Avda. de Mayo 1365 - Buenos Aires

Hecho el depósito de ley

**Impreso en la Argentina - Printed in Argentina**

## SUMARIO

1. La vida entre dos épocas	7
2. Una imagen del 80	14
3. El activo creador	17
4. Algunas líneas de influencia	20
5. El público y la crítica	26
6. La obra	33
7. "Proyecciones" de la obra de Gutiérrez	44
8. Cronología	49
9. Bibliografía	51



## 1. La vida entre dos épocas

Al iniciarse la segunda mitad del siglo XIX la revolución industrial operada en Europa está en plena marcha, y sus efectos, más o menos directos y previsibles, empiezan a reflejarse en amplias zonas de fractura situadas en Asia, África y América. En el Río de la Plata las condiciones para un cambio están maduras, y la caída del régimen iniciado por Rosas en 1835 es inminente. Todo un sistema y una concepción de las relaciones económicas, cristalizados por el largo período de la Federación, se derrumban bajo la mirada de las metrópolis. Nuevas fuerzas en expansión —desarrolladas particularmente en el Litoral— reclaman con creciente compulsividad un mayor contacto con Europa. Rosas, y con él ese orden "intemporal" de los ganaderos bonaerenses ligados al saladero, debe ceder frente al empuje del federalismo librecambista del Litoral. El 1º de mayo de 1851 Urquiza, a la sazón gobernador de Entre Ríos, acepta la renuncia de Rosas —un acto meramente formal— como encargado de las Relaciones Exteriores y resuelve desalojarlo del poder, en alianza con el Imperio del Brasil. El pronunciamiento de Urquiza conmueve a Buenos Aires. El 9 de julio ocho mil soldados al mando directo de Rosas desfilan frente a la Pirámide de Mayo. En ese clima, el 15 de julio de 1851, nace Eduardo Paulo Gutiérrez, sexto varón del matrimonio formado por la porteña María Sáenz, hija de un guerrero de la Independencia, y del oriental Juan Francisco Gutiérrez, sobrino del poeta Bartolomé Hidalgo y Escribano Mayor de Gobierno durante muchos años.

La ciudad conserva en tiempos de Caseros la quieta parsimonia provinciana del coloniaje, bien distinta, por cierto, de la balumba teratológica de la ciudad del 80, que Gutiérrez conmoverá con sus historias truculentas de gauchos y delincuentes famosos. Atenuando algunos

rasgos, las páginas autobiográficas de Calzadilla, de Guido y Spano y de Mansilla nos suministran las notas básicas de lo que pudo ser la vida cotidiana en un hogar porteño de la clase media criolla vinculada a un pasado prestigioso.

La infancia de Eduardo Gutiérrez transcurre en este mundo que modifica rápidamente sus pautas a partir del derrumbe de Caseros, y que va siendo conmovido por dos factores confluyentes, igualmente significativos de los nuevos tiempos: los adelantos técnicos y edilicios, que van modificando paulatinamente la fisonomía urbana; la inmigración europea, que alcanzará la cima en el decenio 1880-1890, transformando sustancialmente las características sociales de la ciudad. Gutiérrez ha nacido en un hogar de la clase media porteña anterior a este proceso de cambio. Por razones de prestigio —se trata de un hogar ilustrado, en el que se impone la imagen del padre burócrata y la figura del hermano mayor, José María, "Cacique", que ya perfila los rasgos que lo convertirán en hombre de confianza de Mitre y en personaje influyente en la política liberal anterior a la Organización— deberá elegir un puesto dentro de la jerarquía que se reserva al terciario criollo: burócratas, doctores o tenderos. Puede aspirar a una brillante carrera jurídico-política, siguiendo las huellas de "Cacique", previsiblemente el modelo obsesivo de la familia, o ser un médico filántropo, como su hermano Ricardo, el fundador del Hospital de Niños. Pero esas perspectivas exigen una aplicación para la que no parece estar dispuesto el espíritu travieso y juguetón del futuro folletista. Gutiérrez, típico "mozo diablo" porteño, apenas cursa seis meses en el Colegio Nacional, donde pontifica el ciclópeo Amadeo Jacques. La tentativa de encauzarlo por los carriles del estudio sistemático se completa con un año en el colegio de los hermanos Junor, donde se habla exclusivamente inglés y la disciplina es estricta. La vida estudiantil de aquellos años ha sido retratada por

Miguel Cané en *Juvenilia*, y por Lucio V. López en el capítulo noveno de *La Gran Aldea*, cuya primera parte ilustra sobre muchos aspectos de la ciudad en la que crece Eduardo Gutiérrez. Hacia 1862, como afirma López, Buenos Aires era todavía "patriota, sencillo, semitendero, semicurial y semialdea". Gutiérrez prefiere perderse en el bullicio de las manifestaciones que celebran el triunfo de Pavón (17/9/1861), o fisgonear en las refriegas entre *crudos* y *cocidos*, que se dirimen a bastonazos en la Confitería del Gallo y en los aledaños del antiguo Congreso, que funciona en la calle Victoria. En las sesiones de 1863 se debate tempestuosamente el viejo pleito de la federalización de Buenos Aires. Los autonomistas, encabezados por Adolfo Alsina, se oponen al proyecto postulado por Eduardo Costa y los hombres del grupo *cocido*. Graves discursos y argumentaciones sesudas, que recuerdan las sesiones de los parlamentos europeos, alternan con compadradas y pródigas silbatinas de la *barra*.

Eduardo Gutiérrez matiza sus correrías urbanas con la lectura de los folletines de Dumas, Fernández y González, Gaboriau y Soulié, que se recortan y unen con alfileres para alimentar la expectativa de toda la familia. En una carta dirigida al doctor Cupertino del Campo su hermano Carlos nos informa que Eduardo es además un melómano singularmente dotado. Buenos Aires no tiene una vida musical exageradamente rica, pero en la Opera es posible admirar a grandes artistas visitantes, como Tamberlik, y quedan las veladas de medio pelo, con sus polcas y mazurcas recién importadas, y los bailes del Colón, del Argentino y del Coliseum. "Una sola cosa —dice Carlos— lo fijaba hasta absorberlo: el piano. De chico, lo tocaba de manera sorprendente y tú sabes que de grande tenía la ejecución de un concertista, sin saber música, pues fue tocador de oído, de piano, armonium y guitarra, haciendo sus escapadas a los órganos

de la iglesia en lo que lo ayudaba su buen amigo el cura Mota, de la Recoleta", con lo que queda más o menos completa la figura del porteño despreocupado y alegre que monopoliza la atención de los pequeños salones familiares.

Mientras tanto, José María, el espejo de los Gutiérrez, ha fundado *La Nación Argentina* (setiembre de 1862), firme defensora del liberalismo mitrista que con los años se transformará en *La Nación*. El diario de Gutiérrez será "un puesto de combate", como lo reconoce en 1870 el propio Mitre; y tendrá excelentes colaboradores, pues los Gutiérrez tienen pasta de periodistas y ocuparán con sus nombres, durante casi tres décadas, la historia de nuestra prensa.

Eduardo, por consiguiente, tiene un camino prefigurado. En 1866 se inicia en *La Nación Argentina* con una sección llamada "Crónicas", que firma con el travieso seudónimo de Benigno Pinchuleta. El diario de Cacicque es empresa importante —comienza con dos mil suscriptores— y expresa sin ambages la posición *porteñista*: "no ha ido en busca de la opinión —dicen sus redactores— sino que ha nacido espontáneamente de ella"; por eso está dispuesto a sostener el edificio de la nacionalidad argentina "sobre la base del poder de Buenos Aires".

El año en que Gutiérrez se inicia como periodista es pródigo en noticias de la guerra que se libra contra el Paraguay. Pero la contienda —en suma un episodio que completa el predominio liberal en la cuenca del Plata— no cuenta con el apoyo unánime que, casi como un espejismo, cree ver el optimismo mitrista. Hombres ilustres como Alberdi, escritores como José Hernández, caudillos del interior que encarnan aspiraciones federalistas, como Varela, se expresan contra la intervención. "La cuestión del Paraguay —dice Alberdi—, no es más que una faz

de la cuestión interior argentina.”<sup>1</sup> *La Nación Argentina*, por supuesto, toma el partido de la Alianza y critica despiadadamente a los opositores a la política del presidente Mitre. Todo un estilo de polémica en juego. “Guerra de bosta —la llamará Alberdi en carta a Terrero del 21/5/1865—, en que los más elevados figurones de nuestro país se ven constituidos en instrumentos del Brasil para la obra nefanda de despedazar la República Argentina.” *La Nación Argentina* le dirá “traidor” y le atribuirá venalidad y oscuras ambiciones políticas.

Gutiérrez vive, como buen porteño, este clima de violencia y de entusiasmo. Su hermano Ricardo, que ya es conocido como poeta por *La fibra salvaje* (1860), forma parte del Cuerpo de Sanidad del Ejército Aliado, y muchos de sus amigos mayores y de sus futuros jefes están combatiendo contra Solano López. Algunas imágenes fugaces del Paraguay aparecerán años más tarde en sus *Croquis y siluetas militares*, pero por esta época el periodista novel prefiere la veta risueña y la facilidad de la crónica improvisada sobre el filo de la edición. No puede negarse que la suya es buena escuela, e inmejorable época para iniciarse en el periodismo. Se publican por aquellos años *El Nacional* (Vélez Sarsfield), *La Tribuna* (Varela), *La Prensa* (Paz), que aparece en octubre de 1869, y *El Río de la Plata*, desde cuyas páginas José Hernández ataca a Sarmiento y polemiza sobre el inhumano servicio de frontera. La prensa desconoce por entonces las medias tintas. Practica con desenfado un estilo hiriente, que llega con frecuencia al detalle personal y al argumento *ad hominem*. *La Nación Argentina*, por ejemplo, vapulea sin piedad al presidente Sarmiento, a quien llama —luego de burlarse de su *Facundo*— “Sandes del pensamiento”.

<sup>1</sup> Alberdi, Juan B.: *Escritos póstumos*, Buenos Aires, Imp. Cruz Hnos. 18, XI, p. 395.

Hacia 1870 Eduardo Gutiérrez se aleja transitoriamente del periodismo e ingresa a la Inspección General de Milicias, en la que actúa hasta setiembre de 1872. Tiene un poco más de veinte años y como tantos postulantes del terciario gestiona un destino burocrático definitivo. Adolfo Alsina, vicepresidente de Sarmiento, le ofrece una plaza en el Ejército, que él acepta. Es un gesto aventurero, en una época de auténtico riesgo, que lo pinta muy bien.

Al iniciarse los años 70 el problema del indio alcanza especial gravitación en el espíritu público. Dos libros, aparecidos por entonces, testimonian la actualidad y la importancia del tema: *Una excursión a los indios ranqueles* (1872), de Lucio V. Mansilla, y *Territorios federales de las pampas del sur* (1872), del coronel Alvaro Barros. Un tercer libro completará el panorama: *Martín Fierro*.

Calfucurá acaba de ser derrotado en San Carlos por fuerzas del general Rivas, pero la situación no ha variado sustancialmente. El ejército de línea está ocupado en sofocar alzamientos y el aparato de defensa contra el indio queda confiado a los voluntarios y guardias nacionales, masa reclutada y remitida en la mayor parte de los casos en forma violenta que suele desertar con armas y caballos, abandonando la línea a su cuidado. Se da el caso paradójal, como lo confirma la *Memoria del Departamento de Guerra* correspondiente al año 1872, de que las indiadas aliadas de Catriel prestan, además de los servicios auxiliares, "el de escoltar a los guardias nacionales que hacen descubiertas y guarnecen fortines para evitar su deserción". Gutiérrez ha elegido este mundo de frontera y cumplirá, sin exagerada notoriedad pero con eficacia, sus años de servicio.

Su primer destino es el Fuerte General Paz, en la misma línea general, a órdenes del coronel Hilario Lagos, a quien dedicará años más tarde sus *Croquis*, y en ellos más de una página ponderativa. Con estas viñetas de

la vida en los fortines, precisamente, podemos reconstruir las alternativas de sacrificio y alegre irresponsabilidad que caracteriza los gestos de los *delfines* del 80, como el inefable recurso de picaresca que despliega el narrador, con ayuda de los capitanes Lucio Vicente López y Roque Sáenz Peña, para conseguir comida en plena campaña (v. "Un baile milagroso").

El titeo alterna con el peligro, exhibiendo esa doble faz característica de la vida militar en una zona de conflicto. En 1874 el partido nacionalista acaudillado por Mitre ha decidido desconocer la elección de Nicolás Avellaneda como presidente y subleva a las fuerzas al mando de los generales Rivas y Arredondo. Gutiérrez combate en La Verde, donde las fuerzas mitristas son derrotadas por el ejército de línea, que apoya al presidente. Luego de La Verde es ascendido a Teniente 1º, y se produce un hecho importante, que romperá el equilibrio en las campañas contra el indio: la adopción de la carabina Remington, rápida y de gran alcance, como arma regular de la caballería de línea. Los días del pampa están contados, pero todavía es un enemigo temible, que frena la expansión de los nuevos ganaderos bonaerenses hacia las tierras vírgenes del sur y del oeste. Alsina, que actúa ahora como Ministro de Guerra de Avellaneda, debe soportar frecuentes y audaces golpes sobre la misma línea de fronteras, donde es poderosa la influencia de Namuncurá y la Confederación de Salinas Grandes. El plan de Alsina consiste en ir ganando terreno por medio de líneas sucesivas, en una especie de escalada de la pampa. A Gutiérrez le toca actuar precisamente en el Regimiento 2 de caballería, una de las piezas maestras del plan. Sirviendo en sus filas, en las que alcanzará el grado de capitán, toma parte en los combates de Blanca Grande (1876), Guaminí y Laguna del Monte (1876), luchando contra lanceros de Namuncurá y Pincén. En estas marchas y contramarchas pampeanas contrae una bronquitis que comienza a minar

su organismo y que años más tarde dará paso a la tuberculosis que terminará con su vida.

Mientras tanto en Buenos Aires se han producido acontecimientos fundamentales para la vida del país y para su futuro. La vieja cuestión de la federalización se actualiza hacia el final de la presidencia Avellaneda, aparentemente dispuesto a poner el punto final en el histórico pleito. Avellaneda, que encarna las aspiraciones del interior y es algo así como la expresión de los profundos cambios que se avecinan, aparece a los ojos de los porteños como la materialización ilustrada del *chiripá rosista*. Ante la inminencia del enfrentamiento, inevitable si prosperan la federalización y la muy conversada candidatura de Roca, Gutiérrez —viejo autonomista identificado con la causa de Buenos Aires y contrario, por supuesto, a ambos propósitos— se da de baja del Ejército en memorable nota de febrero de 1880 a la Inspección General de Armas. Meses más tarde se producirá la revolución de Tejedor, última tentativa porteña destinada a frenar la capitalización. Gutiérrez, que alcanza a ser testigo de las acciones bélicas, dejará una novelesca impronta de los hechos en *La muerte de Buenos Aires* (1882).

En este punto muere el soldado y nace el escritor profesional, que ya ha iniciado su copiosa producción con *Un capitán de ladrones en Buenos Aires* (1879) y con la publicación en el folletín de *La Patria Argentina* de su novela *Juan Moreira* (1879-1880). ¿Pero qué país encuentra Gutiérrez al filo de los años 80?

## 2. Una imagen del 80

Con la llegada de Roca al poder el lema "Paz y Administración" expresa la ideología mercantil y utilitaria que está dispuesta a sacar el mejor partido posible de las inversiones efectuadas en el país. Limpia de indios

y montoneros la Argentina se apresta a *européizarse*, prepara con anticipación previsoramente los signos de poderío de esa gran apoteosis alegórica que serán las fiestas del Centenario. En pocos años, muy pocos, el país —una estrecha franja litoral— será pulido y repulido para exhibir la trama brillante y decorosa de una democracia de *piel blanca*. La *elite* del 80, deslumbrada por las seguridades que le ofrece la civilización material, se comportará de manera bastante uniforme, sometiéndose con parejo sentido imitativo a los modelos políticos, institucionales y culturales ofrecidos por las metrópolis.

Durante la década 1880-1890 se irá acelerando el proceso de inmigración masiva, alentado por los especuladores en tierras y por los albaceas doctrinarios de la colonización alberdiana; pero la tierra seguirá siendo el protagonista y el problema central del país, que asiste al crecimiento incontrolado del latifundio. Entre 1876 y 1893 se enajena el porcentaje más elevado de tierras aptas, más de 42 millones de hectáreas, que pasan a manos de los sostenedores del régimen. En sus novelas de tema gauchesco Gutiérrez intuirá una de las facetas de este proceso —la arbitrariedad administrativa—, pero no el proceso mismo. La inmigración, atraída por el señuelo de la tierra, se aglomera mientras tanto en las zonas de mayor desarrollo, verificándose como consecuencia un desmesurado crecimiento urbano litoral a expensas del resto del país.

La *elite* dirigente se siente aristocrática y se refugia en clubes exclusivos, como replegándose ante la ola de caras extrañas que acarrearán las terceras de los vapores que hacen la carrera entre Europa y el Río de la Plata. Impecable en sus levitas de corte inglés, la generación del 80 es positivista y liberal en materia política, económica y filosófica (ideológicamente aúna ambas corrientes, bajo la influencia de Comte, Spencer, Taine

y Renan). Como contrapartida hay un sector católico, representado por Goyena, Estrada y Navarro Viola, con el que polemizan los hombres del roquismo a raíz de las reformas liberales que se introducen en materia educacional y civil. Resulta indudable que se vive una etapa de optimismo cuyos límites no se percibirán hasta el filo de 1890.

¿En qué marco literario comienza a producir Eduardo Gutiérrez su obra novelística? Circunscribamos primero las fechas toques en que el autor produce, con un ritmo sostenido y febril, la treintena de obras que recoge su bibliografía: 1879-1888. Son nueve años durante los cuales Gutiérrez obtiene una rápida y duradera repercusión, aunque su obra —por su tono populista— sea acorralada en los desvanes de la literatura. Las suyas —dice Navarro Viola en el *Anuario bibliográfico de la República Argentina* correspondiente al año 1883— “son narraciones novelescas, horripilantes, para lectores de campaña; factura especial para estragar el gusto y desnaturalizar la historia”.

Mientras Gutiérrez confecciona sus novelas, que conforman el gusto de vastos circuitos de lectores de la clase media urbana y rural, se producen en el plano literario varios fenómenos: resabios del romanticismo (*Una página triste*, de Leopoldo Díaz), introducción de la novela experimental naturalista (*Sin rumbo*, de Eugenio Cambaceres), estilo autiobiográfico y relatos de viaje (*Juvenilia* y *En viaje*, de Miguel Cané), teorización ideológica de la tradición nacional (*La Tradición Nacional*, de Joaquín V. González), relato de costumbres (*Un libro más*, de José María Cantilo). Dentro de este cuadro la obra de Gutiérrez posee una fisonomía que la aísla, como configuración muy especial de ingredientes literarios románticos. Es, no cabe duda, una obra a caballo sobre dos momentos, respondiendo sin embargo muy acabadamente a la nueva situación de consumo literario que impulsa la clase media aluvial.

### 3. El activo creador

En 1880 encontramos a Gutiérrez, ya escritor profesional, casado y a punto de ser padre (su hija María Margarita nace el 15 de febrero de 1880). Vive en compañía de su esposa, María Scotto, en la casa de la calle Juncal 182, donde ha escrito *Juan Moreira*. Obligado a reorganizar su vida, se inclina por la vieja pasión periodística que caracteriza a los Gutiérrez, y elige, por supuesto, *La Patria Argentina*, el matutino que ha fundado su hermano José María el 1º de enero de 1879. En él aparecerá hasta 1883 la parte más importante de su producción, que se publica primero como folletín y luego como libro por la imprenta del diario. Con una facundia extraordinaria Gutiérrez colabora también en *La Tribuna*, *El Nacional*, *La Época*, *Sud-América*, *El Orden*, *El Mercantil*, *La Patria* (Dolores), *El Pueblo Argentino*, donde lo hace con el seudónimo risueño de Hermenegildo Espumita, y en *La Capital* (Rosario). En 1883 se aleja de la influencia un tanto absorbente de José María y pasa a desempeñarse como secretario de redacción literario en *La Crónica*, fundada por su hermano Carlos. Por entonces ha escrito, además de las ya mencionadas, las siguientes obras: *Juan Cuello*, *Santos Vega*, *El Tigre del Quequén*, *Hormiga Negra*, *Juan Sin Patria*, *Don Juan Manuel de Rosas*, *La muerte de Buenos Aires* y *Doña Dominga Rivadavia*.

Vive consagrado en forma casi exclusiva a su labor literaria y a la atención del hogar, que ha crecido con el nacimiento de Juan, Elena y Rosa, pero le queda todavía un resquicio para la tertulia de redacción —a la que llega luciendo un dandismo un poco bohemio— y para alternar con sus amigos, Bartolito Mitre, Lucio V. López, del Campo, Roque Sáenz Peña y José S. Alvarez, que ha llegado a Buenos Aires en 1879 y lo ha convertido en una especie de mentor. Su popularidad tiene una derivación inesperada. En 1884 dos compa-

ñías circenses actúan simultáneamente en Buenos Aires: los Podestá, en el circo Humberto Primo de Raffetto, y el Circo Hermanos Carlo, en el Politeama Argentino. Los Carlo necesitan un espectáculo nuevo para animar el cartel, en el que se repiten algunos cuadros del tipo de *Los bandidos de Calabria*, *El bandido Juan Montes*, etc. Alfredo Cattáneo, representante del Politeama, propone entonces la representación de *Juan Moreira* como pantomima. Consultado el autor —nos cuenta García Velloso en sus memorias— considera aceptable la idea y esboza un arreglo escénico, pero expresa sus dudas acerca del posible intérprete: "Piense usted que el actor que se arriesgue a tal creación debe saber montar a caballo, tocar la guitarra, bailar, vestir el chiripá, llevar poncho y pelear." <sup>2</sup> Cattáneo señala entonces a Pepe Podestá, un payaso oriental muy popular por su caracterización como *Pepino 88*. La pantomima —doce escenas que respetan los elementos de fondo del relato— obtiene gran suceso y se mantiene en cartel durante casi dos semanas. Raúl H. Castagnino afirma en *El Circo Criollo* (p. 62) que la elección de Podestá se apoya no sólo en las dotes del celebrado Pepino 88, sino en "una disposición hacia el género y el tipo humano", fomentada por el auge de la poesía de ambiente gauchesco. Castagnino apunta que Podestá "aprovecha, en las entradas como Pepino 88, esa inclinación, y recita con general agrado trozos gauchescos, canta estilos, compone décimas, que noche a noche aplauden los públicos. Hoy pocos conocen aquellas de *El Gaucho Argentino* y *El Gaucho Oriental* que nuestros abuelos sabían de memoria" (*loc. cit.*). Luego de la docena de apariciones porteñas la pantomima vuelve a representarse en Arrecifes —esta vez por la Compañía Podestá-Scotti— con éxito parecido. Allí nace la idea de agregarle un texto,

<sup>2</sup> García Velloso, Enrique: *Memorias de un hombre de teatro*, Buenos Aires, Eudeba, 1960, p. 101.

tarea que emprende inmediata el mismo Podestá, según refiere en su *Medio siglo de farándula*. Esta nueva versión es estrenada en Chivilcoy, el 10 de abril de 1886. De aquí en más el drama adquiere esa proyección mítica que lo convierte para algunos autores en basamento del teatro nacional.

No obstante su repercusión, Eduardo Gutiérrez parece no haber manifestado interés por la versión teatral de su obra, hasta el punto de no asistir a sus representaciones. En este sentido dice Podestá: "Si Gutiérrez, hombre de reconocido talento, hubiera tenido esa visión (del éxito), habría afirmado en alguna forma pública o privada la satisfacción de nuestro triunfo, y concebido en seguida algo más que *Moreira* para la escena". Este desapego de Gutiérrez no coincide, como hemos visto, con la opinión de quienes juzgaron como promotores, espectadores o críticos la experiencia teatral. Carlos Olivera, que hace crítica en *El Diario* con el seudónimo de Anacarsis y cuya inserción en el núcleo del 80 lo convierten en interesante testigo, apunta días después del estreno: "nosotros creemos que en la semana anterior ha nacido el teatro nacional."<sup>8</sup> Las preocupaciones de Gutiérrez señaladas por García Velloso y las inclinaciones de Podestá apuntadas por Castagnino configuran ciertamente, dentro del encuadre epocal, el embrión de una estética teatral.

En 1886 Gutiérrez, que vive en su quinta de Flores, calle Lavalle 98 (hoy Bacacay 2756), escribe *Una amistad hasta la muerte*, segunda parte de *Santos Vega*, *Carlo Lanza*, *Croquis y siluetas militares*, que aparece en edición de Igon Hnos., *Los montoneros*, *El rastreador* y *La muerte de un héroe*, continuación de *El Chacho*; siguen *Los hermanos Barrientos*, *Pastor Luna* e *Ignacio Monges*, estos últimos en ediciones Tommasi. Pero la

<sup>8</sup> Olivera, Carlos: *En la brecha*, Buenos Aires, Lajouane, 1886.

enfermedad, que ha ido recrudesciendo a favor de las jornadas extenuantes de trabajo, se acerca a su etapa final. Por consejo de su médico, que conoce el desenlace inevitable, se muda al chalet *Fribourg* de la familia Ortiz Basualdo, calle Rivadavia cerca de Hortiguera, donde muere el 2 de agosto de 1889.

Con su desaparición se abren para la obra los peregrinajes de las *proyecciones* y de las ediciones piratas, que contribuyen a acentuar ese desaliño, fruto de la rápida ejecución, que las caracteriza, y nace también uno de nuestros mitos literarios más pródigos.

#### 4. Algunas líneas de influencia

Al llegar a este punto resulta necesario abrir un paréntesis y preguntarse qué cosa ofrece Eduardo Gutiérrez a sus lectores desde las páginas de *La Patria Argentina*; y luego, a su vez, preguntarse quiénes son estos lectores y cuáles las razones de la seducción que sobre ellos ejerce el autor. Vayamos por partes.

Gutiérrez está situado en la zona de fractura de dos momentos: rodeado, por una parte, por una sociedad en acelerado proceso de cambio; inmerso, por otra, en un mundo que arrastra todavía —y que en gran medida sigue practicando— las pautas y criterios del romanticismo. Podemos afirmar que en su caso prevalecen, en ese entrecruzamiento de líneas e influencias convergentes, precisamente los contenidos románticos, coincidiendo con la segunda *ola* de este movimiento, que podemos ubicar en el Río de la Plata entre 1860 y 1890.

Situando las confluencias particulares denotadas en la obra de Gutiérrez encontramos dos líneas principales: una, correspondiente a la tradición literaria, en la que se inscriben el folletín, la novela histórica y de aventuras y —en un plano más alejado— la literatura

gauchesca; otra, vinculada con la tradición oral, cuya expresión más característica serían los *romances de avería*. Es necesario, por cierto, interpretar estas líneas como influencias que actúan sobre el escritor, determinando ciertas características estilísticas y temáticas peculiares, y a la vez como influencias que operan sobre los lectores potenciales, predisponiéndolos para la recepción de ese mundo brindado por el autor.

Se ha dicho con frecuencia, por ejemplo, que Gutiérrez *nacionalizó* el folletín de procedencia europea. Sigamos, pues, en primer término, la trayectoria de esta línea para tener una idea aproximada de su desarrollo particular. La publicación de novelas por entrega se inicia en Francia hacia 1800, como producto característico del desarrollo cultural alcanzado por la burguesía europea en los albores del siglo XIX, pero alcanza plena madurez entre 1830 y 1850, con la colaboración de escritores como Balzac, que abastece a *La Presse* desde 1836, de Alejandro Dumas y de Eugenio Sue, que asegura la popularidad del *Journal des Debats* con *Los misterios de París* (1842). En Francia, donde se configura este fenómeno, *Le Siècle*, *Le Constitutionnel*, la *Revue de Paris* y la *Revue des Deux Mondes* proveen semanalmente a un público recién llegado al consumo literario y ávido de emociones, una materia en la que predominan lo truculento y lo exótico, los raptos y los reconocimientos, lo cruel y lo sentimental, los efectos imprevistos y el suspenso, que es actualizado en cada nueva entrega mediante una técnica de articulación que tiene sus puntos de contacto con el teatro. La novela por entregas contribuye a una popularización sin precedentes de la literatura, que se desplaza desde los salones refinados y los cenáculos de especialistas hasta la calle y la tertulia pequeño-burguesa. "Surgen así —dice Hauser— fábricas literarias completas y las novelas son producidas casi mecánicamente . . . La obra literaria se convierte en "mercancía" en el sentido más absoluto de la

palabra; tiene su tarifa de precios, se confecciona según modelo y se entrega en fecha fija..."<sup>4</sup> La segunda mitad del siglo XIX, ya consolidado el estilo y los mecanismos del folletín, verá aparecer a los verdaderos especialistas, como Ponson du Terrail (1829-1871), que llegó a firmar 272 tomos y alcanzó un éxito sin equivalentes con *Les exploits de Rocambole* (1859) y sus inagotables continuaciones; de Emile Gaboriau (1835-1873), conocido por la serie policial de *Monsieur Lecoq* (1869); de Jules Richebourg (1833-1898) o de Pierre Decourcelle (1856-1904).

Este nuevo alimento se caracteriza por una estructura ternaria que sigue un ritmo inexorable: antagonismo inicial, colisión, desenlace. La narración es episódica y se articula a través de series ordenadas de acciones, que son cortadas periódicamente por situaciones de suspenso (¿qué pasará después?) que acentúan el interés y aseguran la continuidad de la lectura. En la forma predomina lo convencional, esquemático y artificioso, brindando una materia no espontánea de típico sabor ficticio. Prevalece la acción sobre los caracteres, y los personajes principales, en la mayor parte de los casos, son las figuras típicas o arquetípicas del *héroe* y del *villano*. La novela de folletín posee, por último, y éste es uno de sus grandes atractivos, una moral acentuada que oscila entre los polos del premio y del castigo, muy gratos al paladar de la clase media, a la que también halagan las perspectivas de ascenso social y el paternalismo que se vislumbran en algunas producciones.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Gredos, 1964, II, p. 252.

<sup>5</sup> Situando al folletín como producto de la confluencia de la novela burguesa y del periodismo, que se han desarrollado paralelamente desde el siglo XVII sobre ejes de gran afinidad sociocultural, podemos esbozar esta genealogía: a) en un plano inmediato, el *melodrama*, en la versión que ofrece Pixérécourt hacia 1800, y por esta línea —a través de la pantomima—

Cuando Gutiérrez comienza a escribir, la *entrega* tiene en esta parte de América una tradición considerable. *Amalia* ha aparecido como folletín en *La Semana* y *Facondo* en *El Progreso*. En 1852 *El Nacional* ha publicado *Los hijos del amor*, de Sue, y *El Vizconde de Bragelonne*, de Dumas. Miguel Cané informa, en el capítulo tercero de *Juvenilia*, que sus lecturas juveniles fueron "multitud de novelas españolas, cuidadosamente recortadas en folletines", y agrega algunos títulos de novelas por entregas francesas: *El espía del gran mundo*, *La Gran Artista y la Gran Señora*, *La Verdad de un*

---

hasta *Pygmalion* (1775), de Rousseau; b) casi en el mismo plano epocal los *canards*, o periódicos populares de noticias sensacionalistas, y las *memorias*, que prefiguran —como en el caso de las que escribiera Vidocq— algunos rasgos de los héroes marginados por la sociedad; c) como líneas convergentes, el drama romántico entroncado con el *Sturm und Drang* y la *novela de horror* creada por Radcliffe en el siglo XVIII.

Con respecto a las complicaciones que introduce el fragmentarismo en la elaboración del folletín conviene recordar los consejos de Dickens a la señora Brookfield, a propósito de una de sus novelas: "Si usted toma una parte cualquiera de ella y la corta en los pequeños fragmentos en que tendría que dividirse sólo para el abasto de un mes, descubrirá en seguida, me imagino, la imposibilidad de publicarla en partes semanales. El esquema de los capítulos, la forma de introducir a los personajes, la progresión del interés, los espacios en que recaen los principales pasajes, todo ello está desesperadamente contra esta fragmentación... Debe haber una forma especial de realizarlo que pueda superar esta forma, especialmente complicada, de publicación; y no puedo expresar mejor la dificultad y los trabajos que entraña, que pidiéndole que revise cualquiera de los dos números semanales de *Historia de dos ciudades* o *Grandes ilusiones*, o la historia de Bulwer, o la de Wilkie Collins, o la de Reade o *At the Bar* (En el estrado) y observe con cuánta paciencia y buena intención se ha planeado todo para su presentación en estos fragmentos, y, a pesar de ello, para amalgamarlo todo como un conjunto ininterrumpido..." (Dickens, Ch., carta a Mrs. Brookfield del 20/2/1866, en *Letters*, 1880. Citado por Allotl, Miriam, en *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 300).

*epitafio, El Hijo del Diablo, Dos Cadáveres, etc.* En este marco se deslizan también algunas desvaídas producciones argentinas, como *Carlota o la hija del pescador*, novelita de Tomás Gutiérrez aparecida en el folletín de *La Tribuna* entre el 20 y 28 de abril de 1854. Existe, por consiguiente, una base verificable y un marco referencial sobre el que puede posarse sin grandes dificultades la obra de Gutiérrez, muchas de cuyas características responden efectivamente al esquema general que hemos trazado.

Para no perder de vista la perspectiva general de la obra conviene situarla también, como hemos propuesto, en sus relaciones con la novela de aventuras y con la novela histórica. Los folletines de Gutiérrez contienen, sin lugar a dudas, muchos elementos típicos de la primera. *Juan Moreira* o *El Tigre del Quequén* pueden servirnos como ejemplos, pues en ambas, como sucede en la novela de aventuras, las peripecias de los héroes están determinadas y delimitadas por sus antagonistas. No estamos ante la causalidad mágica de los cuentos populares —con su progresión serial hacia un desenlace favorable para el héroe— o frente a la causalidad lógica del cuento policial, sino ante una sucesión periódica de riesgos que se gobiernan por una cierta causalidad que reproduce a primera vista los rasgos básicos de la novela de acción; esto es, ante un mecanismo reiterado con doble desenlace posible del tipo éxito-fracaso (el héroe logra evadirse de sus perseguidores-el héroe cae prisionero; el héroe mata-el héroe muere). Agreguemos como rasgos igualmente típicos de la novela de aventuras, identificables en la producción de Gutiérrez, la fuerte individualización del héroe y su estilo de vida activa en permanente tensión.

Gutiérrez aprovecha también la experiencia de la novela de reconstrucción histórica en sus ciclos sobre Rosas y El Chacho, en *Dominga Rivadavia* y en la concepción general de *La muerte de Buenos Aires*. Elegir, por

ejemplo, esa distancia apropiada para introducir lo improbable y resultar, a la vez, convincente, como quería Walter Scott en el prefacio a *Las aventuras de Nigel*.

Para cerrar el cuadro de las convergencias de origen letrado que explican la obra de Gutiérrez nos faltaría una somera mención a esa fecunda corriente que dentro de la literatura argentina denominamos poesía gauchesca. De ella toma Gutiérrez el prototipo mítico y romántico del héroe gaucho, aunque desdeña las convenciones lingüísticas que impone el género.

Faltaría, también, reseñar brevemente la línea vinculada con la tradición oral, tal vez la menos decisiva como influencia directa sobre el autor, pero interesante desde el punto de vista de su público rural. Existe en nuestra literatura oral un nutrido repertorio de romances sobre hazañas y desgracias de paisanos alzados, que se conocen generalmente como *versos de avería*. Este material, como dijimos, es abundante y gozó de gran popularidad en todo el país. Podemos citar algunos ejemplos: *Andando de tercerano*, *Atiendan señores míos*, *Hola amigo Salinas*<sup>6</sup>, *La muerte de José Santos*<sup>7</sup>, etc.

La investigadora Olga Fernández Latour lo caracteriza así: "En el caso de los cantares matonescos argentinos, los protagonistas son en su mayoría muchachos que salen a divertirse; inocentes que, por su mala estrella, caen en desgracia ante la justicia; presos políticos; desertores llevados por la desesperación y la miseria. En la mayor parte de los casos el criminal —que a veces, siguiendo la tradición española, comete varias muertes—, se presenta como un perseguido por la fatalidad, incom-

<sup>6</sup> Carrizo, Juan Alfonso: *Antiguos Cantos Populares Argentinos*, Buenos Aires, Silla Hnos., 1926.

<sup>7</sup> Encuesta folklórica de 1921, Santiago del Estero, legajo 382 (2°), Barrancas.

prendido por la sociedad (representada muchas veces por los propios padres), vagabundo triste y en el fondo inocente.”<sup>8</sup>

## 5. El público y la crítica

Al escribir su obra Gutiérrez se propuso adaptar a ciertas condiciones nacionales, que comenzaban a adquirir una configuración especial, un producto literario más o menos cristalizado en sus motivos y estilo por una tradición ya larga. Sus objetivos primarios fueron, indudablemente, dos: brindar una *explicación* suficientemente convincente —no olvidemos que el vehículo inicial de su producción fue la prensa— de ciertos episodios delictivos (peripecias de Antonio Larrea o de Juan Moreira) o históricos (el período rosista) que en su momento suscitaban la atención del público, o que individualmente poseían suficiente interés como para superar los límites del contexto en que tuvieron lugar; satisfacer, de paso, la afición popular a lo extraordinario de la experiencia humana. A estos objetivos conscientes del autor —el segundo eminentemente literario— se sumó la revelación tangencial, involuntaria para él e ininteligible para sus lectores —generalmente atrapados por la mitología fulgurante de su mundo—, de los conflictos de una sociedad en proceso de cambio.

Hacia 1880 existe en Buenos Aires un rudimento de clase media aluvial que constituirá el núcleo de lectores potenciales de Gutiérrez. Las constantes de intriga, emoción, sentimentalismo y truculencia que se verifican en su obra, y que constituyen los soportes formales de los propósitos enunciados, están apelando a estos lectores,

<sup>8</sup> Fernández Latour, Olga: “El Martín Fierro y el folklore poético”, en *Cuadernos*, 3, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, Buenos Aires, 1963, p. 298.

que a partir de ella se convierten en un público *literario*, el único, tal vez, que podemos encontrar en nuestro siglo XIX. Se produce la paradoja de que el albacea literario de la alfabetización sarmientina no sea un típico hombre del 80, sino este folletinista subestimado por su descuido estilístico, descuido que es en realidad un punto más de coincidencia con sus lectores, en la medida en que la forma elegida es el resultado de una adaptación de ciertos modelos literarios a las exigencias de un grupo social que todavía no constituye, como tal, una comunidad de cultura. El público se reconoce en su escritura, en esas valoraciones y en esa imagen del mundo y de la vida que él propone, pues lo suyo, sin lugar a dudas, es *la literatura*, la única posible y concebible para sus lectores. Gutiérrez, pues, elige a través del folletín a esa masa urbana y aluvial, y con ello decide su estilo; comienza satisfaciendo, por ejemplo, la afición por lo maravilloso, pero termina ofreciendo como contrapartida —a través de la mediación de sus héroes demoníacos— la imagen de un mundo conflictual, que se debate entre los polos *estabilidad-inestabilidad*.

Creemos que la significación de la obra de Gutiérrez puede leerse desde distintas perspectivas. Una de ellas —referida particularmente a sus novelas gauchescas— partiría de una comparación con el comportamiento de la literatura *seria* del 80, a través del marco referencial que ofrece la época. Se trata, efectivamente, de un momento de ruptura y conflicto, frente al cual las expresiones literarias más características de la *élite* aparecen funcionando como cristalizaciones del pasado (literatura autobiográfica, libros de memorias) o como relativizaciones del espacio (libros de viajes, gusto por el espacio exótico en oposición al propio contorno). Esto es, que frente a la objetividad del cambio que se produce *aquí y ahora* sus propios sostenedores ideológicos responden a modo de parachoques, relativizando los parámetros de espacio y tiempo en que éste se produce. Sus obras apa-

recen, entonces, como gesto encubridor, que embellece las posibles fricciones. Los folletines truculentos de Gutiérrez están concebidos, por el contrario, sobre la base de anécdotas que reflejan en última instancia la inseguridad del mundo de frontera ante el cambio. En ellos la ilusión de realidad fáctica nace del desarrollo tempoespacial de un conflicto configurador típicamente novelesco: la oposición problematizadora de la *estabilidad* (héroe en fusión con su mundo) y de la *inestabilidad* (héroe en conflicto con su mundo), como revelación de una etapa de ruptura. Gutiérrez —hombre sentimentalmente ligado a una imagen del país que tiene muchos puntos de contacto con el mundo arcaico anterior a Caseros— contribuye a plantearnos con su obra el proceso de ruptura y la necesidad de reubicación que la generación del 80 —tal vez con la excepción de Cambaceres y Lucio V. López, sus únicos novelistas, por otra parte— parece ignorar al ofrecer sus *bellos gestos* literarios. Vemos así que a partir de la crisis de 1890, cuando resulta imposible el encubrimiento de la verdadera naturaleza del cambio, la literatura efectúa el pasaje del gesto a la revelación conflictual configurada parcialmente por Gutiérrez. Los lectores, como se dijo, penetran en la obra por la puerta del sentimentalismo y de los mecanismos de la novela por entregas —que el autor maneja con habilidad seductora—, pero encuentran al cabo, en el héroe-mediador y en sus peripecias, los rudimentos de un mundo conflictual que coinciden con su ambigua conciencia de la realidad.

Por este camino puede afirmarse también que Gutiérrez *nacionaliza* la literatura en la medida en que su producción supera la falta total de identificación entre escritores y pueblo que caracteriza al 80, y creer que no fue la falta de calidad *artística* de su obra, o lo deleznable de sus *proyecciones*, lo que frustró las posibilidades de una gran literatura popular, sino la ruptura, en el mo-

mento siguiente, de esta identidad que él contribuyera a crear.

La crítica del 80, encasillada, por supuesto, en un concepto jerárquico y clasista del hecho literario, no dejó de percibir este carácter íntimo de la obra de Gutiérrez, y censuró en ella lo que interpretó como un ataque a la "cultura social" (esto es, al encubrimiento de las zonas de conflicto) y no como expresión literaria de un peculiar momento histórico. Los modelos más característicos de esta crítica los ofrecen Ernesto Quesada, Navarro Viola y Martín García Mérou, quien exhibe el horror hasta cierto punto juicioso que le inspiran las posibles *denuncias* del autor: "... ha encontrado el origen de una popularidad que no discuto y que es uno de los hechos que condenan el género de sus escritos, falseando las nociones más rudimentarias de la moral, levantando la plebe contra la cultura social y haciendo responsable a la justicia de las acciones de un hombre dejado por la mano de Dios... Las obras del autor de *Juan Moreira* deben ser para todos sus lectores un objeto de curiosidad y temor. En ellas se codean todas las categorías de la canalla, desde el ladrón de alta escuela, hasta el ratero artístico que trabaja en miniatura, y hace de la prestidigitación una ciencia... Los *dramas policiales* son, reducidos a su más simple expresión, la epopeya del robo y del asesinato. Éste es el carácter que más resalta en ellos. Están calculados para enervar los sentimientos sencillos y la imaginación ardiente de los hijos de la campaña, porque el corazón del bárbaro inculto es cándido como el corazón del niño civilizado..."<sup>9</sup> La crítica posterior recogió casi literalmente esta visión, a la que agregó un matiz entre peyorativo y paternalista que trataba, sin embargo, de recuperar la dimensión del talento de Gutiérrez. "A la luz de los cá-

<sup>9</sup> García Mérou, Martín: "Los dramas policiales", en *Libros y autores*, Buenos Aires, Lajouane, 1886.

nones literarios —dice Quesada—, aquellos folletines son simplemente "obra periodística"; vale decir, que están escritos sin especial preocupación de arte, antes bien diríase que adrede y con evidente esfuerzo para que su estilo se acerque a la manera corriente de expresarse y racionar, que caracteriza a la clase inferior de lectores a que están destinados. No puede desconocerse, con todo, el talento del autor . . ." <sup>10</sup>; y más tarde Lugones, concediendo al autor alguna virtud: "... aquel ingenioso Eduardo Gutiérrez, especie de Ponson du Terrail de nuestro folletín . . . en medio de todo, el único novelista nato que haya producido el país, si bien malogrado por nuestra eterna dilapidación de talento" <sup>11</sup>. Los avances operados en el terreno de la historia de la literatura, particularmente con la teoría que predica la canonización de *géneros inferiores* (Schklovsky) y permite juzgar a la obra con mayor desprejuiciamiento, rigor y provecho, no impidieron que siguiera pesando sobre ella la excomunión de sus orígenes folletinescos, con especial énfasis en sus explicables descuidos formales. Roberto F. Giusti, por ejemplo: "Escribe en un castellano de léxico medianamente castizo, pero los solecismos abundan en sus páginas, donde tampoco faltan gordas impropiedades. Medianamente castizo, pero pobre. Caracteriza mal. En sus retratos menudean los adjetivos vagos e inexpresivos . . ." <sup>12</sup> Más recientemente Antonio Pagés Larraya: "Eduardo Gutiérrez fue el novelista más fecundo, más leído y más imperfecto de nuestro siglo XIX. Sus folletines carecen de la trabazón y las gradaciones propias de la novela . . . De argumentos repetidos e ingenuos hasta lo más elemental, vulgares

<sup>10</sup> Quesada, Ernesto: *El "criollismo" en la literatura argentina*, Buenos Aires, Coni, 1902, p. 36.

<sup>11</sup> Lugones, Leopoldo: *Historia de Sarmiento*, Buenos Aires, Otero y Cía., 1911, p. 220 n.

<sup>12</sup> Giusti, Roberto F.: "Un folletinista argentino", en *Literatura y vida*, Buenos Aires, Editorial Nosotros, 1939, p. 186.

hasta lo desesperante por su forma, los folletines de Eduardo Gutiérrez carecen de valor literario. No obstante, sólo una crítica ciega podría desconocer su importancia, no como reflejo de una posición literaria, sino como captación de lo más bajo del gusto popular".<sup>13</sup> Referencia especial merecería la crítica de Ricardo Rojas, quien —si bien sin profundizar en la obra del autor y reproduciendo en líneas generales las objeciones del 80— cumplió un paso de suma importancia para su correcta ubicación al dedicarle un extenso capítulo en su *Historia de la Literatura Argentina*.<sup>14</sup>

Queda, sin embargo, un punto de interés en relación con la crítica suscitada por Gutiérrez. Se trata de la imagen que de su obra nos ofrece la corriente revalorizadora, a partir de Rojas y García Velloso.<sup>15</sup>

Al intentar su plausible reivindicación del *novelista* esta corriente —que parece empeñada en desconocer el carácter fundamentalmente mediatizador de la obra literaria— robustece sin proponérselo la imagen del *cronista*, e inclusive la hipótesis muy conjetural de un Gutiérrez que enjuicia, desde una perspectiva lúcidamente asumida, las ambigüedades y contradicciones de su clase. Insiste, por ejemplo, en demostrar que la materia de Gutiérrez fue casi toda el producto de un exhaustivo acopio *documental*, omitiendo o transfiriendo a un plano secundario los mecanismos de ficción que todo autor pone en marcha al configurar su obra. "Es cierto —dice Benarós— que hay en lo suyo más traslación directa que imaginación creadora. Tiene a su favor el documento

<sup>13</sup> Pagés Larraya, Antonio: "Estudio preliminar" en *Cuentos de nuestra tierra*, Buenos Aires, Raigal, 1952, p. 21.

<sup>14</sup> Rojas, Ricardo: "La tradición gauchesca en la novela", en *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Kraft, 1957, II, pp. 584-600.

<sup>15</sup> García Velloso, E.: "José Podestá y Juan Moreira" y "Eduardo Gutiérrez y la verdad sobre Juan Moreira", en *Memorias de un hombre de teatro*, Buenos Aires, Eudeba, 1960.

vivo... y, contra lo que se imagina, lo idealiza menos de lo que se ha supuesto." <sup>16</sup> Ghiano, por su parte, confirma este *documentalismo*, pero aclara —salvaguardando la imagen del escritor— que éste no omite los ingredientes ficticios de la novela por entregas: suspenso, sentimentalismo de los hechos y de las palabras, desproporción de los héroes, etc. <sup>17</sup>

La hipótesis de la claridad ideológica de Gutiérrez parece resultar, a su vez, de un sociologismo de contenido que va más allá de las intenciones del autor, acaso como reacción contra la repulsa del 80. No es, a nuestro juicio, una deliberada conciencia de su objeto tangencial (revelar los conflictos de una sociedad en proceso de cambio) lo que otorga validez social a la obra de Gutiérrez, sino esa particular configuración de ella (descripción espeluznante de la *inestabilidad*, a partir de las peripecias de un héroe demoníaco, con todo el trucaje de la novela del folletín), que coincide con la configuración mental y afectiva de sus lectores y genera una ambigua conciencia crítica frente a la realidad. Ya hemos señalado ese movimiento de elección que se produce entre autor y lector, entre autor y tema, y veremos en su momento, al hablar de la obra, cómo funcionan a modo de círculos que se van ampliando las cadenas de motivos reveladores de la *inestabilidad* (provocaciones, duelos, persecuciones, fugas). No olvidemos tampoco que las retóricas digresiones de Gutiérrez sobre las arbitrariedades cometidas en la campaña se encuentran mucho más cerca del *tópico* y del *como si* que de la crispante realidad que inspiró a Hernández, y que su obra opera básicamente sobre lectores urbanos, para los cuales las peripecias de Moreira son ante todo, me-

<sup>16</sup> Benarós, León: "Estudio preliminar" en: Gutiérrez, E., *El Chacho*, Buenos Aires, Hachette, 1960, p. 39.

<sup>17</sup> Ghiano, Juan Carlos: "Estudio preliminar" en: Gutiérrez, E., *La muerte de Buenos Aires*, Buenos Aires, Hachette, 1959, p. 33.

diadores de un mundo frágil e inseguro (impacto de la inmigración masiva, crecimiento urbano, adaptación a nuevas relaciones económicas) frente al cual deben ellos mismos ubicarse. Tal reubicación asumirá las formas de la identificación simpática con los héroes y, por esta vía, las que corresponden a la asimilación mitificante.

## 6. La obra

A partir de un reordenamiento del esquema propuesto por Ricardo Rojas podemos agrupar la obra de Gutiérrez en la siguiente forma:

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

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

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

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

Se trata, como vemos, de una producción copiosa, por lo que tomaremos, a título ejemplar, sólo aquellas obras que consideramos suficientemente ilustrativas de las distintas maneras practicadas por el autor.

## 6. 1. *Novelas gauchescas.*

*Juan Moreira*, como dijimos, apareció en el folletín de *La Patria Argentina* entre el 28 de noviembre de 1879 y el 8 de enero de 1880, y poco después fue reeditada como libro, en un volumen de 280 páginas, por la imprenta del diario. Se trata, indudablemente, de la producción más popular de Gutiérrez, la que exhibe con más claridad las virtudes y las limitaciones del género. Para crear a su personaje Gutiérrez se inspiró en las difunidas aventuras de un cuchillero alsinista de los años 70, recurso que repetirá al tomar como apoyaturas para *El tigre del Quequén* y *Hormiga Negra* las figuras de Felipe Pacheco y de Guillermo Hoyos, gauchos desgraciados en lances de pulpería con frondoso prontuario policial. Este punto de partida *documental* ha sido el origen de no pocas incongruencias en la interpretación del carácter eminentemente ficticio de la obra, un poco a favor de las reiteraciones con que el autor y los editores buscan apoyar la ilusión mimética<sup>18</sup> y un poco a favor de la ingenuidad con que los lectores se identifican sentimentalmente con el plano de la ficción; fenómeno éste que se nos revela

<sup>18</sup> A lo largo de toda su obra Gutiérrez insiste en la apoyatura *documental*, con aclaraciones de este tipo: Hemos hecho un viaje expreso a los partidos que este personaje habitó primero... Hemos hablado con los empleados de policía que lo combatieron... No hacemos novela, narramos los hechos que pueden atestiguar Fulano y Zutano... Un hecho que no nos atreveríamos a narrar si no pudiese atestiguarlo el juez Mengano... No hemos podido atestiguar la veracidad de tal hecho, etc. En una contratapa de las ediciones Maucci: "Casi nunca y muy poco trabajó Eduardo Gutiérrez en obras hijas de la fantasía. Todo cuanto él narra lo ha visto o lo ha oído de personas dignas de toda fe, y algunas de sus obras son estratos (*sic*) de los archivos policiales".

en toda su significación cuando el personaje pasa al *picadero* del circo.

En el argumento de *Juan Moreira* están contenidos los elementos básicos que reencontramos bajo las mismas formas en posteriores producciones gauchescas del autor, que funcionan en cierta medida como ratificadorias del proceso de funciones que señalaremos seguidamente:

a) el héroe sufre una interdicción que impone una censura en su existencia (imposibilidad fatalista de llevar una vida pacífica); b) un personaje malvado trata de apropiarse de sus bienes o virtudes (persecución de Vicenta en *Juan Moreira*, deseos de poseer el zaino de Pacheco en *El Tigre del Quequén*); c) el héroe recibe una afrenta (cepo, prisiones arbitrarias, imposibilidad de obtener la prenda codiciada); d) el héroe decide vengarse de sus opresores (juramento de Moreira, decisión de Pacheco, rebelión de Santos Vega); e) recibe ayuda de amigos o aliados (Julián, en *Juan Moreira*; Marcos, en *El Tigre del Quequén*; el Mataco, en *Pastor Luna*; Carmona, en *Santos Vega*); f) el héroe lucha con el malvado y consigue vencerlo (duelos de Moreira con Sardetti y el alcalde, duelos sostenidos por Pacheco y Santos Vega); g) el héroe es perseguido por los aliados del malvado (partidas policiales, traidores); h) el héroe es vencido por sus perseguidores (muerte de Moreira, prisión de Pacheco, derrota de Santos Vega).

Se trata, a primera vista, de la versión romancesca de un personaje y de una serie de episodios pertenecientes a la crónica policial del turbio período anterior a la Organización. Esta circunstancia, sólo aparente, tuvo singular gravitación tanto en el juicio de la crítica como en la estimación de los lectores, hasta el punto de que unos y otros borraron las fronteras que separan el hecho de ficción del hecho real, creando una simbiosis mítica en la que ambos planos se fusionaban. La crítica porque

no situaba adecuadamente a la obra y al personaje<sup>10</sup>, y los lectores por un principio de identificación *contenidista*, en tanto la obra —y esto a despecho de las verdaderas intenciones del autor— coincidía con una vaga y nebulosa visión del mundo.

Conocido en esquema el proceso de funciones presente en el argumento podemos reducirlo a dos porciones épicas principales, de las cuales la obra se presenta como verificadora: héroe en fusión con su mundo-héroe en conflicto con su mundo, o bien las ya señaladas de *mundo estable-mundo inestable*. En función de estas dos porciones épicas *Juan Moreira* (al igual que su descendencia pleonástica) se presenta como una sucesión de motivos confirmatorios dominantes (ritual de las provocaciones y duelos, mecanismos de resistencia y fuga ante las partidas policiales), que se van encadenando a partir del momento de cesura: el gaucho pudo haber sido un pacífico trabajador rural adaptado a la rutina arcaica del mundo agropecuario, pero la arbitrariedad de un alcalde prepotente lo arroja a la *pendiente del crimen*. La larga sucesión de duelos o las traiciones de Giménez y del Cuerudo —frente a la amistad de Julián y la solidaridad del paisanaje— son una confirmación de la tensión épica entre el personaje y su mundo, que cumple a la vez el doble propósito de ratificar la tesis del Gutiérrez manifiesto (esencial dualidad conflictual de la existencia) y de crear una ilusión de realidad fáctica. Parecida comprobación podríamos efectuar aplicando este esquema a *El Tigre del Quequén* y a *Santos Vega*.

<sup>10</sup> No tuvo en cuenta, por lo menos, que el individuo en rebeldía contra la sociedad era una típica figura de la novela humanitarista romántica con doctrina social, preocupada, precisamente, por denunciar ciertos temas: "el castigo de los inocentes, los errores judiciales, la dureza del código penal y sobre todo la pena de muerte... Todos los fuera de la ley, todos los malditos, encontraron en los románticos sus más emocionados defensores" (Picard, Roger: *El romanticismo social*, México, F. C. E., 1947, p. 202).

Digamos, para terminar, que es necesario ver al personaje como un elemento narrativo y estructural más, y no —dejándonos fascinar por esa trampa *documentalista* que nos tiende Gutiérrez en su propósito de afianzar la ilusión de realidad— como un calco de su sórdido modelo. Gutiérrez posee suficiente pasta de novelista como para ofrecernos una construcción que no tiene necesidad de existir fuera del libro. Moreira es, por cierto, parte de una estructura literaria, y resulta inexplicable fuera de ella. Su arquetipismo, su condición de *héroe plano*, lo reenvían permanentemente al mundo de la ficción. Es interesante destacar, en último término, que en el plano del lenguaje Gutiérrez no utiliza la convención característica de la literatura gauchesca, consistente en crear un modelo del habla rural rioplatense. El lenguaje de sus folletines gauchescos tiene todo el sabor de un habla no especializada, apta para el consumo masivo.

## 6. 2. *Novelas históricas.*

Entre 1881 y 1882 aparece *Don Juan Manuel de Rosas*, y con esta novela comienza la serie de los folletines históricos, que culminará con el ciclo del Chacho. La aparición de *Rosas*, con su visión retórica y liberal del período rosista, coincide sin embargo con los primeros planteos revisionistas, pero nada o casi nada tiene en común la obra de Gutiérrez con estos nuevos aires que se hacen sentir desde el campo de la historiografía. La imagen que él propone, indudablemente, sirve como reacondicionante de la mitología liberal antirrosista, muy oportuno desde esa perspectiva en momentos en que una masa aluvial, desconectada del ayer en que esos mitos tuvieron vigencia plena, se incorpora a la vida de un país en pleno proceso de transformación. A pesar de sus limitaciones, el ciclo echa las bases de una conciencia popular histórica, en la

que aparecen, por gravitación del punto de vista sustentado por Gutiérrez, los contenidos simbólicos con que la ideología posterior a Caseros identifica al rosismo: *sangre, divisa federal, mazorca, puñal, colorado, degüello*. Se muestra con toda su fascinación como tópico literario el mito truculento elaborado por los vencedores, cosa relativamente sencilla pues existe, además, una gran equivalencia entre este *modelo* sanguinario y los arquetipos del folletín gauchesco; las peripecias del año 1840, con su secuela de duelos, raptos, escalamientos nocturnos y fugas, encajan también con la voluntad de aventura y con el desarrollo cíclico del conflicto configurador básico (*estabilidad-inestabilidad*). A través de las seducciones de la truculencia quedan ensamblados todos los elementos integrantes de un sistema ambiguo (Rosas y su régimen como pura expresión de las fantasías de terror) que perdurará en la imaginación de los lectores <sup>20</sup>.

Creemos advertir por lo menos tres elementos decisivos en la peculiar configuración de *Don Juan Manuel de Rosas*: a) lo precede todo un ciclo de tradiciones orales —alentado por los sobrevivientes— y una literatura que ha usado al rosismo, a partir de *Amalia*, con diversa fortuna <sup>21</sup>; b) Gutiérrez —porteñista sentimen-

<sup>20</sup> Inclusive un escritor tan "cientificista" como Ingenieros se dejará seducir por esta materia y la propondrá seriamente como fuente (v. Ingenieros, José: *La evolución de las ideas argentinas*, Buenos Aires, Elmer, 1957, 3, p. 64 n.):

"Para toda la juventud de Rosas no conocemos libro más perspicaz y comprensivo que el de Eduardo Gutiérrez: *Juan Manuel de Rosas*, a pesar del carácter folletinesco que rebaja su valor histórico."

<sup>21</sup> Una bibliografía del ciclo Rosas podría integrarse así: E. del C.: *Camila o la virtud triunfante* (1856); López Torres, Francisco: *La huérfana de Pago Largo* (1856); Barbará, Federico: *El prisionero de Santos Lugares* (1857); Paz, Carlos L.: *Santa y Mártir de veinte años* (1857); Nieves, Manuel: *Los mártires de Buenos Aires* (1857); Aráuz, Toribio: *Aurora y Enrique* (1858); Pelissot, Felisberto, *Camila O'Gorman* (1858); Alcorta, Amancio: *Espinas de un amor* (1860).

talmente ligado al unitarismo— identifica a Roca con Rosas (v. *La muerte de Buenos Aires*); c) reaparece la tendencia a dicotomizar (héroe-malvado, amigo-traidor, estable-inestable) y el conflicto épico que llega a convertirse en configurador invariante de su obra. En la conjunción de estas tres líneas se plasma la imagen del personaje y de su tiempo. El capítulo inicial, por ejemplo, contiene un interesante planteo general del ciclo. Gutiérrez nos informa que se propone revelar en ellas los primeros años de la vida pública y privada de Rosas: "Una historia completa e íntima, tomando al personaje de triste recuerdo desde su niñez y siguiéndolo paso a paso . . ." <sup>22</sup> y tal propósito se cumple en los 31 capítulos del libro, que culmina con los episodios del Puente de Márquez. Más adelante agrega: ". . . concluida esta primera época de su vida curiosísima por más de un episodio en el que dejaba ver su silueta fatídica, seguiremos con la segunda, que llamaremos *El drama de veinte años*. En esta segunda serie de dramas nos ocuparemos exclusivamente de la Mazorca, con todas sus escenas de horror y sus matanzas" y anticipa que exhibirá, entre otras, las figuras de Troncoso, Parra y Cuitiño (*La Mazorca, El puñal del Tirano, Una tragedia de doce años*). Esto es: que considera a la época y al personaje como una unidad, pero repite la dicotomía básica de sus folletines al separar dos grandes momentos narrativos; uno que corresponde a la formación y aprendizaje del héroe, o a su vida *estable* (como hace en *El Tigre del Quequén*), y otro que podemos denominar "la pendiente del crimen" o periplo de la vida *inestable*. Inclusive en el mismo *Rosas* esta división aparecerá explícita si comparamos la imagen de Rosas-adolescente con la de Rosas-adulto. Véase este sugestivo párrafo del capítulo primero: "Vengamos a él, que

<sup>22</sup> Gutiérrez, Eduardo: *Historia de Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, Los libros del mirasol, 1961, p. 17.

nacido para pisar otras sendas de la vida, con elementos propios, con inteligencia y la ilustración que se podía adquirir en aquella época, prefirió perderse en la nebulosa de sus obras, atrayéndose la maldición de un pueblo noble y viril y arrojándose a la espantosa vorágine de la tiranía más bárbara de la que guarda memoria la América”<sup>23</sup> y compárese con la interrogante que se plantea Gutiérrez al presentarnos a Moreira: “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”<sup>24</sup>.

### 6. 3. *Crónicas policiales.*

Gutiérrez inicia su producción en 1879 con *Un capitán de ladrones en Buenos Aires*, un típico *libro de cordel* inspirado en las fechorías del célebre ladrón Antonio Larrea. Escrito según las recetas habituales de los periódicos populares de noticias sensacionalistas, contiene sin embargo una dosis de cientificismo al uso, inspirado sin duda en el gran interés que por entonces despiertan los estudios de los alienistas Ramos Mejía, Gache y Llobet. Pero el cuadro se anima y adquiere colorido romanesco a través de las descripciones de fugas, disfraces, estratagemas y robos, de neta estirpe folletinesca. Inclusive la identificación del personaje con el Conde de Montecristo, su quijotesco propósito de realizar vitalmente el ideal de sus libros de cabecera, su delirio final, acentúan el clima ficticio. Si comparamos la obra de Gutiérrez con *Los beduinos urbanos* y *Los caballeros de industria*, trabajos sobre el hampa que fueron publicados por Benigno Lu-

<sup>23</sup> Gutiérrez, Eduardo: *Historia de Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, 1961, p. 19.

<sup>24</sup> Gutiérrez, Eduardo: *Juan Moreira*, Buenos Aires, Eudeba, 1960, p. 19.

gonos en *La Nación*, entre marzo y abril de 1879, comprobaremos en qué medida el propósito de nuestro autor es eminentemente novelesco y son accesorios el *documentalismo* y las puras pretensiones criminológicas.

La posterior aparición de *El jorobado* y *Los grandes ladrones* (1880 y 1881, respectivamente) retoma la vertiente iniciada con las aventuras de Antonio Larrea, y echa las bases entre nosotros de esa fascinante inmersión en el mundo de los hampones y los desclasados, con sus ilusiones frustradas y su escenografía sórdida de fondines, hoteluchos y montepíos, que retomará años más tarde Fray Mocho (*Memorias de un vigilante*) y proseguirán Enrique González Tuñón (*Camas desde un peso*), Héctor P. Blomberg (*Las puertas de Babel*), Roberto Arlt (*El juguete rabioso*), Bernardo Kordon (*Toribio Torres, alias Gardelito*), etc.

*Carlo Lanza y Lanza, el gran banquero*, reeditados por Tommasi bajo la curiosa denominación de *dramas cómicos*, completan la galería de delincuentes y pícaros notorios creada por Gutiérrez. Lanza es un estafador que se especializa —operando bajo la falsa fachada de un banco de giros— en los pequeños ahorristas de la colectividad italiana. Ambas novelas contienen la amena descripción del fastuoso proceso de encumbramiento social y económico del personaje, a la vez que testimonian la falacia del espejismo de riquezas y prosperidad que es “la América” en los años 80. Escritas casi al filo de la crisis que desembocará en los episodios revolucionarios de 1890, estas novelas son precursoras del ciclo sociológico-narrativo que inaugura *La Bolsa*. Lanza, su amante Luisa, Dolcetti, el socio incauto, los inmigrantes anonadados por la noticia del *crack*, el clero voraz, los especuladores y los agiotistas, el clima febril y la improvisación que caracterizan al mundo de los negocios pintado por Gutiérrez, anticipan muchos de los ingredientes que reencontraremos —esta vez desde la óptica

experimental del naturalismo— en las novelas de Martel, Villafañe, Podestá, Argerich y Sicardi.

#### 6. 4. *Producción no folletinesca.*

Dos libros —tal vez los que más se aproximan a las producciones del 80— pueden ser separados de la profusa bibliografía folletinesca de Gutiérrez y exhibidos como ejemplos de su habilidad para el cuadro costumbrista: *Croquis y siluetas militares* y *Un viaje infernal*. En 1886 Gutiérrez decide tributar un homenaje a sus antiguos camaradas de armas y escribe el primero, un libro que está un poco entre las historias marginales de *Una excursión a los indios ranqueles* (v. Rufino Pereyra, Camilo Arias, Miguelito Corro), y los bocetos del Comandante Prado. En él alternan los relatos costumbristas de la vida de frontera con una nostálgica apología del ejército del liberalismo porteño; el que pelea en Caseros, Cepeda y Pavón, el que hace la guerra del Paraguay y combate a los últimos caudillos del interior. También el que avanza las fronteras con Alsina. A pesar de su carácter alegórico y de su fachada un poco escolar, que recuerda los *Racconti militare* (1875) de Amicis, es el libro más sutilmente ideológico de Gutiérrez: en esa comunión de los santos, que reconcilia sobre el papel a militares nacionalistas y autonomistas, la ausencia de Roca es muy significativa como clave de la posición del autor frente a los responsables de lo que él llamó "la muerte de Buenos Aires".<sup>25</sup> Los *Croquis*, como dijimos, son un colorido retrato panegírico del ejército anterior a la Or-

<sup>25</sup> Inclusive Gutiérrez se ocupará de opacar la figura del héroe militar del 80 al hacer el retrato del general Racedo en *Croquis* (E. Hachette), p. 141: "Este fue el gran plan de Adolfo Alsina, el gran caudillo autonomista, plan que llevó a cabo el general Roca, poderosamente secundado por el general Racedo"; de *explicarnos* la carrera militar de Roca (op.

ganización, que retoma personajes y situaciones costumbristas de la literatura de frontera. "Las tortas fritas", "Un regimiento espartano", "Mañanita", "Gregorio Carrizo", "Un banquete en las caronas" o "El negro Santos" son vigorosos bocetos de una realidad que Eduardo Gutiérrez parece querer contraponer a la imagen del ejército profesional, que ya adviene con Roca y terminará de perfilarse durante el ministerio Ricchieri. Fuertes, con detalles de una crudeza a veces soez (v. la bota del Alférez Sandalio en "Un banquete en las caronas"), estos cuadritos alternan con la galería benemérita y cristalizada de los jefes militares del porteñismo, como Borges, Lagos, Arredondo, etc., afirmando de paso la inserción de estos jefes en un estilo de vida afín al ideal aristocrático-feudal del héroe caballeresco.

*Un viaje infernal*, uno de los trabajos menos conocidos de Gutiérrez, fue publicado por Schürer-Stolle en 1899. Situado en la confluencia del relato de viajes —describe las peripecias de una excursión entre La Rioja y el puerto de Rosario—, y del relato de costumbres, es al mismo tiempo la obra en que se evidencian con más nitidez la vena y la eficacia satírica de Gutiérrez. Hay en él descripciones de paisajes, travesuras, alusiones gastronómicas, personajes pintorescos (como el inglés don Ricardo), aportes folklóricos (la historia de la "viuda"), etc; inclusive la tentativa —realizada también en *La muerte de Buenos Aires* (v. "Púcheros de Hóbeja")— de remedar el habla del interior del país, recurso al que Gutiérrez no apela, como hemos visto, cuando hace dialogar a personajes gauchescos. Sobre todo se percibe en este intento entre *pickwickiano* y

---

cit., p. 91): "El segundo jefe que Lagos tenía entonces, era el capitán Julio Roca, a quien él hizo dar el grado y empleo de sargento mayor". Y para rematar le hará exclamar a un grupo de personajes en *La muerte de Buenos Aires*: "La conquista del desierto!... he aquí la piedra filosofal, la reputación que más fácilmente puede adquirirse".

criollo, la intención de satirizar el atraso y los hábitos políticos del interior. *Un viaje infernal*, libro alejado del patetismo sentimental de los folletines, es, en general, irónico, impresionista y travieso.<sup>26</sup>

## 7. "Proyecciones" de la obra de Gutiérrez

Una obra con tan firme repercusión popular no podía menos que suscitar una nutrida descendencia, que se inicia en el momento mismo de su aparición y contribuye a ampliar los circuitos de consumo hasta límites insospechados. Navarro Viola comenta en el *Anuario bibliográfico de la República Argentina* varias composiciones cuyos títulos recuerdan la producción gauchesca de Gutiérrez: *El hijo de Pancho el Bravo* (1887), de Sebastián Berón, por ejemplo, o *El gaucho de Cañuelas* (1887), de F. A. La Madrid. Entre los autores que reelaboraron en prosa o verso los temas y aun los argumentos de Gutiérrez podemos citar a Sebastián Berón, Gaucho Talerito, Horacio del Bosque, Félix Hidalgo, Bismarck Mosquito, R. de Iturriaga y López, Julio Llanos, Silverio Manco, Policarpo Albarracín, Hilarión Abaca y Bartolomé R. Aprile. Se trata, en general, de verdaderas aberraciones del original, cuyo único interés podría residir en el papel que les corresponde dentro de la evolución populista de los mitos engendrados por Gutiérrez.

A partir de la versión teatral de 1886 también los autores dramáticos se interesaron en distintos momentos por la figura de Juan Moreira, y en tal sentido podemos citar las versiones de Alfredo M. French (1923), de

<sup>26</sup> El lector interesado podrá establecer interesantes paralelos con el capítulo cuarto de *Pot-pourri*, de Cambaceres, y con los capítulos segundo y quinto de *Viaje de un maturrango*, de Juan B. Ambrosetti.

Alberto Vacarezza (1923) y de Rodolfo Kusch y Gory Bernal (1959). Una *proyección* inusitada, por la época y por el circuito en que introduce al Moreira de Gutiérrez, es la ópera *Pampa*, de Arturo Berutti y Guido Borra, estrenada el 27 de julio de 1897 en el teatro Opera. Más recientemente encontramos un Juan Moreira cinematográfico, realizado en 1948 por Moglia Barth y Mc.Dougall, y dos tiras gráficas dibujadas por Walter Ciocca y aparecidas con el conocido suceso popular en el vespertino *La Razón: Juan Moreira y Hormiga Negra*. Diversos personajes de historietas para adultos, a partir de la experiencia de Ciocca, tienen una neta raigambre folletinesca y pueden emparentarse sin grandes dificultades con el ciclo gauschesco de Gutiérrez. Cualquier estudio sociológico responsable sobre la evolución del populismo y de sus expresiones más características deberá tomar necesariamente en cuentas estas *proyecciones*, que esperan todavía una interpretación de conjunto sistemática y esclarecedora.

Quedaría aún, como *proyección* de la obra de Gutiérrez en el campo social, un tipo peculiar de conducta que alcanzó expresión vital a partir de las presentaciones de *Juan Moreira* en el *picadero* del circo orillero, con sus secuelas de reubicación del tema en los circuitos populares a los que, obviamente, no estaban dirigidas con carácter exclusivo las peripecias narradas en el folletín de *La Patria Argentina*; nos referimos al *moreirismo*, o elaboración mítico-populista de los atributos de guapeza del celebrado personaje, que fue el estímulo inicial para episodios más o menos sórdidos o pintorescos, que van desde la crónica policial hasta los desplantes carnavalescos en que se mezclan Moreiras y Cocoliches, *grébanos* e *hijos del país*, en trifulcas memorables (v. *Los disfrazados*, de Carlos M. Pacheco). Confusa y arbitrariamente interpretada, esta *proyección* tiene íntimo contacto, por una parte, con el proceso de transformación alentado por el aporte inmigratorio y, por

otro, con el paternalismo de la oligarquía liberal, que tolera e instrumenta las formas de marginalidad e irrealidad incubadas por el complicado desquiciamiento urbano y por el afianzamiento de formas de explotación rural tales como el latifundio. El *moreirismo* vital, no obstante operar como inversión de una tabla de valores socialmente convencionales y aceptables, prepara en un nivel estamental muy amplio los rudimentos de lo que será más tarde la aceptación afectiva e incondicional del *gaucho paradigmático*, de ese personaje justificatorio de un estilo de producción agropecuaria que alcanza su *akmé* en la obra de Güiraldes.<sup>27</sup>

Empastada por las mediaciones del *picadero*, la estampa matrerial de Moreira permite, por encima de las notas francamente asociales, algunos desdoblamientos significativos que a la larga coinciden con el código impuesto: a) vida agreste-identificación con el ámbito rural; b) agresividad-culto del valor; c) autodefensa-exaltación abstracta de la libertad, etc.

También el *moreirismo* vital reingresa a la literatura bajo varias formas que no difieren sustancialmente en sus propósitos. Una podría ser *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón, o *Alma gaucha* (1906), de Alberto Ghirardo, y otra *Un valiente*, cuento de Carlos Octavio Bunge incluido en *Viaje a través de la estirpe* (1908), en el que se describe el falso heroísmo de un comisario de campaña enfrentado a uno de los incontables *moreiristas* de entonces (émulo de Moreira, pero también del Yacaré, del Surero y del Gato Moro). No resulta tampoco aleatorio el título impuesto por Roberto J. Payró a sus *Divertidas aventuras de un nieto de Juan Moreira* (1911), libro característico del carác-

<sup>27</sup> Sobre el papel de *Don Segundo Sombra* v. Jitrik, Noé, *Escritores argentinos*, Buenos Aires, Ediciones del Candil, 1967, p. 65, y Romano, Eduardo, *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

ter ilustrado y *regenerante* del socialismo liberal de comienzos de siglo, y en esta vertiente también pueden inscribirse el darwinismo de *Psicología de Juan Moreira*,<sup>28</sup> de José Ingenieros, y las formulaciones programáticas de Florencio Sánchez en *El teatro nacional*<sup>29</sup> y en *El caudillaje criminal en Sudamérica*<sup>30</sup> (1903), en cuanto expresan ciertos supuestos límites de la ideología liberal —ya en crisis— en el campo estético y sociológico.

En otro plano el personaje y el clima de *Juan Moreira* sirven para definir, o más bien para colorear, la dicotomía *moreirismo-cultura*, planteada por los epígonos del 80 y retomada por la crítica posterior. La índole de este contradictorio proceso ha sido delineada por David Viñas en su trabajo sobre Laferrère: "el moreirismo entendido como nacionalismo cultural y como populismo sustentado por quienes más lejos se situaban de los problemas populares concretos, y un antipopulismo teórico en los que cotidianamente hacían pública militancia popular".<sup>31</sup> Como el mismo Viñas señala, la impugnación recae no sobre la rudimentaria materia artística —a la que se oponen las pautas culturales del naturalismo teatral desarrollado posteriormente por Flo-

<sup>28</sup> En parecida tesitura podemos situar *El cuento de Juan Moreira* (1928), de Julio A. Costa, y "El verdadero Juan Moreira (v. *El diablo, la locura y otros ensayos*, 1951), de Nerio Rojas.

<sup>29</sup> Para comprender la inserción de este trabajo de Sánchez en la corriente *antimoreirista* v. Viñas, David, "Florencio Sánchez y la revolución de los intelectuales", en *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1965, pp. 309-335.

<sup>30</sup> Sánchez, Florencio, *El caudillaje criminal en Sudamérica*, Archivos de Psiquiatría y Criminología, Buenos Aires, marzo de 1903.

<sup>31</sup> Viñas, David, *Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal: Laferrère*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967, p. 67.

rencio Sánchez en *Barranca abajo* y *M'hijo el doctor*— sino sobre lo que llama “una temática elemental pero rebelde”, esto es, una temática que de alguna manera supone un desvío que no ha sido conscientemente delineado en los programas de la oligarquía y del liberalismo reformista, aunque al cabo, como dijimos, sirva a los fines paternalistas de la primera y resulten estériles los motivos que circulan en su entraña y que, con una mayor coherencia, hubieran podido nutrir al segundo.

Si bien parten de supuestos ideológicos distintos resulta interesante comparar, como *proyecciones* críticas del tema, los comentarios de Alberto Gerchunoff y de Ezequiel Martínez Estrada a propósito de *Juan Moreira*. Para el primero Moreira no es “una tragedia en que reviven las virtudes sólidas de la tradición y las fuerzas evocadoras del pasado, sino un drama esencialmente anárquico . . . ¿En qué se diferencia —se pregunta— el drama de Juan Moreira de los dramas actuales de tesis acrática en que se pintan las injusticias de orden político y económico en que vivimos?”,<sup>32</sup> y concluye en que la obra de Gutiérrez es una creación tendenciosa, “adaptada al tipo criollo”. Un poco a su manera, esta negación de tradicionalidad y esta adscripción al teatro de tesis social —en boga al promediar la década de los años 20— constituye una confirmación del punto de vista universalista y cultural sustentado por Gerchunoff, y por eso mismo nos sirve para ilustrar una de las formas adoptadas por la polémica *moreirismo-cultura* en manos de un conspicuo representante del liberalismo ilustrado. Martínez Estrada ubica a *Juan Moreira* en una tesitura que tiene mucho que ver con sus habituales connotaciones antitéticas y que debe adscribirse al contexto de

<sup>32</sup> Gerchunoff, Alberto, “La vuelta de Juan Moreira”, en *El hombre que habló en la Sorbona*, Buenos Aires, Gleizer, 1926, p. 167.

su crítica general al *Martín Fierro*. Más que la conceptualización, o la falta de conceptualización, presente en la obra de Eduardo Gutiérrez, le interesa su conversión en *lectura amena*, la ausencia de una visión estructurada del mundo —que en este caso debe resumirse a la visión del ámbito pampeano— y sobre todo la falta de enraizamiento con los grandes temas permanentes del país y con sus culpas y padecimientos metafísicos. Para él la novela y el melodrama consuman la venganza —el destino trágico convertido en lectura amena— “de una buena sociedad, bien vestida y bien mantenida, que se encontraba mortificada al escuchar que un peón de estancia echaba sobre sus hombros el peso de la culpa de sus crímenes”.<sup>33</sup>

En uno u otro sentido vemos que el tema, los personajes y la materia toda de la obra de Gutiérrez se vinculan con uno de los conflictos centrales de la polémica en torno de nuestra cultura nacional. Introducirse en sus folletines, pero más que eso situar su obra en el preciso momento histórico y sus *proyecciones* en el contexto que les corresponde, puede convertirse en valioso auxilio para esta tarea de desbrozamiento y examen en que estamos empeñados.

## 8. Cronología

1851. El 1º de mayo se produce el Pronunciamiento de Urquiza contra Rosas. El 15 de julio, bajo el clima de tensión que vive Buenos Aires ante la inminencia del enfrentamiento, nace Eduardo Paulo Gutiérrez.
1852. El régimen rosista es derrotado en Caseros. El 11 de setiembre la provincia de Buenos Aires se separa de la Confederación Argentina.

<sup>33</sup> Martínez Estrada, Ezequiel, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1958, p. 297.

1859. Batalla de Cepeda y Pacto de San José. Buenos Aires se reintegra a la Confederación.
1862. Mitre es elegido presidente.
1865. Guerra contra el Paraguay, en la que participa nuestro país como firmante del Tratado de la Triple Alianza.
1866. Gutiérrez se inicia como periodista en *La Nación Argentina*, en una columna que firma con el seudónimo de Benigno Pinchuleta. Santiago de Estrada publica *El hogar en la pampa*.
1868. Sarmiento asume la presidencia; lo acompaña en la vice el líder autonomista Adolfo Alsina.
1872. Gutiérrez actúa en la Inspección de Milicias. Hernández publica *Martín Fierro* y Ascasubi *Santos Vega*.
1874. El futuro folletinista ingresa al ejército en momentos en que el problema del indio alcanza uno de sus puntos más críticos. Actúa en el Regimiento 2 de caballería, pieza clave del plan Alsina para el avance de fronteras. Combate en La Verde contra fuerzas sublevadas por Mitre, que se opone a la elección de Avellaneda.
1876. Participa en los combates de Blanca Grande, Guaminí y Laguna del Monte, contra indiadadas de Namuncurá y Pincén. En Londres se funda la Compañía de tranvías Anglò-Argentina Ltda.
1879. Ocupación militar del Río Negro por fuerzas del general Roca. Se inicia la contienda electoral entre éste y el gobernador Tejedor. Gutiérrez comienza a publicar *Juan Moreira* en *La Patria Argentina*.
1880. Se retira del Ejército por desavenencias políticas. Ante la crisis que suscita la inminente federalización de Buenos Aires el presidente Avellaneda se retira a Belgrano. Revolución de junio. Gutiérrez asiste a los cruentos combates entre *rifleros* y tropas de línea. Aplastado el levantamiento se sanciona la ley de federalización. Roca es elegido presidente. Gutiérrez publica *Juan Cuello*, *El Jorobado*, *Santos Vega*, *El Tigre del Quequén*.
1881. En *La Patria Argentina* aparecen *Los grandes ladrones* y *Hormiga Negra*. Se funda el Jockey Club, con la presidencia de Carlos Pellegrini.
1882. Se inicia la publicación de *Don Juan Manuel de Rosas* y de *La muerte de Buenos Aires*. Eugenio Cambaceres publica *Pot-pourri*.

1883. Gutiérrez deja de colaborar en *La Patria Argentina* y pasa a integrar el equipo de *La Crónica* como secretario de redacción literario. El intendente Alvear inicia la urbanización monumental de Buenos Aires. Se inaugura el Hipódromo de Palermo.
1884. La compañía Hermanos Carlo representa *Juan Moreira* en pantomima. El héroe es encarnado por José Podestá, un payaso oriental célebre por su caracterización como Pepino 88. Se publican *La Gran Aldea*, de Lucio V. López, y *Juvenilia*, de Miguel Cané. Gutiérrez entrega *El Chacho*.
1885. Primeras ediciones Tommasi de las novelas de Gutiérrez. Aparecen *Sin rumbo*, de Cambaceres, y *Santos Vega*, de Obligado.
1886. Podestá pone diálogos a la pantomima de *Juan Moreira*, y en esa nueva forma es representada el 10 de abril en Chivilcoy. Aparecen los *Croquis y siluetas militares*. Actúa por primera vez en Buenos Aires, en el Teatro Politeama, la actriz Sara Bernhard.
1887. Eduardo Sívori expone en privado *Le lever de la bonne*. Buenos Aires cuenta con 10.349 establecimientos de producción y con 42.321 obreros sobre una población total de 433.375 habitantes.
1888. Se inaugura la iluminación eléctrica en un sector limitado de la zona céntrica. Se establece el primer servicio telefónico. Joaquín V. González publica *La Tradición Nacional*. Aparecen *León Zaldívar*, de Ocantos, y *Emilio Love*, de Segundo I. Villafañe. Hacia esa época los productos ganaderos superan el 80 % de las exportaciones; la lana, por sí sola, constituye más del 60 % del total.
1889. Gutiérrez muere el 2 de agosto en el chalet *Fribourg*.

## 9. Bibliografía

En la siguiente bibliografía se citan exclusivamente primeras ediciones de la obra de Gutiérrez. Una lista exhaustiva ocuparía por sí sola las dimensiones del trabajo, pues la cadena de reediciones iniciada por Tommasi y Maucci es completísima, como lo prueba la tesonera labor de los coleccionistas. No citaremos tampoco las ediciones modernas, por estimarlas suficientemente conocidas.

9. 1. *Obras de Eduardo Gutiérrez*

- Un capitán de ladrones en Buenos Aires*. Buenos Aires, Administración de La Patria Argentina, 1879.
- Juan Moreira*, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 28 de noviembre de 1879 a 8 de enero de 1880.
- Juan Moreira*. Drama por Gutiérrez-Podestá. Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literatura Argentina, 1935, 58 pp.
- Juan Cuello*, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 9 de enero a 19 de marzo de 1880.
- El Jorobado*, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 22 de marzo a 30 de julio de 1880.
- Astucia de una negra*. Continuación y fin de *El Jorobado*, Buenos Aires, N. Tommasi, s.f.
- Santos Vega*, Buenos Aires, Imprenta La Patria Argentina, 1880.
- Una amistad hasta la muerte*. Continuación de Santos Vega. Buenos Aires, N. Tommasi y Cía., 1886, 240 pp.
- El Tigre del Quequén*, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 10 de agosto a 16 de noviembre de 1880.
- Los grandes ladrones*, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 4 de agosto a 15 de diciembre de 1881.
- Hormiga Negra*, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 16 a 26 de diciembre de 1881.
- Don Juan Manuel de Rosas*, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 27 de diciembre de 1881 a 29 de diciembre de 1882.
- Juan Sin Patria*, Buenos Aires, Imprenta La Patria Argentina, 1881.
- La muerte de Buenos Aires*, Epopeya de 1880, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 25 de junio a 29 de diciembre de 1882.
- Los asesinos de Alvarez*, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1882 a 12 de marzo de 1883.
- Los enterrados vivos*. Continuación de *El asesinato de Alvarez*, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 13 de marzo a 16 de abril de 1883.
- Amor funesto*, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 17 de abril a 3 de mayo de 1883.
- Nicanora Fernández*, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 4 a 21 de mayo de 1883.
- El asesinato de Fiorini*, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 22 a 28 de mayo de 1883.
- Doña Dominga Rivadavia*, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 29 de mayo a 12 de setiembre de 1883.

- Infamias de una madre.* Continuación de *Dofia Dominga Rivadavia*, Buenos Aires, N. Tommasi, s.f.
- El Chacho*, en *La Crónica*, Buenos Aires, 22 de enero a 30 de octubre de 1884.
- Los siete bravos*, Buenos Aires, N. Tommasi, 1885.
- Carlo Lanza*. Buenos Aires, Imprenta de Pablo Buffet, 1886.
- Lanza, el gran banquero.* Continuación de *Carlo Lanza*, Buenos Aires, N. Tommasi, s.f.
- Croquis y siluetas militares.* Escenas contemporáneas de nuestros campamentos. Buenos Aires, Igon Hermanos, 1886, 234 pp.
- Los montoneros.* Continuación de *El Chacho*. Buenos Aires, N. Tommasi, 1886.
- El rastreador.* Continuación de *Los montoneros*. Buenos Aires, N. Tommasi, 1886.
- La muerte de un héroe.* Buenos Aires, N. Tommasi, 1886.
- Los Hermanos Barrientos.* Buenos Aires, N. Tommasi, 1886, 208 pp.
- Pastor Luna.* Buenos Aires, N. Tommasi, 1886.
- Ignacio Monges.* Buenos Aires, N. Tommasi, Imprenta de El Orden, 1886, 126 pp.
- La Mazorca.* Buenos Aires, N. Tommasi, 1888, 251 pp.
- El puñal del tirano.* Buenos Aires, N. Tommasi, 1888, 328 pp.
- Una tragedia de doce años.* Buenos Aires, J. Maucci, 1888.
- Carlo Soto.* Drama de su vida, tragedia de su muerte. Buenos Aires, Imprenta La Patria Argentina, 1893 (con el seudónimo "Un repórter").
- Un viaje infernal.* Buenos Aires, Editorial Juan Schürer-Stolle, 1899, 109 pp.
- Una demanda curiosa.* Buenos Aires, Editorial Juan Schürer-Stolle, 1899.

## 9. 2. Bibliografía básica sobre el autor

- Alvarez, Juan: "Las últimas palabras de Juan Moreira", *La Prensa*, Buenos Aires, 12 de abril de 1927.
- Barbagelata, Hugo D.: *La novela y el cuento en Hispanoamérica*, Montevideo, 1947, p. 63.
- Becco, Horacio J.: "Bibliografía especial" en *Cuadernos*, 4, Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires, 1963.
- Benarós, León: "Estudio preliminar" en: Gutiérrez, E.: *El Chacho*, Buenos Aires, Hachette, 1960, p. 7-68.
- Benarós, León: "Estudio preliminar" en: Gutiérrez, E.: *Los montoneros*, Buenos Aires, Hachette, 1961, p. 7-69.

- Benítez, Rubén A.: *Una histórica función de circo*. Universidad Nacional de Buenos Aires, Departamento Editorial, 1956.
- Blomberg, Héctor P.: "Eduardo Gutiérrez; cincuentenario de su muerte (1889-1939)", *La Nación*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1939.
- Bosch, Mariano G.: "El teatro nacional", en *Historia del teatro de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1910, pp. 473-474.
- García Mérou, Martín: "Los dramas policiales" en *Libros y autores*, Buenos Aires, Lajouane, 1886.
- García Velloso, Enrique: *Memorias de un hombre de teatro*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1942.
- García, Germán: "Entre Moreira y Foronda", en *La novela argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1952, pp. 73-80.
- García Jiménez, Francisco: "El cocoliche y su origen", *La Prensa*, Buenos Aires, 26 de enero de 1964.
- Gerchunoff, Alberto: "La vuelta de Juan Moreira", en *El hombre que habló en la Sorbona*, Buenos Aires; Gleizer, 1926.
- Ghiano, Juan Carlos: Prólogo y noticia en *Teatro Gauchesco primitivo*, Buenos Aires, Ediciones Losange, 1957, pp. 5-17 y 97 y 101.
- Ghiano, Juan Carlos: "Estudio preliminar" en: Gutiérrez, E.: *La muerte de Buenos Aires*, Buenos Aires, Hachette, 1959, pp. 7-37.
- Ghiano, Juan Carlos, "La gauchesca" en *Testimonio de la novela argentina*, Buenos Aires, Leviatán, 1956, pp. 114-116.
- Giusti, Roberto F.: "Un folletinista argentino" en *Literatura y vida*, Buenos Aires, Editorial Nosotros, 1939.
- Laplaza, Francisco N: *Antecedentes de nuestro periodismo forense hasta la aparición de "La Revista Criminal" (1873) como introducción a la historia del Derecho Penal Argentino*, Buenos Aires, De Palma, 1950, pp. 48-56.
- Lehmann-Nitsche, Roberto: *Santos Vega*, Santa Fe, Castellví, 1962, p. 126.
- M. E. L.: *Juan Moreira, realidad y mito*, Buenos Aires, Imprenta López, 1956.
- Morales, Ernesto: "La poesía gauchesca" en *Literatura Argentina*, Buenos Aires, Atlántida, 1944, p. 55.
- Olivera, Carlos: "Juan Moreira" en *En la brecha*, Buenos Aires, Lajouane, 1887.
- Pagés Larraya, Antonio: "Estudio preliminar" en *Cuentos de nuestra tierra*, Buenos Aires, Raigal, 1952, p. 21.
- Quesada, Ernesto: *El "criollismo" en la literatura argentina*, Buenos Aires, Coni, 1902, pp. 36-37.

- Rojas, Ricardo: *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1957.
- Sánchez Garrido, Amalia: *Indagación de lo argentino*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- Sola, Graciela de: "Reivindicación de un escritor", *Revista de literatura argentina e iberoamericana*, Mendoza, 3; 117-122, diciembre 1961.
- Verbitsky, Bernardo: "La novela Juan Moreira", *La Nación*, Buenos Aires, 29 de agosto de 1961.
- Verbitsky, Bernardo, "Prólogo" en Gutiérrez, Eduardo: *Juan Moreira*, Buenos Aires, Eudeba, 1961.
- Viñas, David: "Moreirismo y cultura", en *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires. Jorge Alvarez, 1964, p. 328.
- Viñas, David: "El nuevo público: moreirismo y antimoreirismo", en *Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal: Laferrère*, Buenos Aires, Jorge Alvarez 1967, p. 59.
- Yunque, Alvaro: "Estudio preliminar" en: Gutiérrez, E.: *Croquis y siluetas militares*, Buenos Aires, Hachette, 1956, pp. 7-40.



## **Enciclopedia de la Literatura Argentina**

Esta colección del Centro Editor tiene por finalidad poner al alcance del lector interesado en literatura, del estudiante y del profesor, una serie de libros breves, actuales y orgánicos sobre la literatura argentina. En ella se estudiarán autores, corrientes, problemas, épocas, temas, obras, etc., y todos aquellos aspectos que hacen al conocimiento total del desarrollo, valor y significado de nuestra literatura.

### **Primeros títulos**

Análisis de *La guerra gaucha*.

Juan Carlos Ghiano.

1. La formación primera de Lugones.
2. La justificación de "La guerra gaucha".
3. Los patriotas y los realistas.
4. Descripción y narración.
5. El vocabulario.
6. La sintaxis y el ritmo.
7. Valoración.
8. Bibliografía.

*Eduardo Gutiérrez.*

Jorge B. Rivera.

1. La vida entre dos épocas.
2. Una imagen del 80.
3. El activo creador.
4. Algunas líneas de influencia.
5. El público y la crítica.
6. La obra.
7. "Proyecciones" de la obra de Gutiérrez.

8. Cronología.
9. Bibliografía.

### *Fray Mocho.*

Marta Marín.

1. Ubicación histórica.
2. La literatura de la época.
3. La singularidad de Alvarez.
4. Cuestiones bibliográficas.
5. La problemática de los cuentos.
6. La estructura del universo.
6. 1. El inmigrante.
6. 2. Secularización.
6. 3. La inversión de los valores.
6. 4. El providencialismo.
6. 5. La corrupción política.
7. La lengua de los cuentos.
8. El humorismo de Fray Mocho en los Cuentos.
9. Fray Mocho y el sainete porteño.
10. Conclusión.
11. Cronología.
12. Bibliografía.

### *El sainete.*

Tulio Carella.

1. Los orígenes. Evolución.
2. Características.
3. Autores. Actores.
4. La crítica.
5. Bibliografía.

*Fuentes para el estudio de la literatura argentina.*

Horacio Jorge Becco.

1. *Bibliografía.* 1. 1. bibliografías generales. 1. 2. bibliografías nacionales. 1. 3. bibliografías temáticas e individuales.
2. *Historias generales.*
3. *Crítica literaria.*
4. *Biografías.*
5. *Antologías.* 5. 1. poesía. 5. 2. cuentistas. 5. 3. prosa varia. 5. 4. teatro.
7. *Revistas y periódicos.*
6. *Teatro.*
8. *Obras de referencia.*
9. *Colecciones literarias.*



## Enciclopedia Literaria

*La Enciclopedia Literaria es una colección de libros de 64 páginas destinados a suministrar informes breves, actuales y orgánicos sobre diversos temas literarios.*

*La primera serie de la Enciclopedia Literaria está dedicada a las literaturas española e hispanoamericana (1—) y la segunda a teoría y crítica literaria (1001—).*

*En un segundo momento los libros de la Enciclopedia Literaria se agruparán en tomos encuadernados.*

### España e Hispanoamérica

*Los libros de esta serie son fundamentalmente de tres tipos:*

1) Estudios dedicados a autores: *biografías, panorama de la producción, ubicación y valoración de los escritores más importantes. Estos estudios incluyen también una bibliografía de y sobre el autor tratado y un cuadro cronológico. Algunos títulos: Domingo Faustino Sarmiento, Jorge Isaacs, Benito Pérez Galdós, José Martí, César Vallejo, Gabriela Mistral, Fray Luis, Florencio Sánchez, Bécquer, Rubén Darío, Ricardo Palma, Mariano Azuela, etc.*

2) Análisis de obras: *Estudios dedicados al análisis de una novela, una obra de teatro, un grupo de poesías o de cuentos. Estos análisis son integrales y tratan en cada obra tanto sus aspectos lingüísticos y estructurales como los referentes a su contenido y significado. También son considerados en ellos el proceso de creación y la valoración de la obra.*

*Algunos títulos: La poesía de Garcilaso de la Vega; Análisis del "Lazarillo de Tormes"; Análisis del "Mío*

Cid"; Análisis del "Martín Fierro", Análisis de "Don Segundo Sombra"; Análisis de las "Rimas" de Bécquer; Análisis de "La Araucana"; Análisis de las "Tradiciones Peruanas", etc.

3) Panoramas: *Síntesis histórica del desarrollo de las literaturas española e hispanoamericana. Estos panoramas serán totales o parciales (épocas, géneros, movimientos). Algunos títulos:* La literatura mexicana; La literatura chilena; La poesía gauchesca; La poesía del Siglo de Oro; La novela hispanoamericana; La literatura uruguaya; La literatura cubana; La novela picaresca española; Los cronistas; El modernismo; El cuento hispanoamericano, etc.

## Teoría y crítica

*Esta serie de la Enciclopedia Literaria está dedicada a enfocar teóricamente la literatura, su naturaleza, su función, su problemática; a explicar el aporte de las diversas corrientes críticas y disciplinas a su estudio; a definir los géneros y los movimientos literarios, a estudiar los problemas de su producción y su consumo. Algunos títulos:*

El concepto "literatura"; La novela tradicional; Existencialismo y literatura; El surrealismo; El cuento folklórico; El teatro moderno; Literatura y cultura de masas; Lingüística y literatura; El objetivismo; La narrativa moderna, etc.

SE ACABÓ DE IMPRIMIR  
EN EL MES DE DICIEMBRE DE 1967,  
EN FRIGERIO ARTES GRÁFICAS,  
PERÚ 1257, BUENOS AIRES.

# ENCICLOPEDIA DE LA LITERATURA ARGENTINA

Esta colección del Centro Editor tiene por finalidad poner al alcance del lector interesado en literatura, del estudiante y del profesor, una serie de libros breves, actuales y orgánicos sobre la literatura argentina. En ella se estudiarán autores, corrientes, problemas, épocas, temas, obras, etc., y todos aquellos aspectos que hacen al conocimiento total del desarrollo, valor y significado de nuestra literatura.



Digitalización para ReHime Jorge Pablo Cruz / <http://www.rehime.com.ar>

2011

## Algunos títulos

### Fuentes para el estudio de la literatura argentina

Eduardo Gutiérrez

Fray Mocho

El sainete

Análisis de

La guerra gaucha

Manuel Gálvez

Carlos Guido y Spano

El modernismo

Enrique Banchs

Eduardo Wilde

Martín del Barco

Centenera

Análisis de Calandria  
y Montaraz

El cuento folklórico  
en la Argentina

Horacio J. Becco

Jorge B. Rivera

Marta Marín

Tulio Carella

Juan Carlos Ghiano

Jorge Lafforgue

Beatriz Sarlo Sabajanes

Pedro Luis Barcia

Alfonso Sola González

Graciela de Sola

Marcelina Jarma

Noé Jitrik

Susana Chertudi

Centro Editor de América Latina