

Juan Moreira: la transformación de un gaucho cuchillero en personaje de ópera italiana

JUAN MARÍA VENIARD

RESUMEN

Juan Moreira fue un personaje de la vida real, que vivió enfrentado con las autoridades de su comarca. Sus acciones fueron escritas por Eduardo Gutiérrez, idealizando el personaje hasta hacerlo arquetipo del gaucho y creando muchas situaciones de su vida que no tuvo realmente.

Sobre este tema se compuso un libreto para escenificarlo. El éxito de la representación escénica llevó a la popularización del personaje. De este modo habría de merecer convertirse en personaje de ópera, expresión de la mayor importancia en la cultura de occidente en su momento.

PALABRAS CLAVE

Juan Moreira – drama criollo – ópera – transformaciones – valor simbólico.

ABSTRACT

Juan Moreira was a real person, though some life circumstances and actions attributed to him have never happened. He was a quarrelsome man who confronted the authorities of his community. Eduardo Gutierrez wrote about him and due to the idealization of his life, Moreira is now cited as the prototype of the “gaucho”.

A theatrical script was written based on Moreira’s life. The play was so successful and the character so popular that he soon became an opera character. At that time, the opera was one of the major artistic expressions of Western culture. This article describes the process through which Juan Moreira became not only the gaucho’s prototype but also an opera character.

KEY WORDS

Juan Moreira – drama criollo – opera – transformations – symbolic value.

ACONTECIMIENTOS EN UN AÑO PROMISORIO

El año 1879 es, para el desenvolvimiento histórico de la República Argentina, un período de acontecimientos que, vividos como sucesos importantes, habrían de producir hechos futuros de trascendencia.

En el aspecto político, en 1879, durante el gobierno de Nicolás Avellaneda, se lleva a cabo la ocupación definitiva de la Pampa, estableciéndose la frontera con el indio en los ríos Neuquén y Negro. Se cierra así un ciclo que llevaba trescientos años. Puede decirse que de ahí en más comienza la Argentina moderna.

Desde el punto de vista de la cultura bastaría decir que, en el aspecto literario, aparece la segunda parte del poema *Martín Fierro*, de José Hernández, que lo completa y que habrá de constituirse en el poema nacional. En música, 1879 es un año central dentro de los que hemos denominado “segunda ola de nacionalismo musical argentino”, con inicio en 1876. En este año '79 se producen dos obras para la escena lírica que poseen inspiración indigenista. Los viajes de exploración de Francisco P. Moreno al sur, y de Luis Fontana al norte posibilitaron para el hombre del litoral argentino el conocimiento de regiones extremas del territorio y de las culturas indígenas que lo habitaban. Justamente ese año se funda el Instituto Geográfico Argentino, cuyo primer director es Estanislao Zeballos. No es casual que en este momento se produzca el drama lírico *Chaquira Lieu*, de Enrique Mario Barreda y con música de Miguel Rojas, con asunto ubicado en el Neuquén, y *La Chiriguana*, “ópera nacional” de José A. Avellá y Ernesto Repossi. En otro aspecto, también tiene lugar el estreno de la ópera *Los estudiantes de Bolonia*, de Francisco Hargreaves, considerado por entonces el primer operista nacional.

Es, asimismo, ése el año en el cual se dan a conocer al público de Buenos Aires los jóvenes músicos Arturo Berutti, Alberto Williams y Hermann Bemberg, los que partirán enseguida para Europa a formalizar sus estudios superiores de música, llevando a cabo más adelante sus brillantes carreras de compositores. Formarán éstos, juntos con otros, la promoción del '90, base de la música académica argentina. Cabría decir que hubo otros acontecimientos que, con los anteriores, suman, como en pocos momentos, a un quehacer musical rico como hasta entonces no se había conocido en el país independiente.

Y es en 1879, igualmente, que aparece editado en la prensa de Buenos Aires el sujeto de nuestro estudio: el drama policial *Juan Moreira*, otro acontecimiento de los producidos entonces que habrá de tener trascendencia.

LA NOVELA POLICIAL JUAN MOREIRA

En noviembre de 1879, el diario de Buenos Aires *La Patria Argentina* comenzó a publicar el folletín *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez. Apareció allí desde fines de noviembre hasta comienzos de enero del año siguiente. Poco después fue publicado como libro, con ese título, formando parte de la serie “Dramas policiales” de su autor.

El relato de esta novela está tomado de la vida azarosa de un cuchillero, guardaespaldas de políticos del partido mitrista, de existencia real, que tuvo en jaque a la policía de varios partidos de la provincia de Buenos Aires. Un día cayó en desgracia y, quedando librado a su suerte, fue ultimado en Lobos el 30 de abril de 1874.

Eduardo Gutiérrez, nacido y muerto en Buenos Aires (1851–1889), hermano de Ricardo Gutiérrez, el autor de *Lázaro*, cuñado de Estanislao del Campo, era sobrino nieto de Bartolomé Hidalgo. Como dijo un autor, tenía el “mester de gaudería”¹.

Escribió Eduardo Gutiérrez sobre personajes de vida aventurera y montañesa: *Hormiga Negra*; *El Tigre del Quequén*; *Juan Cuello*. Sus editores reunían sus obras en diferentes series: “Dramas de terror”, de la época de Rosas; “Dramas militares”, sobre El Chacho Peñaloza o *Croquis y siluetas militares*; “Dramas policiales”: *Los grandes ladrones* o *Juan Moreira*.

Se trataba de folletines realizados sobre temas conocidos por los lectores de diarios de Buenos Aires, y se valía Gutiérrez, para inspirarse, de los archivos policiales. Debe recordarse que era la época de la novela realista. A la ficción se le daba visos de realidad, no sólo por lo que se describía sino muchas veces con datos precisos de tiempo o lugar que la sustentaban como verídica.

La publicación por entregas, base necesaria del folletín, fue en el Buenos Aires de la segunda mitad del siglo XIX el medio habitual para dar a conocer novelas, crónicas y relatos de recuerdos. *Una excursión a los indios ranqueles*; *La Gran Aldea*; *Las beldades de mi tiempo* y tantas otras fueron productos de este género y conocieron las letras de molde en esta modalidad. Es así que el texto debía mantener cierta expectativa o suspenso. Los más genuinos folletinos iban desarrollando su asunto conforme entregaban sus escritos. Había un plan de desarrollo inicial pero no de toda la obra. De esta manera, en sus relatos podían producirse confusiones, quedar situaciones no resueltas, cambiar el carácter de los personajes, desaparecer o cambiar de nombre, por olvido

¹ ÁLVARO YUNQUE, “Eduardo Gutiérrez”, estudio preliminar, en EDUARDO GUTIÉRREZ, *Croquis y siluetas militares*, Buenos Aires, EUDEBA, 1960, Serie del Siglo y Medio, 10, p. 7.

o distracción de su autor. También podía prolongarse el relato o terminarse por razones ajenas al mismo desarrollo. Se percibe el carácter de lo improvisado y hasta confidencial con el lector, y en el caso de la novela folletinesca no podía faltar la truculencia y los enredos en la trama.

Dice un hermano de Gutiérrez: “Eduardo jamás pensaba lo que iba a escribir; escribía mientras tenía pluma, tinta y papel, sin detenerse, con una fecundidad extraordinarias”; y señala que “en su casa de Flores, pueblo aledaño entonces de Buenos Aires, pasaba las noches fumando y escribiendo el folletín de varios días. Cuando le avisaban que el original se había agotado, leía el último folletín publicado y con sólo esto se ponía al corriente y continuaba”².

La novela *Juan Moreira* tenía en el folletín varios capítulos y trece en el posterior tomo, con el agregado de una carta de quien le había aportado al autor nuevos datos. En cada capítulo se iban relatando diferentes episodios de la vida matrera del protagonista, que daban inicio en 1869. En el primero de los capítulos se describían la personalidad y la figura de Moreira, a quien Gutiérrez rodeaba de familiares. Decía el autor haberlo conocido: “Hemos hablado una sola vez con Moreira, el año 74”, de manera que daba a su descripción un cierto carácter testimonial. Pero, además, lo adornaba con todas las virtudes: no concurría a las pulperías sino en los días de carreras para correr su parejero, nunca se le había visto beber con exceso, jamás participaba de las “fatales parrandas de los gauchos”, si alguna vez había desnudado su daga fue en la persecución de indios y, con ellos “en el combate se lucía” y en la persecución “siempre salía adelante”. También era padre cariñoso y esposo amante; tenía en el pago una reconocida honradez acrisolada; era hombre de trabajo y de capital y poseía una tropa de carretas, ello antes de desgraciarse con las autoridades del partido donde residía. En tanto, se ofrecía de él un dato que habría de tener gran trascendencia: Moreira “había sido también una especie de trovador romancesco”, “dotado de una hermosa voz”. Y Gutiérrez se entusiasmaba:

El sentimiento artístico estaba poderosamente desarrollado en Moreira. Cuando preludiaba la guitarra, la asamblea enmudecía, y cuando de su poderosa garganta partía, como un quejido, una trova, las paisanas se sentían atraídas y los hombres se conmovían³.

² *Ídem, ibidem.*

³ GUTIÉRREZ, *Juan Moreira*, Buenos Aires, EUDEBA, 1961, Serie del Siglo y Medio, 23, con un prólogo de Bernardo Verbitsky, texto fijado por María T. F. de Fritzsche sobre el original del folletín publicado en *La Patria Argentina*, p. 17.

Pero veamos su fisonomía, según la descripción de Gutiérrez, porque ello habría de tener igualmente importancia posterior. El Moreira de Gutiérrez era arrogante y de noble postura, de hermosas facciones, de “cabeza estatuaria colocada en un tronco escultural” y era quien, además, “hablaba con un acento profundo de ternura”, poseía “suavísima mirada” y otras características no menos sobresalientes. Un verdadero prototipo de hombre que había merecido, en sus pagos, el apodo de “El guapo”. En la descripción, en la cual no faltaba detalle alguno, había también elementos que conformarían y completarían la imagen que de él se crearía popularmente: “Su hermosa cabeza estaba adornada de una tupida cabellera negra, cuyos magníficos rizos caían divididos sobre sus hombros; usaba la barba entera, barba magnífica y sedosa que descendía hasta el pecho...”. Ésta es la fisonomía del hombre. Veamos de qué modo lo vestía Eduardo Gutiérrez:

Vestía entonces un chiripá de paño negro, sujeto a la cintura por tirador cubierto de monedas de plata, que le servía para oprimir su estómago algo saliente. De este tirador pendían por la parte de adelante dos brillantes trabucos de bronce, y sujetaba sobre el vacío, al alcance de la mano derecha, una daga lujosamente engastada.

El aseo de su ropa, que se veía en su blanquísima camisa y en el prolijo cribo del calzoncillo, era notable.

Su traje estaba completado por una bota militar flamante, adornada con espuelas de plata, un saco de paño negro, un pañuelo de seda graciosamente enrollado al cuello y un sombrero de anchas alas⁴.

DESCRIPCIÓN DE UN PERSONAJE DE LA ESCENA DRAMÁTICA

El verdadero Moreira fue muy distinto. Hay un capítulo de las *Memorias de un hombre de teatro* de Enrique García Velloso, que lleva por título “Eduardo Gutiérrez y la verdad sobre Juan Moreira”, donde se da la verdadera imagen del cuchillero:

Moreira fue sencillamente un ser despreciable, un matoide peligroso que unas veces tuvo en jaque a las autoridades policiales y otras fue su aliado como elemento electoral. O lo perseguían las partidas o era pensionado en momento de revuelo político por los comisarios y los caudillos locales.

Y ofrece su descripción:

⁴ *Ídem, ibídem*, pp. 18-19.

En cualquiera de las muchas filiaciones que le hicieron en los Juzgados de Paz y en las Alcaldías de Navarro, de Dolores, de Lobos o de Bragado, se ven cuán distinto era su físico real al magnificado luego, líricamente, por Gutiérrez. En la filiación que suscribe Laudelino Cruz, escribano secretario del Juzgado de Navarro, el 18 de abril de 1874, leo lo siguiente: “Oficio: vago y mal entretenido. Edad: cuarenta y seis a cuarenta y ocho años. Religión: católico, apostólico, romano. Estatura: regular, alto grueso. Color: blanco colorado y picado de viruelas. Pelo: castaño. Usa poco bigote y el mentón rasurado. Nariz: aguileña. Boca grande con una herida de bala en el labio inferior. Ojos verdosos. Usa pantalón negro⁵.”

García Velloso exclama: “¡Pantalón negro! ¿Dónde están los calzoncillos cribados de la leyenda, el chiripá bordado, las espuelas resonantes, el tirador de monedas y de rastra de plata, el poncho, el chambergo de alas anchas, la barba nazarena y los ojos morenos?”. Y transcribe una declaración que le fue tomada en Lobos: “No sabe tocar la guitarra ni cantar; que no tiene mujer ni hijos; que no sabe que hayan vivido sus padres en ninguno de los partidos...”. Entonces señala: “¿Dónde está, pues, Vicenta, el admirable arquetipo de la gaucha que pinta Gutiérrez...?”. Anota más adelante: “Un Moreira sin gaucha; un Moreira rubio, sin barbas y de pantalones negros; un Moreira que no sabe cantar milongas ni tocar la guitarra; he ahí el personaje real”⁶. Y expresa: “Llego a las conclusiones de que Eduardo Gutiérrez lo inventó todo o casi todo con su poderosa imaginación de novelista estupendo”. Cita conceptos de Juan Agustín García, que da como caracteres del alma argentina en formación “el culto al coraje, el sentimiento de rebelión a las autoridades y la creencia nacionalista, traducida por un intenso criollismo”. Además, dice García Velloso: “El Moreira de Gutiérrez responde estrictamente a esos tres rasgos de la mentalidad popular, y ello explica la aceptación simbólica de su tipo como fiel exponente de alma popular”.

En el desarrollo de su novela, Gutiérrez describe las desgracias que se van presentando en la vida del protagonista hasta que se hace enemigo de las autoridades locales, a las que comienza a combatir. Tienen lugar, luego, los diferentes relatos de sus temerarias acciones y finaliza con su muerte en el local de La Estrella, en Lobos. Si bien la propia narración es un testimonio de la discriminación e injusticias que sufre el gaucho –de la misma forma que lo es el *Martín Fierro*–, en su capítulo inicial presenta un alegato en su defensa

⁵ ENRIQUE GARCÍA VELLOSO, *Memorias de un hombre de teatro*, Buenos Aires, EUDEBA, 1960, Serie del Siglo y Medio, 21, p. 117.

⁶ *Ídem, ibidem*, p. 118.

y denuncia sus sufrimientos. Gran parte de lo más substancioso que hace a la vida de este gaucho se encuentra en los capítulos segundo y tercero, siendo los restantes otras aventuras o acontecimientos del protagonista que prolongan el relato. Sin embargo, algunos, como el episodio con el sargento Navarro o el del retorno a su hogar sabiendo que ha sido traicionado, son de relevante importancia. Este regreso se hacía necesario una vez prolongada la narración. Por él se ofrece la imagen del perseguido que vuelve para comprobar, en razón de su ausencia, la magnitud de su desgracia. Recurso éste muy empleado en literatura.

La obra de Gutiérrez tuvo un cierto alcance en los ambientes letrados de Buenos Aires, donde se difundió enseguida. Pero le faltaba alcanzar la difusión popular y ésta habrá de producirse por el gran medio difusor de aquellos años: el teatro.

JUAN MOREIRA SUBE A ESCENA

La novela de Gutiérrez habría de producir, sin duda porque así lo permitía en sus descripciones de escenas, ambientes, situaciones y personajes, una adaptación a un nuevo género. Y allí se iniciaría una nueva historia. Un empresario de teatro –Alfredo Cattaneo– solicita a Gutiérrez la confección de un libreto para una pantomima (pieza dramática en la cual los personajes se expresan por medio de gestos y movimientos, sin hablar). Para su realización recurrieron a José Podestá, quien con su grupo familiar la representó con éxito a partir de 1884. El papel protagónico lo hacía José (Pepe) Podestá y él mismo comenta, respecto de la pantomima, en sus memorias que tituló *Medio siglo de farándula*, editadas en 1930: “Todo se expresaba con mímica, acompañada de música apropiada, sólo el Gato con relaciones y el Estilo que cantaba Moreira en la fiesta campestre, interrumpían el movimiento de los actores”⁷. Tenemos, por lo tanto: acción silenciosa, música incidental por la banda del circo y dos números donde los actores se hacían escuchar. Como en cualquier espectáculo teatral de la época, la música no podía faltar.

En el mimodrama, el propio Gutiérrez habría de incluir unas décimas del poema “Lázaro” de su hermano Ricardo, para ser entonadas por José Podestá en el papel de Moreira. Decían en sus últimos versos: “...como en mi propio tormento / fuente de mi inspiración / cada pie de esta canción / lleva del alma un pedazo, / y en cada nota que enlace / se me parte el corazón”⁸.

⁷ JOSÉ D. PODESTÁ, *Medio siglo de farándula*, Buenos Aires, Río de la Plata, 1930, p. 41.

⁸ *Juan Moreira (1886). Drama por Gutiérrez–Podestá*, con noticia, presentación y apéndice de Carlos Vega, Buenos Aires, Instituto de Historia Argentina, Sec. de Documentos, T. 6, nº 1.,

En la escenificación, según las memorias de Podestá, “Moreira lucía botas, espuelas, calzoncillo cribado, chiripá negro, poncho, rebenque y facón de madera pintada”. Señala que, como era el fin de la temporada cuando la estrenaron y no se quería gastar en algo cuyo éxito se dudaba, “casi todo fue alquilado y prestado” y que “casi al terminar la lucha final, se partió el facón”⁹, lo que viene a expresar una cierta improvisación y que ellos no habían imaginado el futuro éxito.

Podestá escenificó a Juan Moreira y, con él, al típico gaucho que habría de ser de ahí en más. Hizo allí una estampa del gaucho. De aquel vestido de negro, también llamado “gaucho viudo”, que no poseía ésa como su vestimenta más usual y menos en el campo, donde se prefería el colorido en las telas. Pero este retrato de Moreira no es creación de José Podestá sino que es fiel a la descripción que de él hace Eduardo Gutiérrez, según hemos visto.

Esta figura del gaucho viudo, de gran barba y chambergo echado hacia atrás, con el barbijo al mentón, que le presta una actitud displicente, quedará fijada en la imaginación colectiva desde entonces. Será, también, la imagen que adoptarán para sí los cultivadores del nativismo. En un principio, quienes así se vistieron fueron los disfrazados de carnaval, en las comparsas que se inspiraban en aquel gaucho matrero: *Moreira y los suyos*; *Los hijos de la Pampa*; etc. Mas luego serán los cultores de la tradición en los centros tradicionalistas de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Y de allí en más.

Estando la compañía Podestá–Scotti en Arrecifes, en 1886, un francés dueño del terreno donde habían establecido su carpa del circo les señalaba que había, en la pantomima, expresiones que no se entendían, aunque él tenía experiencia en el género por haber visto muchas en Francia. Entonces nació la idea de teatralizarla. Fue José Podestá el encargado de confeccionar el libro por ser quien más conocía la obra de Gutiérrez. Lo preparó y la escenificación hablada se estrenó, sorpresivamente, en Chivilcoy, el 10 de abril de ese año del ’86, fecha ésta que es considerada la del inicio del drama gauchesco.

La pantomima poseía muchas escenas que, según el libreto conservado por el propio Podestá y que diera a conocer Carlos Vega en 1935, fueron conformadas por las siguientes partes: acto primero, escena primera, en un juzgado de paz, en campaña, donde Moreira denuncia al pulpero Sardetti por una deuda que éste no satisface y que niega. El paisano es castigado por el alcalde, por mentiroso y puesto en el cepo, iniciándose de esta forma sus desgracias. Cuadro segundo, en la pulpería de Sardetti, adonde llega Moreira

p. 45. Nota: esta edición es muy rara y el trabajo de Vega tan desconocido que no figura en un catálogo bibliográfico que se hizo de sus obras hace unos años.

⁹ *Ídem, ibidem*, p. 46.

y le recrimina su actitud. El hombre reconoce la deuda que no reconoció en el juzgado y Moreira lo mata. El cuadro tercero representa la casa de Moreira, adonde llega para despedirse de Tata Viejo, de Vicenta y de Juancito, que está en una cuna. Luego de su partida, llega el alcalde don Francisco con dos soldados y se lleva a los familiares del hombre. El cuadro cuarto tiene escena en el campo, donde dialoga Moreira con su compadre Julián. El cuadro quinto es nuevamente el rancho de Moreira, donde están instalados el alcalde y dos soldados, esperando sorprenderlo. Moreira llega y los mata a todos, siempre en “buena ley”.

El segundo acto tiene siete cuadros. En el primero, en el campo, de noche, Moreira salva a Marañón, que es un jefe político, de unos sicarios. Rasgo éste de nobleza que lo enaltece. Con esta escena se presenta la otra faceta del perseguido. Se equilibra de este modo el desarrollo dramático: no todos serán episodios de prepotencia, defensa propia y venganza. Cuadro segundo, en la casa de Marañón. Tercer cuadro, en la casa del compadre Giménez, donde comprueba la traición de que ha sido objeto por el amigo, que vive con su mujer, engañada ésta creyendo su muerte. Cuarta escena, en el juzgado de paz donde Moreira quiere atropellar a todos. Quinto cuadro, escena de la fiesta, donde se baila un Gato y Moreira canta una décima, según está en la pantomima. Llega una partida armada al mando del sargento Navarro, con quien pelea. Hierde a éste pero, como el uniformado es un valiente, pide que lo atiendan mientras él se va, sin haberlo ultimado. La sexta escena es en la casa de baile de La Estrella. Entran Moreira y Julián; mutación con el patio y la famosa tapia donde lo matará, en la séptima escena, el sargento Chirino.

Después de darse en Chivilcoy, *Juan Moreira* dramatizado se representó con éxito de público pero sin trascendencia en Buenos Aires, La Plata, Rosario y Córdoba, ahora con el circo Raffetto. Cabe señalar que las representaciones se llevaban a cabo en dos niveles: en el escenario y en el picadero. Esto último designaba la pista del circo. Las escenas de conjunto, por ejemplo la de la fiesta campestre o la del juzgado de paz del segundo acto, eran en la pista.

La compañía viajó a Montevideo a fines de 1889. Estando allí se reemplazó el Gato con Relaciones, en la escena del baile, por el Pericón, por sugerencia de Elías Regules. Esta contradanza criolla rioplatense estaba olvidada en Buenos Aires y algunos guitarreros orientales la conocían. Con ella se suplantó una danza de dos (una pareja) por una danza general, muy vistosa, apropiada para baile de espectáculo, y así la obra ganó en uno de los aspectos que le darían mayor fama. Fue a tal punto, que este Pericón correría las calles consustanciado con Juan Moreira en su letra popular: “Juancito de Juan Moreira...” y sus expresiones escatológicas.

Una vez que la compañía regresó a Buenos Aires, se estableció en el terreno de la esquina de las actuales calles Sarmiento y Montevideo, donde luego se levantó el Mercado Modelo que fue demolido no hace muchos años –con sus conocidos bolichones para comer– para dar lugar a un complejo de locales comerciales. Allí, con el Pericón en la escena de la fiesta, se produjo el gran suceso. Los diarios se ocuparon del drama *Juan Moreira* y todo el mundo fue a verlo, hasta la gente de mayor significación social. Y fue cuestión no sólo de ir a verlo sino de volver a verlo. Bien pronto hubo quienes se conocían los diálogos de memoria.

En diciembre de 1890, año en que tuvieron lugar grandes sucesos para la cultura argentina, el drama *Juan Moreira* pasó del circo al teatro. El traspaso a una gran sala, como la del Politeama Argentino, no significó pérdida de carácter para la obra pero sí tener un ámbito más apropiado para que concurrieran las familias. Allí también se instaló el picadero para las escenas de conjunto. A lo largo del año 91 continuó el éxito. Todo el gobierno nacional pasó por allí y varias veces concurrió el presidente Carlos Pellegrini. “La vida representada de Juan Moreira es hoy la admiración de la sociedad más distinguida de la capital”, decía un diario de Buenos Aires en diciembre de 1890¹⁰. Se produjo un acontecimiento social de magnitud. Todo fue entonces “a lo Juan Moreira”. Hasta su vida estaba representada en cajas de fósforos y los niños en las calles recreaban las escenas de las cuchilladas. Y llegó a la misma escuela, donde el ambiente se vio influenciado por el del malevo de escenario¹¹.

Enseguida aparecieron otras escenificaciones gauchescas: *Pastor Luna*, también de Gutiérrez; *Martín Fierro*, de Regules, en 1892; *Julián Giménez (Gaucha oriental)*, en el cual se incluía un minué “baile nacional”, un Gato y décimas cantadas; *Juan Cuello*, igualmente en 1892. Pero además *Juan Moreira* representado por aficionados; *Juan Moreira* representado por mujeres y, lo más interesante, *Juan Moreira* representado en italiano.

El mismo García Velloso recuerda una función que presencié con su padre, en el circo, por los años del estreno de *Juan Moreira*. Relata que, después de pruebas de agilidad y de los monólogos de *Pepino el 88*, los *zanagorias*, como se les decía a los asistentes, comenzaron a levantar un tablادillo en mitad de la pista. A él subió Gabino Ezeiza. Señala: “La concurrencia parecía insaciable y el negro tuvo que cantar cerca de una hora”. Al fin descendió el payador:

¹⁰ *El Diario*, 25 de diciembre de 1890, p. 1.

¹¹ Hemos desarrollado este aspecto en nuestro trabajo *La temática nacional en los libros de lectura argentinos de primera enseñanza*, Buenos Aires, Sinopsis, 2006, Cap. 2.

[...] y la murga volvió a ejecutar otro *intemezzo*, mientras los *zanagorias* ponían en el picadero una mesa con recado de escribir, tres sillas y un cepo, para el primer cuadro de Juan Moreira. La aparición de dos milicos de la partida, produjo un verdadero motín en las bancadas; era el odio popular a la autoridad arbitraria, a los perseguidores de Moreira [...] pero volvió a reinar el silencio así que apareció don Francisco, personaje interpretado por Jerónimo Podestá, a quien ayudaba todo para la composición de ese tipo: figura, voz, gesto, además¹².

A la pantomima y al primitivo *Moreira* teatral se le fueron agregando escenas y también personajes. Algunos extraños a la obra original. El más famoso de todos ellos fue Cocoliche, nacido de la improvisación de De Negri, un aficionado que entró en la escena de la fiesta a decir disparates en lengua castellana–napolitana. El éxito fue clamoroso y quedó incorporado no sólo a *Juan Moreira* sino, su tipo, a muchas piezas criollas de allí en más.

“A la sombra de Juan Moreira se han mantenido en el país durante 30 años varias compañías de las que surgieron nuestros principales actores. Y en el circo o en el teatro siempre afirmó su éxito absoluto”, dice García Velloso.

Tenemos, entonces, un Moreira figura nacional, independientemente de su valor moral, como lo fue un Tarass Bulba en Ucrania o un Juan Tenorio en España. Se creó entonces, una vez más, un personaje legendario a partir del que fuera real, que guarda poca relación con el primitivo. Y la difusión necesaria la dio la escena teatral. Era tal la fuerza del drama y su escenificación que no faltaba en el auditorio quien saltase al picadero para pelear a la partida...

MOREIRA EN LA ESCENA LÍRICA

Con la aparición del *Moreira* en italiano tenemos un paso más en la transformación del drama, camino de un valor universal. Dice García Velloso:

Hasta vertido el drama a un idioma como el italiano, mantuvo incólume su vigor escénico, aun perdiendo las características intraducibles de algunos diálogos. Conservo muy vivo el recuerdo de una representación de *Juan Moreira* en italiano, realizada en el teatro Doria –hoy Marconi– por la compañía de la Pieri Tiozzo, que hacía de Vicenta, y del actor Cúneo, que interpretaba magistralmente el papel del protagonista¹³.

¹² GARCÍA VELLOSO, *op. cit.*, p. 122.

¹³ *Ídem, ibidem*, p. 124

Paralelamente, aparece aquello que le faltaba a *Juan Moreira* para alcanzar el grado sumo –para la época– de valor simbólico, arquétipico, nacional: la ópera.

Era la ópera, por aquellos años, la expresión musical de mayor importancia en la cultura occidental. Era el género que atraía la mayor cantidad de público y producía el movimiento económico más importante dentro de la música. No sólo los compositores buscaban y deseaban componer para la escena lírica –que había levantado para su exclusiva expresión los edificios de mayor magnificencia que conociera la historia de la música– sino que los países trataban de establecer su ópera nacional. Para los músicos, la escena lírica era camino al éxito, la fama y el dinero. Para las naciones, un enaltecimiento de su cultura a la vez que un medio de lograr reputación internacional.

De esta forma, no fue extraño que *Juan Moreira* alcanzara el mérito de estar en el gran palco escénico de la lírica. Llegó a la ópera de la mano de Enrico Bernardi, músico italiano radicado temporariamente en el país a fines del siglo XIX, a quien hemos registrado en Buenos Aires y La Plata, entre fines de la década del '80 y comienzos de la siguiente. Se desempeñó como director de orquesta de espectáculos líricos y publicó aquí algunas composiciones orquestales de salón.

En noviembre de 1891 se dio en la prensa la noticia de que un libretista –posiblemente el crítico italiano Evaristo Gismondi– había completado un trabajo sobre este sujeto que, justamente, tituló *Juan Moreira*, y que Bernardi estaba inspirándose. En otra oportunidad, se hacía mención del primer acto, donde se señalaba que se mantenía “en parte aquel *cachet* típico melancólico del ritmo gaucho” pero que cuando el autor debía expresar fuerte pasión lo hacía con música netamente italiana¹⁴. Hemos hallado un fragmento de la escena de la fiesta –que aquí se encontraba en el acto primero–, del brindis de Juan Moreira. Está escrito para canto con acompañamiento de piano¹⁵.

Esta ópera *Juan Moreira* no se estrenó, según se sabe, mas su aparición está señalando la importancia y la trascendencia del personaje. Su autor regresó a Italia y pronto falleció allí (en 1900). Debe señalarse que estaba escrita en italiano, de manera que tenemos un Giovanni Moreira, un Gianinno, una Vincenza, etc. En el brindis, Moreira dice: “*Bebiamo amici...*”.

En 1896, cuando el furor por Juan Moreira había pasado un poco, Arturo Berutti, músico compositor sanjuanino (1858-1938) –autor de ocho óperas

¹⁴ *El Mundo del Arte*, 23 de noviembre de 1891, p. 2.

¹⁵ Este fragmento lo hemos dado a conocer en un concierto titulado *Los primeros cincuenta años de ópera argentina*, en el Salón Dorado del Teatro Colón, Buenos Aires, el 6 de noviembre de 2003.

estrenadas—, acepta un libreto para ópera sobre este personaje. Lo prepara el poeta italiano, aquí radicado, Guido Borra. Berutti justifica así su elección:

Entre las tantas leyendas con carácter histórico y populares que de la vida de los campos corren, me interesó la que se sintetiza la lucha del paisano honesto contra la imposición y la arbitrariedad, porque en el desenvolvimiento de este drama podía dar a conocer por el arte la vida campestre, su escenario, la familia, el hogar y las prendas morales del pastor de nuestras pampas, así como poner de relieve las cualidades de este hombre generoso, verdadero hijo de la naturaleza, que puede concurrir a la civilización y progreso de su país con dotes especiales de carácter y de inteligencia¹⁶.

Ciertamente, en cuanto a dar a conocer, ya lo habían hecho José Hernández con su poema, Gutiérrez con su novela y el drama que le siguió. Estimamos que Berutti se interesa por el personaje quizás inducido por el poeta o por el medio, y posiblemente por el valor simbólico.

Durante el año 1896 Berutti compone la música de esta ópera en versos italianos, y la titula *Pampa*, sin duda para no emplear el título ya dado por Bernardi a la anterior. Los dos actos de la escenificación de Podestá serán tres en la nueva concepción, que elimina las mutaciones del drama que se representaba a dos niveles. Se simplifica la acción y se suprimen personajes. Éstos serán: Giovanni (Juan Moreira), Francesco (el alcalde), Giménez (el amigo traidor), Gregorio (Tata Viejo), Vincenza y Giannino (el hijo). Intervienen, además, un payador y comparsa.

El primer acto de *Pampa* está situado en el patio del rancho de Juan Moreira, donde se encuentran Vincenza y Gregorio, a los que se suma Gimenez, quien relata lo sucedido entre Moreira y Sardetti, con la muerte de este último. Cuando llega Moreira tiene lugar una escena similar a la del cuadro tercero del primer acto del drama de Podestá, en el cual confiesa a Tata Viejo la muerte del pulpero. Esta escena resulta capital en el drama porque es la muerte que lo *desgracia* con la justicia. El viejo, en aquélla, le pregunta: “¿Y lo has muerto en güena Lay?” Y Moreira: “Mire Tata (enseña una herida que tiene en el pecho)”. En la ópera, luego de un diálogo similar, llega gente a festejar el cumpleaños de Giannino y se sucede la fiesta popular, escena tan necesaria en una ópera que desee reflejar tipos nacionales. Aquí también se la ubica en el primer acto. Hay baile y un canto nada característico del payador, hasta que se anuncia la llegada de la policía en busca del asesino, que huye.

¹⁶ *El Diario*, 27 de julio de 1897, en JUAN MARÍA VENIARD, *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1988, p. 218.

El segundo acto de la ópera tiene lugar en el interior del rancho de Moreira. Allí está Vincenza y llega el alcalde (Francesco), que la pretende en amores. Ella se resiste pero el alcalde la fuerza. Llega Giovanni y mata al alcalde, en un final con diálogos idénticos a los del cierre del primer acto de la versión de Podestá, donde la muerte se produce “en güena ley”, aunque en circunstancias diferentes.

El tercer acto se desarrolla en el patio del rancho de Giménez. Éste tiene a Vicenta engañada con la muerte de Moreira. Hay una intervención de coro y de un payador pero el desenlace se produce con la llegada del protagonista y el amigo traidor huye. Ella, como en el drama, le pide que la mate por haberle sido infiel aunque sin saberlo. Mas llega la policía en su busca. El hombre sale a pelear y lo matan. Muere en brazos de la mujer¹⁷. Se da aquí un final operístico, bien diferente del que tienen el drama, la novela y la realidad: acuchillado contra la pared del fondo de *La Estrella* por el policía –luego sargento– Chirino.

No obstante los cambios, la ópera no es adaptación libre del drama, como éste no lo es de la novela. En primer lugar, Juan Moreira es el mismo en su caracterización. El libreto editado está ilustrado con los bocetos y figurines que el pintor Augusto Ballerini hiciera para la puesta de la ópera, y el Moreira de ópera no es otro que el de la obra de Podestá, esto es: la descripción de Gutiérrez. No cabe otra posibilidad.

Hay momentos culminantes en la ópera que han pasado idénticos de una a otra. En la novela, cuando Moreira llega a su rancho luego de la muerte de Sardetti, tiene lugar esta escena con su suegro, Tata Viejo:

–Me he desgraciado, tata viejo, he muerto a un hombre.

El viejo levantó la cabeza, miró a Moreira a través de un velo de lágrimas y le preguntó sencillamente:

–¿En buena ley?

El paisano guardó silencio, pero abrió su saco y mostró coagulada sobre la camisa la sangre de la herida recibida.

–¿Qué piensas hacer, ahora, Juan? [...]

–Me voy del pago, tata viejo [...]¹⁸.

¹⁷ *Pampa. Dramma Lirico in tre Atti. Versi de Guido Borra. Musica di Arturo Berutti. Teatro dell'Opera. Stagione del 1897...* [libreto], Buenos Aires, Kern, 1897. Ejemplar único conocido que obra en nuestro poder.

¹⁸ *Juan Moreira...* *op. cit.*, p. 36.

En el drama se repiten exactamente las mismas palabras, agregándose: “Mire tata (enseña una herida que tiene en el pecho)”. Y en la ópera: “–Dí, ¿l’hai ucciso in buona legge? –In buona.. o padre: ad arme ugual (si scorpe il petto ferito)”.

Es similar cuando mata al alcalde. En el drama, con idénticas palabras de la novela, grita éste: “–Socorro que me han asesinado. –Mientes trompeta, te he muerto en güena ley, y ahí quedan los testigos”. Y en la ópera: “–¡Assasino! ¡Assasino!... –Tu menti: in buona legge io ti giustizio e compio il tuo destino”.

Pampa se estrenó en el Teatro de la Ópera el 27 de julio de 1897 con asistencia del general Roca y fue un acontecimiento social de sentido patriótico. Pero para muchos no dejaba de ser el drama gauchesco y la elevación de un criminal y, por lo tanto, un tema desgraciado. El diario *La Patria Italiana*, de Buenos Aires, con un cronista muy fogueado en ópera, que no se sentía ligado por obligaciones de patriotismo, dijo que el protagonista es el Moreira de siempre que asesina un hombre “per cinquecento pezzi *moneda corriente*”. Señaló: “È violento e poco simpatico”, anotando del resto: “non troviamo un solo tipo attraente in tutto il lavoro. Gimenez è falso; Gregorio è insignificante; l’alcalde è bestiale e brutale; Vincenza è insipida, passiva e un tanto scioccharella [tontita]”. Y agregó con humor:

Abbiamo tenuto nota dei crimini che si commettono durante il corso dell’opera. In tre atti vi vediamo perpetrarsi una truffa [estafa], un abuso di autorità, un adulterio, un tentativo di stupro, tres assassinii e due resistenze alla pubblica forza. E poi venite a parlarci dell’influenza del teatro sui costumi. ¡Altro che teatro educativo! ¡E’ il codice penale in azione!¹⁹.

Cabe decir que la ópera se representó tres veces con motivo de su estreno y no hay registro de que se hubiera repetido poco después en algún otro teatro, aunque hay indicios. Si con ella se pretendió la ópera nacional, no se logró entonces. El libreto en lengua italiana y la música italiana con algunas intervenciones de música criolla tradicional no lo permitieron. La temática del *Juan Moreira*, aun con su ubicación pampeana, no le otorgaría carácter suficiente.

¹⁹ *La Patria Italiana*, 28 de julio de 1897, en VENIARD, *op. cit.*, p. 225.

EPÍLOGO

La novela de Gutiérrez se lee con interés aun hoy en día. Se presenta como un relato verídico de un perseguido de la justicia. Su tipo y su acción alcanzaron en él contornos épicos. Teniendo en cuenta lo expuesto en el *Martín Fierro*, esta historia del perseguido se hace cierta. Aunque folletín en sus orígenes, no deja de estar bien desarrollado, no obstante la presentación de diversas aventuras independientes entre sí, sin duda porque se trata de una vida, que tiene un final conocido que ha de ser la culminación de la obra. Tiene el mérito de haber creado un personaje digno de perdurar.

El drama, sobre libreto del mismo Gutiérrez, condensa lo más descollante de la novela. Esto, puesto en escena, representado, llevará al auditorio a hacerse contemporáneo de los sucesos cada vez que se pongan ponerse en acción. De allí su repercusión. Acción dialogada con canto, danza y música funcional. Debe señalarse que, en las escenas de conjunto del drama, intervenía numeroso personal: guitarreros, bailarines, gente de a caballo y hasta perros que codiciaban un asado que se hacía en el picadero, junto al cual un viejito se encargaba de hacerlos pelear. Era un espectáculo durante el cual, para apreciarlo, había que estar atento a todo lo que sucedía a la vez. Y con ello no se podía dejar de observar la entrada por donde podía presentarse la fuerza policial, que siempre estaba tras los pasos de Moreira y buscaba sorprenderlo.

En las óperas, con libreto confeccionado sobre la trama anterior, aunque contando con la expresión cantada y la ambientación musical, no se logró sobrepujar el valor del drama. Sin embargo, Juan Moreira se ubica en la gran escena lírica. De ambas óperas habría de destacarse, en su momento, la importancia de la temática nacional en ese ámbito. Un comentarista de entonces diría de la ópera *Pampa*: "...he ahí el arte nacional, he ahí el gaucho y la paisana, pisando el palco escénico, como recordaciones perpetuas de las bellezas morales que la poesía y el arte recogen por doquier, para rememorarlas e inmortalizarlas"²⁰.

Gutiérrez no solamente elevó a Juan Moreira al grado de arquetipo gaucho, sino que con su estampa creó una imagen perenne de él. La barba, el chambergo, la ropa negra fueron, de allí en más, la estampa del gaucho. El Juan Moreira de la escena fue la imagen del gaucho genérico en el futuro, desde aquel entonces hasta el presente.

De 1879 a 1897 trascurrieron dieciocho años. Fue ése el tiempo en que *Juan Moreira* sufrió todas sus transformaciones. Desde el inicio en una novela que idealizó al personaje real, hasta la ópera italiana de alcance universal. El

²⁰ *La Nación*, 12 de agosto de 1897, en VENIARD, *op. cit.*, p. 229.

hombre real desapareció en la novela. Mas la novela no hubiera podido universalizar su personalidad sin la ayuda del tablado escénico, primero en pantomima, luego en drama. La escena representada, haciendo vívida la acción, lograría que el público se hiciera solidario con el perseguido. Aquel grito de alerta desde la tribuna para evitar que Juan fuera sorprendido por sus perseguidores, aquel salto al picadero para pelear a la partida, fueron hechos comentados como graciosos por las crónicas contemporáneas pero reveladores.

Juan Moreira, como Santos Vega o Martín Fierro, es la imagen del gaucho del siglo XIX. No es de importancia si Vega o Fierro no existieron ni si la vida real de Moreira nada tuviera que ver con la creación que lo elevó a la categoría de personaje arquetípico. En posesión de este carácter, bien merecía el canto lírico de ópera.