

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

Vidas y Muertes de Juan Moreira. De Gutiérrez a Favio.

Cucchi, Laura y Fasano, Juan Pablo.

Cita:

Cucchi, Laura y Fasano, Juan Pablo (2005). *Vidas y Muertes de Juan Moreira. De Gutiérrez a Favio. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/151>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Xº JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005

Título: *Vidas y muertes de Juan Moreira. De Gutiérrez a Favio.*

Mesa Temática: N° 16 *Los usos del pasado en la Argentina (1870-1970): producción historiográfica y representaciones colectivas del pasado*

Pertenencia institucional: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Ravignani - PEHESA

Autor/res: Cucchi, Laura – Estudiante, Adscripta Cát. Historia Argentina II (1862-1916); Av. Donato Álvarez 839, C. F.; (011) 4632-4479, cel. (011) 5021-3085; lcucchi@gmail.com

Fasano, Juan Pablo – Becario Doctorado (UBA), Adscripto Cát. Historia Argentina II (1862-1916); Mansilla 2455, 2º piso, C. F.; (011) 4961-1750, cel. (011) 5745-7438; jpfasano@arnet.com.ar; juanpfasano@yahoo.com.ar

Vidas y muertes de Juan Moreira. De Gutiérrez a Favio.

[Versión preliminar, 22/07/05]

Laura Cucchi*

Juan Pablo Fasano**

El 24 de mayo de 1973, Leonardo Favio estrenaba su *Juan Moreira*¹. Este personaje, popularizado casi un siglo antes por el folletín de Eduardo Gutiérrez², había sido objeto, en el transcurso de ese tiempo, de diversas versiones narrativas, teatrales y cinematográficas. La recurrencia de las representaciones de la historia de este gaucho da cuenta de la popularidad alcanzada por el personaje desde su aparición en la cultura popular en los inicios del movimiento criollista de fines del siglo XIX.

El presente trabajo aspira a reflexionar sobre el éxito alcanzado por esta versión de la historia de Moreira y la relación entre ese éxito y las lecturas políticas del pasado argentino vigentes al momento de su estreno. Consideramos que, en ese contexto de recepción, el sentido que puede haber

* PEHESA – FFyL (UBA)

** PEHESA – FFyL (UBA)

¹ *Juan Moreira*, largometraje, 105 min. Dir. Leonardo Favio. Guión: Leonardo Favio y Jorge Zuhair Jury. <http://www.cinenacional.com/peliculas/index.php?pelicula=1099>

² Gutiérrez, Eduardo, *Juan Moreira*, Buenos Aires, Biblioteca Clásicos Clarín, 1999, Introducción de Alejandra Laera.

adquirido la obra es inescindible del universo de significados disponible a comienzos de la década del '70.

Para ello, nos proponemos analizar los desplazamientos operados en la trama del relato ofrecido por Favio, respecto de la versión fundacional de Gutiérrez, para mostrar cómo estas modificaciones apuntan a una lectura alternativa de el papel de los sectores populares rurales en los enfrentamientos políticos de la década de 1870, a través del personaje de Juan Moreira. En segundo lugar, intentaremos indagar el porqué de la elección de este personaje particular y no de Martín Fierro, que, para la época de producción del filme, resultaba quizás más inmediato como arquetipo de la figura del gaucho. Finalmente, intentaremos mostrar por qué, para nosotros, este relato se integra a una cierta mirada acerca del pasado nacional atravesada, a su vez, por los enfrentamientos políticos de la década de 1970.

-I-

Si consideramos la figura de Juan Moreira, resulta insoslayable hacer referencia al estudio de Adolfo Prieto sobre la emergencia y desarrollo de un discurso criollista en la Argentina de las postrimerías del siglo XIX³. Prieto estudia el surgimiento de una literatura popular, posibilitada por la expansión de la alfabetización auspiciada por las políticas modernizadoras del estado nacional en formación. Estas mismas estrategias de modernización orientadas desde el estado serán las que modifiquen el perfil sociodemográfico de la (emergente) región metropolitana de Buenos Aires y la articulación de una nueva red de centros urbano-rurales intermedios, que se convertirán en el polo de consumo de esta nueva literatura popular. Los desplazamientos internos de población, que se solapaban con la inserción de una masa de inmigrantes extranjeros resultarán en la aparición de un elemento que Prieto considera capital para el éxito de la novela popular de gauchos⁴: el surgimiento de una nueva frontera cultural, de un espacio en que diversos signos de identidad se

³ Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

⁴ El término "novela popular por gauchos" es utilizado por Alejandra Laera para referirse a una parte de la obra narrativa de Eduardo Gutiérrez. Preferimos aquí ese término para diferenciar netamente el *Juan Moreira* de la literatura gauchesca precedente. Cf. Laera, Alejandra, *El tiempo vacío de la ficción*, Buenos Aires, FCE, 2004. Para una visión del *Martín Fierro* como límite final de la literatura "gauchesca", cf. Ludmer, Josefina, *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.

oponían o por lo menos entraban en competencia. Es así como Prieto considera a la expresión cultural criollista un “plasma destinado a reunir los diversos fragmentos del mosaico racial y cultural” que se constituiría en base a una “singular imagen del campesino y de su lengua”⁵. Este criollismo, vendría a su vez a cumplir varias funciones; para los grupos dirigentes, sería utilizado como un modo de afirmación de su legitimidad y como una forma de articulación de una identidad nacional, frente a los extranjeros recién llegados percibidos como “otros”⁶. Para los sectores populares nativos desplazados del campo, sería expresión de la nostalgia por el pasado perdido y una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones de la ciudad. En último lugar, para los inmigrantes, brindaría una vía inmediata y visible de asimilación cultural. Estas serían entonces las diferentes funciones que el criollismo vendría a ejercer en el espacio de una naciente cultura popular, de la que el moreirismo devendría modelo paradigmático.

Prieto data estas funciones del criollismo entre la década de 1880, en que comienza la publicación de las novelas populares, y el Centenario, en que el estado nacional, ya consolidado, se apropiará del tema gauchesco como elemento definitorio de la operación de nacionalización. Sin embargo, en este momento, la consagración del gaucho como epítome de la nacionalidad no se da en su vertiente *moreirista*, sino en la elevación del Martín Fierro a la categoría de poema nacional⁷. A su vez, el campo de la cultura popular, que hasta la década de 1910 parece todavía poblado de las imágenes narrativas o carnavalescas de Moreira, comenzará lentamente una deriva en que la función de “estructura de consolución” que cumpliera el criollismo frente a la experiencia de la modernidad capitalista se irá desvaneciendo para ser reemplazada por una cultura popular de corte eminentemente urbano⁸.

El rescate de la figura de Moreira por Favio se da, por supuesto, en un contexto diferente. En principio, es posterior a la referida consagración del

⁵ Prieto, *op. cit.*, pp. XX

⁶ Halperin Donghi, Tulio, “¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)”, en: *El espejo de la historia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

⁷ Altamirano, Carlos, “La fundación de la literatura nacional” y Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, ambos en: Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

⁸ Caimari, Lila, *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

gaucho como arquetipo nacional, tema caro al discurso nacionalista. A su vez, la amplia difusión del folklore hacia la década de 1960 contribuyó a un renacimiento criollista de corte popular⁹.

En este trabajo sostendremos que el Moreira de Favio, en tanto producto de ese renacimiento, viene a cumplir funciones bien diferentes que aquellas que inaugurara el folletín de Gutiérrez, aunque nos abstendremos de caracterizar globalmente el neo-criollismo en el que se inserta.

Para dar cuenta de ello, buscaremos identificar un haz de núcleos temáticos en torno de los cuales se producen desplazamientos significativos en la trama del relato de la vida y muerte de Juan Moreira.

Un primer eje a destacar es la oposición que la película construye entre el campo y la ciudad. En este punto, Favio parece más deudor de las antinomias iniciales del Facundo que de los escenarios planteados por Gutiérrez para la acción de la novela, toda vez que en ésta última, las idas y vueltas de Moreira de un espacio a otro no resultan en absoluto conflictivas, ni la frontera cultural entre puebleros y rurales parece ser el eje de ningún conflicto fundamental.

Otra es la imagen construida por el filme, que plantea un claro enfrentamiento entre campo y ciudad, a través una serie de episodios. El primero es el duelo de Moreira con Juan Córdoba, el “guapo mitrista” de Buenos Aires, en una escena en que se resaltan las diferencias entre quienes usan chiripá y quienes vienen de la ciudad, que se niegan a quitarse el sombrero al entrar a la pulpería. Esta secuencia parece inspirarse en la oposición entre chiripá y frac que Sarmiento planteara en su *Civilización i barbarie*. Y, al mismo tiempo, tiene reminiscencias del asesinato del “cajetilla” que constituye el núcleo del relato del *El Matadero* de Echeverría. Así, hace ingresar en el relato de Moreira, tópicos más propios del romanticismo de la Generación del '37 que del criollismo del '80¹⁰.

Un segundo momento en el que esta cesura es perceptible es la secuencia que contrapone la lectura del prontuario (escrito) de Moreira por

⁹ Pujol, Sergio, “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”, en: James, Daniel (dir.), *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Nueva Historia Argentina, T. IX, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

¹⁰ Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano, “Echeverría, el poeta pensador”, en: Altamirano y Sarlo, *Ensayos..., cit.*; Halperin Donghi, Tulio, “Facundo y el historicismo romántico”, en: *Ensayos de historiografía*, Buenos Aires, Ed. El Cielo por Asalto, 1996.

parte de los funcionarios civiles y el relato (oral) que los payadores construyen de las andanzas del gaucho.

Por último, la radical diversidad de ambos ámbitos es marcada por el propio protagonista, al despedirse de la campaña para insertarse en las actividades electorales desarrolladas en el ámbito urbano. Pero aún durante la secuencia de la jornada electoral, ésta es reforzada por el enfrentamiento entre Moreira y sus hombre, armados de facón y los antiguos seguidores de Córdoba que los atacan con armas de fuego.

La importancia de esta escisión se revela en el hecho de que su manifestación inaugura la inserción de Moreira en la vida política. De ahí en más, la imbricación de ambos elementos devendrá en la aparente determinación del tempo de una por la otra.

A su vez, ello se articula con otros desplazamientos dispuestos por el director. Por una parte, asistimos a un cambio en la definición socioeconómica del personaje quien es presentado no ya como un pequeño productor, sino como peón o puestero (“cuidando ganado ajeno”). Por otra, en el prólogo que se presenta en una placa de texto antes del inicio de la acción, Favio enmarca las vicisitudes de la vida de Moreira en el enfrentamiento entre federales y unitarios, modificando así universo político en el que Gutiérrez situó a su trabajo, que era el la lucha entre autonomistas y nacionalistas a comienzos de la década de 1870. Así, desde el prólogo, se ofrece al espectador una clave explicativa a partir de la cual puede pretender abordarse el conjunto del acontecer histórico argentino en el largo plazo¹¹.

Una vez planteado el escenario de la acción en estos términos, la identidad política del personaje adquiere una importancia argumental mucho mayor de la que Gutiérrez parecía asignarle. A su vez, la forma de adopción o construcción de esa identidad, resulta también diversa de la versión folletinesca. Como aludimos más arriba, en el filme, la opción por el alsinismo parece ser el resultado incidental del duelo con Córdoba. En tanto que, en la versión de Gutiérrez, Moreira era alsinista por convicción. Asimismo, la defección del personaje y su paso a las filas nacionalistas, es presentada por

¹¹ Sobre la construcción de la historiografía revisionista, cf. Quatrocchi-Woisson, Diana, *Los males de la memoria*, Buenos Aires, Emecé, 1998 y Halperin Donghi, Tulio, “El revisionismo histórico como visión decadentista del pasado nacional”, *Punto de Vista*, N° 23, 1985.

Favio como resultado de la negativa a cometer un asesinato por encargo, mientras que en la versión decimonónica, ella resulta de la modificación del mapa político. La desaparición de Alsina y su reemplazo por Avellaneda como referente político del autonomismo hace posible que Moreira redefina sus preferencias políticas. Aquí el personaje no sólo parece afirmar su posición en base a sus propias elecciones, sino también el campo de constitución de esa identidad es otro. No sólo no ingresa por defecto en el campo de uno de los partidos antagónicos sino que su opción está vinculada a la figura del líder. Lo que Favio soslaya es precisamente el cambio que se dio en el juego político porque reduce éste al enfrentamiento aparentemente intemporal entre federales y unitarios¹².

En el largometraje, los bandeos de Moreira conducen a mostrar, en última instancia, la irrelevancia del color político adoptado por el gaucho. Los cambios parecen ser aquí movimientos erráticos de un desahuciado, dado que, en última instancia, no le cabe ninguna importancia al partido finalmente elegido en la medida en que, para todos ellos, Moreira resulta tan sólo un instrumento prescindible.

Esta alteridad frente a la dirigencia política, se hace patente hacia el final, y viene a rematar una serie de frustraciones del personaje frente a figuras que van constituyendo un “otro” difuso. El pulpero Sardetti, el teniente de alcalde, los políticos de Buenos Aires y finalmente el propio Marañón, a quien Moreira se negó a asesinar, terminan de un modo u otro, traicionándolo.

El elegir entramar el relato a través de este juego de oposiciones binarias –campo/ciudad y federales/unitarios–, finalmente lleva a presentar a los agentes en disputa en el marco de una tercera oposición, la cual está dada por el enfrentamiento de un campo popular cuyo polo es la figura de Moreira¹³, frente al cual se levanta un conjunto difuso de antagonistas, aglutinados por su carácter de opresores. Al volver de las tolдерías, Moreira, angustiado por el espectáculo de la marginación al que asistió en su trayecto, asesina al teniente

¹² Para una crítica de esta visión simplificada del enfrentamiento entre federales y unitarios, cf. Halperin Donghi, Tulio, *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Editores de América Latina, 2001.

¹³ De manera adicional, Favio parece deslizar la posibilidad de asimilar a los indígenas en el mismo campo popular. Para reforzar los elementos a partir de los cuales contruir una identidad común, la secuencia de las tolдерías procura explicitar su acriollamiento (que cantan en octosílabos, por ejemplo).

de alcalde y a la partida reclutadora que parecen representar agentes inmediatos de esa opresión.

Así, el gaucho rebelde que, en el criollismo del cambio de siglo era presentado como un elemento que ofrecía consolación individual frente a la injusticia cotidiana, o un modelo de comportamiento estilizado y un código de honor de referencia para medir la hombría de bien del criollo, pasa a encarnar una figura redentora del conjunto de la sociedad oprimida, a partir de temas historiográficos cruzados por las cuestiones políticas recurrentes de la Argentina del siglo XX.

-II-

La pregunta que se impone es, ¿por qué recurrir justamente a la figura de Moreira? Héroe popular, personaje tópico de la narrativa de gauchos, su rescate tras el renacimiento folklórico de los años '60 no podría sorprender demasiado. Ahora bien, ¿en qué puede fundarse la preferencia de Moreira frente a Martín Fierro, el otro personaje de credenciales suficientemente "gauchescas"?

La diferencia fundamental entre uno y otro lo constituye, sin duda, la consagración de este último como imagen oficial del gaucho¹⁴. Como afirma Prieto, la popularidad de Moreira puede relacionarse con el hecho de que el personaje se convierte en un epítome de un mundo evanescente, reuniendo así las simpatías tanto de quienes se aferran a la existencia de aquel como de quienes aspiran a integrarse en un colectivo de algún modo asociado con el mismo. Por el contrario, Martín Fierro representaría el rescate oficial de ese mundo; recate que puede ser realizado hacia el Centenario precisamente *porque* el mundo al que representa, merced a la materialización del proyecto modernizador de fines del siglo XIX, se desvanece. Que el estado nacional, epítome a su vez de esa modernidad emergente, se apropie de la narrativa gauchesca y auspicie la elevación del poema de Hernández al sitial de épica nacional supone, por defecto, que auspicia también la preferencia de Fierro sobre Moreira, al que la misma intelectualidad que decide ensalzar al primero

¹⁴ Cf. Nota 7.

se dedica a soslayar como producto tosco, basto, indigno de una nación civilizada.

¿Por qué, entonces, este rescate oficial de una figura frente a otra?¹⁵ Debe tenerse en cuenta, por una parte, la indignación moral del ensalzamiento del gaucho bandido. Moreira es, sin duda, un gaucho rebelde, indómito, y el tono de denuncia de la ficción de Gutiérrez se mantiene asociado al personaje¹⁶. Asimismo, la constitución del Moreira como mito no puede soslayar algunos hechos significativos, tales como que Moreira efectivamente da muerte no sólo a algunos oficiales militares (cosa que Fierro también hace) sino a funcionarios civiles, representantes de la injusticia de la sociedad de campaña; del mismo modo, Moreira jamás acepta pasar por la experiencia disciplinadora del ejército. Lo que Fierro puede criticar por su experiencia, Moreira se niega desde el vamos a aceptarlo. Finalmente, Moreira resulta un mártir de este aparato represivo, en tanto que Fierro, al separarse de sus hijos (al final de la “vuelta”) y al desperdigarse la familia a los cuatro rumbos, se disuelve en un mundo que ya no puede contenerlo. Ese mundo, por el contrario, se niega a morir en la figura trágica y heroica del Moreira alcanzado por la partida policial. Ese carácter reactivo que constituye una de las bases del poder catártico de Moreira está por completo ausente en Fierro. No puede dejar de asombrar que el rescate del personaje de Hernández se opere sobre la “vuelta” antes que la “ida”, mucho más asimilable al carácter “rebelde” de la ficción de Gutiérrez.

La consagración de los personajes replica los destinos de sus autores. En tanto Hernández pasa a convertirse en el Homero de las pampas, Gutiérrez ni siquiera tras su muerte logra una consagración que sus pares se habían ya negado a otorgarle en vida.

El rescate de Moreira supone, entonces, una operación que no sólo apela a tematizar algunos tópicos del nacionalismo criollista (o neo-criollista), sino, sobre todo, a proponer la elevación a categoría heroica de un personaje que une en su figura tanto un carácter netamente popular como una proyección contestataria que subvierte la del héroe oficializado del mundo rural gauchesco.

¹⁵ Cattaruzza, Alejandro y Alejandro Eujanian, “Del éxito popular a la canonización estatal del Martín Fierro: tradiciones en pugna (1870-1940)”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, N° 6, 2002, pp. 97-120.

¹⁶ Prieto, *op. cit.*, pp. XXX; Laera, *op. cit.*, pp. XXX

La explotabilidad de Moreira como anti-héroe, como sujeto de un contradiscurso lo convierte en un material mucho más asimilable a los contenidos que, sostenemos, parece proyectar el film, inserto en el movimiento de “restauración” peronista.

La visión del pasado argentino que sostiene la narrativa del largometraje de Favio está asociada a las miradas del revisionismo. Las simplificaciones a que hemos aludido (forzamiento del enfrentamiento campo/ciudad; la división entre unitarios y federales; la marginación del campo popular de la política) forman parte del repertorio temático de una visión del pasado nacional fuertemente asociada a versión antagónica del binomio civilización/barbarie. De este modo, el Moreira de Favio, a diferencia del de Gutiérrez, más que ofrecer una estructura de consolación frente a la angustia provocada por la irrupción de la modernidad, se presenta como arena político-historiográfica en clave popular, como prolegómeno a una redención inminente. Significativamente, la muerte de Moreira, que es segura en la secuencia inicial del film (que transcurre en su entierro) es escamoteada hacia el final, en el que Moreira, tras enfrentarse a la partida policial, termina enfrentándose al espectador en actitud desafiante, poco propia de un muerto o un moribundo.

-III-

Favio trama su relato apelando a la tensión entre un héroe popular (con capacidad de acción para enfrentar al difuso conjunto de los opresores) y un héroe trágico (cuya agencia parece constreñida por la ajustada trama urdida por ellos mismos). La tensión, en todo caso, no es resuelta, pero se propone como desafío al espectador en torno de la cuestión de la muerte/no-muerte de Moreira, tal y como es presentada al comienzo y al final del filme. La fricción entre el destino trágico que inaugura el metraje y la renuencia a aceptarlo que lo culmina no puede operar sino como llamamiento a la construcción de un espacio que permitiera evitar *fatum* trágico.

Una década más tarde, el film de Favio difícilmente podría haber sido objeto de la misma recepción. Con el retorno a la democracia, se producirá un viraje en la imagen de la historia nacional ofrecido por las producciones

cinematográficas locales¹⁷. De este modo, podemos afirmar que la obra de Favio representa un momento culminante de una cierta sensibilidad en torno de las miradas sobre el pasado que caracterizaron buena parte del siglo XX. Esta sensibilidad, atravesada por una imagen antagónica de la relación entre civilización y barbarie permite ubicar, de algún modo, al Moreira de 1973 como reverso del universo de referencia constituido por la obra de Sarmiento, oponiendo los dos conceptos que, en el subtítulo original aparecen unidos por una conjunción, este Moreira se presenta más que como un anti-Fierro, como un anti-Facundo.

¹⁷ Halperin Donghi, Tulio, "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina", en: *El espejo de la historia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Bibliografía:

- Altamirano, Carlos, "La fundación de la literatura nacional", en: Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 201-210.
- y Beatriz Sarlo, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", Altamirano y Sarlo, *Ensayos...*, *cit.*, pp. 161-200.
- Caimari, Lila, *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2004.
- Cattaruzza, Alejandro y Alejandro Eujanian, "Del éxito popular a la canonización estatal del Martín Fierro: tradiciones en pugna (1870-1940)", *Prismas. Revista de historia intelectual*, N° 6, 2002, pp. 97-120.
- Gutiérrez, Eduardo, *Juan Moreira*, Buenos Aires, Biblioteca Clásicos Clarín, 1999, Introducción de Alejandra Laera.
- Halperin Donghi, Tulio, "¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)", en: *El espejo de la historia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- , "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina", en: *El espejo...*, *cit.*, pp 321-347.
- , "Facundo y el historicismo romántico", en: *Ensayos de historiografía*, Buenos Aires, Ed. El Cielo por Asalto, 1996.
- , "El revisionismo histórico como visión decadentista del pasado nacional", *Punto de Vista*, N° 23, 1985.
- , *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Editores de América Latina, 2001 [1980].
- Laera, Alejandra, *El tiempo vacío de la ficción*, Buenos Aires, FCE, 2004.
- Ludmer, Josefina, *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.
- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Pujol, Sergio, "Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes", en: James, Daniel (dir.), *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, *Nueva Historia Argentina*, T. IX, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

Quatrocchi-Woisson, Diana, *Los males de la memoria*, Buenos Aires, Emecé, 1998.

Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano, "Echeverría, el poeta pensador", en: Altamirano y Sarlo, *Ensayos...*, *cit.*, pp. 17-82.

Sarmiento, Domingo F., *Facundo*, Buenos Aires, Altamira, 2001.