



Juan Moreira, una leyenda popular

Dirección: Claudio Rodrigo. La Plata, Provincia de Buenos Aires, Compañía El Dínamo Teatral.

Manipuladores-actores (a la vista): Néstor Garay, Joaquín Merones, Federico Braude, Lucía Pérez Martins y Claudio Rodrigo.

Vestuario de marionetas: Magali Salvatore.

Iluminación: Federico Genovés.

Diseño de espacio escénico: Claudio Rodrigo.

Construcción de marionetas: Claudio Rodrigo.

Fotos: Brenda Martínez/Lucía Suárez.

Música: Tremor.

Diseño gráfico: Pilar Platzeck.

Asistencia de dirección: Hilaria Menoyo.

Fecha de estreno: 4 de octubre de 2019, en la sala independiente La Mercería Teatro, La Plata.

Ganador de la Fiesta Provincial del Teatro 2021.

Disponible en la plataforma de teatro independientedigitalizado teatronet.com

PALABRAS CLAVE: TEATRO GAUCHESCO – LA PLATA – PRODUCTIVIDAD TEATRAL – TEMPORALIDAD TEATRAL
KEYWORDS: GAUCHO THEATER – LA PLATA – THEATRICAL PRODUCTIVITY – DOUBLE TEMPORALITY

***Juan Moreira, una leyenda popular* (La Plata, 2019-2021), en versión títeresca de Claudio Rodrigo: sobre la productividad contemporánea de la gauchesca teatral**

Jorge Dubatti¹

¹ Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro y artes. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la Universidad de Buenos Aires. Es Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal / Historia del Teatro II (Carrera de Artes, UBA). Es Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo: CyT (2019-2021) “Hacia una cartografía bibliográfica de las relaciones teatro / educación artística en la Argentina”. Co-coordina el Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Integra la Comisión de Seguimiento del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, que cuenta con 340 alumnos. Es Director General del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha contribuido a abrir 59 escuelas de espectadores en Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, El Salvador, España, Francia, México, Panamá, Perú, Polonia, Santo Domingo, Uruguay, Venezuela.

El riguroso dictamen de Juan Carlos Ghiano: “El teatro gauchesco no ha dado a la literatura rioplatense ninguna obra de la originalidad de los poemas del mismo género, ni ha completado una evolución consecuente con las transformaciones sociales, como la novela” (1957: 5), debe ser revisado a más de un siglo del estreno de *Juan Moreira* (1884). Desde las perspectivas del Teatro Comparado y la Geografía Teatral (Dubatti 2020), la gauchesca contribuye con uno de los aportes más relevantes del teatro latinoamericano a la cartografía de la escena mundial, junto con (entre otras) la creación colectiva (Colombia), el teatro del oprimido (Brasil), el grotesco criollo, el teatro independiente, las poéticas escénicas del tango y el teatro comunitario (Argentina). La gauchesca teatral es un fenómeno generado e irradiado desde el Cono Sur, en particular desde la región rioplatense, en el siglo XIX, pero con antecedentes formativos en el XVIII y proyecciones hasta hoy. Si, en términos cartográficos, generalmente nos preguntamos cómo recibimos “influencias” europeas y nos apropiamos de ellas, debemos empezar a indagar también qué aportes realizamos al mapa teatral internacional desde nuestro continente. Sin duda la gauchesca figura entre nuestras formas escénicas propositivas.

Por otra parte, la productividad (Kristeva 1978) de la gauchesca está a la vista en el teatro argentino. Raúl H. Castagnino (1977, 1998), Josefina Ludmer (1988) y Beatriz Seibel (2002), entre otros, han estudiado las reescrituras escénicas de *Martín Fierro* y *Juan Moreira*, que llegan hasta el día de hoy (como veremos con el *Juan Moreira, una leyenda popular*, versión para marionetas dirigida por Claudio Rodrigo).² La intertextualidad del teatro gauchesco está presente en la dramaturgia contemporánea, como hemos señalado en estudios o en críticas de espectáculos recientes: *La sombra de Wenceslao* de Copi, *Hormiga Negra* de Lorenzo Quinteros, *La Marita* de Emeterio Cerro, *La China* de Sergio Bizzio y Daniel Guebel, *Romance del Baco y la Vaca* de Gonzalo Demaría, *La madre del desierto* de Nacho Bartolone, los textos de *Cantar de Charabón* de Toto Castiñeiras o *Absurdo* criollo de Marcos Arano y Gabriel Graves (entre otros, Dubatti 2016 y 2021). La escena rioplatense sigue manteniendo con la gauchesca teatral una conversación infinita. Esta tendencia de las artes escénicas reclama investigación y análisis de forma sistemática.

Participa en el Projet ESNA – École du Spectateur de Nouvelle Aquitaine (Francia) para la creación de la primera escuela de espectadores digital. Co-coordina la Escuela Internacional de Espectadores de Iberoamérica y el Caribe (EIEIC, con sede institucional en el Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia). Mail de contacto: jorgedubatti@hotmail.com

² Con respecto a *Martín Fierro*, entre las versiones teatrales más recientes, destaquemos el unipersonal de Carlos Durañona, con dirección de Julian Howard, entre 2006 y 2017.

Definamos el encuadre procedimental de esta poética. Como señalaron tanto Jorge Luis Borges (“La poesía gauchesca”, *Discusión*, en 1932) como Ángel Rama (1976, 1977, 1984), no se trata del teatro hecho por gauchos, sino de una producción dramática o escénica de artistas urbanos, en su mayoría letrados, no-gauchos, en la que –como en la poesía– se les dan la voz y el protagonismo a los gauchos desde su propio ángulo de afecciones, desde su cosmovisión, intereses y reclamos. No hay que confundir, en consecuencia, *teatro gaucho* y *teatro gauchesco* (Schvartzman 2013). La gauchesca teatral implica la fundación de una convención poética letrada, la construcción de un artificio lingüístico a partir de la observación de una realidad lingüística (Fontanella de Weinberg, 1986), y no la práctica natural del habla de los gauchos.

Las nuevas teorías sobre el teatro en el siglo XXI (Dubatti 2020) obligan a ampliar significativamente el corpus de esta poética. Incluye las formas teatrales convencionalizadas (el género “drama”, articulado centralmente sobre el procedimiento del diálogo entre personajes), y también las prácticas de un *teatro liminal* con la literatura oral y la vida: la poesía en voz alta, los recitados, las reuniones musicales, todas las expresiones espectaculares de la cultura viviente en las que, dentro de la convención gauchesca, verificamos reunión de cuerpo presente (convivio), *poíesis* corporal y expectación (la tríada de componentes del acontecimiento teatral o teatro-matriz). Toda literatura gauchesca encarnada en el cuerpo vivo de un intérprete (sea poeta, actor, bailarín, músico, etc.) debe ser pensada como manifestación de un teatro gauchesco liminal. Según esta nueva teoría, más allá de la escritura, la edición gráfica y la lectura, la gauchesca nace y se reproduce como teatro liminal en sus diversas corporalidades.

Los orígenes de la gauchesca teatral van de la mano del nacimiento de la literatura gauchesca oral en las últimas décadas del siglo XVIII: incluyen tanto el sainete gauchesco “primitivo” (*El amor de la estanciera*, *Las bodas de Chivico* y *Pancha*, *El detalle de la acción de Maipú* y otros), como aquellas situaciones de oralidad en las que se interpretaban corporal, convivialmente, los textos de Juan Baltazar Maciel o los “cielitos” y los “diálogos” de Bartolomé Hidalgo (y el amplio conjunto de expresiones que Jorge B. Rivera compiló y analizó en *La primitiva literatura gauchesca*, 1968), en fiestas, fogones, bailes y patios criollos, no solo en los escenarios formalizados. Existió en la gauchesca una fuerte porosidad entre teatro convencionalizado y teatro liminal, es decir, entre arte y vida.

El proceso de definitiva consolidación de la gauchesca teatral se inicia en el Río de la Plata el 2 de julio de 1884, cuando en el Politeama Argentino (ciudad de Buenos Aires, en la esquina de la Av. Corrientes y Paraná), en el cierre de una función “monstrua” del Circo de los Hermanos Carlo, se representó por primera vez la pantomima *Juan Moreira*, adaptación escénica de la exitosa novela-folletín

de Eduardo Gutiérrez, con José “Pepe” Podestá en el rol protagónico. La idea de llevar al teatro la novela *Juan Moreira* habría surgido del mismo Eduardo Gutiérrez, uno de nuestros primeros escritores profesionales, siempre preocupado por generar dinero con su obra; o, según otros testimonios, la propuesta habría sido llevada a los Carlo por Alfredo Cattáneo, agente de la empresa del Politeama, quien previamente habría convencido a Gutiérrez del filón comercial. Conscientes de que para el personaje gaucho no podían valerse de un actor italiano o español, convocaron a José “Pepe” Podestá, quien ya era muy popular por su payaso “Pepino el 88”.

La novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez se había publicado por entregas en el diario *La Patria Argentina*, de José María Gutiérrez (hermano de Eduardo), entre el viernes 28 de noviembre de 1879 y el 8 de enero de 1880. Su éxito fue inmediato. En pequeñas notas informativas, *La Patria Argentina* iba comunicando las conquistas del folletín y su descendencia (las novelas *Juan Cuello*, *El Tigre del Quequén* y otras obras de Gutiérrez): la aparición de las novelas en formato libro, las traducciones al alemán y al italiano para publicar en Europa, la abrumadora cantidad de ejemplares y reediciones, la aparición de los textos en otros diarios de las provincias (Rosario, Río Cuarto, Paraná, Dolores, etc.) y en Uruguay, la pelea por el cobro de derechos de autor.

Por ejemplo, bajo el título “El sétimo no hurtar” (sic), *La Patria Argentina* (12 de marzo de 1888, p. 1, columna 6) reproduce un fragmento de otro diario, *La República*, que resulta revelador:

La Patria Argentina asegura que *La Capital* de Rosario le ha comprado el derecho de reproducir su folletín *Juan Cuello*. Si esto fuera cierto, *La Capital* habría cometido una tontera, pues no habiendo en nuestro país ley que proteja las propiedades literarias, todo el mundo está autorizado para reproducir folletines y lo que le dé gana sin comprar derecho a su autor. Más cuerdos han andado un diario del Río Cuarto y otro de Entre Ríos que publican el *Juan Moreira* del mismo autor sin gastar un comino.

La novela *Juan Moreira* no solo era conocida por lectores de la ciudad porteña, sino también de la campaña y de otros puntos del país y la región rioplatense. Para ampliar estos datos, sugerimos leer nuestro “Contribución a la historia del lectorado argentino del siglo XIX: los lectores de Eduardo Gutiérrez”. Allí comentamos una carta de Miguel Cané a Martiniano Leguizamón, donde el autor de *Juvenilia* cuenta que Eduardo Gutiérrez no pensaba que sus novelas estuviesen dirigidas a la élite intelectual, sino a un lectorado popular. Dice Cané:

Después del '80 dejé mi tierra para ir a representarla en el extranjero; a mi regreso los primeros libros de Eduardo [Gutiérrez], género Moreira, que yo no había leído, empezaban a hacer ruido. Un día lo encontré en la calle y después del buen apretón de manos le reproché no haberme enviado a Viena los dos o tres volúmenes que había publicado. Se puso rojo como una amapola e inclinándose me dijo al oído: 'Eso no es para Vd. Prométame Vd. no leerlos nunca'. Comprendí y me alejé deplorando una vez más que esta atmósfera de nuestro país, tan contraria al desarrollo de las altas facultades intelectuales, sea tan propicia para desviarlas, viciarlas y aniquilarlas (1989: 120).

Desde una visión clasista, Cané no supo leer un gran acontecimiento: el nacimiento de la novela popular argentina.

Sobre los saberes presupuestos de la vasta popularidad del folletín se monta la adaptación teatral de 1884, cuyas elipsis y recortes fueron posibles gracias a que el público conocía la historia "completa" de Moreira. Los elogiosos comentarios de algunos diarios (*Sud-América, La Nación, Crónica*) aseguran que el mismo Eduardo Gutiérrez había dirigido los ensayos de la pantomima. En *El Diario*, refiriéndose al estreno de *Juan Moreira*, Carlos Olivera (bajo el seudónimo Anacarsis) afirma:

Nosotros creemos que en la semana anterior ha nacido el teatro nacional [...] Todos conocen el hecho: la pantomima *Juan Moreira* ha atraído tanta concurrencia al Circo Politeama, que la policía tiene que intervenir cuando se presenta, para impedir que se venda mayor número de entradas [...] La mayoría de los diarios hace el vacío alrededor del suceso. Se ha leído de *Juan Moreira* novela, se continúa riendo de *Juan Moreira* pantomima. Se dice que es 'cosa para la plebe', pero la novela hace el éxito de un diario, y se vende a miles de ejemplares en la ciudad y en la campaña; el autor, antes pobre como una araña, compra casa; y la pantomima atrae inacabable cadena de espectadores al circo (1887: 318).

Por obligaciones contractuales, los Hermanos Carlo se van a Brasil y solo se realizan cuatro funciones del espectáculo.

Seibel (2002) da cuenta de una versión teatral anterior a la pantomima: en 1882, *Juan Moreira, bandido de Matanzas*, escrita y dirigida por Juan Arpessani, con un grupo filodramático italiano, en Chivilcoy, provincia de Buenos Aires. La pieza se presenta en Buenos Aires, en el Teatro Ateneo Iris de la Boca, pero sin mayor repercusión.

Tras la pantomima de 1884, el hito siguiente será el estreno de la versión hablada de *Juan Moreira*. José "Pepe" Podestá lo evoca en *Medio siglo de farándula* (1930). La compañía Podestá-Scotti, en gira por la provincia de Buenos

Aires, presenta en Chivilcoy, en la carpa del Circo Pabellón Argentino, el 10 de abril de 1886, el drama gauchesco *Juan Moreira*. Lo presentan también en Mercedes, y luego en Buenos Aires, en el Politeama Humberto I, en Europa (Carlos Calvo) y Piedras, barrio de San Telmo, asociados a Pablo Raffetto. Si bien no reciben el eco de la prensa, Eduardo Gutiérrez inicia a Podestá una demanda judicial. Ese mismo año 1886 se presentan en Rosario y en La Plata. Tras funciones en La Plata, Córdoba y Rosario, *Juan Moreira* llega a Montevideo, en 1889, y realiza con éxito 42 funciones. En 1890 *Juan Moreira* se instala en Buenos Aires con gran resonancia, junto a otras dos piezas gauchescas: *Juan Cuello* y *Martín Fierro*, todas a cargo de la Compañía Podestá-Scotti y Luis Casali, en el Circo San Martín (ubicado en Santa Fe y Montevideo). Ahora *Juan Moreira* se publicita como “drama nacional”.

Por su relación liminal con el circo, la representación teatral de *Juan Moreira* incluía dos espacios: un escenario o tablado (para las escenas de interiores) y el picadero circular o pista o arena del circo (donde se hacían los bailes, el asado, las peleas con la policía, ingresaban caballos, perros, y hasta podía sumarse el público presente). *Juan Moreira* marca el nacimiento de una nueva poética actoral, que dará origen al llamado “actor nacional”. En su historia de funciones, el texto va cambiando: se incluye la milonga “La Estrella” de Antonio Podestá, que se canta y bailan varias parejas enlazadas; el gato es reemplazado por un pericón; los actores van generando la dramaturgia de nuevos personajes: “el gaucho pobre” (Jorge Garay), “el amigo Bentos” (Antonio Podestá); el “Vasco” (Alejandro Scotti); el “gaucho Contreras” (Juan Podestá); el “cura napolitano” (Manuel Fernández); “Cocoliche” (Celestino Petray). Sobre la marcha de las funciones, se anula el episodio político de Marañón, muta el personaje del negro Agapito (interpretado por el actor Agapito Bruno) y crece el despliegue costumbrista y musical.

Con alguna excesiva rigidez, Osvaldo Pellettieri (2002) observa que progresivamente *Juan Moreira* hace “sistema” y se transforma en modelo textual que genera otros textos. Así se van estrenando nuevos dramas gauchescos y aparece su reversión en el nativismo (una poética que plantea al gaucho ya no desde el punto de vista de sus propias afecciones, sino desde la mirada correctiva del poder, el gobierno y el patrón). Recordemos de esa progenie, entre otros: *Martín Fierro* (1890), adaptación del poema de José Hernández por Elías Regules; *Juan Cuello* (1890), versión del folletín de Gutiérrez por Luis Mejías; *Julián Giménez* (1891-1892), de Abdón Arósteguy; *El entenaio* (1892), de Elías Regules; *Juan Soldao* (1892), de Orosmán Moratorio; *El desgraciado o Vega el cantor* (1892), de Juan Carlos Nosiglia; *Los gauchitos* (1894), de Elías Regules; *¡Cobarde!* y *Tribulaciones de un criollo* (1894), de Víctor Pérez Petit; *Nobleza criolla* (1894),

de Francisco Pissano; *Pastor Luna* (1895), adaptación anónima del folletín de Gutiérrez; *Calandria* (1896), de Martiniano Leguizamón; *Tranquera* (1898), de Agustín Fontanella, entre muchos otros.

En 1935 se concreta un acontecimiento fundamental para la productividad de *Juan Moreira* en los siglos XX y XXI: el Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires,³ que dirige Ricardo Rojas, publica en la Sección Documentos (Tomo VI, N° 1) el texto de Eduardo Gutiérrez y José Podestá (1886), cedido por este último, con una “Noticia” de Carlos Vega y un “Apéndice”. Este texto es el que se reeditará en innumerables oportunidades.

Como ya señalamos, desde entonces hasta hoy, la productividad del texto de *Juan Moreira* de Gutiérrez-Podestá sigue generando acontecimientos teatrales. Queremos destacar un nuevo aporte a esa productividad: la versión en marionetas de Claudio Rodrigo, director y guionista de *Juan Moreira, una leyenda popular*, ganadora de la Fiesta Provincial de Teatro 2021.⁴ Desde la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires, Claudio Rodrigo (integrante de la Compañía El Dínamo Teatral⁵) se apropia del mito de Juan Moreira imprimiendo al texto de Gutiérrez-

³ Dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras.

⁴ Claudio Rodrigo es actor, titiritero, director y docente teatral. Se formó en actuación con Jorge Lira y Julio Ordano. Recibió una beca de perfeccionamiento en el Teatro Núcleo (Ferrara, Italia) con los maestros Cora Herrendorf, Horacio Czertock y Antonio Tassinari. Estudió dirección con Juan Carlos Gené y Jaime Kogan. Fue integrante de la compañía de títeres de Eva Halac. Ha participado de importantes producciones teatrales como actor, director y asistente de dirección, tanto en el teatro independiente como en el teatro oficial. Ha participado en festivales de teatro en Singapur, Venezuela, Chile, Brasil y Argentina. Desde 1990 coordina y dicta clases de actuación para jóvenes y adultos, actualmente se desempeña como docente teatral de la Dirección de Juventud de San Isidro y de Teatro de Objetos en Escuela de Teatro de La Plata. En 2009 formó la compañía El Dínamo Teatral, con la que ha llevado a escena varios trabajos que han formado parte de la programación en los teatros oficiales, independientes y festivales del país. Entre sus puestas en escena se destacan *Los Hermanos Iberra, una historia de amor y de guerra* (Ganador Fiesta Regional de Teatro, 2012), *El sapo del Diluvio*, *Marathon*, *Altx3* (con la Comedia de la Provincia de Buenos Aires).

⁵ La Compañía El Dínamo Teatral (La Plata, Provincia de Buenos Aires) es un equipo de teatro independiente compuesto por actores, músicos, escenógrafo, vestuarista y maquilladora, fundada en 2009 por Claudio Rodrigo. “Lo nuestro es el intento por llegar a todas las capas sociales, revalorizando el teatro argentino y latinoamericano, buscando la excelencia en cada trabajo, investigando cada tema que nos ocupa para una puesta en escena. Creemos sobre todas las cosas que el teatro debe ser entretenido más allá de las estéticas y los géneros. Entendemos que el tiempo y la experiencia afianzarán nuestra propia identidad como equipo creativo. Desde su comienzo, la compañía, ha sostenido cada año una producción en temporada, ha participado de diversos festivales, y cientos de espectadores han presenciado sus funciones”, explica el director. Entre otros trabajos de la Compañía El Dínamo Teatral: *Los Hermanos Iberra, una historia de amor y de guerra* (2009, lleva 10 años en cartel), *Puente roto* de Pompeyo Audivert (2010), *Atracción* (2011, títeres), *Marathon* de Ricardo Monti (2012), *Malafemmena* de Laura Cotton (2013), *El patio de atrás* de Carlos Gorostiza (2014), *El sapo del Diluvio* de Claudio Rodrigo (2015-2016), *Revancha Spray* (creación colectiva, 2017), *Cordura* de Claudio Rodrigo (2019).

Podestá (que toma como base) una valiosa reescritura, lo interviene con cambios de diversa calidad y cantidad en los que resuenan matices políticos actuales contra los gobiernos del neoliberalismo. En entrevista con el director,⁶ nos dice:

Volver sobre *Juan Moreira* se relaciona con dos hechos personales. Por un lado, mi interés por el teatro argentino y rioplatense, por los orígenes de nuestro cuerpo teatral, por los géneros populares. Por otro, porque hace varios años, tuve la oportunidad de trabajar como actor en una producción de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires en gira por el interior de la provincia y me impactó la respuesta, la resonancia, que sigue provocando este mito en nuestro público, de lo que aún guardo recuerdos muy impactantes.

Además de reescribir *Juan Moreira*, Claudio Rodrigo homenaja los orígenes del circo criollo y la figura de Pepe Podestá, encarnada en su “Pepino el 88”, quien actúa como jefe de pista. ¿Por qué *Juan Moreira* en títeres? Rodrigo lo conecta con su propia trayectoria y la de su grupo:

Durante mucho tiempo, formé parte de la compañía de títeres de Eva Halac, mi maestra titiritera sin duda, y cuando emprendí mi trayecto independiente, formé la Compañía El Dínamo Teatral, en la ciudad de La Plata. Desde allí dirigí algunos proyectos titiritescos y luego varios trabajos de teatro de actores. Hacía mucho tiempo que no ponía en escena una obra de títeres y ahora volver a una puesta de esta naturaleza, con marionetas, que es algo que me apasiona, significó una alegría enorme.

⁶ Todas las citas corresponden a una entrevista de Claudio Rodrigo con el autor de esta nota en junio de 2021.



Fotografía: Lucía Suárez

Estrenado el 4 de octubre de 2019, en la sala La Mercería Teatro, en La Plata, *Juan Moreira* cuenta como manipuladores-actores (a la vista) a Néstor Garay, Joaquín Merones, Federico Braude, Lucía Pérez Martins y Claudio Rodrigo. Completan la ficha artístico-técnica el vestuario de marionetas: Magalí Salvatore; la iluminación: Federico Genovés; el diseño de espacio escénico: Claudio Rodrigo; la construcción de marionetas: Claudio Rodrigo; las fotos: Brenda Martínez/Lucía Suárez; la música: Tremor; el diseño gráfico: Pilar Platzeck; la asistencia de dirección: Hilaria Menoyo. Desde la dirección, Rodrigo parte del texto de Gutiérrez-Podestá publicado por la UBA, pero le suma otros aportes a un largo proceso de investigación, descubrimiento y experimentación colectiva, de acuerdo con la formatividad, el hacer teatral que va encontrando paso a paso el modo de hacer (Pareyson, 2014):

El proceso fue de una riqueza enorme. En general trabajo con muchas lecturas y acumulación de información acerca del mundo de la obra, en este caso *Juan Moreira*. Allí aparece la novela de Gutiérrez, textos de José Podestá, los contextos históricos y sociales, el circo criollo y todo lo que rodea el mito. Y así comencé el trabajo de adaptación del texto para un teatro de marionetas, que es básicamente un mundo de acción, pero que ahora me ponía en la tarea de no perder el sentido profundo y dramático de esta historia, de esta especie de *road movie* [película de carretera], de

narrar este camino del héroe, por decirlo de algún modo y organizarlo al lenguaje de las marionetas.

Tengo que decir que mi modo de trabajo es casi como el de un escultor sobre la piedra. Desde la acumulación de información y las imágenes poéticas que se disparan, me lanzo a la aventura de la creación. Así es que en paralelo con la dramaturgia fuimos construyendo los muñecos y la utilería, no trabajo con bocetos previos, la obra está allí, en medio de ese caos y se va revelando poco a poco. Trabajamos con materiales de descarte, con maderas intervenidas, tallados, metales arrumbados, todos elementos que guardan una historia y que aportan una estética sensible a la obra. Tengo que resaltar el aporte inmejorable del elenco, en los ensayos los integrantes traían sus novedades, sus actos creativos y las largas charlas o discusiones que generábamos en los ensayos acerca de las resonancias de Moreira en nuestra actualidad, de los temas que nos hablaba la obra en estos días y que le fueron dando un volumen y un acercamiento a problemáticas que aun siguen interpelándonos: la justicia o la falta de ella, la violencia de género, el sentido de desintegración social, la traición, todos tópicos que se desarrollan a lo largo de la historia de Juan Moreira. Como toda obra clásica, habla del presente.

Trabajamos cuadro a cuadro con la obra y aparece aquí un nexo conductivo, que es “Pepino el 88”, quien va contando los episodios que sucedieron y anticipando otros por suceder en la vida de Moreira y que termina de completar un objetivo en esta versión, que era homenajear al circo criollo, el de los Podestá, poner la obra en ese contexto, el picadero, la arena de circo, ese ambiente de la gauchesca inaugural, y terminar con un fin de fiesta a toda orquesta.

El vestuario de las marionetas (Magalí Salvatore), la iluminación (Federico Genovés) y la música (Tremor) se elaboró en detalle, con el propósito de lograr una armonía para hacer de esta, una puesta en escena de gran belleza y fuerza dramática. Fueron muchos meses de trabajo de los que estamos contentos por el resultado y, por sobre todo, por la respuesta que recibimos del querido público.



Fotografía: Lucía Suárez

La compañía presenta el espectáculo con la siguiente editorialización,⁷ significativa para comprender el gesto de recuperación del mito moreirista:

Narra la historia de un campesino criollo de la campaña bonaerense: la persecución de la que es objeto por parte de los hombres que representan la Justicia, su iniciación en el camino del crimen y la correlativa pérdida del sentimiento de integración social. Enfatiza la entereza del héroe, su coraje, su dignidad y su amor por la libertad. Desde las primeras representaciones en el circo de los Hermanos Podestá, convirtiéndose en la pieza fundadora del teatro rioplatense y, convirtiéndola en uno de los éxitos históricos más importantes del teatro argentino, hasta nuestros días, se han realizado una infinidad de versiones tanto en escenarios como en el cine. Esta, nuestra puesta de marionetas, también se remite a la novela original y pretende sumar a la memoria de este héroe popular.

Desde nuestro punto de vista, Rodrigo resignifica el mito por tres componentes de la cultura argentina en 2019 de fuerte anclaje en las/los espectadores: la violencia de género (a partir del acoso de Don Francisco a Vicenta), la justicia corrupta (enlazada al alcalde Don Francisco) y la deuda contraída por el gobierno de Mauricio Macri con el FMI (la deuda de Sardetti a

⁷ Texto incluido en la carpeta de prensa de *Juan Moreira*, disponible en nuestro archivo.

Moreira). Instala así una doble temporalidad: la de los acontecimientos ficcionales y la de su anclaje metafórico en el presente del espectador. Observa el director:

A mi modo de ver, hay en la historia argentina una lucha permanente por un estadio de bienestar, de justicia, de vivir en armonía. Hay cierta furia en Moreira con la que podemos identificarnos, una fuerza liberadora. Un hombre que decide ponerle el cuerpo a tanta injusticia, luchar por su libertad y hacerse dueño de su destino, no es poca cosa. No importa de qué lado estés, una persona con semejante valor, con tanta determinación, es siempre conmovedora.

Respecto de la productividad del texto de Gutiérrez-Podestá, Claudio Rodrigo advierte:

Creo que aquí el humor y los guiños de actualidad son fundamentales. Apelamos al humor, porque son títeres y hacemos cosas de títeres. Ponemos como cuñas, en un relato antiguo, discursos de la actualidad que nos permiten acercarnos a nuestro tiempo y a hechos que siguen ocurriendo. Poner en relieve la violencia de género ejercida hacia Vicenta; la mujer de Moreira, darle protagonismo a “Cacique”, el perro de Moreira, que le ladra a los malos; o intervenir un soliloquio de Hamlet para poner en boca del protagonista, en la encrucijada de su destino, son algunos detalles que diferencian esta versión.

Cuando trabajo sobre un material ya estrenado por otros creadores, evito acercarme a esas experiencias, intento no dejarme influenciar por otras puestas y encontrarme con mi propia intuición, con mis propias imágenes poéticas. En el caso de Moreira y la versión fílmica de Leonardo Favio, es muy difícil borrar imágenes y situaciones de esa gran película y de alguien a quien admiro y me conmueve su sensibilidad. Pero no, no sucumbí a la tentación de ver esa obra como referencia.

Pepe Podestá aparece en mi mundo con el circo criollo, la arena del picadero y la idea de poner en escena la gauchesca y terminar con el fin de fiesta y el pericón argentino. “Pepino el 88” como personaje central, relator, en contacto con el público, y aquí, para este personaje, introduzco un texto original de Pepino, que sabía decir en uno de sus espectáculos:

*Jamás se ha visto señores
aquilismo tan tremendo
como el que vamos sufriendo
y aflige a la población.
Jamás se ha visto tal crisis
de reales conocimientos
y exclamar entre lamentos:
¡Cómo está la situación!*

Según se explicita en la convocatoria de temporada, el espectáculo va dirigido al público de niños/adultos a partir 12 años. Al respecto señala el director Claudio Rodrigo:

El espectáculo está sugerido para niños a partir de 12 años. Si bien la obra es apta para toda la familia y no contiene ninguna escena fuera de lugar, nos vimos en la obligación de aclarar este punto, por cuidado a las niñas y niños, para advertir a papás y mamás que no es una obra infantil, básicamente por el lenguaje dramático. Nos parece importante ser responsables de lo que ofrecemos y que el público pueda elegir si quiere o no, si le parece pertinente, presenciar nuestro acto con los más pequeños.

El excelente espectáculo *Juan Moreira* está disponible en la plataforma de teatro independiente teatronet.com y se disfruta plenamente por la calidad del registro fílmico.⁸

Referencias bibliográficas

- Borges, Jorge Luis (2007). [1932] “La poesía gauchesca”. En su *Obras completas 1*. Buenos Aires: Emecé, 207-230.
- Castagnino, Raúl H. (1977). “Lo gauchesco en el teatro argentino, antes y después de *Martín Fierro*”. En su *Crónicas del pasado teatral argentino*. Buenos Aires: Huemul, 154-184.
- Castagnino, Raúl H. (1998). “*Martín Fierro* y el teatro gauchesco”. En su *Misceláneas de lo literario*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 201-215.
- Dubatti, Jorge (1989). “Contribución a la historia del lectorado argentino del siglo XIX: los lectores de Eduardo Gutiérrez”. En *Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina (La Periodización de la Literatura Argentina)*, *Revista de Literaturas Modernas. Anejo V*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, tomo II, 109-123.
- Dubatti, Jorge (2016). “Entre Beckett y la gauchesca, una potente metáfora política”. En Sergio Bizzio y Daniel Guebel, *La China*. Buenos Aires: InterZona, 7-20.
- Dubatti, Jorge (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- ____ (2021). “Literaturas del acontecimiento teatral”. En Toto Castiñeiras, *Cantar de Charabón*. Buenos Aires: Losada, 221-223.
- Fontanella de Weinberg, María Beatriz. (1986). “La ‘lengua gauchesca’ a la luz de recientes estudios de Lingüística Histórica”. *Filología*. XXI, 1, 7-23.
- Ghiano, Juan Carlos (ed.) (1957). *Teatro gauchesco primitivo*. Buenos Aires: Losange.
- Gutiérrez, Eduardo (1999). *Juan Moreira*. Ed. Alejandra Laera. Buenos Aires: Libros Perfil.

⁸ Disponible en: <https://teatronet.com/producto/juan-moreira/>

- Gutiérrez, Eduardo, y José Podestá (1935). *Juan Moreira (1886). Drama*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Sección de Documentos, Tomo VI, N° 1.
- Kristeva, Julia (1978). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- Ludmer, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Olivera, Carlos (1887). “Juan Moreira”. En su *En la brecha*. Buenos Aires: Lajouane-Charles Bouret, 318.
- Pareyson, Luigi (2014). *Estética. Teoría de la formatividad*. Madrid: Ediciones Xorki.
- Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires II. La emancipación cultural, 1884-1930*. Buenos Aires: Galerna.
- Podestá, José J. (1930). *Medio siglo de farándula. Memorias*. Córdoba: Río de la Plata.
- Rama, Ángel (1976). *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Calicanto.
- Rama, Ángel (1977). “El sistema literario de la poesía gauchesca”. En Jorge B. Rivera (ed.), *Poesía gauchesca*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, IX-LIII.
- ____ (1984). “El sistema literario de la poesía gauchesca”. En su *Literatura y clase social*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 23-77.
- Rivera, Jorge B. (1968). *La primitiva literatura gauchesca*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor.
- Schvartzman, Julio (2013). *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Seibel, Beatriz (2002). “Apéndice 3. Versiones de *Juan Moreira*. Versiones de *Martín Fierro*”. En su *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor, 676-675.