

**NUEVA BIOGRAFÍA DE UN CONOCIDO PARIÁ SOCIAL.
REAPROPIACIONES DE LA TRADICIÓN GAUCHESCA Y
DEL TANGO EN LAS *MILONGAS DE JOHN MOREYRA* DE
HOMERO EXPÓSITO**

New biography of a prominent social victim. Reappropriations of the gauchesque literature tradition and the tango in *Milongas de John Moreyra* by Homero Expósito

“Milongas de John Moreyra
que a muchos les han pasado...
Tienen gusto a cualquier tierra...
Suceden en todos lados!”

Homero Expósito. *Milongas de John Moreyra*

Carlos Sosa*

Resumen

La figura literaria de Juan Moreira se sostuvo, en la historia de la literatura argentina, mediante una genealogía discursiva que recuperó y resemantizó los rasgos distintivos del héroe que Eduardo Gutiérrez había postulado, originariamente, en su folletín de 1879. Uno de los principales motivos de esta permanencia es su evidente maleabilidad para condensar matices identitarios representativos, que le permitieron convertirse en un héroe de mitificación popular. En esta red de significaciones sostenida se incorpora, en 1968, el poemario *Milongas de John Moreyra* de Homero Expósito. Es nuestro propósito, en este trabajo, analizar las recuperaciones -con su juego de reiteraciones y alteraciones significativas- que Expósito realizó al retomar a Moreira desde una doble perspectiva: la tradición gauchesca y el universo de las letras de tango.

Palabras clave: intertextualidad, Juan Moreira, tradición gauchesca, tango.

Abstract

The literary image of Juan Moreira was maintained, throughout the history of the Argentinean Literature, thanks to a discursive genealogy that recuperated and brought new meaning to the distinctive characteristics of the hero created by Eduardo Gutiérrez, in his serial of 1879. One of the main reasons of this permanency is its evident malleability to condense representative characteristics that made of him a hero of popular mythification. In this uninterrupted net of significances, *Milongas de John Moreyra*, a book of poems by Homero Expósito, appears in 1968. Our purpose

is to analyze the revisions by Expósito to the literary image of Moreira, seen from a double perspective: the gauchesque literature tradition and the universe of the tango lyrics.

Key words: intertextuality, Juan Moreira, gauchesque literary tradition, tango.

La figura de Juan Moreira, tal como lo han comprobado los estudios anteriores de Jorge B. Rivera (1967), Adolfo Prieto (1988) y Josefina Ludmer (1994, 1999), entre otros, se ha sostenido a lo largo de la historia de la literatura argentina a través de una genealogía discursiva que recuperó y resemantizó los rasgos representativos del héroe que Eduardo Gutiérrez había postulado, originariamente, en su folletín de 1879.¹ Entre las causas de esta fortaleza habría que destacar, naturalmente, el indiscutible acierto del autor al construir un emblema con la figura de Moreira, como representante popular de los sectores sociales desprotegidos. La marcha del tiempo haría el resto al ejercitar con el personaje una especie de maleabilidad que le permitió condensar características identitarias representativas que dotaron a la imagen del héroe con el aura propicia para la mitificación popular.

Desde las versiones teatrales, prácticamente contemporáneas a la publicación por entregas de la novela de Gutiérrez², pasando por los cancioneros criollistas rioplatenses de entresiglos³, la lectura picaresca de Roberto J. Payró en las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910)⁴, las consideraciones esporádicas “A la memoria de San Juan Moreira”

¹ En realidad, Eduardo Gutiérrez publicó su folletín *Juan Moreira* en el diario porteño *La Patria Argentina*, propiedad de la familia Gutiérrez, entre el 28 de noviembre de 1879 y el 8 de enero de 1880. A partir del éxito inmediato, el diario editó *Juan Moreira* en formato de libro, en una improvisada editorial montada al calor de las ventas del folletín. Sobre la relevancia de los textos de Gutiérrez, para la conformación del incipiente campo literario rioplatense, *Cfr.* los trabajos de Adolfo Prieto (1988) y Sergio Pastormerlo (2006); como referencia obligatoria consultar el libro de Alejandra Laera (2004), por ser la más renovada revisión integral de la producción de Eduardo Gutiérrez de la cual disponemos.

² La primera versión dramática de este folletín fue una pantomima que se representó, en Buenos Aires, en el circo de los hermanos Carlo durante 1884; la versión teatral con diálogos de la obra, que podría pertenecer a José Podestá, es del año 1886. Existen opiniones encontradas respecto de una posible tarea conjunta de adaptación de la novela, a cargo de Podestá y del propio Gutiérrez. Para más datos consultar Vicente Rossi. (1969).

³ Para un abordaje de estos textos resulta de vital importancia el estudio de Adolfo Prieto (1988) dedicado al criollismo.

⁴ La novela de Roberto J. Payró fue editada en el contexto de las efervescencias nacionalistas del Centenario y, por ello, constituye una interesante revisión del criollismo de este momento. Para una consideración renovada de la producción de Payró, *Cfr.* Gustavo Generani. (2002).

en las *Misas herejes* (1908) de Evaristo Carriego⁵ y las de Jorge Luis Borges en su *Evaristo Carriego* (1930)⁶, hasta las recuperaciones más recientes, tramadas desde la irónica apariencia del revolucionario setentista en César Aira⁷; o desde la reivindicación homosexual en el “Moreira” (1987) de Néstor Perlongher⁸; en todos estos casos, y en otros muchos que no incluyo⁹, la perdurabilidad del mito de Moreira se instaura en un visor apto para sistematizar y cifrar una lectura de la realidad contemporánea argentina. De este modo —y tal como lo ha definido Josefina Ludmer (1999) en sus hipótesis sobre la pormenorizada genealogía de “Los Moreira” que ha rastreado— estas representaciones iterativas funcionan como “artefactos culturales (...) de una violencia que delimita espacios físicos y simbólicos y que varía con la historia, que mide ciertas coyunturas y que cuenta historias nacionales”. (244).

Partiendo de estos presupuestos, nuestro objetivo es analizar cómo —al modo de un eslabón literario más— las *Milongas de John Moreyra* de Homero Expósito¹⁰, se incorporan en esta sostenida red de significaciones.

⁵ Evaristo Carriego dedicó “El guapo” “A la memoria de San Juan Moreira. Muy devotamente”. Este poema fue incluido en la sección “El alma del suburbio” de su libro *Misas herejes*, cuya edición príncipe es, justamente, del año 1908.

⁶ Las consideraciones de Jorge Luis Borges sobre Eduardo Gutiérrez pueden rastrearse en diversos textos. Abundan en *Evaristo Carriego* (1930), vía recuperación del poeta orillero pero, también, pueden ubicarse en “La frucción literaria”, del renegado *El idioma de los argentinos* (1928); la breve nota escrita para *El Hogar* en 1937, “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”, reeditada luego en *Textos cautivos* (1986); en la reescritura literaria sobre Hormiga Negra —otro héroe pendenciero de Gutiérrez— en complicidad con Adolfo Bioy Casares; en “Otra versión del *Fausto*”, incluida en los *Cuentos breves y extraordinarios* (1953); en *El Martín Fierro* (1953), escrito en colaboración con Margarita Guerrero y en su “Prólogo” a *El matrero* (1970), entre otras referencias dispersas en toda su obra de ficción, como crítico y como prologuista. Un estudio sobre las vinculaciones existentes entre Borges, Gutiérrez y Stevenson puede consultarse en los minuciosos artículos de Daniel Balderston. (2000).

⁷ La novela de César Aira se titula *¡Moreira!*, y fue editada en el año 1975. Graciela Villanueva (2005) efectúa una lectura de la misma donde recupera los vínculos con Gutiérrez.

⁸ La relectura de Néstor Perlongher aparece puntualmente en “Moreira”, un breve poema publicado en *Alambres* (1987), en el que hizo una lectura de reivindicación homosexual mediante la reescritura de una secuencia de la novela de Gutiérrez, aquella en la cual Moreira y Andrade intercambiaban un beso en los labios.

⁹ Para completar buena parte de esta genealogía es imprescindible el análisis de Josefina Ludmer (1999: 225-300); como así, también, otros trabajos precursores en los cuales abreva esta autora, especialmente, el estudio conciso e integral de Jorge B. Rivera (1967) y el imprescindible de Adolfo Prieto. (1988).

¹⁰ Homero Expósito (1918-1987) fue un reconocido autor de letras de tango, creador de 98 letras registradas en SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música) desde la década de 1940 y hasta sus últimos años de vida. Acompañado por músicos indiscutibles, como Héctor Stampone, Armando Pontier, Aníbal Troilo, Astor Piazzolla, su hermano Virgilio Expósito, Enrique Franchini, Domingo Federico, ha producido una obra

Las recuperaciones —con su juego de reiteraciones y alteraciones reveladoras— que Expósito ensaya, en el año 1968, cuando retoma el personaje de Moreira, al tiempo que reactualizan las “utilidades del mito” también se lo apropian desde la misma escritura literaria. Expósito reescribe así un indiscutible palimpsesto de la cultura argentina donde, otra vez, el carácter de representante popular del personaje, su marginación social, la vinculación con el sistema político y sus filiaciones con la tradición gauchesca sobreimprimen viejos grafemas para radiografiar las nuevas eventualidades de esta constante víctima social, desde la perspectiva sedimentada y desde las necesidades interpretativas de la segunda mitad del siglo XX.¹¹

El libro de Homero Expósito es un poemario menudo que incluye treinta y cinco formas poéticas breves.¹² En su conjunto, todos los textos funcionan como una gran narración dislocada de la vida de Moreira, quien ha mudado algunos de sus rasgos criollos por nuevos ropajes británicos y ahora es presentado como Johnny Moreyra. Los hilvanes temporales que van enlazando los episodios de la vida del protagonista —desde el nacimiento y hasta su muerte— aparecen acompañados, también, por una alternancia, casi perfecta, entre dos voces narradoras (la omnisciente y la del propio Moreyra) que tienen a su cargo la enunciación de los poemas. Dichos enunciadores se distribuyen, de modo sucesivo, la responsabilidad del relato intercalando casi siempre la narración general de un episodio —a cargo del narrador omnisciente— con las impresiones personales que guarda el protagonista sobre el mismo asunto; formas poéticas estas últimas en las cuales, a veces, se atisba cierto lirismo por el tono intimista y emotivo que alcanza la remembranza de Johnny.¹³

ineludible en la historia del tango, destacándose entre sus textos: “Maquillaje”, “Margo”, “Naranja en flor”, “Óyeme”, “Percal”, “Pígalión”, “Quedémonos aquí”, “¡Qué me van a hablar de amor!”, “Siempre París”, “Te llaman malevo”, “Trenzas”, “Tristezas de la calle Corrientes”, etc. *Cfr.* las numerosas antologías existentes sobre el tema, por ejemplo, la cuidadosa de José Gobello. (1995).

¹¹ Para la noción de “palimpsesto” remitimos al clásico trabajo de Gérard Genette. (1989). *Palimpsestos* es uno de esos libros de crítica literaria que perdura, quizás reprobable por su eminente afán taxonómico, por ende reduccionista e insostenible ante las ambivalencias y los híbridos tan recurrentes en el terreno de lo literario pero, al mismo tiempo, resulta todavía eminentemente sugestivo para seguir pensando, a partir de sus postulados y por supuesto, también, desde el cuestionamiento cuanto resultase necesario, los modos de vinculación intertextuales en la literatura.

¹² Para tener un panorama sobre el modo como las letras de tango comienzan a trazar toda una trayectoria de producción discursiva creativa, sobre todo, a lo largo de la primera mitad del siglo XX —para luego pugnar por un lugar en los campos de estudio de lo literario— *Cfr.* Ford, y Romano (1987) y Rivera (2000) y, en especial, Rosalba Campra. (1996).

¹³ Otro elemento interno, cohesivo de las composiciones del libro, está pautado por algunos títulos de los poemas (“Milonga de John Moreyra”, “Milonga de mi provincia”) y los subtítulos

Los elementos que configuran la biografía “sesentista” de Moreyra agregan muchas innovaciones respecto de los antecedentes que había presentado Gutiérrez, fundamentalmente, porque Expósito abreva tanto en el mundo rural de la tradición gauchesca rioplatense como en el universo imaginario, suburbano y porteño, gestado en las letras de tango.¹⁴ Muy significativo resulta, en este sentido, el nuevo origen que se funda para el protagonista, puesto que esta vez se lo instala como la versión de un “argentino prototípico” de mediados del siglo XX, en tanto hijo reconocido de un inmigrante y de una criolla:

Era hijo de un inglés
y de una china mulata,
tomaba whisky escocés
de chiripá y alpargatas.

Johnny, los ojos celestes,
y el apellido, materno...
Suerte negra la del rubio
siempre calentando inviernos!¹⁵

Este nuevo origen descentraliza, en buena medida, la xenofobia como problema iterativo en toda la literatura gauchesca rioplatense, que se materializaba con brutalidad en el *Juan Moreira* de Gutiérrez a partir del asesinato del pulpero italiano Sardetti, quien había estafado a un trabajador honesto como Moreira y vivía amparado en la corrupción gracias a su connivencia con la autoridades locales.

referidos todos a estilos musicales vernáculos (gato, malambo, vidalita, estilo, valsecito, ranchera, baguala, chacarera, zamba, tango, bailecito, zarateña, forma musical inventada por Expósito, quien se había criado en la ciudad bonaerense de Zárate). Esta característica permite pensar el tomo no sólo como un poemario sino también como cancionero, designación que sugiere Horacio Ferrer en su comentario de la contratapa de la edición citada

¹⁴ Eduardo Romano (1983) señala los aportes variados que las letras del tango recibieron desde el momento mismo de su constitución como género, durante la década de 1920; los mismos incluían al género chico criollo, la poesía rufanesca y payadoresca, el nativismo y la gauchesca. Las deudas comprobables con esta última en el texto de Expósito, a fines de la década de 1960, es una prueba que ratifica las utilidades que —según Romano— aportó a las letras de tango: “El tango debe a la gauchesca el modelo de una manera de hablar desde los protagonistas populares y en torno a circunstancias planteadas siempre —o casi siempre— como escenas en que confluyen rasgos líricos, épicos (en el sentido de narrativos) y dramáticos”. (100).

¹⁵ Homero Expósito. *Milongas de John Moreira*. Buenos Aires: Freeland, 1968: 11. Citaremos por esta edición.

La cita también resulta elocuente porque, de manera muy sutil, recupera datos documentados como lo es el verdadero nombre del protagonista¹⁶, que ya había respetado Gutiérrez en su folletín finisecular cuando tuvo que reutilizar referentes precisos sobre la biografía de su héroe. Juan Moreira tenía una entidad real comprobable, fehacientemente conservada hoy en los expedientes judiciales que registraron sus reiterados altercados con la autoridad en la campaña de Buenos Aires, donde finalmente murió asediado por una partida policial, en un prostíbulo del pueblo de Navarro en agosto de 1874. Este nuevo Moreyra, aunque ahora rubio, de ojos celestes y con una “y” de reminiscencia anglo en el nombre¹⁷, conserva todavía el nombre de la madre, pues se sabe que el apellido del padre era Blanco y, según testimonios orales, la madre lo habría cambiado por el suyo —Moreira— para proteger al hijo.¹⁸ Podemos apreciar, entonces, un doble juego de continuidades en nuestra breve cita, con las reconocibles permanencias del texto de Gutiérrez en primer lugar y, como veremos a continuación, con la poesía del tango porque la constancia de la madre en el apellido de Johnny constituye un modo de vinculación con el tópico de la madre inmaculada e hiperprotectora de las

¹⁶ En realidad, existen serias dudas sobre el verdadero nombre del sujeto histórico Juan Moreira. Según una versión documentada, la que aporta M. E. L. (Marcos Estrada Liniers) (1959), su nombre verdadero habría sido Juan Blanco. Aunque de la consulta de los expedientes judiciales que se siguieron contra Moreira se desprenden otros nombres: Santiago Blanco, Agustín Blanco, Juan Moraira, Juan Moreyra, multiplicidad que se debería a la necesidad de despistar con nombres falsos a las partidas policiales que lo perseguían. *Cfr. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires*, sección “Causas Célebres. Juan Moreira (1869-1879)”, fojas 99 y siguientes.

¹⁷ Evidentemente, la forma “Moreyra” demuestra el propósito de Expósito de “britanizar”, coherentemente, un apellido para John. Es bueno señalar que “Moreyra” fue uno de los modos como la vacilante grafía de la segunda mitad del siglo XIX registró el nombre del sujeto histórico, en los documentos judiciales que Gutiérrez consultó. Para sumar información sobre la manipulación de este material, que Gutiérrez utilizó concienzudamente al escribir su folletín, *Cfr. Carlos Hernán Sosa*. (2004 y 2005).

¹⁸ *Cfr. Marcos Estrada Liniers*. (1959). Es interesante subrayar las pocas precisiones cronotópicas que presenta el poemario de Expósito: aparece una fecha perdida en un verso —“por el mil ocho setenta” (35)— y una serie de diversos lugares que recorre el protagonista a lo largo de gran parte de la geografía argentina. También es destacable el nuevo terruño pensado para Moreyra en el norte de la provincia de Buenos Aires, entre Zárate y Campana, a diferencia de la tradicional zona sur, donde habría nacido —aparentemente en Matanzas— y donde desarrollaría su itinerario de vida delictiva, por los partidos de Navarro, Mercedes y Lobos. El dato no es accesorio. Homero Expósito nació en Campana y se crió en Zárate, donde su padre había montado una confitería y había adoptado el apelativo de “el zarateño”. El gesto de Expósito resulta, entonces, significativo en esta nueva recuperación de la figura de Moreira, pues, realiza una mínima filiación de tipo autobiográfico al seleccionar nuevos lugares familiares, como ámbitos de vida de su protagonista.

letras de tango, aquella “bondad suburbana” de la que se ha ocupado en detalle Noemí Ulla. (1982: 47-52).

En el cosmos afectivo representado por el tango, la figura de la madre adquiere los contornos del símbolo de la estabilidad y de la fidelidad inconmensurables. Como contracara perfecta de la amada desleal, la madre ampara: es inmaculada e imperturbable, desde los nostálgicos y felices recuerdos del ayer, del hogar, del barrio. Sin embargo, en la biografía de John Moreyra la figura de la madre se recupera en el comienzo de su vida desgraciada, como el preámbulo de un sino adverso, pues, tras ser abandonada por el inglés:

Se la alzó un capitanejo
cuando vino la maroma!
Y John se quedó perplejo
gritando: —”mama!”— a la loma!

No tenía ni seis años!
Lo llevaron unos gringos.
Allí empezó el desengaño
y a creer en perros y pingos. (15)

La madre perdura, entonces, en el recuerdo como una ausencia insoluble pero asociada al abandono y pierde, por esta razón, bastante de su imagen sacralizada. Arribamos en este punto a una de las primeras lecturas paródicas que propone el poemario de Expósito.¹⁹ El lamento de Moreyra por la ausencia de “la mama”²⁰ —en una actitud sensiblera que lo acompaña durante el tratamiento de todos los temas intimistas del libro— confronta con la imagen matonesca que tenía en “el original” de Gutiérrez, donde guardaba cierta compostura y mesura —actitudes menos sanguíneas pero más verosímiles para la caracterización de un gaucho alzado— al lamentarse por las adversidades existenciales. Aun más, si lo evaluamos considerando el poemario en su conjunto, la extremada “debilidad” del personaje supera, asimismo, los lamentos típicos —a veces ya hiperbólicos— del traicionado, del “amurado” ubicuo que puebla las letras de tango. Demasiado sensiblero, entonces, tanto para los hipotextos de la tradición gauchesca como para los de la herencia tanguera, este John Moreyra de Expósito —algo “desagauchado” y “desguapado”— volverá a “mostrar la hilacha” en las numerosas composiciones de tema amoroso.

¹⁹ Para todas las categorías referidas a las diversas modalidades de intertextualidad tenemos en cuenta la tradicional caracterización establecida por Gérard Genette. (1989).

²⁰ *Cfr.* los poemas “La mama” y “La mama (Vidalita de Johnny)”. (15-16).

Carlos Sosa

La interpretación paródica en el caso de los amores difíciles del protagonista, no se materializa tanto en la situación paradigmática del desengaño o el abandono —frecuente por cierto en las letras de tango y reiterada en la propia biografía de Moreyra— sino, en el modo peculiar con el cual se recuperan ciertos tópicos del tratamiento amoroso, que parecen impropios como expresión sentimental de un héroe viril y de semejante ascendencia literaria. La parodia deliberada de este tópico ya parece haber sido ensayada por algunos letristas que habían compuesto tangos donde ironizaban sobre el contenido de temas clásicos como “Mi noche triste” o “La cumparsita”²¹. Alguna deuda con este revisionismo crítico, de sesgos burlones y machistas —como corresponde— puede apreciarse en el tratamiento de los vínculos afectivos con las mujeres desamoradas, con las cuales tropieza Moreyra —más de una vez— en situaciones hilarantes que bordean límites temerarios con la caricatura. Estos escauceos recorren un abanico jocoso, desde la ingrata indiferente:

Una vez de un trabucazo
salvó el honor de una china
y del pueblo, se fue al mazo...

Ella esperó en la cocina
mirando por la ventana...
Bah!..., siguió con la rutina! (21)²²

pasando por la mujer de sus ensoñaciones líricas, modeladas en un manido imaginario romántico y condimentadas con cierta picardía del decir folklórico:

En un sauce orillero, siendo potrillo,
cuando escribí te quiero, rompí el cuchillo!

²¹ El dato lo aporta Noemí Ulla (1982) al referirse al tango “¿Te fuiste? ¡Ja, ja!”, letra de Juan Bautista Abad Reyes y música de Gerardo Hernán Mattos Rodríguez, que hacia 1929 parodiaba “Mi noche triste” y “La cumparsita”. Sobre el tema aclara: “Frente a los usos y abusos del abandono en las letras de tango, hubo innumerables ridiculizaciones del mismo tema que no justificaron siempre esa posición pretendidamente crítica. Quizás, buena parte de su fracaso lo motivó la voluntad de apoyarse en las mismas letras que se querían impugnar y que llevó a algunos letristas a parodiar, glosando, los buenos lamentos amorosos ya consagrados por su propia bondad lírica”. (74).

²² En “Humano (El tango de Johnny)”, aparece otra ingrata en un ambiente que se torna más tanguero en los versos finales: “Anoche te cambiaron por un credo/ con el rusito aquél del almacén”. (36).

Nueva biografía de un conocido paria social

¡Ay! Qué triste el arroyo de tus amores
adonde las arenas parecen flores!

Te me vas de las manos como las aguas...
Lástima que el arroyo no tenga enaguas! (40)

hasta los reclamos económico-bancarios de su dueña, donde se alcanza el
clímax paródico que diluye toda posible escena idílica:

Desde la tapera —que estamos pagando!—
siempre la hipoteca nos persigue atrás...
Pero tu ternura de pájaro blando
me da casi angustia de casi llegar... (20)

Tras semejantes avatares del protagonista —cuyo relato parece perseguir una lágrima piadosa que, también traidora, deviene en sonrisa condescendiente— el Moreira de Expósito no cuadra en el papel del “amurado perdonador” (porque las pérdidas ni siquiera volvieron para que las perdonase), y tampoco se ubica como “amurado castigador”²³ (por la misma causa: no volvieron, previsoras, para recibir la tunda); circunstancias éstas que vuelven a patentizar las búsquedas burlescas, decididamente sarcásticas, en esta relectura del héroe popular argentino.

El lamentarse con demasiada vehemencia por los desamores —y el mirar mucho la luna— aportan, asimismo, para las mitigaciones de otro de los aspectos distintivos de Moreira como personaje literario. Me refiero al culto al coraje —pesada carga, altanera y exhibicionista— que en Homero Expósito se hereda por partida doble: de la bravura criolla de la gauchesca y de la guapeza orillera del tango.

Desde su primer tratamiento en el folletín de Gutiérrez, los enfrentamientos de Moreira con las autoridades jurídico-policiales cifraban un modo de confrontación, de desamparo y de rechazo sociales, que puede ser interpretado desde diferentes ópticas: como conflictiva relación del incipiente aparato estatal que mantiene ambivalentes vínculos de exclusión y empleo de la figura de Moreira, sobre todo en lo que se refiere a su faceta de puntero y matón político rentado para manipular las elecciones locales; o como víctima de descarte del mismo proceso sociohistórico de modernización decimonónica, que necesitaba “aniquilar” a un representante popular retardatario como Moreira —un ícono potente de la violencia política en Argentina— para poder saborear las anheladas mieles del progreso. La lectura de Moreira —y de todas sus bravuconadas hiperbólicas— no puede realizarse

²³ Para estas categorías, *Cfr.* Noemí Ulla. (1982: 68-77).

fuera de estas espinosas consideraciones que lo definen como una víctima social contradictoria.²⁴

En el caso de Johnny Moreyra, el enfrentamiento con las adversidades de la vida no adquiere las caras tangibles de los encuentros épicos con representantes estatales, como los policías y los jueces de paz en la novela de Gutiérrez y, por ende, tampoco permite una interpretación consecutiva que lleve a percibirlo como la manifestación discursiva de un conflicto de matrices sociohistóricas más profundas. Ocurre, además, que el personaje no persigue el encumbramiento de su hombría como la razón de vivir, por el contrario —y aquí, otra vez, asoma el gesto paródico— a Johnny, ante todo, le interesa simplemente seguir vivo, a secas:

Una vez le dieron duro
cuatro matones de Areco.
Cuando estaba en el apuro
molino de aspas los flecos...

Salió, ni él presume cómo,
pero “a la” final salió!
Era muy duro de lomo,
la puta que lo parió! (23)

Como puede verse, las dificultades de la vida no colocan a Moreira en la simiente del gaucho malo sarmientino²⁵; sus preocupaciones son mucho más concretas y prosaicas. Alejado de las penas del gaucho perseguido o de

²⁴ En este sentido, John Moreyra parece menos contradictorio que el Juan Moreira de Gutiérrez, en cuanto a su configuración moral, al punto que, quizás, su más estricta ascendencia literaria habría que establecerla con el protagonista de José Hernández, sobre todo, cuando asume los rasgos de indiscutible excluido social en *El gaucho Martín Fierro* (1872), con quien parece hermanarse explícitamente el héroe de Expósito: “Pobre John!/ Tan nacido desde abajo,/ más mancebo que Martín Fierro,/ que tuvo por cuna un cerro/ y abrió sus ojos de atajo/ como un perro”. (35).

²⁵ En este punto, resulta imposible no recordar la clásica tipología del gaucho que ofrece Sarmiento, en el capítulo II “Originalidad y caracteres argentinos” del *Facundo*, como indiscutible preanuncio de toda una genealogía de personajes que poblarían la tradición gauchesca rioplatense. En esta serie, Santos Vega —como “gaucho cantor”— y Juan Moreira —como “gaucho malo”— habrían de alcanzar los rasgos más representativos dentro de su tipo, gracias a los cuales ambos se consagraron, arribando incluso al terreno de la mitificación popular en los imaginarios sociales rioplatenses de fines del siglo XIX. Cfr. Sarmiento (1959: 60-87). Estas consagraciones populares estuvieron decididamente apuntaladas por la labor escrituraria de Gutiérrez, quien les dedicó tres de sus exitosos folletines: *Juan Moreira* (1879-1880), *Santos Vega* (1880) y su continuación en *Una mistad hasta la muerte*. (1880).

las guapezas del malevo²⁶, Johnny lamenta las menudencias de la vida diaria, desde la óptica de un trabajador, de un criollo más. Por estos motivos, la mayoría de los poemas finales concentra su atención en lo cotidiano y relata, sin demasiadas estridencias, episodios de sus sufridas labores a lo largo y a lo ancho de la geografía argentina: la zafra tucumana, el quebrachal chaqueño, “la tierra guaraní” y el “frigorífico gringo”²⁷. Sin embargo, la cepa fibrosa del personaje reclamaba un final trágico y heroico aunque, esta vez, sólo haya germinado en la vida vulgar de este trabajador golondrina. Por ello, Homero Expósito tramó, premeditadamente, un enfrentamiento postrero con la partida policial por insulsos motivos que no se aclaran, quizás por la obviedad de las premisas literarias que exigían este desenlace, ya que Johnny “Era un criollo desenvuelto/ que, por si acaso, nomás/ siempre reclamaba el vuelto”. (41).²⁸

Como comentario final podemos indicar que la relectura ensayada por Expósito, sobre Moreira, su entorno y sus previsibles desempeños literarios, connotan un sintomático proceso de “defunción del coraje” y de “decadencia del guapo”²⁹. Sus recuperaciones transitan por un eminente juego literario,

²⁶ Hay cierta autorreflexión textual en este punto, pues, el mismo poema reconoce que se aleja de sus hipotextos al plantear que el protagonista no cuadra ni en la situación del sujeto incluido socialmente, ni tampoco en la del excluido, como un *out* —fuera del sistema social pero, ante todo, fuera de la ley: “Era un gaucho muy sufrido,/ que no era “out” ni era “in”.../ Por injusticias que olvido/ debió bochar al bochín”. (23). No hay que olvidar que la crítica literaria, sobre todo la que asumió un posicionamiento adverso a los folletines de Gutiérrez, reforzó tempranamente en sus comentarios la percepción de Moreira como sujeto fuera de la ley. Ya Ernesto Quesada denunciaba, en un trabajo publicado originariamente en 1909, la recepción popular de los textos de Gutiérrez, pues: “Todos los fermentos malsanos de la sociedad experimentaron verdadera fruición al leer las hazañas de esos *matreos* —verdaderos *outlaws*, enemigos del orden social— que acuchillaban policías...”. (Quesada, 1983: 137. El subrayado está en el original).

²⁷ Nuevamente, es posible reconocer cierta autorreflexión en el cambio de cara del enemigo, que se trasmuta de patrón a capataz, con lo cual el texto vuelve a demostrar un reconocimiento de la genealogía textual que lo sostiene: “Los ingleses meta whisky, / y el capataz por patrón”. (17). El recorrido del personaje por todo el país refuerza, además, su valor representativo de todo el sector social del trabajador argentino: “Era un gaucho muy sufrido,/ un cualquiera del montón.../ Lo que a Johnny le ha dolido/ nos duele a nosotros hoy”. (23). Este deambular, también, le permite constatar las recurrentes injusticias sociales, a lo largo y ancho del territorio nacional: “Ya sé que el camino es largo/ que es muy grande la nación/ y que no cambia lo amargo/ cuando cambia el patrón...”. (24).

²⁸ Antes que una víctima del sistema que tiene que salvar la propia vida en las persecuciones y los enfrentamientos que el contexto desfavorable propicia, o como un cultor suburbano del coraje que debe sostener una reputación a través del duelo criollo, John Moreyra parece ser movilizado por una simple cuota de orgullo convencional, la cual podría haberlo enfrentado con las autoridades: “Así nos morimos todos/ los que cantamos la vida/ y andamos sin acomodados”. (43).

²⁹ Noemí Ulla (1982) reconoce este proceso en las letras de tango de Discepolín (Enrique Santos Discépolo), autor de famosas piezas como “Cambalache”, “Cafetín de Buenos Aires”,

que apuesta por lo intertextual y se arriesga a la parodia, mientras que la representación social, aquella “historia nacional” que Josefina Ludmer reconocía en toda la genealogía literaria del personaje, se recorta hacia 1968 como un borroso telón de fondo donde se entrecruzan, desconcertadamente, referentes de la historia argentina de los siglos XIX y XX y donde no es posible reconocer —con las esperables mediaciones discursivas del caso— la pretensión de representar un fresco minucioso de la realidad nacional.

Advertimos así, en este último punto, una coincidencia significativa con lo expresado por Eduardo Romano (1983) y Noemí Ulla (1982) sobre las pretensiones miméticas de las letras de tango, en general, las cuales comparten cierta reticencia y suelen ser “escasamente proclives al desentrañamiento de problemas políticos y sociales”. (82).³⁰ Más atento, entonces, a los juegos intertextuales de la parodia —en el terreno temático— y del pastiche y de la caricatura —en la vaga recuperación del registro gauchesco y tanguero— esta biografía “alivianada” de John Moreyra no alcanza por cierto sus mayores méritos en el cuestionamiento social, que aparece demasiado atenuado al punto que, siguiendo el itinerario de vida del protagonista, tenemos la impresión de que no es más que un rasgo accesorio —aunque obligado— para contar la historia del héroe y no un propósito asumido por la reescritura literaria de Expósito. De hecho, de haber seguido esta última opción, bien podría haber echado mano a todos los elementos propiciados por la recuperación de Moreira, para ensayar un discurso de auténtico cuestionamiento social desde una impronta legítimamente crítica. Por ejemplo, hubiese resultado altamente provechoso para tratar las condiciones laborales del trabajador argentino de mediados de siglo XX,

“Malevaje”, “Que vachaché” o “Yira...yira”. Este proceso de “defunción del coraje” puede ya rastrearse, por ejemplo, en los versos de “Malevaje” —según Horacio Ferrer, citado por Ulla (1982)—: (“Malevaje” es la palinodia del malevo. La transfiguración del “machismo” tanguero. Termina Discepolín con el mito anacrónico del Juan Moreira en el tango. Ridiculiza por boca del propio protagonista, los atributos de una hombría convencional teatralmente atribuida a una suerte de matón que nada tiene ya que ver con nuestra realidad social”). (66). La cita resulta altamente significativa, pues reconoce que el modelo de Juan Moreira —aportado por la tradición gauchesca— era asumido, en el ambiente porteño de músicos y compositores tangueros de mediados de siglo XX, como un elemento constitutivo de la configuración del malevo porteño.

³⁰ En el mismo sentido, Eduardo Romano (1983) expresa que las caracterizaciones de época son: “Algo prácticamente inexplorado por el repertorio tanguístico pues, como ya dije, prefirió detenerse a captar objetos, lugares o tipos, pero no todo un período histórico determinado”. (115).

discutible problemática donde parece focalizar la nueva ubicación sociohistórica de John Moreyra.³¹

Por lo que hemos expuesto consideramos que, en realidad, son los planteos autorreflexivos del texto, como rasgo representativo de los usos paródicos de la literatura, los que continúan enriqueciendo una lectura de estas *Milongas de John Moreyra* y justifican una aproximación actual. En este sentido, en los versos finales del texto podemos indicar una de las modalidades de autoindagación intratextual y de prospección temporal más significativas de todo el poemario:

Era muy rubio el payador poeta...
Como poeta fue tan importante,
que, muerto y todo, nunca murió antes;
¡lo acaba de matar esta cuarteta!
—si no sigue viviendo en adelante!— (44)

Con esta calculada despedida, el texto redobla su apuesta enunciativa. Declara, como conclusión, que Moreira no ha muerto, no sólo porque pervive mitificado en los imaginarios sociales argentinos —una evidente vigencia que justificaba su recuperación todavía en 1968, casi un siglo después de la primera narración de su historia— sino, también, porque la escritura le reconoce una incansable vitalidad textual, una obstinación literaria, que funciona como índice indiscutible y explícito de las persecuciones intertextuales del poemario de Expósito. Este cantor popular parece escenificar en el final programático, ritualizado discursivamente, la reduplicada mirada de Jano, con la cual asume, aunque sin nombrarlos explícitamente, sus numerosos antecedentes literarios del pasado, al tiempo que mira esperanzado hacia el futuro, pronosticando el posible —y hoy comprobable— renacer textual de Moreira, como seguro palimpsesto del porvenir, como irrefrenable manifestación de la cultura argentina.

*Universidad Nacional de Salta**
Facultad de Humanidades
Centro de Investigación en Literatura Argentina e
Hispanoamericana “Luis Emilio Soto”
Salta, República Argentina
chersosa@gmail.com.

³¹ El personaje permanentemente es posicionado en el rol de sujeto típico, es decir, representativo de todo un sector social que asume, en este caso, las desdichas y los conflictos comunes de la clase trabajadora, la cual parece ocultarse tras la difusa categoría “pueblo”: “Mírenme, yo soy el pueblo/ que está viviendo un destino/ me ahoga el dolor en serio/ y entonces le pego al vino!”. (10).

BIBLIOGRAFÍA

- Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”. Sección “Causas Célebres”. *Juan Moreira 1869-1879*. La Plata, Tomo único.
- BALDERSTON, Daniel. “La marca del cuchillo” y “Dichos y hechos. Gutiérrez y la nostalgia de la aventura”, en *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000. 13-28 y 39-58, respectivamente.
- CAMPRA, Rosalba. “Como con bronca y junando...”. *La retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial, 1996.
- EXPÓSITO, Homero. *Milongas de John Moreyra*. Buenos Aires: Freeland, 1968.
- FORD, Aníbal; Rivera, Jorge B. y Romano, Eduardo. *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa, 1987.
- GENERANI, Gustavo. “Roberto J. Payró. El realismo como política”, en Jitrik, Noé (Director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. VI. “El imperio realista”. (Coordinación de María Teresa Gramuglio). Buenos Aires: Emecé, 2002. 61-89.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GOBELLO, José. *Letras de tangos. Selección (1897-1981)*. Buenos Aires: Nuevo Siglo, 1995.
- LAERA, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: F.C.E., 2004.
- LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- “Los escándalos de Juan Moreira”, en Ludmer, Josefina. (Coordinadora). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994: 102-112.
- M. E. L. (Marcos Estrada Liniers). *Juan Moreira. Mito y realidad*. 2ª edición. Buenos Aires: s/e, 1959.
- PASTORMERLO, Sergio. “1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial”, en de Diego, José Luis (Director). *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*. Buenos Aires: F.C.E., 2006: 1-28.
- PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- QUESADA, Ernesto. “El ‘criollismo’ en la literatura argentina”, en AAVV. *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Estudio crítico y

Nueva biografía de un conocido paria social

- compilación de Alfredo V. E. Rubione. Buenos Aires: CEAL, 1983: 103-230.
- RIVERA, Jorge B. *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel, 2000.
- *Eduardo Gutiérrez*. Buenos Aires: CEAL, 1967.
- ROMANO, Eduardo. *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: CEAL, 1983.
- ROSSI, Vicente. *Teatro nacional rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*. Buenos Aires: Solar / Hachette, 1969.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Estrada, 1959.
- SOSA, Carlos Hernán. “El ’80 y una experiencia de escritura innovadora: el folletín, el periodismo y el uso de las fuentes judiciales en *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez”, en Minellono, María. (Coordinadora). *Las tensiones de los opuestos. Libros y autores de la literatura argentina del ’80*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 2004: 87-109.
- “Las bondades de un juez “justo”: el enmascaramiento conveniente del folletín. (Sobre procesos judiciales y ficciones populares en la Argentina de fines del siglo XIX)”. *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, Vol. IX, N° 9 (2005): 141-156.
- ULLA, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- VILLANUEVA, Graciela. “Avatares de Moreira”. *Revista Iberoamericana*, N° 213 (2005): 1167-1178.