

Cuerpos, fronteras y disciplinas en el teatro argentino de fines del siglo XIX. *Juan Moreira y Martín Fierro*

Lía Noguera
CONICET-UNA-GETEA-UBA
lianoguera@yahoo.com.ar

Palabras clave:

Frontera. Gauchesca teatral. Siglo XIX. Legalidad.

Resumen:

Con el objeto de contribuir a la profundización y ampliación de las ciencias teatrales, en esta investigación me propongo investigar de manera sistemática y metodológicamente actualizada, la poética textual de la «Gauchesca rioplatense» a partir de la relación frontera, cuerpo, legalidad e ilegalidad que evidencia este teatro y muestra un contexto histórico y social específico: la formación del Estado argentino. Creo que el estudio de nuestro pasado teatral nos permitirá comprender tanto el modo en el cual se han tramado las relaciones entre teatro e historia como su devenir presente. Por tal motivo, en el presente artículo analizaré dos de las obras más importantes de este periodo: *Martín Fierro* de Elías Regules y *Juan Moreira* de José Podestá.

Bodies, borders and discipline in the Argentine theater of the late 19th century *Juan Moreira y Martín Fierro*

Key Words:

Border. «Gauchesca» Drama. 19th Century. Lawfulness.

Abstract:

With the purpose of contributing to the deepening and widening of the theatrical sciences, my goal in this research is to investigate in a systematic and methodologically updated way, the textual poetic of what is called «gauchesca rioplatense» –the theatrical production relative to the south American cowboy in the Río de la Plata area-, starting from the relation between concepts as border, body, lawfulness, unlawfulness, that are evidently present in this type of plays and show a specific historic and social context: the formation of the Argentinian Nation. I

believe that the study of our theatrical past will lead us to understand not only the way in which the relations between drama and history were built, but also its future evolution. For that, in the present article I will analyze two impotents plays from this period: *Martín Fierro* of Elías Regules and *Juan Moreira* of Eduardo Gutiérrez y José Podestá.

El teatro y la literatura rioplatense del siglo XIX ha acudido a la representación de la frontera como un modo de escenificar las diferentes problemáticas políticas, sociales, económicas y artísticas que atañen a esta coyuntura histórica específica. La relación entre teatro/literatura y frontera en las diferentes textualidades de la segunda mitad del siglo XIX se hace evidente y se presenta como un constructo analítico productivo para comprender tanto el modo en el cual se han tramado las relaciones entre teatro e historia como su devenir presente. Por tal motivo, la intención de este trabajo es evidenciar dichas relaciones, a la vez que nos proponemos analizar los cuerpos de frontera, especialmente, hacia fines del siglo XIX en la gauchesca teatral. Pero para ello, una primera pregunta nos convoca: ¿de qué hablamos cuando hablamos de frontera?

Existen fronteras geográficas, culturales, lingüísticas, temporales. Se puede escribir en las fronteras, desde el otro lado de la frontera, describir, pensar, narrar las fronteras; multiplicidad de posibilidades de textualización sobre una línea, sobre un margen, sobre un umbral. Por ello, los estudios sobre la frontera son múltiples y diversos, como así también son variadas las disciplinas que abordan sus problemáticas. La geopolítica define la frontera como el ámbito geográfico de un Estado que se extiende desde el límite hacia el interior del propio territorio hasta una distancia que está determinada por: factores geográficos, dimensión del país, poder nacional, política nacional propia y de la nación colindante, y por último, por el avance científico y tecnológico. Así entendida, la frontera es concebida como bordes nacionales, como delimitaciones espaciales que convergen al momento de hacer valer la pertenencia e injerencia estatal. Si bien estas conceptualizaciones son válidas



y correctas no agotan el estudio de las diversas problemáticas que el concepto de frontera atañe.

Desde la perspectiva histórica de 1893, Frederick Jackson Turner presentó en Chicago su estudio sobre la frontera (recién publicado en 1920). En este trabajo titulado *La frontera en la historia norteamericana*, Turner concentra los principales rasgos y características de esta línea separatoria. Sin embargo, uno de los cuestionamientos a la tesis turniana es el que refiere al carácter estanco que él observa entre las dos culturas que toda frontera separa. Si bien Turner señala el avance y la penetración de una cultura sobre otra en los desplazamientos fronterizos, no da cuenta de las constantes interacciones que entre ambos lados de la frontera se producen, ya que él observa la porosidad de la frontera desde una perspectiva determinista, del poder dominante de una cultura sobre otra. Por su parte, Hebe Clementi (1987), historiadora argentina, a partir de los postulados de Turner, reformula ciertos tópicos de sus tesis y postula a la frontera como un espacio de conflicto cuyo desenlace establece siempre una situación compleja. Acuña el término de frontera viva y lo define «como una designación gráfica que mantiene en su semántica la proteica movilidad de la vida misma» (Clementi, 1987:14). Así también, postula una categorización para la frontera, retomando las tesis de Turner, según el momento histórico en el cual sea analizada.

Desde los estudios antropológicos y culturales, hacia fines de la década de 1980 y principios de 1990, el concepto de frontera también ha sido retomado y reformulado. Se postula a la frontera como una herramienta de conocimiento teórico que permite establecer las relaciones pertinentes entre sujeto, historia y cultura en las ciencias sociales y las humanidades. Trabajos como los de Gloria Anzaldúa, *Borderland/La Frontera: The New Mestiza* (1987), o el de Emily Hicks, *Border writings* (1991), entre otros, cuestionan la concepción de la uniformidad de las naciones y observan en la frontera la potencialidad y posibilidad de ser articuladora de diversidad. Así, desde las perspectivas de los análisis antropológicos sobre las teorías de fronteras, y a partir de su creciente desarrollo, puede observarse un doble reconocimiento



anclado en el optimismo intercultural: «las zonas fronterizas se revelaron no sólo como lugares de cruces y diálogos, sino también espacios de conflicto y estigmatización, de desigualdades crecientes» (Grimson, 2003:16).

Interacción, movilidad, porosidad y un lugar para la negociación de sentidos pero también para la construcción de una identidad, son las características principales que desde las diferentes disciplinas convergen al momento de definir la frontera. Una frontera geográfica pero también cultural que halla su forma de representación específica en el teatro rioplatense del siglo XIX y cuya funcionalidad en el plano textual tendrá sus características propias. Por tal motivo, se hace necesario proponer una definición de frontera a fin de establecer sus relaciones y marcos de inferencias en los textos dramáticos decimonónicos y que se enmarcan dentro de lo que Pellettieri (2005) denomina como «teatro de intertexto romántico». En este teatro podemos distinguir tres fases: 1) la de politización y crítica, 2) la de despolitización y reforma y 3) la de socialización.

En estudios anteriores (Noguera, 2011, 2012, 2014) hemos establecido que en todas las obras de la primera fase se acude a la representación de la frontera con el fin de evidenciar la distinción entre lo bárbaro y lo civilizado, y es en esa distinción en donde la frontera opera como mecanismo de escisión entre un nosotros legitimado y un ellos deslegitimado: un constructo real o simbólico que permite la contención¹ social y política pero también habilita las líneas de fuga de aquellos sujetos que se resisten a esa contención. En este aspecto es interesante que, tanto la apropiación y representación de la frontera como metáfora de contención y elisión (una vez delineado y contenido el foco de barbarización, se debe proceder a su eliminación) es propia tanto de los textos a favor de la figura política de Rosas como de los opositores a su ideario. Así entendida, la frontera se presenta

¹ Si Rosas utilizó las fronteras en el sentido inverso al que pretendía Sarmiento y la Generación del 37: las cerró impidiendo así la movilidad y circulación, clausurando los elementos necesarios para realizar el proceso civilizatorio, los efectos de tales medidas, según Fernández Bravo (1994: 77) son: la interrupción de la inmigración europea, la interrupción del libre comercio y la interrupción de la libertad de prensa y persecución a las voces críticas del Estado.



también como un dispositivo del discurso teatral que articula saberes e idearios en pugna, traduciendo en esa condensación el lugar de una lucha para alcanzar o sostener la hegemonía imperante. Asimismo, representar la frontera traduce el intento de organización dramática pero también cultural: la frontera traza los circuitos por los cuales se puede circular en el mapa de poder delineado por el soberano del territorio (Rosas) y establece cuáles son las zonas seguras de interacción y cuáles no.

En la segunda fase del teatro romántico (1852-1884) observamos una nueva significación de la frontera que construye una nueva otredad y que separa a quienes privilegian el espacio urbano como espacio de la civilización de quienes reivindican el mundo rural como lo no contaminado, lo puro, que es corrompido por la política centralista llevada adelante por Domingo Sarmiento y Bartolomé Mitre (especialmente Lucio V. Mansilla y Francisco Fernández). En esta fase encontramos que la frontera continúa delimitando la civilización de la barbarie, pero se cambian sus valores negativos y positivos. La ciudad aparece como el emblema de la corrupción, del espacio contaminado, mientras que se produce una revalorización del espacio rural. Ese espacio de la corrupción, en obras como *Monteagudo* (1873) y *Clorinda* (1873) de Francisco Fernández es representado mediante la metáfora exótica (Buenos Aires es Venecia en *Monteagudo* pero también Lima en *Clorinda*) con el fin de denunciar el despotismo de la ciudad.

Ahora bien, en la tercera fase (1884-1896), y que comprende a la gauchesca teatral rioplatense, observamos que la representación de la frontera evidencia nuevos cambios y resignificaciones. En el género gauchesco nos encontramos ante la militarización de la frontera, aspecto que responde a la coyuntura histórica en la cual estas textualidades ubican sus diégesis, es decir, entre la revolución y la guerra de independencia. En este sentido, observamos una representación histórica de la frontera, a la vez que manifiesta una significación social, pero sobre todo política, que pone en evidencia un conjunto de estrategias económicas en las cuales los cuerpos de frontera, o que intentan habitarla, tendrán un valor específico. En especial, el cuerpo del



gaucho, y que tal como lo representa el género gauchesco, será un cuerpo productivo pero no solo en el plano económico, sino también: productivo a los intereses militares, productivos a los intereses literarios/dramáticos (Ludmer, 1995) y productivo al proyecto político de la Generación del 80. Porque, y tal como lo afirma Ludmer (2000:24-25):

El género construye la voz ennoblecida del gaucho patriota para producir patriotismo (para dar, con la voz, sentido a la lucha) y para conjurar la sustracción de los cuerpos. La construcción escrita de la voz del gaucho tiene un sentido múltiple: remite al cuerpo patriótico del soldado, al cuerpo sustraído del desertor y también al cuerpo del delincuente.

Asimismo, el género pone en escena un cuerpo casi en extinción: se acude al cuerpo del gaucho cuando ya su representación real en la Argentina decimonónica era residual, y por tal, ya no representa una amenaza. Este uso de su cuerpo, y de su voz, evidencia un gesto netamente civilizador y constructor de idea de nación: ante una Argentina cosmopolita, resultado de los aluviones inmigratorios europeos, se necesita un cuerpo condensador de una posible potencialidad unificadora. Pero para ello, será necesario la representación literaria/dramática de un cuerpo «adaptado», de un cuerpo «legalizado» del gaucho para así responder al ideario político que la clase hegemónica de la Argentina de 1880, a partir del surgimiento de su Estado moderno, pretende instaurar.

En la gauchesca teatral (1884-1896) la frontera es el lugar en el que se aloja a la barbarie (un «reservorio de ilegalidades») pero también el espacio de la potencial civilización (legalización) de los cuerpos y las palabras que la habitan. En este segundo sentido, la frontera representa a la ley que intenta corregir, domar el cuerpo del gaucho, aplicando una «ortopedia» (De Certeau: 1996) sobre su cuerpo indisciplinado, a fin de convertirlo en un cuerpo dócil (Foucault: 1997). Además, en los dramas gauchescos, la frontera también establece una escisión entre la ley del gaucho y la ley del estado y las opone radicalmente. Mientras que la ley del gaucho es vista por la ley del estado



como ilegalidad, la ley del estado es vista por los gauchos como injusticia, estableciendo así un «desacuerdo» en el sentido que Ranciere (1996) da al término. Esta separación implica a la vez una delimitación entre los cuerpos no visibilizados (los gauchos) y los visibilizados (los representantes de la ley estatal). Sin embargo, el cuerpo del gaucho se vuelve visible a partir del encuentro, del choque, con el aparato estatal y sus representantes. Así, el cuerpo del gaucho toma presencia en el plano textual de las obras y se produce la narrativización de sus historias. Porque, sin enfrentamiento de legalidades, sin manifestación de desigualdades (políticas, sociales, económicas, amorosas) por parte de los cuerpos subalternos no hay relato.

Así lo observamos en *Juan Moreira* (1886) de Eduardo Gutiérrez y José Podestá y en *Martín Fierro* (1889) de Elías Regules, obras en las cuales la frontera es el espacio signado para el castigo del gaucho ante el quiebre de una ley, en estos casos, económica y/o política. En el caso del texto de Gutiérrez- Podestá, texto que inicia la gauchesca teatral a la vez que marca el comienzo de nuestro campo teatral argentino, observamos la primera inscripción del uso disciplinario de la frontera. La historia es conocida: el gaucho Juan Moreira reclama ante el Juzgado de Paz, en Campaña, la deuda que el pulpero Sardetti tiene con él. Sardetti niega tal deuda y el Alcalde Don Francisco falla a favor del pulpero y condena al cepo a Moreira a la vez que amenaza con enviarlo a la frontera si sigue provocando disturbios. A partir de este acto de injusticia, se inicia el derrotero de este gaucho, quien antes de abandonar el espacio de la ley oficial, que no lo reconoce, dice ante el alcalde y Sardetti:



Está bueno amigo, Ud. me ha negado la deuda para cuyo pago le di tantas esperas, pero yo me la he de cobrar dándole una puñalada por cada mil pesos; y Ud. Don Francisco, que me ha echado al medio de puro vicio, guárdese de mí porque he de ser mi perdición en esta vida, y de su justicia tengo bastante.

Ante esta amenaza de Moreira, el Juez Sardetti responde: «cuidadito con otra vez, porque lo voy a mandar a la frontera con una buena barra de grillos» (Gutiérrez-Podestá, 2009: 150). Pero la amenaza de Sardetti no se cumple ya que Moreira, luego de matar al pulpero, escapa y se convierte en un prófugo de la justicia y acentúa su carácter nómada. Si bien Moreira no habita la frontera, la potencial amenaza de su disciplinamiento a la vez que su deseo de venganza, hace que su cuerpo se inscriba de una carga semántica asociada al dislocamiento (político, legal y amoroso) que no puede ser resignificado. Así, el cuerpo de Moreira pasa a la historia literaria/dramática/cinematográfica como aquel que no se adaptó al sistema, como aquel revolucionario que hasta en sus minutos finales lucha contra la ley que no lo reconoce. Sin embargo, y a diferencia de Moreira, Martín Fierro habita el espacio fronterizo, y si bien escapa de él, ese contacto con la frontera lo vuelve un cuerpo plausible de ser capturado y recapturado por la ley estatal que pretende volverlo una gaucho dócil.

La obra de Elías Regules (1889) retoma, o como afirma el autor: «traduce», el poema hernandiano, mantiene sus componentes ideológicos (el pasaje del gaucho rebelde al gaucho adaptado social y políticamente, respondiendo así a un ideario que comulga con el romanticismo social) pero propone algunos cambios textuales. Regules amplifica los personajes: un cura, un gaucho que quiere bautizar a su hijo, y su hijo, introduciendo así un componente religioso que evidencia también una frontera entre quienes están amparados por la ley divina y quienes no y, sobre todo, propone un cambio sustancial en la escena final que sugeriría una ridiculización del héroe: Martín Fierro, luego del reencuentro con sus hijos y el hijo de cruz, muere a raíz de un accidente con su caballo.



No obstante estas modificaciones, la representación del cuerpo fronterizo de Fierro se mantiene: el choque con la frontera fractura la experiencia de este gaucho y pretende militarizar este cuerpo. Si el arma del gaucho antes de su encuentro con la frontera era su voz, su canto, al habitar el espacio fronterizo, la ley estatal invisibiliza ese uso y pretende volver visible el uso productivo de su cuerpo militar. Así lo dice el Cabo (Regules, 1996: 46):

Gueno: firmes y mucha atención... La marcha se rompe con el pie izquierdo, ansina. Cuando yo diga «pa marchar» ustedes levantan el pie izquierdo y cuando yo diga: Aura marchen, ustedes caminan... Vamos a ver cómo sale la cosa...

En este sentido, y con este adoctrinamiento que se pretende en el espacio fronterizo, observamos cómo la representación de la frontera en el texto de Regules se evidencia como un «aparato ortopédico» que intenta corregir las supuestas desviaciones y anomalías del cuerpo que las porta. De Certeau (1996:160) afirma que son dos las intervenciones de estos aparatos: «una de ellas, busca sacar del cuerpo un elemento que es excesivo, está enfermo o que resulta sin estética, o bien trata de añadir al cuerpo lo que le falta. De esta manera, los instrumentos se distinguen según las acciones que se llevan a cabo: cortar, arrancar, extraer, quitar, etc., o bien, insertar, colocar, pegar, cubrir, ensamblar (...).». Aquello que se busca por su intermedio es suplir un déficit o corregir un exceso, ya sea en el cuerpo mismo de la persona o en las vestimentas que porta con el fin siempre claro de incluirlos, de mantenerlos en la norma. Además, en esta regulación de los cuerpos, el cuerpo mismo del sujeto se convierte en una frontera que establece una distancia, ya no entre un nosotros y un ellos, sino en la propia semántica del «nosotros». Porque, y tal como sostiene Rotker (1999: 139- 140): «en la fundación o demarcación de un estilo de identidad nacional, se usan los cuerpos para trazar fronteras claras para demarcar espacios y para dejar muy bien diferenciados quién es quién.»



En este sentido, si en el espacio fronterizo los cuerpos se sujetan y se regulan, ante esta imagen de corrección y retención se antepone la imagen de circulación: lo que fluye. Aquello que fluye tanto en *Martin Fierro* como en *Juan Moreira* son los propios cuerpos de sus protagonistas. Fierro y Moreira son sujetos en constante movimiento y que traspasan fronteras geográficas, culturales, políticas y amorosas. Ellos traspasan las zonas de contactos que dividen lo civilizado de lo bárbaro, lo legal de lo ilegal y en esos desplazamientos adquieren una especial configuración y reconfiguración identitaria: devienen en cuerpos fronterizos. Pero esta configuración se articula en la mixtura, en la mezcla y por tal condición no pueden reubicarse ni a un lado ni al otro de la frontera.

Porque, y tal como lo evidencian estos textos dramáticos, parecería que no es posible desmarcar las inscripciones que un cuerpo fronterizo porta: con la Vuelta de Fierro y su muerte, y con el asesinato de Moreira ante el muro de la casa de placeres La Estrella, se evidencia la normalización, adaptación e integración del gaucho en el espacio civilizatorio, aunque mueran. Es interesante cómo el texto de Regules reconfigura el final de *Martín Fierro* a fin de exaltar la tesis presente en el texto hernandiano. Tras su Vuelta, y tras la felicidad del reencuentro con sus hijos, este gaucho bravo, que ha peleado y vencido a varias partidas, tiene una desgracia:

Benigno: ¿Qué ha pasao?

Paisano: Que el pobre Martín Fierro intusiasmao con el encuentro de sus muchachos, se empeñó en correr en uno de los caballos; sale de la raya como un rejusilo, y como a la cuadra da tan tamaña rodad que ha quedao rodado.

Tras ese accidente tan paradójico, y luego de horas de delirio en el que Fierro repasa fragmentos de su vida como gaucho ilegal, muere en su cama en compañía de su hijo Marcelino y Picardía. Con menos heroicidad que Moreira, pero con una muerte al fin, ambos textos reintensifican el carácter doctrinario y pedagógico que la versión literaria propone. A la vez, ambos textos realizan un señalamiento hacia la función social del teatro y reproducen



una estética, y sobre todo, un ideario que remite a la generación de nuestros escritores románticos rioplatenses pertenecientes a la Generación del 37. Tanto para ellos, como para estos escritores de la gauchesca, y tal como lo propone la mirada final de *Martín Fierro* y *Juan Moreira*, un cuerpo que ha traspasado fronteras y deviene en fronterizo, no es un cuerpo puro y no puede ser ubicado ni a un lado ni al otro de la ley. Asimismo, y en plena sintonía con un ideario positivista que es propio de la Generación del 80, Moreira y Fierro -como criminales y delincuentes que fueron- deben ser eliminados. En esta coyuntura política y social, los criminales son individuos que:

permiten que los impulsos de la pasión –impulsos al fin de la barbarie- los gobiernen y transformen en seres originales que cometen actos singulares, sujetos que no aportan al sistema de gobierno y producción proyectado por la dirigencia de la nación (Ferro, 2010:37).

Por tal motivo, las muertes de Fierro y Moreira son necesarias, a fin de proponerse como formas expiatorias y ejemplificadoras de una marginalidad y una ilegalidad que se debe ser superada en pos de la Nación que vendrá.

BIBLIOGRAFÍA

- ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands/ La frontera. The new mestiza*, San Francisco, Aunt Lute, 1987.
- CLEMENTI, Hebe, *F.J. Turner*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992, pp. 44-76.
- _____, *La frontera en América. Una clave interpretativa de la historia americana*, Buenos Aires, Leviatan, 1987.
- DE CERTAU, Michel, *La invención de cotidiano. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios



- Superiores de Occidente / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996.
- _____, *La cultura en plural*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.
- DUBATTI, Jorge, «Martín fierro de Elías Regules: una parábola nativista», *Teatro Criollo Rioplatense I*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1996.
- FEIMAN, José Pablo, *Filosofía y nación*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996.
- FERRO, Gabo, *Degenerados, anormales y delincuentes. Gestos entre ciencia, política y representaciones en el caso argentino*, Buenos Aires, Marea Editorial, 2010.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, México: Siglo XXI, 1997.
- GRIMSON, Alejandro, «Disputas sobre las fronteras», en S. Michaelsen y D. Johnson (comp.), *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*, Barcelona, Gedisa, 2003, pp.13-23.
- HEREDIA, Florencia y Martín RODRÍGUEZ, «Agonía y muerte de Juan Moreira», *Teatro XXI*, Año XII, N° 22, otoño, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.
- GUTIÉRREZ, Eduardo y José PODESTÁ, «Juan Moreira», *Teatro rioplatense (1886-1930)*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 3-19.
- JOHNSON, David y Scott MICHAELSEN, «Los secretos de la frontera: una introducción», en S. Michaelsen y D. Johnson (comp.), *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*, Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 26-59.
- LUDMER, Josefina, «Héroes hispanoamericanos de la violencia popular: construcción y trayectoria. (Para una historia de los héroes populares en América Latina)», en P. Obder de Bauveta, *Actas del XII Congreso de la Asociación de Hispanistas*, Tomo VII, Inglaterra, Birmingham, 1995.
- _____, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Perfil, 2000.



- NOGUERA, Lía, «Territorio e identidad: cruces y desplazamientos geográficos en la producción dramática argentina del siglo XIX», *Bicentennaires des Independences Amerique Latine Caraibes*, Paris, Institut Francais-Institute Des Hautes Etudes, 2011.
- _____, «Cuerpos que cruzan frontera: reflexiones en torno al teatro argentino de intertexto romántico», en O. Pellettieri (Ed.), *Territorios teatrales*, Buenos Aires, Galerna, 2012, pp. 169-174.
- _____, «La Generación del 37 y la construcción dramática del ideal de juventud», en M. Sikora y M. Rodríguez (Eds.), *Poéticas del disenso*, Buenos Aires, Galerna, 2014, pp. 219-224.
- PELLETTIERI, Osvaldo, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de la constitución (1700-1884)*, Buenos Aires, Galerna, 2005.
- SLATTA, Richard, «Historical frontier imagery in the Americas», en: Paula Covington (ed.), *Latin American Frontiers, Borders and Hinterlands: research needs and resources*, Salam Secretariat General Library, University of New México, 1990.
- RANCIERE, Jaques, *El desacuerdo*, Madrid, Nueva Visión, 1996.
- REGULES, Elías, «Martín Fierro», *Teatro Criollo Rioplatense I*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1996, pp 39-76.
- ROTKER, Susana, «Cuerpos de frontera. *La Cautiva de Esteban Echeverría*», *Cautivas. Olvido y memoria en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1999.
- TURNER, Frederik Jackson, *El significado de la frontera en la historia americana*, Madrid, Ediciones Castilla, 1961.

