

## Delaware Review of Latin American Studies

Vol. 4 No. 1 February 15, 2003

### Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez: Transculturación modernizante gaucha y la aculturación del inmigrante

Carlos Rodríguez McGill  
Department of Modern and Classical Languages  
University of Michigan-Dearborn

#### Abstract

Las obras de Eduardo Gutiérrez ayudaron a forjar una identidad cultural para una Argentina que entraba en la modernidad y modernización. Este trabajo se propone explorar las múltiples mediaciones llevadas a cabo por nuestro autor. En primer lugar, se comprobará, que Gutiérrez rescata e incorpora textualmente a la agonizante cultura gaucha, pero la impregna con elementos modernos; a este proceso que denominaremos como transculturación modernizante. En segundo lugar, se analizará la incorporación textual del inmigrante europeo a sus novelas. Y comprobaremos, que a lo largo del ciclo gauchesco, podemos detectar un arco evolutivo de paulatina incorporación del extranjero al imaginario nacional. En el ciclo gauchesco de Gutiérrez detectaremos un doble proceso de transculturación: el del gaucho hacia el gauchesco urbanizado, y del extranjero hacia el inmigrante acriollado.

Introducción

[El arco evolutivo de la transculturación modernizante gaucha](#)

[El arco evolutivo de la transculturación modernizante del inmigrante](#)

[Notas](#)

[Bibliografía](#)

#### Introducción

En el año 1879 Eduardo Gutiérrez publica su *Juan Moreira* en el matutino *La Patria Argentina*, y con este folletín abre su ciclo de nueve novelas gauchescas. La obra narrativa de Gutiérrez cuenta con un total de treinta y siete obras: nueve pertenecen al ciclo gauchesco, nueve completan su serie histórica, diecisiete son clasificadas como folletines policiales y las últimas dos no pertenecen al género del folletín (Rivera 33). Por lo tanto, su producción escrituraria es prolífica, especialmente si se considera que toda ella es producida entre los años 1879 y 1888 –año de su muerte. Sus obras—dice Navarro Viola en el Anuario bibliográfico de 1883— “son narraciones novelescas, horripilantes, para lectores de campaña; factura especial para estragar el gusto y desnaturalizar la historia” (302). Esta opinión peyorativa de la crítica literaria no influyó en absoluto en la popularidad de los folletines de Gutiérrez. Ellos llegaron a ser un fenómeno literario nunca visto hasta ese entonces en el país, como testimonia León Benarós: “Por primera y última vez el público se agolpaba a las puertas del diario *La Patria Argentina* para seguir el folletín que Gutiérrez había escrito quizá la noche anterior o algunos días antes.” (*El Chacho* 14).

Estos folletines de Gutiérrez aparecen en el mercado durante ese “salto modernizador” argentino de finales del diecinueve —diría Ludmer (229). Y, sus obras se caracterizan por “la fusión de lo rural y lo urbano, de lo popular y lo masivo que tanto escandalizará a los críticos literarios, pero para el pueblo constituirá una clave de su acceso al sentimiento ‘de lo nacional’” (Martín Barbero 184-5). Además, Gutiérrez cumple la función de “eslabón” entre la anterior gauchesca en verso y, los nuevos ciclos gauchescos en la novela y el teatro (Rojas 585).

Esto significa que Gutiérrez incorpora diversos aportes de la modernidad a sus obras: publica en el matutino *La Patria Argentina*, utiliza el formato del folletín de procedencia europea, logra cultivar y enganchar a un público masivo. En una palabra, Gutiérrez, da lugar a lo culturalmente “emergente” dentro de su narrativa.<sup>1</sup> Y, simultáneamente, Gutiérrez también revisa los contenidos culturales regionales, adaptando y refuncionalizando la producción gauchesca para transformarla en una gauchesca epigonal modernizada; o sea, que en forma paralela, también incorpora lo culturalmente “residual”.<sup>2</sup> Como resultado de lo anterior somos testigos de un genuino proceso de transculturación, entendido por Ángel Rama como:

[...] echar mano a las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida. Será una herencia renovada, pero que todavía pueda identificarse con su pasado. (*Transculturación narrativa en América latina* 29)

De acuerdo a esta concepción, Gutiérrez cumpliría una función de “bisagra” en la historia de la gauchesca, es un agente transculturador que hace uso de dos fuentes, la tradición y la modernidad, lo cual constituye el eje del proceso de transculturación modernizante. Sin embargo, el fenómeno de transculturación también es evidente dentro de su narrativa gauchesca. Por lo tanto, en primer lugar, el presente trabajo se propone detectar el arco evolutivo de la transculturación modernizante en los folletines gauchescos de Gutiérrez, para demostrar cómo en ellos el hombre rural se moderniza o se transcultura hacia la modernidad. En segundo lugar, examinaremos el tratamiento textual que Gutiérrez le otorga al aluvión inmigratorio europeo, para quienes es posible trazar otro arco evolutivo, aunque en este caso es un proceso de dirección inversa, ya que el inmigrante se acultura hacia lo tradicional para obtener su carta de ciudadanía en Argentina.

### **El arco evolutivo de la transculturación modernizante gaucha.**

En la presentación de sus héroes gauchescos, el autor porteño marca claramente las diferencias culturales mediante su descripción, en primer lugar, de su vestimenta. Así, se describe a Juan Moreira:

Vestía con lujo pintoresco el traje nacional, vestía entonces un chiripá de paño negro sujeto a la cintura por un tirador[...] en su blanquísima camisa y en el prolijo cribo del calzoncillo. [...] Su traje estaba completado por una bota militar flamante, adornada con espuelas de plata, un saco de paño negro, un pañuelo de seda graciosamente enrollado en el cuello, y un sombrero de alas anchas. (7-8)

La descripción anterior claramente define a Moreira como representante de lo culturalmente tradicional gauchesco, o lo “residual”—usando la definición de Williams. Sin embargo, lo residual gauchesco no se mantiene fijo ni congelado, sino que va cambiando. Así lo detectamos en la descripción de *Juan Cuello* (1880), su segundo héroe del ciclo gauchesco: “Juan Cuello cuando empezó a hacerse conocer en los barrios apartados de Buenos Aires, era un hombre joven que tenía una rara mezcla de paisano y de hombre de ciudad” (*Juan Cuello* 3). En primer lugar, las aventuras de Juan Cuello tienen como escenario los barrios apartados de Buenos Aires, ya no los partidos del interior de la provincia de Buenos Aires como ocurría con Juan Moreira. Esto significa que tanto la vestimenta como el escenario de los eventos narrados se van aproximando más y más hacia lo urbano, lo citadino y lo moderno.

Se podría argüir convincentemente que el vertiginoso desarrollo de la modernidad y la modernización es un hecho histórico, que se integra textualmente desde su *Juan Moreira*. Es decir que el “progreso” se estaba desplazando hacia el interior de la provincia de Buenos Aires y Moreira ya es partícipe del mismo: “Moreira poseía una tropa de carretas, que era su capital más productivo y en la que traía a la estación del tren más inmediata grandes acopios de frutos del país, que se le confiaban conociendo su honradez acrisolada” (6). Así, advertimos que Moreira lleva productos agrícolas a la estación de tren, o sea, a una de las más claras encarnaciones de la modernización del país.

Otro claro ejemplo de este proceso de modernización fue el alambramiento del campo, la construcción de cercos con el famoso alambre de púas. Esto significa una intensificada parcelación y explotación de la tierra; proceso también referido textualmente por Gutiérrez:

[Moreira] Volvió a las casas, besó a su mujer en la boca, estuvo mirando un largo rato a su hijito que dormía, y oprimiendo la mano del tata viejo saltó sobre el overo bayo, que se perdió en un instante después por entre los alfalfares y alambrados.” (20)

Recuérdese que nuestro héroe toma la ley en sus manos, le quita la vida al pulpero italiano Sardetti, se despide de su familia y se pierde entre los alambrados. Por lo tanto, Juan Moreira empieza su vida fugitiva en un paisaje marcado por la modernidad del alambrado que ya no es la casi inexplorada frontera del *Martín Fierro* (1872). Y en definitiva, la cosmovisión del *Juan Moreira* se aproxima a la segunda parte del texto hernandiano, a *La vuelta de Martín Fierro* (1879), debido a que ambos textos apuntan hacia la ciudad.

Pero, sin lugar a dudas, el personaje que en forma más clara cristaliza este vivo proceso de transculturación es Juan Blanco. Recordemos que el capítulo de Juan Blanco es una historia intercalada dentro del *Juan Moreira*, en la cual Moreira se traviste adoptando el nombre de Juan Blanco para ir al pueblo. Este personaje lleva dos trabucos de bronce y no la famosa daga de Moreira, o sea, la tradicional arma del gauchito. Se trataría de una embrionaria transculturación de Moreira hacia lo moderno, en su indumentaria y su armamento. Asimismo, a diferencia de Moreira, Juan Blanco frecuenta el café y la sala de billar donde hace toda clase de trampas en el juego. No obstante, con respecto al sistema judicial tiene la siguiente opinión:

-Yo no ensucio más mi daga en sangre de justicias- respondió Juan Blanco a la pregunta de por qué no lo había muerto (al teniente alcalde)-. Es gente que me da asco y para quien guardo el rebenque a falta de arriador, que, si yo cargase arriador, a talerazos los iba a manejar. (120)

Por consiguiente, frecuente estos nuevos establecimientos urbanos en vez de las famosas pulperías rurales, pero respecto a la 'justicia', conserva el mismo desprecio que Moreira. En otras palabras, Juan Blanco, el otro de Moreira, su alter ego modernizado, busca otra solución a sus problemas y podría ser entendido como la personificación de lo 'emergente' nacional, ya que encarna la urbanización como un proceso de transculturación.

*Juan Moreira* y sus descendientes (Juan Cuello, Hormiga Negra, Juan Sin Patria y Los Hermanos Barrientos, entre otros) urbanizan el género gauchesco, continuando con nuevo vigor "lo residual" gauchesco e incorporando lo "emergente" (inmigrantes y modernización). Gutiérrez se empapa en la cultura de mezcla, según la concibe Sarlo, y echa mano a la doble fuente de la transculturación (tradición/modernidad), dándole un lugar central a ambas en sus folletines. Gutiérrez refuncionaliza y moderniza lo arcaico del *Martín Fierro* con el imaginario popular de Moreira, un Moreira que ya es partícipe en el proceso de modernización, narrativamente representado por el tren y el alambrado. Por lo tanto, Juan Moreira es el destinatario de una transculturación modernizante, en un juego pendular que va desde lo residual (Moreira) hasta lo emergente (Juan Blanco y Juan Cuello). Así también, se mueve libremente entre lo rural y lo urbano, confeccionando nuevos espacios y personajes que ya son híbridos semi-rurales o semi-urbanos, el nuevo universo semi-moderno de Juan Cuello y Juan Blanco.

Sin lugar a dudas, los ejemplos más transparentes de la transculturación modernizante pueden percibirse en las últimas novelas de la serie gauchesca publicadas en 1886. En los últimos capítulos de *Los Hermanos Barrientos*, Julio trata de escaparse de "los justicias" que lo persiguen, pero éste no se fuga hacia la frontera como lo hicieron Fierro y Cruz. En realidad, este héroe de Gutiérrez se fuga hacia la ciudad. Esta migración a una ciudad conlleva un cambio en vestimenta:

Del chiripá, la bota, el saco y el sombrero, había hecho un fuego, y reemplazadas estas prendas por un pantalón largo, un chaleco y saco, botín elástico y sombrero redondo [...] parecía un compadrito de nuestras orillas, de que no viven más que del amor y de la guitarra. (403)

Con Julio Barrientos se completa el proceso de transculturación. El cambio en vestimenta es sintomático de cambios más profundos y permanentes para la agonizante cultura gaucha; Barrientos ha sido desplazado hacia la ciudad, o mejor dicho hacia el suburbio del gran Buenos Aires donde se convertirá en compadrito.

### **El arco evolutivo de la aculturación tradicional del inmigrante**

En la Argentina decimonónica, el proceso de modernización en la década de 1880, su entrada en el mercado mundial y en la modernidad, se encuentran íntimamente ligados con la inmigración europea masiva y aluvial. Valga como dato: para 1890 la ciudad de Buenos Aires tenía 500.000 habitantes, de los cuales 300.000 eran extranjeros (Jitrik 56). Esta inmigración europea aumenta exponencialmente desde 1853, cuando la legislatura de la Confederación autorizó la entrada de inmigrantes, y ese fue el comienzo del proceso de ingreso masivo de extranjeros.<sup>3</sup>

La incorporación de personajes extranjeros tiene una larga tradición en el género gauchesco. Ya en el temprano *El amor de una estanciera* (1780-1795) se registra al portugués Marcos Figueroa, comerciante, en oposición al criollo trabajador del campo. El ejemplo más recordado se encuentra en *Martín Fierro* (1872), con sus referencias peyorativas respecto a los extranjeros, especialmente ingleses e italianos, como comprueba la siguiente descripción: "Era un gringo tan bozal/ que nada se le entendía/ ¡Quién sabe de ande sería! / tal vez no fuera cristiano/ pues lo único que decía/ es que era pa-po litano" (*Martín Fierro* 193).

No obstante, la figura del inmigrante adquiere mayor relieve narrativo en el folletín Juan Moreira, donde el conflicto criollo/ gringo -italiano en este caso-, tiene su anclaje en el enfrentamiento Moreira/ Sardetti, con el consiguiente desenlace en la muerte del italiano. Ahora bien, en este choque, Sardetti no aparece como enemigo directo del gaucho, sino que el verdadero rival es el teniente alcalde Don Francisco, ya que este último instiga a Sardetti a no pagar su deuda al gaucho. Ello le daría un pretexto legítimo para perseguir a Moreira, encarcelarlo y seducir a su mujer. Debido a lo anterior, Sardetti no aparece como un cobarde, aunque sí como un "embrollón". Por consiguiente, tanto el conflicto como el núcleo dramático principal en ambos textos (folletín y drama) se concentrarían en la lucha entre Moreira, ya parte del imaginario popular

nacional, y Don Francisco, quien representa metafóricamente la injusticia del gobierno. Don Francisco simboliza la autoridad político-civil, mientras Sardetti encarna una proto-burguesía del comercio y el dinero. Sin embargo, debemos remarcar la importancia del “tano” como instrumento de la (in)justicia, ya sólidamente circunscrito al panorama nacional. Con Sardetti, entonces, seríamos testigos de la primera entrada del inmigrante en el imaginario nacional.

En *Juan Moreira*, Gutiérrez revela y hace patente el principal problema subyacente, es decir, el desplazamiento del gaucho por el inmigrante:

(El gaucho) Ve para sí cerrados todos los caminos del honor y del trabajo, por que lleva sobre su frente este terrible anatema: hijo del país. En la estancia, como en el puesto, prefieren al suyo el trabajo del extranjero, por que el hacendado que tiene peones del país está expuesto a quedarse sin ellos cuando se moviliza la guardia nacional, o cuando son arriados como carneros a una campaña electoral. (*Juan Moreira* 8)

El conflicto entre el gaucho y el inmigrante se presenta desde el punto de vista de un discurso hegemónico nacional. De esta manera, Gutiérrez extiende hacia los medios masivos, la vena xenófoba, obvia vertiente ideológica del nacionalismo argentino. Hacia finales de 1880, el grupo de “ilustres” xenófobos incluiría a Sarmiento--quien durante su vejez cambia de opinión sobre los beneficios de la inmigración--, a Miguel Cané y a Joaquín V. González. Sin embargo, adquiriría su máximo relieve durante el Centenario con las conferencias de Leopoldo Lugones.

En el segundo folletín gauchesco de Gutiérrez, *Juan Cuello* (1880), ya se percibe un cambio de opinión con respecto a los inmigrantes, en especial a los italianos. En *Juan Moreira*, Gutiérrez declaraba una abierta xenofobia contra el recién llegado al país, pero en su *Juan Cuello*, nos encontramos con personajes inmigrantes retratados en forma francamente favorable:

La gringa Mariquita era muy apreciada de los que la conocían [...] El cariño que esta excelente piemontesa tenía por la familia de Cuello era un cariño muy especial, que la llevaba a tener en su casa a la madre de Juan y a Margarita, sin remuneración de ningún género. (103)

Estaríamos, entonces, frente a un paulatino proceso, por lo menos textual, de incorporación, aceptación y reconocimiento de este segmento ‘emergente’ de la sociedad argentina.

Además, cabe mencionar que el arco evolutivo de aceptación de lo ‘emergente’, en el último folletín de la serie *Los hermanos Barrientos* de 1886, tiene otra vuelta de tuerca. De la misma manera que Juan Moreira, Julio Barrientos termina convirtiéndose en parte del imaginario popular luego de haber comenzado su vida de fugitivo como consecuencia de una pelea con un italiano. Pero este ‘tano’ no es un Sardetti, como comprueba su descripción:

Hacía unos ocho años que había llegado á Tres Arroyos, donde se había casado y adoptado la vida del gaucho y sus costumbres. Al poco tiempo se había hecho un jinete consumado, y sumamente hábil en los trabajos del rodeo[...] y pronto le concedieron su amistad con el entusiasmo que siente el gaucho por el hombre guapo y bueno, venga de donde viniera. -¡El gringo es un buen criollo!- dijeron[...] pronto se acriolló tanto que perdió el acento nacional, al extremo que cualquiera le hubiese tomado por legítimo gaucho. (*Los hermanos Barrientos* 20)

Este gringo aculturado tuvo que pelear con Barrientos porque su esposa se enamoró del gaucho, aunque Julio no sentía ningún interés por ella. Con el motivo de recuperar su honor perdido, el italiano tiene que confrontar a Barrientos y, en un principio el gaucho trata de evadir esta confrontación, pero era inevitable. En la lucha, el italiano resulta el perdedor pero no queda herido mortalmente. Se trata de un personaje complejo, más elaborado psicológicamente e integrado socialmente, lo que le permite perdonar a su esposa y comprender la difícil situación de Barrientos. De cualquier modo, como resultado de esta pelea, Julio es aprehendido por las autoridades y condenado a tres años en la frontera. Durante el juicio, el italiano Ángel declara a su favor:

Si es por mí pueden soltarlo en el acto por que nada pido ni nada quiero[...] -Amigo, en la adversidad como en la suerte, puede usted contar con Julio Barrientos de todas maneras y para todo. Soy su amigo a toda prueba. (*Los hermanos Barrientos* 65)

Esto evidencia una creciente aceptación e incorporación de este segmento “emergente” de la sociedad Argentina y añade otra capa de sedimentación al imaginario. En 1886, los últimos folletines gauchescos de la serie demuestran un grado más de evolución en la aceptación del inmigrante: “¡El gringo es un buen criollo!” ( *Los hermanos Barrientos* 20). Se podría argüir que Ángel anticipa la adquisición de la carta de ciudadanía inmigrante en los folletines de Gutiérrez.

En conclusión, se ha demostrado que en los folletines del ciclo gauchesco de Gutiérrez somos testigos de un doble proceso de transculturación: por un lado, del gaucho hacia el gauchesco urbanizado y, por otro, del extranjero al inmigrante acriollado. Julio Barrientos se asemeja a Juan Blanco y Juan Cuello en “esa rara mezcla de paisano y de hombre de ciudad”. Barrientos ya sabe leer y escribir, y vive en un universo semi-rural; se ‘adapta’ a la vida del suburbio, y encarna la transculturación modernizante que actualiza lo residual gauchesco hasta llegar al nuevo emergente. Paralelamente, se puede constatar un proceso de transculturación en el tratamiento de los italianos como metáforas de todos los recién llegados al país. En *Juan Moreira*, el pulpero Sardetti simboliza la primera entrada ‘tana’ en el imaginario; Juan Cuello acepta a la gringa Mariquita como parte de lo emergente nacional; por último, el tanto aculturado Ángel es completamente aceptado por los paisanos, ya que “el gringo es un buen criollo,[...] y legítimo gaucho” ( *Los hermanos Barrientos* 20). Así, observamos a lo largo de la serie gauchesca de Gutiérrez una curva ascendente de incorporación de lo emergente inmigratorio. Debido a ello, el ‘tano’ aculturado Ángel simboliza la adquisición de la carta de ciudadanía, y una transculturación hacia lo tradicional que precede-- en dos años--a la invención escénica e instantánea aceptación de Cocoliche en el teatro criollo de los Podestá.

A modo de resumen, Martín Fierro, Juan Moreira y su progenie—Juan Cuello, Hormiga Negra y los Barrientos, entre otros-- reivindican una figura socialmente muerta. Precisamente porque esa figura está acabada y no presenta ningún riesgo socio-político, Gutiérrez puede reivindicarla imaginariamente para su instrumentación en el imaginario nacional popular, pedagógicamente. No obstante, no debemos olvidar que son figuras intrínsecamente ambiguas, que están cargadas de una fuerza subalterna, contestataria, caduca y soterrada, que dejó de existir con ellos. Esa fuerza anti-sistema, anti-social, opera en forma residual en los personajes, en sus acciones y en sus personas. Es muy importante lo que estos personajes evocan, conmueven e interpelan en un público popular que se identifica—parcialmente al menos--, con el marginado, el oprimido y el perseguido, y más aún si ese personaje le recuerda, aunque sea tenuemente, su propio pasado, su memoria cultural.

Gutiérrez manipula textualmente y juega con esta ambigüedad; primero, porque estos personajes se encuentran cargados de la misma; segundo, porque Gutiérrez hábilmente utiliza ese doble sentido--entre lo hegemónico/pedagógico y, lo subalterno/contestatario--para interpelar a su público como lector y venderle sus obras como consumidor. Ahí, en la ambigüedad, encontramos la riqueza de las obras de Gutiérrez. Aunque primordialmente lo sean, no son obras exclusivamente pedagógicas, ya que dejan entrever, entre fisuras, la fuerza subalterna y contestataria, pasada, perimida, residual, pero también presente, latente, emergente quizá.

## Notas

**1** En *Marxism and Literature*, Raymond Williams define lo emergente de la siguiente manera: “By ‘emergent’ I mean, first, that the new meanings and values, new practices, new relationships and kinds of relationship are continually being created [...] the formation of a new social class, and within this, in actual process, the (often uneven) emergence of elements of a new cultural formation. [...] What matters, finally, in understanding emergent culture, as distinct from both the dominant and the residual” (123-26). [Regresar](#)

**2** En contraste con lo emergente, Williams define lo residual como: “By ‘residual’ I mean something different from the ‘archaic’ [...] I would call the ‘archaic’ that which is wholly recognized as an element of the past[...] The ‘residual’ by definition, has been effectively formed in the past, but is still active in the cultural process, not only and often not at all as an element of the past, but as an effective element of the present” (122). [Regresar](#)

**3** A lo cual Gladys Onega añade: “[...] Una rápida ojeada a las cifras nos permite apreciar la rapidez y la sorprendente eficacia con que se cumplió el supuesto básico de toda la política liberal: de 1.300.000 en 1859, a 1.737.076 en 1869, a 3.954.911 en 1895, y 7.885.237 en 1914. Combinemos estos datos netos con otros comparativos: de 1859 a 1869 con un aumento de 400.000 personas (en cifras redondas), a razón de 43.076 por año. Asimismo, de 1869 a 1895, con un aumento de más de dos millones, a razón de 81.500 personas por año; y en el tercer período con un aumento de casi cuatro millones, a razón de 207.000 personas por año; el porcentaje de extranjeros se ha elevado al 42,7 por ciento sobre los argentinos

nativos" 6. [Regresar](#)

## Bibliografía

Benarós, León. "Estudio preliminar" *El Chacho*. Buenos Aires: Hachette, 1960.

Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, 1939.

---. *Juan Cuello*. Buenos Aires: Editorial El boyero, 1894.

---. *Hormiga negra*. Buenos Aires: El boyero, 1891.

---. *Los Hermanos Barrientos*. Buenos Aires: N. Tommasi, 1886.

Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Estrada Editores, 1961.

Jitrik, Noé, *Muerte y resurrección de Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de América, 1968.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libros Perfil, 1999.

Lugones, Leopoldo. *El payador*. Buenos Aires: Otero, 1916.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Madrid: Hispania Books, 1991.

Onega, Gladys S. *La inmigración en la literatura Argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: Cuadernos del Instituto de Letras, 1969.

Rama, Angel. *Transculturación Narrativa en América Latina*. Uruguay: Editorial Arca, 1982.

Rivera, Jorge B. *Eduardo Gutiérrez*. Buenos Aires: Ediciones nueva visión, 1980.

Rojas, Ricardo. *Los gauchescos. Historia de la literatura argentina*. Vols. I y II. Buenos Aires: Losada, 1948.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones nueva visión, 1988.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1977.

Last updated March 1, 2003