

Moreira en los setenta. Formas de la violencia y experiencias comunitarias

SUÁREZ, Nicolás / CONICET-UBA – nicola_suarez@yahoo.com.ar

Eje: Literatura Argentina

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: Juan Moreira - década de 1970 - comunidad*

» **Resumen**

Las diversas figuraciones de Moreira en la cultura argentina cuentan una historia literaria de la violencia. Mediante una lectura comparativa de tres versiones de Moreira en la coyuntura de los años setenta, este trabajo apunta a problematizar diversas violencias de ese momento, así como los modelos comunitarios que de ellas se desprenden.

Desde su emergencia en 1879, la imagen de Juan Moreira ha ocupado un lugar destacado en la cultura argentina. En el capítulo de *El cuerpo del delito* titulado “Los Moreira”, Josefina Ludmer traza una genealogía de los diversos Moreira que ha dado la cultura argentina y afirma que esas figuraciones hacen visibles las diversas violencias de cada momento histórico (2011: 252). Como un desprendimiento de este planteo, quisiera ocuparme de los Moreira de una coyuntura específica que fue atravesada por diversas formas de la violencia: los años setenta. El corpus seleccionado incluye: la película *Juan Moreira* de Leonardo Favio, estrenada en 1973; “La noche de los dones”, cuento que Jorge Luis Borges publicó por primera vez en el diario *La prensa* en 1971 y que en 1975 fue incluido en *El libro de arena*; y la novela *Moreira*, de César Aira, escrita en 1972 y publicada en 1975.

» **1973**

Leonardo Favio estrenó su *Juan Moreira* el 24 de mayo 1973, durante la víspera del aniversario de la Revolución de Mayo y un día antes de que Héctor José Cámpora asumiera

la presidencia, anticipando el retorno de Perón a la Argentina. En este sentido, la película actualiza la politicidad del mito de Moreira, símbolo del gaucho perseguido, en el contexto de violencia política de los setenta. La película, así, funcionaría como una experiencia comunitaria que apela a un pasado mitológico para postular una comunidad de los ausentes, en la que el mito de Moreira se conecta tanto con la imagen de un pueblo entonces apartado del juego democrático como con la imagen de Perón, el gran ausente.

La mitologización de la figura de Moreira está trabajada en la película a través de una serie de recursos visuales y narrativos. La propia estructura circular del relato, que se abre con un levantamiento popular en nombre de la memoria de Moreira y se cierra con su muerte, marca la idea de supervivencia mítica del héroe y de una temporalidad que no es cronológica sino que va en contra de la historia. Del mismo modo, el uso de *travellings* circulares alrededor de los personajes apunta, mediante un enrarecimiento del espacio, a la construcción de una cosmovisión cíclica, no lineal. Por su parte, el empleo de la cámara lenta y los juegos con las alturas de cámara permiten destacar la heroicidad de Moreira. En cuanto a la fotografía, los contrastes de luz y sombra, el brillo en la mirada, el uso del contraluz y del efecto *flou* dotan de un aura mística a los primeros planos.

La articulación de esta operación de mitologización con una politización de la figura de Moreira se da de manera notoria en el uso de la voz en *off*. Según indican tanto Aguilar y Oubiña (1993) como Laera (2001), en la película habría dos voces en *off* que, en términos de Ludmer, pueden asociarse con dos leyes: la ley escrita (estatal) y la ley oral (popular). La primera politiza la vida de Moreira, que solo subsiste como vida infame gracias a su colisión con el poder, que lo condena: “Vago y mal entretenido, ladrón y homicida peligroso”. Es la voz de la ley escrita y corresponde al género prontuario. La segunda voz en *off* es la de una anciana que muestra en el mercado una serie de imágenes alusivas a la vida de Moreira: “Con mil partidas peleó y hoy en la pampa se oculta”. Se trata, pues, de la ley oral, la justicia tradicional campesina, encarnada en un género popular como la historieta.

Pero hay una tercera voz en *off*, que aparece varias veces aunque quizás sea menos evidente porque es la del propio Moreira. En su primera aparición en *off*, Moreira dice: “Adiós laguna querida, adiós pájaros, adiós monte, me voy pa donde va mi Norte, que es Norte de perseguido. Parece que el Dios bendito me quiere seguir probando. Más aunque cambie de fiesta no cambiará mi destino. Yo pa vivir no he nacido. Yo nací p’andar

durando.” En esa polarización hombre/Dios y en la remisión a un tiempo primigenio en el que el hombre tiene un contacto directo con la naturaleza, esta voz en *off* adopta un carácter mítico. La segunda voz en *off* se da luego de su estadía en las tolderías, cuando Moreira proclama: “Más me vale que a mi tierra me vuelva a pelear lo mío / me rebela el ser testigo de tanta hambruna y pobreza.” A diferencia del Moreira de Gutiérrez, que no busca una comunidad sino un escondite en los márgenes de la sociedad (Dabove, 2007:184), el Moreira de Favio busca una comunidad entre los indios pero no la encuentra. Tampoco la encontraría en entre sus paisanos, cuyo reconocimiento solo se da *post mortem*, en la escena del entierro.

Así, la voz en *off* de Moreira adquiere tintes míticos pero no correspondería a la ley escrita ni a la oral. Si el olvido de Moreira como puntero político había sido la condición de posibilidad para su heroización (Dabove, 2007: 180), Favio recupera esa imagen de Moreira y explota su ambigüedad. Hacia el final de la película, hay un diálogo tomado de la novela de Gutiérrez que es significativo a este respecto. Cuando un oficial de policía le grita “Entréguese, Moreira”, este le responde: “¿A quién me voy a entregar, carajo?”. El oficial insiste: “A la policía de Buenos Aires.” Y Moreira le contesta: “Acá no hay más policía que yo.”

En estas líneas se vislumbra otro tipo de legalidad, a la que adscribe Moreira: la pura fuerza de ley, entendida como excepción del derecho. El retorno a la imagen de Moreira como un matón electoral evidencia el lugar fallado de la comunidad moreirista-peronista que postula Favio. La frase “Acá no hay más policía que yo” muestra que el Moreira de Favio no encarna una disputa entre dos legalidades -como sugiere Ludmer (2011: 247)- y quizás no solo una disputa dentro de la ley estatal -como señala Dabove que ocurre en la novela de Gutiérrez (2007: 180)-, sino que reclama el lugar fantasmagórico del *entre* (lo ignominioso de la policía, para Benjamin, es que es fundadora y conservadora de derecho a la vez) (1999: 117). La diferencia con Gutiérrez, en todo caso, sería el punto de vista: mientras que el narrador de la novela se posiciona en el lugar de la ley estatal (“¿Tenemos nosotros derecho para condenar a este criminal con todo el peso de la ley?”) (1999b: 13), la enunciación en la película franquea ese límite. Por eso, en la novela a Moreira se lo ve morir de espaldas (“dio vuelta la cara y miró a Chirino”) (1999b: 289) y en la película de frente, desde el otro lado del muro de La Estrella.

De esta manera, al intentar llenar la falta constitutiva de la comunidad mediante el recurso a una mitología del origen, el modelo comunitario que emana de la versión de Moreira de Favio se aproxima a lo que Esposito entiende como el pliegue mitológico de la comunidad. Es decir, la tendencia a buscar una esencia originaria que permita reducir lo común a lo propio, un sujeto común (Esposito, 2012: 44-45): en este caso, la figura de Moreira, que en la imagen final de la película, congelado y distorsionado con su poncho al viento, deviene gaucho-bandera, emblema de la argentinidad.

Pero esa apelación al pasado mitológico común está atravesada por una falla. Lejos de lo que pretendía el clima celebratorio de la primavera camporista, la imagen de Moreira que construye Favio no es un signo de apertura política sino lo contrario: es la policía, según la terminología de Rancière (1996), o lo que Esposito llama la antipolítica. Es una forma de neutralizar el desacuerdo. En esa comunidad de los ausentes encontrarían su lugar común no solo Moreira, Favio y Cámpora (que estuvo presente el día del estreno en el cine Atlas Lavalle), sino sobre todo las masas que acudieron a las salas para ver la película batiendo récords de espectadores y que el día después del estreno se manifestaron en la Plaza de Mayo para celebrar la inminente llegada de Perón.

› 1971/1975

El cuento “La noche de los dones” fue publicado por primera vez en *La prensa* en diciembre de 1971. En este relato Borges propone una desmitificación y despolitización de la figura de Moreira, como una estrategia para intervenir sobre su propia obra e inmunizarla respecto del contacto con una nueva concepción del gaucho malo que en los años sesenta y setenta se manifiesta en diferentes ámbitos de la cultura argentina y difiere considerablemente del criollismo de vanguardia que el propio Borges había sostenido en décadas pasadas.

En la entrada de su diario del 19 de diciembre de 1971, Bioy Casares menciona la publicación de “La noche de los dones”: “El título me parece un error. Ya Borges escribió el ‘Poema de los dones’; parecería que hoy se repite con la alegre inconsciencia y amnesia del reblandecido” (2006: 1428). No obstante, podría pensarse que el cuento no repite sino que completa al “Poema de los dones”. Mediante una serie de comentarios autorreferenciales,

Borges va tramando su mitología personal. Así, el “Poema de los dones”, que fue incluido en 1960 en *El hacedor*, reenvía tanto a la obra pasada como a la obra futura de Borges. Hacia el final del poema, leemos: “suelo sentir con vago horror sagrado / que soy el otro, el muerto” (1974: 809-810). Se sabe que “El muerto” es el título de un cuento de 1949 en el que un “triste compadrito” se hace pasar por gaucho verdadero con trágicas consecuencias y que “El otro” es un relato de *El libro de arena* que presenta a un Borges desdoblado. Si el primer texto pertenece a una época en la que Borges todavía valoraba positivamente el culto al coraje, el segundo corresponde a un momento en el que Borges lo cuestiona. La idea de “anatema” que aparece en el poema (“¿Qué importa la palabra que me nombra / si es indiviso y uno el anatema?”) (1974: 810) alude precisamente a esta fisura: “anatema” es el vocablo griego para la excomunión.

En este sentido, “La noche de los dones” puede leerse como una puesta en acto de la idea de excomunión. Bioy piensa el “don” como una posesión, algo que se recibe, generalmente de los dioses. Así, en el poema se menciona la “declaración de la maestría / de Dios, que con magnífica ironía / me dio a la vez los libros y la noche” (809) y al señor de edad del cuento le es dado conocer el amor y la muerte en la misma noche. Leído el “don” de esa manera, el cuento, como apunta Bioy, repite al poema. Pero, siguiendo los planteos de Esposito, el concepto de don puede leerse también como *munus* (que sería la raíz presente en términos como “comunidad” o “excomunión”) y en ese caso el don ya no es algo que se recibe sino que se da. Es pérdida, sustracción, cesión, es la obligación que se ha contraído con el otro y exige una adecuada desobligación: la gratitud que exige nueva donación (Esposito, 2012: 28).

Para el chico que admite “yo me fui sin mi cuchillito, por temor a las bromas” (Borges, 1989: 41), el amor y la muerte se presentan como obligaciones que es preciso contraer para formar parte de la comunidad de los cuchilleros. El don del amor no es tanto el de la Cautiva que se ofrece libremente como el del muchacho que se ve obligado a tomarla pese a sentir “vergüenza”. Y el don de la muerte no es tanto la posibilidad de ver morir a Moreira como la conminación a hacerlo: “Podés salir por la otra escalera” (43), advierte la Cautiva. Ambos ritos forman parte del culto al coraje, cuyo antecedente más importante en la obra de Borges se encuentra justamente en su lectura de Gutiérrez (Balderston, 1988: 614).

Sin embargo, para quedar exento de la obligación de los *munera*, Borges procede a una

desmitificación de Moreira. Esta operación queda evidenciada en la muerte de Moreira. A diferencia de las versiones de Gutiérrez y Favio, el Moreira de Borges muere mientras “se descolgaba” (43) por la tapia del prostíbulo. En un sentido espacial, la violencia que ejerce está literalmente fuera de la ley, es exterior al derecho, ya que no hay pacto alguno con el Estado que la legitime. Al desmitificar a Moreira, Borges lo constituye como un simple delincuente y lo despolitiza: obtura la posibilidad de fundar una comunidad en base a su delito fundacional. De esta manera, Borges se aparta de esa comunidad imposible y emerge como inmune. Queda dispensado de los deberes comunitarios, excomulgado.

Desplazado Moreira, el lugar del héroe comunitario en el cuento es ocupado por aquel que en la tradición había sido el antihéroe: el sargento Chirino, “a quien todos querían estrecharle la mano” (44). Pero esta heroización podría leerse como una figuración de otra sustitución, en la cual Borges reemplaza el mito de Moreira por su propia mitología personal. Sobre las relaciones entre Borges y Gutiérrez, Balderston señala que “Borges recurre a los folletines de Gutiérrez porque descubre en ellos los borradores de una mitología personal en que se vinculan armas y letras, dichos y hechos” (1988: 615). En *Juan Moreira*, así, leemos: “El paisano dejó el camino a la izquierda y galopó [...] en dirección a San Carlos, fortín [...] donde había estado años atrás tomando parte en aquel sangriento combate que dio Calfucurá [...] y en el que tanto se distinguió el valiente coronel Borges.”

El abuelo de Borges, pues, habría compartido filas en el ejército con Moreira. Ambos habrían formado parte de una comunidad guerrera que se extinguió con la formación del ejército profesional y cuya marca distintiva era la obsesión por vincular la palabra y la acción (Balderston, 1983: 605). En esa comunidad, junto a su abuelo y a Moreira, pero también junto a Gutiérrez (escritor y militar), se inscribe Borges.

De esta manera, Borges reconduce su obra a un origen mitológico que la protege y combate lo que la niega. En los años setenta el gaucha malo era la divisa de Montoneros. Por eso, por primera vez Borges incorpora a Moreira como personaje en su obra y reproduce en forma controlada el mal del que debe protegerla. Contra ese uso populista del gaucha malo, escribe “La noche de los dones”. Pero también lo hace con plena conciencia de su lugar central en el canon y del peligro que implicaba para su obra un movimiento usual en la literatura argentina, que él mismo había practicado: olvidar al escritor ya canónico y volver a la gauchesca. Hasta 1950, Borges escribe como si olvidara a Lugones, pero vuelve a

la gauchesca; a partir de la década de 1960, Lamborghini y Copi escriben (o Aira, que organiza sus obras, los hace escribir) como si olvidaran a Borges, pero volviendo a la gauchesca.

> 1972/1975

En 1975 Aira publicaba su primera novela y volvía tanto a Borges como a la gauchesca. Para ingresar a una lectura de *Moreira*, quisiera partir de la idea de que esta novela se inscribe en la tradición de la gauchesca que funda Borges, para ser leída con Osvaldo Lamborghini. Con el Borges de las décadas del veinte y del treinta, Aira comparte su concepción de la literatura como un acto de supervivencia. En el caso de Borges, esto asume la forma de una vanguardia criolla: un conjunto de tradiciones argentinas que había que rescatar del costumbrismo y de la pesada ortodoxia nacionalista como medio de supervivencia natural para la colocación internacional de la cultura argentina (Montaldo, 1989: 228). En el caso de Aira, la vanguardia como un acto de supervivencia artística es su interpretación del vitalismo vanguardista, para responder a la pregunta de cómo seguir haciendo arte cuando el arte ya ha sido hecho (Contreras, 2002: 21). Traducida a *Moreira*, esta pregunta podría formularse de la siguiente manera: ¿cómo reinventar a Moreira después de que se ha dicho todo sobre él y de que se lo ha hecho decir todo?

Aira encontraría la respuesta en la noción del realismo que se deriva de un ensayo de Borges de 1937. En “Eduardo Gutiérrez, escritor realista” Borges cifra su preferencia por el realismo de *Hormiga Negra*, que tiene el “sabor de la veracidad”, en contraste con la “pompa sentimental” de *Juan Moreira* (1999: xi). Esta lectura determina también la imagen de Moreira como un simple delincuente que Borges da en “La noche de los dones”. La diferencia sería que en el cuento de Borges esto se traduce en una refutación del mito del gaucho malo, mientras que a Aira le sirve como punto de partida para indagar las posibilidades de la supervivencia mítica del héroe: su Moreira es el “rey de las metamorfosis” (Aira, 1975: 74).

La primera de estas metamorfosis se da en la presentación misma de Moreira, a quien por no conocer las reglas de la perspectiva, los paisanos ven como un enano: “caballo y jinete medían en total menos de un centímetro de alto” (1975: 17). Esta descripción de

Moreira recuerda a la presentación que hace Gutiérrez de Hormiga Negra, “un ser pequeñito” (1999a: 3). Sin embargo, la capacidad metamórfica del Moreira de Aira enseguida le permite parecerse al Moreira de la tradición: cuando se acerca, los paisanos descubren que “tenía el tamaño de un adulto... ¡y era más alto y fornido que cualquiera de nosotros...! ¡y mucho más hermoso!” (1975: 20). Pese a esta diferencia, empero, Aira (2013) comparte con Borges una lectura del realismo que se desprende de la famosa sentencia de Coleridge (la “momentánea suspensión de la duda” que Borges cita en “El arte narrativo y la magia”) y concibe el realismo como una distribución de las dosis de magia y creencia en el relato.

Esa distribución del quantum de creencia a lo largo del relato puede pensarse, en términos de Rancière (1996), como una función correlativa del reparto de lo sensible. Creo que la política de la literatura presente en *Moreira* de Aira, si bien se inscribe en la noción borgeana del realismo, se lee mejor (o también exige ser leída) con Lamborghini, por su modo de articular la experiencia comunitaria con una visibilización de la violencia en el contexto de los años setenta.

En estos años, Aira se dedicó a la experimentación siguiendo a otros escritores de la época, entre los cuales estaba, en primer lugar, su maestro Osvaldo Lamborghini. Así, adhiriendo al axioma de Lamborghini (“primero publicar, después escribir”), para Aira ser escritor es inventar las formas de serlo (Montaldo, 2010: 153), es inventar un mito de escritor. Sin embargo, esta mitología del autor difiere de la que practica Borges en “La noche de los dones”. Allí, el mito del autor se justifica por un movimiento retrospectivo, un regreso al origen. Para Aira, en cambio, el mito del autor se justifica por un movimiento prospectivo: “la huida hacia delante”. De ahí, la preocupación por la productividad del mito: ¿cómo seguir escribiendo?

Para Aira, la productividad del mito de Moreira no pasa por la posibilidad de afirmar o refutar su politicidad (como en los casos de Favio y Borges, respectivamente), sino por el intento vanguardista de abrirlo a nuevos horizontes que permitan violentar los sentidos preestablecidos para imaginar nuevas experiencias comunitarias. Y esa ruptura se asienta en un régimen de visibilización de la violencia que conecta a *Moreira* con la obra de Lamborghini. Especialmente, con *El fiord*, mito de origen que, en palabras de Aira (1988), “refleja todo el universo Lamborghiniano”.

Como *El fiord*, *Moreira* es un caso límite de la gauchesca. Siguiendo la definición del género que da Ludmer (2000), la alianza de las voces altas (referencias a Heráclito, Platón, Leibniz, Freud, Joyce, Lacan, citas en griego, latín, francés y alemán) y bajas (“boludos”, “verga”, “culo”, “putita”) violenta la lengua y la lleva al límite de la representación y de lo interpretable. En este sentido, *Moreira* ataca con la lengua: “célebre cuchillero” (53) y “héroe del lenguaje” (50), es el cuchillero de la lengua y hace que esta agreda, deviniendo arma de combate. Por eso, al igual que en *El fiord*, los personajes de *Moreira* solo pueden ser “verdugos” o “verdugueados” (de ahí, las bromas que se gastan constantemente). Las vacilaciones en el sistema nominativo (Julián Andrade, el señor Andrade, Julián Drade, Julián Andrajo, Julián A., Polonio Andrade, Judex, Julio, Juliano, Julio), la sintaxis cortada por un empleo aberrante de los puntos suspensivos y el uso de onomatopeyas (“Criiii...” “puf, puf”, “Hmm...”, “Uf...”, “¡Bum!”, “Barrummm! ¡Rrrrrr!”) son algunos de los recursos que hacen que resulte imposible separar el discurso del ruido. Esta parece ser la lucha de *Moreira* contra la policía. Problematiza los límites de la ley llevándolos a un punto de indistinción entre lo humano y lo animal (los animales hablan y Felisa, por ejemplo, tiene los pies planos “como los de un pato”), la vida y la muerte (proliferan los fantasmas, al final del capítulo cuatro parece que *Moreira* muere, pero enseguida descubrimos que no). Esta operación resulta evidente al comparar la configuración de ese límite que es el muro de La Estrella con las otras versiones de *Moreira*. Si el *Moreira* de Favio muere antes de cruzar el muro (del lado de la ley) y el de Borges después de cruzarlo (fuera de la ley), el *Moreira* de Aira, en cambio, “se paró sobre el falso muro” (59), borrando la división.

De esta manera, a diferencia de la regresión mitológica en que recaen las propuestas de Favio y Borges, Aira postula una idea de la comunidad no como propiedad o pertenencia sino como falta o deber, lo cual se hace patente en la exhortación de *Moreira* a sus discípulos: “Sean marxistas” (61). Una comunidad, pues, cuyos miembros están mancomunados por el mandato revolucionario, que solo puede experimentarse como un concepto de la falta que los constituye.

Esta exhortación, sin embargo, admite una doble lectura. Como ironía, es un cuestionamiento de la ingenuidad del arrebató revolucionario y aquí se puede entrever una crítica al *Moreira* de Favio. Las diversas alusiones al cine en el texto y el conocimiento público de la figura de Favio, inducen a pensar que Aira utiliza la película como uno más

entre los múltiples materiales que le sirven de base para contar su versión del mito. Así, la exhortación “Sean marxistas” puede leerse, en línea con lo que años más tarde Aira les reprocharía a los novelistas argentinos contemporáneos, como una crítica “al mal uso, el uso oportunista, en bruto, del material mítico-social disponible” (Aira, 1981).

Pero la exhortación también puede leerse como una metáfora, en la que ser marxista es ser vanguardista o revolucionario en el arte, en el sentido en que la literatura sería revolucionaria porque “da güelta todo y eso es lo que se llama un tiro de desgracia” (64). En este caso, la exhortación deja entrever una crítica a Borges, que estaría siendo desplazado de su lugar de vanguardista. El sintagma “tiro de desgracia” contrasta así con el modo en que, en “La noche de los dones”, “para acabarlo de una buena vez” (Borges, 1975: 44), Chirino le hunde la bayoneta a Moreira. Mientras que Borges le da un golpe de gracia al mito, aniquilándolo, Aira le aplica un “tiro de desgracia” y lo abre a nuevas posibilidades, en “fuga hacia delante”.

› *Referencias bibliográficas*

- Aguilar, G. & Oubiña, D. (1993). *El cine de Leonardo Favio*. Buenos Aires: Nuevo Extremo.
- Aira, C. (1975). *Moreira*. Buenos Aires, Achával solo.
- (1981). Novela argentina: nada más que una idea. *Vigencia*, 51 (agosto), s/d.
- (1988). Osvaldo Lamborghini y su obra. En Lamborghini, O., *Novelas y cuentos (Prólogo)*. Buenos Aires: Ediciones del Serba.
- (2013). El realismo. En Contreras, S. (comp.), *Realismos: cuestiones críticas* (pp. 239-256). Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones.
- Balderston, D. (1988). Dichos y hechos: Borges, Gutiérrez y la nostalgia de la aventura, *La Torre, Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 2(8), 595-615.
- Benjamin, W. (1999). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Borges, J. (1974). *Obras completas (1923-1974)*. Buenos Aires: Emecé.
- (1989). *Obras completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé.
- (1999). “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”, en Gutiérrez, E., *Hormiga negra* (pp. vii-xiii), Buenos Aires: Perfil.

- Contreras, S. (2002). *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Dabove, J. (2007). *Nightmares of the Lettered City. Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Esposito, R. (2012). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gutiérrez, E. (1999a). *Hormiga Negra*. Buenos Aires: Perfil.
- (1999b). *Juan Moreira*. Buenos Aires: Perfil.
- Laera, A. (2001). Metamorfosis de un héroe popular argentino: las mil caras de Juan Moreira. En Gutiérrez, E., *Juan Moreira* (pp. 5-10). Buenos Aires: Clarín, La Biblioteca Argentina.
- Lamborghini, O. (2003). *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- (2011). Los Moreira. En *El cuerpo del delito. Un manual* (pp. 233-310). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Montaldo, G. (1989). Borges: una vanguardia criolla. En Id. (ed.) *Yrigoyen, entre Borges y Arlt* (pp. 213-230). Buenos Aires: Contrapunto.
- (1998). Borges, Aira y la literatura para multitudes, *Boletín/6, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 7-17.
- (2010). *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión: Buenos Aires.