

INFORMATION TO USERS

This reproduction was made from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this document, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help clarify markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark, it is an indication of either blurred copy because of movement during exposure, duplicate copy, or copyrighted materials that should not have been filmed. For blurred pages, a good image of the page can be found in the adjacent frame. If copyrighted materials were deleted, a target note will appear listing the pages in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed, a definite method of "sectioning" the material has been followed. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For illustrations that cannot be satisfactorily reproduced by xerographic means, photographic prints can be purchased at additional cost and inserted into your xerographic copy. These prints are available upon request from the Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases the best available copy has been filmed.

**University
Microfilms
International**

300 N. Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48106

8311812

Olivera-Williams, Maria Rosa

LA POESIA GAUCHESCA DE BARTOLOME HIDALGO A JOSE
HERNANDEZ: RESPUESTA ESTETICA Y CONDICIONAMIENTO SOCIAL.
(SPANISH TEXT)

The Ohio State University

Ph.D. 1983

University
Microfilms
International 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1982

by

Olivera-Williams, Maria Rosa

All Rights Reserved

LA POESIA GAUCHESCA DE BARTOLOME HIDALGO A JOSE HERNANDEZ:

RESPUESTA ESTETICA Y CONDICIONAMIENTO SOCIAL

TESIS DOCTORAL

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for
the Degree Doctor of Philosophy in the Graduate
School of The Ohio State University

De

María Rosa Olivera-Williams

The Ohio State University

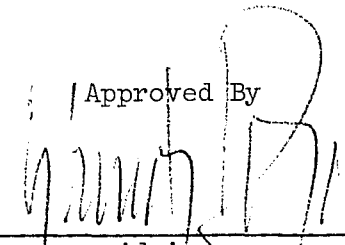
1982

Reading Committee:

Dr. Grínor Rojo

Dr. Stephen Summerhill

Dr. Albert N. Mancini

Approved By

Adviser
Department of Romance
Languages and Literatures

A mis padres,

A Tim

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi consejero el Profesor Grínor Rojo su constante orientación, los valiosos consejos y el estímulo que siempre me otorgó en el proceso de la escritura de esta tesis. No satisfaría completamente mi deuda de gratitud si no mencionara la colaboración del Profesor Stephen J. Summerhill y los comentarios del Profesor Albert N. Mancini, quien aceptó ser miembro del Comité de Lectura.

VITA

March 31, 1954 Born - Montevideo, Uruguay

March, 1976 B.A.S., University of Toledo,
Toledo, Ohio

1976-1981 Graduate Teaching Associate,
Department of Romance Languages
and Literatures, The Ohio State
University, Columbus, Ohio

January 1982 Presidential Fellowship from
The Ohio State University

September 1982-present Assistant Professor of Spanish
and Latin American Literature,
Notre Dame University, Notre
Dame, Indiana

FIELDS OF STUDY

Major Field: Nineteenth and Twentieth Centuries Latin American
Literature

Nineteenth Century Latin American Literature: Professor
Grínor Rojo

Twentieth Century Latin American Literature: Professors
Grínor Rojo and Reynaldo Jiménez

Nineteenth Century Peninsular Literature: Professor Slavador
García

Twentieth Century Peninsular Literature: Professor Stephen J.
Summerhill

INDICE GENERAL

	Page
AGRADECIMIENTOS	iii
VITA	iv
INTRODUCCION	1
1. Propósitos de este estudio	1
2. El ámbito de la poesía gauchesca: la polémica	2
3. Elementos para un nuevo planteo	11
4. Hacia un estudio del receptor de la gauchesca	16
5. Poesía gauchesca e historia	22
CAPITULO	
UNO: EL ESTADIO INICIAL DE LA GAUCHESCA	34
1. La coyuntura histórica	34
2. Bartolomé Hidalgo: la creación de una voz y un lenguaje	41
3. Los poemas anónimos	74
DOS: LA GAUCHESCA DE INTENCIONALIDAD POLITICA	96
1. La coyuntura histórica	96
2. Juan Gaulberto Godoy	105
3. Luis Pérez	120
4. Manuel de Araucho	134
5. Hilario Ascasubi	143
TRES: LA GAUCHESCA FESTIVA	169
1. La coyuntura histórica	169
2. Estanislao del Campo: virtuosismoliterario en dialecto gauchesco	180
3. Antonio D. Lussich: "Cantalicio Quirós y Miterio Castro"	198
CUATRO: EL APOGEO DE LA GAUCHESCA	215
1. Hilario Ascasubi: <u>Santos Vega el Payador</u>	215

	Page
2. Domingo D. Lussich: <u>Los tres gauchos orientales y</u> <u>El matrero Luciano Santos</u>	246
3. José Hernández: <u>El gaucho Martín Fierro y La</u> <u>vuelta de Martín Fierro</u>	264
CONCLUSION	301
BIBLIOGRAFÍA	305

INTRODUCCION

1. Propósitos de este estudio:

Nos proponemos describir y analizar la evolución de la poesía gauchesca desde sus orígenes en la primera década del siglo XIX, con los "cielitos" y "diálogos" de Bartolomé Hidalgo, hasta su apogeo, con la publicación de El gaucho Martín Fierro y, su secuela, La vuelta de Martín Fierro, de José Hernández.

Como la poesía gauchesca es literatura escrita, con características pseudo-orales y pseudo-populares, intentamos demostrar cómo y por qué esta oralidad aparente se crea y quién es el receptor de la misma. Para ello, hacemos uso de una metodología que combina la teoría de la respuesta estética de Wolfgang Iser con consideraciones sociohistóricas. El estudio estructural de este subgénero literario y sobre todo el estudio del lector implícito nos permitirán entender cómo la ideología en la cual la gauchesca se inscribe coincide, en parte, con la ideología del sector social hegemónico en el período de formación de los estados nacionales rioplatenses.

2. El ámbito de la poesía gauchesca: la polémica

La poesía gauchesca surge como género o subgénero literario-- en lo que sigue, usaremos la segunda de estas dos expresiones--en la zona del Río de la Plata, hoy ocupada por la Argentina y el Uruguay, y en el territorio brasileño de Río Grande. Se coincide en aceptar que

la primera década del siglo XIX es el momento de iniciación de esta poesía pseudo-popular, que abre un nuevo camino dentro del panorama de la literatura neoclásica de entonces, la que prima con exclusividad absoluta durante la primera década de la vida republicana de la Argentina.¹ Si bien aparecen antecedentes de lo que será la poesía gauchesca ya a finales del siglo XVIII, en el sainete El amor de la estanciera, escrito hacia 1787 (fecha cuestionada y limitada entre 1780 y 1795), y en "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excelentísimo señor don Pedro de Cevallos", escrito por el canónico Juan Baltazar Maciel en 1777,² es en los "Cielitos" y "Diálogos Patrióticos" de Bartolomé Hidalgo, que abarcan el decenio de 1812 a 1822, donde se encuentran las características que se desarrollarán luego y que constituirán los cimientos de la poesía gauchesca.

La fijación de los orígenes de este subgénero literario parece así no presentar mayores problemas. No ocurre lo mismo, sin embargo, con la fecha en que se extingue. Ciertamente es que en 1872, con la publicación del Santos Vega, de Hilario Ascasubi, Los tres gauchos orientales, de Antonio D. Lussich, y El gaucho Martín Fierro, de José Hernández, se produce la culminación de los objetivos de la poesía gauchesca y de los procedimientos empleados para lograrlos.³ Puede afirmarse en consecuencia que con el advenimiento de tales poemas y, sobre todo, con el advenimiento de la obra reconocida unánimemente por la crítica como el modelo canónico de este tipo de literatura, El gaucho Martín Fierro, y su secuela, La vuelta de Martín Fierro, 1872 y

1879, se cierra un ciclo de la gauchesca. Pero no todos los estudiosos del tema concuerdan en aceptar que el fin del subgénero coincide con la aparición de las obras que marcan su apogeo. Por ello, las fechas que se señalan para el término de su historia oscilan arbitrariamente entre 1872 ó 1879 (las fechas en que se publican las dos partes del poema de José Hernández) y el presente.

Por ejemplo, el crítico argentino Adolfo Prieto sostiene que con El gaucha Martín Fierro culmina y termina lo que propiamente se llama gauchesca.⁴ Según él, es con la obra de Hernández que los motivos, temas, situaciones y tipos que caracterizan a esta poesía llegan al máximo nivel de expresión. Los aciertos de Hernández consistirían en la transformación del diálogo de Hidalgo en monólogo poético; en el llevar la intencionalidad política de la poesía gauchesca en una dirección más bien social, algo apenas entrevisto por Lussich y desconocido por todos los que se incluyeron en la tradición gauchesca del alegato político; y también en la creación de la sextina que desde entonces lleva su nombre. En todo ello ve Prieto el punto no sólo de auge, sino definitivo de un largo proceso de perfeccionamiento del subgénero.

Para Eneida Sansone de Martínez, sin embargo, la fijación del límite de esta poesía dialectal rioplatense se amplía hasta 1910. Sin ocuparnos nosotros por ahora de las inexactitudes factuales que se contienen en este juicio, ese es el momento en que para ella:

La literatura gauchesca deja de ser un arma política y social (Hidalgo, Ascasubi, Hernández y Lussich); en que abandona la intención tradicionalista y nostálgica (Moratorio, De Maña, Regules); en que cesa,

en fin la inspiración gauchesca auténtica, que se transmite oralmente en la campaña de la Argentina y el Uruguay (si no entre gauchos--ya desaparecidos--por lo menos entre "paisanos") y se convierte en literatura nativista: voluntad e intención de canto al estilo gaucho con propósitos pura y exclusivamente literarios.⁵

Angel Rama, en Los guachopolíticos rioplatenses, coincide en parte con uno y otro de los dos críticos mencionados. Como Adolfo Prieto, reconoce en Los tres gauchos orientales y en El gaucho Martín Fierro la culminación de los objetivos de la poesía gauchesca, así como su inserción en el plano de la literatura social.⁶ Más aún, al igual que Prieto, parece suscribir en el libro citado la idea que la poesía gauchesca desaparece después de la publicación de los grandes poemas socio-políticos, ya que la dependencia directa de ésta del suceder cotidiano y la pobreza de recursos artísticos la despojan de ahí en adelante de su razón de ser. Sin embargo, al referirse a la poesía gauchesca del Uruguay, señala que Los tres gauchos orientales es el modelo que establecerá las bases de un sistema poético al que se habrá de llamar posteriormente "poesía gauchesca". Esta poesía gauchesca uruguaya llegaría a su estadio final con la obra de Elías Regules, el fundador de la "Sociedad criolla" (25 de agosto de 1894). La poesía de Regules, llamada por Rama "la gauchesca domesticada",⁷ se caracteriza por la fuerte evocación pasatista de un momento histórico y un tipo humano, el gaucho, ya desaparecidos. Regules mitifica al gaucho y lo presenta como exponente de la raza uruguaya, dando origen así al tradicionalismo. Su poesía lo único que conserva de la gauchesca es el personaje y, a veces, el artificio del dialecto gauchesco. En muchas de sus composiciones, sin embargo, la voz poética no pretende ser

la voz del gaucho, aunque se refiere a éste:

Cerca del móvil juncal
que con silueta gallarda
limita en forma de guarda
la alfombra del pastizal,
hay un albergue rural
en donde vive sonriente
un ejemplar resistente
de nuestras cosas primeras,
con setenta primaveras
arrugadas en la frente.⁸

En 1977, en "El sistema literario de la poesía gauchesca", Rama vuelve sobre el problema y concluye que la poesía gauchesca es un "estilo" que se sigue practicando hasta el presente:

Desde la asunción por José Alonso y Trelles en Paja Brava (1915) de la lección poética del modernismo culto, adecuándola a las condiciones estilísticas de la gauchesca, asistiremos a una renovación de los presupuestos del movimiento que le permite nueva vitalidad, llegando así hasta los años actuales con una abundante proliferación de poetas regionales (Julián García, Guillermo Cuadri, Serafín J. García) y una eclosión exitosa de cantores folklóricos (siendo el maestro indiscutido Atahualpa Yupanki).⁹

Este límite, más amplio y generoso que el que hacía llegar la duración del subgénero sólo hasta la primera década del siglo XX, coincide con la posición expresada al respecto en los estudios de Rodolfo A. Borello,¹⁰ Fermín Chávez,¹¹ y Eduardo Romano.¹² Para estos críticos no hay duda de que la poesía gauchesca sobrevive, con variantes, es cierto, hasta nuestros días. Así, poesía gauchesca, payadoresca, criollista, folklórica, etc. parecen igualarse en sus planteos respectivos hasta constituir un extraño mosaico en el que el único término en común es la presentación de un tema generalmente no incluido en la "alta" cultura. Eduardo Romano dice:

(Los temas de) la poesía gauchesca de este siglo, cuyos orígenes situamos hacia 1880, se abren en un variado

abanico que incluye, ..., lo histórico y la acusación militante pero también otras instancias: la condición y el carácter gauchesco; sus prendas y hábitos característicos; la dramatización, a veces sobria, a veces excesivamente patética de situaciones típicas de la existencia campera; las bienvenidas o condenas dirigidas al gringo, las confesiones de conflictos personales, generalmente éticos, etc. y sus cultores llegan, trasbordando con tenacidad de uno a otro medio de comunicación, (de las payadas en fondas y boliches al radioteatro, a las revistas y periódicos, al libro y finalmente al disco), hasta nuestros días.¹³

Por su parte, Borello cree que lo que permite aunar estas composiciones son ciertas convenciones lingüísticas que se van transmitiendo de un poeta a otro y que se van convirtiendo así en tópicos.

Chávez, en "Poesía en estilo gauchesco", clasifica a los poemas que se escriben después del "gran ciclo epicopolítico" del subgénero de acuerdo a tres nuevas líneas temáticas: la línea festiva (latente ya en la obra escrita entre 1812 y 1870), la línea amorosa (que se impone a partir de José Alonso y Trelles), y la vuelta al sentido social, que llevó a la gauchesca a su apogeo.¹⁴

Para nosotros, esta dificultad para delimitar temporalmente el ámbito del subgénero tiene sus orígenes en la carencia hasta hoy de una definición clara respecto a qué debe entenderse sensu stricto por poesía gauchesca. Dejando de lado el problema de si el adjetivo "gauchesco" está bien o mal empleado,¹⁵ o quien fue el primero en usarlo para referirse a esta clase de literatura, creemos que lo primero que hay que dejar en claro es que la poesía gauchesca no es una poesía popular. Siguiendo en esto a Borges, estaríamos aquí ante un género literario tan artificial como cualquier otro:

En las primeras composiciones gauchescas en las trovas de Bartolomé Hidalgo, ya hay un propósito de presentarlas en función del gaucho, como dichas

por gauchos, para que el lector las lea con una entonación gauchesca. Nada más lejos de una poesía popular. El pueblo--y esto lo he observado no sólo en los payadores de campaña, sino en los de las orillas de Buenos Aires--cuando versifica tiene la convicción de ejecutar algo importante, y rehuye instintivamente las voces populares y busca voces y giros altisonantes. Es probable que ahora la poesía gauchesca haya influido en los payadores y estos abunden también en criollismos, pero en el principio no ocurrió así, y tenemos una prueba (que nadie ha señalado) en el Martín Fierro (la payada de Martín Fierro con el Moreno).¹⁶

Así, la primera característica de esta poesía es el empleo de un dialecto gauchesco, en el que no debe verse una mera reproducción del lenguaje del gaucho argentino ni uruguayo,¹⁷ sino una convención poética que evoca expresiones y giros lingüísticos del gaucho de la pampa. Al ser una convención literaria carece por necesidad de muchas de las variantes lingüísticas que son propias del hablar de los diferentes tipos de gauchos rioplatenses. Por ello, el origen de los creadores de estas composiciones o su conocimiento de ciertas regiones rurales del área rioplatense no se distingue con claridad en sus obras. Con todo, parecen imperar en este artificio lingüístico rasgos del hablar pampeano.

El dialecto gauchesco, el idioma voluntariamente coloquial y vulgar expresado en forma dialogada, el uso de la métrica octosilábica y la creación del personaje "gaucho" que habla de su mundo, o mejor dicho, que transmite una cierta visión del mundo que lo rodea, le otorgan a la poesía gauchesca un fuerte carácter popularizante. Por lo pronto, el discurso gauchesco se presenta como un decir, en oposición a un escribir. La voz poética es la de un gaucho supuesto, que habla o canta. Esta pseudo-oralidad de composiciones siempre escritas y creadas por

escritores cultos es la que causa en la crítica una división con respecto a su procedencia y, por lo tanto, con respecto a su naturaleza.

Según un sector de la crítica, la poesía gauchesca puede entenderse sólo dentro del marco del romanticismo. Así, la creación del gaucho como voz poética y como personaje de estas composiciones respondería al gusto romántico por el color local y por los tipos más diferenciados y socialmente más bajos. Pero estas características ya se daban dentro de la línea costumbrista del neoclasicismo y, por ello, Sánchez-Reulet considera "las relaciones" de Hidalgo como típicos cuadros costumbristas neoclásicos.¹⁸ De todas maneras, como bien lo notó Borello, la posición de Sánchez-Reulet es un tanto exagerada. Si bien es cierto que el conocimiento del costumbrismo español dieciochesco y, posteriormente, del romanticismo en el sector culto rioplatense pudo facilitar el surgimiento de la poesía gauchesca, no se puede desdeñar la existencia de una tradición anterior y coetánea de tipo popular: "la poesía de los gauchos."¹⁹

Para Augusto R. Cortazar, quien prefiere obviar la asociación del subgénero con las tendencias del arte "culto", los textos de la gauchesca se entenderían mejor como proyecciones de fenómenos folklóricos, expresados fuera de su ámbito cultural propio. Las composiciones gauchescas son así, a juicio suyo, obras de personas determinadas, que se inspiran en la realidad folklórica y cuyo estilo, formas, ambiente y carácter trasuntan o reelaboran. Estas proyecciones dan por resultado la poesía gauchesca, destinada al público en general, preferentemente urbano, al cual se transmite por los medios institucionalizados que la técnica y la civilización ponen en cada caso

y en cada época al servicio de los creadores literarios.²⁰

Como quiera que sea, la ambigüedad de esta poesía parece estar en su carácter contradictorio y bigenérico. Por un lado es poesía culta, obra de poetas individuales, conscientes de su quehacer poético, con una notoria opción de público, y por otro, posee características que parecen insertarla dentro de la poesía popular del sector rural. Esta contradicción y el intento de la crítica de explicarla como resultado de circunstancias no literarias nos permiten entender las dificultades que hasta ahora presenta la delimitación temporal de este subgénero. Si bien la crítica sería reconoce que la poesía gauchesca es un movimiento revolucionario dentro de la literatura culta de la época, sus características popularizantes parecen hacerla matriz de una corriente popular temporalmente posterior.²¹ El logro de la poesía gauchesca de llevar al ámbito culto, por medio de una convención literaria, la forma de expresión de un sector rural, y por lo tanto, el material de la poesía popular, la convierte en el punto de intersección entre dos corrientes antagónicas en la literatura latinoamericana del siglo XIX: la creación de los hombres de las ciudades y la de los habitantes de las zonas rurales.

El acercamiento mayor o menor de la poesía gauchesca a la corriente folklórica, a la producción artística del pueblo, se entiende así como directamente vinculado a las tendencias de los varios períodos históricos. Por ejemplo, en el momento de la emancipación de la zona del Río de la Plata, las revoluciones de la Independencia muestran que el pueblo no es una masa homogénea, sino que dentro del desamparado sector rural existen fracturas. Aunque la mayoría del

pueblo rural responde al llamado revolucionario, hay un grupo que permanece en actitud tradicional y marginada:

Esa fracturación (la del pueblo rural) dentro de una clase social es la que delata la literatura gauchesca, apuntando por lo mismo a una incipiente conciencia de clase que el sacudimiento revolucionario promueve en los hombres del campo, situados en el punto más alejado de la estructura económico-social que comienza a incorporarse a América Latina con la revolución.²²

Así, los primeros cultores de la poesía gauchesca asumirían el sentir de un pequeño grupo rural que comienza a tomar conciencia de una reclamación económica, social y política.

Si bien no se puede negar la relación de la poesía gauchesca con la historia y con la estructura económico-social en la que surge y se desarrolla, no se puede explicar este subgénero literario, ni ningún otro por cierto, como condicionado exclusivamente a una situación económica determinada. El propio Engels señalaba que, "el desarrollo jurídico, político, filosófico, religioso, literario, etc., descansa en el desarrollo económico...". Pero a ello agregaba que esto no quiere decir que "... la situación económica sea la causa, lo único activo y todo lo demás efectos puramente pasivos. Hay un juego de acciones y reacciones sobre la base de la necesidad económica, que se impone siempre en última instancia. La determinación de la producción intelectual por la base material debe ser entendida como una relación de naturaleza dialectica".²³ Así, para resolver las ambigüedades que presenta la poesía gauchesca, sus características lingüísticas que la convierten en un género único dentro de la literatura hispanoamericana, tenemos que estudiar el discurso gauchesco partiendo de sus componentes básicos: la voz poética o narrador, el lenguaje y el receptor o el lector.

3. Elementos para un nuevo planteo

El narrador de la poesía gauchesca (y ya nos referiremos más adelante a sus multiplicaciones y complejidades) se presenta como una voz que pretende ser popular. La voz que adopta y adapta el presunto lenguaje del gaucho rioplatense, recurriendo de preferencia al modelo del gaucho pampeano, pretende también adoptar y adaptar el sentir de ese gaucho, del pueblo rural. Para ello trata de aparecer como parte integrante del sector, haciéndose eco de su hablar cotidiano, de las expresiones y modismos que le son peculiares, más que de sus tradiciones artísticas, aunque estas últimas tampoco se excluyen. Prueba de ello es el empleo del verso octosilábico de rima asonantada, de procedencia española, pero preservado por la cultura del pueblo sin grandes modificaciones.

Pero lo esencial del asunto es que nos encontramos aquí ante una serie de textos, con un lenguaje literario y escrito, pero que pretende ser natural y oral.

Para acentuar aún más la impresión de naturalidad y oralidad, el discurso gauchesco recurre al diálogo. No le basta por lo tanto al poeta con el disfraz lingüístico conducido por un narrador exclusivamente, sino que se le hace necesario echar mano de una estructura superior, de indudable eficacia expresiva, pero que el gaucho mismo, el habitante rural rioplatense, no utilizaba en sus manifestaciones artísticas. El receptor inicial del discurso se trueca de esta manera en interlocutor. Dicho interlocutor no sólo responde, sino que además "cuenta" lo suyo. Al contar, pasa a ser narrador, segundo, tercero, cuarto, etc., pues su número cambia de acuerdo a los escritores

y a los grados de desarrollo que se van sucediendo a lo largo de las diferentes etapas o fases de la historia del subgénero.

Todo lo cual va en apoyo de la oralidad, que es el indicio por excelencia de la popularidad que el texto gauchesco se empeña en asumir. Trátase en definitiva de un texto escrito, que se finge oral, y de un texto culto, que se finge popular. Sus aspiraciones son las de ser consumido como un producto legítimo de la vida pampeana.

Pero también hay otros elementos que no deben perderse de vista en nuestra descripción de las fuerzas estructurantes de esta poesía. Es cierto que los diálogos de Hidalgo dieron origen a la corriente más productiva y exitosa dentro del subgénero. Los grandes poemas, los que lo llevan hasta la cumbre de sus posibilidades de realización, son, en efecto, diálogos. Pero un gran número de poemas gauchescos están escritos ateniéndose a fórmulas que se derivan de las canciones danzadas y entre las cuales las más importantes son el cielito, la caña y la media caña. Es este otro ejemplo de que el patrimonio artístico del pueblo, aunque no incorporado totalmente en la gauchesca, no deja de tener en ella una incidencia estimable.

Con todo, el empleo del cielito, que presumiblemente se cantaba y bailaba en la región del Río de la Plata durante el coloniaje, no constituye una prueba del origen popular payadoresco de esta poesía, como más de una vez se he sugerido.²⁴ Quienes usan los cielitos son escritores cultos, que se apropian de esta forma de la canción danzada, con el fin de hacerla contribuir a la creación de un tipo de literatura seudo-popular. Hidalgo, el precursor y fundador, antes de escribir diálogos, escribió cielitos. Así, el empleo del cielito y el

de la media caña, aun cuando ambas formas siguieron usándose una vez que el diálogo se afianzó como el recurso de mayor eficacia expresiva, constituyen un antecedente del empleo del diálogo. Se trata en el fondo de recursos retóricos, puestos todos al servicio de un mismo fin: el logro de la oralidad, que no es otra cosa que el vehículo formal de la popularidad. Con su tímido acercamiento a los vocablos y expresiones dialectales, contenidos en los cielitos y en las medias cañas, el poeta daba un primer paso con vistas a la creación de un discurso pseudo-popular, el discurso de la poesía gauchesca. No estamos de acuerdo, por lo tanto, con la exclusión que de los cielitos hace Horacio Jorge Becco, hablando de las obras de Hidalgo. Dice el crítico argentino:

Nada más transparente en la producción de Hidalgo que la diferencia de dicción entre "cielitos" y los "diálogos" de Chano y su amigo. Los primeros imitan la poesía folklórica, de los payadores y demás cantores tradicionales; los segundos continúan un modeio literario y convencional, aun sin documentar hasta ahora, por esa deficiencia indicada de nuestras bibliotecas.²⁵

Es verdad que el lenguaje de los cielitos no siempre pretende esa identificación con el dialecto gauchesco que los diálogos buscan deliberadamente. Sin embargo, en la recopilación que de las primitivas composiciones gauchescas hizo Lauro Ayestarán,²⁶ se pueden encontrar cielitos que contienen términos gauchescos, los mismos que proliferarán en las imitaciones que de las canciones danzadas antiguas hace posteriormente Hilario Ascasubi.

En conclusión, si bien es cierto que el elemento estructurante básico de la poesía gauchesca es el diálogo escrito en langua dialectal, no por eso hay que desdeñar las contribuciones de los cielitos

y, en general, de las canciones danzadas a la configuración del modo lo. Todo ello a través de la utilización que de estos elementos hacen autores cultos, aprovechándolos en términos de recursos retóricos o de construcción poética. Más aún, como bien lo nota Rama, el rasgo dramático que caracteriza el régimen dialogado que instaura Hidalgo existe embrionariamente en los poemas que se ascriben siguiendo la pauta de los cielitos.²⁷ También allí existe una voz personal, la voz de un narrador, que interpela a un público real y al que se debe suponer perteneciente al mismo sector de población campesina analfabeta en el que él, el narrador, se sitúa.

De todos modos, no será sino hasta la aparición plena del diálogo, esto es, hasta la aparición de un modelo literario convencional, en el que un supuesto narrador gaucho, en una lengua nueva, el dialecto gauchesco, le habla a un interlocutor integrado dentro del poema, que el modelo gauchesco adopte su forma definitiva. Este modelo, altamente funcional para la expresión de inquietudes y problemas sociopolíticos, es el que le otorga finalmente a esta poesía su prestancia (seudo) popular, y ello incluso hasta el extremo de darle también aires--como les gustaba pensar a los románticos sobre la antigua épica--de creación colectiva:

(La poesía gauchesca) Tiene algo de coparticipación colectiva de numerosos escritores en una sola obra, incluso los nombres de los personajes--Chano, por ejemplo, o Contreras--pasan de mano en mano: los inaugura Hidalgo y los recoge Ascasubi.²⁸

De lo que se desprende que el poeta gauchesco crea un lenguaje nuevo con el propósito de acercarse a un sector de la sociedad que hasta ese momento permanecía marginado de ella. Así, la poesía

gauchesca surge como un vehículo para hablarle al hombre de la campaña y para atraerlo a la causa de la independencia. El receptor de estas composiciones es desde este punto de vista, al menos, el hombre de la pampa, que ahora se necesita para liberar al país de la dominación española. La creación del dialecto gauchesco, el feliz hallazgo de Hidalgo, se presenta por ello desde el principio como un ataque contra la lengua española; utilizando las palabras de Rama, ese lenguaje en sí mismo constituye una "toma de posición" con respecto al conflicto fundamental que se agita en la coyuntura histórica que cubren las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX.²⁹

La realidad americana se enfrenta al sistema colonial español con las armas y con las letras. Si las letras en general sirven, durante el período independentista, de instrumentos políticos, también la poesía gauchesca, originada al calor de las revoluciones, tiene un valor pragmático irrefutable. Su popularismo y su consecuente búsqueda de la oralidad derivan de las funciones políticas e ideológicas, de atracción y de galvanización del mundo rural analfabeto, que a sí misma se ha fijado. Pero por otra parte las composiciones gauchescas son obra escrita, lo que presupone que, si el destinatario de ellas es el público rural, a este llega sólo indirectamente. Su destinatario inmediato es otro, es el individuo alfabeto, es el lector de las ciudades.

Como la poesía gauchesca no muere al finalizar el período independentista--toda la crítica, a pesar de la gran controversia que existe con respecto a la fijación cronológica de este subgénero, reconoce que en la década del setenta del siglo pasado la gauchesca

alcanza sus máximos logros--formularemos una serie de preguntas:

¿Con qué fines el escritor gauchesco se dirige a un receptor doble?.

¿Va a pertenecer siempre el receptor a dos esferas sociales diferentes, la urbana culta y la rural analfabeta?. ¿En qué momento deja esta estructura poética de tener funcionalidad o, puesto de otro modo, cuándo se extingue como subgénero literario?. Por último, ¿cuál es la ideología que en diferentes etapas alimenta el discurso gauchesco?. Para responder a estas preguntas nos proponemos realizar en esta tesis un análisis exhaustivo del menos estudiado entre los elementos de esta poesía. Nos referimos al receptor.

4. Hacia un estudio del receptor de la gauchesca

Estudemos el receptor creado por los poetas gauchescos. Si el público gauchesco es una creación literaria, entonces debe aparecer en el poema mismo en calidad de lector implícito.³⁰

Ahora bien, el lector implícito es una construcción textual. Si entendemos que toda obra literaria puede producir una respuesta, un efecto, sólo cuando es leída, o sea cuando el texto llega a un receptor, quien por medio del acto de la lectura hace posible el desarrollo de la comunicación literaria, tenemos que analizar qué elementos presenta el texto literario para que se logre su actualización:

It is generally recognized that literary texts take on their reality by being read, and this in turn means that texts must already contain certain conditions of actualization that will allow their meaning to be assembled in the responsive mind of the recipient. The concept of the implied reader is therefore a textual structure anticipating the presence of a recipient without necessarily defining him: this concept prestructures the role to be assumed by each recipient ...³¹

Así, el lector real, entendido tanto como lector histórico, aquél conocido por medio de documentos históricos, así como el lector actual, tienen que asumir el papel que el texto les presenta y ese papel constituye la entidad a la que aquí hemos llamado lector implícito.

Siguiendo con los postulados desarrollados por Iser en la formulación de su teoría de la respuesta estética, el papel que el lector debe asumir se encuentra preestructurado por tres componentes básicos: 1) las diferentes perspectivas representadas en el texto (el narrador, los personajes, el argumento y el lector); 2) el punto de privilegio por medio del cual el lector puede unir estas perspectivas, y 3) el lugar de encuentro donde perspectiva y lector convergen.³² De esta manera, Iser diferencia dos conceptos de lectores, el lector ficticio, que integra una de las perspectivas en lo que concierne a su función, y el papel del lector, que él denomina lector implícito. Las diferentes perspectivas textuales constituyen para Iser un tablero de instrucciones; ellas estimulan la creación de una serie de imágenes, que animan lo que se implica lingüísticamente, pero que no se ha dicho. El montaje de las instrucciones textuales es, entonces, un acto no lingüístico ya que se logra a lo largo del proceso de la lectura y el lector implícito concebido como estructura textual se convierte en un "acto estructurado", comienza a afectar al lector y lo introduce dentro del mundo del texto:

Textual structure and structured act are related in much the same way as intention and fulfillment, though in the concept of the implied reader they are joined together in (a) dynamic process.³³

Para Iser, el texto y el lector deben converger por medio de una situación, la cual depende de ambos para su realización. Para que esta situación pueda ser posible y, por lo tanto, para que la comunicación literaria se realice tienen que existir tres componentes esenciales: el repertorio, o contexto referencial de la obra cuyo sistema de equivalencias debe ser actualizado; las estrategias, cuya función es la de ofrecerle al lector posibilidades de organizar el material del texto y también condiciones a partir de las cuales ese material debe ser comunicado; y, por último, la participación del lector o la realización del texto.³⁴

El repertorio se materializa por medio de cuatro perspectivas que están continuamente interactuando: la del narrador, la de los personajes, la del argumento y la del lector. Como estas perspectivas se entrelazan constantemente es imposible que el lector, llamémosle desde ya el lector implícito, o sea el lector real en la medida en que éste asume los papeles que el texto le asigna, pueda abarcar las distintas perspectivas al unísono. Así, el punto de vista que asume el lector implícito en un determinado momento constituye el "tema" o, en otras palabras, la perspectiva predominante que se destaca del fondo de las otras perspectivas u "horizonte".³⁵ El tema va a estar determinado por el horizonte y así como las cuatro perspectivas conocidas se entrelazan e interactúan entre ellas, el tema y el horizonte también están en continuo movimiento. Esta estructura de tema y horizonte es el vehículo más importante entre el texto y el lector, ya que el lector debe resumir una serie de puntos de vista cambiantes que no sólo se modifican a sí mismos sino que también

influyen en la estructura del desarrollo temporal del texto. El movimiento de horizonte a tema y viceversa señala el punto de vista móvil del lector:

The context is a product of switching perspectives, and the producer is the reader himself, who removes the norms from their pragmatic setting and begins to see them for what they are, thus becoming aware of the functions they perform in the system from which they have been removed. This is tantamount to saying that he begins to understand the influence the norms have on him in real life.³⁶

En el proceso de la lectura, las instrucciones dadas por el texto son realizadas por el lector. La transferencia del texto al lector se logra por medio del punto de vista móvil, que debe ser ocupado por este último, el cual cambia de posición de acuerdo a los vacíos que cada correlativo oracional presenta. Así, el proceso de lectura es un proceso dialéctico entre lo que Edmund Husserl denomina protensión (expectativa) y retención (memoria),³⁷ y que lleva a un horizonte futuro que tiene que ser ocupado por el punto de vista móvil, pero sin abandonar el horizonte del pasado, ya ocupado por dicho punto de vista. El punto de vista móvil no se ubica en una perspectiva determinada y la posición del lector sólo puede establecerse por medio de una combinación de perspectivas. Los segmentos de perspectivas pasados configuran el horizonte del presente y, a la vez, esas perspectivas van a ser modificadas por el presente. Por eso, el texto como objeto estético no puede ser aprehendido como un todo en las diferentes fases del acto de la lectura. La interpretación del texto, la aprehensión de su significado, es un producto de la interacción entre el texto y el lector y no puede ser exclusivamente trazada ni en la escritura del texto ni en la disposición del lector. El texto

literario activa las facultades del lector permitiéndole recrear el mundo que presenta. El producto de su actividad creadora es lo que Iser llama "la dimensión virtual del texto", la cual le otorga realidad. Esta dimensión virtual no es el propio texto ni la imaginación del lector, sino la unión del texto y la imaginación.³⁸

Hemos delineado con cierta detención los conceptos fundamentales del estudio de Wolfgang Iser sobre la función del lector implícito y sobre el acto de la lectura como respuesta estética al texto literario, a pesar que el crítico alemán se refiere con exclusividad a la novelística, pues creemos que el estudio del lector implícito de la poesía gauchesca nos permitirá re-crear el mundo que ella presenta y aprehender su sentido. Como la poesía gauchesca es una poesía narrativa, existe una voz que en dialecto gauchesco relata un conflicto. Están presentes en ella por lo tanto varios de los componentes básicos de la novela: el narrador, el argumento, los personajes y el lector. Pero como al fin de cuentas la gauchesca es poesía y no novela, estos elementos, que en la jerga iseriana son las diferentes perspectivas que nos permiten aprehender el contexto referencial de la obra, o sea, el repertorio (los esquemas y temas literarios familiares así como las alusiones a contextos socio-históricos conocidos), no estarán claramente definidos. El personaje gauchesco se transforma en la voz que narra y, por lo tanto, se convierte en narrador; el lector ficticio, la perspectiva del lector que el texto presenta, pasa a ser un personaje, y el punto de vista móvil, que le permite al lector ejecutar las instrucciones del texto y responder a sus efectos, se limitará en un género cuya esencia es la contención.

La aparente indivisibilidad de las perspectivas que presentan los poemas gauchescos le hace decir a Rama:

Si apelamos al esquema jakobsiano revisando sus diversos componentes, observaremos que en la poesía de Hidalgo los tres --el aparente emisor del mensaje, el contexto o referente sobre el que se cuenta y canta y el destinatario del producto-- son visiblemente el mismo gaucho. (...) sin que entonces se haga evidente, como en los "cielitos" u otras composiciones, que el emisor pretendidamente gaucho se dirige a un receptor ajeno al texto y obligadamente gaucho.³⁹

Sin embargo, Rama al atender sólo al núcleo dramático de estas composiciones, al diálogo entre un supuesto gaucho-narrador y un, también, supuesto gaucho oyente e interlocutor, asimila dos componentes heterogéneos en toda obra literaria: el lector, llamémoslo, en este caso receptor, ficticio y el receptor real:

Toute narration, qu' elle soit orale ou écrite, qu' elle rapporte des événements vérifiable ou mythiques, qu' elle raconte une histoire ou une simple série d' actions dans le temps, toute narration présuppose non seulement (...) un narrateur mais encore un narrataire, c' est-à-dire quelqu' un à qui le narrateur s' adresse ... le narrateur est un créature fictive, comme son narrataire (...). Le lecteur d' une fiction en prose ou en vers et le narrataire dans cette fiction ne doivent pas être confondus. L' un est réel, l' autre fictif; et s' il arrive que le premier ressemble étonnamment au second, c' est là l' exception et non la règle.⁴⁰

La poesía gauchesca será la regla y la excepción.

5. Poesía gauchesca e historia

Ahora bien, el repertorio de la poesía gauchesca, o sea las alusiones a contextos sociohistóricos conocidos, plasmadas por medio de esquemas literarios tradicionales, versa siempre sobre asuntos militares, políticos o sociales del momento, sin olvidar el tema costumbrista, el cual se desarrolla en mayor o menor grado en todas las composiciones y dando lugar por medio del choque entre las costumbres urbanas y la

perspectiva de la voz narradora gauchesca a la corriente festiva del subgénero. La poesía gauchesca tiende así a ser poesía del presente. Bartolomé Hidalgo crea una lengua literaria nueva con el fin de dirigirse a una parte de la población hasta entonces ignorada social y literariamente. No obstante haber escrito poesía culta, neoclásica, el creador de la gauchesca entiende que en el período de las revoluciones independentistas es necesario aunar fuerzas, convocar a la totalidad de la población a la lucha contra los ejércitos españoles. El vasto sector rural no puede seguir siendo ignorado. Es su convocatoria indispensable, en un momento histórico crítico, la que explica la creación del personaje gauchesco y su dialecto. Pero la literarización del gaucho tiene también una segunda finalidad. Esto es la de familiarizar al incipiente sector hegemónico de las sociedades rioplatenses con el campo, con una realidad geográfica clave para el desarrollo económico posterior de los países respectivos, así como con el grupo humano que lo habita y que es el que ha de convertirse eventualmente en la fuerza de trabajo. Esta dualidad de receptores va a ser una constante en la poesía gauchesca. Si por un lado hay que llegar a la población rural utilizando un narrador pretendidamente gaucho, que como José Hernández dijera

..., debe ajustarse estrictamente a los usos y costumbres de esos mismos lectores, (los gauchos) rendir sus ideas e interpretar sus sentimientos en su mismo lenguaje, en sus frases más usuales, en su forma general, aunque sea incorrecta; con sus imágenes de mayor relieve, y con sus giros más característicos, a fin de que el libro se identifique con ellos de una manera tan estrecha e íntima, que su lectura no sea sino una continuación natural de su existencia.⁴¹

por otro, también hay que mostrarle al hombre culto de la ciudad, a aquél que se prepara a asumir la dirección de los nacientes estados una

parte desconocida o casi desconocida por él hasta entonces del contingente humano disponible.

El repertorio de la gauchesca está constituido así por los acaeceres históricos del momento en que se escribe y acaeceres que se comunican a dos tipos de lectores. Por cierto, los hechos que se cuentan no son novedad ni para el hombre culto de la ciudad ni para el habitante rural. Como la épica y la poesía de creación oral sensu lato, la gauchesca tampoco quiere sorprender con sus temas. Esos temas pertenecen al acervo del conocimiento común. No así la perspectiva que se emplea para desarrellarlos. Es aquí donde aparecen la figura y la voz de un gaucho supuesto, que narra las batallas independentistas, las escaramuzas militares e ideológicas de los bandos enprugna, de los unitarios y de los federales, y que hace presente al mismo tiempo la situación en la que se encuentra el gaucho. Para llegar al receptor analfabeto rural, el poema debe ser capaz de encubrir su naturaleza literaria, debe ser presentado a través de convenciones que subrayan su continuidad con la realidad de la vida y el ambiente del receptor. De esta manera, su valor doctrinario se impondrá fácilmente. Del otro costado, el habitante de las ciudades, el que debe familiarizarse con el gaucho y su habitat, logra el conocimiento que busca por medio de una voz que mina las características del dialecto gauchesco y que hasta donde puede asume el modo de pensar y de entender el mundo que es propio de su referente.

Conviene insistir en la importancia que tuvo en el comienzo de la vida independiente de las Provincias Unidas mostrarle a la elite dirigente

la presencia del pueblo rural. Ese pueblo rural era el que había hecho posible, en ocasiones sucesivas, la caída de las fuerzas realistas (el 25 de mayo de 1810, la Revolución de mayo dio lugar a la Junta Provisoria de Buenos Aires; el 18 de mayo de 1811, los orientales encabezados por José G. Artigas derrotan a los españoles en la batalla de Las Piedras; el 31 de diciembre de 1812, las fuerzas de Artigas, Rondeau y Soler derrotan al realista Vigodet en el Cerrito). Pero los intereses y aspiraciones del campo no coinciden necesariamente con los de la elite urbana. Si bien el campo está de acuerdo en independizar al país, también exige con posterioridad a la independencia la implantación de un régimen republicano y federal. Las expectativas de las provincias están documentadas en las Instrucciones artiguistas del año XIII (1813) y en el Reglamento Provisorio de Tierras de la Provincia Oriental de 1815, también promulgado por Artigas. Pero la doctrina artiguista, que plasmaba la voluntad y las necesidades del hombre del campo, se estrella con el planteo reaccionario y centralista de las autoridades urbanas. El período de los Directores Supremos, que se inicia en Buenos Aires en 1815 y que se extiende hasta 1820, se caracteriza por el anhelo de implantar en la zona del Río de la Plata un sistema monárquico. Quizás sí la "política de triple juego: pública, reservada y reservadísima" del director Pueyrredón sea la que mejor resume esta actitud absurda y vergonzosa:

La política pública (pour la galarie) consistió en adoptar posiciones que pudieran tomarse como expresión de solidaridad con Artigas y con los pueblos que repelían la invasión (portuguesa); la reservada, en contemperizar con la corte de Portugal pero guardando cierto decoro como cuerpo político que había declarado independencia de la Nación; la reservadísima consistía en que la

las Provincias Unidas que se habían "invertido del alto caracter de Nación libre e independiente del rey Fernando VII, sus sucesores y metrópoli y de toda otra dominación extranjera", reconocerían en último término como monarca a don Juan VI, rey de Portugal, Brasil y Algarves, que había empezado por invadir a la provincia Oriental.⁴²

Esta división entre la ciudad y el campo, entre la "civilización y la barbarie", según la especiosa terminología de Domingo Faustino Sarmiento, estará siempre presente en el proceso de formación de los nuevos estados nacionales con el agravante de que, siendo el espacio de la barbarie, el campo es también la base de la economía rioplatense. Por eso, una vez independizadas las antiguas colonias del Río de la Plata de la metrópoli española, el campo se divide en unas cuantas estancias de extensión desmesurada. Las jóvenes naciones entran así en el mercado internacional a satisfacer las exigencias de materias primas y de alimentos que les hacen las metrópolis centrales. De manera que el pueblo rioplatense logró la emancipación de la tierra en alianza con una elite urbana.⁴³ Pero una vez que esa elite obtiene el control de la economía y el estado, e impone además su hegemonía ideológica, la voz de la misma deja de confundirse con la del pueblo rural.

Todo lo cual quiere decir que el receptor de la poesía gauchesca tiene que ser doble en el primer momento. Esa duplicidad no es más que el reflejo "estructural" (para usar una categoría goldmaniana) de la alianza entre la población rural y la elite dirigente en momentos críticos para los países rioplatenses. El lector implícito tiene así que ejecutar las instrucciones del poema-texto y para ello es que se juxtaponen frecuentemente en una sola persona el creador y el trasmisor.⁴⁴ Más adelante, terminando el primer período de la

gauchesca, el de las luchas independentistas, si bien se rompe la antigua alianza, y finalizando con ella la necesidad de incorporar al hombre del campo en la historia militar y política, la duplicidad del receptor no desaparece. Esta vez el dialecto gauchesco sirve para transmitir mensajes políticos al habitante del campo no menos que al de la ciudad. Después de la destrucción, la construcción, y una construcción de acuerdo a un programa más o menos preciso. Es así como la estructura de esta poesía pseudo-oral y pseudopopular no cambia esencialmente. Sin embargo, en el llamado período de las facciones o segundo momento de la gauchesca el influjo de las nuevas coordenadas ideológicas se detecta en este período en la mayor distancia que existe entre la voz del narrador del marco y la voz del narrador "gaucho". Más aún, la oralidad fingida de esas composiciones se transforma en varios poemas en escritura. El gaucho narrador es ahora un gacetero. Se amplían con esto las diferentes perspectivas que el lector implícito debe ocupar. No hay ya coincidencia, ni siquiera aparente, entre las necesidades del sector urbano y las del rural. Pero el dialecto gauchesco, cuya efectividad ya había sido probada suficientemente, se emplea ahora de nuevo para inducir al hombre del campo a que adopte las posturas políticas e ideológicas del sector urbano.

Cuando la burguesía agroexportadora y comercial conquista finalmente el poder, procede de inmediato al alambramiento de los campos y al reforzamiento de las leyes contra vagos y maleantes. Es decir, de las leyes contra los gauchos. Los aliados de antaño se convierten así en

los enemigos de hoy. También la poesía gauchesca reacciona y logra entonces sus mejores obras. Sin abandonar el esquema poético ya analizado, las nuevas composiciones se dirigen al lector culto urbano con el fin de reclamar por la marginalización del gaucho, y tal es el caso de El gaucho Martín Fierro, así como también al hombre de campo para propagandizar su adaptación al sistema, y tal es el caso del segundo de los poemas de Hernández La vuelta de Martín Fierro. Pero a esas alturas la integración del gaucho en la nueva sociedad era una utopía. No había allí lugar para él. Sin una solución económica que diera tierra al campesino, cada vez más marginado y desposeído, la propuesta integradora era un imposible de hecho.

Convertidas en productoras de materia prima, de carne, cueros y lanas, para los grandes mercados extranjeros, las economías rioplatenses necesitaban peones y no gauchos:

Durante la década de 1880 de grandes transformaciones técnicas, sociales y económicas en Buenos Aires, la tierra se valoriza en proporciones nunca vistas ... Por eso la mayoría se esforzó en acumular la mayor extensión de tierra ...⁴⁵

En estas condiciones, la poesía gauchesca deja de ser un "verbo poético conjugado en tiempo presente," como dijera Lauro Ayestarán. Los escritores cultos, que producen composiciones en estilo gauchesco, ya no se dirigen a un receptor doble, sino al lector culto urbano, el mismo que añora un pasado ya perdido para siempre. El dialecto gauchesco se carga por eso de un tono nostálgico y elegíaco. El gaucho y sobre todo su lengua, codificada por los escritores gauchescos, pasan a ser el símbolo de lo autóctono rioplatense.

En nuestro siglo, desde la década del treinta, más o menos, ciertos poetas cultos vuelven a escribir composiciones en dialecto gauchesco retomando la tendencia social que Hernández y Lussich le imprimieron al género. Pero la obra de estos epígonos, de alta calidad literaria en algunos casos, como los de Arturo Jauretche, Marcelino M. Román, Julian, García, Romildo Risso y otros, se diferencia del esquema que nosotros estudiamos, porque en ella no existe el artificio de una oralidad supesta. La voz narradora no canta, a excepción de aquellas composiciones escritas en forma de copla. También desaparecen el narrador de marco, que estaba presente en todos los poemas estructurados bajo el modelo de los "diálogos" de Hidalgo, y el receptor ficticio gaucho. Todo esto nos hace pensar que el lector implícito es, tiene que ser aquí, el lector culto de las ciudades. No debemos olvidar que la década del treinta es en la Argentina "la década infame" (1930-1943) y en el Uruguay, la de la dictadura de Gabriel Terra (1933-1938, aunque su mandato presidencial comienza en 1931 y sus directivas políticas se mantienen durante los tres primeros años del gobierno de su sucesor el General Baldomir, ocupando así el terrismo la década que va de 1931 a 1941):

... las fuerzas más retrogradas se amparan del poder, practican una redistribución regresiva del ingreso nacional, consolidan y hasta amplían la estructura latifundiaria... La "década infame" de Argentina y la dictadura de Terra en el Uruguay representan una respuesta típicamente reaccionaria a la crisis del 29. Con tal respuesta se salvan naturalmente los intereses de la oligarquía, pero al precio de hundir la economía de los respectivos países.⁴⁶

Así se entiende que escritores que habían participado en el movimiento radical irigoyenista, como Arturo Jauretche, escriban para el sector urbano sobre la situación del proletariado rural.

Parecería pues que en la obra de los epígonos de los cultores canónicos de la gauchesca el receptor implícito deja de ser dual. En el caso de las composiciones en dialecto gauchesco, que reviven las costumbres y los sentimientos del gaucho nostálgicamente, el lector implícito está pensado como un lector culto urbano a quien se le entrega la imagen de un mundo extinto. El gaucho es un tipo del pasado y su sucesor, el peón rural, aunque conserva algo de su lengua y sus costumbres,⁴⁷ pertenece a otra historia.

Introducción: Notas

¹Roberto F. Giusti, "Las letras durante la revolución y el período de la independencia," Historia de la literatura argentina, Ed. Rafael Alberto Arrieta (Buenos Aires: Peuser, 1958), I, pp. 263-273.

²Horacio Jorge Becco, "La Primitiva poesía gauchesca y Bartolomé Hidalgo," Trayectoria de la poesía gauchesca (Buenos Aires: Plus Ultra, 1975), pp. 10-13.

³Adolfo Prieto, "La culminación de la poesía gauchesca," Trayectoria de la poesía gauchesca, p. 81.

⁴Prieto, "La culminación ...," pp. 81-102.

⁵Eneida Sansone de Martínez, La imagen en la poesía gauchesca (Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1962), p. XIX.

⁶Angel Rama, Los gauchipolíticos rioplatenses (Buenos Aires: Calicanto, 1976), pp. 128-139.

⁷Rama, Los gauchipolíticos ..., p. 171.

⁸Eduardo Romano, Poesía gauchesca del siglo XX (Buenos Aires: Andrómeda, 1977), p. 71.

⁹Angel Rama, "El sistema literario de la poesía gauchesca," Poesía gauchesca, Ed. Jorge B. Rivera (Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1977), p. XLV.

¹⁰Redolfo A. Borello, "Introducción a la poesía gauchesca," Trayectoria de la poesía gauchesca, p. 64.

- ¹¹Fermín Chávez, Poesía rioplatense en estilo gaucho (Buenos Aires: Ediciones Argentinas, 1962), pp. 14-19.
- ¹²Romano, Poesía gauchesca ..., pp. 9-17.
- ¹³Romano, Poesía gauchesca ..., pp. 16-17.
- ¹⁴Chávez, Poesía rioplatense ..., pp. 17-18.
- ¹⁵Chávez, Poesía rioplatense ..., pp. 11-14.
- ¹⁶Jorge Luis Borges, "El escritor y la tradición," Discusión, en Obras completas de Jorge Luis Borges, 1923-1972 (Buenos Aires: Emecé, 1974), pp. 268-269.
- ¹⁷Hay que tener en cuenta que el gaucho no es un tipo humano único y uniforme y que su lenguaje, estilo de vida y hasta su físico cambian de acuerdo a las regiones donde vive. Ver: Augusto Raúl Cortázar, "Folklore literario y literature folklórica," en Historia de la literatura argentina, Ed. Rafael Alberto Arrieta (Buenos Aires: Peuser, 1959), V, pp. 76-387.
- ¹⁸Borello, "Introducción a la poesía gauchesca," pp. 50-52.
- ¹⁹Augusto Raúl Cortázar, Poesía gauchesca. Eslabón de un proceso cultural (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1970), p. 7.
- ²⁰Cortázar, Poesía gauchesca ..., pp. 13-14.
- ²¹Con respecto a las transformaciones que experimenta la gauchesca en el siglo XX, Romano dice: "Desde 1910, en forma muy lenta, se van produciendo algunos cambios. La improvisación payadoresca empieza a perder terreno: ante el cantor de tangos, primero; luego, ante la absorción que de su público efectúan la radiotelefonía y el cinematógrafo. Pero la poesía gauchesca sabe reacomodarse a la nueva

situación: cantores camperos y recitadores ganan un lugar en esos medios, típicos de las ciudades en vías de industrialización."

(Romano, Poesía gauchesca ..., pp. 12-13).

²²Rama, Los gauchipolíticos ..., p. 30.

²³Cita de Federico Engels, en Francoise Perus, Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo (Mexico: Siglo XXI, 1976).

²⁴Horacio Joge Becco, Antología de la poesía gauchesca (Madrid: Aguilar, 1972), p. 35.

²⁵Becco, Antología ..., p. 39.

²⁶Lauro Ayestarán, La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1838) (Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1950), p. 13.

²⁷Rama, "El sistema literario ...," p. XLI.

²⁸Ayestarán, La primitiva poesía ..., p. 24.

²⁹Rama, "El sistema literario ...," p. XXX.

³⁰Booth escribe sobre la creación del lector implícito: "The implied author of each novel is someone with whose beliefs on all subjects I must largely agree if I am to enjoy his work.... The author creates, in short, an image of himself and another image of his reader; as he makes his second self, and the most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find complete agreement." (Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction (Chicago: The University of Chicago, 1961), pp. 137-138).

³¹Wolfgang Iser, The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response (Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1978), p. 34.

- ³²Iser, The Act of Reading ..., p. 36.
- ³³Iser, The Act of Reading ..., p. 36.
- ³⁴Iser, The Act of Reading ..., pp. 68-89.
- ³⁵Iser, The Act of Reading ..., p. 97.
- ³⁶Iser, The Act of Reading ..., p. 101.
- ³⁷Iser, The Act of Reading ..., p. 110.
- ³⁸Wolfgang Iser, The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett (Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1974), p. 279.
- ³⁹Rama, "El sistem Literario ...," p. XIII.
- ⁴⁰Gerald Prince, "Introduction a l' étude du narrataire," Poétique. Revue de théorie et e' analyse littéraires, No. 14, 1973, pp. 118-180.
- ⁴¹José Hernández, La vuelta de Martín Fierro, en Jorge Luis Borges y Adolf Bioy Casares, Poesía gauchesca, t. II (México: Fondo de Cultura Económica, 1955), p. 631.
- ⁴²José Luis Busaniche, Historia argentina (Buenos Aires: Solar/Hachett, 1969), p. 48.
- ⁴³Agustín Cueva, El desarrollo del capitalismo en América Latina (México: Siglo Veintiuno Editores, 1977), p. 48.
- ⁴⁴Rama, "El sistema literario ...," p. XLVI.
- ⁴⁵Ricardo Emilio Rodríguez Molas, Historia social del gaucho (Buenos Aires: Ediciones Maru, 1968), p. 494.
- ⁴⁶Cueva, El desarrollo ..., p. 176.
- ⁴⁷Fernando O. Assunção, El gaucho. Estudio socio-cultural (Montevideo: Dirección General de Extensión Universitaria, 1978), p. 140.

CAPITULO UNO: EL ESTADIO INICIAL DE LA GAUCHESCA

1. La coyuntura histórica

En 1810 España ha sido invadida por Napoleón y se disuelve la Junta de Sevilla, quedando cesante, por lo tanto, la autoridad del Virrey del Río de la Plata. En ese momento (25 de mayo de 1810) Buenos Aires celebra Cabildo Abierto e instituye una Junta de Gobierno criolla.¹ La idea de la emancipación está latente en las colonias rioplatenses. Sin embargo, el Gobernador de la ciudad de Montevideo Elío desconoce la autoridad de la Junta bonaerense y Montevideo sigue siendo una plaza fuerte bajo el dominio español, desde la cual se dispone aniquilar al movimiento emancipador originado en Buenos Aires.

Si bien los españoles radicados en Montevideo pudieron someter de inmediato al escaso partido criollo que trató de apoyar el movimiento bonaerense, la campaña se alza contra el español. La masa rural (gauchos, indios, negros, y hacendados criollos), comandada por José G. Artigas, quien había ofrecido sus servicios a la Junta Revolucionaria de Buenos Aires, logra el 18 de mayo de 1811 en la batalla de Las Piedras vencer al ejército español y hacerlo retroceder hasta los muros de la ciudad de Montevideo, lo que imposibilita el ataque de Elío a Buenos Aires. Sin el alzamiento de la campaña oriental la Revolución de Mayo hubiera fracasado.

Pero la Junta de Buenos Aires está formada por un grupo criollo aristocratizante que cree haber heredado los poderes y las funciones

del derrocado Virrey.² Esto explica que cuando los portugueses amenazan con invadir la Banda Oriental, en apoyo del gobernador español Elío, la Junta de Buenos Aires, actuando como capital de las colonias rioplatenses, pacta la entrega del Uruguay. El pueblo rural se impone ante la decisión del patriciado porteño, que ignora el sentir de ese pueblo y el carácter que la revolución asume en la Banda Oriental, y siguiendo a su jefe Artigas evacúa el país. El éxodo del pueblo oriental es la manifestación del repudio del criollo ante la dominación extranjera, la española, y de la naturaleza dual de las sociedades rioplatenses: por un lado, la ciudad culta y europeizante, Buenos Aires, y por otro, la masa rural que busca en y espera de la revolución independentista derechos que siempre se le negaron. La famosa dicotomía entre "civilización y barbarie", entre "ciudad y campo", sobre la cual escribe Domingo Faustino Sarmiento, se hace evidente ya en la primera década del siglo XIX:

El campamento del Ayuí es la concentración operada por primera vez, de todos los elementos territoriales; gauchos, mestizos, negros escapados a sus amos, estancieros criollos con su peonadas, ciudadanos patricios voluntarios, domas y payadas. La burguesía criolla de la ciudad no ha seguido al caudillo sino en mínima parte ..., los más doctos e hidalgos de estos burgueses, rechazan la autoridad del caudillo y ven en el Exodo la barbarie.³

De este pueblo inculto, surgen, sin embargo, los principios fundamentales de la revolución independentista. En el Congreso Oriental, convocado por Artigas en 1813 se establece: 1o) independencia absoluta de las colonias; 2o) forma republicana de gobierno (la Junta porteña espera encontrar un príncipe europeo que los gobierne); 3o) autonomía de las provincias confederadas (Buenos Aires, excabeza del virreinato,

pretende ejercer gobierno único sobre todas las Provincias).⁴ Estas son las instrucciones que llevan los diputados orientales a la Asamblea Constituyente de Buenos Aires y ellas explican el por qué de su rechazo.

La revolución argentina se llevó a cabo por medio de una "cabildada," así la llama Zum Felde, mientras que la revolución uruguaya fue un levantamiento del pueblo. Los intereses del pueblo rural y los de la incipiente burguesía porteña no coinciden. Al ser desconocida la autoridad de Artigas y del Congreso Oriental, el caudillo uruguayo se declara en guerra con Buenos Aires. El sentir de la Banda Oriental y su antagonismo contra el centralismo bonaerense son compartidos por Entre Ríos, Corrientes y Santa Fe, las que se unen a Artigas y reclaman su autonomía provincial.

Cuando Fructuoso Rivera derrota a los bonaerenses en Guayabo y Montevideo (Montevideo estaba bajo el poder del Director Supremo de Buenos Aires Alvear) y se entrega esta última ciudad a los orientales, el gobierno artiguista es un gobierno federal. La autoridad artiguista se extiende hasta Córdoba y el Hervidero es la capital de una confederación política. Artigas no busca la independencia de la Provincia Oriental sino la confederación de todas las provincias rioplatenses, las Provincias Unidas. Por esta razón, cuando el gobierno porteño (el director Alvear) busca la aparente reconciliación con Artigas y le ofrece la independencia de la Provincia Oriental, éste último no la acepta.

El poder de Artigas y las ideas de federación se extienden por todas las provincias rioplatenses, incluyendo también al pueblo de

Buenos Aires. Artigas y la Provincia Oriental constituyen un grave peligro para el gobierno porteño y para deshacerse de él pacta en 1817 con el Brasil la entrega de esta provincia al poder portugués. El gobierno porteño, que tiene ahora a Pueyrredón de Director, apremiado por las campañas españolas que tratan de recuperar sus antiguas colonias, no sólo pacta la entrega de la Banda Oriental a los portugueses sino que ataca a las tres provincias litorales solidarias con el movimiento artiguista, en alianza con el rey de Portugal. A cambio de esta ayuda, Pueyrredón obtendría un príncipe de Braganza para el trono argentino y sería defendido de los españoles por Juan VI.⁵

Las invasiones a Entre Ríos, Santa Fe y Corrientes resultaron un fracaso para Pueyrredón. Pero, a pesar de la resistencia que ofrecen las fuerzas artiguistas a los ejércitos portugueses, éstos consiguen adueñarse de Montevideo y Artigas es derrotado completamente.⁶

En 1820 el Uruguay está en la miseria:

El pueblo oriental ya casi no existe en 1820; el país es un despojo inerte; Montevideo un simple cuartel ocupado por los soldados portugueses. Esta es la Cisplatina.⁷

Así, se entiende que en 1821 el Congreso Cisplatino, formado por un sector del grupo letrado de uruguayos, a los cuales "compró" el general Lecor, quien tenía el mando supremo de la ocupación, proclame la anexión de la Provincia al Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarves.

En septiembre de 1822, el Brasil proclama su independencia de Portugal. Este acontecimiento divide a las fuerzas dominadoras del Uruguay. Por un lado, Lecor, gobernador supremo de la Cisplatina, se declara fiel al nuevo imperio brasileño, mientras que el general Da

entrega la Provincia Oriental al protectorado del emperador del Brasil.⁸ Este acto de traición precipita la caída del Presidente Rivadavia, cuya falta de popularidad era evidente desde que trató de imponer el régimen unitario a las provincias del Río de la Plata. Dorrego sucede a Rivadavia y se reanudan, con la intervención de la Cancillería Británica, las tentativas de paz con el Brasil. La independencia de la Provincia Oriental no se logrará de hecho hasta la conquista de Misiones por Rivera. Conviene subrayar, sin embargo, que la independencia del Uruguay no fue querida por el pueblo ni por sus líderes y que responde a los intereses comerciales extranjeros (Inglaterra) y a los intereses del sector agroexportador bonaerense. Así, Lavalleja dice en 1827:

Comprendo que la Banda Oriental podría mantenerse por sí sola como un Estado libre; pero no puedo concebir por qué la República se esfuerza por separar de su Liga una provincia que puede considerarse la más importante de todas.⁹

Este es el marco histórico en el que surge y se desarrolla el primer período de la poesía gauchesca. Si me he detenido en el proceso histórico de la emancipación de los países rioplatenses, la Argentina y el Uruguay, es debido a que la gauchesca responde a, refleja e interpreta, tanto en la temática como en su estructura poética, esta realidad. El estudio de la independencia de la antigua Provincia Oriental ha ocupado la mayor parte de esta introducción histórica ya que la poesía gauchesca--si coincidimos en aceptar a Bartolomé Hidalgo como su fundador--se origina en la Banda Oriental.

Costa, jefe de la Junta Militar, permanece fiel a la corona portuguesa. Esta división entre los jefes de la dominación divide también al pueblo dominado. Al salir Lecor de Montevideo y establecer su cuartel general en San José, gran parte de los militares orientales se le unen, entre los que se cuentan Rivera y Lavalleja, y un partido adicto al Brasil se forma en torno a Lecor. El campo, o mejor dicho, los Cabildos del interior juran obligados fidelidad a la corona brasileña. En Montevideo, sin embargo, surge la sociedad de Los Caballeros Orientales, quienes plantean reivindicar la independencia de la Provincia Oriental para reintegrarse a la unión con las otras provincias.

Nuevamente la ciudad y el campo están divididos. El grupo de Los Caballeros Orientales trabaja abiertamente por independizarse del Brasil y a este movimiento independentista se unen varios orientales que habían emigrado. El campo sigue respaldando a Lecor, aunque cuando se conocen las intenciones de Los Caballeros Orientales y del Cabildo Popular, formado en 1823, hay una escisión entre los jefes militares uruguayos. Rivera, considerando las circunstancias críticas en las que se encuentra la Provincia Oriental, ahora Cisplatina, se niega a apoyar al Cabildo de Montevideo, mientras que Lavalleja se rebela contra Lecor. Pero lo que el Cabildo montevideano quiere y necesita--la intervención militar de las provincias argentinas--no se logra debido a la oposición del gobierno de Buenos Aires. La reincorporación de la Provincia Oriental a las Provincias Unidas implica, en ese momento, una guerra con el Brasil y a esto se debe agregar el peligro que significa para el sistema centralista porteño la fuerte tendencia autonomista provincial que es la base del federalismo artiguista.

La victoria de Ayacucho en 1824 tiene grandes repercusiones en el Río de la Plata. Lavalleja ya a principios de 1825 con un grupo de emigrados orientales está decidido a cruzar al Uruguay. En Buenos Aires, un partido de tendencia fuertemente popular, cuyos dirigentes son Dorrego, Rosas y Anchorena, respalda la cruzada programada por Lavalleja y que tiene como fin liberar la Provincia Oriental del dominio brasileño. El 19 de abril de 1825, Lavalleja y sus hombres desembarcan en la Agraciada y todo el pueblo le responde, logrando así la derrota de las fuerzas brasileñas. Este triunfo militar tiene un objetivo político: la intervención de las Provincias Unidas en la guerra de los orientales contra el Brasil y la reincorporación de esta provincia a la Unión Argentina. Pero nuevamente las tendencias argentinas están divididas. Mientras el sector popular acaudillado por el general Dorrego brega por la reincorporación inmediata de la Provincia Oriental, el poder ejecutivo bonaerense se opone a ella y a la guerra contra el Brasil.

El 24 de octubre de 1825, el Congreso Argentino sanciona la incorporación de la Provincia Oriental al resto de las provincias rioplatenses. Y cuando en 1826, Rivadavia, Presidente de la Argentina, hace votar por el Congreso la Constitución Unitaria, la Provincia Oriental se rebela, aunque por causas de fuerza mayor--la lucha emancipadora contra el Brasil--se ve obligada a aceptarla.

En 1827, una vez vencidos los ejércitos brasileños en Ituzaingó, parece que la guerra ha acabado y se comienzan los preparativos para firmar la paz. Pero el diplomático argentino Manuel José García

2. Bartolomé Hidalgo: la creación de una voz y un lenguaje poéticos

Bartolomé Hidalgo (1788-1822) vive el período inicial de la emancipación de las colonias rioplatenses. A comienzos de 1811 su nombre figura en la lista de sospechosos de connivencia con Buenos Aires. Así, se ve obligado a internarse en el país hacia las riberas del río Uruguay,¹⁰ donde se une a los patriotas orientales que se están organizando alrededor del coronel José G. Artigas. En octubre de 1811, Hidalgo se incorpora en calidad de "administrador militar y comisario de Guerra" al destacamento del comandante Ambrosio Carranza, quien lleva a cabo una expedición contra los portugueses. Este joven montevideano, pues en 1811 Hidalgo sólo cuenta veintitrés años, siente y participa en los movimientos independentistas que se gestan en el Río de la Plata. Su participación, no tanto militar como administrativa, y sobre todo poética, coincide con la ideología del grupo criollo federal cuyo dirigente principal es Artigas:

La revolución de la plaza Victoria de Buenos Aires terminó en las inteligencias de los jóvenes de la Banda Oriental un proceso político interior, y bien puede decirse que la vocación poética de Hidalgo hubo de nacer juntamente con las primeras clarinadas.¹¹

La poesía gauchesca surge como poesía patriótica, como la expresión de un hombre culto que quiere que su voz sea el denominador común de la voz del pueblo criollo. Si bien la primera composición del poeta uruguayo es la "Marcha Nacional Oriental," de 1811,¹² escrita para animar al pueblo oriental en su éxodo hacia el norte, su vocabulario y métrica son cultos y se alejan del ámbito popular. Hidalgo necesitará una estructura ya usada por el pueblo, "el cielito," para iniciar su proceso de creación de composiciones de apariencia popular.

No estudiaremos aquí el problema de cuáles de los cielitos que se le adjudican a Hidalgo le pertenecen realmente. Aceptaremos el estudio y lo establecido por el crítico Falgao Espalter, ya que lo que nos interesa en este trabajo es el modo en que Hidalgo crea una poesía áscrita con características pseudo-orales o, en otras palabras, la creación de una voz poética que pretende ser la del pueblo y dirigirse también a él. Para ello, comenzaremos con el estudio del "Cielito Oriental," fechado en Montevideo en 1816, sobre cuya paternidad la crítica no tiene dudas.

Ya hemos dicho en el capítulo introductorio que "el cielito," fórmula de canción danzada, presumiblemente se practicó durante el coloniaje en el Río de la Plata; ahora, en el período de las luchas independentistas, pasa a ocupar un lugar de privilegio en el panorama de la expresión musical vernácula.¹³ Es con esta estructura que Hidalgo logra una composición poética de carácter popular. La voz que canta, en un lenguaje que ya comienza a tener ciertas características dialectales, parece dirigirse a un auditorio rural y analfabeto, debido a la elección de la lengua, a la fórmula de la antigua canción-danzada y al tema que exalta el patriotismo americano. En las culturas predominantemente orales, la creación poética es de naturaleza participatoria. El narrador, el auditorio y el tema forman un todo. Lo dicho y hasta la forma en que se cuenta la historia de un conflicto son conocidos por los oyentes.¹⁴ Pero debido al carácter participatorio de esta poética oral el estilo de la composición cambiará siempre:

... the essential element of the occasion of singing that influences the form of the poetry is the variability and instability of the audience. The instability of the audience requires a

a marked degree of concentration on the part of the singer in order that he may sing at all; it also tests to the utmost his dramatic ability and his narrative skill in keeping the audience as attentive as possible. But it is the length of a song which is most affected by the audience's restlessness.¹⁵

Debemos preguntarnos, entonces, ¿Qué ocurre con "los cielitos patrióticos"?

El tema que en ellos se trata, la lucha de los criollos contra el extranjero, ya sea español o portugués, es conocido por toda la población rioplatense. En este sentido, existe una comunión de conocimientos entre narrador y receptor, entre la voz poética y el lector. Pero el carácter participatorio de las creaciones orales falta en el caso de "los cielitos." La antigua canción-danzada, que era conocida por el pueblo y en la cual el pueblo participaba por medio del baile, se transforma con Hidalgo en una composición exclusivamente lírica. Más todavía, la voz que narra y que se presenta como la transmisora del espíritu de la colectividad, no admite la participación de ésta. Los "cielitos" de Hidalgo son composiciones escritas y, por lo tanto, su estructura no puede cambiar por medio de la intervención del público al que se dirige. A diferencia de las composiciones orales, que se crean en el mismo momento de la representación, los "cielitos" son escritos y leídos, en un primer momento, para luego, en un segundo estadio, ser transmitidos oralmente.

En el "Cielito Oriental," la redondilla, metro popular español, y sobre todo el uso en tono de burla de vocablos portugueses, lo que era común en el habla del habitante rural de aquel momento, pero que no aparece en sus composiciones artísticas,¹⁶ le otorgan una entonación popular:

El portugués con afán
 Dicen que viene bufando
 Saldrá con la suya cuando
 Veña ó Rey Dom Sabastián

 ¿Qué cosa pudo mediar
 Para fazeros sahir
 E a nossa terras venir
 Con armas a conquistar?¹⁷

La voz narradora es un "nosotros" que se dirige a los portugueses en tono burlesco. Pero el verdadero receptor es el pueblo criollo, que se prepara a atacar a la invasión portuguesa. El tratamiento despectivo que se aplica a los portugueses sirve para animar al gaúcho, al hombre rural a pelear contra el extranjero, lo que explica su transmisión oral en "las noventa y nueve pulperías de nuestra capital."¹⁸ La voz narradora del "Cielito Oriental" parece ser la voz del pueblo, pero las expresiones que le dan ese carácter popular y oral no son fórmulas ni frases fijas. El uso de estos giros portugueses, que no eran desconocidos en el ámbito popular, no constituyen epítetos. La importancia de la creación poética de Hidalgo radica en que él recoge estas expresiones y las recrea, comenzando de esta manera su proceso de codificación y, al mismo tiempo, de creación de una lengua poética. Esta lengua poética, que tímidamente se inicia en este "cielito" con características del habla cotidiana popular, llegará a ser la lengua gaúchesca, el elemento esencial en la escritura de los poemas gaúchescos.

Detengámonos en los vocablos portugueses, ya que la forma en que se usan en este "cielito" es muy similar al modo en que las expresiones y los giros lingüísticos de los gaúchos pasarán a integrar el dialecto

gauchesco poético. La quinta cuarteta presenta cuatro palabras portuguesas:

Ellos traen facas brillantes,
Espingardas muy lucidas,
Bigoteiras retorcidas.
Y burriqueiras bufantes. (p. 7)

Los vocablos de los versos primero, segundo y cuarto son genuinamente portugueses, pero el del tercer verso, a pesar de ser muy similar al término portugués y de terminar en el sufijo correcto, es una derivación de la palabra española "bigotes", "bigoteiras", o sea, bigotes abundantes. En el cuarto verso, aparece la palabra "burriqueiros", que significa arreadores de burros; sin embargo, el adjetivo bufantes parece calificar a los burros y no a quienes los conducen. El sufijo "eiro," que en "bigoteiras" (bigodeiras) servía como superlativo pudo ser usado por Hidalgo en el caso de "burriqueiros" de la misma forma. Los portugueses traen burros grandes en lugar de caballos y los jinetes se confunden con los animales que montan, convirtiéndose así en burros grandes que bufan. Ya en el verso segundo de la primera estrofa se establece que el portugués "... viene bufando." El uso de estas dos últimas palabras podría explicarse como la adopción que hace Hidalgo de las imitaciones burlescas del habla de sus enemigos por parte del criollo. Otro ejemplo significativo de este procedimiento es la palabra "majadeiros", en la estrofa décima. El vocablo "majadeiros" no existe en portugués, ya que es una deformación de la palabra española "majaderos" (necios), con la terminación más común de la lengua portuguesa (eiro). Sin embargo, el uso correcto de las terminaciones y, en otros casos, de las conjugaciones verbales (la segunda persona

del plural, vosotros) indica que Hidalgo está creando una lengua poética con características populares, basándose en su conocimiento de la gramática española y portuguesa. Estas características se detectan en las deformaciones que las palabras sufren debido a la diferente pronunciación del español y el portugués. Así tenemos "veña", "coñoceis", "puco a puco" y "yente", pero por otro lado hay palabras que a pesar de que su pronunciación contiene un sonido muy similar al de la "ll" están escritas en correcto portugués: "filhos" y "mulheres". Es significativo que el sistema poético de la gauchesca, que se inicia con los "cielitos" de Hidalgo, logre uno de sus rasgos populares por medio de las variaciones ortográficas de vocablos basadas en la supuesta pronunciación que de ellas hace el pueblo rural. Ya aquí se encuentra uno de los medios hacia el logro de la oralidad.

Si el "cielito" es una canción-danzada, debe ser cantada y no leída. Sin embargo, los "cielitos" de Hidalgo no tienen música, son poemas que utilizan el estribillo de la antigua canción colonial. Al hacer esto, a pesar de ser composición escritas, adquiere cierta pseudo-oralidad. El lector debe leer los "cielitos" como algo dicho al compás de una guitarra y no como un texto escrito.

¿Quién es la voz narradora y a quién se dirige?. Dijimos que es un "nosotros", que por primera vez va a representar tanto al habitante rural, al gaúcho, como al habitante urbano, el hombre educado. Debemos recordar que en 1816, el antagonismo entre el Cabildo de Montevideo, el representante de los hombres cultos de la ciudad, y Artigas, el dirigente del pueblo rural, se debe a las discrepancias entre ambos grupos con respecto a las exigencias que los bonaerenses hacen a cambio

de su ayuda en la lucha contra los portugueses. Pero tanto el sector montevideano culto como el sector rural coinciden en impedir el ataque portugués y permanecen libres de la dominación extranjera. Por eso la voz del poeta montevideano, "cultolatiniparlo", como lo llamó el periódico la Gazeta de Montevideo, ya en 1811,¹⁹ se acerca a la forma de expresión del pueblo con el uso del "cielito" y embrionariamente comienza a crear una lengua poética en la cual predominan giros populares, no siempre extraídos del ámbito rural, sino creados como si hubieran nacido del pueblo.

(Hidalgo) En las horas libres se dedicaba a escribir sus poesías y a recitarlas o cantarlas con algunos amigos que luego las hacían populares en el campamento.²⁰

La voz que "canta" en los "cielitos" de Hidalgo se dirige tanto al habitante de la ciudad como al gaucho; al "soldado de escuela" y al que desempeña cargos administrativos dentro del ejército criollo, lo mismo que al gaucho que pelea con la esperanza de que surja una situación que haga justicia a su grupo. Por eso Falcao Espalter dice que es fácil imaginar la rueda del poeta urbano y sus amigos, pertenecientes todos al mismo grupo de Hidalgo, en el momento de la lectura, ya sea en forma de recitado o canto, de sus composiciones; y que también es imaginable el segundo momento, el de la popularización de éstas, las cuales llegan al gaucho por medio de la vía oral. Conviene subrayar que cuando Falcao Espalter imagina los dos públicos de Hidalgo: el de sus amigos y el de la masa rural, se refiere a los años 1811 y 1812, cuando Hidalgo está en el campamento artiguista. El "Cielito Oriental" es de 1816 e Hidalgo se encuentra en Montevideo encargado de la

dirección del Coliseo, entonces "Casa de Comedias." Ya no es tan fácil imaginarse la transmisión de los "cielitos" por el mismo autor, ni los dos públicos a los que recién nos referimos. Se sabe que esta composición apareció impresa en hojas sueltas y que, por lo tanto, tuvo que ser leída por el público urbano. Sin embargo, como ya dijimos anteriormente, en 1816 el pueblo de la Banda Oriental parece ser una entidad sin fracturas en lo que concierne al problema portugués. Así, la voz narradora se dirige a un receptor letrado para que éste actúe el texto. El lenguaje del "cielito" no es neoclásico, ni culto, tampoco es el dialecto gauchesco que se impondrá en los "diálogos patrióticos", sino un lenguaje que sin dejar de ser general comienza a adquirir las características propias del habla rural. Por eso una vez que llega al receptor letrado, éste lo populariza al transmitirlo oralmente (al actuarlo) en el lugar de encuentro del habitante rural y urbano, la pulpería.

Si el lector debe "actuar" los "cielitos", haciéndolos llegar a un sector social que hasta ese momento no se tomaba en cuenta en los círculos literarios, debemos estudiar qué signos existen en el poema para que esta actuación sea posible. La voz que narra la venida de los portugueses se dirige a dos receptores diferentes. En las cinco primeras estrofas, cuando se refiere a los portugueses, se usa la tercera persona del plural, "ellos." Por lo tanto, la voz narradora se dirige a un "nosotros," a un grupo al que esa voz se supone que pertenece. Este grupo es el del pueblo rural, cuya lengua no es culta y está matizada con palabras portuguesas, adaptadas a su pronunciación. Pero

el argumento de estos veinte primeros versos, la llegada y la descripción de los portugueses, nos hace pensar que la voz narradora se dirige al sector urbano, pues el gaucho desde 1811 se vio envuelto en expediciones contra los portugueses.²¹ Si esto es así, el receptor rural al que la voz le habla en la primera persona del plural es el receptor ficticio. El lector real tendrá que asumir este papel que la composición le presenta para que se logre la comunicación literaria.

Dijimos que la vez narradora se dirige a dos receptores: 1) el nosotros, que por medio de la perspectiva del receptor ficticio sería el grupo analfabeto y rural, y que según la perspectiva del argumento es el sector letrado de la ciudad, y 2) los portugueses, a quienes el narrador se dirige con el "vosotros." A partir de la estrofa sexta la voz poética comienza un diálogo retórico e injuriante contra los portugueses. Es en esta segunda parte donde abundan las expresiones portuguesas modificadas por Hidalgo y que subrayan la pseudo-oralidad de la composición. Pero este mensaje (los insultos burlescos) no está dirigido directamente a los portugueses, sino a los criollos que lucharán contra ellos. En estos versos, el criollo y sobre todo el gaucho, encuentra el impulso y la seguridad para luchar contra y vencer a un enemigo que siempre ha sido "muy pequeño" (p. 7). El lector implícito debe llevar el mensaje del poema al receptor analfabeto, actuando como si él también perteneciera a ese grupo. En este segundo estadio, cuando el lector implícito, que es una estructura textual, según lo entiende Wolfgang Iser, se convierte en un acto estructurado al introducirse el lector dentro del mundo creado en el

poema, el receptor ficticio coincide con el receptor real. Es en las pulperías, de acuerdo a Falçao Espalter, que el poema escrito se convierte en composición oral, por medio de su transmisión, y que el receptor ficticio, el "nosotros" analfabeto, coincide con el público real.

No sorprende que Falcao Espalter encuentre el único "cielito" de cuya autonomía no se tiene duda, el "Cielito Oriental," como el más digno de la fama de Hidalgo. No sólo usa Hidalgo en esta composición con maestría y gracia vocablos portugueses, que no quedan forzados dentro del metro de la redondilla y la fórmula del "cielito," sino que en ella se halla el gérmen para la creación de una lengua poética que es, cuando las expresiones portuguesas se sustituyen por giros gauchescos, el dialecto gauchesco. Pero más importante todavía es que el "Cielito Oriental" presenta la estructura dramática que luego se desarrollará y asentará en los "diálogos." En esta composición no sólo hay una voz personal, la del narrador que interpela a un público real y aparentemente rural, sino que esa voz se dirige a dos receptores diferentes y precisamente esta característica primará en la composición de los "dialogos."

En marzo de 1818, debido a la ocupación portuguesa de Montevideo, Hidalgo emigra a Buenos Aires. Esta es la época (a pesar de su brevedad) más trascendente de su creación literaria gauchesca. En Buenos Aires compuso tres "cielitos" auténticos, según "el catálogo razonado" de Falçao Espalter, dos "diálogos" y una relación. Hay otros dos "cielites" y "El triunfo," que se publicaron en 1818, 1819, 1821 respectivamente, y que se le adjudican a Hidalgo, pero cuya autoría no

se ha comprobado.

Analizaremos los "cielitos" "Un gaucho de la guardia del Monte contesta al manifiesto de Fernando VII, y saluda al conde de Casa-Flores con el siguiente cielito en su idioma" (1820), "Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras, compuesto en honor del ejército libertador del Alto Purú" (1821), así como el "Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú" (1818) y el "Cielito a la venida de la expedición española al Río de la Plata" (1819), aunque ambos son de dudosa paternidad,²² ya que en ellos se constata la evolución del germen de la lengua poética gauchesca. Ninguno de estos "cielitos" presentará, sin embargo, la estructura estudiada en el "Cielito Oriental" de 1816, la cual anticipa la estructura de los "diálogos" patrióticos. La voz que canta en estos "cielitos" se dirige a un grupo único y presumiblemente rural y analfabeto. No existen signos textuales que indiquen una distancia entre el receptor ficticio y el receptor real, y por lo tanto el lector implícito, o sea el papel del lector, queda reducido al mínimo. Si pensamos que el argumento de todos estos "cielitos" se refiere a las luchas independentistas de los americanos contra los extranjeros, se comprende que, a pesar de la traición que cometieron los dirigentes bonaerenses contra los orientales al entregarles la Provincia Oriental, no haya discrepancias en lo que respecta al sentimiento de independencia del pueblo inculto de la campaña y del habitante urbano y letrado.

La presunta oralidad de estas composiciones, escritas y publicadas en hojas sueltas, "para ser vendidas por calles y plazas,"²³ se logra por medio de la fórmula de la canción danzada que Hidalgo utiliza, y

por la incorporación de expresiones rurales, y podemos ya decir gauchescas, que se irán repitiendo en los varios "cielitos" y que se asemejan a las fórmulas, los componentes esenciales de las composiciones orales. Albert Lord, siguiendo la definición de Milman Parry, entiende que la fórmula es un grupo de palabras regularmente se usa bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial dada.²⁴ Estas fórmulas existen en la tradición oral y el bardo oral, "the singer of tales," las usa adaptándolas a sus necesidades de composición. En la poesía gauchesca, aun en su estadio primario, esto no ocurrirá.

En el "Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción del Maipú" (1818) aparece la expresión "mozos amargos" para referirse a los americanos; "puros mozos amargos" se vuelve a repetir en el "Cielito a la venida de la expedición española al Río de la Plata" (1819), así como "Amargo, y mozo de garras" y "Nuestra amarga resistencia," en el "Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras, compuesto en honor del ejército libertador de Alto Perú." Por último, en "Al triunfo de Lima y Callao..." Hidalgo escribe: "Están los Sanmartinistas/Tan amargos y ganosos," y "Con puros mozos de garras," con lo que se califica a los americanos que luchan por su independencia. El sustantivo americanos se sustituye en los "cielitos" por "mozos" o "indios," y estos vocablos actúan aparentemente como una expresión formulaica, como un epíteto:

The formulaic expressions so common in oral cultures--proverbs, epithets, balances of various sorts, and other heavy patterning--are not added to thought ... Oral cultures think in formulas as units somewhat as writing cultures use words as units.

This is one reason why such oral cultures are less analytic: their thought has to be kept in larger chunks to survive and to flourish.²⁵

Sin embargo, la expresión "mozos amargos", a pesar de aparecer en esos cinco "cielitos," y en el caso del "Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras" y "Al triunfo de Lima y Callao..." dos veces en la misma composición, no indican que esta expresión sea formulaica. Si las expresiones formulaicas son el componente esencial de las creaciones orales y reflejan el modo de pensar no analítico de esas culturas, en el caso de los "cielitos" de Hidalgo y de la expresión en particular que nos ocupa, vemos que sus creación es producto de un desarrollo analítico que se lleva a cabo en la misma composición.

El adjetivo "amargo" se usa como sustantivo en el lenguaje del habitante rural para referirse al mate, la bebida tradicional del gaucho. El mate sin azúcar, por eso "amargo", pasa desde muy temprano a ser sinónimo de lo americano, de lo autóctono, de lo rioplatense. Por lo tanto, "mozo amargo" es el hombre americano, el patriota que lucha por lo que siente suyo, y de ahí que la segunda acepción del adjetivo amargo sea valiente, bravo. Esta relación entre el mate amargo y lo americano se establece en los "cielitos":

Cielito, cielo que sí
Era la gente lucida,
Y todos mozos amargos
Para hacer una embestida
.
Hubo muchos prisioneros
De resultas del combate,
Y según todas las señas
No les habían dado mate. (pp. 10; 13)

En el "cielito" "Un gaucho de la guardia del Monte..." se dice:

Cielito, cielo que sí,
 Guardensé su chocolate,
 Aquí somos puros Yndios
 Y sólo tomamos mate. (pp. 23-24)

Los americanos son hombres de mate amargo, fuertes y amantes de la independencia y de un sistema republicano, ello en contraste con los españoles, "los godos" letrados, monarquistas y "dulces", ya que la bebida con la que se les asocia es el chocolate. Sin embargo, el chocolate, como es sabido, es un producto americano y no europeo, de donde el empleo de esta palabra deviene metafórico. El chocolate que le gusta al español son las riquezas, que ya explotó en América y de ahí la estrofa treinta y nueve de ese mismo "cielito", que expresa:

Lo que el Rey siente es la falta
 De minas de plata y oro, (p. 24)

El español, o mejor dicho, su rey Fernando VII está acostumbrado a una vida regalada merced a los sacrificios del pueblo americano. El patriota, por otro lado, sólo quiere su tierra, donde pueda ser él. Las características con que aparece representado en los cielitos son las que se le adjudican al gaucho:

Dos cosa ha de tener
 El que viva entre nosotros,
 Amargo y mozo de garras
 Para sentársele a un potro.

 Es circunstancia que sea
 Liberal para el cuchillo. (p. 23)

Así queda demostrado que la expresión "mozos amargos" no es una fórmula, ni una metáfora epítetica ingenua, a pesar de su uso repetido en estos "cielitos." El empleo de esta expresión no responde a una necesidad de memorización, como en el caso de las composiciones orales,

sino que hay una organización lógica dentro del poema que explica su existencia. Además, algo que es importante no pasar por alto es que las fórmulas, según lo explica Lord, existen dentro de la tradición de la cultura oral, si bien es cierto que el "cantor de historias" siempre puede incorporar algunas variantes. No hemos encontrado en las composiciones anteriores a Hidalgo y que han sido aceptadas por la crítica como antecedentes del subgénero gauchesco,²⁶ así como tampoco en las creaciones del pueblo rural anteriores a esta época y recogidas en los cancioneros de Carrizo, la expresión referida. Lo mismo ocurre con las expresiones "salir matando," "largar el mono" y "apagando los sacamos."

La gran genialidad de Hidalgo radica en lograr, por medio no sólo de la adopción de algunos pocos (en esta época) vocablos gauchescos y de una forma conocida por el pueblo, el "cielito," este último escrito casi siempre en metro de "copla de relación" o "romanceada," lo que facilita su memorización, sino que también por medio de la creación de estas metáforas y aforismos, la apariencia de oralidad que caracteriza al subgénero. Ya Eneida Sansone de Martínez nota en su estudio de la imagen en la poesía gauchesca que las comparaciones que el gaucho hace en sus composiciones orales obedecen a una necesidad de claridad y de velocidad en la expresión del pensamiento, para poder llegar así más directamente al auditorio.²⁷ Estas asociaciones de una realidad con otra se basan en la acumulación de observaciones guardadas en la memoria del compositor y de ahí que muchas veces parezcan un tanto desaliñadas. Esta característica de la composición oral la trata de

imitar el poeta gauchesco. Pero como su obra es escrita y no oral, sus metáforas y expresiones, aparentemente formulaicas, responden, como ya hemos visto, a un proceso lógico. Sólo encontramos unas pocas asociaciones desacordadas--que por otro lado obedecen a exigencias de la rima--en los estribillos del "cielito":

Cielito, cielo que sí
Cielito de la ciruela,
Ya se anda medio sentando
D. Joaquín de la Pezuela (p. 26),

ó:

Cielito, cielo que sí
Cielito de la herradura,
Para candil semejante
Mejor es dormir a oscuras (p. 22)

Otra característica de la estructura de los "cielitos," que sirve para lograr el efecto de oralidad que se busca, es la incorporación, un tanto abrupta, de sentencias gauchescas en las coplas.²⁸ Esta técnica, que recuerda el hablar elíptico, brusco, del habitante rural, logrará su máxima expresión en la sextina hernandiana.²⁹

Antes de pasar al estudio de la forma "diálogo" debemos detenernos un poco más en la temática de estos "cielitos." El "cielito" de 1816, "Cielito patriótico," se refiere al avance de las tropas portuguesas sobre la Banda Oriental. Esta invasión, respaldada por el gobierno porteño y repudiada por todo el pueblo oriental, tanto el sector letrado como el rural analfabeto, hace que Hidalgo se dirija al pueblo para infundirle fuerzas en su lucha contra el enemigo. Por eso vimos³ que el receptor de dicho "cielito" era doble, aunque parecían no existir discrepancias ideológicas ni distancias estéticas entre sus componentes. El sector letrado parece expresar el sentimiento del

pueblo usando sus propios términos y, por otra parte, ese sentimiento no difiere del suyo: vencer al portugués, liberarse de la dominación extranjera. Pero, después que los portugueses toman la Provincia Oriental y pue Hidalgo se ve oblicado a emigrar a Buenos Aires en 1818, esperamos encontrar la queja del poeta ante las autoridades porteñas. Habiéndose producido una escisión del pueblo histórico, pensamos que también debe producirse una escisión del receptor. Sorprendentemente, no ocurre así en los "cielitos." Como dijimos, el receptor de estas composiciones parece ser un grupo rural único, perteneciente al sector en el que la voz narradora se ubica.

La estructura poética del "cielito" de Hidalgo no le permite dirigirse a dos receptores diferentes y cuando lo hace, en el caso del "Cielito Oriental" de 1816, ambos receptores parecen estar unidos ideológicamente. En los "cielitos" del período argentino, Hidalgo muestra la escisión que se produce entre el pueblo, lo mismo el urbano que el rural, y el sector hegemónico, no refiriéndose a este último. No se hace referencia a los tratados de Pueyrredón con el imperio portugués ni a sus intentos de conseguir un príncipe para gobernar el Río de la Plata, una vez que Juan VI se negó a ratificar el convenio aprobado por el Congreso de Buenos Aires y por el cual un príncipe de Braganza gobernaría este territorio. Por otro lado, el canto a los triunfos independentistas de los criollos es una toma de posición ideológica por parte de Hidalgo. Hay un grupo urbano letrado que está en contra de las decisiones del sector hegemónico y su voz se convierte en apariencia en la voz del pueblo rural, de la mayoría de la población

rioplatense, ya que en esta etapa parecen coincidir las aspiraciones respectivas. Decimos que la voz que "canta" en los "cielitos" materializa aparentemente la voz del pueblo porque si nos fijamos con cuidado en la perspectiva del argumento veremos que sólo el "cielito" de 1821, "Al triunfo de Lima y el Callao...", se refiere en una estrofa a la diferencia social y económica entre el grupo que tiene el poder y el pueblo:

¡Qué bailes y que junciones!
Y aquel beber tan prolijo,
Que en el rico es alegría
Y en el pobre es pedo fijo. (p. 52)

En los otros "cielitos" se sigue alentando al gaucho, a "los mozos amargos", a pelear por la independencia, y sin que haya eco en ellos de la desilusión que ya en esta época comienza a sentir el pueblo, sobre todo el oriental. Estos "cielitos" tendrán así una función esencialmente didáctica: se necesita que el gaucho y todo el pueblo en general siga creyendo y luchando por la causa independentista. La estructura poética con la que Hidalgo podrá llegar a ser el transmisor del sentir popular y, con la que, en el aspecto estético, logrará una mayor apariencia de oralidad es el "diálogo."

El "Diálogo patriótico interesante entre Jancinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte" aparece en enero de 1821³¹ y es el primer "diálogo" que Hidalgo escribe. En este "diálogo" están presentes todos los elementos que caracterizan a la poesía gauchesca y con esta estructura el subgénero va a lograr sus obras más valiosas.

Desde el principio hay que notar un cambio en el recurso retórico que Hidalgo utiliza para conseguir la oralidad. Si en los "cielitos" la voz poética "canta", en los "diálogos" la voz, o las voces, "hablarán." Esto, que puede parecer un tanto obvio, ya que en un caso Hidalgo usa la forma de la canción-danzada, el "cielito", y en el otro, la forma del "diálogo", que como la palabra lo dice implica conversación, no lo es, ya que en los "diálogos" de sus sucesores la voz narradora cantará. El ejemplo más claro es sin duda el de la primera estrofa de El gaucho Martín Fierro. En el fundador de la poesía gauchesca la diferencia entre las dos formas estructurales es marcada. Los "diálogos", por lo tanto, no surgen de las payadas de los gauchos. No hay en ellos una muestra del don versificador del gaucho, sino que se trata de voces que cuentan una narración romanceada. Estamos ante una poesía narrativa.

El artificio de "lo dicho" va a crearse en diferentes niveles. Comencemos por estudiar el elemento esencial de este subgénero, el lenguaje gauchesco. En los "cielitos" escritos en lengua general vimos la aparición de ciertos vocablos, expresiones y giros lingüísticos que pertenecían al ámbito rural, particularmente al gauchesco; en los "diálogos," estas intervenciones dialectales esporádicas se convierten en la lengua poética par excellence. Así, el dialecto gauchesco no es una mera copia o repetición del habla de los gauchos sino una creación del poeta, el que lo incorpora al campo literario. Por eso nos extraña que el biógrafo de Hidalgo diga con respecto al lenguaje de los "diálogos":

Con los diálogos ocurre una cosa interesante: el lenguaje aprendido por el poeta no es el de las Pampas bonaerenses,

ni el de las llanuras entrerrianas, ni el de las sierras cordobesas: es el de la Banda Oriental, y no el de toda ella sino en particular y de un modo casi exclusivo, el del litoral uruguayo. ... Justo es confesar que por entonces la región litoral carecía de las condiciones más apropiadas para despertar en la memoria del poeta que las recorrió las ideas autóctonas y el lenguaje más pintoresco.³²

El lenguaje gauchesco (y no el dialecto de los gauchos) que encontramos en los "diálogos" no es un reflejo de los dialectos rurales de las varias zonas del territorio rioplatense. Si bien es cierto que este lenguaje provendrá principalmente de la "llanura",³³ lo que se rescata de él son vocablos, giros lingüísticos, metáforas y comparaciones.

Pero esto no constituye una lengua. Como lo señala Rama, el habla de los gauchos no se había codificado, "vivía en el río de la expresión anónima y colectiva pero no había sido sujeta a ninguna gramática."³⁴

La importancia de Hidalgo y sus sucesores radica en que ellos construyen una lengua literaria, basándose en ciertos rasgos peculiares de la lengua del gaucho rioplatense, y que al hacer esto producen la condificación que Rama echa de menos. Pero debemos entender que la lengua literaria gauchesca nunca podrá ser la lengua del gaucho y que por eso seguirán existiendo en ella características del sistema expresivo de los escritores urbanos. Así, Falcao Espalter encuentra que el dialecto gauchesco de los "diálogos" de Hidalgo pertenece a la región del litoral, "el territorio más civilizado y trillado por los españoles."

La creación de esta lengua literaria que inicia Hidalgo se apoya preferentemente en las modificaciones fonéticas que el habitante rural realiza en la lengua española. Este procedimiento ya lo vimos en el uso de los vocablos aportuguesados que aparecen en el "cielito" de 1816. Si la composición escrita debe leerse como creación oral es

lógico que el énfasis esté en la entonación diferente del habla del narrador pseudo-gauche. La mayoría de la crítica ha notado que los cambios fonéticos que codifica la lengua gauchesca responden a las leyes generales de las modificaciones. Los ejemplos más comunes son la pérdida de la "d", en el participio pasivo,³⁵ la asociación de dos palabras en una, cuando la terminación de la primera y el comienzo de la segunda son vocales ("diaonde," "votoalante"), la diptongación de la "e" en "ie" y de la "o" en "ue", y la operación contraria, o sea, usar una vocal en palabras que llevan diptongo, así como la eliminación de la "d" y la "r" finales en palabras agudas. Pero, como los poetas gauchescos no están recopilando la lengua de los gauchos sino creando la lengua que mejor se adapta a su proyecto poético, estos cambios fonéticos no son constantes en la producción gauchesca:

En efecto, basta comprobar las contradicciones de su sistema de metoplasmas irreductibles a leyes determinadas, para descubrir el artificio: tenemos "campiar" por un lado, y "cambear" por el otro; "engroso", y lo contrario, "muento", "cencia" y "tiempla"; "augar" y "sepoltura"; "debrá" y "valerá"; "doldrá", "quedrá", y sin embargo, "olerá", "verá".³⁵

Y en el "Diálogo patriótico interesante," la pérdida de la "d" en los participios pasados no es constante: "Viéndome medio atrasao" (p. 31), "Se había gastao" (p. 38). "De los gastos que han habío," (p. 38), pero "¿Qué ventaja hemos sacado?" (p. 33), o el uso correcto del pluscuamperfecto del subjuntivo: "¿El no ser de la cuadrila/Hubiera sido razón/ Para no premiar al mozo?" (p. 35).

La opción lingüística, que en el caso de este subgénero implica la creación de una lengua literaria--y a ello se debe el puesto de preferencia que ocupa Hidalgo dentro de la historia de la literatura

hispanoamericana--le permite al escritor mostrar y entender la sociedad rural rioplatense, lo que no hubiera podido hacer con la misma precisión si hubiera escogido la lengua española y culta, que es la lengua de la ciudad. La adopción del dialecto gauchesco le impone a su creador una serie limitada de asuntos, los que llegarán a constituir unidades narrativas en los "diálogos" guachescos. En el "Diálogo patriótico interesante..." se estructura el sistema narrativo en cuatro grandes unidades: 1) el saludo y las alusiones a los caballos, 2) la invitación a tomar mate (en otros "diálogos" el mate se sustituirá por caña, asado o tabaco), 3) quejas respecto de la situación económica y política en que se encuentra el país y 4) la despedida, prometiendo una nueva conversación, un nuevo diálogo.³⁷ Esta distribución temática aproxima los "diálogos" a las composiciones poéticas o narrativas de las culturas orales, en las cuales el conocimiento se organiza alrededor de una serie de temas relacionados con los acontecimientos centrales de la vida diaria: nacimientos, matrimonios, batallas, llegadas o despedidas, ritos de iniciación, etc.³⁸ No sólo el dialecto gauchesco en que está "contada" la narración, sino también la estructura de la narración le otorgan a los diálogos de Hidalgo la oralidad que busca.

El dialecto gauchesco que permite aprehender el mundo rural, sus costumbres, sus gustos, su sentir, hace que Augusto R. Cortázar entienda, como ya dijimos en el capítulo introductorio, la poesía gauchesca como proyecciones de fenómenos folklóricos expresados fuera de su ámbito cultural propio.

Pasemos ahora al estudio del narrador. En los "diálogos" el narrador es un narrador personal, claramente definido en el texto y que se dirige a un receptor también personal:

Chano--Sí, amigo: estaba de balde,
Y le dije a Salvador:
Andá traeme el azulejo,
Apretamelé el cinchón
Porque voi a platjcar
Con el paisano Ramón, (pp. 30-31)

Desde el principio quedan bien delineadas las voces del narrador y del receptor. Ambos tienen que ser gauchos debido a la convención lingüística escogida. Este narrador, Chano, va a estar muy vinculado con el mundo que narra. La distancia entre el mundo narrado, "la tercera patria", el período de desunión entre las provincias y la capital bonaerense, y el narrador es mínima:

Chano--Todo el pago es sabedor
Que yo siempre por la causa
Anduve al frío y calor
Cuando la primera Patria,
Al grito se presentó
Chano con todos sus hijos.
¡Ah tiempo aquel, ya pasó!
Si jué en la Patria del medio
Lo mesmo me sucedió
Pero amigo en esta patria...
Alcancemé un cimarrón. (p. 32)

Esta estructura rígida del "diálogo", en la cual la voz de un narrador que se finge gaucho le cuenta un conflicto a un receptor-narrador, también gaucho--este receptor ficticio es un interlocutor--trata de crear la ilusión de la no existencia de un autor. Debemos recordar que le poesía gauchesca escrita pretende siempre aparecer como el producto de una cultura oral y que en las culturas orales el hablante, la audiencia y el tema forman un todo. Hidalgo quiere que sus diálogos

reflejen este modo de producción y serían así una mimesis de la vida rural de la segunda década del siglo XIX.

Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo y quien es la voz narradora de este "diálogo", cuenta una historia conocida por toda la población rioplatense: la lucha entre las provincias; el abuso que las autoridades ejercen sobre la población rural, ahora cansada de las guerras civiles que la empobrecen y no le dan esperanzas de una situación mejor; las injusticias judiciales entre el rico y el pobre; las inmoralidades financieras del gobierno porteño y la triste situación del emigrado, que como se sabe es una nota autobiográfica de Hidalgo. Si el argumento de este poema es compartido por el autor, por Hidalgo, por su narrador Chano, por el receptor ficticio Contreras y por el lector, a quien por el momento debemos suponer como integrante de la población rural, que es el sector en el cual las voces del narrado y del receptor se ubican, estaríamos frente a una estructura muy similar a la de la antigua épica:

A feeling of camaraderie... is conveyed in epics, but the companions-in-arms are fictional characters who are not the reader or hearer and the narrator. "Forsan et haec alim meminisse invabit"--these words in the Aeneid, "perhaps some day it will help to recall these very things," are spoken by Aeneas to his companions when they are undergoing a period of hardships. They are one character's words to other characters, not Virgil's words to his hearer or reader. One might urge further that, ..., the reader or hearer of an epic ... was hearing stories with which he was already acquainted ... He was, but not in the sense that he was forced to pretend he had somehow lived as an alter ego of the narrator.³⁹

Contreras, el receptor ficticio, es a la vez un personaje, una voz que le responde y pregunta a la voz narradora, de ahí que sea un interlocutor. También, parecido a lo que señala Ong en el caso de la épica,

el receptor real de la composición de Hidalgo no es ajeno a la que se cuenta, ya que si bien no es una "historia del pasado", es la narración de acontecimientos actuales vividos en distinto grado por todos los rioplatenses. Pero, a pesar de estas semejanzas entre la estructura de la épica y el diálogo de Hidalgo, hay diferencias que reflejan la naturaleza escrita de la composición y quiénes son los receptores de la misma.

A la voz del narrador personal Chano se agrega otra, que, usando la terminología de Booth, podemos llamar la voz del autor implícito o centro de conciencia.⁴⁰ La voz de Chano es la voz del gaucho que vivió y vive las penurias de su grupo social en el primer momento de la formación de los estados nacionales del Río de la Plata. Es la voz que se hace eco del sentir del gaucho que ya no puede creer:

Pero es platicar en balde.
Y mientras no vea yo
Que se castiga el delito
Sin mirar la condición:
Digo, que hemos de ser libres.
Cuando hable mi mancarrón. (p. 35)

En 1821, la independencia de las Provincias Unidas pelagra por las ambiciones económicas y políticas de los que están a cargo del gobierno bonaerense. En el orden interno, las ambiciones desmedidas de la elite urbana van en contra de los intereses del pueblo, que se convierte en "una tropilla de pobres," (p. 33). Esta verdad histórica es transmitida por Chano a Contreras, quien, estando en el mismo grupo social que el primero, la conoce:

Es cierto cuanto me ha dicho,
Y mire que es un dolor
Ver estas rivalidades,

Perdiendo el tiempo mejor
 Sólo en disputar derechos
 Hasta que, ¡no quiera Dios!
 Se aproveche algún cualquiera
 De todo nuestro sudor. (p. 35)

Estaríamos, entonces, frente a un círculo cerrado. El mensaje que el narrador personal transmite es conocido por el receptor ficticio. Por otra parte, si el receptor del poema escrito pertenece también al grupo rural y analfabeto o semianalfabeto, también lo conoce.

No ocurre así, sin embargo. Aunque sigue hablando por medio de Chano, el narrador personal, la voz del autor implícito se hace presente y se dirige a un receptor más amplio: "paisanos" y "americanos", con un mensaje de esperanza que no coincide con la realidad histórica del gaucho, ni con la narración de Chano y las intervenciones de Contreras:

Paisanos de todas layas,
 Perdonad mi relación:
 Ella es hija de un deseo
 Puro y de guena intención.
 Valerosos generales
 De nuestra revolución,
 Gobierno a quien le tributo
 Todo mi veneración,
 Que en todas vuestras acciones
 Os dé su gracia el Señor,
 Para que enmendéis la plana
 Que tantos años erró;
 Que brille en güestros decretos
 La justicia y la razón,

 Y entonces sí creo yo
 Que seremos hombres libres
 Y gozaremos el don
 Más precioso de la tierra:
 Os lo pide humildemente
 Un gaucho con ronca voz
 Que no espera de la Patria
 Ni premio ni galardón, (pp. 40-41)

El receptor ya no es Contreras, sino una segunda persona del plural, que incluye tanto al habitante rural (paisanos) como al urbano (generales--no todos eran del campo--y gobierno). Por eso dice "americanos". Este receptor que no es personaje es el artificio textual más importante que anticipa la presencia del receptor real del "Diálogo patriótico interesante..."⁴¹

Pero antes entrar en el estudio del receptor debemos analizar otra voz narrativa, la del narrador del marco. Los diálogos de Hidalgo y, en general, todos los poemas gauchescos que usan la forma dialogada son composiciones enmarcadas. El diálogo entre Chano y Contreras, que intenta ser una mimesis de la conversación real entre dos gauchos--se supone que el lector del diálogo es un oyente de la conversación de estos dos hombres--, se descubre como algo no actual por medio de la voz del narrador del marco:

Esto dijo el viejo Chano
Y a su Pago se marchó
Ramón se largó al rodeo
Y el diálogo se acabó. (p. 41)

Hidalgo, como Chaucer en Los cuentos de Canterbury, o antes que él Boccaccio en el Decameron, le señala al lector qué papel debe desempeñar. El lector debe leer este diálogo como si él fuera, también, un gaucho. La voz del narrador del marco, que podemos definirla como la voz del autor implícito, se dirige al lector, reproduciendo el esquema del diálogo entre Chano y Contreras. La participación del narrador del marco, que en este diálogo es muy breve y en lengua general, será un poco más extensa en el "Nuevo diálogo patriótico...". También habla allí en dialecto gauchesco, lo que

refuerza la ficción de que la voz del narrador del marco, el autor implícito, es la voz de un gaucho y que, por lo tanto, sus receptores tienen que serlo realmente. Aunque en este segundo "diálogo" ocurre algo interesante, que anticipa una característica de la poesía gauchesca del segundo período, el de las facciones políticas, el narrador del marco se descubre escribiendo y no hablando:

Y lo que entre ellos pasó
Lo diremos más despacio
En otra ocasión, que en esta
Ya la pluma se ha cansao. (p. 49)

En lo que toca al receptor, siguiendo el concepto del lector implícito, creado por Iser, debemos analizar ahora los signos que el poema presenta para su actualización. Las perspectivas del narrador, de los personajes, del argumento y del lector ficticio parecen en un primer momento, si consideramos únicamente el diálogo entre Chano y Contreras, indivisibles. El contexto que se cuenta es dicho por la voz de un supuesto gaucho a otro y, por lo tanto, el receptor real parece ser también un gaucho. Pero hemos visto que hay otras voces, además de la del narrador Chano y la del receptor ficticio Contreras. Me refiero a la voz del autor implícito, que necesariamente tendrá que dirigirse a otro receptor, y que es el que está señalado en el texto por medio del "vosotros". Este "vosotros" es el punto de privilegio, a través del cual el lector puede unir las perspectivas recién mencionadas, o sea a través del cual puede organizar el material del poema.

Si la perspectiva del argumento narra la desilusión de los habitantes rurales frente al actual estado del país, este mensaje tiene que llegar al pueblo urbano. Este, si bien no pertenece a la elite

gobernante, no está en la misma situación que la población rural y así le sigue exigiendo a ésta que luche por la independencia. No podemos olvidar que los poemas gauchescos de Hidalgo eran recibidos y elogiados por el público culto argentino y que un ejemplo de ello son las declaraciones del poeta Esteban de Luca.⁴² La conversación entre Chano y Contreras debe ser oída por el grupo urbano, por el lector alfabeto, que, aun cuando conozca la realidad histórica que las vocesseudogau-chas narran, no sabe, no tiene por qué saber, cuáles el sentimiento del sector rural. La masa popular no tiene voz propia en el siglo XIX. Este receptor, que ya no es el gaucho, aparece en el "diálogo" bajo la denominación de "Paisanos de todas layas," (p. 40) o "Americanos" (p. 41).

Pero el mensaje del autor implícito que habla por medio de Chano, aunque ahora se dirige a un "vosotros" y no al receptor ficticio, debe llegar al sector rural. El gaucho debe saber que sus deseos son los mismos que los del sector urbano, transmitidos en el texto por la voz del autor implícito. El lector debe montar las instrucciones textuales. Así debe cambiar papeles: de receptor semianalfabeto y gaucho (según la perspectiva del receptor ficticio Contreras), debe pasar al papel de lector letrado ("generales", "gobierno", "americanos") y, por último, una vez que el poema afecta al lector y lo introduce en el mundo narrado, debe transmitirlo oralmente al sector no letrado. Los "diálogos" de Hidalgo logran así su realización y ello explica el que muchas de sus composiciones, y también los poemas gauchescos de sus sucesores, se hayan folklorizado. El receptor de este primer "diálogo"

de Hidalgo es doble. Es el lector urbano y el oyente no letrado. Esta característica será una constante en el desarrollo del subgénero.

Hidalgo instaaura el germen de las diferentes vertientes en las cuales la poesía gauchesca se realiza. La "Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas Mayas de Buenos Aires en 1822" inaugura el ciclo de composiciones Mayas que tiene por tema la celebración de la victoria independentista del veinticinco de mayo, aunque su tema más general es la presencia del gaucho en la ciudad, basándose en el topoi literario del extraño en el mundo. Esta composición es el primer ejemplo de lo que será la gauchesca festiva, en la cual la obra que más se destaca es el Fausto de Estanislao del Campo.⁴³

La "Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas Mayas de 1822" sigue las unidades argumentales que señalamos en los "diálogos patrióticos", pero, como esta composición es un relato en verso y no un diálogo, las unidades narrativas están menos desarrolladas y el papel de Chano, el receptor ficticio, lo limitará precisamente a eso, a ser un oyente del mensaje de Contreras. La "Relación..." de Hidalgo presenta, por primera vez, unidad entre la voz narradora, el receptor ficticio y el lector implícito. La presencia de Chano en la ciudad de Buenos Aires no muestra el asombro del gaucho--lo que sí ocurre en las futuras composiciones que se insertan en esta vertiente de la gauchesca--ante las celebraciones y diversiones de la población urbana. Chano no es un extraño en el ámbito citadino, a pesar de que la ciudad no es su habitat. La

independencia de las Provincias Unidas no está consolidada. En 1822 las fuerzas brasileñas están en la Provincia Oriental, ahora Cisplatina. El deseo de Hidalgo, reflejado en toda su obra poética, es la independencia y la unión de las provincias rioplatenses y en esta "relación" su deseo se materializa poéticamente.

Chano describe la manera en que el pueblo--y en esta composición pueblo se debe entender como una entidad homogénea, en la que no hay diferencias entre el habitante rural ni el urbano, y que ni siquiera excluye al extranjero que vive como patriota (el inglés, p. 61)-- celebra el aniversario del triunfo contra el dominio español durante cuatro días. El habitante urbano no engaña al gaucho, y que ambos se igualan en la alegría de ser libres:

Y a la tarde me dijeron
Que había sortija en el Bajo;
Me juí de un hilo al paraje,
Y cierto, no me engañaron. (p. 6?)

A pesar que Chano recrea en dialecto gauchesco las costumbres citadinas, no hay distancia entre la lengua que emplea y el objeto evocado. La ciudad no deja de ser un pueblo grande, con costumbres todavía rurales, aunque ya en 1822 los intereses de Buenos Aires y de su gobierno no están de acuerdo con los intereses del resto de las provincias y del pueblo en general. Pero a esta realidad histórica que Hidalgo conoce y sufre, le opone su deseo patriótico.

El dialecto gauchesco no se emplea para entretener al lector letrado, ni tampoco para dirigirse únicamente al sector rural. Parece no haber distancia lingüística ni poética entre ambos ámbitos culturales y geográficos: la ciudad y el campo. El dialecto gauchesco y la

implicación de la cultura oral y rural que él acarrea parecen fortalecer la presencia del gaucho en el panorama histórico. La poesía aparece en la composición como el vehículo que lleva al pueblo la ideología patriótica del sector culto, al mismo tiempo que pretende ser la expresión del pueblo:

Y luego la versería
 ¡Ah cosa linda! un paisano
 Me los estubo leyendo
 Pero ¡ah pueta cristiano,
 Qué décimas y qué trobos!
 Y todo siempre tirando
 A favor de nuestro Aquél;

 Y después salió uno solo
 Que tendría doce años,
 Nos echó una relación...
 ¡Cosa linda amigo Chano!
 Mire que a muchos patriotas
 Las lágrimas le saltaron, (pp. 58-59)

La visita de Chano a la Casa de las Comedias tampoco sirve en esta composición para despertar la risa del lector urbano ante la ignorancia e inocencia del hombre del campo cuando trata de explicar por medio de su lengua metafórica el artificio del teatro. Este tema, que da lugar a una serie de composiciones festivas y burlescas, es tratado aquí escuetamente y el accidente que ocurre en el Coliseo asusta por igual a todo el público:

No salían las comedias
 Y yo ya estaba sudando,
 Cuando amigo redepente
 Ardesse un maldito vaso
 Que tenía luces adentro
 Y la llama subió tanto
 Que pegó juego en el techo;
 Alborotóse el cotarro,
 Y yo que estaba cerquita
 De la puerta pegué un salto
 Y ya no quise volver. (p. 62)

La "Relación...", como vimos en los "diálogos patrióticos", es una composición enmarcada. La voz del narrador del marco, que aquí como en el "Nuevo diálogo patriótico..." habla en dialecto gauchesco, refuerza la ilusión de que este poema es oral, dicho por un gaucho a un auditorio también gaucho. El proceso de re-creación de un texto literario, según Iser, es dirigido por dos componentes estructurales principales dentro del mismo texto: 1) un repertorio de esquemas y temas literarios familiares, junto con alusiones a contextos sociales e históricos también familiares, y 2) técnicas o estrategias que se usan para establecer lo familiar en contraste con lo no familiar.⁴⁴ La narración de fiestas y celebraciones patrióticas como tema de composiciones poéticas constituye un esquema literario familiar. La gran mayoría de los poemas neoclásicos en el Río de la Plata giraba sobre temas patrióticos y heroicos. También se inserta dentro del esquema literario conocido el metro octosilábico con rima asonantada. Pero lo que no es común en ésta, como en las anteriores composiciones de Hidalgo, es la voz narradora y el receptor implícito que crea la voz del marco. Al leer el poema el lector debe actuar el papel que el texto le fija. Sólo cuando el lector llegue a sentirse parte de un auditorio gaucho, aprehenderá el mensaje de Hidalgo, de unidad e igualdad, que está desarrollado implícitamente en esta "Relación...". La unión que Hidalgo anhela se da estructuralmente en la unión de la voz del narrador y la del autor implícito o narrador del marco, y en la del receptor ficticio y el receptor implícito. Si el lector real, actuando su papel de lector implícito, ejecuta el poema y lo lee como el texto indica ("Y luego la vertería/¡Ah cosa linda! un paisano/Me

los estubo leyendo," p. 58) a un auditorio rural, será para asegurarle al gaucho que él también forma parte de la vida nacional que recién se inicia. Sin embargo en este poema esta actuación no es tan necesaria como en el caso de los "diálogos", ya que lo que interesa es que el lector culto se dé cuenta de que el habitante rural debe tener un lugar dentro de esa sociedad que él ayudó a crear. Ese lugar que por justicia le corresponde, y lo vimos en el "Diálogo patriótico interesante...", se le escatima. Esta "Relación..." va dirigida principalmente al lector letrado y ya aquí, en el momento inicial del subgénero, se engendra el elemento que marcará su fin. Veremos más adelante que cuando la poesía gauchesca use la voz de un narrador pretendidamente gaucho y el lenguaje gauchesco para dirigirse únicamente al lector culto y, por lo tanto, cuando la característica de su pseudo-oralidad pierda su fuerza, el ciclo de la poesía gauchesca habrá llegado a su fin.

3. Los poemas anónimos

Hidalgo muere el 28 de noviembre de 1822, pero la poesía gauchesca, con su apariencia popular y oral, aunque se trata siempre de composiciones escritas por autores cultos, no muere con su iniciador. Hidalgo había creado una lengua literaria que se adaptaba a la expresión poética que la realidad histórica rioplatense reclamaba. La lengua dialectal, que dio origen a la voz narradora, al receptor ficticio, al tema, al metro y a las formas de la poesía gauchesca, seguirán usándola numerosos poetas, los que, conocedores del carácter humilde del subgénero en el cual trabajaban, dejaron sus composiciones en el anonimato.⁴⁵

Debido al alto número de composiciones que se escribieron desde la

muerte de Hidalgo al surgimiento de la obra de Hilario Ascasubi, me limitaré a analizar sólo aquellas que presentan aportes nuevos para la consolidación del subgénero y que varían temática o estructuralmente con respecto a los poemas del fundador.

Las composiciones de Hidalgo escritas bajo la fórmula del "cielito" se caracterizaban por "cantar" al espíritu patriótico del pueblo para animarlo en las empresas independentistas. Llama la atención que, después de los fracasos políticos y económicos que vivió Hidalgo, nunca aparezcan quejas en los "cielitos" y que éstas sólo se manifiesten, aunque en forma bastante velada, en los "diálogos". La fórmula del "cielito" de Hidalgo parece ser una estructura poética que se ajusta al festejo, por los triunfos criollos, o a la animación del pueblo en su lucha para lograr la independencia. Con la aparición de "Cielito del Blandengue retirado" (1821-1823), de autor desconocido, la fórmula de la vieja canción-danzada sirve de vehículo para un nuevo mensaje. El "Cielito del Blandengue retirado" continúa con la narración poética de "la historia de las ilusiones perdidas",⁴⁶ que ya había iniciado Hidalgo en sus dos "diálogos patrióticos":

No me vengan con embrollas
De patria ni montonera,
Que para matarse al fiudo
Le sobra tiempo a cualquiera.⁴⁷

En este "cielito" la separación entre el habitante rural y el urbano, entre el analfabeto y el letrado, se marca claramente. Al letrado se le asocia con el engaño. La entrega de la Provincia Oriental por el gobierno porteño al Imperio portugués y la división en facciones de los dirigentes orientales es lo que motiva esta composición y lo que

explica su tono furioso. La voz narradora es la de una primera persona del singular engañada, que se dirige a un "ustedes":

Bayan al Diablo les digo
Con sus versos y gacetas,
Que no son sino mentiras
Para robar las pesetas. (p. 132)

El ustedes es el grupo letrado. Más todavía, son los que escriben "versos y gacetas" para animar al pueblo a luchar. Esa voz, que no pertenecía al sector rural, pero que por conveniencia histórica se hizo portavoz de los deseos del pueblo, lo ha engañado:

Dos veces me han engañado
Como á negro de Guinéa,
Y por poquito ... barajo!
No me venden con librea. (p. 132)

Pero la voz narradora también se dirige a otro receptor implícito, que parece pertenecer al mismo sector rural del que proviene el narrador:

Yo conozco á los Puebleros
Que mueven todo el enriedo,
Son unos hijos de Puta
Ladrones que meten miedo (p. 133)

Si volvemos nuevamente a las estrofas tercera y quinta podemos pensar que los verbos "bayan", "me han engañado" y "venden" no se refieren a la segunda persona del plural sino a la tercera. El lector tiene que cambiar de posición, o de papel, durante la lectura del poema. En un principio el lector, o aparente receptor del "cielito", debe actuar como si perteneciera al grupo dirigente, a quien la voz narradora recrimina, para luego asumir el punto de vista del receptor rural, a quien se le narra cantando "el enriedo" (p. 133) y el engaño con que "los puebleros" (p. 133) lo dominan.

Con respecto a la lengua literaria, que es elemento esencial en la creación de este subgénero y del que derivan sus otras características constitucionales, se debe observar cómo los escritores gauchescos posteriores a Hidalgo la utilizan. En este "cielito" las deformaciones ortográficas, debido a cambios fonéticos típicos de la expresión del sector rural, subrayan lo ya dicho cuando nos referimos a Hidalgo: no hay consistencia en los cambios. Como en el caso de Hidalgo aparece "siento", pero "quero" pero también hay inconsistencias entre las modificaciones fonéticas captadas por Hidalgo y las de este poeta anónimo. Así Hidalgo escribe "revoluciones" y aquí se dice "regoluciones", sin ser éste un síntoma de una característica dialectal diferente. La importancia de la lengua gauchesca no radica en la veracidad con que el dialecto que usan los gauchos (lo que hubiera sido imposible dada la variación de dialectos de acuerdo a las distintas zonas geográficas) se registra literariamente, sino en la creación de un sistema simbólico que se acerca al hablar metafórico rural. En este aspecto, el autor anónimo del "Cielito del Blandengue retirado" sabe usar con maestría en las coplas-sentencias criollas: "Que para matarse al ñudo/Le sobra tiempo a cualquiera,"; "Por esta vez no me cogen/Aunque me pongan ciñuelo"; "Para no pagarme sueldo/Era guena la ración," "Cuando tomaban la tranca/La pucha! que polvareda," "Para amolar á los sonsos/Son estas regoluciones," "Que un remedio hei de enseñarles/Para matar la polilla."

También es importante señalar la ausencia de fórmulas. Cuando analizamos los "cielitos" de Hidalgo vimos que existen ciertas metáforas, que en una primera lectura podrían confundirse con fórmulas. El caso estudiado fue "mozos amargos". Sin embargo se vio que esa expresión

no correspondía a la necesidad de rapidez que demanda la composición oral y que su empleo provenía más bien de un desarrollo lógico dentro del texto. Pudiera pensarse así que, luego del feliz descubrimiento de una metáfora o expresión que se asemejaba al hablar gauchesco y a la manera de crear composiciones orales, otros poetas podrían usarla, con lo que su función en el texto llegaría a ser casi formulaica. Pero ello no ocurre, y en el "Cielito del Blandengue retirado" sólo la mención a las "tres patrias," para referirse a los períodos que van de 1811 a 1814 (cuando el ejército auxiliar de Rondeau y Alvear conquista Montevideo), de 1814 a 1817 (período del gobierno patrio artiguista) y de 1817 hasta el momento en que se escribe el "cielito" (época de la dominación portuguesa), nos recuerda la expresión de Hidalgo en el "Diálogo patriótico interesante ...", de 1821: "Cuando la primera Patria,"/.../ Si jué en la Patria del medio/.../ Pero amigo en esta Patria ..." (p. 32).

En 1968 se descubrió a un importante poeta gauchesco anónimo que sigue los pasos de Bartolomé Hidalgo, el fundador de este subgénero. La "Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con Señor Ramón Contreras, con respecto a las fiestas mayas de 1823," publicada en Buenos Aires, por la imprenta de Los Expósitos, sin fecha, fue dada a conocer nuevamente por Olga Fernández Latour de Botas en 1968.⁴⁸ En el mismo año Félix Weinberg publicó, acompañada de un estudio crítico, la "Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con Señor Ramón Contreras, en la que detalla el primero las batallas de Lima y Alto Perú, como asimismo las de la Banda Oriental; habiendo estado cerca de ambos gobiernos con el carácter de comisionado, y ahora acaba de llegar

de chasque del Sarandí." El único ejemplar conocido de esta obra pertenece a la biblioteca de Juan María Gutiérrez, incorporada a la Biblioteca del Congreso de la Nación,⁴⁹ y sólo se lo menciona una vez en La imagen de la poesía gauchesca.⁵⁰ Como veremos, ambos poemas pertenecen evidentemente al mismo autor y su publicación es una contribución sobremanera importante al conocimiento de la gauchesca.

El poema de 1823 sobre las fiestas mayas continúa la "Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vió en las fiestas Mayas de Buenos Aires en 1822," de Bartolomé Hidalgo. Son muchos y sorprendentes los puntos en común entre ambas composiciones, además de los nombres del narrador y el interlocutor, Chano y Contreras. La estructura poética de la "Graciosa y divertida conversación ... de 1823" posee las mismas unidades narrativas y en el mismo orden en el que ellas aparecen en la "Relación ..." de Hidalgo. Ambos poemas comienzan con el saludo habitual de los amigos paisanos; luego se narra la imposibilidad, relacionada siempre a problemas que tienen que ver con caballos, de uno de ellos para concurrir a las fiestas; a esto sigue el relato de las "funciones mayas"; el juego del paro y la terminación de la conversación con los versos: "Esto es, amigo (del alma, Hidalgo), (lo cierto, el autor anónimo)/Lo que he visto y ha pasado" (este último verso aparece en bastardilla en el impreso original del poema de 1823). Por último, la voz del narrador del marco cierra el poema. Debemos preguntarnos, entoces, si existen diferencias entre un texto y otro y, de responderse a esta pregunta afirmativamente, cuáles son ellas. De lo contrario, surgiría el problema, por otro lado común en

la gauchesca primitiva, que Fernández Latour de Botas señalar:

Entre esta última (la "Relación ..." de Hidalgo) y la pieza que nos ocupa existe una semejanza tal que parecería obligado atribuir las a la pluma de un mismo autor, y ello siempre en un terreno conjetural, ya que si nuestra "Graciosa y divertida conversación ... de 1823" aparece sin firma ni inicial, de la "Relación ... de 1822" ni siquiera conocemos la estampa del impreso...⁵¹

Con respecto al lenguaje, la "Graciosa y divertida conversación... de 1823" presenta una característica fonética que la diferencia de la lengua gauchesca que Hidalgo utiliza y que sólo volverá a ser usada empleada en Los tres gauchos orientales y en el Martín Fierro.⁵² Se trata de la eliminación de la primera vocal del diptongo "ui" (así aparece mi por muy). Esta característica también la nota Félix Weinberg en su estudio de la "Graciosa y divertida conversación ... de 1825",⁵³ aunque en este último poema al asimilar la primera vocal del diptongo a la segunda vocal se duplica esta última y la palabra "muy" pasa a ser "mii" y "fui", "fii". El hecho es que esta característica fonética refuerza la hipótesis de que ambos poemas, además de las semejanzas en los títulos, el estilo, los personajes, el léxico y la estructura, pertenecen a un mismo escritor. Siguiendo con las diferencias fonéticas entre la lengua gauchesca de las composiciones de Hidalgo y las de este poeta anónimo debemos mencionar el cambio de la "e" final en "i" en la palabra "pirámide". Hidalgo escribe "pirame"⁵⁴ y el poeta anónimo "pirami".⁵⁵ Otra diferencia fonética entre ambos autores se encuentra en la palabra "tablado". En la "Relación ..." de Hidalgo se dice "tablao" (pp. 58; 63) y en la "Graciosa y divertida conversación... de 1823", "entablado" (p. 12). Si bien estas diferencias son importantes, ya que aparecen en pasajes en los cuales el poeta

anónimo sigue el mismo orden estructural que vimos en la "Relación...", es en las metáforas y en las asociaciones rápidas y sorprendentes, que los escritores gauchescos crean en su intento de imprimirle cierta oralidad a sus composiciones y de imitar en parte el hablar del gaucho, que, a nuestro juicio, encontramos la existencia de un poeta nuevo, que no es Hidalgo, ni tampoco aquél a quien podría otorgarse la autoría de piezas que se atribuyen a Hidalgo, pero cuya filiación sigue siendo dudosa hasta este momento.⁵⁶

Es cierto que el autor de la "Graciosa y divertida conversación ... de 1823" logra crear un lenguaje metafórico de gran frescura y espontaneidad. Sus comparaciones con los elementos comunes de la vida rural lo colocan en el mismo nivel de Hidalgo: "Me iba como lista hé poncho," (p. 3); "Como queso en la quesera/Quedé debaxo aplastado" (p. 3); "Cuando las estrellas todas/De frío estaban temblando," (p. 5); "Marchaban para la Plaza/Como orugas en verano" (p. 6); "Yo me iba meando de frío," (p. 6); "La gente que iba baxando,/Como cuando el Sol se pone/Baxa al rodeo el ganado" (p. 7), etc. Sin embargo, en estas comparaciones es donde encontramos la mayor diferencia entre ambos autores gauchescos; el artificio de oralidad en la composición del poeta anónimo es mucho más marcado que en la "Relación ..." de Hidalgo. De ahí que la pretendida oralidad del poema de 1823 sea en verdad más "hechiza" que lo que vemos en el mismo sentido en la composición de Hidalgo. Conviene recordar a este respecto lo que dijo Martínez Estrada sobre la lengua gauchesca de Ascasubi, Del Campo y Lussich:

... tienden a la elocuencia, a la oración amplia, a la riqueza y al derroche. Es un habla sin control--mecanizada--, donde la palabra se escapa de la boca y lo dice todo, como si el oyente no entendiera las reticencias y las alusiones: analítica, que coloca al oyente en calidad de espectador y hasta de forastero, a quien hay que explicárselo todo, por fuera y por dentro.⁵⁷

Quizás sea un tanto exagerado calificar de "habla sin control" la lengua de los gauchescos mencionados, pero que el crítico argentino señala sobre la demasiada elocuencia de la lengua de aquéllos nosotros lo creemos aplicable al poeta anónimo que nos concierne. Las comparaciones que aparecen en la "Graciosa y divertida conversación ... de 1823" son legítimas, en tanto que los miembros de la comparación se insertan en la realidad rural, pero, casi siempre las comparaciones responden a un virtuosismo poético que aleja al poema de la oralidad intentada por su autor. Veamos dos ejemplos: uno, en el que la metáfora es necesaria y, por lo tanto, logra la oralidad buscada, y dos, una comparación que refleja el origen culto de su autor, aunque no haya ninguna palabra ajena al léxico del habitante rural:

1o) Lo que me causa más risa,
Es el saber que ño Alfaro,
Redondo como una argolla
Se hayga metido á letrado; (p. 11)

2o) Las Banderas de la Patria
Compuestas de azul y blanco
Lo mismo que las Gabeotas
Estaban como aleteando: (p. 12)

La elocuencia de la lengua contribuye a la creación de un lector implícito letrado y urbano. Desde el comienzo esta composición nos sorprende por su despliegue costumbrista. La narración de Contreras sobre el accidente que le impidió concurrir a las fiestas de mayo recrea con mucha gracia la manera en que el habitante rural se cura;

su desconfianza en las "píldoras" y su confianza en lo natural, en los "baños de tina". A esto debemos sumar la separación que existe entre el habitante rural y el urbano. Sólo un año había transcurrido desde la "Relación ...", de Hidalgo, en la cual el poeta uruguayo creó una imagen social en la que no se hacían grandes distinciones entre el campo y la ciudad. Sabemos que esta aparente unidad no reflejaba una realidad histórica sino el deseo de su autor. En esta conversación, sin embargo, la distancia entre ambos ámbitos no se oculta. Y Chano es ya el extraño en la ciudad, en una ciudad que empieza a adoptar costumbres europeas, sobre todo francesas. La sorpresa del gaucho ante lo nuevo busca la risa del lector implícito:

Vino el moso con las tasas, (de café)
 Y la azúcar en un tarro,
 A todos nos repartió.
 El moso era chalaneado:
 Me comí toda la azúcar,
 Y después me bebí el caldo.
 ¡Há cosa amarga la pucha!
 Y todos los Maturrangos
 Me miraban, y se reiban, (p. 9)

Chano, la voz narradora, es espectador y víctima de la formación de una sociedad que al cambiar lo está marginando. Pero no hay ninguna alusión--como la había en la "Relación..." de Hidalgo--a la necesidad de incorporar a este sector rural. Es importante fijarse con qué distinto énfasis aparecen mencionados los versos patrióticos en el poema de este escritor anónimo. En Hidalgo, la "versería" que le lee "un paisano" a Contreras, gaucho analfabeto o semianalfabeto, coincide con el sentir del grupo rural y el recitado o canto ("echar una relación") de estos versos se menciona cuatro veces en el poema. Este

signo textual nos permitía pensar que el receptor implícito de la composición de Hidalgo seguía siendo doble: el lector urbano y el receptor rural. En la "Graciosa y divertida conversación ... de 1823" los versos patrióticos sólo se mencionan una vez y al pasar:

Había varios entremeses,
Y palos enjabonados,
Versería como infierno, (p. 12)

No existe, por lo tanto, ningún signo textual que indique que el receptor implícito debe coincidir con el receptor ficticio Contreras. Más todavía, lo que le ocurre al narrador en el teatro y, luego, el incidente con los muchachos que le cortan el poncho, enfatizan la distancia entre el gaucho emponchado y el habitante urbano y la reacción del gaucho en las dos oportunidades despierta una sonrisa cómplice entre el lector implícito y el autor. Por ello, como lo indican Olga Fernández Latour de Botas y Félix Weinberg, en este poema se encuentra un precedente más, y tal vez de mayor influencia que la "Relación ..." de Hidalgo, del Fausto de Estanislao del Campo. Así, la vertiente festiva del subgénero se va perfilando.

Si nos detenemos ahora en la voz del narrador del marco y la comparamos con la voz del narrador del marco de la "Relación..." de Hidalgo, veremos que, a pesar de las grandes semejanzas que existen entre ambos, el lector implícito al que se dirigen es diferente:

(Hidalgo) Contreras lió su recaó
 Y estuvo allí todo un día;
 Y al otro, ensilló su ruano,
 Y se volvió a su querencia
 Despidiéndose de Chano. (p. 64)

(Autor anónimo) Siguieron los dos amigos
 De varias cosas tratando:
 Al día siguiente Contreras

Después que aperó su Bayo
Y dió la mano á su Amigo,
Se largó para su Pago. (p. 23)

En el poema de Hidalgo la voz del narrador del marco es gauchesca y debido al deseo de unión de su creador, el lector implícito debe sentir que pertenece al sector rural. En cambio, la voz del narrador del marco de la "Graciosa y divertida conversación ... de 1823" habla una lengua general, la que, si bien tiene vocablos que pertenecen al área rural, tales como "aperó" y "se largó", no es la lengua gauchesca. Ello confirma todavía más la índole culta y urbana del lector implícito.

Los poemas sobre las fiestas mayas, o sea aquellos que constituyen la vertiente festiva del subgénero, muestran cómo la lengua gauchesca, a pesar de ser considerada por sus cultores como una lengua inferior dentro del campo literario, va siendo cada vez más aceptada en el ámbito urbano. Pero el silencio en que permaneció esta composición refuerza nuestra certidumbre de que la poesía gauchesca alcanza su mayor grado de comunicabilidad, y justificándose de este modo su naturaleza híbrida, cuando llega a un receptor doble.

De la "Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con señor Ramón Contreras, en la que detalla el primero las batallas de Lima y Alto Perú, como asimismo las de la Banda Oriental; habiendo estado cerca de ambos gobiernos con el carácter de comisionado, y ahora acaba de llegar de Chasque del Sarandí" dice Félix Weinberg:

El tema es absolutamente original y único en nuestras letras, pues nadie hasta entonces ni después--téngase presente lo dilatado del escenario, que comprende media América del Sur, desde Perú Plata--lo volvió a abordar. Quedaba consumado,

además, el primer poema gauchesco épico de largo aliento.⁵⁸

El poema de 1825, estructurado bajo la forma del diálogo, cuenta por medio de la voz narradora de Chano los sucesos más importantes en el proceso independientista de la América Hispana. Es, como señala Weinberg, un asunto único en la poesía gauchesca y en la literatura hispanoamericana. Es, además, el único poema gauchesco al que podemos calificar de épico en un sentido estricto. Sabemos que los orígenes de la épica son orales y que los acontecimientos que en ella se narran pertenecen al acervo común. Por lo tanto, que este autor anónimo decidiera usar la lengua gauchesca para el recuento de sucesos militares conocidos por todo el pueblo americano constituye un gran acierto de fuertes connotaciones épicas--aunque sea nomás en apariencia--, y todo ello a causa del carácter oral y colectivo de la composición.

El patriotismo y el deseo de unión y libertad que impregnan los versos de esta conversación de 1825 nos recuerdan los "cielitos" de Hidalgo. En el poema no se menciona la división de facciones que debilita a las fuerzas criollas y sólo se acentúa el valor del pueblo contra el enemigo, ya sea español o brasileño:

Porque en negocios de Estado
Corriendo riesgos la Patria,
No hay mujer, hijos ni hermanos
Que contengan un patriota;
De este carauter es Chano, (p. 58)

El pueblo aparece unido. No hay diferencias entre generales y soldados, ni entre hombres cultos y analfabetos:

¡No permita Dios que Chano,
Enseñado en una escuela,
Mire a ningun ciudadano,
Como si él mismo no juese! (pp. 40-41)

Así, vemos que el receptor implícito de esta composición vuelve a ser dual: el receptor urbano y el receptor semianalfabeto y rural.

La ficción, que se observa en los diálogos de Hidalgo de que el receptor implícito debe coincidir con el ficticio, la crean en este poema la lengua gauchesca, de la que no hablaremos pues presenta las mismas características ya estudiadas en la "Graciosa y divertida conversación ... de 1823," la voz del narrador y también la de los receptores ficticios y los interlocutores, Contreras (que es el principal), Chepa y Pitonga (mujer e hija de Contreras, respectivamente). Más todavía, como muestra Weinberg en su estudio de este poema, las fuentes de la narración heroica de Chano provienen de los periódicos porteños El Argos de Buenos Aires y La Gaceta Mercantil. Por lo tanto, podríamos pensar que esta composición gauchesca, que sigue linealmente la información periodística de la época, sirve para hacer saber al pueblo rural, y en su propia lengua, lo que el urbano conocía a través de la prensa. Pero este poema no es un simple ejercicio poético en lengua gauchesca. No se transcribe meramente la información periodística, poniéndola en verso, sino que--y aquí radica su valor-- los acontecimientos son vividos e interpretados por el gaucho Chano. El lector implícito es, entonces, el lector urbano, que tiene que darse cuenta de la importancia que el pueblo rural desempeña en la independencia de América y debe premiarlo:

(Chano)	Porque nunca he cudiciado Otra cosa que el honor, Y las glorias del Estado; Yo cojo lo que me dan, Y nunca he sido safado: (p. 74)

Como señalamos, en la "Graciosa y divertida conversación ... de 1823" la voz del autor implícito o narrador del marco usa una lengua general, que se diferencia de la del narrador y de la del receptor ficticio, lo que indica que el lector implícito es el lector urbano:

Cuanto acabó de comer,
El celebre señor Chano,
De todos se despidió,
Y se fué para su pago,
Con ansias de ver a Goya,
Que ya estaría con cuidado,
Pues hacia quince meses,
A que se le había ausentado. (p. 83)

Sin embargo, en el proceso de la lectura del poema encontramos pasajes que deben llegar al receptor rural. Estos se relacionan con la campaña en favor de la educación y la cultura pública inspirada por Bernardino Rivadavia. La voz de Chano, el gaucho que fue a la escuela, es la que transmite los propósitos gubernamentales:

¿Tuavía está en la antiguaya,
En que siempre hemos estado
Que los muertos se aparecen?
Nadita se había ilustrado,
Entre tanta ilustración
Que nos tiene encandilados: (p. 38)

Y al final del poema:

Que las glorias de la Patria,
Y el aumento de las luces,
Corran con más ligereza,
Que corren los avestruces (p. 82)

El habitante rural debe entender que la educación es tan importante como la independencia de las provincias. Luego del período revolucionario debe llegar el período de desarrollo cultural y económico ("Que paran mucho las vacas/Y tengamos mucha leche," p. 82), deseo que veremos nuevamente en La vuelta de Martín Fierro. Aunque el pueblo,

como ya dijimos, aparece como una entidad homogénea y unida, "el aumento de las luces", que pondera la voz del narrador, es el mensaje del grupo hegemónico porteño. Este sólo puede llegar al sector rural por medio de la lengua gauchesca y de la actuación del poema, o sea, de hacer oral la composición escrita, aunque en el mensaje que se transmite están implícitos el cambio y eventualmente la marginación de la cultura del gaucho,⁵⁹ marginación que ya se siente en la "Graciosa y divertida conversación ... de 1823".

Sorprende que este extenso poema (1.022 verso octosilábicos), donde se desarrolla con maestría y gran naturalidad la lengua literaria creada por Hidalgo, haya permanecido durante tantos años en un profundo silencio. Sin embargo, si pensamos que a la narración épica de las guerras por la independencia en Lima, al Alto Perú, y en la Banda Oriental se suma, aunque tímidamente, el deseo de una sociedad culta, disasociada eventualmente de la cultura popular gaucha, se entiende que el poema no haya llegado al receptor rural. La independencia de las Provincias Unidas no se ha consolidado todavía y se sigue necesitando del habitante rural. No es el momento, por lo tanto, de hablar de cambios que traen consigo la marginación del sector rural semianalfabeto. Esto sólo será posible en el estadio culminante de la gauchesca --en los poemas de José Hernández--cuando, por otro lado, el gaucho también ha desaparecido casi por completo.

La primitiva poesía gauchesca es de importancia esencial en el estudio de este subgénero literario. La creación de los "cielitos" y "diálogos" de Hidalgo, así como los obras de sus continuadores

anónimos, no sólo establecen el germen de la poesía gauchesca, sino que también prefiguran los elementos que marcarán el fin del subgénero.

Capítulo uno: Notas

¹Alberto Zum Felde, Proceso histórico del Uruguay (Montevideo: Arca, 1967), p. 43.

²Reyes Abadie se refiere a la constitución de la Junta de Buenos Aires en los siguientes términos: "Los hombres que integraron, el 25 de mayo de 1810, la denominada 'Junta Provincial Gubernativa de las Provincias Unidas del Río de la Plata, a nombre del Señor Don Fernando VII,' conocida como 'Junta de Mayo,' eran una calificada representación del patriciado porteño, que de tiempo atrás, esperaban el 'momento' ... para tomar el poder." Washington Reyes Abadie, Artigas y el federalismo en el Río de la Plata (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1967), II, p. 7.

³Zum Felde, Proceso histórico ..., p. 49.

⁴Zum Felde, Proceso histórico ..., p. 51.

⁵José Luis Busaniche, Historia argentina (Buenos Aires: Solar/Hachette, 1969), pp. 389-391.

⁶Zum Felde, Proceso histórico ..., pp. 74-78.

⁷Zum Felde, Proceso histórico ..., p. 80.

⁸Busaniche, Historia ..., pp. 468-471.

⁹Busaniche, Historia ..., p. 475.

¹⁰Mario Falcao Espalter, El poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo. Su vida y sus obras (Madrid: Gráficas Reunidas, 1929), pp. 13-25.

¹¹Falcao Espalter, El poeta uruguayo ..., p. 28.

- ¹²Falçao Espalter, El poeta uruguayo ..., p. 64.
- ¹³Lauro Ayestarán, La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (Montevideo: El siglo ilustrado, 195?), I, p. 51.
- ¹⁴Walter J. Ong, Interfaces of the Word. Studies in the Evolution of Consciousness and Culture (Ithaca & London: Cornell University Press, 1977), pp. 274-275.
- ¹⁵Albert B. Lord, The Singer of Tales (Harvard, Massachussets: Harvard University Press, 1960), p. 16.
- ¹⁶Falçao Espalter, El poeta uruguayo ..., p. 69.
- ¹⁷Lauro Ayestarán, Cielitos y diálogos patrióticos (Montevideo: Arca, 1977), pp. 7-8. Todas las citas corresponden a esta edición; el número de la página va entre paréntesis.
- ¹⁸Falçao Espalter, El poeta uruguayo ..., p. 69.
- ¹⁹Ayestarán, La primitiva poesía ..., p. 30.
- ²⁰Falçao Espalter, El poeta uruguayo ..., p. 30.
- ²¹No debemos olvidar que el mismo Hidalgo en 1811 se incorporó en el destacamento de Carranza y luchó contra los portugueses.
- ²²Falçao Espalter, El poeta uruguayo ..., pp. 71-76; 103-104.
- ²³Falçao Espalter, El poeta uruguayo ..., p. 61.
- ²⁴Lord, The Singer ..., p. 30.
- ²⁵Ong, Interfaces ..., p. 104.
- ²⁶Jorge B. Rivera, La primitiva literatura gauchesca (Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1968), pp. 12-14.
- ²⁷Eneida Sansone de Martínez, La imagen en la poesía gauchesca (Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1962), p. XXXV.

²⁸Falçao Espalter, El poeta uruguayo ..., pp. 72-73.

²⁹Angel Rama, "El sistema literario de la poesía gauchesca," Poesía gauchesca, Ed. Jorge B. Rivera (Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1977), p. XXXV.

³⁰Ayestarán, La primitiva poesía ..., p. 51.

³¹Falçao Espalter, El poeta uruguayo ..., p. 106.

³²Falçao Espalter, El poeta uruguayo ..., pp. 82-83.

³³Ezequiel Martínez Estrada, Muerte y transfiguración de Martín Fierro (México: Fondo de Cultura Económica, 1948), II, p. 425.

³⁴Rama, "El sistema literario ...," p. XXXIX.

³⁵Rama, "El sistema literario ...," p. XXXIII.

³⁶Domingo P. Caillava, Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay (Montevideo: Claudia García, 1945), pp. 18-19.

³⁷Rivera, La primitiva poesía ..., pp. 42-49.

³⁸Ong, Interfaces ..., p. 106.

³⁹Ong, Interfaces ..., pp. 65-66.

⁴⁰Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction (Chicago & London: University of Chicago Press, 1961), pp. 67-68.

⁴¹Wolfgang Iser, The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response (Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1978), p. 34.

⁴²Falçao Espalter, El poeta uruguayo ..., p. 71.

⁴³Félix Weinberg, "Una estapa poco conocida de la poesía gauchesca: de Hidalgo a Ascasubi (1823-1851)," Revista Iberoamericana XL, 1974, p. 356.

⁴⁴Wolfgang Iser, The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett (Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1974), p. 288.

⁴⁵Rama, "El sistema literario ...," p. XII.

⁴⁶Angel Rama, Los gauchipolíticos rioplatenses (Buenos Aires: Calicanto, 1976), p. 88.

⁴⁷Ayestarán, La primitiva poesía ..., p. 131. Todas las citas corresponden a esta edición; el número de la página va entre parentesis.

⁴⁸Olga Fernández Latour de Betas, "Una pieza olvidada de la primitiva poesía gauchesca," La Nación (Suplemento literario), 2 de junio de 1968, p. 21.

⁴⁹Félix Weinberg, Un anónimo poema gauchesco de 1825 sobre la guerra de la independencia (Argentina, Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1968), p. 12.

⁵⁰Sansone de Martínez, La imagen ..., p. 124.

⁵¹Eleuterio F. Tiscornia, La lengua de 'Martín Fierro' (Buenos Aires: 1930), p. 29.

⁵³Weinberg, Un anónimo poema ..., p. 24.

⁵⁴Ayestarán, Cielitos y diálogos ..., pp. 58; 59.

⁵⁵Graciosa y divertida conversación que tuvo Señor Ramón Contreras, con respecto a las fiestas mayas de 1823 (Buenos Aires: Imprenta de los Expósitos), p. 11. Todas las citas corresponden a esta edición; el número de la página va entre paréntesis.

⁵⁶Un anónimo poema ..., p. 34.

⁵⁷Martínez Estrada, Muerte y transfiguración ..., II, p. 428.

⁵⁸Weinberg, Un anónimo poema ..., p. 19.

⁵⁹Ricardo E. Rodríguez Molas, Historia social del gaucho (Buenos Aires: Ediciones Marú, 1968), pp. 201-217.

CAPITULO DOS: LA GAUCHESCA DE INTENCIONALIDAD POLITICA

1. La coyuntura histórica

Cuando en 1828, se crea por medio de un tratado un nuevo estado independiente, la República Oriental del Uruguay, y regresa de la Banda Oriental el ejército argentino, éste, al mando de Lavalle, derroca y ejecuta al gobernador de la Provincia de Buenos Aires, al coronel Manuel Dorrego. El infausto suceso tiene lugar el 13 de diciembre de 1828.¹ A la ejecución de Dorrego siguió un gobierno militar, que fue rechazado por la campaña. La Convención Nacional reunida en Santa Fe dirigió entonces un manifiesto a los habitantes de las Provincias Unidas, el cual llegó hasta la ciudad misma de Buenos Aires. En ese manifiesto se ponían de relieve los sentimientos de las provincias:

La República entera está amenazada, está ultrajada ya por un ejército doméstico que quiere sojuzgarla ... El jefe que acaudilló la sublevación del 10. de diciembre después de haber fusilado al señor Dorrego para poseer pacíficamente el gobierno de Buenos Aires, que usurpa, se cree también su sucesor en las facultades nacionales que las provincias habían delegado.²

Lavalle se internó en Santa Fe para comenzar su plan de acallar y eliminar a los caudillos provinciales, pero fue vencido en la batalla de Puente Márquez el 26 de abril de 1829, por Estanislao López, el gobernador de la provincia de Santa Fe y jefe del ejército de la Convención Nacional. López contó para esto con la ayuda de las milicias del comandante Juan Manuel de Rosas. Vencido Lavalle--a pesar de haber incorporado por la fuerza extranjeros a su ejército, para que

ayudaran a sofocar la rebelión de la campaña--, los miembros de la legislatura disuelta por el motín del primero de diciembre de 1828 eligen a Juan Manuel de Rosas gobernador de Buenos Aires, otorgándole además facultades extraordinarias.

Rosas, miembro de las clases dominantes porteñas, inicia así, en Buenos Aires, un gobierno fuerte (1829-1832). Pero en el interior, el general Paz logra apoderarse de su provincia, Córdoba, y más aún, después de vencer a Facundo Quiroga, en la batalla de Ocativo, el 25 de febrero de 1830, obligándolo a buscar refugio en Buenos Aires, nueve provincias quedan bajo su poder. Sólo las cuatro provincias del litoral, Buenos Aires, Santa Fe, Entre Ríos y Corrientes, le son adversas y en el aislamiento en el que se encuentran corren el riesgo de sucumbir. En 1832, Quiroga reconquista el interior y Paz es capturado por una partida de caballería santafecina. La Argentina es nuevamente "una laxa unión de provincias, dominada por Rosas, López (gobernador de Santa Fe) y Quiroga."³

Rosas trata de imponer orden en la Argentina y para ello quiere formar un partido fuerte y sólido, capaz de sostener la paz interna. Los partidos tradicionales argentinos el unitario, o "el partido del orden," y el federal se caracterizaban por su faccionalismo y sólo servían para promover guerras civiles. En la provincia de Buenos Aires, Rosas consigue su fin por medio de una propaganda masiva y que en ocasiones llega a extremos ridículos. Así, Rosas truيفا en Buenos Aires y el 7 de marzo de 1835 se convierte nuevamente en gobernador de la provincia de Buenos Aires con la suma del poder público. No ocurre lo mismo en el interior, donde los jefes provinciales temen la

intervención porteña, miran con poco agrado--sobre todo las provincias del litoral--la posición de Rosas con respecto a la aduana bonaerense y la clausura de los ríos,⁴ y son poco adictos a una estricta disciplina de partido. Rosas continúa con su esquema político de guerra a muerte a los enemigos del partido federal, a quienes tilda de herederos de los unitarios de 1825 y 1828, y la Argentina bajo su gobierno se convierte en un campo de guerras civiles interminables e inclusive de intervenciones de las potencias extranjeras.

La República Oriental del Uruguay, que en 1830 ya posee su primera Carta Constitucional, que es un calco de la Constitución argentina de 1826 y que por lo tanto no se basa en la realidad social del nuevo país, vive una historia intimamente ligada a la de la Argentina.⁵ Si bien la Argentina se ve en la obligación de aceptar la separación de la Banda Oriental del resto de las Provincias Unidas, una vez que el peligro cesa (la guerra con el Brasil) y ya en época de la dictadura de Rosas comienza una política intervencionista que intenta colocar al gobierno uruguayo en una situación de dependencia y tributo. Para ello, Rosas se alía con Lavalleja, rival de Fructuoso Rivera, el primer presidente constitucional del nuevo estado independiente, y lo impulsa a la primera guerra civil en el Uruguay. Este intento fracasa. Pero Rosas, conocedor de la incapacidad de Lavalleja en lo que se refería a la organización política y de su rivalidad y resentimiento con Rivera, continúa su intervención y ayuda a Lavalleja en una segunda tentativa (1834) para derrocar al Presidente Rivera. Como la anterior esta segunda tentativa es también un fracaso.

El General Manuel Oribe sucede en la presidencia a Rivera en 1835. Este es elegido presidente gracias al influjo de Rivera. Pero Rosas, quien ahora no sólo quiere colocar al Uruguay bajo su dominio (en su política expansionista lo que planea eventualmente es la reincorporación del Estado Oriental a la Confederación Argentina⁶), sino que debe impedir que la flamante república se convierta en el centro de la oposición política a su gobierno, dando refugio y libertad de acción a los unitarios que escapaban de la Argentina, conquista al nuevo mandatario uruguayo. Debemos decir que Oribe pertenece a la élite urbana de Montevideo, la que por mucho tiempo había estado oprimida por los caudillos rurales y que en su intento de buscar apoyo contra los caudillos, acepta con simpatía la ayuda que Rosas le propone.⁷ A la política rosista se debe la ruptura de las buenas relaciones entre el presidente en ejercicio Oribe y el expresidente Rivera, quien en 1838 se levanta contra Oribe, apoyado por el grupo de los antirrosistas desterrados y por la diplomacia francesa. Así estalla la tercera guerra civil del Uruguay.

Después se desatan una serie de conflictos internacionales y nacionales cuyas hitos son los siguientes: en 1837, los franceses bloquean Buenos Aires; en el norte argentino se crea un movimiento antirrosista debido a la guerra con la confederación perúboliviana; en 1839, el sur ganadero de Buenos Aires se levanta; y en 1840 Lavalle con apoyo francés avanza sobre Buenos Aires.⁸ Rosas hace frente a estas circunstancias negativas. Primero pone fin al conflicto francés. Después, por medio de un ejército comandado por Oribe, General en Jefe

de los ejércitos de la Federación, se impone en el interior del país. Por último, la campaña argentina hasta la frontera de Bolivia y la de Chile la llevan a cabo caudillos que le son adictos. El resultado de todo esto es que hacia 1842 se puede decir que Rosas ha alcanzado la unidad nacional e impuesto la hegemonía de Buenos Aires sobre la totalidad del país.

En la Banda Oriental, sin embargo, la guerra civil no cesa. Rivera es vencido y Oribe domina la campaña, tropas argentinas sitian Montevideo y un grupo de comerciantes montevideanos consigue que una fuerza naval británica levante el bloqueo argentino.⁹ Comienza así el largo período de las intervenciones anglo-francesas en el Río de la Plata (abril de 1845 a abril de 1850), que termina con la formación de la Triple Alianza que logra derrocar por fin a Rosas.¹⁰ Justo José de Urquiza, el gobernador de Entre Ríos, el Brasil y el gobierno de Montevideo, llamado este último "Gobierno de la Defensa" (defensa de Montevideo y de la Argentina antirrosista) se unen y, tras la gestión diplomática del uruguayo Manuel Herrera y Obes, Urquiza expulsa a Oribe del Uruguay (hay que decir que en abril de 1850, después de la misión diplomática de Melchor Pacheco, en París, Francia envía una importante expedición militar a Montevideo para reforzar su apoyo al Gobierno de la Defensa). Urquiza invade luego Santa Fe y se encamina a Buenos Aires. El tres de febrero de 1852, en la batalla de Caseros, Urquiza vence a Rosa al cabo de un brevísimo combate. Después de renunciar a su cargo, Rosas parte con su hija en dirección a Plymouth, en Inglaterra, donde muere mucho después.

Una vez desaparecido Rosas del escenario rioplatense, el gobierno del Uruguay pasa a manos del partido blanco, aliado de Rosas durante el período de la Guerra Grande. Parecería que las discrepancias que separaban a los partidos "blanco" y "colorado" en el período que acaba de finalizar van perdiendo fuerza. Sin embargo, en ambos partidos surge un sector nuevo que condena la popularidad de los caudillos rurales o militares y que desea el triunfo de la oligarquía montevideana. A esto se debe agregar la intervención del Brasil en la política uruguaya. Debido a lo pactado cuando el Gobierno de la Defensa solicitó la ayuda del Brasil para derrocar a Rosas, el imperio cambia presidentes uruguayos hasta encontrar a uno que paga el precio de su intervención.

En la Argentina, Urquiza trata de organizar constitucionalmente el país y de conseguir el apoyo de los gobernadores adictos a Rosas. Para ello, envía a Bernardo de Irigoyen, joven federal, a las provincias del interior con la misión de prometer a los gobernadores una política de paz y de olvido.¹¹ La misión de Irigoyen tiene éxito y Urquiza es nombrado por Vicente López y Planes gobernador interino de la Provincia de Buenos Aires, y también por el resto de las provincias del litoral "encargado de las relaciones exteriores." Urquiza ambiciona también el poder ejecutivo, pero la legislatura poteña es antiurquicista. Aquellos que habían trabajado afanosamente por sacar a Rosas del poder, subrayando lo más tiránico y reprochable de su gobierno, ahora logran que los adictos más fervorosos a la causa de Rosas se pasaran a la oposición, o sea, que se inclinaran por la tendencia unitaria.

Por eso Urquiza disuelve la legislatura porteña y toma de hecho el gobierno de la Provincia de Buenos Aires. Su situación es precaria, sin embargo. El ejército se rebela y más tarde toda la provincia se levanta en su contra. Los más rabiosos antirrosistas, que ya habían regresado de su exilio montevideano, se unen a los más fanáticos resistas en su oposición al vencedor de Caseros. Pero la rebelión no consigue extenderse a la campaña. Las trece provincias argentinas se unen en el Congreso de Santa Fe (20 de noviembre de 1852) y acuerdan organizar el país bajo el sistema federal y obedecer al director provisorio Urquiza. Por su parte, Buenos Aires se niega a reconocer ninguno de los actos del Congreso de Santa Fe.

El primero de diciembre de 1852 un movimiento popular dirigido por el general Hilario Lagos, antiguo jefe rosista, se alza contra el gobernador porteño Valentín Alsina. El propósito de Lagos era unir a los bonaerenses para que todas las provincias acataran lo resuelto en el Congreso de Santa Fe, pudiéndose afirmar de esta manera la unidad nacional. El 6 de diciembre Alsina renuncia a su cargo y Lagos derrota fácilmente a las fuerzas del gobierno de Buenos Aires. Sin embargo, los sitiados sobornan al jefe de la escuadra urquicista bloqueadora (John Halsted (oe) y a un grupo de jefes sitiadores (20 de julio de 1852).¹² Revierten así la situación.

La Argentina quedaba dividida. Por un lado, las provincias y por otro, el Estado de Buenos Aires, este último el bastión de la ideología liberal, propio de las clases medias urbanas y merced a la demagogia de un grupo de publicistas ilustrados.¹³ El Congreso de Santa Fe, que el primero de mayo de 1853 sancionó la constitución que

rigió la Argentina hasta bien entrado el siglo XX, en febrero de 1854 proclama a Urquiza presidente de la Confederación Argentina, la cual constará de doce provincias de un distrito federal (Entre Ríos). En mayo de 1854, Buenos Aires jura y promulga su Constitución como Estado independiente. El puerto bonaerense coloca al nuevo Estado en una situación privilegiada con respecto a las demás provincias. El Estado de Buenos Aires es rico, debido al gran desarrollo del comercio de la lana y de los cueros, mientras que la Confederación, gravada por las deudas con el Brasil, se halla en la pobreza. La situación de las provincias empeora, ya que Urquiza deja el gobierno de la Confederación en manos del vicepresidente del Carril, un antiguo unitario, y del ministro del interior Derqui, antiguo secretario de Paz. Ambos aspiran a la sucesión presidencial y para lograrla traman un encuentro con Buenos Aires. El 23 de octubre de 1859 se lleva a cabo la batalla de Cepeda, a consecuencia de la cual Buenos Aires se incorpora a la Confederación. Buenos Aires acepta y jura la Constitución federal de 1853, pero se reserva el derecho de proponer una reforma constitucional. Santiago Derqui es nombrado presidente de la Confederación en marzo de 1860 y el general Bartolomé Mitre es elegido gobernador del Estado de Buenos Aires, pero no de la provincia, lo que deja ver el deseo que los dirigentes porteños tienen de romper el pacto previo.

La precaria situación económica del interior y el mal gobierno de Derqui, deseoso de satisfacer al "partido donde estaban las antiguas inteligencias,"¹⁴ y de Urquiza, preocupado este otro más de su riqueza personal que del bien estar del país, explica que ya a mediados de 1861 varias provincias prefieran al gobernador porteño Mitre por sobre el

jefe del Poder Ejecutivo Nacional. El 17 de septiembre de 1861 tiene lugar la batalla de Pavón, en la que, abandona el campo. El triunfo pertenece ahora a Mitre, gobernador y jefe de la Guardia Nacional de Buenos Aires.

El 12 de octubre de 1862 Mitre es elegido, por unanimidad del colegio electoral, presidente de la nación. Buenos Aires triunfa, pero la unión y la paz del país no están consolidadas todavía. El deseo liberal y progresista del presidente Mitre lo hace anteponer el progreso a la justicia. La imposición de gobernadores provoca el levantamiento de algunas provincias, como en el caso de la Rioja. Pero esa rebelión popular, a cuya cabeza estaba Angel Vicente Peñalosa, "el Chacho", no tenía probabilidades de triunfo y culminó con la ejecución de su jefe. Después de la muerte de Peñalosa y de la terminación de la guerra en el interior, el gobierno nacional debe atender a las exigencias del uruguayo Venancio Flores, quien había mandado la vanguardia en Pavón y deseaba para sí el gobierno de la República Oriental. El colorado Flores invade el Uruguay, en una "cruzada libertadora" contra los blancos, ayudado por Mitre, después de haber instigado al Imperio del Brasil contra el gobierno blanco de Berro, que no satisfacía nunca los tratados de 1851. Los blancos, que ocupan el poder y que quieren terminar con el poder de los caudillos y con Flores, recurren al gobierno del Paraguay. Este hecho desencadena la invasión del Uruguay por las fuerzas brasileñas, lo que permite a Flores tomar el gobierno uruguayo. Es el comienzo de la guerra del Paraguay contra la Argentina, el Uruguay el Brasil, y que duró seis años.

En este tumultuoso escenario de guerras civiles, pasiones caudillescas, anarquía, despotismo, conflictos internacionales, encuentros entre la ciudad y el campo, entre el grupo mercantil-financiero urbano y el grupo terrateniente-ganadero, provincial (todo ello parte de la lenta tarea de organizar la nueva sociedad y el nuevo Estado), la poesía gauchesca florece y, claro está, también se faccionaliza. Los poemas gauchescos se convierten en el medio propagandístico más efectivo de que disponen los unitarios y los federales, unidos respectivamente a los colorados y blancos de la otra banda del río Uruguay. En este nuevo período, la gauchesca refleja e interpreta el drama de los países rioplatenses en el proceso de en organización nacional:

La nacionalidad argentina (y también la uruguaya, ya que en un principio sus historias están íntimamente unidas) se forjó con la aportación sacrificada, no necesariamente excluyente, de unitarios y federales, y la historia de esta hazaña no es sólo crónica política sino también poesía.¹⁵

2. Juan Gualberto Godoy

Juan Gualberto Godoy (1793-1864) ocupa una posición más bien modesta en el desarrollo de la poesía gauchesca. Su aporte al subgénero fundado por Hidalgo estriba en la clara intencionalidad política que imprime a sus composiciones. Por mucho tiempo el nombre del mendocino apareció rodeado de una aureola de misterio, al no encontrarse ningún ejemplar del poema "Confesión histórica en diálogo que hace el Quijote de Cuyo Francisco Corro a un anciano, que tenía noticia de sus aventuras, sentados a la orilla del fuego la noche que corrió hasta el pajonal, la que escribió a un amigo suyo," publicado por la "Imprenta

de Mendoza", en 1820, y del que se pensó que sería el primer diálogo gauchesco. En 1963 Félix Weinberg descubre un ejemplar del "Corro" en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro y el misterio del extraviado poema se disipa.¹⁶ Lo cierto es que, si bien la composición presenta algunos vocablos y giros campesinos, éstos no son gauchescos, ni tampoco lo son la combinación estrófica y el esquema métrico: la octava real y la décima. Recuperado el "Corro," ya no se le puede adjudicar a Godoy prioridad sobre Hidalgo; con lo que la contribución del mendocino al subgénero aparece restringida al acierto con que supo manejar la lengua gauchesca y el verso octosilábico en medio del combate político que entonces dividía a su país:

Los unitarios, pues, por acción de Godoy, utilizaron desde temprano la poesía gauchesca para combatir a sus adversarios, varios años antes de entrar Ascasubi en la palestra.¹⁷

Como la gran mayoría de los poetas gauchescos, Godoy escribió también poesía culta, de acuerdo a la ortodoxia académica del neoclasicismo y, más tarde, dentro de la nueva tendencia literaria, la romántica. Tampoco es ajena a su obra poesía popular de prosapia española en mayor o menor grado. En realidad, es en sus composiciones populares y satíricas, unas de carácter político y otras de crítica de costumbres, donde la creación poética de Godoy se destaca más. Sin embargo, y con la misma actitud de otros poetas de la época, el mendocino no supo valorar su poesía popular y no explotó la vena artística que dominaba con tanta genialidad y frescura, dedicándose a la poesía culta, lo que lo condenó a un puesto secundario en el campo de las letras argentinas.

Los poemas gauchescos de Godoy se insertan dentro de su producción popular y son muy pocos los que se conocen. Los ejemplos de su creación gauchesca se limitan a las composiciones que aparecieron en El Corazero, periódico mendocino que él mismo editaba y que sólo circuló cuatro meses, desde del 16 de octubre de 1830 al 25 de febrero de 1831. El contacto del mendocino con el gaucho, con las particularidades de su lengua y de su vida ocurre durante su estadía en Tuyú y Dolores, en la pampa bonaerense, entre los años 1828 y 1830.¹⁸ En estos pagos fronterizos, Godoy adquiere fama de payador. En la pulpería, centro de la vida social del lugar, conoce a payadores celebrados, entre ellos al legendario Santos Vega, según cuenta la tradición, y con esos payadores se enfrenta en los típicos cantos de contrapunto. Después de su regreso a Mendoza intenta hacer versos en el dialecto inspirado por el hablar del habitante de la pampa. Continúa en esta forma su programa de ataque periodístico y poético--El Corazero está escrito casi íntegramente en verso--contra el partido federal.

Antes de pasar al estudio de las composiciones del cuyano, veamos cuales son las circunstancias histórico-políticas que lo llevaron a publicar El Corazero, ya que ello nos permitirá entender su adhesión al subgénero gauchesco en un lugar en el que el grupo gaucho no existía entonces ni existe ahora. Debemos recordar que la economía de Mendoza se basa fundamentalmente en la producción de vinos y aguardientes y en el comercio del engorde de ganado, todo lo cual lleva a la configuración de una sociedad sedentaria, que poco o nada tiene que ver con los gauchos.¹⁹ En 1830 el general Paz logra que nueve provincias le manifiesten su adhesión y constituye así la

"Liga del Interior" cuyo fin es luchar contra Rosas y las provincias del litoral. El gobernador de Mendoza es en ese entonces el coronel José Videla Castillo, jefe de una división del ejército de Paz y que había derrocado previamente al antiguo gobernador mendocino, un federal, Juan Corvalán. El gobernador provisorio nombra ministro general a Tomás Godoy Cruz y a Juan Gualberto Godoy oficial primero de gobierno.²⁰ Bajo estas condiciones, y con Mendoza en poder de los unitarios, Godoy publica El Corazero. El nombre del periódico transparenta su tendencia política, pues Coraceros de los Andes es la denominación que se daba a un regimiento de caballería mendocino organizado expresamente para luchar junto al ejército nacional comandado por el general Paz. El Corazero, soldado de la milicia periodística, se opone también al gobierno porteño y a los federales y apoya la Liga del Interior. El periodismo rosista, que había logrado acallar a sus opositores bonaerenses desde que un decreto de abril de 1830 condenara al fuego varias colecciones de periódicos por publicar injurias contra las autoridades, es contrarrestado ahora desde Mendoza (El Corazero), Córdoba (Córdoba libre, La Aurora Nacional, El Republicano y El Argentino) y Montevideo (El Arriero Argentino).²¹

La vida de El Corazero es corta, sin embargo, ya que el 25 de febrero de 1831 Godoy cierra su periódico debido al ataque de las fuerzas del general Facundo Quiroga, quien derrota a Videla Castillo en Rodeo de Chacón el 28 de marzo de 1831.

Ahora bien, Godoy trató de destrozar a sus enemigos políticos con invectivas violentas y crueles. La lengua de la mayoría de sus

composiciones es popular y en muchos casos soez. La ideología del partido unitario la abrazan en Mendoza el sector liberal y educado y un gran número de propietarios agropecuarios y de comerciantes urbanos. Pero Godoy está interesado en que el pueblo rural y semianalfabeto también descubra los males del caudillismo y del partido federal. Esto explica su elección de una lengua popular y directa, cargada de expresiones groseras, especialmente en sus momentos de máxima cólera política. Más todavía, Godoy no sólo quiere llegar con sus composiciones a los habitantes de Mendoza sino que a la totalidad de los argentinos. Su provincia es el centro de sus preocupaciones, pero no por eso deja de lado la situación socioeconómica y política del país en su conjunto haciendo un análisis honesto de la realidad histórica en la cual vive. Para ello recurre a la lengua gauchesca. No sólo los campesinos de Mendoza, según el poeta, deben entender que los caudillos y Rosas, buscan beneficios personales a costa de los sacrificios de las provincias, sino que también los gauchos, deben romper el magnetismo con que los siguen y apoyan:

¿Qué entiende el gaucho de la política de la ciudad? Lo que entiende la mayoría de los campesinos de todos los países del mundo, muy poco o nada ... Alejado de la ciudad cuyos hábitos y política le son ajenos, huraño con el doctor que le desprecia, receloso de las autoridades cuya arbitrariedad siempre teme, ¿Cuál será su intervención en la vida pública? Necesariamente seguirá a los caudillos. El caudillo es un gaucho como los demás, por sus sentimientos y hábitos, pero más inteligente, más enterado, más enérgico, más emprendedor; su prestigio le viene de la superioridad de sus condiciones respecto a la masa.²²

Para llegar al habitante de la pampa bonaerense Godoy utiliza en algunos poemas la lengua gauchesca y la voz de un presunto gaucho. El Corazero traspasa así las fronteras y llega hasta Buenos Aires, desde donde le

responden, con versos gauchescos y con la misma acritud desplegada por el cuyano, los periódicos del federal Luis Pérez.

Entremos ahora al estudio en detalle de los poemas de Godoy. La "Carta de un gaucho de San Nicolás de los Arroyos al Corazero" apareció en el periódico de marras el 10 de diciembre de 1830. Ya su título marca una diferencia importante entre esta composición y las que la preceden. El poema es una carta; su estructura se atiene a las reglas de la forma epistolar. Un gaucho de la provincia de Buenos Aires escribe a El Corazero. El uso de la lengua gauchesca no tiene entonces como función primaria hacer que el poema escrito parezca una composición oral, como ocurre en los "cielitos" y en los "Diálogos" de Hidalgo. Pese a todo, la lengua gauchesca de Godoy no innova mayormente con respecto a las convenciones lingüísticas ya establecidas por sus antecesores. Así, el poema, no obstante que reconoce expresamente su origen escriturario, puesto que aparece como una carta, preserva características orales.

De ahí que el gaucho de San Nicolás "hable" al editor de El Corazero por intermedio del "mestro Pedro," que es un hombre letrado:

Pero en el camino, amigo,
Se me ha ocurrido el proyeuto
De venirme a toda juria
A rogarle al mestro Pedro,
Que es un hombre tan plumario
Que me escribiese al momento
Una carta de mi flor
Para inviarle al Corazero.²³

Por consiguiente, aun cuando parezca alejarse de las formas conocidas dentro de la gauchesca, el "cielito" y el "diálogo", este poema comporta, una variante bastante ingeniosa de la forma diálogo creada por

Hidalgo. Anselmo, el gaucho de San Nicolás, se Dirige "a un Corazero/ Que ha escrito por Mendoza/Un papel que da recreo" (p. 244), pero este receptor ficticio y destinatario de la supuestacarta de Anselmo no es el interlocutor al que habíamos estudiado en los diálogos de Hidalgo y de sus continuadores. Como el "coracero" no está presente, el diálogo no se puede realizar. Sin embargo, para que la relación epistolar entre un gaucho y un periodista parezca verídica, Godoy crea la voz del "mestro Pérez", que es el receptor inmediato del mensaje de Anselmo y quien hace el diálogo posible:

Esa a mí no se me olvida
Tampoco, señor Anselmo,
Pero vamos a escribir
Que ya está pronto el tintero.
Y ya me puede decir
Las cosas que hi de ir poniendo,
Y para quien es la carta
También me dirá, ño Anselmo (p. 244)

En el poema del 31 de diciembre de 1830, "Carta de un gaucho del Pergamino al Corazero," Godoy elimina la voz intermediaria entre "el gaucho" y "el coracero". Finalmente, en esta oportunidad, el gaucho escribe. Pero la "Carta de un gaucho de San Nicolás ..." es todavía un poema de transición entre la forma diálogo y la forma carta. Por eso, lo que el "mestro Pedro" dice es reproducido por don Anselmo Salvatierra en dialecto gauchesco. Al no ocultarse el origen escriturario del poema, a pesar de que el uso de la lengua gauchesca convierte a la escritura en una transcripción aparente del discurso oral, la ficcionalización del receptor se hace más compleja: "For writing is itself an indirection. Direct communication by script is impossible."²⁴

La carta del gaucho de San Nicolás al Coracero es en apoyo a "La Liga del Interior." El supuesto gaucho de la provincia bonaerense declara que el grupo social al que él pertenece está en contra del gobierno de Rosas:

Póngale que aquí toditos
 Variamos los parejeros
 Para el día que se larguen
 Con Don Paz toditos ellos;
 Y vengan a Buenos Aires
 A deshacer los enredos
 Que según se ve está urdiendo
 Con el inglés el Gobierno. (pp. 244-245)

De lo que se sigue que, debemos preguntarnos ahora quién es el receptor implícito de este mensaje. La creación de un gaucho, que es la voz narradora del poema, de la lengua gauchesca en la que se expresa nos hacen pensar que el receptor implícito debe no puede ser otro que el grupo gaucho de la provincia bonaerense hasta la que El Corazero llegaba. En la lucha partidista que se desencadena con renovado fervor en la Argentina a partir de la mitad de la década del veinte del siglo pasado, los dos partidos políticos, federales y unitarios, tratan de extender su ideología a la totalidad de la población a través de cualquier medio. En estas circunstancias, no cabe duda que los poemas gauchescos, que ya habían sido aceptados por los habitantes rurales semianalfabetos, así como también por los lectores urbanos, eran un vehículo excelente para convencer a los gauchos del "error de sus convicciones, debido a que por su situación históricosocial seguían a los caudillos y eran preferentemente federales. El unitario Godoy, que sabía que al pueblo había que hablarle claro y en su lengua, expresa los deseos de su partido: derrocar a Rosas por medio de un

gaucho, Anselmo Salvatierra.

Pero el receptor implícito de esta composición no es sólo el grupo al que pretendidamente pertenece la voz narradora. Anselmo Salvatierra le escribe a un coracero y unitario mendocino, que publica un "papel" "como picana con cuero" (p. 247). O sea, le escribe al propio Godoy. El receptor ficticio de la carta en verso es un periodista, el que puede publicar la carta para que ésta sea leída por un público heterogeneo. El mensaje de Anselmo no va en definitiva dirigido al grupo gaucho, que supelementalmente sabe lo que la voz narradora allí expone, sino que a la población mendocina en general. En particular, al sector letrado y urbano, aquel que forma parte del regimiento de caballería "Coraceros de los Andes" y a quien se estimula a luchar contra Rosas:

Pongalé que no se empampe
 Por su madre al Corazero,
 Que no crea en las palabras
 Del más cabal montonero

 Que se vengan de una vez,
 Que San Nicolás entero
 Hai salir en procesión
 Cuando se ofrezca ir pa adentro. (p. 246)

Es pues al grupo que acompaña al general Paz al que se le quiere dar certeza de su superioridad sobre quienes apoyan al gobierno porteño y federal. Esto explica que haya versos que se refieren a los indios ranqueles. Rosas tenía buenas relaciones con los indios y en numerosas ocasiones los había hecho enlistar en sus regimientos de milicias. Pero, en rigor de verdad, la colaboración de los indios, quienes fueron presentados en los poemas gauchescos casi siempre como fuerzas diabólicas--a excepción del "Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras..." de Hidalgo--era buscada tanto por los federales como por

los unitarios.²⁵ En la "Carta de un gaucho de San Nicolás de los Arroyos...", Anselmo dice que los ranqueles, que habían sido enviados por Rosas al Tandil, en la provincia de Buenos Aires, fueron allí derrotados por otros indios, estos últimos contrarios a los federales y al gobierno:

Y que en el Tandil los indios
El corral les (a federales y Gobierno) tienen hecho
Porque por toítas partes
Parece que está dispuesto
Que han de ir a caer en la hoyada,
Sin pensar, los montoneros. (p. 245)

Los unitarios no tienen por qué temer el ataque de los indios porque, según la composición, éstos ayudarán a los hombres del general Paz.

Otro signo textual que indica que el receptor implícito no es únicamente el sector gaucho sino que también el lector culto es el uso de la palabra "montoneros". En el poema este vocablo se utiliza cuatro veces y siempre para designar con él a los federales y, por consiguiente, con una significación despectiva.²⁶ Los montoneros eran en ese contexto la encarnación del desorden y el salvajismo. Godoy acepta la interpretación que hace el sector culto y liberal de los levantamientos de las masas rurales del Litoral, pero la montonera era otra cosa, era la insurrección del campesino pobre y sobre todo gaucho.²⁷ La lengua gauchesca del narrador no coincide por lo tanto con la ideología que la composición expresa, pero sirve para crear la imagen de un país unido y cuyos habitantes, incluso los que integran el grupo rural--a quienes indirectamente se excluye por medio del signo textual ya señalado--, están en contra del gobierno.

La "Carta de un gaucho del Pergamino al Corazero," del 31 de diciembre de 1830, está escrita siguiendo la misma estructura de la

composición anterior. Un gaucho de otra ciudad y partido de la provincia de Buenos Aires, Pergamino, le escribe a El Corazero aconsejando a los mendocinos que se preparen para defender su provincia ante el posible ataque de Quiroga. En verdad, no sería necesario detenernos en el análisis de este poema, si no fuera porque la eliminación del receptor ficticio e inmediato destinatario del discurso de la voz narradora (el "mestro Pedro", en el poema anterior), le quita a la nueva composición su carácter pseudo-oral y hace que la dualidad del receptor implícito desaparezca.

Las tres primeras cuartetas de la "Carta de un gaucho del Pergamino..." están escritas en una lengua general, simple y hasta popular, pero exenta de expresiones lingüísticas gauchescas. En la primera estrofa, el gaucho alfabeto se dirige al "Corazero" como a un igual, por medio del uso del pronombre indirecto familiar "te" ("Corazero de Mendoza/Estos renglones te escribo," p. 247). Así, el gaucho del Pergamino aparece a lo largo de la composición como un periodista impedido de escribir a causa del decreto del gobierno de Buenos Aires de abril de 1830 y el que, como ya mencionamos, ordenaba la destrucción de todos aquellos periódicos que injuriasen a las autoridades:

No han dejado ni un tintero
 En todo el Pergamino
 Y para que nadie escriba
 Papel no hay ni pa los vicios

 Por no isponer el pellejo
 Esta carta no la firmo. (p. 249)

El narrador sólo comienza a "escribir" en dialecto gauchesco, e imprimiéndole entonces a la escritura la apariencia de una conversación

oral, cuando menciona a los dirigentes federales y habla de sus
hazañas:

Todo se lo llevó el Diablo
 Todo, amigo, todito,
 Dende que Señor Dorrego
 Nos quitó nuestro padrino.

 Ahora pa rématar la obra,
 Señor Quiroga ha venido
 Con ciento sesenta Diablos
 Que son piores que los indios. (p. 248)

Parecería que el gaucho y su hablar sirven para caracterizar al
partido opositor. Para Godoy los federales coincidían con los gustos
primitivos del sector gaucho, negándose a aceptar nuevos estilos de
vida, considerados por él expresiones del adelanto y la cultura. Así,
habría que acercarse al gaucho, el integrante, junto con los indios,
de las montoneras federales. El supuesto gaucho del Pergamino dice en
lengua dialectal:

Yo haciéndome el zorro rengo
 Con ellos ando metido
 Y me voy a los boliadas
 Con ellos también, amigo. (p. 248)

El cambio en la voz narradora hace que la lengua gauchesca
aparezca como un recurso artificioso, que imita el hablar del partido
opositor. Este signo textual, el cambio de la lengua genérica al
dialecto, nos obliga a interrogarnos, por el receptor de esta composición.
El gaucho del Pergamino le escribe al "Corazero", que es el receptor
ficticio. El mismo no es un gaucho sino un escritor mendocino y
unitario. Más todavía, sabemos que este receptor ficticio es el autor
del poema y que el mensaje que en él se transmite va dirigido al grupo
unitario de Mendoza. Son así los "Coraceros de los Andes" los que

deben actuar la composición y, por lo tanto, los receptores implícitos de ella:

¡Ea! amigo Corazero,
No se lescuide por Cristo,
Y les vaya a revolver
Sus pagos ese lulingo (Quiroga) (p. 249)

El receptor ficticio y el implícito coinciden, ya que el "Corazero" Godoy representa a los unitarios mendocinos. La voz gauchesca no se crea para llegar a un receptor rural y semianalfabeto. Por lo tanto, su uso parece superfluo. Sin embargo, la función principal del dialecto gauchesco en este poema es la de imprimir veracidad al mensaje que transmite:

Pero cuente el Corazero
Que es cierto cuanto le digo (p. 250)

La lengua gauchesca, usada como un artificio lingüístico ("hacerse el zorro rengo", lo que equivale a "hacerse pasar por federal" y finalmente "hacerse pasar por gaucho"), sirve antitéticamente como un signo de verdad. El lector implícito debe creer en el mensaje porque un (seudo) gaucho, haciéndose pasar por federal, se lo comunica.

En estos dos poemas gauchescos de Godoy el uso de la lengua dialectal y de la voz narradora que creó Hidalgo tiene pues nuevos alcances. Por un lado, el dialecto gauchesco pasa a ser la expresión del pueblo rural; el gaucho como voz narradora se convierte en el representante del pueblo argentino ("Carta de un gaucho de San Nicolás de los Arroyos..."). Por otro, la lengua gauchesca se identifica con el partido federal, acusado del primitivismo y la barbarie que se estiman característicos del grupo gaucho, y un grupo al cual eventualmente habría que eliminar ("Carta de un gaucho del Pergamino ...").

Conviene citar a este respecto los cuatro primeros versos del poema "Al gaucho", composición que Weinberg califica de popular, aunque "mechada con referencias y vocablos gauchescos,"²⁸ en la cual Godoy satiriza a Rosas describiéndolo como un gaucho:

Ah, cosa linda será
Gaucho viejo cuando salgas,
Blandeándote sobre el pingo
Con tus aliados los pampas. (p. 250)

Estas dos vertientes de la gauchesca serán una constante en el largo período de las luchas faccionarias y serán usadas tanto por los unitarios como por los federales.

El 26 de enero de 1831, en el número once de El Corazero, Godoy publica una composición que estructura siguiendo la fórmula de la antigua canción danzada y que se asemeja al "Cielito oriental", de 1816, atribuido a Hidalgo. Además del metro de redondilla en el que ambos poemas están escritos y de la ausencia de la imitación fonética del hablar del gaucho, el "Cielito oriental, y el "Cielito" de Godoy poseen un alto nivel de oralidad. La voz narradora creada por Godoy "canta" y canta al estilo de los payadores, lo que no ocurría en los "cielitos" del autor montevideano. La repetición del vocablo "soga" o "cordel" en todas las cuartetas del poema, que enlaza armoniosamente las estrofas entre sí, a pesar de la asociación elíptica entre los versos de cada cuarteta, le imprime al "cielito" la característica de una payada o canción de contrapunto:

López al ver el cordel
dijo a Rosas al instante:
compañero, el consonante
de cordel es Juan Manuel
Allá va cielo, cielito,
Y Rosas le ha contestado

que un cordel bien ensebado
dice Estanislao a gritos (p. 253)

Volveremos a ver una técnica muy similar a la que Godoy utiliza en este poema en los "cielitos" y "media-cañas" de Hilario Ascasubi.

No nos detendremos en el estudio del receptor implícito del "Cielito", ya que éste es, como en el caso de los "cielitos" de Hidalgo, doble. La lengua popular, con asociaciones bruscas, típicas del código restringido gauchesco, y la apariencia de oralidad, lograda por esa lengua y por la fórmula de la canción-danzada, parecen indicar que el receptor implícito es el habitante rural. Pero el contenido del "Cielito", el deseo de acabar para siempre con la "montonera", alude al enemigo político como si estuviese constituido por un grupo de cobardes. Pero más importante que la dualidad del receptor implícito es la creación de la imagen de un receptor implícito que parece único. El receptor rural y el lector urbano y alfabeto parecen coincidir en el deseo de aniquilar al partido en el poder. Como en los "cielitos" de Hidalgo, todo el pueblo, y por eso la elección de la lengua popular y la forma del "cielito", lucha contra un enemigo común, que en este caso no es extranjero sino argentino. Godoy escribió una vez: "Una pluma llevaré por espada y un pedazo de papel por escudo,"²⁹ y sabía bien que para luchar y vencer había que atraerse a las grandes mayorías. Para ello, el sector hegemónico se expresa en su obra como si encarnara la voluntad del pueblo rural, la mayoría de la población rioplatense, tal como en el tiempo de las luchas independentistas.

3. Luis Pérez

Sobre la vida de Luis Pérez se sabe poco. Se le supone nacido en Tucumán hacia fines del siglo XVIII. Su nombre aparece entre los de los patriotas que ocuparon la plaza de la Victoria el 25 de mayo de 1810 y se supone que participó también en las campañas del Perú con el grado de subteniente en el batallón número dos del Ejército del Perú.³⁰ Fue federal "apostólico", o sea, perteneciente al grupo que veía en Rosas al gran justiciero, y como tal luchó contra los federales "de principios" o "cismáticos", llamados por los "rosistas" "lomos negros".³¹ Debido a su actividad política fue encarcelado un par de veces. En 1831, a consecuencia de uno de sus escritos publicados en El Toro del Once, el gobierno ordenó su detención; estando en la cárcel, fue socorrido por varios hombres de importancia del partido federal, Manuel de Sarratea, Pedro Feliciano Cavia, Felipe Arana y Pedro de Angelis, redactor de El Lucero. En 1834 Pérez, quien veía en el "rosismo" al partido que representaba los intereses del pueblo, tiene una polémica con el periodista de Angelis, quien era partidario de un federalismo más ilustrado. Publica entonces la Contestación de Luis Pérez a la carta que dirigió Jn. Sn. datada a las márgenes del Tercero a 29 de marzo de 1834, donde acusa a de Angelis de traidor al federalismo. Acusa también al ministro Manuel García y es encarcelado nuevamente.³² Después de eso, nada. No existe documento alguno sobre sus actividades posteriores a 1844 y se desconocen el lugar la fecha de su muerte.³³

La obra periodística de Pérez se extiende desde 1830 a 1834. Este es el período durante el cual la provincia de Buenos Aires, ante

la desaparición del diarismo unitario, se ve invadida por numerosos, aunque efímeros, periódicos federales. Las publicaciones periódicas de Pérez, escritas en su mayor parte en versos gauchescos, son El Gaucho (1830; 1831), el Torito de los Muchachos (1830), El Toro del Once (1830-1831), La Gaucha (1831; 1833), De Cada Cosa Un Poquito (1831), La Negrita (1833), Los Muchachos (1833), El Avisador (1833), El Correo Extraordinario (1833) y El Gaucho Restaurador (1834). Todas ellas las hizo llegar a diversos puntos de la campaña, pagando de su peculio cuatro correos. Con El Gaucho, el Torito de los Muchachos y El Toro del Once, Pérez se enfrentó en verso a El Corazero, de Godoy. La poesía gauchesca que contienen estos periódicos, así como la que apareció publicada en hojas sueltas, muchas veces sin fechar, ha sido muy poco estudiada, a pesar que algunos investigadores del subgénero reconocen en ella el nexo entre Hidalgo y Ascasubi.³⁴

Nos interesan el empleo por parte de Pérez de las formas convencionales del subgénero y sus aportes al mismo. Empezaremos nuestro análisis con el "Cielito del torito", publicado el 22 de agosto de 1830, en el número dos del Torito de los Muchachos. En este "cielito", que se atiene cuidadosamente a la forma de la canción-danzada tradicional, esto es, que está escrito en cuartetos asonantados con el estribillo "Cielito, cielo que sí" en las estrofas pares, Pérez hace un encomio de los buenos federales y ataca a los unitarios tildándolos de afrancesados y tramposos. El "Cielito del torito" no presenta ni en su estructura ni en su temática diferencias con los "cielitos" de Hidalgo. Si bien el poeta uruguayo había utilizado el "cielito" como vehículo poético para exaltar las luchas de la

independencia y el patriotismo americano, Pérez, en un período de enervadas luchas partidistas, utiliza el mismo esquema y hasta los mismos vocablos que Hidalgo creó para exaltar a su partido como la expresión del patriotismo verdadero y para mostrar a sus adversarios políticos como extranjerizantes, o sea, como antipatriotas. Vimos cuando estudiamos la obra de Hidalgo que el uruguayo califica al americano con el adjetivo "amargo", lo que aludía a la autenticidad y al valor del patriota que luchaba contra el invasor extranjero. También Pérez utiliza aquí la expresión "mocito amargo". El significado es, por supuesto, el mismo. Si en el caso de Hidalgo esta expresión no constituía una fórmula, ahora, en el segundo período de la gauchesca y en el "Cielito del torito", si puede calificarse de tal. O, en todo caso, de adjetivo emblemático:

El paisano que no guerra
Que le cornée mi toro,
Debe ser mocito amargo
Y no ha de pasar por todo.³⁵

El uso de adjetivos, expresiones, vocablos, nombres de personajes y voces gauchescas que ya habían sido utilizados por otros autores no sólo contribuye a la consolidación del sistema poético de la poesía gauchesca--sistema que como Rama observa es estricto y cerrado--³⁶, sino que acentúa en ella la apariencia oralidad. Esto es lo que hace que la poesía gauchesca se asemeje a aquella poesía formulaica en la cual "the oral poet ... at the moment of performance makes spontaneous, and therefore original realizations of inherited impulses."³⁷ Por supuesto, tenemos que tener siempre presente la diferencia que existe entre la verdadera poesía de creación oral y ésta, que sólo

parece ser oral y aún, como en el caso del "Cielito del torito", cantada.

La voz federal que canta se ubica dentro del sector campesino porque el ser "mocito amargo", el ser hombre de campo, es sinónimo de autenticidad. Al adversario se le, en cambio, sarcásticamente, adorna con las prendas de la civilización europea:

Ahi va mocitos de fraque
 Mi torito colorao

 Que se les ha figurao
 A ese demonio de gente,
 Que sólo en los de Sortun
 Se encuentra gente decente. (pp. 40-41)

El frac y el sobretodo ("sortun" por "surtout", pero con el significado de "pardessus" o "capote"³⁸) están en oposición al poncho, prenda del gaucho y el paisano y por metonimia el "fraque" y el "sortun" nominan al unitario afrancesado. En la segunda estrofa se dice: "No se fíen chapetones/Que les engaña la orina" (p. 40), donde el uso de la palabra "chapetones", que en un principio servía para aludir al español, ahora subraya la ignorancia de los unitarios, según Pérez, del país y de su pueblo. Como en el "Cielito del blandengue retirado" y en la "Graciosa y divertida conversación ... de 1823," ambos de autores anónimos, en el "Cielito del torito" hay una marcada división entre el habitante del campo y el letrado de la ciudad, pero la división entre ambos sectores aparece aquí enfocada desde una perspectiva diferente. Pérez muestra los efectos alienantes de civilización la mal entendida, que en su "cielito" as sinónimo a "europeización":

Cielito, cielo que sí
 Cielito, y es evidente

El hacendado es de plebe
 Y un tiendero hombre decente
 Esto es lo que se a aprendido
 Con la civilización:
 Si no saben otra cosa
 Más sabio es mi mancarrón (p. 41)

Esta oposición entre "civilización y barbarie" anticipa la poe-sis social de Antonio D. Lussich, ya que enfrenta más que a dos partidos políticos a dos sectores sociales. De ahí que se diga "El Federal que no es terne/¡Dianches! no vale de nada." (p. 40). Dentro del partido federal existía el grupo de los federales tibios, de aspiraciones más ilustradas, con el cual Pérez no estaba de acuerdo y al que ya se refiere en estos versos.

En cuanto al receptor implícito, el primer verso del "cielito" alude al receptor letrado y unitario: "Ahi va mocitos de fraque" (p. 40), y efectivamente el poema llega a y es respondido (como si fuera un canto de contrapunto) por un autor unitario, por Godoy:

De balde amenazas
 Si no has de venir,
 Y si tú no vienes
 Yo te he de embestir.³⁹

Estos signos textuales crean un receptor implícito urbano, alfabeto y unitario, que debe escuchar el "cielito" como si éste fuero la expresión de un representante del pueblo rural. La estrofa final apoya esta creencia:

Cielito, cielo que sí
 Con esto me he despedido,
 Y componiendo este cielo
 Un rato me hei divertido. (p. 41)

El divertirse tiene dos significados posibles. Por una parte, se refiere al acto de cantar. La voz poética compone (aparentemente)

cantando un "cielito" y el haber podido realizar su canto le produce satisfacción. En otro sentido, sin embargo el ataque al grupo político contrario, a la gente de "fraque" y "sortun", que son la antítesis del "mocito amargo", es lo que produce la diversión.

Pero hay otros signos textuales que señalan a un receptor implícito diferente. La lengua gauchesca, la aparente oralidad y la forma del "cielito" son usadas como expresión del pueblo. La voz que canta debemos aceptarla como si fuera la voz de un gaucho, el que, a diferencia del "chapelón", entiende a su pueblo, ya que él mismo es pueblo. Esta voz, que sin dejar de ser aparentemente la de un gaucho está mejor enterada de lo que ocurre en el país, se dirige al habitante rural para hablarle de los unitarios, quienes no podrán nunca representar al hombre de campo porque no lo conocen ni lo quieren conocer. Por eso:

No hay que dejarse ensillar
No hacerse amigos de miel (p. 40)

El receptor es doble, pero la función de la duplicidad en este "cielito" es muy distinta a la que tenía en los "cielitos" de Hidalgo. Según el "Cielito del torito", parecería que en 1830 no se puede aunar, ni siquiera poéticamente, al sector gaucho con el urbano y culto, aunque más tarde Hilario Ascasubi mostrará en sus versos políticos que gauchos y hombres cultos pueden unirse y que la única división entre los argentinos se da en el terreno de las ideologías políticas. En la poesía de Luis Pérez la toma de conciencia definida no es una constante. Por ejemplo, la vestimenta, que en este "cielito" le sirvió para diferenciar a dos grupos sociales, el gaucho pobre y el pudiente culto, perderá su propiedad metonímica en otras composiciones. Este

es el caso de la "Carta de Jacinto Lugones a Pancho Lugares, convidándolo para las funciones mayas," donde el gaucho Lugones relata con mucha gracia las prendas de su vestimenta, que incluyen chaleco, fraque y capa, así como las de su mujer, mostrando, como también lo hará Ascasubi, que las diferencias entre argentinos se enraízan en el campo político y no en el social. Sin embargo, no podemos obviar los antecedentes que existen en el "Cielito del torito" de la poesía social que más tarde desarrollarán Lussich y Hernández. No compartimos, por lo tanto, la opinión del crítico Rodríguez-Molas, quien no encuentra en las composiciones de Pérez "el fondo popular" que podría convertirlas en gauchescas.

in 1830 aparece en El gaucho la primera parte de la "Poesía biográfica de Rosas, titulada 'El gaucho' ...". Este poema no es la apología al caudillo federal, que publica más tarde a partir del número catorce del el mismo periódico (el poema termina en el número cuarenta) y que transcribe en 1956 Ricardo Rodríguez Molas,⁴⁰ sino--extrañamente, pese al título--la historia en verso de la vida del gaucho y gacetero Pancho Lugares. Este toma es de gran importancia para el estudio del desarrollo de la poesía gauchesca, ya que se trata del el primer antecedente de la obra culminante del subgénero, El gaucho Martín Fierro. Es cierto que este poema narra con mayor cuidado la intervención de Rosas en la defensa del malogrado gobernador bonaerense Manuel Dorrego; pero también aquí, por primera-vez, el narrador hace un recuento de su propia vida, desde que nace hasta la derrota del ejército le Dorrego, y ello a un grupo plural de oyentes que no intervienen en el relato. Estamos ante la mismo

estructura que en 1872, con mayor maestría y complejidad, desarrollará Hernández. Debemos recordar que hasta este momento el narrador gauchesco contaba sus intervenciones en hechos de importancia histórica sin hacer mayores referencias a su vida personal, puesto que el destinatario, el receptor ficticio, era amigo suyo y lo conocía. Este era el caso de los "diálogos" de Hidalgo.

Observemos ahora la estructura de este poema. La primera unidad narrativa está constituida por una invocación que la voz narradora hace a la divinidad, lo que es un recurso poético conocido, en muchas literaturas, pero ajeno a la poesía gauchesca anterior a Pérez. A esto sigue el breve relato que Pancho Lugares hace de su vida hasta el momento en que obligadamente entra de soldado en el ejército de Alvear. Esta unidad narrativa abarca cuatro estrofas: la primera, segunda del poema, se refiere a su nacimiento; la segunda dice que el gaucho del Salado es domador y subraya el hecho de que Pancho Lugares sabe "lér y escribir," (p. 99) lo que no nos sorprende ya que el Jacinto Chano de Bartolomé Hidalgo y el narrador del mismo nombre en las "Graciosas y divertidas conversaciones ..." son el uno "hombre escrebido" (Hidalgo) y el otro "enseñado en una escuela" (el autor anónimo), todo lo cual no impide que se siga reflejando en estas composiciones una cultura rural preferentemente oral; la tercera presenta a Lugares como miliciano; y la cuarta lo muestra de "pion afamdo" (p. 99) en las estancias de Rosas. La tercera unidad se refiere a la leva, el viaje a la Banda Oriental, el servicio de Lugares como "caballerizo", durante la batalla de Ituizangó, y el regreso a Buenos Aires. La cuarta unidad relata el levantamiento de Lavelle contra Dorrego, la desertión de Lugares y su

unión a los hombres de Rosas, la discrepancia entre el plan de Dorrego y el de Rosas, la lucha entre dorreguistas y lavallistas, la derrota de Dorrego y la promesa de Lugares de continuar su historia, con la que el poema finaliza. Esta estructura sencilla, en la que las unidades narrativas se ordenan cronológicamente, sin las interrupciones de un interlocutor, muestra un cierto progreso en la creación de la composiciones gauchescas. La voz que narra ya no necesita de un interlocutor, como en los "diálogos", ni del artificio del cantar, como en los "cielitos", para hacer del texto escrito un relato "hablado" y dirigido a un oyente rural. Se menciona al receptor ficticio y plural sólo dos veces en todo el poema, por lo que la oralidad que se busca se logra por medio de la lengua gauchesca. A esto debe agregarse la ausencia del narrador del marco, lo que hace pensar que el poema sólo se dirige a un receptor rural que debe coincidir con el receptor ficticio.

Ahora bien, en cuanto a la lengua gauchesca, que Péerez utiliza en esta su primer "Biografía de Rosas" es desde el punto de vista fonético vacilante. El diptongo "ie" se transforma en algunas palabras en "e", como ocurre en el caso de "quero" (p. 102), mientras que se conserva en la tercera persona del singular del verbo tener, "tiene" (p. 100). Empero, la "d" de la última sílaba del participio pasivo de los verbos de la primera conjugación se conserva siempre ("quedado", "dejado", "tomado", etc., p. 100), en tanto que desde Hidalgo en adelante y también en otras composiciones del mismo Pérez habíamos visto que la "d" se perdía en varios participios pasivos, aunque esta modificación no se veía reglada por ninguna ley gramatical. Pero más

que las variaciones que Pérez presenta en el uso de la lengua gauchesca interesa el cómo sintetiza los aportes de aquellos que lo precedieron. En cierto sentido, podemos decir que Pérez comienza--un comienzo muy humilde, por cierto--a sistematizar la lengua gauchesca. La "f" que precede los diptóngos "ui" y "ue" se transforma siempre en "j" ("juimos", p. 102; "juerte", p. 104), mientras que se conserva como "f" delante de las vocales "i" y "u" ("difunto", p. 105, "fijaba", p. 110). Estos cambios ortográficos, que responden a transformaciones fonéticas, fueron usados arbitrariamente por todos los escritores que versificaron en lengua gauchesca, pero en Pérez el asume una forma sistemática. Lo mismo ocurre en la sustitución de la "b" por "g", en las palabras "gueno" (p. 100) y "guena" (p. 109).

La apariencia de oralidad no se logra, sin embargo, en la consistencia con que cierta característica fonética del hablar rural se mantiene en el poema (ni siquiera José Hernández sigue una regla estricta), sino en la creación de símiles campestres, sentencias y expresiones gauchas, y metáforas de impensada asociación entre el plano real y el plano imaginario, pero lógicas dentro del mundo rural. Es aquí que Pérez sabe utilizar los aportes de los primeros gauchescos, sin que esto quiera decir que su obra está exenta de originalidad. Expresiones tales como "disque" o "dizque" (p. 100), y "á este quero, á este no quero" (p. 101); "no pintaron mucho" (p. 107) y "le hice una pregunta al pingó" (p. 104) pasan al acervo común de la gauchesca. Los símiles con el caballo son de gran plasticidad:

Y si esto es cierto, Lugares,
ese ejército no es nada;
porque dando un grito Rosas,
Hay gente como yeguada. (p. 105)

El grito de Rosas se asocia al relincho del caballo, al que responden las yeguas que corren a su encuentro. Rosas, caudillo popular y que, como Rivera indica, desde el mes de setiembre de 1828, estaba preparando un ejército de gauchos en las proximidades de la Laguna del Sartén para defenderse supelementalmente de los indios,⁴¹ es apoyado por todos sus hombres. Otro ejemplo del mismo tipo, que vale la pena mencionar y que será más elaborado en "La Encuchetada", de Hilario Ascasubi, se refiere al malestar de los gauchos en el barco que los cruza a la Banda Oriental y a la ansiedad con que esos "hombres de a caballo" desembarcan:

Toda lo noche anduvimos
aquí caigo, aquí levanto:
mozos todos domadores
en aquel diablo de barco.
Pero al fin al otro lado
al día siguiente llegamos
y como yeguas ariscas
a tierra todos saltamos (p. 101)

Es imposible negarle a Luis Pérez, como vemos, su conocimiento del mundo rural y de las composiciones en lengua gauchesca que precedieron a las suyas. Pérez, dejando de lado el fantismo político, que en su caso como en el de Godoy, hizo de varias de sus composiciones meros panfletos sin valor literario, supo manejar con agudeza la lengua del subgénero.

Con respecto al receptor implícito, en este poema la voz del gaucho Pancho Lugares no dialoga sino que le narra su historia a un grupo de

"paisanos" (p. 103). En la forma diálogo, que Hidalgo, hab  o creado la voz narradora entablaba una conversación con el receptor ficticio, aunque este diálogo careciera de conflicto. No había discrepancias entre las dos voces y la presencia del receptor ficticio, que confirmaba lo dicho por la voz narradora, servía para dotar de verosimilitud al poema y, por consiguiente, para otorgarle oralidad. En la "Biografía de Rosas", como ya dijimos, este artificio parece no ser ya necesario. La voz narradora "refiere" (p. 99) su "asunto" (p. 103) y "dice" (p. 103) lo que entiende. Sin embargo, es necesario señalar por medio de un signo textual que esta relación se dirige al sector rural al que la voz narradora pertenece, o sea, a los paisanos, lo que de cierta manera hace verosímil el relato.

Ahora bien   Pertenece el receptor implícito al mismo grupo señalado por el receptor ficticio? Para responder a esta pregunta deben estudiarse todos los signos textuales que presenta el poema, e inclusive su título. All   se declara la intensión de escribir la biografía apolog  tica de Rosas, pero, para nuestra sorpresa lo que luego se hace es la biografía de Pancho Lugares. Esto, que parece un error--el propio Pérez lo reconoce en el número diez de El Gaucho con su "Diálogo entre Pancho Lugares y Panta el Nutriero"--, indica, sin embargo, que se quiere relatar el valor de Rosas desde la perspectiva de un gaucho. De ahí que Pancho Lugares, el narrador, comience por presentarse a sí mismo. Un gaucho, peón de Rosas, habla de su patrón y lo presenta cómo el gran justiciero, el que defiende a Dorrego contra el ataque de Lavalle. Este hecho era conocido por todo el pueblo argentino, urbano y

rural, pero al ser un gaucho el que lo relata y al mostrar la relación de Rosas con los hombres de la campaña, el receptor implícito coincide con el ficticio:

Una voz no más se oía,
y los gauchos en tropel
hacia Navarro tiraban,
a unirse a D. Juan Manuel. (p. 105)

La perspectiva del argumento nos indica que se quiere mostrar a Rosas a través de su relación con el hombre rural, para que el gaucho sepa que sólo en él encontrará al verdadero defensor de su causa. Un ejemplo muy claro a este respecto es el tratamiento de "la papeleta de oficio," tema del que hablará también el Martín Fierro de Hernández. En la década del veinte del siglo XIX, como en la del setenta, seguía vigente la "Ley de vagancia", basada en la Ley once, Título IV, Libro VII de la Recopilación de Leyes de Indias, les por la cual se podía obligar a todo individuo soltero, que no tuviera ocupación ni tuviera propiedades, a trabajar en cualquier oficio y/o servir en la milicia. Rosas se sirvió de esta ley para formar su milicia, llamada los "Colorados del Monte." Dice Rivera que Rosas consiguió por medio de una "férrea disciplina" militar que "los vagos y mal ocupados del Partido" se transformaran en los "Colorados del Monte."⁴² Lugares no menciona este episodio y su entrada en las estancias de Rosas parece responder más bien a un acto paternalista del caudillo federal. Lo contrario ocurre cuando un sargento del ejército de Alvear lo lleva "levado" para luchar contra la armada austrobrasileña de Pedro I y ello por tener papeleta:

(el sargento) ;Guenas tardes! dice, amigo.
 ;Muy guenas se las dé Dios!
 ¿No me dirá en que se ocupa?
 Yo señor, soy domador.
 Muéstreme su papeleta
 a ver si es hombre ocupado;
 Porque, amigo, si no tiene
 tendrá que entrar de soldado. (pp. 99-100)

Otro signo textual, que por su ausencia indica que el receptor implícito debe coincidir con el receptor ficticio, es la falta de un narrador del marco, el que estaba presente en todos los "diálogos" estudiados hasta este momento. No hay necesidad de indicarle al lector culto que debe introducirse en el papel de "paisanos" para ponder así montar las instrucciones textuales y entrar en el mundo del poema. El receptor de la "Biografía de Rosas" no es doble; no se presenta en esta composición la complejidad que veremos más adelante en los dos poemas de Hernández. Como en la épica clásica, lo que se narra es sabido y compartido por todos los oyentes y lo que Pérez subraya, por boca de Pancho Lugares, es la buena relación que Rosas guarda con todo el gauchaje y cómo éste respeta al caudillo:

Lo que nos reconocieron (los escuadrones de Lavelle)
 se vinieron arrimando,
 y como a quien no le gusta
 los pingos venían sentando. (p. 111)

Para terminar este estudio de las composiciones gauchescas de Luis Pérez, quizás el más desconocido de todos los autores del subgénero, volvamos a las palabras del crítico Rodríguez-Molas:

Los versos de Luis Pérez fueron escritos para que el pueblo los entendiera y para ello utilizó un lenguaje poco académico, sin llegar nunca a ser poesía gauchesca. ... Simplemente se trataba de entretener los bajos instintos del pueblo--como siempre lo han hecho demagogos y dictadores--nara lograr su propio interés.⁴³

La "Biografía de Rosas" y varias de sus composiciones, aunque no todas, están dirigidas a un receptor único que coincide con el receptor ficticio, o sea, se dirigen al pueblo y sobre todo al pueblo rural. Pero la elección de la lengua gauchesca--que, como ya demostramos, Pérez sabe manejar--no se debe al deseo de "entretener los bajos instintos del pueblo," sino que al afán de ponerlo del lado de la ideología política en la que él cree. El camino para lograr su fin es hablar por boca del pueblo mismo, poniendo allí sus ideales. No podemos condenarlo por esto, ya que sabemos que ese pueblo, desgraciadamente, no tendrá voz propia por mucho tiempo.

4. Manuel de Araucho

Antes de hablar de Hilario Ascasubi, el poeta gauchesco más prolífico e importante de este período, debemos detenernos en la obra breve--sólo escribió dos poemas gauchescos--de Manuel de Araucho. Araucho nació en Montevideo el 14 de febrero de 1803 y murió en la misma ciudad el 9 de noviembre de 1842. Como todos los autores que hemos estudiado, dedicó su vida a las armas y a las letras. En 1816 fue enviado a Buenos Aires donde inició sus estudios militares. Cuando tenía veintidós años participó en el desembarco de la Agraciada e integró los batallones de la independencia que dirigía el general Antonio Lavalleja. En 1832 recibió el nombramiento de Fiscal Militar y en 1835 obtuvo el grado de Teniente Coronel en el arma de caballería. Cuando en 1837 el general Rivera se levanta contra el presidente Oribe, Araucho, amigo personal de Oribe, es nombrado Ayudante del Comandante de Armas. Por problemas de salud se vio obligado a abandonar su carrera

militar en septiembre de 1842.⁴⁴

Araucho se inicia en el campo literario con la publicación en El Liberal de Buenos Aires de la carta en verso a un proyectista del Banco, la que apareció el 7 de mayo de 1828. Esta carta, una de sus dos composiciones gauchescas, volverá a ser publicada, con muchas modificaciones, en el libro Un paso en el Pindo, de 1835, que dedicó al general Oribe. En 1830 redactó junto con Bernabé Guerrero Torres El Argos, de Montevideo, el que circuló durante cuatro meses, y en 1839 El Periódico. Entre 1836 y 1838 colaboró en El Defensor de las Leyes y El Mercurio.

La mayor parte de la obra poética y teatral de Araucho se inscribe dentro del movimiento neoclasicista, en el cual logra piezas de bastante calidad, tal como en la oda "A la batalla de Ituizangó", representada en 1832, en la Casa de Comedias.⁴⁵ Pero lo que nos interesa de su obra son las dos composiciones gauchescas que aparecen en su libro de poemas, el primero de esta especie que se publicó en Montevideo. Lo que llama la atención en estos poemas es el tema; ambos tratan de la situación económica rioplatense y de los abusos que se cometen con los campesinos. Este último tema que ya mencionan Hidalgo, en su "Diálogo patriótico interesante..." de 1831, y el autor anónimo del "Cielito del Blandengue retirado", alcanza con Araucho un mayor desarrollo y desde el punto de vista poético contribuye, por su destreza en el manejo de las formas y la lengua gauchesca, a la consolidación del subgénero.

La "Carta de un gaucho a un proyectista del Banco de Buenos Aires" hace referencia a los intentos de convertir al Banco de Buenos Aires, creado por Bernardino Rivadavia y Manuel J. García, en 1822, en el Banco

Nacional de las Provincias Unidas del Río de la Plata.⁴⁶ Este proyecto económico era uno de los temas sobre los que se discutía con mayor apasionamiento en la época. El acierto de Araucho estriba en su empleo de la forma epistolar, de gran popularidad en esta etapa de la gauchesca--pero conservando la apariencia de oralidad de "diálogos"--, haciendo que un gaucho se dirija al proyectista del Banco. La elección de la, la lengua, la voz y el metro gauchesco y del receptor ficticio ponen en contacto a un sector generalmente ignorante de las maniobras económicas y políticas con un problema de actualidad.

El poema se inicia como un diálogo sin introducción y sin interlocutor:

No se ande chanceando amigo
Con sus proyeutos de Banco:
¡La pucha digo en el queso!
¡Habrà demonio mas diablo!⁴⁷

La ausencia de la retórica de la escritura, que vimos, por ejemplo, en las cartas de Juan Gualberto Godoy y de Luis Pérez y que volveremos a observar en las de Hilario Ascasubi, así como el uso acertado de expresiones gauchescas, algunas y recogidas por autores anteriores, tal como ese "¡La pucha digo en el Bayo!" ("Graciosa y divertida conversación ... de 1823"), hacen de esta carta un soliloquio. La voz del gaucho se dirige aparentemente a un proyectista del Banco, a un sector social al que el gaucho no pertenece, lo que se subraya en el texto con el vocablo "doctores" (p. 207), para indicar que el gaucho "malicia" (p. 207) que los proyectos de ese sector poderoso social y económicamente no comulgan con los intereses del país:

Ya voy maliciando yo,
Que en proyeutos proyeutaos

Se nos va pasando el tiempo;
 Y que mas parecen guachos,
 Que chuparnos nuestra sangre
 El diablo los há mandao,
 Que patriotas que desean
 Sacarnos de entre el pantano. (p. 207)

El receptor ficticio del poema es uno de los "doctores" que estudian los proyectos para la creación del Banco Nacional de las Provincias Unidas. Con todo, el ejemplo que la voz narradora presenta sobre la manera en que los banqueros se aprovechan de la gente más necesitada nos indica que el receptor del mensaje poético no es el "doctoraje" sino el grupo rural. Para que el hombre de campo comprenda un problema de esta complejidad, relativo a la jurisdicción y a la responsabilidad financiera del Banco, se le debe presentar un caso concreto, como el del préstamo de dinero a un gaucho con un interés desmesuradamente alto, y con el gravamen de una hipoteca sobre sus bienes:

Nos há de dar por lo tanto
 Sesenta pesos, si quiere
 Que se le haga el favorazgo,
 De prestarle los cincuenta
 Con noventa días de plazo

 Y si usted no nos pagase
 Irá al remate el gateao
 Con todito el herrage,
 Y hasta el poncho, si no es malo." (p. 208)

La voz narradora que es la de un (seudo) gaucho aparece interpretando el difícil problema financiero desde la perspectiva de su grupo para así mostrarle al sector culto y pudiente que no se le puede engañar bajo el falso lema de cosas que se hacen "por el bien de la patria" (p. 208). Pero también el mensaje se dirige al pueblo y sobre todo al pueblo rural, para que comprenda cómo el grupo de los doctores lo trata de "zaino" (p. 208) y maniobra con los bienes del país para beneficio propio.

El uso de preguntas retóricas, dirigidas supuestamente al proyectista del Banco, el que se trata irónicamente de "amigo", muestra la dualidad del receptor implícito. "¿Cómo quieren que se meta/El Gobierno con el Banco?;" "¿Cómo quieren que se junten/A los perros con los gatos?" (p. 207). Los verbos en estas preguntas están conjugados en la segunda persona del plural, lo que coincidiría con el grupo de los proyectistas (... "esos otros marmanchos," p. 207), pero, cuando leemos dichas preguntas, la segunda persona del plural se convierte en la tercera y la pregunta retórica cambia de receptor, llegando así hasta el hombre del campo. Veamos en los ejemplos arriba enunciados este cambio de receptores, que se efectúa en el acto de la lectura:

¿Cómo quieren que se meta
El gobierno con el Banco? (p. 207)

Parece lógico hacer coincidir aquí el verbo "quieren" con el pronombre personal ustedes. ¿Cómo quieren ustedes que el gobierno se una con el Banco? No obstante, la misma pregunta se vuelve luego metafórica y el Banco y el Gobierno se convierten en perros y gatos, lo que en el hablar popular señala la imposibilidad de unión:

¿Cómo quieren que se junten
A los perros con los gatos? (p. 207)

El verbo "quieren" en este caso parece dirigirse al sector rural, al que la voz narradora pertenece, pasando, por lo tanto, de la segunda persona del plural a la tercera, ¿Cómo quieren los proyectistas que se junten los perros con los gatos? Y a lo que sigue la formulación de una nueva pregunta retórica y esta vez dirigida al proyectista: "¿Cómo há de ser esto amigo? (p. 207). Si bien se le quiere explicar al pueblo lo que ocurre financieramente en el país, por medio de su lengua,

también hay una toma de posición por parte del autor, quien está en contra del proyecto bancario, y para reforzar su posición se finje representante del pueblo. El enojo in crescendo que se logra por medio de un aluvión de expresiones gauchescas, usadas con gran naturalidad y eficacia, consigue mantener durante todo el poema la dualidad del receptor. La indignación de la voz del "gaucho" se asocia con el sentimiento del pueblo rural, que el grupo en el poder, usa constantemente, así como con la de un sector culto que no está de acuerdo con ciertas medidas gubernativas y que quiere hacerle saber al pueblo cómo se vová por ellas perjudicado:

¡Que comision! ¡Qué jarana,
 Que proyeuto, ní que diablo!
 Para quien no los conoce ...

 Por mi parte, le aseguro,
 Que sí le sirvo de enfado,
 Donde hay yeguas potros nacen,
 Y hay en el campo caranchos,
 Que comen la carne humana

 Tomélo por donde quiera,
 Y no se queme la mano. (p. 208)

El "Diálogo de dos gauchos. Trejo y Lucero" también tiene por tema la situación económica del país y la posición social del gaucho. En este otro poema Araucho sigue el orden narrativo que Hidalgo creó en sus "diálogos". Puede además argüírse que con este autor uruguayo las unidades narrativas, que se encuentran también en el autor de las "Graciosas y divertidas conversaciones...", se convierten en una regla implícita de la forma diálogo. La estructura del "diálogo", como la del "cielito", está consolidada. Más todavía, no sólo la estructura logra una forma fija, sino que también la temática, que Hidalgo

presentó como asuntos secundarios en sus "diálogos" se desarrolla con nuevos alcances. Este es el caso de la visita de un gaucho al teatro (el autor anónimo de la "Divertida y graciosa conversación de ... 1823"; Estanislao del Campo, en su Fausto) y de cómo el habitante urbano trata comúnmente de estafar al gaucho. Ya en la "Relación ..." de Hidalgo, Chano dice que un domador intentó romper el contrato que había hecho con él sobre la compra-venta de unos caballos. Este tema que queda sin desarrollar en la "Relación ...", de Hidalgo, y que aparece también como conversación introductoria en el Fausto, de Del Campo, en este "diálogo" de Araucho se es el asunto central.

La división entre la ciudad y el campo, entre el propietario de mataderos y haciendas y el gaucho trabajador, se va haciendo cada vez más marcada. En la "Relación...", de Hidalgo, el domador es también un trabajador rural, como Chano, mientras que en al "Diálogo de dos gauchos. Trejo y Lucero", el dueño del matadero es un puebleros que se niega a pagar por los servicios prestados:

¿De aonde he de venir? del pueblo,
Que cuasi me han traginao;
Amigo el diablo anda suelto.
Jui á ver a un viejo ricacho
Que me debía cien grullos,
De un aparte de ganao
Porque él tiene matadéro... (p. 213)

El pueblo, ese ámbito al que el gaucho concurre ocasionalmente y sólo por necesidad, pasa a ser el lugar de la estafa ("me han tragiano" es sinónimo de me han embromado). Es el lugar donde se llevan a cabo las especulaciones y donde la falta de circulante, que el país padece, se hace más tangible.⁴⁸ Con todo parece que todavía, como en la época de Hidalgo, el gaucho puede hacerse justicia por su propia mano. (Chano

ataca al domador Sayavedra, quien no quiere pagar lo acordado, aunque luego Sayavedra consigue herir a Chano y Chano no recibe los dieciocho reales ni Sayavedra los caballos.) Sin embargo, si bien es cierto que Lucero consigue su dinero al amenazar al "viejo ricacho", no lo menos cierto que ese es un éxito puramente individual. Araucho muestra que de ordinario al gaucho sólo le queda quejarse:

¿Qué me dice ño Lucero?
 ¿A este estan hemos llegao?
 ¿Pues sabe que estamos frescos?
 ¿Y cómo esos desastros,
 No quieren pagar el trigo
 Si no á unos precios tan bajos?
 Vamos al rodeo, amigo,
 Que nos dé el viento del campo,
 Porque ya estoy muy caliente,
 Y puede tentarme el diablo,
 De irme al pueblo agora mismo,
 Y con un garrote, á palos
 Comenzar por los del pan
 Y acabar por los quebraos. (pp. 216-217)

Con respecto al receptor aquí como en todo diálogo, el receptor ficticio es otro gaucho, el que además asume funciones de interlocutor. También, debido a la forma poética escogida, la voz del narrador del marco que cierra la composición indica que el lector debe asumir un papel similar que desempeña la voz gauchesca interlocutora. Se le habla al oyente rural, en su lengua, mostrándole que hay un grupo consciente de sus penurias económicas. Pero también se le escribe al lector urbano, al grupo de los acaparadores, de los responsables, al menos en parte, de la situación económica deficiente que vive el país. Si se lee de nuevo y con detención nuestra última cita del poema y si se la asocia con el triunfo de Lucero sobre el dueño del matadero, se verá que esos versos contienen una amenaza hecha a los especuladores y

una invitación a que los campesinos se levanten contra quienes los oprimen. Sin embargo, los versos "Vamos al rodeo, amigo/Que nos dé el viento del campo," que aluden a la mansedumbre del paisano, traducen también la imposibilidad de la solución violenta. Araucho, siguiendo las pautas de Hidalgo, en éstas sus únicas composiciones gauchescas, está señalando el camino que lleva a la gauchesca social. Tanto en la "Carta de un gaucho a un proyectista del Banco de Buenos Aires" como en el "Diálogo de dos gauchos. Trejo y Lucero" se plantea un alegato social. El gaucho se presenta como un grupo explotado no sólo por los grandes propietarios sino también por los medianos y pequeños comerciantes, los tienderos y los panaderos ("Diálogo de dos gauchos..."). Si el alegato a favor del gaucho no alcanza las dimensiones que posee en la obra de Hernández es porque todavía el gaucho no ha llegado a la situación marginal que va a sufrir durante la década del setenta.

No podemos finalizar el estudio de las composiciones gauchescas de Araucho sin referirnos al modo cómo está usa la lengua gauchesca. Desde el punto de vista fonético, semántico y sintáctico Araucho no presenta innovaciones de importancia. Donde radica la fuerza de su lengua es, como ya lo notamos en los otros escritores, en la creación de frases sentencias, en la combinación de expresiones o modismos gauchos con otros creados, en las metáforas cuyo plano imaginario se relaciona siempre con la vida rural (caballos, juego de cartas, cuchillos, etc.) y en la incorporación de metáforas que ya habían utilizado los poetas anteriores. Todo ello hace que Araucho se nutra de y contribuya a en fondo común que es el sistema de la poesía gauchesca. En sus poemas,

las expresiones gauchas a las creadas a imitación del hablar del gaucho son, a pesar de su abundancia, pertinentes. No encontramos en la lengua del uruguayo el defecto que se atribuye por ejemplo a la del autor anónimo de las "Graciosas y divertidas conversaciones ...", en el que las alusiones, parecen sólo agregados con la función de darle sabor gauchesco a uno que otro verso. Por el contrario, en los versos de Araucho la imagen es siempre pertinente y surge con gran plasticidad y rapidez, lo que ayuada a imitar hábilmente del discurso oral. Concluamos nuestro análisis con una cita del "Diálogo entre dos gauchos...", y que ejemplifica muy bien lo que acabamos, de exponer:

Y sacó unos talegazos
Que lo que los ví decía,
Yo a mí poncho: ¡pá los pabos!
¡Quien te agarrára chuspita
En una mesa de paro
Para hacerte vomitar
En cuatro suertes el cuajo! ... (p. 214)

5. Hilario Ascasubi

Sin lugar a dudas la obra de Hilario Ascasubi es la más prolífera y la de mayor valor literario en esta etapa del subgénero. La vida de Ascasubi, un tanto pintoresca y aventurera, aunque no se tenga certeza sobre muchos de sus datos biográficos, ya que han sido confirmados sólo por el poeta, revela a un hombre inquieto y apasionado. Esto se refleja también en numerosas de sus composiciones. Nació el 14 de enero de 1807, en la posta cordobesa de Fraile Muerto, hoy Belle Ville, y murió en Buenos Aires el 17 de noviembre de 1875, al poco tiempo de haber regresado de París. En la ciudad francesa había vivido, con breves interrupciones (tres viajes a Buenos Aires), desde diciembre de 1860.⁴⁹

En su juventud participó en las guerras civiles, siempre al lado del bando unitario. Cuando Rosas vence a Lavalle, en 1829, Ascasubi va a Montevideo y allí permanece alrededor de un año. Regresa a Buenos Aires en septiembre de 1830, y debido a su ideología política las autoridades rosistas lo encarcelan ese mismo mes. Al cabo de dos años de cárcel, se fuga y se embarca una vez más en dirección a Montevideo, ciudad en la que se refugiaba la gran mayoría de los unitarios.⁵⁰ Es este período montevideano el que más nos interesa para el estudio de su obra gauchesca. En su breve estadía de 1830 en la capital uruguaya, Ascasubi había publicado el primer y único número del periódico El arriero argentino, en el que atacaba con furia la política rosista. En los diecinueve años de su exilio montevideano subsiguiente, hasta 1841, Ascasubi publicó la mayor parte de su obra: dos periódicos--escritos en versos gauchescos casi en su totalidad--, El gaucho en campaña (1839) y El gaucho Jacinto Cielo (1843), y un sin fin de hojas sueltas y folletos, entre los que se destacan la Media Caña del campo para los libres, hoja suelta (1840), Paulino Lucero el payador argentino en el pago de su amigo Martín Sayago, folleto (1846; 1851) y la primera y segunda entregas de Los mellizos ó rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina, folleto (1850), y que muy ampliado será el Santos Vega de 1872. Todo este material, excepto el Santos Vega, que publica en un tomo aparte, en 1872, lo recoge más adelante, primero en 1853 en Buenos Aires y luego en París en un volumen que titula Paulino Lucero o los gauchos del Río de la Plata--cantando o combatiendo--contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay (1839-1851)--Se refieren todos los

episodios del sitio de nueve años que resistió heroicamente Montevideo, e igualmente los combates que en la campaña oriental sostuvieron gauchos patriotas hasta postrar al tirano Juan Manuel de Rosas y sus satélites.
(1872)

Al año siguiente de haber Urquiza derrotado a Rosas en la batalla de Caseros, en la que Ascasubi participó como Ayudante de Campo del general entrerriano, sobreviene el movimiento separatista, por el cual Buenos Aires se apartaba de la Confederación de las provincias. En ese momento, Ascasubi se une a los defensores de Buenos Aires y ataca a Urquiza, como antes lo hiciera con Rosas, en composiciones en versos gauchescos y otras en prosa, publicadas todas en su periódico Aniceto el Gallo (1953).⁵¹ Este segundo período de su producción gauchesca integra el volumen que se titula Aniceto el Gallo, gacetero y prosista y gauchipoeta argentino--Extracto del periódico de este título publicado en Buenos Aires el año 1854 y otras poesías inéditas,⁵² publicado también en 1872 por la Imprenta de Paul Dupont. Nosotros nos ocuparemos aquí de las características de su poesía gauchesca del período del Paulino Lucero y el Aniceto el Gallo, ya que del Santos Vega hablaremos en un capítulo aparte.

Comencemos el estudio de la obra de Ascasubi con las palabras de Julio Caillet-Bois:

Cuando desapareció Hidalgo en vísperas de concluirse el período de las luchas por la independencia, las composiciones "gauchipoéticas" que le habían dado nombre y fama no habían pasado de formas artísticas vulgares e indignas, como chocarrería rústica que remedaba un poeta de educación urbana, y esa poesía debía considerarse al margen de la única legítima entonces, que se componía sobre modelos europeos ... Ascasubi consiguió que la crítica culta se volviera a esos versos menospreciados de sus gauchos, los considerara con benevolencia y admitiera su legitimidad

artística ... al imponer sus versos a los lectores de la poesía erudita, consiguió que el género gauchesco y vulgar ... quedara enaltecido y justificado para siempre y se incorporara desde entonces a la literatura patria.⁵³

Si nos hemos permitido transcribir una cita tan extensa es porque pensamos que desde la partida se deben aclarar ciertos conceptos que nos parecen desorientadores en la crítica de la poesía gauchesca. Todos los autores que escribieron poesía dialectal (gauchesca) consideraron que estaban trabajando en un género "humilde", y humilde porque impostaban la voz de un gaucho, esto es, se hacían cargo de su mundo captándolo mediante un código sociolingüístico restringido a esa lengua dialectal⁵⁴ y que se alejaba de las reglas neoclásicas, que eran las de la literatura culta imperante. Pero desde los orígenes del subgénero esta poesía obtuvo el reconocimiento de los escritores y los críticos que se dedicaban al ejercicio de la literatura oficial. Vimos que la estructura poética de la gauchesca, ya sea en la forma del "diálogo", de la canción-danzada o de la carta, esta última no más que una variante del diálogo, se dirige a un receptor doble. Por otra parte, no siempre busca la risa del lector urbano, ya que no siempre es "chocarrería rústica", sino que es frecuente que persiga un fin didáctico. Es así como en la segunda década del siglo XIX el poeta culto Esteban de Luca animaba en versos a Bartolomé Hidalgo para que escribiera un "cielito" al triunfo de Lima y el Callao. Por consiguiente, no es que Ascasubi haya conseguido con su obra el reconocimiento de la crítica culta, sino que la poesía gauchesca en su desarrollo va cubriendo un público más amplio, que finalmente llega a ser la totalidad de la población rioplatense. Este hecho hace que el sector culto

reconozca cada vez más la importancia de la poesía gauchesca que paulatinamente la lengua gauchesca se vaya transformando en la lengua rioplatense, usable y manipulable como tal para los fines más diversos.

Cuando Ascasubi surge en el escenario de las luchas políticas, que en el ámbito de las letras se llevan a cabo por medio de gacetas, folletos y hojas sueltas, la voz de un pseudo gaucho que habla en verso ya se ha convertido en la voz del pueblo rioplatense. O bien, en su antítesis, en la materialización de la barbarie y la deformación del pueblo, la voz, según la ideología unitaria, de los gauchos federales. El uso de la lengua gauchesca en estos dos sentidos tampoco es una creación de Ascasubi; es algo que hemos observado ya en la "Carta de un gaucho del Pergamino al Corazero", del unitario Godoy. Sin embargo, debido a los acaeceres históricos rioplatenses--la lucha entre federales y unitarios, que se parangona con la lucha entre blancos y colorados en la Banda Oriental, y las intervenciones anglo-francesas en uno y otro país--así como debido a los logros alcanzados por la poesía gauchesca y a la habilidad de Ascasubi en el manejo de la lengua y los metros gauchescos, es a él a quien el sector culto reconoce y elogia.

A estas causas histórico-literarias, que explican la consolidación plena de la gauchesca en la obra de Hilario Ascasubi, se debe sumar la influencia del romanticismo en la literatura "culto" rioplatense, romanticismo que, como bien señala Rama, siguiendo a Caillet-Bois, aunque no impone modificaciones de importancia en la gauchesca, facilita una mayor apertura de la literatura oficial hacia los estilos literarios populares.⁵⁵

Veamos ahora cómo Ascasubi conserva la voz gauchesca creada por Bartolomé Hidalgo y las formas convencionales del subgénero, a la vez que las amplía al hacer cantar a un supuesto gaucho según la fórmula de la media-caña y al apartarse en algunas composiciones del verso octosilábico reglamentario. La gracia de sus versos y la riqueza de sus imágenes le imprimen a su poesía tal valor que no faltan críticos que quieran ver en su obra la que consolida al subgénero o, según Rama, la que funda "el estilo gauchesco rioplatense". Pero conviene insistir en que Ascasubi no es un vínculo salvador, que después de más de diez años de silencio recoge los modelos creados por Hidalgo, sino que sus aciertos son posibles gracias a la numerosos escritores que antes que él y entamente habían ido creando lo que hoy podemos identificar como el sistema literario gauchesco.

En septiembre de 1833 Ascasubi publica en Montevideo el "diálogo" "Jacinto Amores, gaucho oriental, haciéndole á su paisano Simon Peñalva, en la costa del Quequay, una completa relación de las fiestas cívicas, que para celebrar el aniversario de la jura de la Constitución oriental, se hicieron en Montevideo en el mes de julio de 1833." Las semejanzas de este "diálogo" con la "Relación ...", de Hidalgo, y la "Graciosa y divertida conversación ... de 1823," de autor anónimo, son numerosos. Ascasubi, a pesar de usar voces narradoras diferentes-- Chano y Contreras son sustituidos por Jacinto Amores y por Simón Peñalva--, sigue el mismo orden narrativo que estudiamos en el caso de las composiciones mayas (la de Hidalgo y la del autor anónimo). Por eso no haremos un estudio comparativo de estos poemas, ya que estaríamos repitiendo en parte lo dicho cuando analizamos 12 "Graciosa y

divertida conversación ... de 1823". Si estructural, temática (en los poemas de Hidalgo y del autor anónimo se celebran las fiestas independentistas argentinas y en el de Ascasubi la uruguaya) y lingüísticamente (en el "diálogo" de Ascasubi registramos modificaciones fonéticas que coinciden con las detectadas en la "Relación..." de Hidalgo, tal es el caso de la palabra "tablao" por tablado; sin embargo, otras respetan las modificaciones empleadas por el autor anónimo, como ser "Pirami" por pirámide) el "diálogo" de Ascasubi no presenta diferencias con los de sus predecesores, cabe preguntarse dónde se encuentra la contribución del poeta argentino al subgénero. Ya en esta composición sentimos que la originalidad de Ascasubi y el valor literario de su poema están en la lengua, la que se carga de gracia zumbona:

(Jacinto) De la ciudá caigo, amigo,
 rabiando y con su perdon
 voy a soltar á este bruto,
 que desde que lo parió
 su madre la yegua ...

(Simon) ¡Ahi-juna!
 La madre del redomon
 si le parece, y ...⁵⁶

Estas bromas, basadas en juegos de palabras, con antecedentes literarios españoles, van a constituir uno de los elementos característicos de la poesía de Ascasubi.

Tan importante como esta picardía inocentona es la capacidad plástica de su lengua. Los versos de Ascasubi están llenos de vida; las descripciones de las danzas y la explosión de los fuegos artificiales, en el caso del poema que nos ocupa, tienen movimiento y casi es posible ver a las parejas agacharse y trenzarse formando un grupo de colores billantes y sentir el estallido de los cohetes en los

oídos. Pero sus símiles y metáforas no son un agregado colorístico, hecho para que el lector urbano sonría al ver la manera en que un gaucho describe ciertos eventos citadinos. Todo cabe dentro del mundo lingüístico de la voz narradora y la elaboración literaria se hace verosímil y se carga, al mismo tiempo, de valor artístico:

Primero entraron á pié
dos pandillas, luego atrás
entraron dos de á caballo,
y en el instante á volar
principió la cuheteria
allá por los infiernillos;
y de arriba ... ¡tra...ca...tra!
lo mismo que maiz en la olla
era un puro reventar (p. 193)

La lengua de Ascasubi es amplia y rica sin llegar a ser artificiosa.

Con respecto al receptor implícito, en este "diálogo" entre Jacinto Amores y Simón Peñalva, lo mismo que en la "Relación..." de Hidalgo, es doble. En el poema de Ascasubi y en el de Hidalgo lo que se desea mostrar a un pueblo unido, pero como las diferencias que separan al sector culto y urbano del sector rural ya no se pueden obviar en 1833, la voz del gaucho Simón habla de la situación de inferioridad social en la que el gauchaje se encuentra:

Bien que los gauchos patriotas
peliamos por afición;
y en cuanto se arma una guerra,
sin más averiguación
de si es regular ó injusta,
nos prendemos el laton,
y dejando las familias
a la clemencia de Dios,
andamos años enteros
encima del macarron,
casi siempre unos con otros
matándonos al boton.
Así de la paisanada
los puebleros con razon

suelen reirse, porque saben
que los gauchos siempre son
los pavos que en las custiones
quedan con la panza al sol; (p. 184)

Estas palabras, que nos recuerdan el patriotismo del Chano de la "Graciosa y divertida conversación ... de 1825" y la desilusión del Chano del "Diálogo patriótico interesante," de Hidalgo, y también la denlusión de voz que canta en el "Cielito del Blandengue retirado," se dirigen evidentemente al lector urbano. Es el sector culto de la ciudades el que tiene que darse cuenta de la situación del paisano y el que debe tratar de cambiarla para poder así contar con ese grupo. Sin embargo, el ideal de igualdad que se advierte en la voz del gaucho Jacinto debe llegar ademón al receptor rural. A la paisanada hay que asegurarle que sus derechos son los mismos que los del sector pudiente y culto:

Yo, aunque soy un probre gaucho,
me creo igual al mejor,
porque la ley de la Patria,
como las leyes de Dios,
no establece distinciones
de ninguna condición
entre el que usa chiripá
ó el que gasta casacon. (p. 186)

La igualdad entre el sector gaucho y el urbano se realiza en el poema cuando un militar hace entrar a Jacinto a las "comedias", a pesar de que éste lleva poncho:

(Jacinto) patrón, me voy a largar,
permetiéndome tan sólo
decirle con claridá,
que entre un gaucho y un pueblero
no encuentro desigualdá,
cuando el primero es honrao
y se sabe comportar.

En esto un don Chutipea
 vestido de militar,
 agradao de mis razones,
 de la mano me hizo entrar,
 así no mas, emponchao ...
 ¡Vaya un hombre liberal! (p. 198)

De manera que estos versos deben llegar a un receptor doble. Las palabras de Jacinto sobre la igualdad, que iban dirigidas al sector rural, se refuerzan en estos versos; en ellos el derecho de igualdad se realiza concretamente. Pero también esta estrofa se dirige al sector urbano y culto, que debe hacer algo--algo como lo que hizo "un don Chutipea"--para ganarse la confianza del gaucho.

La diferencia entre el campo y la ciudad, entre el gaucho y el pueblero, no se deja de señalar, si bien parece que Ascasubi le guiñara con complicidad lo mismo al lector urbano como al oyente rural. La desconfianza que el gaucho siente hacia el pueblero y la victimización del pueblero por la viveza criolla del gaucho se contrarrestan y aparecen así como atributos estereotipados de los dos grupos. Cuando Jacinto pierde su dinero en una rifa, Simón le dice:

Pero, amigo, ¿quien lo mete
 en juegos de la ciudad?
 ¿No sabe que los puebleros
 son capaces de embrollar
 al gaucho mas orgulloso? (p. 192)

Sin embargo, Jacinto es capaz de sacarle ventaja también a los puebleros. Así, cuando tiene que salir rapidamente de una pulpería roba un caballo "con apero de dotor" y:

me fui a golpiar al Cordon,
 adonde solté el rocín,
 Y se me proporcionó
 el venderle las cangallas
 á otro pulpero Nación,

que por la silla y la espada
siete pesos me aflojó. (p. 188)

Lo que interesa no es pues la diferencia que existe entre estos dos grupos sociales--diferencia que Ascasubi presenta con realismo a través de la voz de Simón Peñalva--, sino la promesa de igualdad. La voz del narrador del marco, que como en todos los "diálogos" cierra el poema, pone énfasis en la dualidad del receptor al hablar en lengua gauchesca. El lector urbano debe leer la composición como si perteneciera al sector rural y en este sentido el poema de Ascasubi se asemeja más a la "Relación ...", de Hidalgo, que a la "Graciosa y divertida conversación ... de 1823."

Ya en esta temprana composición se aprecia el deseo de Ascasubi de hacer de la lengua gauchesca el vehículo para llegar a toda la población rioplatense. Por lo tanto, no estamos de acuerdo con el crítico Caillet-Bois, quien piensa que el "diálogo" entre Jacinto Amores y Simón Peñalva es un "mero recreo" literario.⁵⁷ Muy distinto es este recuento en verso de las fiestas cívicas uruguayas del que hizo el autor anónimo de las fiestas mayas argentinas, donde apreciábamos el despliegue de la lengua gauchesca, dirigida al lector urbano, con un fin recreativo. Si consideramos este poema como una suerte de introducción a la obra gauchesca de Ascasubi, parece claro que el poeta trata de mostrar en él los alcances del subgénero al llegar, por medio de la lengua gauchesca y del receptor implícito doble, al sector urbano y al rural. El terreno queda entonces preparado para empezar una lucha política en versos gauchescos, cosa que entendieron también los miembros doctos de la literatura oficial, tales como Valentín Alsina y

Florencio Varela. Este último, por ejemplo, imprimió a su costa la Media-Caña del campo, para los libres para enviarla al ejército de Lavalle que en 1830 invadía Entre Ríos.

Los "diálogos" de Ascasubi, en los que se introduce en la política faccionaria rioplatense, siguen las pautas establecidas por sus antecesores. Las innovaciones que podemos atribuirle a Ascasubi en lo que toca a los "diálogos" son menores. Tal es el caso de la ampliación en el número de las voces narradoras. En cierta forma, algunos "diálogos" de Ascasubi, como "La encuchetada. Sorpresa del gaucho Morales al recibir a su amigo Olivera en su rancho junto a las trincheras de Montevideo," prefiguran las composiciones de Lussich y Hernández, y pensamos en Los tres gauchos orientales y La vuelta de Martín Fierro. Sin embargo, el mayor número de voces narrativas no implica que exista aquí un conflicto dramático, ya que en los "dialogos" de Ascasubi, como en los de sus predecesores, las voces interlocutoras sirven para confirmar y/o ampliar el relato de la voz narradora principal, haciendo más verídica la oralidad buscada. Donde se destacá-- digámoslo ya sin ambages--la genialidad de Ascasubi es en la creación de metáforas y símiles gauchescos. Tomemos como ejemplo "La encuchetada", que es una de sus mejores composiciones, y veamos la descripción que hace Olivera del barco que lo trae a la Banda Oriental. Félix Weinberg dice de esta descripción que es un ejemplo del valor artístico de la obra de Ascasubi.⁵⁸ El crítico argentino reconoce el ingenio insólito del poeta, que compara un barco a vapor con imágenes de tierra firme. Sin embargo, un antecedente de esta imagería la encontramos en la primera parte de "El gaucho," de Luis Pérez, el

poema biográfico de Rosas. No es pues lo insólito de la comparación lo que otorga valor literario a estas estrofas sino la metáfora extendida, la lengua no rebuscada y sorprendente y, lo que es más importante aún, el haber Ascasubi logrado que la descripción minuciosa del barco a vapor alcance a un receptor implícito doble. El barco es un caballó y sus partes, desconocidas para el gaucho, se hacen aprehensibles para el receptor ficticio al sustituir las por las partes y características del animal equino:

Y en el bordo como pudo
nos hizo desparramar ...
Del pértigo a la culata
de un barcazo roncador,
fiato viejo y rodador
a impulsos de una fogata:
Cosquilloso a una ruedita
que de atrás un marinero
se le prendió a lo carnero,
como haciéndole colita.
Pero, paisana ... ¡qué cosa
de barco tan maquinal!
y grandote el animal
de una manera asombrosa.⁵⁹

Pero también con esta descripción se busca la sonrisa del lector urbano ante la ingenuidad del gaucho:

Viese, aparcera, al montar,
¡Qué julepe y qué jabón
nos pegó una quemazón
que abajo entró a reventar!...
Y ver salir apuraos
como avestruces corridos ...
los hombres, que a unos chiflidos
subían todos tiznaos.
Yo me empecé a refalar
el poncho para aliviarme,
Y estuve por azotarme
como carpincho al la mar.
Pero supe que de intento
prendían abajo el fuego,
y vi a un oficial que luego

se puso a vichar atento;
 Y en cuanto por el cañuto
 vido salir la humadera,
 le aflojaron, aparquera,
 y echó a correr ese bruto.
 A dos laos, y relinchando,
 campo ajuera salió al mar
 aonde empezó a bellaquiar:
 y ya nos juimos echando. (pp. 256-257)

En "La encuchetada" se protesta contra el desafortunado papel que desempeña la intervención anglo-francesa en la política rosista. Se quiere llegar al pueblo rural, para indicarle que la situación de abandono y miseria en la que se encuentra es ocasionada por Rosas. La voz del gaucho Marcelo, que nos recuerda la del Chano de Hidalgo ("Diálogo patriótico interesante..."), se dirige a un receptor que coincide con el receptor ficiticio:

¿Será posible que siendo
 tan poquitos los paisanos,
 como fieras entre hermanos
 nos sigamos destruyendo? (p. 258)

Sin embargo, la misma voz se dirigirá también al receptor letrado, mostrándole la necesidad de luchar contra Rosas usando las mismas fuerzas que aseguran su poder, o sea, el caudillaje:

¿No ha visto de Ingalaterra
 y de Francia, lo que han hecho
 con nosotros, que hasta el pecho
 nos han metido en la guerra?

 Queriéndonos entregar
 después de sacrificaos
 por esos mismos aliaos
 que nos han hecho matar...

 Pues, si algún criollo no sale
 a sacarnos de este infierno,
 será nuestro mal eterno,
 ¡y cairse muerto más vale! (p. 259)

Esta dualidad en el receptor implícito, que se entiende en las estrofas que tienen una carga didáctica, no se abandona en ningún momento de la composición. De ahí la vitalidad del poema y la gracia que todos los críticos celebran en la poesía de Ascasubi, aún en aquellas páginas que pintan escenas de horror. El autor implícito de estos poemas, al mismo tiempo que atrae al pueblo rural hacia el partido unitario, con una lengua chispeante y llana, invita al lector culto a la sonrisa burlona y a que entienda la necesidad de saber dirigir bien a la gente del campo, con la que debe y puede contar. El mensaje político se mezcla con los detalles costumbristas, con las denuncias sociales y con los chistes inocentes propios de los gauchos, contribuyendo a crear ese "odio feliz" del que habla Jorge Luis Borges.⁶⁰ En "La encuchetada", el octosílabo asonantado del romance, que se usa en casi todos los "diálogos" gauchescos, es sustituido por la redondilla, en la que el verso octosilábico se hace más rápido y parece conferirle una mayor oralidad al poema. La rima contagiosa de la redondilla, la lengua gauchesca y las instrucciones textuales que van formando al lector implícito hacen que el poema escrito se vuelva oral.

En otras composiciones los versos monorrimos y/o pareados suavizan la denuncia social. Uno de los ejemplos más claros de este uso de la rima es "La Extremaunción," donde en forma epistolar la voz del gaucho José Hilarión expone el temor de que su grupo sea marginado al término de las guerras civiles, guerras que empobrecen a toda la población y en especial al gaucho y que dan lugar a la organización de una sociedad europeizada:

Aunque, ando con aprensión
 que antes de la conclusión,
 de balde estoy ariscón,
 después de tanto arrejón,
 que algún chumbo o perdigón
 me estire en un albardón,
 y patitieso y panzón
 de ahí me tiren a un zanjón,
 como han tirado a un montón
 de criollos, que siempre son
 los pavos de la función,
 y espichan como un ratón
 sin pater-noster ni Kirieleysón (p. 169)

La denuncia social está viva en estos versos. Se descubre el uso desconsiderado que las facciones políticas hacen del hombre rural y podríamos decir que en la mayoría de los poemas de Ascasubi hay pasajes que prefiguran lo que será la poesía gauchesca social. Sin embargo, la denuncia, el reclamo de la voz gauchesca, se diluye en parte por obra de machacona la rima en "ón":

Venga la paz y la unión.
 Y por San Pascual Bailón,
 Y la Pura Concepción,
 santos de mi devoción,
 que echo al infierno el latón
 y me afirmo a un azadón,
 gritando de corazón:
 ¡viva, viva la fusión,
 y viva la constitución,
 y viva la Devastación!
 que es la ¡última! ché Ramón:
 pues sólo a su aparición
 y piadosa intercesión
 vamos a deber el don
 de la tranquilización... (p. 169)

a voz gauchesca que Ascasubi crea es fiel a la declaración que hace Jacinto Cielo en su introducción al mundo periodístico, cuando manifiesta "que aunque rudo a gaucho neto/venera a la sociedad" (p. 122). El deseo de que el grupo gaucho obtenga su recompensa en la nueva sociedad rioplatense que se está formando hace que salgan a luz los

temores respectivos. Pero como en el momento en que escribe la intención de Ascasubi es, "... escribir y proclamar/la ley contra los tiranos." (p. 122), el alegato social debe pasar a un segundo término.

La facilidad versificadora de Ascasubi se destaca en las composiciones que compone según la fórmula de canciones-danzadas. La media-caña, que como Ayestarán indica se conocía en Montevideo en 1815,⁶¹ fue utilizada por Ascasubi para mover al pueblo rural en contra de Rosas. Así como Hidalgo adoptó en varios de sus poemas la forma del "cielito", Ascasubi encuentra en el ritmo de la media-caña un vehículo didáctico para llegar al gauchaje. Pero más importante que el mensaje didáctico que transmite en sus versos es el grado de oralidad que logra por medio de esta fórmula. Ayestarán dice que Ascasubi compuso varias letras para bailar la media-caña, aunque lamenta o lamenta la música de esas composiciones no se conoce. Es muy probable que las media-cañas de Ascasubi hayan sido bailadas; lo cierto es que, aunque no existan documentos que lo comprueben la oralidad que palpita en sus estrofas hace parecer la escritura no más que una débil ayuda de la creación oral. Por eso, estamos de acuerdo con las palabras alzo exaltadas de Bosco: "pudo no haber cantado contra Rosas y contra Urquiza, pueden olvidarse y desconocerse los hechos que menciona. Lo importante son los cambios de su alma, el sonar de su guitarra, la voz que canta, su entusiasmo, su pasión, el arranque y empuje de sus coplas. Allí está el poeta y quien no le oiga es sordo."⁶² El canto contra Rosas y contra Urquiza no puede ser olvidado; el proyecto ideológico condiciona la estructura y el tono poéticos,⁶³ pero en la creación de la voz narradora, del receptor implícito, y en el logro de una oralidad aparente está el

valor estético de su poesía.

Veamos dos estrofas de su "Media-caña del campo, para los libres":

Al potro que en diez años
naides lo ensilló,
don Frutos en Cagancha
se le acomodó,
y en el repaso
le ha pegado un rigor
superiorazo.
Querélos mi vida--a los orientales,
que son domadores--sin dificultades.
¡Que viva Rivera! ¡que viva Lavalle!
tenémelo a Rosas ... que no se desmaye.
Media caña
a campaña.
Caña entera,
como quiera. (pp. 130-131)

La combinación libre de versos tetra, penta, hexa (los versos dodecasílabos tienen una cesura en la sexta sílaba) y heptasílabos, así como el ritmo contagioso de la media-caña creado por una rima floja de versos pareados, entre los que se insertan otros de rima asonante, crean la imagen de un baile. Los versos se encabalgan y cortan como las supestras parejas que bailan la media-caña y los soldados gauchos que derrotan a Rosas. Hay un ajuste total entre el proyecto ideológico y el esquema poético. La lengua gauchesca y la elección de la fórmula de la media-caña aúnan al receptor ficticio con el receptor implícito. La voz que canta la media-caña anima a los soldados de Lavalle a la lucha contra los federales (no debemos olvidar que se trata de un poema de encargo), pero también se dirige al lector urbano, al que le habla en lengua general, presentándolo, como en algunos de los "cielitos" de Hidalgo, en comunión con el pueblo rural. El patriotismo parece sinónimo del ser gaucho, pero un gaucho que "venera a la sociedad." Por eso:

Que vengan, que vengan los de barba larga:
 los que a los esclavos se van a la carga;
 dicen las porteñas hasta en la ciudad:
 ¡Que lindo es un gaucho de la libertá! (p. 133)

Muy distinto es el uso de la lengua gauchesca en poemas tales como "La refalosa" e "Isidora la gaucha arroyera, federala y mashorquera." En estas composiciones la lengua gauchesca pasa a ser la expresión de la barbarie federal. Si el gaucho que venera a la sociedad es la imagen del pueblo para los unitarios, el gaucho salvaje es la imagen de los aliados de Rosas. La descripción minuciosa y humorística del degüello de un unitario por un mazorquero ("La refalosa") o la descripción del cuarto de Rosas ("Isidora la gaucha, arroyera, federala y mashorquera") nos recuerdan vagamente el gusto romántico por el horror y la creuldad que también utilizan Esteban Echeverría en El matadero y José Mármol en varios pasajes de Amalia. No nos sorprende la atracción que Ricardo Rojas siente por el realismo crudo de las descripciones de estos poemas, pero el valor literario de los mismos se halla en el humor con que se matiza la aberración que se narra.⁶⁴

Rosas, Oribe y los mazorqueros no se muestran como poseedores de una fuerza satánica, lo que sería típico del romanticismo, sino que se los pinta burlescamente, como animales, como bárbaros:

Mirá, gaucho salvajón,
 que no pierdo la esperanza--
 y no es chanza--
 de hacerte probar qué cosa
 es tin tin y refalosa.

 Brinca el salvaje violote
 que da risa!
 Cuando alguno se encamina
 le empiezan a revolcar.
 Y a llorar,

que es lo que más nos divierte;
 de igual suerte
 que al presidente le agrada
 y larga la carcajada
 de alegría
 al oír la musiquería
 y la broma que le damos
 al salvaje que amarramos. (pp. 127-128)

La fuerza dramática de la voz narradora nos hace pensar que es en verdad un federal mazorquero el que amenaza a un gaucho unitario. Sin embargo, la descripción de la actitud del Presidente Oribe y de las etapas humillantes del deguello aspira a la rebelión del lector culto contra la animalidad de Oribe y del grupo rosista. El receptor implícito del poema es el lector alfabeto, el cual se distingue de la animalidad del gaucho federal. El receptor implícito no puede ser doble; la lengua gauchesca caracteriza la barbarie del adversario político. La voz narradora parece bárbara, por los hechos que narra y por el humor insólito con que lo hace, pero eso sólo sirve para acentuar la debilidad de los gauchos federales.

El 19 de mayo de 1853 aparece el primer número del periódico Aniceto el gallo, gaceta joco-tristona y gauchi-política, el que se publicó irregularmente hasta el primero de octubre de 1859. Toda la crítica coincide en que las composiciones de Aniceto el gallo, a pesar de la popularidad que tuvieron en su tiempo, son inferiores a las que integran el tomo de Paulino Lucero. El tono brioso que caracteriza la poesía del período montevideano decae en la del período argentino, cuando Ascasaubi ataca a Urquiza y a la Confederación nacional. Rojas atribuye esta decadencia a los diferentes períodos históricos en los que Ascasaubi escribe. Paulino Lucero corresponde a años de guerras

civiles y de sitios, mientras que Aniceto el gallo se forma en un período de reyertas locales.⁶⁵ Si bien es cierto lo que el crítico argentino, señala, para nosotros la razón principal de la inferioridad de los poemas de Aniceto el gallo reside en la estructura poética. En la mayoría de estas composiciones la voz narradora, que sigue usen de con maestría la lengua gauchesca y que logra así la apariencia de oralidad, se dirige a un receptor implícito que ya no es doble. El receptor es ahora el lector urbano exclusivamente. No se trata de buscar la sonrisa del lector culto al hablarle en dialecto gauchesco, ni tampoco se hace aquí un alegato social en favor del gaucho. La lengua gauchesca se convierte en la lengua argentina del periodismo faccionario; además, al desaparecer la dualidad del receptor implícito, la lengua dialectal pierde la fuerza que le permitió llegar a ser un sinónimo de la lengua rioplatense.

La obra de Ascasubi es vasta en número y formas estructurales y es rica, en la vivencia de sus imágenes, en la lengua dialectal y en tanto sabe pintar poderosas escenas costumbristas. Es por esta razón que este poeta sintetiza y consolida la obra de los autores que lo precedieron. Ascasubi es el autor más importante del período de las luchas faccionarias en verso, prefigurando en algunas de sus estrofas la poesía social que más tarde desarrollarán Hernández y Lussich, la gauchesca jocosa e incluso el fin del subgénero, en la medida en que en su obra tiende a desaparecer la típica dualidad del receptor implícito.

Capítulo dos: Notas

¹José Busaniche, Historia argentina (Buenos Aires: Solar/Hachette, 1969), pp. 480-485.

²Busaniche, Historia..., p. 490.

³Tulio Halperin Donghi, Historia contemporánea de América Latina (Madrid: Alianza Editorial, 1970), p. 199.

⁴Busaniche, Historia..., pp. 505-506.

⁵Alberto Zum Felde, Proceso histórico del Uruguay (Montevideo: Arca, 1972), pp. 128-134.

⁶Zum Felde, Proceso histórico..., p. 142.

⁷Halperin Donghi, Historia contemporánea..., p. 201.

⁸Halperin Donghi, Historia contemporánea..., pp. 201-202.

⁹Las razones del comodoro inglés Purvis para levantar el bloqueo argentino fueron: "En actos del gobierno de S.M. Británica había antecedentes estableciendo el principio de no reconocer a los nuevos puertos de Sudamérica como potencias marítimas autorizadas para el ejercicio de tan alto e interesante derecho de bloqueo." Busaniche, Historia..., p. 581.

¹⁰Zum Felde, Proceso histórico..., pp. 161-168.

¹¹Busaniche, Historia..., p. 638.

¹²Busaniche, Historia..., pp. 647-651.

¹³Halperin Donghi, Historia contemporánea..., p. 242.

¹⁴Busaniche, Historia..., p. 688.

- ¹⁵Félix Weinberg, Juan Gualberto Godoy: Literatura y política (Buenos Aires: Solar/Hachette, 1970), p. 7.
- ¹⁶Weinberg, Juan Gualberto Godoy...., p. 101.
- ¹⁷Weinberg, Juan Gualberto Godoy...., p. 77.
- ¹⁸Weinberg, Juan Gualberto Godoy...., p. 25.
- ¹⁹Weinberg, Juan Gualberto Godoy...., p. 47.
- ²⁰Damián Hudson, Apuntes cronológicos para servir a la historia de la provincia de Cuyo (Mendoza: Imprenta del Constitucional, 1852), II, p. 302.
- ²¹Félix Weinberg, "El periodismo en la época de Posas." Revista de Historia, núm. 2 (Buenos Aires, 1957), p. 81.
- ²²Zum Felde, Proceso histórico...., pp. 176-177.
- ²³Weinberg, Juan Gualberto Godoy...., p. 243. Todas las citas correspondenden a esta edición; el número de la página va en paréntesis.
- ²⁴Walter J. Ong, Interfaces of the Word. Studies in the Evolution of Consciousness and Culture (Ithaca & London: Cornell University Press, 1977), p. 80.
- ²⁵Jorge B. Rivera, La primitiva literatura gauchesca (Buenos Aires: Editorial Jorgen Alvarez, 1968), p. 133.
- ²⁶Anselmo dice: "Y en todos (el "coracero") me los sacude/De a placa a los montoneros" (p. 244); "Que han de ir a caer en la hoyáda,/ Sin pensar, los montoneros, " (p. 245); "Que no crea en las palabras/ Del más cabal montonero" (p. 246) y "Para salir en la punta/Chuciando a los montoneros" (p. 247).

- ²⁷Busaniche, Historia..., p. 508.
- ²⁸Weinberg, Juan Gualberto Godoy..., p. 133.
- ²⁹Weinberg, Juan Gualberto Godoy..., p. 8.
- ³⁰Ricardo Rodríguez Molas, "Luis Pérez y la biografía de Rosas escrita en verso" Historia, núm. 6 (Buenos Aires, octubre-diciembre, 1956), pp. 99-101.
- ³¹Busaniche, Historia..., p. 516.
- ³²Jorge B. Rivera, Poesía gauchesca (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), p. 418.
- ³³Luis Soler Cañas, Negros, gauchos y compadres en el cancionero de la federación (1830-1848) (Buenos Aires: Ediciones Theoría, 1958), p. 61.
- ³⁴Fermín Chávez, Poesía rioplatense en estilo gaucho (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962), p. 39. Ver también Ricardo Rojas, Los gauchescos II en su Historia de la literatura argentina (Buenos Aires: Losada, 1948), IX.
- ³⁵Chávez, Poesía rioplatense..., p. 40. Todas las citas corresponden a esta edición; el número de la página va en paréntesis.
- ³⁶Angel Rama, "El sistema literario de la poesía gauchesca." Poesía gauchesca (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), pp. XLII-XLVIII.
- ³⁷Michael M. Hagler, Spontaneity and Tradition: A Story in the Oral Art of Homer (Berkeley: University of California Press, 1974), p. XXI.
- ³⁸Chávez, Poesía rioplatense..., p. 41.
- ³⁹Weinberg, Juan Gualberto Godoy..., p. 128.
- ⁴⁰Rodríguez Molas, "Luis Pérez...", p. 102.

- ⁴¹Rivera, La primitiva literatura..., p. 119.
- ⁴²Rivera, La primitiva literatura..., p. 114.
- ⁴³Rodríguez Molas, "Luis Péerez...", p. 102.
- ⁴⁴Lauro Ayestarán, La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1950), pp. 43-45.
- ⁴⁵Ayestarán, La primitiva poesía..., p. 46.
- ⁴⁶Rivera, La primitiva literatura..., p. 161.
- ⁴⁷Ayestarán, La primitiva poesía, p. 206. Todas las citas corresponden a esta edición; el número de la página va en paréntesis.
- ⁴⁸Raúl Scalabrini Ortiz, Política británica en el Río de la Plata (Buenos Aires: Fernández Blanco, 1957), p. 55.
- ⁴⁹Manuel Mujica Láinez, Vida de Aniceto el Gallo (Buenos Aires: Emecé, 1943).
- ⁵⁰Ayestarán, La primitiva poesía..., p. 39.
- ⁵¹Eleuterio F. Tiscornia, Poetas gauchescos. Hidalgo. Ascasubi. Del Campo. (Buenos Aires: Losada, 1940), pp. 17-18.
- ⁵²Ricardo Rojas, Los gauchescos II, en La literatura argentina (Buenos Aires: Librería "La Vacultad", 1924), IX, p. 657.
- ⁵³Julio Caillet-Bois, "Hilario Ascasubi." Historia de la literatura argentina (Buenos Aires: Peuser, 1959), III, pp. 66-68.
- ⁵⁴B. Bernstein, "Some Sociological Determinants of Perception. An Inquiry into Sub-Cultural Differences." Readings in the Sociology of Language. Section III, Ed. Joshua A. Fishman (The Hague: Mouton, 1968), p. 224.
- ⁵⁵Rama, "El sistema literario...", p. XLV.

- ⁵⁶ Ayestarán, La primitiva poesía..., p. 176. Todas las citas corresponden a esta edición; el número de la página va en paréntesis.
- ⁵⁷ Caillet-Bois, "Hilario Ascasubi," p. 74.
- ⁵⁸ Félix Weinberg, "Una etapa poco conocida de la poesía gauchesca: de Hidalgo a Ascasubi (1823-1851)" Revista Iberoamericana, XL, núm. 87-88, 1974, p. 386.
- ⁵⁹ Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Poesía gauchesca (México: Fondo de Cultura Económica, 1955), p. 255. Todas las citas corresponden a esta edición; el número de la página va en paréntesis.
- ⁶⁰ Jorge Luis Borges, "La poesía gauchesca" en Discusión. Obras completas. 1923-1972 (Buenos Aires: Emecé, 1974), p. 184.
- ⁶¹ Ayestarán, La primitiva poesía..., p. 56.
- ⁶² Eduardo Jorge Bosco, Obras (Buenos Aires: Angel Gulab, 1952), II, p. 21.
- ⁶³ Rama, "El sistema literario...", p. XVI.
- ⁶⁴ Bosco, Obras II, p. 20.
- ⁶⁵ Rojas, Los gauchescos II, pp. 662-663.

CAPITULO TRES: LA GAUCHESCA FESTIVA

1. La coyuntura histórica

En el mes de marzo de 1865 el dictador paraguayo Francisco Solano López, quien quería resolver el eterno conflicto de límites que el Paraguay sostenía con el Brasil, convocó un Congreso en Asunción. Ese Congreso aceptó la guerra comenzada ya contra el Brasil (López invadió con éxito el Mato Grosso brasileño) e, instigado por el dictador, declaró el 18 del mismo mes la guerra a la República Argentina. El 13 de abril cinco barcos paraguayos atacaron la provincia de Corrientes. Tal ofensiva, que demuestra la torpeza política de López, precipita el tratado de la Triple Alianza. La Argentina, cuya deuda con el Brasil--entablada por Justo José Urquiza--ascendía a cerca de un millón de patacones con hipoteca de dos provincias argentinas, Entre Ríos y Corrientes, se encontraba comprometida con el Imperio del Brasil.¹ Con la invasión paraguaya de Corrientes, Mitre consigue la adhesión de Urquiza, quien promete al presidente argentino apoyarlo en el ataque contra el invasor extranjero. Así se soluciona la difícil posición de Mitre, ubicado entre los extremistas de Buenos Aires y la oposición federal del interior, y la Argentina ingresa en la guerra contra el Paraguay. El Uruguay, o mejor dicho Flores, quien consigue el poder gracias al feroz bombardeo brasileño de Paysandú y al bloqueo por la escuadra imperial de la capital uruguaya, en la que los blancos se resistían a tratar con el caudillo colorado, debe aliarse al Brasil en

contra del Paraguay.² Debemos recordar sin embargo que, ante la amenaza del gobierno argentino de Mitre y del gobierno del Brasil, que apoyan a Flores, el presidente uruguayo Berro y su sucesor Aquirre recurrieron al gobierno del Paraguay (Francisco Solano López) para que se hiciera posible el "establecimiento del equilibrio de los Estados del Plata."³ El pueblo argentino y el uruguayo se oponían a la guerra contra el Paraguay, lo que explica el desbande de los ocho mil soldados del general Urquiza, formados en las márgenes del arroyo Basualdo y listos para la campaña el 4 de julio de 1865, así como la expresión de júbilo de José Hernández ante la derrota de los aliados en Curupaytí.⁴ Pero los jefes de la Argentina y el Uruguay, movidos por intereses económicos y políticos, se vieron obligados a apoyar las pretensiones expansionistas del Imperio brasileño y el primero de mayo de 1865 formaron el tratado secreto de la Triple Alianza, por el cual los aliados se comprometían a no deponer las armas hasta derrocar al gobierno del Paraguay y a cambio de lo cual la Argentina recibiría tierra que nunca había pretendido.

La guerra que destrozó al Paraguay fue larga y tortuosa. El descontento que cundía entre los soldados argentinos y uruguayos se agravó con el levantamiento federal en el interior argentino. Mitre con todo un ejército debe abandonar el Paraguay para enfrentarse con la insurrección de Cuyo (Mendoza, San Juan y San Luis), y con el movimiento de la Rioja, dirigido este último por Felipe Varela, un oficial de Peñaloza ("el Chacho"). Al retirarse numerosos contingentes argentinos del escenario bélico paraguayo y al retraerse el Uruguay, por falta de hombres y de municiones, el Brasil consigue afirmar su poder. Una vez

terminada la guerra el Brasil se hace dueño de los territorios en disputa y respalda al nuevo gobierno paraguayo en su oposición contra las pretensiones territoriales argentinas--límites arbitrarios e injustos y que, como ya dijimos, se originaron en el tratado secreto de la Triple Alianza--.

El ejército logra acallar la rebelión federal del interior de la Argentina y luego impone al sucesor presidencial de Mitre. Contra las ambiciones presidenciales de Urquiza y contra Rufino de Elizalde, que era el candidato de Mitre, el ejército logra que Domingo Faustino Sarmiento se transforme en el nuevo presidente argentino. El pueblo no cuenta para nada en estos manejos. Se vive el período de organización definitiva del país. La hegemonía la impone una oligarquía de terratenientes ganaderos de Buenos Aires y del Litoral, de comerciantes, de financistas, y de políticos y profesionales vinculados al tráfico de exportación e importación y también, por supuesto, a las inversiones extranjeras.⁵ Por sobre todo, se trata de exterminar a los caudillos provinciales. Cuando el coronel Lucio V. Mansilla le escribe al coronel Mateo Martínez sobre la candidatura de Sarmiento dice:

... casi todo el ejército acompaña a Sarmiento rechazando el concurso de todo elemento oficial que represente al caudillaje en Pavón y las tradiciones de sangre argentinas como el de Urquiza y Luque ... Los hombres con quienes contamos ... son casi todos los jefes y oficiales con excepción de unos pocos.⁶

El Presidente Sarmiento, sin un partido propio--el partido liberal, que el 3 de febrero de 1868 proclamó la fórmula Sarmiento-Alsina para la presidencia, no poseía los requisitos necesarios para que se le reconociera como un verdadero partido político--, se sirve nuevamente del ejército nacional que lo llevó a la presidencia para sofocar la

revolución del federalismo entrerriano de 1870, que el 11 de abril asesina a Urquiza en Concepción del Uruguay. Los federales entrerrianos consideraron a Urquiza, debido a su política sinuosa, un "agente clandestino del gobierno centra."⁷ Ricardo López Jordán asume el gobierno de la provincia de Entre Ríos y consigue tres triunfos militares en las acciones del Sauce, Concepción y Santa Rosa. Pero el 26 de enero de 1871 el ejército nacional, dirigido por el general Julio A. Roca, derrota a López Jordán en Naembé. López huye a Santa Ana do Livramento. Después de la muerte de Urquiza y de la derrota de la revolución del federalismo entrerriano, el partido federal del interior, que seguía manteniendo su oposición al centralismo porteño--predominio de la capital, que había conocido con el gobierno de Rosas y se había acentuado durante la presidencia de Mitre--, no esperaba ya un triunfo total sobre sus opositores políticos. El federalismo cambia de táctica política y se incorpora al orden nuevo, pudiendo colocar de esta manera gobernadores federales en varias provincias.

El tucumano Nicolás Avellaneda sucede a Sarmiento en la presidencia. Debido a la debilidad de las facciones de la oposición, Avellaneda comienza un programa de reconciliación nacional, destinado a convertir al presidente de la república en el árbitro del enfrentamiento entre las varias fuerzas del país. La economía argentina florece durante la presidencia del tucumano. En 1876 se construyen nuevas instalaciones portuarias en Buenos Aires para facilitar la exportación de productos agropecuarios y la importación de manufacturas. Entre 1872 y 1880 se construyen 6.781 kilómetros de vías ferreas--debemos decir que la red

ferroviaria del litoral es administrada por y pertenece a empresas británicas, aunque el ferrocarril del Oeste es propiedad de la provincia de Buenos Aires-- . La mayoría de los aranceles proteccionistas desaparecen y las importaciones inglesas se duplican durante el período que va desde la caída de Rosas a 1880.⁸ El capital británico domina definitivamente la economía y la sociedad argentina. Gran Bretaña invierte en las explotaciones agropecuarias y en las industrias derivadas de éstas, en las compañías de transportes y comunicaciones, en los servicios públicos urbanos, en el comercio y en la banca.⁹ Se continúa y consolida el proceso de acumulación originaria de capital--la monopolización de la tierra--, que se iniciara con la difusión del alambrado, en 1850, y que alcanza hasta su límite con la campaña de Roca, en 1879, cuando se expropián brutalmente los últimos territorios indígenas.¹⁰ A pesar de este progreso económico, y debido a la fuerte dependencia externa que caracteriza a esta economía y que origina y acentúa desequilibrios entre sectores económicos, regiones y grupos sociales, el proyecto de "modernización", visto como una totalidad, no tiene éxito. Al finalizar su período presidencial Avellaneda se enfrenta a resistencia armada de la provincia de Buenos Aires. Mitre, el gobernador bonaerense, que había sido vencido por Avellaneda en las elecciones presidenciales, "dirige la resistencia militar ante la amenaza de que su provincia pueda perder su capital, la cual es a la vez la capital del país y que las provincias del interior quieren federalizar."¹¹

En 1880 Julio A. Roca, otro tucumano, cuyo prestigio acababa de magnificarse con la conquista de los territorios indios del Sur, gana

la presidencia. El general Roca ha sabido equilibrar las situaciones políticas existentes en las provincias, las que después de largos años de conflictos limitan sus aspiraciones al control del poder militar y financiero del gobierno central. Roca organiza el país autoritariamente y logra darle el orden necesario para renovar el impulso del progreso económico. Su gobierno no es popular. Se organiza y perfecciona entonces el sistema de fraude electoral, que a se había usado abiertamente en la etapa anterior--en noviembre de 1867 el propio Roca había ayudado a Arredondo a nombrar un gobernador en La Rioja que votara por la candidatura presidencial de Sarmiento, después de deponer y encarcelar al gobernador Dávila--.¹² Sin embargo, el general tucumano respeta ciertas garantías constitucionales, como la libertad de prensa y la no reelección presidencial. Estas actitudes le sirven, no obstante, para reforzar su poder e imponer un nuevo orden a la política argentina. Dice Halperin Donghi:

Sarmiento no se resignó a ella (a la nueva disciplina política) y fue barrido de la escena; Mitre, más prudentemente, se acogió al papel de patriarca de la nacionalidad que el nuevo dueño de la nación le había asignado, pasó a ser el jefe, por todos venerado, de una oposición importante, en quien los dominadores cultivaban al adversario al que preferían tener por interlocutor en horas de crisis.¹³

La economía continúa su proceso de desarrollo y dependencia. Las ciudades crecen a ritmo acelerado. Buenos Aires tiene en 1880 medio millón de habitantes--en treinta años el número de la población se ha quintuplicado--. La inmigración europea le proporciona al país mano de obra barata y adiestrada para el agro y las ciudades. Debido al rígido sistema latifundista la mayoría de los inmigrantes no tienen acceso a la propiedad de la tierra y se insertan en el sistema

productivo en calidad de peones, arrendatarios y aparceros, o pasan a formar el proletariado y las capas medias de las ciudades. En el Sur de Santa Fé y Córdoba inmigrantes, sobre todo italianos, que habían logrado comprar (la minoría) o arrendar pequeñas parcelas de tierra comienzan a crear la pampa cerealera. La expansión de las vías férreas unifica el país. El interior de la Argentina entra como consumidor al mercado mundial, pero como productor su papel es pobre. La provincia de Tucumán es una excepción. Allí debido a la expansión del azúcar, se desarrolla una economía moderna. El sector social beneficiado es la aristocracia local, la que, haciendo uso de su influencia política sobre Avellaneda y Roca, consigue crédito bancario y protección aduanera. La expansión económica consolida la hegemonía del sector oligárquico. Las clases altas mercantiles y sobre todo terratenientes son las que más se benefician. Reúnen el poder socioeconómico y el político. El Estado, teóricamente federal y fundado en la soberanía del pueblo (la Constitución de 1853), es en la práctica un Estado oligárquico y centralizado, en el cual los gobiernos provinciales son débiles agentes del gobierno central. Pero la clase dirigente poderosa evita la coacción directa y trata de observar cualquier foco de resistencia extendiendo algunos de los beneficios económicos a la mayoría de la población. Así surge una clase media urbana y en menor grado rural en la zona del litoral. El pueblo se benefició también con el programa de instrucción pública que inaugura Sarmiento y que continúan Avellaneda y Roca. Esta actitud de la clase dirigente, que subraya su habilidad en el campo económico y político, impide la formación de grupos opositores de peso que se enfrenten con

la dominación de los sectores mercantiles y terratenientes.

El Uruguay experimenta un desarrollo similar al de la Argentina. Al regresar el general Flores de la guerra del Paraguay los elementos civiles no cesan de combatirlo. No debemos olvidar que Flores es un caudillo y el elemento "culto"; "los doctores," tanto del partido blanco como del colorado, tratan de eliminar el caudillaje. En febrero de 1868, Flores es asesinado en un levantamiento del partido blanco. Después de la muerte de Flores surgen dos candidaturas para la presidencia de la República, la del general Goyo Suárez, apoyado por la campaña, y la del general Lorenzo Batlle, apoyado por el doctorado urbano y enemigo del caudillismo.¹⁵ La Asamblea, a la que domina un sentimiento civilista, elige presidente del Uruguay a Lorenzo Batlle, que había sido ya Ministro de Guerra durante los tres años de la dictadura.

El gobierno de Batlle, al que sostiene únicamente el sector urbano de su partido, es atacado por dos tentativas de revolución que dirigen jefes "colorados" rurales, la del coronel Máximo Pérez y la del general Francisco Caraballo, y por varios motinos cuarteleros. El 5 de marzo de 1870 estalla la revolución blanca de los coroneles Timoteo Aparicio e Inocencio Benítez. Estos coroneles ven en el gobierno de Batlle la continuación de las arbitrariedades y destrozos que habían ocurrido durante la invasión de Flores y en los años de su dictadura. La falta de popularidad de Batlle en la campaña contribuye a que la gran mayoría del pueblo rural se una a las fuerzas revolucionarias de Aparicio. Las historias del Uruguay y la Argentina siguen íntimamente relacionadas y el mismo día que Batlle declara al país en estado de

sitio, Sarmiento, el presidente de la Argentina, le propone al Congreso una declaración idéntica y que le permita el levantamiento del general López Jordán.¹⁶

El 25 de diciembre de 1870 las fuerzas gubernamentales, al mando del general Gregorio Suárez, vencen al ejército de Aparicio en la sangrienta batalla del Sauce. A pesar de que más de mil hombres murieron en esa batalla, el ejército revolucionario seguía dominando la campaña oriental. En febrero de 1872, cuando la presidencia de Batlle llegaba a su fin, la guerra civil que estaba devastando al país no había sido todavía resuelta. Tanto el ejército revolucionario como el gubernamental están a la expectativa del cambio de presidente. En marzo de 1872 Tomás Gomensoro, el presidente del Senado, se hace cargo provisoriamente del Poder Ejecutivo de la República, ya que los comicios habían sido aplazados y no se podían realizar las elecciones. Durante el mandato de Gomensoro, en abril de 1872, se lleva a cabo el convenio de paz, por el cual "Todos los orientales renuncian a la lucha armada y someten sus respectivas aspiraciones a la decisión del país, con arreglo a su Constitución y a sus leyes reglamentarias por medio de la elección a que se está en caso de proceder para la renovación de los Poderes Públicos...",¹⁷ y el partido revolucionario obtiene cuatro Jefaturas Políticas departamentales.

En 1873 el jurisconsulto José E. Ellauri es elegido Presidente del Uruguay por las famosas Cámaras del 73, formadas por las personalidades civiles de más alcurnia y cultura de los partidos "blanco" y "colorado". Con Ellauri se implanta un gobierno de ciudad, con un régimen parlamentario retórico e inútil. Estos hombres universitarios y europeizados

se niegan a ver la realidad del país y fracasan. Las consecuencias de la crisis económica de 1874 y de la política del gobierno de los doctores, que excluye a la campaña (el caudillaje, el gaucho y los bandos tradicionales), explican el levantamiento del ejército, al mando del coronel Lorenzo Latorre, el 20 de enero de 1875. El gobierno de Ellauri sucumbe sin derramamiento de sangre. El ejército nombra a Pedro Varela Gobernador Provisorio. Pero el gobierno de Varela también fracasa por la desastrosa política económica de su Ministro de Hacienda Lamas.¹⁸ El 10 de marzo de 1876 el coronel Latorre toma posesión de la suma del poder público. Por primera vez en su historia el Uruguay conoce la dictadura de un militar profesional y no de un caudillo. Aunque los caudillos blancos y colorados de los departamentos se adhieren a Latorre, éste gobierna en nombre del ejército.

Lorenzo Latorre logra poner orden a la campaña. Los hacendados de la Asociación Rural y los comerciantes exportadores lo apoyan. Bajo un régimen político de carácter despótico consigue que la población rural se allane al alambrado de los campos. Su gestión administrativa la asesora la Asociación Rural y su principal interés consiste en garantizar la vida y la propiedad, combatiendo el matreraje y el abigeato.¹⁹ Los grandes haciendas consiguen protección para sus desmedidas extensiones de tierra y también mano de obra casi gratuita, ya que el alambramiento de los campos supone un sistema de trabajo obligatorio en las estancias.²⁰ Se reforma el Código Rural; se crea la Oficina General de Marcas y Señales de ganado; se crea una Granja modelo de agricultura; se crea una Dirección General Agronómica. En otras palabras, Latorre fomenta la campaña y asegura el poder de los

estancieros. El comercio y sobre todo las exportaciones de cueros y lanas crecen vertiginosamente, gracias a un decreto que rebaja en un cincuenta por ciento los derechos de Aduana. Se incrementa la inmigración: Montevideo tiene más de cien mil habitantes y el país cuenta con un total de medio millón, del cual el treinta por ciento son extranjeros. Latorre, como los presidentes argentinos, se preocupa por la educación pública y apoya a José Pedro Varela en la organización de un sistema de enseñanza elemental del Estado. La enseñanza hasta la dictadura de Latorre había sido un monopolio de la Iglesia y un privilegio del sector pudiente. A pesar de que la economía uruguaya alcanza un apogeo considerable, el gobierno de Latorre no es popular y, cuando en 1880 renuncia al Poder Ejecutivo--quizás, esperando que le ofrezcan un nuevo período dictatorial--, la Asamblea acepta su renuncia. La fuerte dictadura de Latorre, que eliminó toda oposición política, debilitando extremadamente la vida de los partidos tradicionales, preparó al Uruguay para un nuevo período de gobiernos militares (el general Santos, el hombre de más confianza de Latorre, será quien lo sucede en el poder).

Es el período de la organización definitiva de las naciones del Río de la Plata. El estado débil del período anterior, cuando primaban las guerras civiles y la atomización del poder político, se convierte ahora en un estado "liberal-oligárquico."²¹ Si bien el estado tiene un carácter antidemocrático y autoritario, el sector oligárquico que ejerce la hegemonía consigue reducir las tensiones y los conflictos por medio de una relativa flexibilidad de la estructura social y de la autorización de elecciones y de manifestaciones políticas.²² Dentro

de este escenario histórico la poesía gauchesca llega canza a su cúspide. Se crean los grandes poemas sociales del subgénero, los que cantan la marginación irremediable del gaucho al consolidarse el nuevo orden estatal y de los que nosotros hablaremos en el próximo capítulo. Pero también, en este momento en que la economía se hace dependiente, por la creencia de la élite oligárquica de que el país es incapaz de lograr un desarrollo autónomo, en que el progreso es sinónimo de europeización y en que se recurre a la técnica y a la mano de obra extranjera, la poesía gauchesca ya no debe llegar a un receptor doble. La lengua dialectal pierde su funcionalidad. El receptor ficticio y gaucho no coincide con el receptor implícito, que es generalmente el lector culto, y la voz narradora no intenta ser la transmisora del sentir del habitante rural. Por otra parte, se logra ahora el máximo grado de virtuosismo literario. Es el caso de la gauchesca festiva. De ella en este capítulo estudiaremos el Fausto, de Estanislao del Campo, y "Cantalicio Quirós y Miterio Castro," de Antonio D. Lussich, que nos parecen los mejores ejemplos de esta rama poética.

2. Estanislao del Campo: virtuosismo literario en dialecto gauchesco

Estanislao del Campo nació en Buenos Aires el 7 de febrero de 1834. Pertenecía a una familia de vieja tradición unitaria. Su padre el coronel Estanislao del Campo fue jefe del estado mayor del general Lavalle.²³ Estudió en la Academia Porteña y su vida, como la de todos los escritores que estudiamos, se desenvuelve en el campo del comercio, del ejército, de las letras y de la política. Al terminar sus estudios fue dependiente de tienda. Pero en 1853, durante el sitio de la ciudad

de Buenos Aires, comenzó su carrera militar, participando en la defensa de Buenos Aires contra el ejército de Hilario Lagos. En 1859 lucha en la batalla de Cepeda, a las órdenes de Adolfo Alsina, y en 1861 en la de Pavón, al mando del general Mitre, donde recibe el grado de capitán.²⁴ Su posición política y su exaltado porteñismo lo llevan a colaborar, partir de 1857, en los periódicos El Nacional y Los Debates con epigramas, letrillas y composiciones gauchescas, en las cuales señala la fuerte influencia de la obra del período urquicista de Hilario Ascasubi. "Aniceto el Gallo," el seudónimo de Ascasubi deviene, en del Campo, "Anastasio el Pollo". El triunfo militar de su grupo político, que lleva a Mitre a la presidencia, así como su participación en la lucha armada y gacetera contribuyen a que Del Campo ocupe la secretaría de la Cámara de Diputados después de la batalla de Pavón. En 1867 lo eligen diputado nacional por la provincia de Buenos Aires y en 1868 Adolfo Alsina lo nombra oficial mayor del Ministerio de la provincia. En 1874 estalla la crisis mitrista contra el presidente Avellaneda y Del Campo participa en la batalla de La Verde, bajo las órdenes del coronel Arias. En la revolución mitrista Del Campo obtiene el grado de coronel. En esa campaña se enferma de la laringe, afección de la que no sanará jamás, y el 6 de noviembre de 1880 muere en la ciudad de Buenos Aires.

La obra poética de Estanislao del Campo, que el mismo autor reunió en febrero de 1870 en un libro de trecientas páginas, que se titula Poesías y que fue prologado por José Mármol, participa de la corriente literaria culta ("Composiciones varias," sus poemas líricos

sobre temas civiles o amorosos), de la satírica al estilo español ("Composiciones festivas," los epigramas y letrillas de malicia humorística) y de la gauchesca ("Acentos de mi guitarra," sus poemas en dialecto gauchesco). La crítica coincide en señalar que es en la poesía gauchesca donde Del Campo despliega con mayor soltura su ingenio. Pero las composiciones que integran la sección "Acentos de mi guitarra" no habrían bastado para colocarlo en el puesto de preferencia que ocupa entre los cultores de la poesía gauchesca, de no incluirse entre ellas el poema Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta obra. Con el Fausto, Estanislao del Campo obtiene fama póstuma, cumpliéndose el vaticinio de Eduardo Wilde: "si el recuerdo del autor ha de vivir por mucho tiempo en la memoria de los argentinos, será por cierto más a causa del Fausto que a causa de las otras producciones".²⁵

El Fausto se origina, como es sabido, del drama lírico homónimo en cinco actos, de Charles Gounod, en la adaptación al italiano de Aquiles de Langieres. La ópera se estrenó el 24 de agosto de 1866, en el Teatro Colón, y el 29 del mismo mes Estanislao del Campo envía su propio manuscrito al poeta Ricardo Gutiérrez. El 30 de agosto el Fausto de Del Campo se publica íntegramente en el número ciento cuarenta y cuatro del Correo del Domingo. El 8 de noviembre de 1866 aparece en un folleto, impreso por el taller tipográfico del Del Campo, la versión definitiva--el autor amplió la composición con seis redondillas en la segunda parte, una en la tercera y veinte en la cuarta--.²⁶ Esta edición se hace con el propósito de juntar fondos para los hospitales militares (la Argentina está en guerra con el

Paraguay) y los veinte mil pesos recaudados son prueba del éxito que inmediatamente obtiene el Fausto criollo.

El problema de la conprendente espontaneidad de la creación del Fausto--el poema se habría escrito en cinco días--ha quedado resuelto con un hallazgo del profesor Angel J. Battistessa. Battistessa dio a conocer en 1941 la composición "Carta de Anastasio el Pollo sobre el beneficio de la Señora Grúa," que el periódico Los Debates publicó en forma de folleto el 14 de agosto de 1857. En este poema, escrito en décimas gauchescas, Del Campo comenta por medio de la voz de Anastasio el Pollo el drama lírico Saffo, del compositor Giovanni Paccini. El crítico argentino Rafael A. Arrieta, que transcribe el olvidado poema en 1957 y que lo compara con ciertos pasajes del Fausto, demuestra con abundantes argumentaciones y ejemplos que el proyecto del Fausto se fue gestando a lo largo de nueve años.²⁷ La gracia del diálogo, el cuidado de la rima consonante, que se mantiene en los mil docientos setenta y ocho versos del poema, y el lirismo y la sensibilidad de pasajes tales aquellos en los que se describe "la mar" y la puesta del sol, que han llegado a ser clásicos de la literatura rioplatense, nada de esa poesía ser producto del genio improvisador de Estanislao del Campo. Si bien los trabajos de Battistessa y Arrieta son de gran importancia para el estudio de la génesis del Fausto criollo, el problema que tratan de resolver es más bien el de su naturaleza. Desde muy temprano la crítica notó que el Fausto, a pesar de su éxito inmediato, se alejaba de las normas que los predecesores de Del Campo impusieron a la poesía gauchesca. Rafael Hernández, Leopoldo Lugones y Martiniano Leguizamón condenan el poema por no ser un texto mimético

estricto. A la discusión vana sobre si existen o no overos rosados, o si a los potros se les pone o no freno, o de si un gaucho puede o no entender una ópera de Gounod en italiano, responde Borges, a cien años de escrito el Fausto, con la exactitud o la gracia que lo caracterizan:

...todo arte, aun el naturalista, es convencional y ... las convenciones de aceptación más fácil son las que pertenecen al planteamiento mismo de las obras: verbigracia, la "ilusión cómica" de Anastasio o la extensa biografía rimada de Martín Fierro. Si nos resolvemos, según el dictamen de Coleridge, a suspender nuestra incredulidad, obtenemos un admirable poema.²⁸

Ricardo Rojas también se pone en aprietos cuando trata de clasificar la mejor obra de Del Campo y concluye en que es un "poema de transición entre la poesía nativa de forma gauchesca y la poesía culta de asunto nativo."²⁹ Pero su argumento es insostenible. Para el crítico argentino la debilidad formal del Fausto, lo que lo excluye de la poesía gauchesca en sentido estricto, consiste en que "no es la primitiva poesía de los gauchos, sino la de un poeta civil que, por medios retóricos, imita el viejo verso de los payadores."³⁰ Desde Bartolomé Hidalgo, el fundador del subgénero, todos los poetas gauchescos han sido poetas "civiles"; todos han sido poetas cultos que crearon un lengua literaria que recoge características fonéticas y semánticas del habla de los gauchos, pero que no es en lengua natural. No podemos condenar al Fausto por no ser el producto de un payador, puesto ya que ningún poema gauchesco lo fue jamás. Sin embargo, el Fausto marca un cambio dentro de la poesía gauchesca y eso hace que pueda con justicia considerársele un poema de transición. Pero ese cambio no depende del grado de autenticidad de la interpretación del mundo, ni de la autenticidad del habla, ni de la originalidad del tema--que al fin y al cabo no es tan original, ya que la visita de un

gaucho al teatro la introduce Bartolomé Hidalgo en su "Relación ... de 1822" y se siguió desarrollando, en la "Graciosa y divertida conversación ... de 1823" sin las transformaciones de sus componentes estructurales: la lengua, la voz narradora y el receptor.

El Fausto se estructura según la consabida fórmula del diálogo entre dos gauchos, Anastasio el Pollo (la voz narradora) y Laguna (el receptor ficticio e interlocutor). Del Campo respeta el orden de las unidades narrativas del "diálogo" y, como dijimos cuando analizamos las composiciones gauchescas de Manuel de Araucho, el tema central del poema es el desarrollo exhaustivo de uno de los asuntos secundarios de la "Relación...", de Bartolomé Hidalgo. El desarrollo inusual de la voz del narrador del marco, la que en los "diálogos" de sus predecesores había quedado limitada a unos pocos versos al final de los poemas, subraya la no dualidad del receptor implícito y confirma lo artificioso de la lengua gauchesca. La narración del marco no ha escapado el estudio minucioso de Arrieta, quien supone que las décimas con las que se inicia y finaliza el poema fueron escritas con anterioridad al estreno de la ópera de Gounod en Buenos Aires. Por consiguiente, serían una especie de comodín, útil para el desarrollo de cualquier asunto. Por lo demás, su conexión con el tema central es débil.³¹ Sin embargo, para Teresa Salas y para Henry Richards la narración del marco constituye la base fundamental que le otorga su unidad al texto, haciendo verosímil la interpretación que Anastasio el Pollo realiza del libreto de ópera.³² Sin duda es en la narración de la voz del marco donde se presentan las mayores alteraciones de la retórica gauchesca y es por ello que la crítica ofrece opiniones antitéticas

con respecto a su función.

La voz del narrador del marco que abre el poema parece dirigirse a un receptor implícito rural:

En fin: como iba a contar,
Laguna al río llegó,
contra una tosca se apió
y empezó a desensillar,³³

Como en la mayoría de los casos de narración enmarcada se le estaría allí indicando al lector el papel que debe asumir. Pero la presentación--rica en detalles visuales--de Laguna en su "overo rosao" no pretende poner énfasis en la oralidad aparente del poema, ni tampoco en la creación de un receptor implícito perteneciente al ámbito lingüístico del narrador del marco, sino que subraya lo pintoresco del cuadro. El receptor implícito al que la voz narradora del marco se dirige es el lector urbano y de ahí la debilidad de la lengua gauchesca. La lengua gauchesca del Fausto es débil--sin que importe ni poco ni mucho la equivocación del color del pelo de los caballos--porque ha perdido su funcionalidad. No se trata de llegar con ella al receptor rural, ni menos aún es una lengua que traduzca sentir del hombre de campo. Pero el dialecto gauchesco ya se ha consolidado literariamente y se instala en el Del Campo. Sus décimas claras y llenas de gracia adolecen de la artificialidad lógica que resulta de la elección de la lengua gauchesca para imprimir sabor autóctono a una interpretación humorística de la obra de Gounod. Un ejemplo basta para verificar lo dicho:

Se apió el Pollo y se pegaron
tal abrazo con Laguna,
que sus dos almas en una
acaso se mistuaron.
Cuando se desenredaron,

después de haber lagrimiao,
 el overito rosao
 una oreja se rascaba,
 visto que la refregaba
 en la clin del colorao (pp. 302-303)

La amistad que une a Anastasio el Pollo con Laguna se exterioriza en el abrazo entre los dos hombres. Pero parecería que los versos que describen la acción de abrazarse no son suficientes para señalar "la amistad rural". Así, en los cuatro últimos versos de la décima el sentimiento de los dos gauchos se extiende a sus caballos. El tono gauchesco lo da la alusión a los caballos, los cuales, como se señala en la segunda estrofa del poema ("¡Ah criollo! si parecía/negao en el animal," p. 301) son una extensión del hombre de campo. Pero lo cierto es que esta alusión gauchesca se inserta láxamente en la décima y que--a pesar de lo ingenioso de la imagen--no es más que un agregado.

Veamos ahora el diálogo entre las voces narradora e interlocutora. Este es el diálogo en el que Del Campo demuestra su virtuosismo en el manejo de la lengua gauchesca. Las expresiones e imágenes campestres y el fresco juego de palabras entre Anastasio el Pollo y Laguna nos recuerdan la lengua gauchesca de las composiciones de Hilario Ascasubi. Sin embargo, en este "diálogo" animado, que sigue las etapas narrativas convencionales, saludos, ofrecimiento de tabaco y ginebra, alusión a los caballos, estado en que se encuentra el gauchaje, desarrollo del tema central y despedida de los dos amigos después de la cena, encontramos que Del Campo se aleja de sus predecesores. Lo gauchesco aparece estereotipado y no por el uso de una lengua demasiado rica en explicaciones de imágenes y/o metáforas gauchescas exclusivamente, sino porque el receptor implícito es a lo largo de toda la composición el

lector urbano.³⁴

La mala situación económica en que se encuentra el gauchaje, agravada en 1866 por la guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay, se halla presente en el poema de Del Campo. Anastasin el Pollo está en la ciudad, como el gaucho Lucero del "diálogo" de Manuel de Araucho, para cobrar lo que se le debe por "una lana" que le vendió a un "gringo". La falta de circulante sirve de pretexto a los agiotistas para estafar al hombre de la campaña:

--Hace como una semana
que he bajao a la ciudá,
de ver si cobro una lana;
pero me andan con mañana
y no hay plata, y venga luego.
Hoy no más causi le pego
en las aspas con la argolla
a un gringo, que aunque de embrolla,
ya le he malicio el juego.
.....
--Vamos a morir de pobres
los paisanos de esta tierra
Yo cuasi he ganao la sierra
de puro desesperao... (p. 304)

En estos versos parece afluir la denuncia social que vimos fragmentariamente en la obra de todos los escritores anteriores y que alcanza su desarrollo más amplio en los poemas de Hernández. Sin embargo, la respuesta de Anastasio el Pollo a las quejas de Laguna muestra que el lamento del gaucho ante su situación económica y social es puramente retórico. Parecería que la alusión a su miseria y a los abusos que el capitalino o el pueblero le imponen es un requisito más para la creación del mundo literario gauchesco. No se trata de presentarle al lector urbano la realidad económica de la paisanada y así:

--¡Vaya un lamentarse! ¡Ahijuna!
 Y eso es de vicio, anarcero:
 a usted lo ha hecho su ternero
 la vaca de la fortuna. (p. 304)

Como en el "diálogo" entre Jacinto Amores y Simón Peñalva, de Ascasubi, el gaucho parece salir siempre adelante por medio de su astucia, por lo común, recurriendo al juego de barajas. La denuncia ante la situación del gauchaje pierde todo efecto cuando Laguna explica cómo ganó en el juego los adornos de plata de su cabello.

Por lo tanto mientras que Ascasubi trata de crear la imagen de un pueblo unido en su composición--el habitante rural parece tener los mismos derechos que el urbano y el receptor implícito, es doble--en el Fausto la denuncia social se contrarresta para no empañar el tono lúico. No queremos decir con esto que Del Campo no reconozca la posición marginal que el gaucho ocupa ya en la estructura social de la Argentina, pues Anastasio el Pollo dice al respecto:

Llegué a un alto, finalmente,
 ande va la paisanda,
 que es la última camada
 en la estiba de la gente (p. 307)

Pero estos son versos que sirven menos que para señalar una realidad social--el estado marginal de la paisanada--, que para describir gráficamente la estructura interior del teatro Colón, en el que los asientos más baratos están en la parte superior del edificio.

Anastasio el Pollo, en aprietos económicos, como se dice en los versos anteriores, debe "trepar" "ciento y un escalón" (p. 307). El teatro es una minirepresentación del orden social y económico y, como tal tiene su antecedente en la "Graciosa y divertida conversación... de 1823".

Curiosamente en el poema de 1823 el gauchaje ocupaba "los escaños más bajos," deslindándose así su posición de inferioridad en el todo social. En el poema de Del Campo la distancia física entre el asiento del gaucho y el escenario subraya la distancia intelectual entre Anastasio y el espectáculo que va a presenciar, lo que contribuye a la extravagancia de su interpretación. Parecería así que al gaucho se le margina no por causas económicosociales sino por su naturaleza rústica y su ignorancia inocente.

Escrito en redondillas, lo que le ofrece mayor fluidez y apariencia de oralidad al diálogo entre Anastasio y Laguna, el relato de la ópera se divide en cinco cantos y que corresponden con relativa fidelidad al desarrollo de los cinco actos del libreto.³⁵ La lengua gauchesca y la interpretación ingenua de Anastasio el Pollo despiertan la risa del lector urbano en los pasajes en los que aparecen elementos que tienen características especiales dentro del mundo rural y cuyo significado difiere por lo tanto del que poseen en la ópera. Tal ocurre con la figura del Diablo, con los conjuros mágicos y hasta con el mismo nombre de "Fausto," que Laguna confunde con el del coronel uruguayo Fausto Aguilar, que había luchado contra Rosas. La crítica no se equivoca cuando ve en estas descripciones una correspondencia sólida entre la lengua y la imagen creada por la voz narradora.³⁶ La presentación del Diablo, por ejemplo, coincide con numerosos mitos y supersticiones rurales y es un signo textual que indica al lector implícito la distancia que existe entre el relato de la voz narradora y la representación teatral. Es esa distancia la que crea el humor, cargado de candor campestre, que busca Del Campo:

¡Viera sustazo, por Cristo!
 ¡Ahi mesmo, jediendo a misto,
 se apareció el condenao!
 Hace bien: persinesé
 que lo mesmito hice yo.

 ¡Viera al Diablo! Uñas de gato,
 flacón, un sable largote
 gorro con pluma, capote,
 y una barba de chivato.
 Medias hasta la verija;
 con cada ojo como un charco
 y cada ceja era un arco
 para correr la sortija. (p. 308)

Sin embargo este ajuste entre la lengua gauchesca y lo narrado--el uso de la lengua gauchesca se justifica en pasajes como el que acabamos de citar--no es una constante en el poema. Las reflexiones de Anastasio el Pollo sobre el amor no correspondiendo, la deshonra de una joven sola (Margarita), la fugacidad de la belleza y de todo lo terreno y la salvación del alma pertenecen al acervo de creencias populares y no únicamente gauchescas o rurales. En estos casos, el uso de la lengua gauchesca podría aceptarse si consideramos que ella ha pasado a ser sinónimo de la lengua rioplatense desde las composiciones de Juan Gualberto Godoy. Sin embargo, cuando el dialecto gauchesco se usa como si el fuera la lengua rioplatense el receptor implícito siempre es doble. En el Fausto no existe ningún signo textual que indique la creación de un receptor implícito urbano y rural. Al subrayar la picardía, el candor y la gracia de las voces narradora e interlocutors se busca conseguir la simpatía y el entendimiento cómplice del lector urbano en cuanto a la naturaleza rústica del gaucho, la que no se ajusta al proceso de implantación de una cultura de corte europeizante. Por ello, las elaboraciones en lengua gauchesca de

asuntos de valor universal, a pesar de las interrupciones chocarreras del receptor ficticio, no logran provocar la sonrisa del lector urbano y permanecen como digresiones aceptables dentro de la perspectiva popular de la voz narradora:

Engaña usted a una infeliz,
y, para mayor vergüenza,
va y le cerdea la trenza
antes de hacerse perdiz.
La ata, si le da la gana,
en la cola de su overo,
y le amuestra al mundo entero
la trenza de ña Juliana.
.....
Aura, confiese, cuñao,
que el corazón más calludo,
y el gaucho más entrañado;
allí habría lagrimiao.
--¿Sate que me ha sacudido
de lo lindo el corazón?
Vea si no el lagrimón
que al órilo se me ha salido...
--¡Oiganle!--
--Me ha redotao:
No guarde rencor, amigo... (pp. 322-323)

Son precisamente estas digresiones las que hacen del Fausto el antecedente de la poesía dialectal que se escribe hacia fines del siglo XIX y que podríamos llamar--obligados por la necesidad siempre arbitraria de darle un nombre a todo--poesía nativista en lengua gauchesca.³⁹ Los temas de esta poesía son generalmente universales (el amor, el olvido, la soledad, la muerte, etc.), o sea, lo que en el Fausto de Del Campo son asuntos secundarios pasan en esa poesía a ser temas centrales; en ella la oralidad no se busca recurriendo al diálogo ni a las viejas fórmulas de la canción-danzada, ya que parecería que el mero uso de la lengua gauchesca basta para imprimirle al poema la apariencia de oralidad. Además, en la poesía nativista en lengua gauchesca el

receptor implícito es el lector urbano, al que la reflexión o el lamento de la voz poética le llega depurado y con un tono autóctono debido a la emoción primitiva que le otorga la lengua gauchesca. Fijémonos en el siguiente fragmento de "Hombrada" (1936), de Serafín García, y veremos cómo la reflexión ante la suerte de la mujer deshonrada, recuerda, aunque con más vehemencia, la voz de Anastasio el Pollo:

¡Dispués qu'eya, la pobre, tuvo el hijo,
 como a perra sarnosa la cuerpiaron!
 ¡Fué una brosa nomás, una largada!
 ¡Sólo sirvió pa risa y pa estropajo!
 ¡Ninguno se acordó qu'eya era guena
 --un alma 'e Dios que a naides hiso daño--!
 ¡Y aguantó la infelís, com'una marca,
 el disprecio safao de tuito el pago!³⁸

Si esta poesía se la sigue denominando gauchesca no es sólo porque esta escrita en lengua dialectal, sino porque sus temas, al ser universales, entran en el recinto de las creaciones folklóricas. En este sentido, la poesía nativista en lengua gauchesca y las reflexiones filosóficas del Fausto, de Del Campo, se acercan a las composiciones folklóricas. Rojas dice:

Reflexiones sobre el amor o la muerte, son a veces argumentos de esos cuatro versos líricos del gaucho ... Tales confrontaciones con la poesía popular de nuestros campos dan carácter genuino a estas reflexiones del Fausto ... Ese elemento lírico o filosófico es ... genuina flor de la psicología popular, en nuestra raza y en todas las razas.³⁹

En cuanto a las descripciones de la naturaleza, nadie duda que Del Campo muestra gran sensibilidad literaria en los pasajes que describen "la mar" (el amplio Río de la Plata, pp. 311-312), el amanecer (pp. 320-321) y el anochecer (pp. 324-325). Sin embargo, como ocurre con el

análisis crítico de la totalidad del poema, los estudiosos del Fausto se dividen cuando tratan de explicar la intercalación de estas pasajes en el poema. Para algunos, la temática de estas descripciones pertenece a la poesía culta y su presencia en el poema gauchesco de Del Campo se entendería así como el intento consciente de unir el mundo rural y el urbano.⁴⁰ Para otros, las metáforas y símiles que se usan en la descripción del paisaje y de los fenómenos naturales caben por entero dentro de los cánones de la poesía gauchesca. Por ejemplo, Rojas cree que los versos que desarrollan la "marina" matinal son de "auténtica inspiración nativa."⁴¹ Algunas imágenes provienen del acervo literario gauchesco ya establecidas, lo que contribuiría a darles esa apariencia de creación oral que los predecesores de Del Campo buscaron en sus composiciones. Tal es el caso de la imagen contenida en la redondilla que inicia la descripción del río-mar: "--Sabe que es linda la mar?/La viera de mañanita/cuando a gatas la puntita/del sol comienza a asomar" (p. 311). Esta imagen tiene su antecedente, como ya lo Señalaron Martiniano Leguizamón y Arrieta, en unos versos de la "Relación..." de Bartolomé Hidalgo: "Y al dir el sol coloriendo/y asomando una puntita..."⁴² La comparación del río ("la mar") con un animal ("roncar"; "la anca"; "cabrestiar"; "lamber"; "bramar") y con el campo nos recuerda también la imaginería de Ascasubi cuando en "La encuchetada" la voz narradora se refiere a un barco como si fuera un animal equino y al río como si fuera el campo. Sin embargo, aún estos críticos sienten la artificialidad de estos versos de Del Campo. Transcribimos a continuación las palabras de Borges, ya que creemos que son las que mejor sintetizan dicha opinión:

Muchos han alabado las descripciones del amanecer, de la llanura, del anochecer, que el escritor ha intercalado en sus páginas; yo tengo para mí que la sola mención preliminar de los bastidores escénicos las ha contaminado de falsedad.⁴³

Cabe preguntarse entonces ¿Qué función tienen estas intercalaciones?

¿Se trata de un tema culto que al ser desarrollado por la voz de un supuesto gaucho en lengua dialectal estaría señalando la amalgama del mundo "civilizado" (la ciudad) y el "bárbaro" (el campo)? ¿Se encuentra lo propiamente gauchesco en estas descripciones? ¿Dónde radica la artificialidad de estos pasajes, pues, siguiendo al mismo Borges, no podríamos tildar de falsa a una convención literaria?

Para nosotros, en estas intercalaciones ponen de manifiesto un signo textual que apunta a la creación de unreceptor implícito urbano. Del Campo siente la necesidad de recordarle al lector culto la naturaleza rural de las voces narradora e interlocutora, ya que el humor buscado se produce en la distancia entre la perspectiva de la voz gauchesca y el espectáculo tetral. El río, el amanecer y el anochecer en el campo le indican al lector que el ámbito de las voces narradoras es la campaña y no la ciudad. En el Fausto la lengua gauchesca que se utiliza para describir el paisaje "marino" y el "campestre" en las distintas horas del día sirve para darle más autenticidad a la descripción. Pero, si comparamos una estrofa de "La encuchetada," de Ascasubi, con una del Fausto, de Del Campo, veremos que, a pesar de que ambos autores usan la misma imagería, los símiles gauchescos de Del Campo se superponen laxamente al plano real:

Ascasubi: y echó a correr ese bruto.
A dos laos, y relinchando,
campo ajuera salió al mar⁴⁴

Del Campo: Y con un campo quebrao,
 bien se puede comparar;
 cuando el lomo empieza a hinchar;
 el río medio alterao. (p. 311)

También Ascasubi se dirige a un receptor implícito urbano, pero mientras que en estos versos de "La encuchetada" se consigue la sonrisa del lector urbano ante el cando de la voz narradora--lo que se logra con gran efectividad, y que la voz del gaucho Olivera se dirige a un receptor implícito doble, pues los versos que preceden a los recién citados se destinan al receptor rural cobrando así la lengua gauchesca mayor grado de verosimilitud--, en los versos de Del Campo se le explica al lector culto la relación del gaucho con la naturaleza. De ahí la artificialidad de estas descripciones y el que no podamos considerarlas como una muestra de lo típicamente gauchesco. Si bien en las payadas de los gauchos (lo que no es la poesía gauchesca) se hacen referencias líricas a la naturaleza, el Fausto no se estructura bajo la forma de la payada sino que es un "diálogo" y así explicar estas descripciones como un producto del "verdadero sentimiento" del hombre rural sería un error. Pero tampoco se señala la unión del mundo urbano con el rural, pues el receptor implícito nunca es doble. Más todavía, no se trata de subrayar la unión entre la perspectiva de la voz narradora y la del lector culto, sino la distancia que media entre ellos. Como en el caso de las reflexiones morales y filosóficas de Anastasio el Pollo, estas descripciones anticipan lo que será la poesía nativista, ya no tanto en lengua gauchesca, sino en lengua general.

El Fausto, parodia humorística de la Ópera de Gounod, ocupa un lugar de transición dentro de la gauchesca. Estructurado bajo la forma

más exitosa del subgénero, el "diálogo", y escrito en una lengua dialectal que por momentos alcanza la genialidad de la de Ascasubi, el poema se aleja de las composiciones que lo precedieron al dirigirse exclusivamente al lector urbano culto--éste es el receptor implícito creado por los signos textuales de la composición, sin perjuicio de que algunos pasajes del Fausto hayan llegado al receptor rural y obtenido popularidad en la campaña--. Del Campo puede en 1866 llevar a cabo lo que en 1823 se anticipó en la "Graciosa y divertida conversación ...," de autor anónimo, y esto es hacer de la poesía gauchesca el vehículo para divertir al lector urbano al mostrarle al gaucho (las voces narradoras) como un estraño en la ciudad, esa ciudad que rápidamente se va modernizando, o sea, que se va europeizando, lo que en la terminología sarmentina equivale a civilizarse. La larga guerra contra el Paraguay es una guerra impopular, pero ya el sector hegemónico, representado por el presidente Mitre, no necesita convencer al pueblo, y sobre todo al habitante rural, de la necesidad de sus maniobras políticas. Así, la humorada gauchesca encuentra una coyuntura histórica propicia para su desarrollo y el Fausto logra ser la mejor obra de la vertiente festiva. Pero el poema de Del Campo busca algo más que la sonrisa burlona del lector implícito. La lengua gauchesca, que ya ha alcanzado la categoría de lengua rioplatense, le sirve a Del Campo para darle ciudadanía argentina a la Ópera de Gounod. Si pensamos que la Nación Argentina publica la traducción española del libreto del Fausto del 21 al 25 de agosto para que la obra llegue a un público más vasto,⁴⁵ la composición de Del Campo le imprime autoctonía a la obra extranjera. Los elementos que constituyen el ámbito lingüístico,

geográfico y humano del habitante rural son la base del humor que se desprende del poema al mismo tiempo que prefiguran la poesía nativista y marcan el final de la poesía gauchesca, al presentarle al lector urbano una imagen estereotipada del gaucho.

3. Antonio D. Lussich: "Cantalicio Quirós y Miterio Castro"

Antonio Dionisio Lussich nació en Montevideo el 23 de marzo de 1848. Hijo de un marino austríaco (Filip Luksic), fundador de una empresa naviera en el Uruguay, se dedicó durante varios años al salvataje de numerosos navíos en las peligrosas costas del Atlántico sur⁴⁶ --la empresa de su padre era una empresa de lanchaje y salvamente--. En marzo de 1870 estalla la revolución blanca de los coroneles Timoteo Aparicio e Inocencio Benítez. Cuando en agosto del mismo año el general Anacleto Medina se incorpora al ejército de Aparicio y desde Entre Ríos invaden la Banda Oriental, Lussich, perteneciente al partido blanco, se enrola en sus fuerzas.⁴⁷ Según sus biógrafos, es en esta etapa de su vida que el joven montevidiano, perteneciente a una familia acomodada, descubre en toda su magnitud el campo y a sus habitantes.⁴⁸ El 6 de abril de 1872 se firma la paz y Lussich escribe un poema gauchesco titulado Los tres gauchos orientales, el que publica en Buenos Aires la imprenta Tribuna, el 14 de junio de 1872. Este poema, dedicado a su amigo José Hernández, de quien nosotros nos ocuparemos en la próximo capítulo, tiene un gran éxito de librería. En marzo de 1873 publica, también en Buenos Aires y esta vez a través de la Imprenta del Comercio, El matrero Luciano Santos, prosecución de Los tres guachos orientales. La gran aceptación de estos

poemas, cuyos versos, según Hector Blomberg, eran aprendidos y recitados de memoria en los ranchos, fogones y pulperías de la Banda Oriental, y llegaban hasta la Pampa,"⁴⁹ hacen que en enero de 1877 aparezca en Montevideo (imprensa La Democracia) una segunda edición, aumentada y corregida de Los tres gauchos orientales. El 15 de julio de 1883 se publica en Montevideo, a cargo de A. Barreiro y Ramos, una nueva edición de Los tres gauchos orientales y El matrero Luciano Santos y se adjunta otro poema gauchesco, "Cantalicio Quirós y Miterio Castro en el Club Uruguay," que es la última composición en lengua dialectal de Lussich. Su labor literaria no cesa en 1883 y en años ulteriores escribe numerosos poemas y prosa dentro de la corriente culta.

Naufragio de la barca inglesa "Mabel". Mis impresiones (1886); Naufragios célebres en el Cabo Polonio, Banco Inglés y Océano Atlántico (1892, edición privada; 1893, edición pública) son obras que merecen citarse no sólo por la claridad y el lirismo de su prosa sino también por ser documentos interesantes, testimonios de sus arriesgadas actividades en la empresa de salvataje que dirigía con sus hermanos.

En 1896, Lussich dedica todas sus energías a la creación de los bosques artificiales de Punta Ballena. Logra entonces convertir los vastos arenales del departamento de Maldonado en uno de los parques botánicos más importantes del mundo.

Por muchos años, su nombre se asocia únicamente con la creación de esos bosques. El 5 de junio de 1928 muere en la ciudad de Montevideo y es enterrado en Punta Ballena entre sus árboles.

Lussich ocupa un lugar de preferencia dentro de la gauchesca, pero sus poemas, con muy pocas excepciones,⁵⁰ no han sido estudiados con

profundidad. Su importancia parece radicar en su haber servido de impulso creador de El gaucho Martín Fierro. Borges dice:

El mayor interés de la obra de Lussich es su anticipación evidente del inmediato y posterior Martín Fierro. La obra de Lussich profetiza, siguiera de manera esporádica, los rasgos diferenciales del Martín Fierro; bien es verdad que el trato de este último les da un relieve extraordinario que en el texto original acaso no tienen ... los diálogos de Lussich son un borrador del libro definitivo de Hernández.⁵¹

Esta opinión de la crítica, que se inicia en El payador, de Leopoldo Lugones,⁵² ya no puede ser aceptada sin restricciones. La poesía gauchesca de Lussich se inserta en las convenciones del subgénero con un perfil propio y en esta parte de nuestro trabajo veremos cómo el autor montevideano trata la vertiente festiva en "Cantalicio Quirós y Miterio Castro en el Club Uruguay."

Del poema aparecido en 1883 se alaba la bien lograda gracia criolla y la perfección en el dominio de la lengua gauchesca.⁵³ La crítica señala la superación y el crecimiento artístico de Lussich en cada una de sus obras, siendo el "Diálogo entre los paisanos Cantalicio Quirós y Miterio Castro tratando de un concierto musical y baile que tuvo lugar en Montevideo" el poema mejor y más cuidadosamente elaborado. Sansone de Martínez arguye, sin embargo, que debido a ese perfeccionamiento técnico--el poema está compuesto de treinta y dos cuartetas, dieciséis décimas y ciento noventa y cuatro sextinas--esta composición se aleja de "la manera original de cantar" de los gauchos.⁵⁴ Si bien "Cantalicio Quirós y Miterio Castro en el Club Uruguay" recibe una crítica favorable, ésta es escueta e insuficiente, lo que se entiende si pensamos que todo el esfuerzo de los estudiosos de la obra de

Lussich gira en torno a Los tres gauchos orientales y a su relación con El gaucho Martín Fierro.

"Cantalicio Quirós y Miterio Castro en el Club Uruguay" se entronca en la corriente de las composiciones sobre las fiestas cívicas que inicia Bartolomé Hidalgo con su "Relación... de 1822." La voz narradora cuenta lo que ve en la ciudad, o sea, en el ámbito al que ella no pertenece. En el estudio del desarrollo de esta vertiente festiva hemos visto que la distancia entre el narrador y el ambiente narrado se va profundizando, éste es el caso de la "Graciosa y divertida conversación ... de 1823," de autor anónimo, y el del Fausto, de Del Campo. Una excepción sería el "diálogo" entre Jacinto Amores y Simón Peñalva, de Hilario Ascasubi, el cual se acerca más a la "Relación...", de Hidalgo, y que como dijimos en el capítulo anterior se trata de subrayar la promesa de igualdad entre el grupo rural (el de la voz narradora) y el ciudadano (el del mundo narrado), y obviando así las diferencias que existen entre ambos. La composición de Lussich desarrolla minuciosamente un acontecimiento de la sociedad montevideana. Este tema, al ser puesto en la voz de un supuesto gaucho, nos hace pensar que el poema que más influye en Lussich es el Fausto, de Del Campo. Sin embargo, ninguno de los elementos que encontramos en el Fausto, y que nos permitieron llegar a la conclusión de que el poema de Del Campo ocupa un lugar de transición entre la poesía gauchesca y la poesía nativista, se encuentra en "Cantalicio Quirós y Miterio Castro en el Club Uruguay." Por el contrario, sentimos que el "diálogo" de Lussich pertenece a la poesía gauchesca en sentido estricto.

El "diálogo" entre Quirós y Castro sigue cuidadosamente el orden narrativo de esta forma estructural. A los saludos de los dos amigos sigue la alusión a los caballos; luego el floren zumbón de las voces narradoras, sirvan de ejemplo los versos siguientes: "Castro--;Siempre trucha mi aparcerero!.../Quirós--Por su mujer, amigazo,/vaya el golpe de rechazo.../Castro--;Pucha, gaucha terutero!/Alvuelo tuito lo atrapa,/nunca lo agarran sentao...;"⁵⁵ en seguida la invitación a beber y a comer; el lamento ante los abusos del pueblera; y, por último, el desarrollo del relato central (la visita de Castro al Club Uruguay). Nada nuevo si no fuera por la desaparición de la voz del narrador del marco. Hemos visto que este signo textual tiene importancia en el estudio del receptor implícito y que precisamente el amplio desarrollo de la narración del marco en el Fausto nos permitió descubrir que el receptor implícito del mismo es únicamente el lector urbano. Parecería que ya no se le tiene que indicar al lector qué papel debe asumir en la lectura del poema, o que, como en el caso de los "cielitos" y las "media-cañas", se entiende que el receptor debe pertenecer al grupo rural de la voz narradora. No es Lussich es primero en eliminar la voz del narrador del marco, pues Luis Pérez en "El gaucha" (Biografía de Rosas) y en el "Diálogo entre señor Chuche Gestos y Antuco Gramajo..." la había eliminado. Pero mientras que en "El gaucha," y en el "Diálogo entre señor Chuche Gestos y Antuco Gramajo..." la ausencia del narrador del marco se entiende porque ambos poemas carecen de un final, en el "diálogo" de Lussich estamos ante un problema diferente por ser éste una composición terminada. Estudiemos entonces cuál es el receptor del poema.

La voz del receptor ficticio e interlocutor indica que el relato de Castro es un canto. Quirós, la voz interlocutora, le dice a Castro:

Y corrasé pa el fogón
 porque la tarde está fría,
 y suelte alguna armonía
 de su fina inspiración.
 Que gusto tendré en círlo:
 tiemple, hermano, la guitarra,
 que si en sus manos la agarra
 saca más notas que en mirlo (p. 539)

Como en El gaucho Martín Fierro, de Hernández, se narra cantando, y este relato acompañado del rasgueo de "la viola" (p. 539) parece estar destinado únicamente al receptor ficticio, lo que nos llevaría a pensar que el receptor implícito coincide con el ficticio. A Quirós se le explica por qué la voz narradora está en Montevideo:

Hace dos a tres semans
 que en este pago me encuentro,
 habiendo andao por adentro
 en el trajín de unas lanas,
 donde perdí hasta las ganas...
 de comer, de atribulao,
 pues le di plata a un letrao
 pa arrancar cierto negocio
 y era una liendre el tal socio
 que me largó trasquilao. (p. 539)

Esta décima nos recuerda el "Diálogo de dos gauchos. Trejo y Lucero," de Manuel de Araucho, en el cual también el narrador indica que la ciudad y sus hombres "escrebidos" estafan al gaucho. Del Campo retoma también este asunto en su Fausto, pero encontramos una gran diferencia en tre la composición del argentino y la de Lussich. Mientras que en la del primero la alusión a la estafa del gaucho por el citadino aparece como un formalismo, en el diálogo de Lussich, como anteriormente en el de Araucho, ésta constituye un alegato social. El lamentarse de la voz narradora debe llegar al receptor urbano y no al

rural, que ya conoce los ardides de la gente culta: "Largan veneno entre miel/pa engañar con su palabra;/al monte tira la cabra,/y ellos, tiran ... pa el bolsillo," (p. 540). La cueja de Castro es un ataque al hombre culto y a él debe llegar precisamente. No podemos pensar que estos versos sirvan de advertencia al receptor rural. La historia muestra que para la década del ochenta del siglo XIX ya se había usado al habitante rural no sólo políticamente sino también económicamente y que, como recompensa, se lo ha ido marginando poco a poco. Nada puede hacer la voz narradora ante la retórica y la manipulación de las leyes del montevideano:

Pa más seña, en galantía
cierto tinterillo trujo,
aperao con mucho lujo
de pura chafalonía;
dije que pa mí no había
tal necesidad estremosa,
porque una persona honrosa
basta y sobra pa cumplir, (p. 541)

Una vez marcadas las diferencias entre el grupo rural y el urbano se pasa a la narración de la fiesta en el Club Uruguay. La transición entre los versos que establecen la mala situación económica del gaucho y el desarrollo del tema central no intenta, como en el caso del "diálogo" entre Jacinto Amores y Simón Peñalva, de Ascasubi, y del Fausto, de Del Campo, suavizar y debilitar el alegato social. Sin obviar los abusos de los capitalinos, Lussich, por medio de una convención literaria, que puede ser tan irreal como la de Del Campo, hace posible la presencia de la voz narradora en el Club Uruguay: ";lindo me peló la chaucha/embrollandomé en el trato.../Pero, amigo, a ser ingrato/jamás mi pecho se priesta;/con él, gocé en una fiesta;/por él

le cuento esa historia/; y no olvida la memoria/ lo que tan caro nos cuesta!..." (p. 542). Es en el desarrollo del tema central del poema donde Lussich incorpora un elemento nuevo a la vertiente festiva del subgénero. Desde la "Graciosa y divertida conversación... de 1823," de autor anónimo, hemos visto que estas composiciones presentan al gaucho como el extraño en la ciudad--no partimos de la "Relación... de 1822," de Bartolomé Hidalgo, ya que el precursor e iniciador de la gauchesca quiere crear en su poema la imagen de un pueblo unido--.

En el "diálogo" entre Cantalicio Quirós y Miterio Castro la voz narradora también se presenta, siguiendo el modelo de las composiciones precedentes, como la voz de un marginado, pero la descripción que ella hace de la fiesta en el Club Uruguay--el lugar exclusivo de la élite uruguaya--crea una caricatura de la elegancia foránea de la alta sociedad y en esto justamente, radica la novedad del poema de Lussich.⁵⁶

Cuando la voz narradora subraya su carácter de extraño en la ciudad--aunque su poncho y bombachas ya no son una metonimia de su ser gaucho (el estafador montevideano hizo que Castro se quitara: "todito mi gaucho apero/pa que anduviera aligante," p. 154)--, el receptor implícito que se crea es el lector urbano. La distancia que se abre entre el mundo narrado y la perspectiva gauchesca de la voz narradora hace sonreír al lector culto y parecería que el poema se desarrolla siguiendo los carriles tendidos por el Fausto. Así se entienden los siguientes versos que describen, con la frescura y la plasticidad de los versos de Ascasubi, la desconfianza del gaucho ante la boletería:

Mi capacho que era blando
 lo zambulli contra el seno,
 recelando que al sereno
 mi mate juera quedar;
 que el bagual que muerde el freno
 es malo de hacer parar.(p. 545)

El mismo efecto cómico y marginador tienen las sextinas que subrayan la incomodidad de Castro en su "apero" citadino y en "el corral" lujoso y repleto de gente de todo tipo: "Viejas, mozas, gordas, flacas/.../letraos, estranjías, manates,/mamporras y currutacas," (p. 542), y que se exterioriza en su dolor de pies ("con las tantas caminatas/las botas se me achicaron/agrandándose las patas," p. 546). Pero también las descripciones del ámbito de la alta sociedad montevideana, por medio de metáforas y símiles que se ajustan con precisión al código sociolingüístico de la lengua dialectal y que en muchos casos pertenecen al acervo común de las figuras retóricas gauchescas--osto ocurre con la presentación del club como un corral y de la gente como un rodeo de ganado vacuno--, están destinadas al receptor rural. "Cantalicio Quirós y Miterio Castro en el Club Uruguay" vuelve a tener un receptor implícito doble.

Dijimos que la novedad de la composición de Lussich radica en la imagen caricaturesca que crea de la sociedad montevideana y la fuerza de esta imagen proviene del receptor implícito doble al que se dirige. De la misma manera que la voz narradora gauchesca consigue la sonrisa del lector culto, al mostrarle la ingenuidad e ignorancia, del gaucho, la descripción de los atuendos, los bailes, los cantos y las actitudes de la élite montevideana, captada por la lengua gauchesca, consigue el mismo efecto en el receptor rural, o sea la risa de éste ante la

artificialidad del grupo urbano. Todo lo cual supone adeniás una crítica del lector culto por sus costumbres europeas. Analicemos dos ejemplos que demuestran lo dicho. En el primero veremos cómo la forma de bailar refinada de los montevideanos hace reír al narrador. Este es un signo textual que nos permite pensar que el receptor implícito coincide con el ficticio. Se intenta divertir al receptor rural al subrayar lo fingido de todas las actitudes de la élite capitalina:

(las personas muy conocidas)

No quedrían hacer sudar
sus delicadas macetas,
mientras que sus largas jetas
chinchoniaban al botón,
porque de aquellas lambetas
a cual era más chichón.

.
Yo me reiba, compañero,
sin poderlo remediar,
viendolós aparentar
dándose aires de muy luchos,
siendo sólo unos matuchos
que ni sirven ... pa puntiar (pp. 562-563)

La crítica al refinamiento del lector urbano se acentúa cuando todos los participantes en la fiesta se lanzan como animales hambrientos sobre la comida, haciendo decir a la voz narradora: "Los remilgues delicados/quedaron puertas ajuera/de aquella reunión pueblera"; (p. 568). Esta diferencia entre ambas actitudes de la gran sociedad contribuye a aumentar la risa del receptor rural y que coincide con la mueca burlona del autor. Veamos ahora el segundo ejemplo, en el que la voz narradora y la del interlocutor critican implícitamente la popularidad de lo europeo, creando de esta manera un receptor implícito urbano:

Quirós --¿Serían esas canciones
en criollo verdadero?...
Castro --¿Se equivoca, compañero!...
Tuito lo que allí han cantao

jué en un aidioma extranjero
 de lo más arrevesao.
 Yo procuraba entenderlo
 haciendo juerza de oreja,
 pero era fiera madeja
 pa poder desenredar;
 y al igual que comadreja
 sólo traté de aguaitar. (pp. 555-556)

Se me podría objetar que por referirse a composiciones cantadas siempre en italiano, que a pesar de su ignorancia de la lengua deleitan a la voz narradora, estos versos no encierran una crítica al sector urbano. Pero si consideramos que previamente la voz narradora ha hecho una descripción minuciosa y llena de gracia de la vestimenta de hombres y mujeres, del mueblaje y de las decoraciones del Club Uruguay, todo ello de origen europeo, podemos concluir que la alusión abierta al "aidioma extranjero" resume la crítica y profundiza la caricaturización de los miembros de la sociedad. Lussich no necesita de un narrador de marco para indiarle al lector qué papel debe asumir, ya que temáticamente el "diálogo" entre Cantalicio Quirós y Miterio Castro está más cerca del Fausto, de Del Campo, que de las composiciones sobre las fiestas cívicas. Así, el poema de Lussich es un verdadero poema gauchesco mientras que el de Del Campo es una obra de transición.

Con respecto a la lengua, la crítica repite casi unánimemente que Lussich logra reproducir con mucha fidelidad "el estilo especial que usan nuestros hombres de campo."⁵⁷ En "Cantalicio Quirós y Miterio Castro en el Club Uruguay" la lengua dialectal es rica y precisa y logra darle plasticidad a las imágenes y oralidad al "diálogo" supesta-mente cantado. Las modificaciones fonéticas, los símiles y las metáforas, cuyo plano imaginario está constituido por elementos rurales, la

rima consonante y el uso abundante de la sextina, que como Hernández ya había mostrado se ajusta al expresarse el í atico del gaucho, hacen que por momentos el poema se convierta en un cantar. Oigamos esta sextina:

Colaos entre las palomas
llenos de apuros y afanes,
andaban los gavilanes
desentumiendo la jeta,
y eran en lo charlatanes
como usté pa la limeta. (p. 550)

Pero más que una hábil captación del "estilo que usan" los gauchos en sus cantares, nosotros encontramos que la lengua de Lussich alcanza su vitalidad y característica mimética al haber sabido incorporar los aportes fonéticos, sintácticos, semánticos y metafóricos de la lengua de los autores que lo precedieron.

Con "Cantalicio Quirós y Miterio Castro en el Club Uruguay" termina la gauchesca festiva. En este poema legítimamente gauchesco se oye por última vez la voz de un narrador supuestamente gaucho, que se dirige a un receptor implícito doble: el lector urbano y el receptor rural. A este receptor implícito doble se le muestran las diferencias del grupo rural y del urbano. Sin embargo, parecería que lo que importa en la composición de Lussich, debido a su propósito festivo, es divertir a ambos receptores, al caricaturizar tanto al gaucho como a "las personas" de la sociedad. Pero como el énfasis de este poema no se centra en el papel del extraño en la ciudad que asume la voz narradora--lo que no quiere decir que se omita esta característica de las composiciones festivas, como ya ha quedado demostrado--, sino en la perspectiva de la voz narradora que se sitúa en el Club Uruguay como un observador ("Ya dende aquellas alturas/aguatiar podía a mi antojo,/y como tengo guen ojo/no se me escapaba nada;/ansina es que no me encojo/al largarle

esta plumada." (p. 547)), la sátira y la caricaturización de la sociedad montevideana invalida la caricaturización del gaucho. A lo largo de la lectura de esta composición, los pasajes que hacen sonreír al lector urbano y culto, al señalar la inocencia y el primitivismo de la voz narradora, dejan de ser una caricaturización de la misma y se convierten en signos textuales que hacen posible la sátira contra la alta sociedad montevideana. La crítica contra la europeización de las costumbres de la élite es aceptada porque proviene de la supuesta voz de un gaucho ignorantón que "queda medio abombao" (p. 546) ante el lujo de una fiesta citadina.

Capítulo tres: Notas

- ¹José Luis Busaniche, Historia argentina (Buenos Aires: Solar/Hachette, 1969), p. 740.
- ²Tulio Halperin Donghi, Historia contemporánea de América Latina (Madrid: Alianza Editorial, 1970), p. 246.
- ³Busaniche, Historia..., pp. 735-739.
- ⁴Busaniche, Historia..., pp. 751-763.
- ⁵Marcos Kaplan, Formación del Estado Nacional en América Latina (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969), p. 217.
- ⁶Busaniche, Historia..., p. 771.
- ⁷Halperin Donghi, Historia contemporánea..., p. 248.
- ⁸Horacio C. E. Gilberti, El desarrollo agrario argentino: estudio de la región pampeana (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964), pp. 14-22.
- ⁹Kaplan, Formación del Estado..., p. 218.
- ¹⁰Agustín Cueva, El desarrollo del capitalismo en América Latina (México: Siglo Veintiuno Editores, 1977), pp. 74-75.
- ¹¹Halperin Donghi, Historia contemporánea..., p. 249.
- ¹²Busaniche, Historia..., p. 772.
- ¹³Halperin Donghi, Historia contemporánea..., p. 250.
- ¹⁴Halperin Donghi, Historia contemporánea..., p. 251.
- ¹⁵Alberto Zum Felde, Proceso histórico del Uruguay (Montevideo: Arca, 1968), p. 201.

- ¹⁶Eduardo Acevedo, Anales históricos del Uruguay, t. III en Obras históricas (Montevideo: Casa A. Barreiro y Ramos, 1933), IV, p. 520.
- ¹⁷Acevedo, Anales..., p. 647.
- ¹⁸Zum Felde, Proceso histórico..., pp. 207-208.
- ¹⁹Zum Felde, Proceso histórico..., p. 210.
- ²⁰Halperin Donghi, Historia contemporánea..., p. 253.
- ²¹Cueva, El desarrollo..., p. 127.
- ²²Kaplan, Formación del Estado..., p. 221.
- ²³Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Poesía gauchesca (México: Fondo de Cultura Económica, 1955), p. 300.
- ²⁴Ricardo Rojas, Los gauchescos II en La literatura argentina (Buenos Aires: Librería "La Facultad", 1924), IX, pp. 736-737.
- ²⁵Rafael Alberto Arrieta, "Estanislao del Campo" Historia de la literatura argentina (Buenos Aires: Peuser, 1959), pp. 96-97.
- ²⁶Arrieta, "Estanislao del Campo," p. 98.
- ²⁷Arrieta, "Estanislao del Campo," pp. 98-111.
- ²⁸Jorge Luis Borges, "Prólogo" Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta obra (Buenos Aires: Edicom, 1969), p. 10.
- ²⁹Rojas, Los gauchescos II, p. 742.
- ³⁰Rojas, Los gauchescos II, p. 742.
- ³¹Arrieta, "Estanislao del Campo," pp. 107-108.
- ³²Teresa Salas y Henry Richards, "La función del marco y la armonía simétrica en el Fausto de Estanislao del Campo" Kentucky Romance Quarterly, XVII, No. 1, 1970, pp. 55-56.

³³Borges y Bioy Casares, Poesía gauchesca II, p. 301. Todas las citas corresponden a esta edición; el número de la página va entre parentesis.

³⁴Si bien existen ejemplos, como el citado recientemente, en los cuales las metáforas dialectales son meramente decorativas, hay también muchos pasajes en los que los símiles y las metáforas se ajustan con precisión al mundo lingüístico de las voces narradoras: "La gente en el corredor,/como hacienda amontonada,/pujaba desesperada/por llegar al corredor/.../--Y si es chico ese corral/¿a qué encierran tanta oveja?" (p. 306).

³⁵Arrieta, "Estanislao del Campo," p. 111.

³⁶Ver: Arrieta, "Estanislao del Campo," pp. 111-114; Rojas, Los gauchescos II, p. 745 y Salas & Richards, "La función del marco y la armonía semétrica en el Fausto de Estanislao del Campo," pp. 56-58.

³⁷Rojas, Los gauchescos II, p. 742.

³⁸Serafín García, Tacuruses (Montevideo: Impresora Uruguaya, 1937), p. 28.

³⁹Rojas, Los gauchescos II, p. 754.

⁴⁰Salas & Richards, "La función del marco...", p. 58.

⁴¹Rojas, Los gauchescos II, p. 750.

⁴²Arrieta, "Estanislao del Campo," p. 108.

⁴³Borges, "Prólogo," p. 11.

⁴⁴Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Poesía gauchesca (México: Fondo de Cultura Económica, 1955), I, p. 257.

⁴⁵Arrieta, "Estanislao del Campo," p. 110.

- ⁴⁶ Serafín J. García, Panorama de la poesía gauchesca y nativista del Uruguay (Montevideo: Editorial Claridad, 1941), p. 38.
- ⁴⁷ Fermín Chávez, Poesía rioplatense en estilo gauchesco (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962), p. 86.
- ⁴⁸ Eneida Sansone de Martínez, "Prologo" Los tres gauchos orientales (Montevideo: Talleres Gráficos Barreiro y Ramos, 1964), p. VII.
- ⁴⁹ Sansone de Martínez, "Prólogo," p. XXXI.
- ⁵⁰ Ver Sansone Martínez, "Prólogo," pp. VII-XXII y Adolfo Prieto, "La culminación de la poesía gauchesca" Trayectoria de la poesía gauchesca (Buenos Aires: Plus Ultra, 1977), pp. 87-92.
- ⁵¹ Jorge Luis Borges, "La poesía gauchesca" Jorge Luis Borges. Obras Completas (Buenos Aires: Emecé, 1974), pp. 188; 193.
- ⁵² Leopoldo Lugones, El payador (Buenos Aires: Otero y Cía., 1916), p. 189.
- ⁵³ Domingo A. Caillava, Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay (Montevideo: Claudio García y Cía, 1945), p. 49.
- ⁵⁴ Sansone de Martínez, "Prólogo," pp. XXIX-XXX
- ⁵⁵ Borges y Bioy Casares, Poesía gauchesca II, p. 537. Todas las citas corresponden a esta edición; el número de la página va entre parentesis.
- ⁵⁶ Caillava, Historia de la literatura..., p. 49.
- ⁵⁷ Sansone de Martínez, "Prólogo," p. XXX.

CAPITULO CUATRO: EL APOGEO DE LA GAUCHESCA

1. Hilario Ascasubi: Santos Vega el Payador

En 1872 aparecen las obras máximas de la poesía gauchesca. En abril de ese año Hilario Ascasubi finaliza en París el Santos Vega, o Los mellizos de La Flor. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778-1808), que la impresora Dupont publica en el mes de agosto. En junio aparece el poema de Antonio D. Lussich Los tres gauchos orientales y en diciembre la primera edición de El gaucho Martín Fierro, de José Hernández. El año 1872 es, como dijo Juan Carlos Guarnieri, el Año Grande de la gauchesca.¹ La poesía gauchesca adquiere madurez literaria y por primera vez sus cultores intentan describir su arte poética. Todos los poemas citados están precedidos de prólogos--en el caso de Los tres gauchos orientales y El gaucho Martín Fierro se trata de cartas dirigidas no a los lectores en general, sino a amigos (a José Hernández y a José Zoilo Miguens respectivamente)--, en los que se habla de la elección de la lengua gauchesca, de las voces narradoras que encarnan al gaucho y del público. Este último tanto el lector culto como el receptor rural y cuya dualidad depende del propósito de las composiciones. Todos estos autores coinciden en subrayar el carácter mimético de su obra. Se "copia," se "retrata," se "fotografía" --verbos usados por los tres poetas en sus prólogos--al gaucho para rescatar por medio de la literatura una época y pasada, como en el caso

del Santos Vega, y de ahí el fuerte carácter costumbrista de la composición de Ascasubi. O bien para hacerse eco del sentir y de la situación del habitante rural, como en Los tres gauchos orientales y en El gaucho Martín Fierro. Ambos propósitos parecen indicar que los grandes poemas gauchescos se dirigen al lector urbano y culto y que la mención del receptor rural sólo sirve para subrayar la verosimilitud de las composiciones. El receptor rural recibe mayor atención en el prólogo de La vuelta de Martín Fierro, de 1879, en el que Hernández dice que el destinatario principal de la continuación de El gaucho Martín Fierro es el habitante casi analfabeto de la campaña rioplatense:

Un libro destinado a despertar la inteligencia y el amor a la lectura en una población casi primitiva, a servir de provechoso recreo, después de las fatigosas tareas, a millares de personas que jamás han leído,...²

El estudio individual de los poemas nos permitirá comprobar si lo dicho en sus respectivos prólogos coincide con los textos poéticos. Comenzaremos nuestro análisis con el Santos Vega, de Ascasubi.

El Santos Vega tiene sus orígenes en el poema Los mellizos o Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina, cuya primera entrega, formada por nueve cuadros, se pone a la venta en Montevideo el 19 de Julio de 1850 y la segunda, con ocho cuadros, el 30 de agosto del mismo año. La tercera parte, a la que Ascasubi alude numerosas veces hasta el 10 de septiembre de 1850, nunca se imprimió ni se tiene noticia de que se haya escrito.³ La reducida edición primigenia, cuenta con diecisiete cuadros y dos mil veintidós versos. Es reimpresa en 1974, por el crítico argentino Félix Weinberg, quien junto con la transcripción del poema génesis del

Santos Vega da a conocer el anuncio que Ascasubi publicó el 21 de junio de 1850 en el Comercio del Plata, periódico montevideano, en el cual se refiere al proyectado poema:

Su argumento lo forman las costumbres de la campaña de Buenos Aires; su estilo es el lenguaje común de los habitantes de ella. Obra enteramente de costumbres, el autor ha elegido para la acción un período que se refiere a los principios de este siglo, para no mezclar en sus cuadros incidentes relativos a las guerras civiles o discordias políticas.⁴

El carácter costumbrista y la intención de escapar del presente histórico a un pasado que en el texto se hace idílico se conserva en la muy ampliada versión de 1872--sesenta y cinco cuadros, si se incluye el epílogo, y trece mil ciento setenta y nueve versos--. La idealización de y la nostalgia por un mundo rural no conocido se subraya con mayor énfasis en el prólogo de 1872:

... el paraíso de cada hombre está en la tierra natal; y si ella le falta, y si ella está lejos, ese paraíso lo encuentra en los recuerdos de esa tierra querida y ... por el sentimiento del amor más puro vive en una idealidad que no es dable describir ... Mi ideal y mi tipo favorito es el "gaucho", más o menos como fué antes de perder mucho de su faz primitiva por el contacto con las ciudades y tal cual hoy se encuentra en algunos rincones de nuestro país argentino. Este tipo es más desconocido actualmente de lo que en general pueda creerse...⁵

En 1850 Ascasubi se aleja del presente de guerras civiles y miserias para el habitante de la campaña y le muestra al lector culto y al receptor rural un mundo de relaciones patriarcales entre el gaucho y el estanciero, mundo que ya no existe y cuya desaparición, aunque no se deba exclusivamente al momento histórico que trata de evadir, se ha acelerado, durante la dictadura rosista. En septiembre de 1871, cuando retoma el poema que había dejado inconcluso en 1850,⁶ ese alejamiento no sólo se mantiene sino que se desarrolla exhaustivamente, lo que se

explica por la mayor nostalgia del poeta anciano (Ascasubi tiene a la sazón sesenta y cuatro años), al estar separado de su tierra en un París que acaba de pasar por los horrores de la guerra franco-prusiana. Pero, más importante que las razones personales que explican que la historia del payador Santos Vega, permanezca ubicada cronológicamente a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, es la desaparición casi completa del gaucho, hacia 1872 al consolidarse en el Río de la Plata un sistema socioeconómico moderno. La recreación del mundo rural en el período final del virreinato es, como dice Weinberg, una interpretación histórica.⁷ Más todavía, para nosotros el Santos Vega refleja el deseo de Ascasubi de arzuir que en algún momento de la historia rioplatense existió efectivamente una sociedad de corte paternalista. Sabemos, y esto también lo anota Weinberg, que la imagen de la campaña que se desprende del Santos Vega no responde a ninguna realidad histórica. La "Ley de vagancia," incorporada en el Libro VII de la Recopilación de Leyes de Indias, hacía lícita la persecución de los gauchos no afincados y sin propiedades. Con muy pocas excepciones, al gaucho se le persiguió siempre. El Santos Vega es así más que una recreación del pasado, la interpretación subjetiva y deformada de un cierto período de la historia del país. De ahí que el propio Ascasubi hable en su prólogo del mito:

El "canevas" o red de "Los mellizos de la Flor" es un tema favorito de los gauchos argentinos, es la historia de un "malevo" capaz de cometer todos los crímenes,... Al referir sus hechos y su vida criminal por medio del payador Santos Vega, especie de "mito" de los paisanos, que también he querido consagrar, se une felizmente la oportunidad de bosquejar la vida íntima de la "Estancia" y de sus habitantes y describir también las costumbres más peculiares a la campaña, con alguno que otro rasgo de la vida de la ciudad. (p. 305)

Veremos más adelante que el mito que se desarrolla no es el del payador Santos Vega, cuyo papel en la composición es el de simple narrador, sino que es el del mundo narrado, lo que hace posible que se omitan los anacronismos que el texto presenta.⁸

Pasemos ahora al análisis de esta composición de Ascasubi. Una primera lectura del Santos Vega confunde por su extensión, por el número de sus personajes y por la multiplicación de los episodios. La crítica ha coincidido en calificar al argumento de "intrincado y folletinesco,"⁹ siguiendo en esto al propio Ascasubi, quien no sabe si llamar a su última obra "historia, poema o cuento" (p. 305). Sin embargo, si dejamos de lado por un momento las minuciosas descripciones costumbristas, cuyo extenso desarrollo no se justifica en casos tales como el de los cuadros XXXIII a XXXV, XXXVIII, a XLV y L a LII, en los cuales se presentan los procedimientos judiciales y las historias de personajes secundarios, que no agregan mucho al desarrollo del tema central y que tampoco son imprescindibles para crear una imagen completa del mundo narrado, veremos que el Santos Vega tiene una estructura relativamente sencilla. Julio Caillet-Bois habla de la existencia allí de tres planos.¹⁰ El primer plano sería el del marco exterior, en el que se subraya la verosimilitud de lo que se va a contar por haber sido "imprimido" por "un flaire cordobés." El segundo plano es el que introduce al famoso payador Santos Vega, quien durante ocho días les narra a Rufo Tolosa y a Juana Petrona, los receptores e interlocutores ficticios, la historia de los mellizos de "La Flor." Por último, el tercer plano lo constituye la historia de los mellizos de "La Flor," Luis y Jacinto o, mejor dicho, la historia del malevo Luis, un ser

perturbado y perverso, cuyos delitos no responden a problemas socio-económicos sino a su naturaleza enferma, y quien recibe una muerte ejemplar a manera de castigo divino. El "malevo" Luis, y Ascasubi subraya en el prólogo de 1872 la diferencia entre el malevo y el gaucho, tiene su antítesis en Genaro Berdún, quien encarna el "ideal" del gaucho. Este tercer plano, al que Caillet-Bois llama "la novela" de Ascasubi, se amplía con las narraciones de la vida de la estancia--el trabajo, la "ciencia gaucha," las diversiones de los gauchos, sus creencias y la fuerza económica, social y política del estanciero, de quien dependía la tranquilidad y la seguridad de los trabajadores--; las costumbres de la ciudad--las vestimentas de las clases pudientes, sus tertulias y sus fiestas--; y los malones indígenas, pintados como la imagen de la destrucción, del rapto, de la muerte y del horror. La complicación de este tercer plano, debida al desarrollo a fondo de los numerosos carriles narrativos, le hace decir a Adolfo Prieto que Ascasubi se dirige a "un lector ejercitado en las proezas de la narrativa contemporánea" (el folletín o la novela romántica por entregas).¹¹ También Caillet-Bois anota que el Santos Vega es una composición para ser leída y no recitada, pero subraya que ciertos pasajes, en los cuales se captan magistralmente las burlas de los gauchos, sus expresiones y sus maneras de sentir, lo acercan "a la poesía oral de los payadores."¹²

La ambigüedad del Santos Vega, su extensión el constante oscilar entre los numerosos carriles narrativos, y la precisión de ciertos pasajes que por el uso acertado de la lengua gauchesca y la creación de la voz narradora le dan la apariencia de oralidad a los versos escritos,

imposibilita señalar dónde radica el defecto de la obra de Ascasubi.

Prieto dice:

Es difícil proponer, aun como hipótesis de trabajo, si el rotundo fracaso expresivo del Santos Vega debe situarse en el nivel de las insuficiencias personales de Ascasubi, en el de las dificultades inherentes a la combinación de los elementos convocados, o en el de la novedad absoluta del proyecto acometido. Pues es evidente que a pesar de su vieja experiencia del lenguaje gauchesco,..., el Ascasubi que retorna a París poco después de la derrota de la Comuna, y decide la continuación de un poema esbozado veinte años atrás, decide con ese acto, la internación en un territorio que le resulta casi por entero novedoso.¹³

Si bien es cierto que el proyecto de Ascasubi es original, ya que hasta entonces no se había recreado en versos gauchescos una época y un estilo de vida pertenecientes al pasado, no debemos encontrar el fracaso expresivo del Santos Vega y su grandeza fragmentaria ni en las insuficiencias personales del autor ni en la novedad del proyecto. Por el contrario, son numerosos los críticos que, desde el siglo XIX hasta el presente, señalan sin exageración la habilidad de Ascasubi como descriptor de la vida rural y de los hechos sociales rioplatenses.¹⁴

Además, el mismo Prieto indica que la poesía gauchesca ha mostrado ser uno de los vehículos literarios con mayor capacidad representativa.¹⁵

Si la poesía se había usado hasta entonces para captar el presente, ello no era óbice para que no se adaptase a la recreación del pasado.

Valentín Alsina dice que este subgénero rioplatense "tiene la ventaja de adaptarse a toda clase de asuntos. Lo chistoso y lo serio, la crítica y la moral, las costumbres y la política, todo puede ser tratado..."¹⁶ Lo cierto es que el asunto novedoso del Santos Vega

prefigura la poesía nativista en lengua gauchesca que se escribe a fines del siglo XIX y durante el siglo XX. En ella, como en el Santos

Vega, se recrea idealizando--el grado de idealización varía con cada autor--si no toda una época, fragmentos del pasado de la campaña rio-platense y a su habitante, el gaucho. La nostalgia y la idealización, con las cuales la imagen del gaucho se presenta en los poemas nativistas, se explican al ser el lector urbano y culto el receptor implícito de los mismos. Veremos que en el Santos Vega el receptor implícito es causa del fracaso expresivo del poema más ambicioso de Ascasubi, así como también de la grandeza poética de ciertos pasajes celebrados por la crítica unánimemente, como los de "La laguna-el pajonal-los mirasoles-las cigüeñas-las nutrias" (que en la versión de 1850 se titulaba "La laguna y la loma"); "La madrugada-la ramada-el sol naciente-los gauchos recogedores-el rodeo-el venteevo-el chimango" ("La madrugada," en la segunda parte de la primera edición) y "La indiada-el malón-el adivino-los pichigotones-las reparticiones-las cuativas."

Veamos cómo la dualidad del receptor implícito, en lugar de enriquecer la composición, como lo hemos observado en las obras que la precedieron, parece no ajustarse a lo largo de la lectura de todo el poema al proyecto del mismo. La extensa narración del marco, que muestra que el poema está "doblemente ecuatorado",¹⁷ tiene una importancia también doble. Por un lado, se presenta en verso el plan del poema. La voz del narrador del marco introduce a Santos Vega y cuenta su encuentro con Rufo Tolosa. El encuentro de "los dos paisanos" tiene las características que ya hemos visto en los "diálogos." Al saludo de los dos hombres, le sigue la alusión a los caballos--es precisamente la marca del rabicano de Tolosa la que desencadena el relato de Santos Vega, de esa marca "hubo un malevo

cristiano" (p. 310),--y el ofrecimiento de tabaco y aguardiente.

Luego la voz del narrador del marco presenta el comienzo del relato del payador, el cual debido a su extensión seguirá un desarrollo levemente diferente al de los temas centrales de los "diálogos" hasta ahora estudiados:

Santos Vega --Quisiera tener lugar
 hoy para contarle el caso,
 pero ya no tengo tiempo,
 porque es argumento largo.
 De manera que otra vez
 si por suerte nos topamos,
 o la fortuna me arronja
 algún día por su pago
 lo que no será difícil
 porque yo vivo gauchando...
 entonces si le prometo
 hacerle el cuento despacio.

Tolosa --Pues yo quisiera aparcero,
 que hoy mesmo, si es de su agrado,
 se viniera en mi compañía
 a saber en donde paro;
 y alvierta que sin lisonja,
 yo sería afortunado
 haciéndole conocer
 a mi chinita y mi rancho,
 adonde entre la pobreza
 sobresale el agasajo, (p. 311)

El largo argumento va a necesitar ocho días para su conclusión y parecería que es su magnitud la que reclama un receptor ficticio más numeroso. Así se integra como voz interlocutora y receptora la de Juana Petrona, la "chinta" de Rufo Tolosa. Las intervenciones de los receptores ficticios son más numerosas y prolongadas que en la de los "diálogos" y la voz del narrador del marco no se limita a los versos introductorios y finales sino que se deja oír en la mayoría de los cuadros del poema. La estructura del "diálogo" tiene necesariamente que ampliarse para que el desarrollo de un tema demasiado extenso (los

treinta años, que van de 1778 a 1808, de la vida de una parte del antiguo virreinato del Río de la Plata, la pampa argentina) pueda llevarse a cabo.

Por otro lado, la voz del narrador del marco dice que lo que va a contar es algo verídico por haber sido escrito, como anteriormente señalamos, por un "flaire cordobés." Es este signo textual, que no aparece en el poema de 1850, el que permite hablar de un encuadramiento doble. Pero, más importante que su función tradicional--recuérdese el caso, por citar uno entre muchos, del Quijote, de Cervantes--de otorgarle verosimilitud a lo que se narra, es la de imprimirle al relato la apariencia de ser una composición que pertenece al acervo popular. La historia del malevo Luis, uno de los mellizos de "La Flor," es contada por el payador Santos Vega. Este, por su parte, no conserva nada en el poema de Ascasubi de la leyenda con la cual se le asocia, sino que el prestigio de su nombre entre los paisanos y los lectores cultos le sirve al autor para crear el prototipo:

El más viejo se llamaba
Santos Vega el payador,
gaucho el más concertador,
que en ese tiempo privaba
de escrebido y de letor; (p. 307)

La voz de Santos Vega, el narrador que "cuenta" (pp. 314-315) y no canta acompañado del resgueo de su guitarra,¹⁸ le imprime oralidad y popularidad al relato, ya que como él mismo lo dice "vive gauchando" y va de pago en pago y de rancho en rancho transmitiendo lo que ha visto y/o escuchado en su larga experiencia en el campo. La popularidad del relato de Santos Vega se consolida en la escritura del "flaire cordobés." Pero la voz del narrador del marco, que se convierte en un

nuevo transmisor del encuentro de Santos Vega con Rufo Tolosa y Juana Petrona y de lo que el payador cuenta, parece no ubicarse en el plano de la escritura--como deberíamos suponerlo, si lo que recuenta es lo escrito por el "flaire"--, sino en el de la narración oral. Así se explica que la voz del marco hable en lengua gauchesca y que sus descripciones, en las que se siente el eco de otros textos literarios, se confundan con las de la voz del payador. Transcribimos a continuación las cinco quintillas que presentan el lugar y la hora en que ocurre el encuentro de Santos Vega con Tolosa y cuyo lirismo las asemeja a la descripción que hace Santos Vega de "La laguna..." (cuadro IV), de la cual nosotros nos ocuparemos en breve:

Ansí, la Pampa y el monte
a la hora del mediodía
un desierto rarecía,
pues de uno a otro horizonte,
ni un pajarito se vía.
Pues tan quemante era el viento
que del naciente soplabá,
que al pasto verde tostaba;
y en aquel mismo momento
la higuera se deshojaba.
Y una ilusión singular
de los vapores nacía;
pues, talmente, parecía
la inmensa llanura un mar
que haciendo olas se mecía.
Y en aquella inundación
ilusoria, se miraban
los árboles que boyaban,
allá medio en confusión
con las lomas que asomaban. (p. 307)

Debemos suponer que la voz del narrador del marco es la de un (pretendido) payador, que recuenta oralmente lo que la popularidad en el pasado ya ha registrado por medio de la escritura. De ahí que ya al comienzo del poema se cree un receptor implícito que aparentemente debe

pertenecer al ámbito de las voces de los receptores ficticios. El mismo Ascasubi sugiere en el prólogo de 1872 que el tema del Santos Vega debería crear un receptor implícito rural: "El 'canevas' o red de 'Los mellizos de la Flor' es un tema favorito de los gauchos argentinos" (p. 305).

Pasemos ahora al estudio del cuadro IV, donde se describe la laguna. La larga oración formada por setenta y dos versos, fija en una fotografía o daguerrotipo la vida de la laguna, en cuyas cercanías se ubica la estancia del "andaluz rico y rumboso" (p.317), don Faustino Bejarano. Los veintiseis verbos de movimiento que aparecen en la descripción se inmovilizan y por eso hablamos de fotografía o daguerrotipo--pierden su movilidad al ser conjugados como verbos subordinados. El cuidado puerto en la enumeración de las plantas y aves que se encuentran en la zona sur de Buenos Aires, así como en la descripción de sus hábitos, parece indicar que el receptor implícito desconoce la zona geográfica que allí se retrata. La plasticidad de la imagen y el lirismo de los versos octosilábicos, que se encadenan morosamente para dar movimiento al cuadro o para encuadrar inmovilizando el movimiento continuo de la naturaleza, nos hacen pensar que el receptor implícito que se crea en este pasaje es el lector culto y urbano:

Como treinta años hará
que en la costa del Salado,
del Paso de la Postrera
un poco más río abajo,
en la banda que hace al norte,
no muy lejos de un bañado,
que rodea a una laguna,
con su pajonal dorado
de filosa cortadera

coronada de penachos,
 donde el agua cristalina
 y raudalosa manando
 cubre el junco y la totora,
 y un cardumen de pescado
 que los zamaragullones,
 constantemente buceando,
 bajan al fondo y se comen
 el más tierno y delicado;

 y donde los patos-riales,
 entre otros distintos patos,
 se anidan y se confunden
 con los cisnes y los gansos,
 y las gallinetas negras
 y los flamencos rosados...
 aves todas que matizan
 el centro limpio del lago

 cerca, pues, de esa laguna,
 hay una loma elevada
 que domina todo el campo

 fue allí donde sucedió
 lo siguiente: oigan el caso (pp. 315-317)

Sin embargo, si se tiene en cuenta que la voz narradora es la de un
 payador, Santos Vega, que aunque el relato no se desarrolle bajo la
 fórmula de una "payada," su estilo presenta las características de
 ésta--se buscan adjetivos prestigiosos, como "dorado," "coronada,"
 "encantado," etc., y en todo el pasaje hay sólo cuatro voces dialectales,
 que son "escuenden," "aguaitando," (p. 316), "oscuridá" y "alertiando,"
 (p. 317)¹⁹--, el lirismo y la abundancia de detalles del cuadro se
 justifican y crean un receptor implícito doble. El receptor implícito
 es también el receptor rural, cuya admiración ante la capacidad verbal
 y descriptiva de la voz narradora debería coincidir con la de los re-
 ceptores ficticios. Más todavía, los cuadros que suceden al de la
 laguna subrayan la presencia de un receptor implícito rural.

El bautismo de Angelito, el hijo de Faustino Bejarano y doña Estrella en Chascomús y las fiestas que para celebrar tal evento se realizaron en una casa de la villa y en la estancia--eventos que se desarrollan en los cuadros que suceden al de la laguna--sirven para que Ascasubi comience a desplegar su habilidad de costumbrista. Pero la descripción de los atuendos de la gente de la alta sociedad que llegan de Buenos Aires parece provenir de un cuadro de época y no contribuye en mucho a la exposición de las costumbres de la zona del Río de la Plata a fines del siglo XVIII. Ya el 2 de agosto de 1850, al poco tiempo de editarse la primera entrega de Los mellizos, Valentín Alsina, editor del Comercio del Plata, señalaba la ausencia del elemento costumbrista--sobre todo la ausencia de las costumbres rurales--en la primera parte de la composición de Ascasubi:

El autor se propone aplicar ese género especial de poesía en que es ya tan ventajosamente conocido a la exposición de los hábitos y costumbres de la campaña de Buenos Aires, según lo dijo en anteriores avisos sueltos. En esta entrega aún no hay, propiamente, costumbres campesinas; suponemos que ellas vendrán en las dos entregas ulteriores que deben completar la obra.²⁰

El relato del bautismo de Angelito, que ocupa tres cuadros y medio (doscientos ochenta y ocho versos), no logra a pesar de la prolijidad con que se retrata a los invitados, el dinamismo y la plasticidad de las imágenes que observamos en otras composiciones de Ascasubi. El costumbrismo de las escenas es periférico. Tomemos como ejemplo de lo dicho la descripción del baile "el paspié." Ascasubi se ha destacado, y esto ya lo anotó Borges,²¹ no en describir los bailes de campaña sino en hacer que los movimientos de la pareja que baila surjan de la combinación del ritmo y la rima de sus versos. En el "paspié" las

figuras que realizan los bailarines se presentan borrosas, como si la antigüedad de dicho baile le impidiera recrear su movimiento: "mientras que seguía el paspié/(nombre de un baile antigualló),/haciéndole cortesías/a un galán, y reculando/con donaire desdeñoso/y sin trabarse en el paso" (p. 332). Sin embargo, la visión que la voz narradora tiene de los atuendos y de las actitudes de la "gran sociedad" de la capital ("la corte," p. 322)--sin perjuicio de las debilidades anotadas --es en signo textual de importancia, ya que subraya la presencia de un receptor implícito rural:

Ahora, de los caballeros
tampoco estoy olvidado,
pues, como si en este instante
los estuviese mirando,
me acuerdo de su golillas
con unos grandes moñazos,
y luego su calzón corto
.....
De ahí, un casacón terrible
.....
después, sus medias de seda
.....
y por último, en los pieses,
encima de los zapatos,
tamañas hebillas de oro
ribetiadas de topacios
y al cinto sus espadines
.....
Vestidos de esa manera
aquellos caballerazos,
cuando pasiaban a pie
daba temor el mirarlos,
tan serios y tan formales,
lo mesmo que los caranchos
que al redor de una osamenta,
con las alas arrastrando
y la mayor fantasía,
marchan tiesos paso a paso,
como si fueran alcaldes
con el copete parado. (p. 321)

No se trata de hacer reír al lector culto con la perspectiva deformada de la voz narradora. No se presenta el asombro o el "embobarse" del narrador ante un refinamiento que le es foráneo. El símil de los caballeros con los caranchos y con los alcaldes sirve para comunicarle al receptor rural el artificio de los señores de otra época y es en la originalidad de la comparación que se consigue divertir no al lector culto sino al receptor rural. Interesa señalar que por primera vez se hace ir a un grupo de la sociedad de Buenos Aires al campo. Aunque se lo ubica en un lugar neutral, la estancia del acaudalado andaluz, donde el refinamiento urbano convive con la rusticidad campestre, es este grupo de damas y caballeros el que es visto como "forastero" por la masa de "mirones" (p. 323) paisanos. Todo esto refuerza la idea de que no se trata de hacer sonreír al lector culto, sino al receptor rural.

La presencia del receptor implícito rural se va haciendo menos detectable a medida que se entra en el desarrollo de las costumbres campesinas. El cuadro X, titulado "La madrugada-la ramada-el sol naciente-los gauchos recogedores-el rodeo-el venteveo-el chimango," ha sido reconocido por la crítica como uno de los mejores pasajes de Ascasubi. Rojas, amante del verismo de la poesía gauchesca, dice al comparar "el amanecer" del Fausto, de Estanislao del Campo, con el del Santos Vega, de Ascasubi: "Cuando éste (Del Campo) y sus predecesores coinciden ante la misma realidad, declaro que, a veces, prefiero a sus predecesores ... Se ve que a Del Campo le sirvió de modelo una mañana de bambalinas teatrales, y a Ascasubi el modelo natural de la pampa."²² El amanecer de Ascasubi toma vida en sus versos:

y entonces da gozo el ver
 los gauchos sobre la loma
 al campiar y recoger;
 y se veían alegres
 por varios rumbos cantando,
 y sus caballos saltando
 fogosos los albardones,
 al galope y escarciendo;
 y entre los recogedores
 también sus perros se veían,
 que retozando corrían
 festivos y ladrones,
 que a las vacas aturdíán. (pp. 332-333)

La morosidad que vimos en la descripción de la laguna, otro de los pasajes plausibles de Ascasubi, aquí desaparece y los movimientos del día que comienza se expresan sin inmovilizarlos, por medio del uso del pretérito imperfecto del modo indicativo. Sin embargo, la voz del narrador del marco, que es la transmisora de este amanecer pampeano y cuyo estilo narrativo se asemeja en mucho al de la voz del narrador de la historia de los mellizos, no crea un receptor implícito rural. Si en la descripción anterior la laguna y la loma son presentadas como un cuadro, por la voz del payador, y si esta descripción crea así un receptor implícito doble--al receptor rural, que coincide con los receptores ficticios de la composición, se le indica el lugar donde la historia que ellos esperan oír tiene sus orígenes y al lector urbano se le muestra la belleza de la pampa argentina--, en la del amanecer y la vida de la campaña a esa hora los minuciosos detalles y la felicidad que se desprende del recuento del trabajo del gaucho con los animales crean un receptor implícito urbano. Se le presenta al lector culto un mundo de armonía, que muestra al gaucho--el ideal de Ascasubi--en su propio habitat.

Lo mismo podría decirse de su famosa creación del malón (cuadro XIII). Borges admira la inmediatez de la presentación de Ascasubi, el realismo con que se escucha y se ve luego venir el ataque de la "indiada"--enemiga constante del gaucho y cuya imagen aterradora es recogida por la poesía gauchesca, a excepción del "Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras....," de Bartolomé Hidalgo, alcanzando su mayor desarrollo en el Santos Vega y el Martín Fierro--.²³ El escritor argentino compara el malón de Ascasubi, en el cual lo escénico se destaca, con el canto IV de la Vuelta, de Hernández, donde el ataque indígena se proyecta desde la perspectiva del gaucho que ha vivido la experiencia o sea, que la voz narradora no describe el malón sino que transmite su horror ante el ataque "bárbaro."²⁴ No nos detendremos a considerar aquí cuál de las dos creaciones es superior, pero el cotejo de la imagen del malón del Santos Vega con la del Martín Fierro muestra la creación de receptores implícitos diferentes. La vitalidad y en parte lo pintoresco de la imagen de Ascasubi indican que el receptor implícito es el lector urbano, ajeno a una realidad que la voz narradora recrea con abundancia de detalles--algunos un tanto librescos, donde se destaca el gusto romántico por los símiles con imágenes infernales--.

En el Martín Fierro, la narración del malón que sufre la voz narradora crea un receptor implícito doble. Al lector urbano se le muestra con sobriedad el ataque de la indiada y la voz narradora comparte con el receptor implícito rural el horror que producen los indios. No debemos olvidar que la guerra al Desierto (el exterminio de los indios) comienza en 1873 y no finaliza hasta 1879. Transcribimos a continuación fragmentos de los malones de Ascasubi y Hernández que esclarecen lo dicho:

Santos Vega

Pero, al invadir la indiada
se siente, porque a la fija
del campo la sabandija
juye adelante asustada,
y envueltos en la manguiada
vienen perros cimarrones,
zorros, avestruces, lionses,
gamas, liebres y venaos,
y cruzan atribulaos
por entre las poblaciones
.
pero, eso sí los primeros
que anuncian la novedá,
con toda seguridá,
cuando los indios avanzan,
son los chajases que lanzan
volando: ¡chaja! ¡chajá!
Y atrás de esas madrigueras
que los salvajes espantan,
campo ajuera se levantan
como nubes, polvaredas
preñadas todas enteras
de pampas desmelenaos,
que al trote largo apuraos,
sobre sus potros tendidos,
cargan pegando alaridos
y en media luna formaos.
Desnudos de cuerpo entero
traen sólo encima del lomo
prendidos, o no sé cómo,
sus quillapices de cuero
y unas tiras de plumero
por las canillas y brazos;
.
y se pintan de manera
que horrorizan de fierazos
Y como ecos del infierno

suenan roncas y confusas,
entre un enjambre de chuzas,
rudas trompetas de cuerno;
y luego atrás, en lo esterno
del arco que hace la indiada,
viene la mancarronada
cargando la toldería
y también la chinería
hasta de a tres enancada
.....(I, pp. 340-341)

La Vuelta de Martín Fierro

Antes de aclarar el día
empieza el Indio a aturdir
la pampa con su rugir;
y en alguna madrugada,
sin que sintiéramos nada
se largaban a invadir.
Primero entierran las prendas
en cuevas como peludos;
y aquellos indios cerdudos,
siempre llenos de recelos,
en los caballos en pelos
se vienen medio desnudos.
Para pegar el malón
el mejor flete procuran;
y como es arma segura
vienen con la lanza sola,
y varios pares de bolas
atados a la cintura.
De ese modo anda liviano,
no fatiga al mancarrón;

.
El indio que tiene un pingo
que se llega a distinguir
lo cuida hasta pa dormir
de ese cuidado es esclavo.

.
Por eso habrán visto ustedes,
si en el caso sehan hallao
tenganllo dende hoy presente,
que todo pampa valiente
anda siempre bien montao

.
Es guerra cruel la del indio
porque viene como fiera;
atropella dondequiera
y de asolar no se cansa
.(II, pp. 644-646)
(La Ida)

Una vez entre otras muchas,
nos pegaron un malón
los Indios, y una lanciada,
que la gente acobardada
quedó dende esa ocasión.
Habían estao escondidos
aquatando atras de un cerro...
¡lo viera a su amigo Fierro
aflojar como un blandito!
Salieron como maíz frito

(La Ida)
 en cuanto sonó un cencerro.

 Se vinieron en tropel
 haciendo temblar la tierra;
 no soy manco pa la guerra,
 pero tuve mi jabón,
 pues iba en un redomón
 que había boliao en la sierra
 (II, p. 590)

El malón indígena es una realidad de la campaña rioplatense y, como el mismo Ascasubi apunta en su prólogo de 1872, "no retrataría al habitante legítimo de las campañas y praderas argentinas el que olvidara al primer enemigo y constante zozobra del gaucho," (p. 305). Pero, cosa que Martínez Estrada subraya, los ataques de la indiada ocupan un lugar secundario en el Santos Vega.²⁵ El malón--los robos, los raptos, la muerte y la destrucción que la invasión indígena acarrea--es un elemento tan secundario en el poema como las descripciones minuciosas de algunos paisajes, como las prácticas de medicina casera--las artes de curandero de Tolosa--, o como la prolija narración del sistema jurídico, etc. Si bien el propósito de Ascasubi al escribir el Santos Vega era, desde sus orígenes en 1850, hacer una obra costumbrista que abarcara todos los aspectos de la vida campestre de fines del siglo XVIII y de comienzos del XIX, su plan poético, que se hace explícito en la narración del marco, consiste en crear una historia de la que gustarán "a los gauchos argentinos" (p. 305). Esta cual toma características orales al ser transmitida por la voz del payador Santos Vega y al seguir la fórmula--aunque con las diferencias ya enunciadas--del "diálogo." Este "canevas" o "red" le permite a Ascasubi referirse a las costumbres de la campaña, sobre todo exaltando

las virtudes del gaucho, su valor, su habilidad en la yerra, su "ciencia gaucha," su arte de cantor, sus creencias religiosas, su familia, y también a la vida de la estancia, a la relación de los estancieros--si bien el estanciero que ocupa un lugar central en la composición es Faustino Bejarano, aparecen otros, como el español Barceló (cuadro XXIII) y el isleño Sixto Barón (cuadro XLVI)--con sus servidores. El estanciero es el jefe de la institución familiar, el pater familias. Esto explica que, además del nombre de "patrón" que sus trabajadores le dan, reciba también el de "padrino." Así, desde un principio se crea un receptor implícito doble. Al lector implícito urbano se le quiere presentar un panorama completo de la vida del gaucho argentino, cuando sus únicos enemigos eran los indios y los malevos, como Luis. En cuanto al receptor rural, lo que se le entrega es una historia de aventuras que le interesa--las de las andanzas del malevo. En 1850, Ascasubi se evade en Los mellizos de La Flor de la beligerancia política del momento. Sin embargo, la presentación de la estancia como una institución social, económica, militar y familiar, en la que el gaucho es protegido, sirve para mostrarle al receptor implícito rural, aquel que es manipulado tanto por el sector federal como por el unitario, la pérdida de un sistema que Ascasubi admira. No debemos olvidar que en las dos entregas de 1850 se subraya la naturaleza patriarcal y bondadosa del estanciero ("La cena," versos 694-715; "Los mellizos," versos 1175-1205 y "Génaro Berdún"), lo que se puede resumir en los siguientes versos:

así es que a la estancia grande
el gaucho más desgraciado,

podía llegar confiado
 que de sus necesidades
 sería allí remediado
 por la señora en persona
 o su esposo idolatrado. (pp. 317-318)

En la composición definitiva de 1872, sin cambiar el plan poético de 1850, se desarrolla exhaustivamente el tema de las costumbres de la vida rural--lo que desde un principio Ascasubi quiso realizar--y así se crea un receptor implícito principalmente urbano. El receptor implícito rural, creado por el plan poético que se indica en la narración del marco, va desapareciendo gradualmente a lo largo de la lectural del extenso poema y cuando se le vuelve a incorporar para dar cierta unidad a la obra el signo textual que indica su existencia resulta un agregado. Este es el caso del cuadro XIV ("La tristonía-la gauchada-el indio borracho-la vieja cautiva-el espantado-la vizcachera"), que prosigue al del malón. La historieta de Tolosa, que tiene por tema el rapto de una vieja por un indio y el susto y el desconsuelo de su raptor cuando la luz del día le descubre que aquella a la que consiguió robar de noche no es la joven hermosa que él esperaba, pone una nota humorística a la recreación detallada del malón y al horror de gusto romántico con que se relata la suerte de las cautivas. El cuento de Tolosa sirve para mostrar la naturaleza socarrona del gaucho, para dar descanso al lector--la función primaria de todo cuento intercalado--y, lo que es más importante, crea un receptor implícito rural. La voz del narrador del marco explica que "la gauchada" está lista para alegrar a Juana Petrona, uno de los receptores ficticios, y esa décima es un signo textual que indica la presencia de un receptor implícito que debe coincidir con el ficticio:

Oyendo la relación
 de Vega, Juana Petrona
 con una cara tristonra
 demostraba su aflicción;
 y Rufo, con la intención
 de alegrarle el pensamiento,
 le cortó al cantor el cuento,
 metiéndose a la colada
 con la siguiente gauchada
 que correspondió a su intento. (pp. 343-344)

Pero, a pesar de que "la gauchada" se ajusta con precisión a las posibilidades del código sociolingüístico de la lengua gauchesca y al mundo que esa lengua recrea, la presencia del receptor implícito rural parece innecesaria. Así como se olvida que Santos Vega el payador es la voz narradora, también se olvida que el receptor implícito primario es el habitante rural, a quien en 1850 se le quiere mostrar un vínculo casi idílico entre el estanciero y el paisano. Al desarrollarse con minuciosidad las costumbres rurales--proyecto principal en la mente del poeta, pero secundario en el plan que el texto presenta--sin perjuicio de la utilidad que los mismos tienen en el campo de la historia, de la sociología y del folklore--, y el receptor implícito rural pasa a un lugar secundario, del que se la rescata por momentos para darle unidad a la composición. Es aquí donde encontramos la causa del fracaso expresivo del Santos Vega y de su fragmentación. Más todavía, la seudooralidad que se le trata de imprimir al poema y que hace que algunos pasajes parezcan estar destinados a la recitación y no a la lectura tampoco se justifica. Los signos textuales que subrayan la creación de un receptor implícito culto y urbano--la presentación prolija y explícita de las costumbres rurales y la técnica del folletín--se contraponen a la transmisión oral.

La crítica ha coincide en que el Santos Vega es una obra de gran riqueza documental, pero que su valor literario menos evidente. Eduardo Jorge Bosco dice de Ascasubi: "Como lírico que es vale sólo fragmentariamente. A la larga fatiga. Es como un conversador infatigable. Por eso a veces uno se la va del relato, como a buscar un descanso, abrumado. Pero cuando el hombre vuelve a sus momentos mejores sigue en la huella durante un rato y nadie se le aparta, encantado."²⁶ Hemos visto los pasajes que la crítica rescata por su lirismo, por la maestría con que presenta la vida pampeana, por la vitalidad y el colorido de la presentación del malón. Sin embargo, nosotros creemos que uno de los pasajes mejor logrados del Santos Vega es el de "La yerra-Santos Vega en el convento-el fraile Salomón-los curiosos-el apero-el eclipse." Este cuadro nos parece espicialmente valioso porque Ascasubi consigue unir en él sus dos proyectos: recrear el ambiente pampeano, en este caso dejando constancia de la "ciencia gaucha" (la obra costumbrista de la que Ascasubi habla en numerosas oportunidades), y hacer que la voz narradora se presente como la de un verdadero payador, que, aunque sin nadie que lo contrapuntee, subraya con fluidez la importancia del saber empírico del hombre del campo. La dualidad del receptor implícito aquí, como en otras composiciones de Ascasubi, enriquece el poema, ya que el mismo signo textual indica la existencia del receptor implícito urbano y rural:

¡Que vengan facultativos
 en ciencias, de todas clases,
 los mas profundos! ¡Que vengan
 de Uropa y otras ciudades
 esos leídos y escrebidos,
 y en ancas nuestros manates
 puebleros! ... no digo todas,

pues todos no son iguales:
 hablo tan sólo de aquellos
 tan fantásticos, que no hacen
 caso de un pobre paisano,
 sin duda porque no sabe
 como ellos, cuando la luna
 de un vuelco debe empacarse
 frente al sol, y hacer un clise:
 es decir, que nos ataje
 la luz del sol y en tinieblas
 ponga el campo a media tarde

.
 Pues, bien; los sabios que explican
 la causa de casos tales
 y que por esa razón
 piensan que todo lo saben,
 ya que son tan entendidos,
 que vengan a estos parajes
 y todas nuestras costumbres
 las miren bien y las palpen,
 y luego que nos expliquen
 de corrido, sin turbarse,
 la cencia de nuestras bolas
 y el poder de nuestros piales,
 para con un tiro a tiempo
 postrar a un toro indomable (pp. 428-429)

Si se comparan estos octosílabos con la sectina de Hernández, en la cual este se refiere también a la "ciencia gaucha" (El gaucho Martín Fierro, versos 1357-1462), podemos estar de acuerdo con el crítico Rodolfo A. Borello, quien señala que, ante la sobriedad de los versos de Hernández, la actitud que adopta la voz narradora de Ascasubi es "casi de balandronada."²⁷ Sin embargo, lo que no toma en cuenta Borello es que la voz narradora no se dirige al receptor implícito culto únicamente, sino que también hay signos textuales que nos indican la existencia de un receptor implícito rural, que posee ese conocimiento empírico transmitido de generación en generación y que encuentra en la voz del narrador la maestría de decir lo que la comunidad rural conoce. La voz del narrador que no "canta", sino que "cuenta", adopta la forma

de un "contrapunto" solitario y así se indica:

Allí supe muchas cosas, (en el convento)
 porque solían juntarse
 los amigos de fray Justo,
 ricachones, gamonales,
 y hombres de letra menuda,
 pero todos muy tratables,
 y tan corteses que entre ellos
 solía yo entreverarme
 haciéndome el infeliz,
 siendo capaz de tragarme
 a todo el convento entero;
 por tomar las once a gusto,
 pues solían convidarme,
 y luego me divertía
 viéndolos contrapuntarse,
 alegando hasta en latín:
 y siempre antes de largarse,
 se divertían conmigo
 a fuerza de preguntarme
 cómo trajinan los gauchos (pp. 431-432)

En este pasaje existe un equilibrio entre el lector implícito urbano y el receptor implícito rural y la oralidad conseguida por medio de la voz del narrador y la forma de la payada de contrapunto, aunque no se presenta la voz adversaria--cuya omisión parecería indicar que corresponde a la de los hombres "cultos de las ciudades"--,²⁹ se ajusta al proyecto de Ascasubi de hacer una obra de costumbres y al proyecto textual que anuncia la transimisión oral del relato del payador Santos Vega. Esta armonía no siempre le logra y, como ya vimos, el receptor implícito rural queda muchas veces relegado a un segundo plano y, cuando se los rescata, el elemento propiamente gauchesco se inserta en el texto como un agregado pintoresco y cómico. Pero de ninguna manera podemos coincidir con la aserción de Borello:

Ascasubi es un novelista en verso, y un novelista romántico de tipo folletinesco que escribe para un público de muy bajo nivel cultural y estético. Y que no se preocupa en tocar fibras (ni

otros temas) que aquellos que sabe de efecto seguro sobre ese público.²⁹

En el Santos Vega, de 1872, el receptor implícito principal es el lector culto de las ciudades. A él se le entrega este extenso poema en verso gauchesco que es un documento meticuloso de las costumbres pampeanas. Si hay elementos zumbones, grotescos, cómicos e irónicos es porque se le quiere dar al lector culto, en primera instancia, el mundo campestre desde la perspectiva del gaucho, y en segundo lugar, porque se quiso hacer en principio una obra que interesara al receptor rural-- así se indica en la narración del marco--, para mostrarle un sistema de vida que Ascasubi idealizaba y el cual (podemos conjeturar) el poeta en 1850 pensaba que, si no con las mismas características semif feudales de la antigua estancia, quizás pudiera volver a existir. Nos referimos a la vuelta de un sistema en el que el gaucho estaría otra vez protegido, pudiéndose dedicar a las labores del campo. Las guerras de facciones que minaban al país en 1850 impidieron que Ascasubi completase la tercera entrega del poema y luego la realidad argentina de 1872 le mostró que su sueño era un imposible. El gaucho fue marginado por la "civilización" que el mismo Ascasubi contribuyó a imponer en la Argentina, y así el texto definitivo se forja como una obra de costumbres que muestra, especialmente al lector culto y urbano, un momento en que el gaucho, supuestamente fue feliz. El Santos Vega concluye, retomando el "canevas" de la historia del malevo Luis, con una recompensa providencial para los "buenos", la que es realizada por el patrón-padre, el estanciero Bejarano:

En esta conformidad,
 sin el menor embarazo,
 yo quiero desde este día
 como a hijos míos tratarlos;
 y en prueba de mis deseos,
 tengo ya determinado
 que a la estancia de la Flor,
 ya que por fortuna estamos
 en buena paz con los indios,
 vayan Jacinto y Genaro,
 y la repueblen, pues hoy
 de regalo se la damos

.
 La estancia del Cardalito,
 que es propiedad de Genaro,
 yo quiero que se la dé
 a Manuel, pues le ha salvado
 la vida después de Dios,
 y es justo recompensarlo.

.
 Luego a los campos del sur
 los tres amigos marcharon,

 y en mil ochocientos ocho,
 en la costa del Salado,
 los hombres más servidores,
 los más ricos hacendados,
 y, en suma, los más felices
 como los más respetados,
 fueron, y son hasta el día
 Manuel, Jacinto y Genaro. (pp. 621-623)

La voz del narrador del marco, que como en los "diálogos" cierra la
 composición con unos pocos versos, indica la despedida del payador
 Santos Vega de sus amigos. Pero, más que señalar la separación física
 del payador del rancho de Rufo Tolosa, parece que los dos versos
 finales aluden a la terminación de un arte oral y colectivo:

sin haberse descuidado
 tampoco Juana Petrona,
 pues ya le había cribado
 los más lindos calzoncillos
 que se puso el gaucho Santos,
 desde que nació cantor
 hasta que murió cantando (p. 624)

Con respecto a la lengua, el Santos Vega es una obra única dentro de la poesía gauchesca. Es el único poema dialectal que conocemos que fue ampliado y corregido al cabo de veintidós años. En esos años, que van de 1850 a 1872, la gauchesca se consolida y los representantes de la literatura "culto" así lo reconocen. Las formas del "diálogo" y "el cielito", creadas por Bartolomé Hidalgo, y sobre todo la lengua gauchesca, la que, como Martínez Estrada apunta, se utiliza "como expresión de vivencias inseparables de los hechos, del paisaje, de las personas, de los caracteres y de la clase de aventuras propias de la región, de lo que servía para despertar más que para nombrar y describir,"³⁰ alcanzan entonces sus mayores logros. No debemos olvidar que las obras culminantes del subgénero aparecen en 1872. Por estas razones, el Santos Vega, como ya lo han dicho Eleuterio Tiscornia y Félix Weinberg, es un trabajo de gran importancia para el estudio de la evolución de la lengua gauchesca de Ascasubi y de la lengua gauchesca en general durante esas dos décadas en las cuales la poesía gauchesca alcanza hasta su madurez literaria.³¹

En la reedición que en 1974 hace Weinberg de las dos partes de Los mellizos de La Flor aparecen en una nota las modificaciones que Ascasubi realiza en el texto de 1872. Muchas de ellas son, según Weinberg, "meramente gráficas" ("anduve" por "andube," "acertaron" por "asertaron," "desmayao" por "desmallao," etc.). La ortografía académica que Ascasubi adopta para ciertos vocablos en el poema de 1872 y que de acuerdo con Tiscornia se debe a "no considerar esencial la representación del consonantismo gauchesco"³² señala la importancia que la oralidad tiene en los poemas gauchescos. La estructura folletinesca del Santos Vega, y

esto ya lo hemos dicho, está destinada a la lectura. Más todavía, ya hemos visto que Adolfo Prieto observa que el lector del poema debe estar "ejercitado en las proezas de la narrativa contemporánea."³³ Sin embargo, la dualidad del receptor implícito hace que la aparente oralidad de la conversación de Santos Vega con Rufo Tolosa y Juana Petrona se mantenga a lo largo del texto. La lenqua gauchesca, la voz del narrador, las intervenciones de los receptores ficticios y la voz del narrador del marco, que en varias ocasiones adopta el estilo de la voz del payador, a pesar de su locuacidad--un tanto extraña al habla parca del gaucho--, le imprimen oralidad al poema. Si Ascasubi en 1872 prefiere no usar la ortografía que le señala al lector culto el consonantismo gauchesco, el cual más que registrar una modificación fonética del habla rural le indica la ignorancia de las voces narradoras, es debido a que en el español que se habla en la zona del Río de la Plata--tanto en el sector culto urbano como en el semianalfabeto rural--no se distingue entre la "c" y la "s" ("desensillaron" (1872), "decencillaron" (1850), entre la "g" y la "j" ("gente" (1872), "jente" (1850); entre la "b" y la "v" ("adobe" (1872), "adove" (1840); entre la "y" y la "ll" ("desmayao" (1872), "desmallan" (1850), etc. El consonantismo gauchesco no es exclusivo del habitante rural, sino que es una característica del habla de todos los rioplatenses. Señalar tipográficamente esa característica fonética no indicaría un intento de oralidad, sino la presencia del lector implícito culto que debe darse cuenta de la ignorancia del hablante, y esto es precisamente lo que Ascasubi debe haber observado cuando en 1872 volvió a trabajar en la composición que más estimaba.

La lengua del Santos Vega se pule y trata de capturar con mayor verosimilitud el hablar del habitante de la campaña. Weinberg señala que en el texto de 1872 hay varias modificaciones gráficas que responden ahora a una distinta pronunciación: "istante" por "instante"; "naides" por "nadie," "perfeuto" por "perfecto," "ansí" por "así," etc.³⁴ Estas modificaciones ya habían sido registradas por otros poetas y por el mismo Ascasubi en varias de sus composiciones. Sin embargo, la inconsecuencia de la lengua gauchesca hace que en el texto de 1850 aparezcan escritas según la ortografía académica. En el Santos Vega estos cambios se registran con mayor regularidad, aunque sin llegar a tener un carácter absoluto, ya que las inconsecuencias de la lengua gauchesca son su característica. A pesar de este intento consciente de Ascasubi de imprimirle al poema mayor oralidad por medio de una lengua más depurada y más gauchesca, Martínez Estrada dice:

Acaso hubiera podido Ascasubi escribir su obra sin necesidad de copiar fielmente los modismos idiomáticos del gaucho, pues la sustancia que recoge en ella está colectada del natural y mediante una observación muy sagaz.³⁵

La observación del crítico argentino no es infundada. La obra costumbrista de Ascasubi parece no necesitar de la lengua gauchesca, la cual no se usa únicamente para dejar constancia del hablar del gaucho, sino para contribuir a darle oralidad al texto escrito. A propósito, no debemos olvidar que en Los mellizos de La Flor, génesis del Santos Vega, se orea un receptor implícito doble y que esta dualidad no se abandona en el poema definitivo. Así el carácter oral del Santos Vega que habría sido necesario si se hubiera guardado el equilibrio entre el receptor implícito urbano y el rural y no se hubiera desarrollado

exhaustivamente el tema costumbrista--creando ese mosaico de temas secundarios o digresions del que hablamos anteriormente--complica la lectura del intrincado folletín y debilita la obra. Pero, puesto que sigue existiendo un receptor implícito doble, no pensamos, como Martínez Estrada, que Ascasubi hubiera podido eliminar "los modismos idiomáticos del gaucho." En los poetas que a fines del siglo XIX y durante el siglo XX utilizan la lengua gauchesca para entregarle al lector culto la imagen idílica del gaucho y del campo, esta lengua dialectal pierde su valor expresivo y deja de ser sinónimo de la lengua rioplatense para impregnarse ella también de la nostalgia que caracteriza a la poesía nativista. El Santos Vega prefigura estas características de la poesía nativista en lengua gauchesca, porque en él, como en el Fausto, de Del Campo, se encuentran desarrollados los elementos que terminan con el subgénero y que ya vimos en su estado germinal en la primitiva poesía gauchesca.

2. Antoni D. Lussich: Los tres gauchos orientales y El matrero Luciano Santos

En el capítulo anterior hemos hablado de las fechas de aparición y de los datos de imprenta de las tres ediciones de Los tres gauchos orientales (1872, 1877 y 1883) y de las dos de El matrero Luciano Santos (1873 y 1883).³⁶ También en ese momento indicamos que la obra gauchesca de Lussich había sido poco estudiada y que la crítica erróneamente repetía que el valor de Los tres gauchos orientales radicaba en su carácter de precursor de El gaucho Martín Fierro, el poema cumbre del subgénero. Eneida Sansone de Martínez demuestra sin embargo que muchos de los fragmentos de Los tres gauchos orientales,

de 1877 (la segunda edición), utilizados por la crítica para señalar la supuesta influencia formal de la composición de Lussich sobre el poema de Hernández, no existen en la primera edición de 1872, o si existen, éstos fueron modificados en la de 1877. Así, el estudio de la primera composición gauchesca de Lussich--la que ocupa un lugar preponderante en el desarrollo del subgénero--debe realizarse, como indica Sansone de Martínez, a través de "un examen riguroso del texto y de su confrontación con toda la poesía gauchesca anterior a su aparición."³⁷

Limitarse a comparar Los tres gauchos orientales con El gaucho Martín Fierro no aporta nada o casi nada al estudio de la obra de Lussich. Los dos poemas, como veremos, son diferentes y si existe un tono poético que los acerca y si se siente en la voz de Luciano Santos (Los tres gauchos orientales) un alegato social, que sin alcanzar el desarrollo que tendrá en El gaucho Martín Fierro parece prefigurar el proyecto de Hernández, se debe a que ambos poemas surgen dentro de una coyuntura histórica muy similar: la revolución de Timoteo Aparicio, en el caso uruguayo, y la revolución de Ricardo López Jordán, en el argentino. Los levantamientos--uruguayo y argentino--de 1870 se apoyan en la población rural, ya que se lucha en ellos contra un gobierno (que podemos traducir por partido político hegemónico: en el Uruguay es el partido "colorado" y en la Argentina es el continuador del viejo partido unitario) centralista y esencialmente urbano. Pero ambas revoluciones fracasan y su fracaso marca los últimos estadios del proceso de marginación del gaucho. Esto explica que Lussich utilice los versos gauchescos para plasmar en ellos, tímidamente, la situación social del hombre de campo, aunque su pasión política no le permita

alejarse de los hechos concretos que la ocasionaron. Por su parte, Hernández, al abstraerse más de la realidad política inmediata, transforma el alegato político en alegato social y crea así no sólo el mejor poema gauchesco sino que el único poema social en sentido estricto que dio este subgénero.³⁸

En los prólogos de Lussich que acompañan la primera edición de 1872 y la de 1833 se hacen explícitos la característica esencial de la poesía gauchesca (la adopción por el escritor culto de una lengua dialectal y de voces narradoras que no sólo en sus modismos idiomáticos sino que también en la perspectiva con la que proyectan su mundo y el de la ciudad pertenecen al ámbito rural), su propósito de rescatar por medio del poema una cierta realidad social y el destinatario de la composición. En una carta que Lussich le escribe a Hernández en junio de 1872 dice:

En una de mis visitas,..., me dijo Ud. que un amigo le había hablado respecto a algunas producciones inéditas que yo había escrito en el estilo especial que usan nuestro hombres de campo, y que tuviera a bien mostrárselas ... Después de haber las visto me estimuló a su cultivo, asegurándome una buena acogida. Bajo tan halagadoras esperanzas y comprendiendo sus buenos deseos traté de hacer algo que, aunque quizás incompleto por mi poco contacto con aquel elemento, pudiese al menos probarle que no había echado en olvido sus benévolos consejos. (II, p. 348)

La distancia entre el autor y "el estilo especial que usan nuestros hombres de campo," que es el que él adopta para la escritura de su poema, quedan claramente establecidos en esta carta-prólogo. La lengua dialectal y la pseudo-oralidad de la poesía gauchesca han sido desde sus orígenes un artificio poético, pero ahora este artificio es admitido como tal por sus cultores. Sin embargo, la distancia que existe entre

el código sociolingüístico del autor y el de las voces narradoras se aminora debido al propósito ideológico que da origen a la obra:

... he procurado pintar tipos de una raza que podría llamarse legendaria, y, que por la ley dominadora del progreso, tiende a desaparecer, dejando empero como herencia para las generaciones venideras, el recuerdo de su virilidad, inteligencia y patriótica abnegación... Y tengo legítimo orgullo por el éxito obtenido; no por la importancia que pueda atribuirme del trabajo intelectual, sino por la causa que defendiendo, desprendido del partidismo exaltado, haciendo únicamente justicia a esos desgraciados parias, víctimas del abandono en que viven, despojados de todas las garantías a que tienen derecho como ciudadanos de un pueblo libre: ... (II, p. 347)

El rescate literario de un grupo ("raza") social marginado crea un receptor implícito culto. Se reconstruye la virilidad y el patriotismo del gaucho para que el habitante culto de las ciudades no olvide al hombre rural que está desapareciendo por la fuerza del progreso. Lussich dubraya repetidas veces en la carta que le dirige en 1883 a Antonio Barreiro y Ramos su intento de hacer un "retrato" fiel del "verdadero gaucho." Pero, como "la pintura" del gaucho está impregnada de un mensaje político que no se dirige exclusivamente al lector culto, urbano, se crea también un receptor implícito rural y así lo indican el mismo Lussich ("Debo a esos pobres hijos de nuestras campañas las expansiones más íntimas de mis veinte años ... Para ellos, pues, son la mayor parte de estas páginas." p. 347) y también Hernández, quien todavía con mayor claridad que Lussich apunta la presencia del receptor implícito rural: "El suceso que Ud. ha elegido para servir de tema a sus cantos, no ha podido ser ni más vasto, ni de mayor interés de actualidad, ni relacionarse más intimamente con el paisano, ni encontrarse más al alcance de su juicio" (p. 349). La dualidad del receptor implícito regula el proyecto artístico y Lussich es consciente de ello:

He hecho cuanto me ha sido posible para conciliar las reglas del arte con la inspiración, y sólo he sacrificado aquéllas cuando me lo ha exigido la expresión del pensamiento. (p. 348)

En Los tres gauchos orientales y en su continuación El matrero Luciano Santos, Lussich, al adoptar la lengua gauchesca y la voz de tipos que representan al gaucho, se hace portavoz del sentir del habitante del campo y dirige un mensaje no tanto social como político a un receptor implícito dual. La forma que más se ajusta a su propósito la encuentra en el "diálogo." Los tres gauchos orientales y El matrero Luciano Santos son "diálogos," los que, a pesar del mayor dramatismo que logran las voces narradoras--ya no estamos ante una voz narradora y otra interlocutora y principalmente receptora--,³⁹ se acercan. y aquí coincidimos con Adolfo Prieto, a los "diálogos" de Bartolomé Hidalgo.⁴⁰ Las voces de los gauchos Julián Giménez, Mauricio Baliente y José Centurión, que en un primer momento parecen presentar opiniones divergentes sobre la revolución de Timoteo Aparicio y la Paz de abril de 1872, lo que contribuye a crear la apariencia de un enfrentamiento dramático, finalizan coincidiendo con el planteamiento de Mauricio Baliente. Este contiene en el fondo un resumen de lo que dicen las voces supuestamente antagónicas de Julián y Centurión:

Amigos, en el momento,
nada me atrevo a decir,
y no quisiera mentir
ni falsiar mi pensamiento;
voy siguiendo el movimiento,
don Julián la guerra quiere,
y ño Centurión prefiere
que este fandango, esta bulla
lo más pronto se concluya
de cualquier modo que juere.
Pero diré de seguido
como partidario puro.

Más me enllenara de juro
 el triunfo de mi partido,

 Pero ya que se firmó (la Paz)
 es un deber sujetarse,
 el soldao no puede alzarse
 contra el jefe que ordenó;
 lo que sí, no entriego yo
 las armas con que pelié,
 y un hoyo en mi pago haré
 pa allí poder enterrarlas,
 y si es menester usarlas,
 pronto encontrarlas sabré.
 Con eso le esplico pues
 que si nos faltan al pato,
 con l'horma de su zapato
 se han de topar esta vez, (II, pp. 398-399)

De esta forma, y ya lo indica Prieto, el dinamismo obtenido por la participación activa de las tres voces narradoras en el caso de Los tres gauchos orientales--el número llega a cinco en El matrero Luciano Santos--no hace más que "facilitar la fracturación de un monólogo subyacente."⁴²

El "diálogo" de Lussich sigue el orden de las unidades narrativas creadas por Hidalgo y consolidadas por los demás escritores que incursionaron en el subgénero. Las voces narradoras no necesitan la introducción de la voz del narrador del marco, la que hemos visto desarrollarse en el Fausto, de Del Campo, y en el Santos Vega, de Ascasubi, y el "diálogo" se abre con el saludo habitual de los amigos, al que prosiguen los ofrecimientos de "churrasco," mate, trago, la alusión a los caballos, la invitación a hablar de la paz de 1872 y necesariamente de la revolución del partido "blanco" (el desarrollo del tema central) y la despedida de los amigos, la cual es comunicada por la voz del narrador del marco, que cierra el poema. Parecería que Lussich no hubiera introducido nada nuevo a la forma del "diálogo", si

no fuera por la creación de la voz de Luciano Santos, la cual en su monólogo final amplía su función de simple narrador del marco y se transforma en un "narrador dramatizado," según la acepción de Wayne C. Booth.⁴²

El monólogo de Luciano Santos no es desatendido por Prieto y es en este acierto de Lussich--aunque olvida el antecedente de "El gaucho," de Luis Pérez--que este crítico encuentra un acercamiento formal entre Los tres gauchos orientales y El gaucho Martín Fierro, de Hernández. Piensa el que el monólogo le imprime una "ilusión de realidad" a lo dicho por la voz de Luciano. La voz de Luciano dejaría de ser sólo una voz para convertirse en una individualidad psicológica.⁴³ Si bien es cierto que el monólogo es el vehículo formal más apropiado para delinear la individualidad de la voz narradora su importancia no se limita a ello. El monólogo, al librarse del artificio de los comentarios e intervenciones de la voz del receptor ficticio--característica esencial del "diálogo"--, logra desarrollar, como ya lo vimos en la composición de Luis Pérez, el tema autobiográfico (la "individualidad psicológica") y lo que es más importante facilita la creación de signos textuales que indican la dualidad del receptor implícito.

Luciano Santos se autoidentifica como la voz transmisora de la conversación de "los tres gauchos orientales." Esta es la función tradicional del narrador del marco, aunque en los "diálogos" la voz que cierra los poemas no se individualiza. En la composición de Lussich, la voz de Luciano Santos no sólo se presenta como la de quien escuchó a los dialogantes y fidedignamente transmite lo dicho, sino que se refiere a la escritura como apoyo mnemotécnico para la transmisión oral.

Por medio de Luciano Santos, Lussich señala el carácter oral de la poesía gauchesca:

yo sentí lo que prosiaron (los tres gauchos
orientales)
metido en un matorral,
y aquel gran merenjenal
escuchaba y lo escribía,
pa recordarlo un día
como un cuento nacional.
Y hoy en letra bien moldada
lo saco a luz de la cueva,
y vean, no es cosa nueva
pa el paisano una plumada;
y ni se enrieda en la armada
como muchos entre tantos;
¡yo alzo el vuelo sin espantos
lo mesmito que el chajá,
porque hasta las nubes va
el gaucho Luciano Santos! (II, pp. 407-408)

Así a pesar de que se hace referencia a "la escritura" "en letra bien moldada" y a "la plumada," Sansone de Martínez dice: "Luciano se presenta al estilo de los viejos payadores, sin faltarle la nota de autoelogio habitual en el ritual del cantor gaucho."⁴³ Luciano Santos no se presenta como escritor sino como voz hablante y en este sentido se le puede considerar "payador". En El matrero Luciano Santos, Luciano dice: "Me han puesto ronco los cantos,/tiro al suelo la guitarra;/si he sido un poco chicharra/la causa son mis quebrantos:/sepan que Luciano Santos,/ como pueta y payador,/le ha de correr al mejor/sin mirar tiro ni cancha;" (II, p. 530). Pero su escritura se convierte en un decir no porque se presente al estilo de los payadores, sino porque su arte-- que en el texto se identifica con la metáfora del "vuelo"--, que canta verdades ("el vuelo sin espantos") y que está dirigido a todos ("porque hasta las nubes va"), necesita de la oralidad para llegar al receptor rural y para que el lector implícito culto--disculpando las

contravenciones a "las reglas del arte" (II, p. 348)--sienta que la voz del poeta-payador proviene aparentemente del sector gaucho. De esta manera se explica el desarrollo autobiográfico de Luciano Santos, el que no se limita a la falsa modestia casi siempre anulada por el inmediato autoelogio del payador (recordemos la payada del Moreno en La vuelta de Martín Fierro), y que de él se desprenda el alegato social.

Luciano se declara "matrero":

Pero me llaman matrero
 pues le juyo a la catana,
 porque ese toque de diana
 en mi oreja suena fiero;
 libre soy como el pampero,
 y siempre libre viví,
 libre fí cuando salí
 dende el vientre de mi madre,
 sin más perro que me ladre
 que el destino que corrí. (II, p. 408)

La voz de Luciano subraya la marginación del grupo gaucho y en el texto resume la situación de los tres gauchos narradores. Luciano se margina de la sociedad--aunque sabemos que es la sociedad quien lo margina--porque quiere escapar de "los doctores", que arman guerras con la promesa de que ellos mejorarán la suerte del gaucho y cuando finalizan--ya salgan vencedores o vencidos--lo olvidan. Escuchemos cómo se proyecta la guerra y sus consecuencias desde la perspectiva de los tres gauchos orientales:

Baliente --Yo tuve ovejas y hacienda
 caballos, casa y manguera;

 Pero el clarín con su voz
 tuito abandonar me hizo;
 saqué a gatas lo preciso,
 y a lo demás, dije ¡adiós! (II, pp. 352-353)

Julián --Seis años de emigración
 en suelo extraño tuvimos;
 penurias, males sufrimos
 con grande resinación;
 cuando vino la invasión
 nos encontró decididos,
 y hoy disgraciaos y vendidos
 como hacienda por dinero,
 volvemos al extranjero
 ¡dejando bienes queridos! (II, p. 352)

.....
 Sólo cuando nos precisan
 entonces sí, son cumplidos,
 ¡pero después de servidos
 si nos encuentran nos pisan;

 porque un tinterillo fino
 con un gaucho se deshonorra; (II, p. 392)

Centurión --¿Y que más tengo sacao?
 Pasar frío al gran botón,
 quedar como chicharrón
 de viejazo y arrugao;
 nunca pasé de soldao,
 siempre en pelea dentré,
 en la vida me quedé
 atrás en las caballadas,
 ¡y en tintas las agarradas
 el primero me encontré! (II, p. 388)

El recuento realista de la situación social de las voces narradoras se dirige a un receptor implícito doble: el receptor rural debe reconocer en ella su propia marginación, llevando a cabo la instrucción textual indicada en El matrero Luciano Santos, en el cual los tres gauchos orientales se reconocen en la composición del "pueta" (II, pp. 468-469), y al lector culto se le quiere hacer tomar conciencia de su responsabilidad en ese proceso de marginación. Una vez indicada la dualidad del receptor implícito se puede desarrollar el proyecto doctrinario, el cual está fuertemente subordinado al planteo político.

La paz de abril les muestra una vez más a los habitantes de la campaña que sus sacrificios no son recompensados jamás y que en la

nueva sociedad rioplatense que se está forjando no hoy un lugar para ellos. Lussich, perteneciente al partido blanco y miembro de una familia de "desahogada posición económica," le muestra al receptor rural que su partido no lo engañó, que el General Aparicio no los "pialó" (II, p. 352), sino que la situación crítica del gaucho se debe al grupo de los doctores, el cual en su afán de conseguir sus propios fines debilita tanto al partido "blanco" como al "colorado":

Baliente --pero, ¡por Cristo bendito!
 se vino el dotorerío,
 de bombilla y tinterío,
 y ya empezó el barajuste
 sin que hubiese más ajuste,
 peliaban po el poderío. (II, p. 355)

.
 Julián --Y a la oreja siempre andan
 y como sarna se pegan;
 dentran, salen, corren, bregan,
 se dueblan con los que mandan:
 adulan, gruñen y ablandan
 con el intento de su labia:

 y al infeliz que engañiten
 lo dejan mirando el alba (II, pp. 358-359)

Pero no todos los hombres cultos son iguales. Se rescata a los jefes del partido, que a pesar de no pertenecer al grupo social del gaucho, pelean con su mismo valor y responden a sus necesidades, tal es el caso del doctor Juan Pedro María Salvañac (II, p. 359). La voz del gaucho Centurión subraya esta diferencia entre los "doctores," indicándole al receptor implícito rural que hay un grupo de ese sector culto dispuesto a ejercer una función paternalista con respecto al gaucho: "Don Julián, ¡por qués así?/hay manates superiores,/que han hecho muchos favores/a este pobre que ve aquí" (II, p. 405). Esta opinión la retoma Luciano Santos, pero sus décimas se dirigen a un receptor implícito dual. Al

presentarse como gaucho respetuoso de los bienes del "pacífico estanciero," o sea, como "un paisano de ley" (II, p. 410) se le indica al receptor rural que ésta es la actitud que debe tomar para que el sector culto y con poder económico lo proteja.⁴⁴ Al mismo tiempo, se crea un receptor implícito culto, al cual se le señala que si trata al paisanaje con justicia evitará su levantamiento:

No lo curtan a macana
al que es paisano de ley,
ni lo traten como guey
hincandolé la picana:
.....
dejen que el pobre trabaje,
naide lo insulte ni lo aje
y vivirá muy dichoso,
sin meterse a revoltoso
ni a defender caudillaje (II, p. 410)

La presencia del receptor implícito culto se mantiene a lo largo de la presentación del proyecto que exterioriza la filosofía progresista. Luciano pide que se aduque al paisano: "y al que el estudio no cuela/que se le prienda arriador,/y de redondo, en dotor/el gaucho se volverá,/y mil veces rezará/por ustedes con amor" (II, p. 410). Ante la marginación que la sociedad hace del gaucho, Lussich, movido por su simpatía hacia el grupo que conoció durante su experiencia militar en la revolución de Aparicio, propone el cambio del gaucho, único camino para su posible incorporación a la sociedad--algo muy similar ocurre en La vuelta de Martín Fierro--y este deseo se refuerza en los cuatro versos finales del poema:

¡quiera Dios pueda el paisano
con sus obras convencer,
yo al dirme, le hago saber
que soy su amigo Luciano! (II, p. 411)

La voz de Luciano parece separarse del grupo al que dijo pertenecer y dirigiéndose a un receptor ficticio culto y urbano, "mis doctores" (II, p. 410) y "ño Gomensoro" (II, p. 411), con el que coincide el receptor implícito, expresa su deseo--deseo que proviene del autor implícito como hombre culto que siente las miserias del grupo gaucho--de que se encuentre en el gaucho la potencialidad de ser un "útil ciudadano" (II, p. 410).

El alegato político que por momentos trasciende los hechos que le dieron origen, convirtiéndose en un alegato social, es el tema central de la composición. Pero Lussich quiere dejar, al mismo tiempo, un fiel retrato de "la existencia agitada y semi-nómade del verdadero gaucho" (II, p. 347) y por ello aparecen como temas secundarios el desengaño, el valor, el patriotismo, la soledad, la pobreza. Todo lo que se relaciona con fluidez al tema básico: la revolución de Aparicio y su fin insatisfactorio para el partido blanco y sobre todo para el habitante rural. Pero también se desarrollan los temas del amor, del deseo erótico, el que se ajusta a la soledad en la cual se mantiene al gaucho (las guerras civiles, las levas, las persecuciones por pertenecer a un bando político contrario, etc.), de la amistad entre hombres y del elogio del canto. Como Ascasubi, Lussich trata de crear una imagen completa del gaucho, pero sin agotar todas las posibilidades del subgénero. Su proceso selectivo le permite crear un receptor implícito doble a lo largo de la lectura de todo el poema y logra así darle unidad al mismo. Más todavía, el monólogo de Luciano Santos, en su función de sintetizar lo expuesto en el cuerpo de la composición, incorpora los temas secundarios que son los que permiten crear la

imagen gaucha de Luciano.

De la lengua gauchesca de Lussich dice Martínez Estrada que es "un dialecto," donde se "exageran los modismos regionales" y "la construcción sintáctica" del "habla campestre uruguaya."⁴⁵ El propósito de reproducir lo más fielmente posible "el estilo especial que usan nuestros hombres de campo" hace que la lengua utilizada en todas sus composiciones gauchescas se cargue de un fuerte tono local. Sin embargo, y en esto discrepamos del ensayista argentino, la lengua gauchesca de Lussich no es un mero exponente de vocablos y expresiones rurales. Si bien no tiene la parquedad de la lengua de Hernández, quien logra con maestría captar en sus versos el hablar elíptico y lleno de sugerencias del gaucha, la riqueza de sus símiles y metáforas, la sintaxis y las modificaciones fonéticas--todo lo cual se inserta en el código lingüístico establecido implícitamente por sus predecesores--responde con justicia al sentir del hombre rural, quien busca en lo concreto--y esto también lo anota Martínez Estrada, aunque encuentra que sólo Hernández es capaz de registrar este modo de pensar y de hablar--⁴⁶ el vehículo para expresar sus sentimientos. Nada artificioso y pintoresco hay en el siguiente símil, en el que y, aunque quizás con más palabras que las que Hernández hubiera utilizado, Lussich logra captar y transmitir al receptor implícito rural y urbano la turbación del gaucha Centurión:

Pero entre gente tan fina
se me colorió hasta el pelo,
y arisqueando de recelo
gané el banco de una esquina.
Y áhi lo mesmo que cigüeña
quedé estirando el pescuezo,
porque andaba lo confieso,
como gato entre la leña. (II, p. 369)

La gracia y el carácter del habla del gaucho se rescata en el coloquio de las voces narradoras, donde predominan los juegos de palabras, los eufemismos, los dicharachos, los refranes y los puntos suspensivos, que marcan el hablar pensado y espaciado del habitante rural y que a veces no desembocan en una sentencia sino en un retruque: "Me gusta verle la boca .../cuando la estira de balde" (II, p. 375).

En marzo de 1873 Lussich publica El matrero Luciano Santos. Este poema, más extenso que el anterior (tiene cuatro mil seis cientos once versos) y de mayor cuidado y variación métrica, continúa el tema de Los tres gauchos orientales.⁴⁷ Lussich dice en su prólogo: "Ellos (las voces de los gauchos narradores) prosiguen la narración de los sucesos de más interés que se han desarrollado desde el tratado de paz hasta el nombramiento del Doctor Ellauri para primer Magistrado de la República" (II, p. 412). La actualidad del tema, esto es, las violaciones al tratado de la paz de abril, la corrupción de los políticos y los fraudes electorales, no le permite al poema dejar de ser un recuento de lo ocurrido en la época. Nuevamente Lussich escoge para el desarrollo del alegato político la forma del diálogo, pero esta vez se limita a las convenciones de esta forma poética. El mayor número de voces que dialogan (Mauricio Baliente, José Centurión, Julián Giménez, Luciano Santos y el Rubio Pichinango) ya no crea la apariencia de un enfrentamiento dramático y esas extensas intervenciones sólo sirven para apoyar, ampliar, y ejemplificar el desarrollo del tema iniciado por una de ellas. Tampoco se hace uso del monólogo, que con tanto éxito sirvió para transformar en Los tres gauchos orientales el alegato político en alegato social y que acababa de demostrar sus máximas

posibilidades en El gaucho Martín Fierro. Por todo ello, y a pesar de que su estructura es muy similar a la de Los tres gauchos orientales-- Centurión visita a su amigo Baliente y después de hablar del desengaño sufrido con las violaciones de la paz de abril se van a una pulpería donde encuentran a Julián Giménez, a quienes se les unen más tarde Luciano Santos y el Rubio Pichinango. Todas las voces narradoras aportan noticias de actualidad política y Luciano Santos, ya no como la voz del narrador del marco, cierra el poema dirigiéndose al Presidente José Eugenio Ellauri--, no logra la unificación y el equilibrio de los temas desarrollados y, si se la compara con la primera composición, parecería que Lussich hubiera dado un paso hacia atrás.

La pasión política, ante las arbitrariedades cometidas por el partido "colorado" contra los integrantes del "blanco", es más fuerte en El matrero Luciano Santos que en Los tres gauchos orientales y Lussich parece consciente de este hecho. Esto explica el desarrollo de un mayor número de temas gauchescos. A los ya citados en el caso del poema anterior, habría que agregar el tema del "desgraciarse" por muertes necesarias (para escaparse de la leva, II, p. 512 y para defenderse del ataque de un miembro del partido contrario, II, p. 419) y/o involuntarias (la de la china de Luciano, II, p. 513; el del destierro, que si bien se menciona en el primer poema no alcanza el desarrollo que encontramos en éste; el de la querencia, que se desprende de la mención del rancho, del ganado, y del trabajo rural; el de la naturaleza como reflejo de las vicisitudes del paisano (la tormenta, II, p. 518); el del vicio del cigarro y el de las fiestas rurales, con sus bailes y cantos. Con esta expansión temática se trata

de crear una imagen más completa del gaucho y de su estilo de vida, que debería equilibrar la crónica de los acontecimientos políticos. Como en Los tres gauchos orientales, la voz de Luciano Santos sintetiza todos estos temas en el relato cantado de su vida, pero, al insertarse esta narración en la estructura del "diálogo" y al intercalársele la polémica periodística de José Cándido Bustamante y Julio Herrera y Obes, se pierde el efecto realista y la fuerza del alegato social logrados por medio del monólogo. Esto no quiere decir que no existan pasajes en los cuales la situación social del paisano se recorta con claridad y dramatismo:

Ansí lo pasa en la tierra
el que es redondo y paisano;
es el destino tirano
que en castigarnos se aferra;
¡todos nos hacen la guerra!
y siempre quieren mojar;
cuando nos pueden lograr
en la cara se nos ráin,
si usté retoza, le cáin...
¡porque el gaucho hay que domar! (II, p. 524)

Sin embargo, la fuerza de estos fragmentarios alegatos sociales se debilita en el contexto general. Más todavía, la mención al receptor ficticio culto, representado por el presidente Ellauri, corta repentinamente la dualidad del receptor implícito. En la descripción de la vida de matrero de Luciano existían signos textuales que marcaban la presencia del receptor implícito rural, quien se reconocía en la payada de Santos, y la del lector culto, a quien se le presentaba en toda la grandeza de su miseria la vida de marginación del gaucho. Pero con un signo gráfico, los puntos suspensivos, se le indica al lector que la narración va a tomar un rumbo diferente y los consejos al presidente

Ellauri parecen dirigirse al lector culto y con posibilidades de salvar a la "patria" (los consejos son en materia de gobierno y de administración principalmente). Todo ello aunque ya no sea posible, a pesar de que se subraya el trato de todos los uruguayos con igualdad y justicia, incorporar al gaucho a la nueva sociedad. Sólo dos de los consejos se dirigen específicamente a mejorar la situación del gaucho:

- 1) Con alvertencia y con maña
 escuelas mande poner,
 pa que puedan aprender
 los gauchos de la campaña,
 porque es disgracia tamaña
 en tiempo tan alentao
 ver tanto criollo negao,
 más duros que las murallas,
 que sólo marcan sus rayas
 con la hoja del envenao (II, p. 528)
- 2) Con los pobres no sea duro
 cuando le falten razones,
 ni largue contribuciones
 que causen más de un apuro;
 si usté lo hace, yo le juro
 en nombre de la gauchada,
 que no ha de faltarle nada
 para que viva tranquilo,
 y siempre hallará un asilo
 en medio de la paisanada (II, pp. 528-529)

La situación política que se crea después de la paz de 1872 le ha mostrado a Lussich que su proyecto paternalista con respecto al grupo gaucho es de difícil aplicación. Así, a pesar de que se mantiene el tono protector y afectivo hacia el sector representado por las voces dialogantes, no se le indica al receptor implícito rural que ejecute un cambio en su estilo de vida. No se le ofrecerá al gaucho la posibilidad de ese cambio y esto explica la eliminación del recensor ficticio rural en la parte final del canto de Luciano. El gaucho ha sido una vez más manipulado por el sector culto y en el poder y como recompensa a todos

sus sacrificios lo único que parecería otorgársele es la perduración de su valor por medio de un subgénero literario, que por muchos años fue calificado con el adjetivo "inferior":

Los pobres han sucumbido
 como planta en un desierto,
 ¡como el ave en campo abierto
 alejada de su nido!
 Así Lenoble, Durán,
 Piris, Ramos, Reboledo,
 Illa, Laguna, Robledo,

 Grané y más otros que inoro
 y que en verdá me da pena.
 Han muerto en pagos lejanos
 sin tener quien los velara,
 ni una cruz depositara
 ¡;sobre sus cuerpos hermanos!!

 Y también ¡cuántos habrá
 coloraos de honor que han muerto?
 dejando este páis cubierto
 dejando este páis cubierto
 ¡de lágrimas y organdá! (II, p. 500)

3. Jose Hernández: El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro

Las noticias biográficas de José Hernández provienen principalmente de lo que anotó Rafael Hernández, el hermano del poeta, en su libro Pehuajó.⁴⁸ A pesar de que se conoce con bastante exactitud el itinerario de la vida del escritor, dice Martínez Estrada:

A los cincuenta años de la muerte del poeta, se ignoraba de su vida casi todo lo que no pudo hasta entonces encontrarse en archivos y documentos de su época. Diez años después la situación es la misma, sin que hayan podido agregarse nuevas noticias. Ha de admitirse que no se poseerán ya, ... Existe un incomprensible secreto en torno a la vida de este autor.⁴⁹

La grandeza de los poemas de Hernández y la asimilación del autor con su personaje (ya en 1873 se le da el seudónimo de Martín Fierro) explican que la crítica trate de hacer un retrato psicológico del

del autor,⁵⁰ el cual permitiría entender con mayor claridad la obra "criptográfica," adjetivo que pertenece a Martínez Estrada, de Hernández. Más todavía, lo que se trata de dilucidar en el caso del creador del Martín Fierro, y esto también queda planteado en el estudio exhaustivo y digno de encomio de Martínez Estrada es por qué en el fuerte alegato social del poema no se encuentra ni el tono ni la actitud paternalista que se desprende de otras composiciones gauchescas ya estudiadas. Quizás, tono y actitud se hayan ajustado a un proyecto de reivindicación y defensa del gaucho, propio de un descendiente de la acaudalada familia de los Hernández y también de los Pueyrredón, apellido este último cuya importancia histórica y política comienza con Juan Martín Pueyrredón, brigadier general en las guerras de la Independencia y Director Supremo de las Provincias Unidas. Pero, no creemos nosotros que se deba buscar un conflicto psicológico en el primogénito de Rafael Hernández (federal) e Isabel Pueyrredón (miembro de una familia perteneciente al partido unitario, aunque sus simpatías políticas fueron federales) para explicar los "silencios" del poema y sí creemos que los eventos en que participa Hernández como periodista, poeta, militar y político--oficios que desempeñaron todos los poetas gauchescos--, y dejando de lado el aparente silencio que rodea su vida familiar, se relacionan con y contribuyen a aclarar la ideología subyacente en el poema y la forma escogida para expresarla.

José Rafael Hernández Pueyrredón, nombre pomposo que el mismo redujo a José Hernández--solucionando así el conflicto político familiar y dando pruebas de ideología federal, si bien no rosista,

como la de su padre, sino de federal reformista y confederado, que apoya a Urquiza y que, cuando la política de éste se vuelve sinuosa y centralista, sigue a Ricardo López Jordán--, nació el 10 de noviembre de 1834, en el caserío de Perdriel, San Isidro, en la provincia de Buenos Aires. Vivió sus primeros cuatro años al cuidado de su tía materna Victoria ("mamá Totó"). Por la persecución rosista contra los unitarios, la tía Victoria, su esposo y Magdalena, la hermana mayor del poeta, debieron huir al Brasil en 1838. José pasa entonces al cuidado de su abuelo paterno, en Barracas. Permanece con este abuelo federal hasta 1843 y concurre al colegio de Pedro Sánchez, cuando por problemas de salud y al poco tiempo de haber muerto su madre, es llevado al sur de la provincia, donde trabaja su padre de mayordomo de establecimientos. José vive desde su primera infancia la tensión política que fractura al país, que se resume y profundiza en la división de su propia familia. Según su hermano, es en Camarones y en Laguna de los Padres, donde su padre trabaja arreando haciendas, luchando contra los indios, participando en entreveros, etc., que José "se hace gaucho."⁵¹ Pero su vida "de gaucho" no dura mucho y en 1853 comienza su carrera militar.⁵²

En 1852 la Argentina, liberada ya de Rosas, se encuentra dividida. Por un lado, está la rica provincia de Buenos Aires y por el otro, el resto de las provincias, que quieren debilitar la hegemonía del puerto y que se unen en el Congreso de Santa Fé y decretan someterse a lo allí dispuesto. En diciembre de 1852, el coronel Hilario Lagos se levanta contra el gobernador de Buenos Aires Valentín Alsina. De este levantamiento hemos hablado en el capítulo segundo y si ahora nos

detenemos nuevamente en él es debido a que José Hernández ingresa en las filas del coronel Pedro Rosas y Belgrano, hijo adoptivo de Juan Manuel Rosas, quien desde el sur de la campaña bonaerense, en enero de 1853, se dirige a reprimir el levantamiento popular de Lagos. Las fuerzas de Rosas y Belgrano son vencidas por los urquicistas, al mando del general Gregorio Paz, en el Rincón de San Gregorio. Parece difícil entender por qué Hernández comienza su carrera militar apoyando al gobierno bonaerense y la explicación de Martínez Estrada, que entiende que Hernández sublima lo "gauchesco" y no al gaucho, "por reacción contra los gauchos,"⁵³ en un primer momento resulta convincente. Su ingreso en el ejército de Rosas y Belgrano se entendería así como una reacción contra las ideas de su padre y el mundo de frontera y de gauchos que en su estadía con él debió conocer. Sin embargo, no podemos olvidar que el Hernández que va a luchar contra Lagos, bajo las órdenes inmediatas del general Pinto, cuyas fuerzas estaban formadas por gauchos, y esto lo dice Martínez Estrada, tiene sólo dieciocho años y que la división ideológica en la que pasa su niñez y adolescencia no puede haberle permitido tener, a esa edad, una clara conciencia política. Más todavía, no debemos olvidar que tanto federales como unitarios bonaerenses temían que la política urquicista debilitara a la ciudad-puerto y ambas facciones se opusieron a Urquiza. El 8 de noviembre de 1854 Hernández vuelve a luchar contra el coronel Hilario Lagos, quien, con sus partidarios--los que se hallaban expatriados en las provincias y en el Uruguay--, invade el norte de la provincia de Buenos Aires. Lagos es vencido por los coroneles Hornos, bajo cuyas órdenes pelea Hernández, y Mitre. Urquiza, presidente de la Confederación para

demostrar que Lagos actuó por su cuenta firma un acuerdo con el Estado independiente de Buenos Aires por el cual se mantiene el statu quo y se compromete a expulsar a la gente de Lagos del territorio de la Confederación.⁵⁴ La situación política argentina es ambigua y está esombrecida por los intereses personales de algunos de los miembros de ambos bandos. Así, no podemos explicar la participación del joven Hernández en contra del levantamiento de Lagos como un ataque contra su padre, el cual encubriría en último término una reacción contra el gaucho, por quien el futuro poeta experimentaría sentimientos encontrados. Su participación militar en las fuerzas del gobierno bonaerense muestra a nuestro juicio la primera etapa de su formación política. En 1857 Hernández abandona el ejército por haberse batido a duelo con un oficial.

En 1856, la política bonaerense se divide en dos bandos: uno apoya al gobierno ("el pandillero") y otro se le opone ("el chupandino"), pidiendo la integración de Buenos Aires a la Confederación, previa reforma constitucional. Hernández se incorpora al grupo reformista o "chupandino" y participa en todas las revoluciones del litoral así como en las "revoluciones" en los periódicos. En 1858, Hernández va a Paraná, donde reside el gobierno confederado, y publica allí Las dos políticas, folleto inspirado en las ideas de Alberdi, y colabora en el periódico El Nacional Argentino. El 23 de octubre participa en la batalla de Cepeda, como ayudante de Urquiza. Después del triunfo de Cepeda, Hernández ingresa como oficial segundo en la Contaduría de la Confederación. Es taquígrafo del Senado y participa en las sesiones especiales de la Cámara de Diputados y en la Convención de Nogoyá. En

1860 vuelve a tomar las armas y el 17 de septiembre lucha en la batalla de Pavón, en la cual Urquiza es derrotado. Después de este fracaso, y habiendo renunciado a su cargo el presidente Derqui, el vicepresidente Juan Esteban Pedernera asume el poder y nombra a Hernández su secretario privado. Cuando Pedernera disuelve el Poder Ejecutivo, Hernández cesa como secretario y se dedica al periodismo. En febrero de 1863 funda y redacta El Argentino, periódico de oposición al gobierno de Mitre y de Sarmiento, gobernador de San Juan. En noviembre de ese año publica en su periódico, como reacción a la muerte de Peñaloza y en contra a Sarmiento, una serie de artículos sobre el "Chacho," que en diciembre compila en un volumen titulado Vida del Chacho.

En febrero de 1867 Hernández se halla en Corrientes. El gobernador de esta provincia es su amigo Evaristo López, quien lo designa Fiscal de Estado interino. Desempeña también el cargo de secretario de la Cámara Legislativa (por tres meses) y forma parte del Tribunal Superior de Justicia. En 1869, Evaristo López es derracado y encarcelado por una revolución que promueve el mitrismo y Hernández debe por eso abandonar la provincia. El general Nicanor Cáseres, apoyado por Ricardo López Jordán, quien con numerosas fuerzas, en las cuales va Hernández, pasa de Entre Ríos a Corrientes, ataca a Francisco M. Escobar, presidente de la legislatura correntina impuesto por el mitrismo. Urquiza no apoya este movimiento, por hallarse en buenas relaciones con el gobierno nacional, y esto hace que Hernández abandone al gobernador entrerriano para seguir una política anticoncentralista, lo que en ese momento equivale a aunarse con López Jordán y a apoyar a Evaristo López y a Cáseres. En 1869, y siendo ya Sarmiento presidente de la

República, Hernández se establece en Buenos Aires y funda el diario El Río de la Plata. En él va a luchar por el bienestar del pueblo y del país.⁵⁵ Cuando en abril de 1870 se produce el levantamiento de López Jordán, Hernández se traslada a Entre Ríos, donde pelea en los batallones revolucionarios hasta el 26 de abril de 1871, cuando, en la campaña de Ñaembé, son vencidos. López Jordán y Hernández huyen al Brasil. En 1872 Hernández vuelve a Buenos Aires y en su estadía en el Hotel Argentino concluye su poema El gaucho Martín Fierro. La imprenta de La Pampa publica el poema junto con el opúsculo, también de Hernández, "Memoria sobre el camino trasandino", en diciembre de ese año. En 1873, López Jordán vuelve a invadir la provincia de Entre Ríos y, como se le había puesto precio a la cabeza de los principales partidarios jordanistas, Hernández emigra a Montevideo. En la capital uruguaya colabora con y codirige junto a Héctor S. Soto el periódico La Patria, desde donde ataca la revolución mitrista de 1874. En 1875 regresa a Buenos Aires y se involucra en una acalorada polémica con La Tribuna, debido a un comentario irónico de este diario sobre la segunda edición de La vida del Chacho. El programa de reconciliación nacional del presidente Avellaneda le permite a Hernández retornar a sus actividades políticas, esta vez en el seno del partido autonomista. A fines de febrero de 1879 aparece La vuelta de Martín Fierro, publicada por la imprenta de Pablo E. Coni. Cuatro meses antes se publica la undécima edición de El gaucho Martín Fierro. En 1881 se edita su Instrucción del estanciero, folleto que demuestra su conocimiento rural. Desde 1876 José Hernández, con la ayuda de su hermano, se dedica al corretaje de campos y tareas procuratorias. Sin

abandonar sus negocios asume el oficio de librero, al adquirir la imprenta-librería de La Plata, y a partir de 1879 desempeña numerosos cargos parlamentarios. Es senador provincial, convencional por la sección I, vocal del Consejo General de Educación y vocal del Monte de Piedad y del Banco Hipotecario Nacional. Afectado del corazón muere el 21 de octubre de 1886 en su quinta de Belgrano, Buenos Aires.

Como observación final a esta introducción, mucho más extensa que la que le dedicamos a los demás escritores, del subgénero, digamos que ella no es de ninguna manera exhaustiva y que conscientemente hemos omitido ciertos datos de la vida de Hernández (fecha de casamiento, número de hijos, bienes muebles e inmuebles de su propiedad, etc.) por no creerlos imprescindibles para el estudio de su obra más importante El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro.⁵⁶ También hay que aclarar que, si una obra literaria no puede aislarse de la coyuntura histórica en la que surge y de la persona de su autor--entendamos por esto su modo de ser, su ideología, su actitud frente al momento que le toca vivir--, tampoco es nunca un mero reflejo de ellas. Tomando en cuenta estas consideraciones pasamos a analizar los dos poemas más prestigiosos de la poesía gauchesca.

Si en 1924 Ricardo Rojas expresaba la dificultad de hacer un sumario sobre la crítica del Martín Fierro, en 1982 esta tarea es ya casi un imposible. La excelencia del poema hernandiano, que eleva a la poesía gauchesca al nivel de la mejor literatura "culto" y que, por medio del manejo inigualable del habla dialectal, logra lo que la poesía "culto" no había conseguido, o sea, la íntima relación entre lengua y poesía, así como su gran popularidad, explican el sin número

de estudios críticos existentes. Nuestro propósito es examinar, aprovechando las contribuciones de esos estudios, cómo Hernández trabaja la voz narradora y sobre todo cantora, el receptor ficticio e implícito--puesto que Martín Fierro es aceptado tanto por el receptor semianalfabeto rural como por el lector culto urbano--⁵⁷ y la lengua gauchesca. En otras palabras queremos estudiar cómo estos poemas, resumiendo las composiciones que lo precedieron, se aleja de ellas y se convierte en un texto único.

John B. Hughes dice:

El mundo tan real como extenso del poema depende de la voz--a la vez palabra y persona--del cantor, pero no se da en el texto (el subrayado es del crítico), sino que cobra forma, "se construye" en la imaginación del lector-oyente.⁵⁸

También Martínez Estrada se refiere con gran cuidado a la riqueza evocadora del habla del Martín Fierro, ya que todo lector atento del poema observa que allí se dice más de lo que la voz canta, que la parquedad de la lengua gauchesca hernandiana, que se armoniza totalmente con la estrofa--la sextina, esa feliz creación del poeta--, no sólo responde a un propósito mimético--el hombre de campo es concreto y parco, aunque como indica Martínez Estrada, muchas veces omite lo que quiere significar y lo sustituye por una metáfora o un símil--,⁵⁹ sino que también a una necesidad lírica. Pero la realización del poema, ese "construirse" del mundo del Martín Fierro del que habla Hughes, no se lleva a cabo al "duplicar en nosotros, como podamos, el proceso creador de evocación lírica del propio poeta,"⁶⁰ sino actualizando las instrucciones textuales durante el proceso de lectura. De esta manera vamos a poder captar el significado de los versos elípticos de las

voces cantoras, la duplicidad del receptor implícito y el mensaje social y político de Martín Fierro. Así como lo que dice la voz del "cantor" es una mínima sugerencia de lo que se quiere decir, las intenciones didácticas del poeta, que parecen no existir en la Ida y que alcanzan un amplio desarrollo en la Vuelta, transmiten--quizás sin que Hernández fuera consciente de ello--su ideología "reformista". Esta ideología, sin dejar de ser por eso defensor de la causa del pueblo y sobre todo del pueblo rural, del gaucho, es la que le obliga a aceptar el sacrificio del grupo a cambio del progreso, de la modernización. Sin embargo, no queremos decir de ninguna manera que el estudio del proceso creador no sea relevante para la comprensión del Martín Fierro, tanto se entienda como creación material del poema (la "génesis" del mismo), trabajo que realizaron Carlos Alberto Leumann y Martínez Estrada,⁶¹ o como creación del "canto," que lo que hace Hughes. Por el contrario, los aportes de los críticos citados contribuyen a esclarecer varios e importantes signos textuales.

En la "carta aclaratoria", que Hernández le dirige a su amigo José Zoilo Miguens, indica los propósitos que le llevaron a escribir su Martín Fierro:

Me he esforzado ... en presentar un tipo que personificara el carácter de nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse que les es peculiar; todos los arranques de su altivez inmoderada hasta el crimen ... hijos de una naturaleza que la educación no ha pulido y suavizado ... Quizá la empresa habría sido para mí más fácil, y de mejor éxito, si sólomente hubiera propuesto hacer reír a costa de su ignorancia, como se halla autorizado por el uso, en este género de composiciones, (II, p. 576)

Estos propósitos limitan su marco de referencias y, al eludir las opciones que presenta la vertiente festiva del subgénero, su poema se

construye según las coordenadas de las composiciones que, como Prieto señala, "sirven de vehículo al alegato político."⁶² Se quiere crear una imagen fidedigna del gaucho--propósito común en todos los que incursionaron en este subgénero--y para ello no se desplaza a ese "tino" gaucho fuera de su medio ni se lo compara con el habitante urbano, y que es en su habitat donde se debe mostrar--aunque la tarea sea mucho más difícil--la situación angustiosa de este grupo humano "tan poco conocido" (II, p. 576). La marginación social del gaucho se agudiza por causas políticas, pero Hernández, sin olvidar el alegato político, pero sobre todo basándose en el principio estético de que el artificio literario consiste en ocultar la artificialidad--en el prólogo a La vuelta de Martín Fierro, Hernández dice: "a fin de que el libro se identifique con ellos (los "millares de personas que jamás han leído") de una manera tan estrecha e íntima, que su lectura no sea sino una continuación natural de su existencia" (II, p. 631)--trasciende los alegatos y la voz de Martín Fierro y sus hijos cantan sus penas "extraordinarias," sus desgracias, sin estancarse en las particularidades coyunturales del momento.

Con el humilde antecedente de "El gaucho," de Luis Pérez, y del breve pero acertado monólogo de Luciano Santos en Los tres gauchos orientales, de Antonio D. Lussich, Hernández emplea el monólogo con nuevos alcances. La voz de Martín Fierro se presenta "cantando" directamente ante un auditorio plural. La voz del payador se crea en el canto y ese canto es el que aparentemente el receptor implícito escucha en el proceso de su creación. Martínez Estrada dice: "Algo que de de súbito se presenta como una novedad en el Poema, es que su Autor

es el primero de los poetas gauchescos que se resuelve a ceder al protagonista el papel de narrador ... Los demás poetas gauchescos escribían contemplando la escena y los personajes desde fuera. Los observaban y los hacían hablar por el sistema de la dramaturgia."⁶³ Prieto también observa que el monólogo le otorga a la voz narradora "una ilusión de realidad más próxima."⁶⁴ La voz del cantor se individualiza y su canto proyecta una perspectiva interior:

Aquí me pongo a cantar
al compás de la viguela,
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria
como la ave solitaria
con el cantar se consuela (II, p. 578)

El canto y el poema se inician con la explosión de un alma dolorida que canta para dar alivio a sus penas. La interioridad e intimidad del canto--a lo largo de las primeras diez estrofas que integran el preludio a la historia de Martín Fierro no se menciona la presencia del receptor--contribuyen a desoir la voz del narrador del marco y a que no se perciba que el canto directo de Martín Fierro se transmite a través de la voz de un narrador que "relata" su historia cantada:

Es un telar de desdichas
cada gaucho que usted ve.
Pero ponga su esperanza
en el Dios que lo formó
Y aquí me despido yo,
que he relatao a mi modo
males que conocen todos
pero que naides contó (II, p. 630)

Ahora bien, Martín Fierro no canta sólo como el ave, aunque su canto se refiere a la soledad--entiéndase, abandono--del gaucho. En la estrofa décimocuarta, décimoctava y décimonovena del primer canto se menciona al receptor ficticio: "Soy gaucho, entiéndalo"; "Y sepan

cuantos escuchan" y "Y atiendan la relación" (II, p. 580). Así se reproduce la escena del payador ante un público campesino y plural. El verbo conjugado en la tercera persona del singular de la estrofa décimonovena no nos permite pensar que el receptor ficticio sea singular, ya que en el mismo canto primero se indica dos veces que el receptor es plural. El uso del singular parece servir para dar mayor énfasis a lo que se dice. La estrofa mencionada (verso setenta y nueve) subrayaría la autodefinición del cantor como gaucho y el canto tercero, también de la Ida, menciona nuevamente a un receptor singular, en el momento de terror que vive Martín Fierro durante el malón indígena: "¡lo viera a su amigo Fierro/aflojar como un blandito!" (II, p. 590). La discordancia que existe entre la soledad en la que canta el ave y la compañía silenciosa--en señal de aceptación, nadie responde a la invitación provocadora del cantor ("siempre me tuve por gueno/y si me quieren probar/salgan otros a cantar/y veremos quién es menos," (II, p. 579)--en la que canta Martín Fierro se continúa en la discrepancia entre las razones por las que Martín Fierro dice cantar y las razones por las que canta. Si el cantor hubiera estado solo, su canto sería únicamente un alivio para su alma, pero como canta para un auditorio es también, y esencialmente, un vehículo para hacer saber que a su actual estado de "gaucho perseguido" lo "arrojó" el "maltrato" (II, p. 580). Su historia es así la de los malos tratos e injusticias que la sociedad ("la autoridad") le impuso. Se dice más de lo que la voz canta y muchas veces no se dice lo que ella canta. Así, la aparente espontaneidad del canto de Martín Fierro, que brota "como agua de manantial" (II, p. 579) y que parecería que es él, el canto, el

que crea al cantor, se pierde en parte al ser el narrador dramatizado del marco, y quien coincide con el autor implícito,⁶⁵ el que transmite la historia de Martín Fierro.

Martín Fierro canta la historia de sus desventuras, que es la historia de las desventuras de todos los gauchos, a un receptor implícito doble. La suerte trágica del gaucho y la de Martín Fierro se debe al abuso de las autoridades. Sus desgracias comienzan con el arreo de hombres que por cuestiones políticas han caído bajo el poder del Juez de Paz y a quienes éste envía a la frontera:

Ansí empezaron mis males
lo mesmo que los de tantos;
sí gustan . . . en otros cantos
les diré lo que he sufrido.
Después que uno está perdido
no lo salvan ni los santos. (II, p. 584)

El receptor ficticio rural y el receptor implícito, que coincide con el ficticio, conocen el comienzo de estos males y en los versos del cantor sienten expresados sus propios sufrimientos. Pero Martín Fierro se dirige al lector implícito urbano, a las autoridades que condenan al gaucho al destierro en las tolдерías indígenas, o sea, a las autoridades que lo condenan a la marginación social. A lo largo del canto segundo recuerda el momento en que el paisano tenía casa y familia. La leva que coloca al hombre de campo en la frontera o en el batallón es menos perniciosa por la vida infernal que el gaucho debe en esos lugares soportar que porque lo separa arbitrariamente de sus únicas posesiones, "rancho," "caballo," "mujer," e "hijos," para dejarlo aún más vulnerable al poder de las autoridades.

La crítica social adquiere mayor fuerza después de haberse desarrollado con detención el tiempo en que el gaucho tenía un lugar en la sociedad, cuando era "padre," "marido" y "trabajador." Félix Weinberg señala la inverosimilitud de ese "aúreo pasado"⁶⁶ y nosotros estamos de acuerdo con el crítico argentino. Sin embargo, opinamos que la presencia de ese pasado un tanto idílico--sin perjuicio de que haya o no existido--le indica al receptor implícito culto la posibilidad abortada desde siempre de que el gaucho pudiera vivir en sociedad. Es el lector culto quien debe sentir en toda su fuerza esta crítica social. Más todavía, Martín Fierro y con él la capa oprimida de la sociedad que él encarna deben aparecer como individuos básicamente buenos, condenados por su pobreza, ignorancia y mansedumbre--que no el lo mismo que cobardía--, para que la crítica social y política pueda realizarse.

Se subraya la naturaleza mansa de Martín Fierro porque es precisamente su mansedumbre la que le permite creer que sus desgracias son productor de un destino funesto:

pero ha querido el destino
que todo aquello (el tiempo de bonanza) acabara.
.....
Cantando estaba una vez
en una gran diversión,
y aprovechó la ocasión
como quiso el Juez de Paz ...
se presentó, y ay no más
hizo una arriada en montón.
.....
Yo no quise disparar
Soy manso--y no había porqué.
Muy tranquilo me quedé
y así me dejé agarrar. (II, pp. 584; 585)

Estas características que forman la personalidad moral de Martín Fierro hacen que el lector implícito, tanto el receptor rural como el urbano, acepten el ulterior abandono de su familia y las muertes del moreno y del gaucho pendenciero como hechos inevitables. No se puede condenar a Martín Fierro porque está actuando, y así lo cree él, bajo las fuerzas del azar. Hay un signo textual--no entendido hasta hoy por la crítica --que indica cómo el cantor se ve atrapado por una suerte que no entiende. Por lo tanto, sus actos no son conscientes. El cantor--y no el narrador dramatizado del marco--usa la tercera persona del singular para referirse a la leva:

Ni los mirones salvaron
de esa arriada de mi flor.
Fue acollarado el cantor
con el gringo de la mona. (II, pp. 585-586)

Martínez Estrada, uno de los lectores más cuidadosos del poema, observa que Martín Fierro presenta su "historia objetiva" desde una perspectiva exterior. Sus hechos son mecánicos y el crítico argentino refuerza su opinión con el pasaje de la Vuelta, donde Martín Fierro pelea con el indio ("Tres figuras imponentes/formábamos aquel terno:/ella en su dolor materno,/yo con la lengua dejuera,/y el salvaje como fiera/disparada del infierno," (II, p. 663). Aquí se ve claramente que el cantor se describe a sí mismo desde afuera.⁶⁹ Creemos que el uso de la tercera persona del singular en la estrofa citada responde también al procedimiento de presentar las acciones del cantor como hechos mecánicos, como reacciones provocadas por el destino del gaucho. Y es en esta parte del poema, cuando comienzan los males de Martín Fierro, que la proyección de sus actos como ajenos a su voluntad adquiere

relevancia. Una vez que se convierte en víctima de su destino y es impulsado a actuar por esa fuerza arbitraria, todos sus actos se justifican y no se le puede condenar. Hay otro signo textual que le indica al receptor implícito cuál debe ser su actitud con respecto a los desgracias de Martín Fierro. Se trata de la comprensión del cantor ante la desaparición de su mujer. Nada irónico encierran estas palabras de Martín Fierro:

Y la pobre me mujer,
 ¡Dios sabe cuánto sufrió!
 Me dicen que se voló
 con no sé qué gavián,
 sin duda a buscar el pan
 que no podía darle yo.

 Si no le quedó ni un cobre
 sino de hijos un enjambre,
 que más iba a hacer la pobre
 para no morir de hambre.
 ¡Tal vez no te vuelva a ver,
 prenda de mi corazón,
 Dios te dé su protección
 ya que no me la dió a mí. (II, p. 602)

Ni siquiera podemos hablar de perdón porque no existe una culpa, o mejor dicho, no existe culpa en la mujer sino en la sociedad. La aparente pérdida moral de la mujer--abandona a sus hijos y se va con otro hombre--, que es con mayor exactitud la pérdida de la vida familiar del gaucho, no es más que una consecuencia de la pérdida económica debida a los abusos de las autoridades. Años más tarde, el dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez desarrolla un tema muy semejante en Barranca abajo.

Sin embargo, la creencia de Martín Fierro de que su suerte está predeterminada se invalida con la narración de la vida en la frontera. No es el destino el que condena al gaucho a la desaparición sino un

sistema sociopolítico corrupto. Se envía al gaucho a proteger la frontera de los ataques indígenas, pero solo lo usa para trabajar gratuitamente los campos de los jefes y sus conocidos. No se le paga, y se le roba por medio del pulpero:

Allí tuito va al revés:
 los milicos se hacen piones,
 y andan por las poblaciones
 emprestaos pa trabajar.
 Los rejuntan pa peliar
 cuando entran Indios ladrones.
 Yo he visto en esa milonga
 muchos jefes con estancia
 y piones en abundancia,
 y majadas y rodeos;
 he visto negocios feos
 a pesar de mi inorancia (II, pp. 596-597)

El lector implícito urbano debe sentir el ataque que encierran las palabras del cantor y la cuota de responsabilidad que le pertenece: "¡les ju-ro que era un dolor/ver esos hombres, por Cristo!" (II, p. 592). El pronombre indirecto "les", que indica la presencia del receptor ficticio rural a quien Martín Fierro le cuenta cantando la historia de su vida--la historia común de todos los gauchos--,⁶⁸ apela también el lector implícito culto, al que ignora o trata de ignorar--porque "olvidar lo malo/es también tener memoria." (II, p. 747)--la situación social del gaucho. Debemos recordar--y esto lo indica Martínez Estrada apoyándose en los comentarios de Leumann--que los cantos más antiguos del poema son el veintisiete y el veintiocho de la Vuelta, en los cuales Picardía desarrolla también el alegato político en contra "del servicio de fronteras, la conscripción obligatoria y el sorteo de contribuyentes para la Guardia Nacional," el que coincide con el programa político que Hernández lleva a cabo en su periódico El Río de la Plata.⁶⁹ El poema

se inicia por una necesidad política--cerrado el periódico, la poesía gauchesca le ofrece un arma efectiva para continuar su lucha--, la cual se trasciende en el proceso creativo. Así, las desgracias del gaucho provienen no del destino sino de la política. Pero el gaucho--Martín Fierro y Picardía: "parece que el gaucho tiene/algún pecao que pagar" (II, p. 723)--y el receptor implícito rural asocian los atropellos de la justicia de campaña con el destino porque no tienen fuerzas para luchar contra ella. En un proceso lento de escaramuzas políticas y guerras civiles, de vejámenes y miseria, se ha ido dejando impotente al gaucho. Ante la injusticia de las autoridades, el cantor es tan impotente como ante las fuerzas arbitrarias del destino. Así se explica el reclamo de Martín Fierro a las autoridades:

En medio de mi inorancia
 conozco que nada valgo.
 Soy la liebre o soy el galgo
 asígn los tiempos andan,
 pero también los que mandan
 debieran cuidarnos algo. (II, p. 600)

La creación de Cruz como "doble" antitético del cantor es esencial no sólo para la estructura del poema--Martínez Estrada sugiere que "La historia de Cruz era primeramente la historia de Martín Fierro"⁷⁰--sino también para el mensaje que Hernández le transmite al receptor implícito doble. Si Martín Fierro encarna al grupo gaucho en una visión idealizada, y las muertes que comete durante su vida de matrero se justifican porque a ellas lo empujó la situación marginal del gaucho--el destino, según el cantor--, Cruz es la imagen inexpurgada del gaucho. Cruz es consciente de su condición de víctima de las autoridades y no acusa al destino por sus desgracias sino a los gobernantes corruptos.⁷¹

De los males que sufrimos
 hablan mucho los puebleros,
 pero hacen como los teros
 para esconder sus niditos:
 en un lao pegan los gritos
 y en otro tienen los guevos.
 Y se hacen los que no aciertan
 a dar con la coyuntura;
 mientras al gaucho lo apura
 con rigor la autoridá,
 ellos a la enfermedá
 le están errando la cura. (II, p. 626)

Las palabras de Cruz, que explicitan el significado del relato de Martín Fierro y entendido por el lector implícito urbano, o sea, que lo que el cantor llama destino es en verdad la corrupción de un sistema de gobierno (la inmoralidad de "los que mandan"), se dirigen al receptor implícito rural. El campesino debe saber la razón de sus desgracias. Es importante observar que el receptor ficticio del relato de Cruz es Martín Fierro y que es después de su transposición de papeles, de cantor a receptor, y después de que toma conciencia de su situación social, que Martín Fierro se resuelve a dar la espalda a la sociedad expatriándose en la tierra de los indios. Sabemos que esta marginación aparentemente voluntaria no es otra cosa que el último estadio de la alienación social y el receptor implícito rural debe entenderla como causada por el gobierno:

Y yo empujao por las mías (las penas de Fierro)
 quiero salir de este infierno;
 ya no soy pichón muy tierno
 y sé manejar la lanza,
 y hasta los indios no alcanza
 la facultá del Gobierno. (II, p. 627)

Cruz, como Picardía, quien según Martínez Estrada fue la primera versión de Martín Fierro, conociendo las arbitrariedades de la autoridad trata de sobrevivir, de "hacerse el chanco rengo" (II, p.

616), dentro de esa sociedad. Pero todos los intentos que realiza el gaucho son inútiles, ya que no hay un lugar para él. Si las muertes que comete Cruz parecen en un primer momento menos justificables que las cometidas por Martín Fierro se debe a que Cruz trató de ceder e integrarse dentro de lo posible--aunque no puede ir contra los intereses de su grupo y en el momento en que Martín Fierro está en peligro se le junta--a la estructura social, la que hace "más ricos a los jefes" y deja en la miseria al pueblo rural. Los crímenes de Cruz son ocasionados sin embargo por las autoridades mismas. ¿No mata a dos hombres y castiga moralmente al "Comendante" de la milicia porque éste basándose en su poder de superior le ofende quitándole a su mujer?. Por lo tanto, no estamos de acuerdo con Martínez Estrada, quien no encuentra justificación para el ataque verbal de Cruz contra el gobierno, ya que, según el crítico argentino, sus desgracias no son causadas por él.⁷²

Si entendemos que Martín Fierro es la imagen idealizada del grupo gaucho, de todo lo positivo de ese sector rural, Cruz es la imagen más concreta y vulgar del gaucho. En Martín Fierro se presenta lo general; en Cruz, lo particular. Los actos conscientes de Cruz lo condenan en última instancia a las tolдерías, a la marginación. El lector implícito culto, que siente el alegato social y político del poema y que debe aceptar su cuota de responsabilidad por la situación social del gaucho, siente aminorarse su culpa en la unión de Cruz y Martín Fierro. Si la marginación de Martín Fierro es un acto arbitrario--la sociedad es la que lo margina por ser gaucho--, y si así el personaje se convierte en una víctima expiatoria, la marginación de Cruz, del gaucho concreto y

no de lo "gauchesco", apropiándonos de la terminología de Martínez Estrada, parece ser un castigo justo a sus culpas. Pero no podemos olvidar que en el momento en que se presenta a Cruz como gaucho oportunista y consciente de su situación, también se critica a las autoridades que se aprovechan de estos gauchos:

Le alvertiré que en mi pago
ya no va quedando un criollo,
.
Colijo que jué por eso
que me llamó el Juez un día
.
Y me largó una ploclama
tratándome de valiente,
que yo era un hombre decente,
y que dende aquel momento
me nombraba de sargento
pa que mandara la gente. (II, p. 624)

El lector implícito urbano debe entender este pedido de igualdad. Si se condena al gaucho, aunque sus faltas son justificables, se debe también condenar a las autoridades. También se le comunica este mensaje al receptor implícito rural, pero en las palabras del narrador dramatizado del marco, con las que finaliza la Ida, se sugiere indirectamente la imposibilidad de este tratamiento justiciero:

Pero ponga su esperanza
en el Dios que lo formó. (II, p. 630)

Debemos pensar que quien debe tener esperanza en un cambio social es el receptor implícito rural. Pero este cambio sólo parece provenir de Dios, lo que encierra una doble ironía. Primero, porque se ha dicho a lo largo de todo el poema que los males de los gauchos provienen de causas políticas y no providenciales. Segundo, porque Martín Fierro presenta irónicamente a Dios como aquél que le "hizo tantos biens" (II, p. 626), lo que se invalida casi inmediatamente cuando se subraya que

esos bienes--las caulidades del ser humano--son superados por las penas que debe sufrir.

Prieto señala que en El gaucho Martín Fierro Hernández parece ya estar "escindido ideológicamente entre su adhesión afectiva a la causa del gaucho y su adhesión racional a una filosofía que condenaba irremisiblemente a esa causa."⁷³ El crítico se basa para esta aserción en el opúsculo de Hernández "Memoria sobre el camino trasandino," que aparece a continuación del poema. En este trabajo Hernández desarrolla la filosofía progresista liberal. Nosotros creemos, sin embargo, que el conflicto entre la filosofía "reformista" del autor y su simpatía por los gauchos no se debe buscar en indicadores extratextuales, ya que se proyecta en el mismo poema al responsabilizar al lector implícito culto y sobre todo a las autoridades de la situación del gaucho, y al eximir al lector al menos de parte de su responsabilidad por medio de la creación de Cruz. Por ello Martínez Estrada lamenta que "Su personalidad (la de Martín Fierro) se ha disipado desde el momento de oír a Cruz su relato ... Cruz le ha quitado lo más importante de su biografía, le ha quitado su vida."⁷⁴ Este conflicto se resuelve en La vuelta de Martín Fierro, donde la filosofía progresista--que necesariamente debe aceptar la desaparición del gaucho--se hace explícita, y la tonalidad del poema es resignada y didáctica.

La continuación del poema de 1872 es un nuevo empezar. La voz de Martín Fierro que encarnaba el alegato social y político calla en los siguientes versos: "Ruempo--dijo--la guitarra,/pa no volverme a tentar, /ninguno la ha de tocar/por siguro tangaló;/pues naides ha de cantar/ cuanto este gaucho cantó." (II, p. 629). Sin embargo, la voz del

narrador dramatizado del marco, que coincide con el autor implícito, ofrece la posibilidad de una continuación. La posibilidad de esa continuación es la de expresar por medio de la voz de un gaucho el mensaje de la muerte de ese grupo rural y su resurrección o, como bien anota Martínez Estrada, su "transfiguración" en la incipiente clase proletariada rural. Pero la voz del gaucho de la Vuelta ya no es la del Martín Fierro, víctima de la sociedad, que reflejaba en su relato las injusticias que ésta le causa al gauchaje, aunque su voz sólo culpaba al destino, y de esta manera la crítica social y política cobraba aún más énfasis, sino la del Cruz arrepentido y expurgado que al morir se encarna en Martín Fierro. La incorporación del gaucho en la sociedad era una utopía. Socialmente se elimina al gaucho y poéticamente se hace lo mismo. Así se explica la mudanza del nombre:

Convinieron entre todos
 en mudar allí de nombre
 Sin ninguna intención mala
 lo hicieron, no tengo duda.
 Pero es la verdad desnuda,
 siempre suele suceder,
 aquel que su nombre muda
 tiene culpas que esconder. (II, pp. 744-745)

El gaucho debe cambiar porque de lo contrario su "destino," impuesto por la sociedad, es el de "vivir errante/donde la suerte lo lleva" (II, p. 745).

El tono del canto del Martín Fierro de la Vuelta pierde la fuerza y la virilidad que lo caracterizaba en la primera parte--sólo se recupera en la payada con el Morena--y se asimila a la voz del autor implícito. Es que este Martín Fierro, así como sus hijos, incluyendo también a Picardía, arrepentidos y cargados de consejos para el

receptor implícito rural, son proyecciones de la posible existencia del gaucho--que ya ha muerto en sus infortunios: la frontera, el destierro en las tolдерías, la prisión, etc.--en sociedad. La voz de Martín Fierro no es la misma que la del autor implícito, pero los dos transmiten un mismo mensaje: el mensaje de la muerte y resurrección, o mejor dicho, transformación del gaucho (el poema termina en el canto treinta y tres y se subraya la connotación bíblica de este número, II, p. 746), a un receptor implícito doble que coincide con el receptor ficticio también doble ("Tanto el pobre como el rico/la razón me la han de dar;" II, p. 634). El mensaje que pide la transformación del gaucho, ya efectuada de hecho en la historia rioplatense, no olvida la crítica social y política. La multiplicación de las voces narradoras sirve para abarcar la totalidad del país aprehendiendo los males que lo minan--debemos recordar que los versos con mayor carga política y los más antiguos del poema (los de Picardía), que en 1879 son anacronicos, se hallan en la segunda parte--y, al mismo tiempo, subraya la posibilidad y necesidad del cambio del gaucho al presentarse todas las voces narradoras en un tono resignado y dispuestas acatar ese cambio. Pero el efecto artístico es contrario al efecto ideológico que busca el autor y es Vizcacha, el producto esperéntico e increíblemente real, el personaje y la voz que más nos convencen. Quizás perdure en este pasaje el conflicto entre la ideología del autor y su adhesión afectiva a la causa de los gauchos, que domina en la *Ida*.

La vida de ladrón, aprovechador y harapiento de Vizcacha, y que termina en una muerte horripilante, se ajusta con precisión a las fallas de la sociedad. Vizcacha es su producto y sólo él representa

el resultado de la adaptación a un sistema erróneo. Sin embargo, tiene que morir de manera ejemplificadora no porque la sociedad haya cambiado, sino porque se le quiere indicar al receptor implícito rural la posibilidad de un sistema social justo, donde los consejos pragmáticos y "amorales", si se quiere--aunque no se puede hablar de moralidad en el caso de Vizcacha--, no tendrían sentido. Muy diferentes son los consejos que Martín Fierro da a sus hijos. En ellos se encomia la precaución, el trabajo, la fe, la prudencia, la unión, el respeto, el cariño, etc. Pero todas estas virtudes cardinales emitidas por Martín Fierro se invalidan por el eco de su propia voz, que en la primera parte del poema cantó sus desgracias y las injusticias que sufrió, a pesar de que "Dende chiquito gané/la vida con mi trabajo,/y aunque siempre estuve abajo/y no sé lo que es subir,/también el mucho sufrir suele cansarnos, ¡barajo!" (II, p. 600). Esta contradicción entre el mensaje ideológico y el efecto poético se refuerza en la salida "a los cuatro vientos" de Martín Fierro y de sus hijos, que son proyecciones del cantor. Parece que el cambio de Martín Fierro es tan inaceptable como la sinceridad de sus consejos y así se lo vuelve a marginar.

Para terminar debemos detenernos en la voz del autor implícito. En la Vuelta sentimos varias veces su voz con la función tradicional que desempeña el narrador del marco en la gauchesca: indicar lo que hacen las voces narradoras. Es un observador dentro del grupo de los receptores ficticios. Sin embargo, al final de la composición asume una identidad y se presenta como escritor. Su escritura, como en el caso de Luciano Santos en Los tres gauchos orientales, sirve para transmitir el canto-oral de las voces narradoras. Su libro, además de

ser un vehículo de la composición oral, tiene la función de hacerse eco de las necesidades y guía de los gauchos. Por ello: "No se ha de llover el rancho/en donde este libro esté" (II, p. 746). Pero este autor implícito, que en una primera lectura podría confundirse con un gaucho, con Martín Fierro, no lo es:

Pues son mis dichas desdichas
las de todos mis hermanos.
Ellos guardarán ufanos
en su corazón mi historia;
me tendrán en su memoria
para siempre mis paisanos. (II, p. 746)

Las desdichas sobre las que escribe no son las suyas. Lo que es suyo es la escritura, el transmitir las desdichas de todos los gauchos, a quienes la voz del autor implícito siente como hermanos. Recordemos que en el final de la Ida la misma voz dice que "he relatao a mi modo/males que conocen todos/pero que naides contó" (II, p. 630). En la conclusión de la Vuelta Hernández presenta en verso su ars poética. Por medio de la lengua gauchesca, que expande los límites de las convenciones literarias "cultas", llega a toda la población rioplatense, la culta y la analfabeta, a "aquellos que en esta historia/sospechen que les doy palo" (II, p. 746), obviamente las autoridades, y al paisano que guardará por siempre en la memoria la historia social y política de su grupo. Aún más importante, el paisano guardará su canto, que se revela contra lo establecido por la literatura oficial, y que se asimila a su sentir. La voz del gaucho, con la que el receptor implícito rural puede asociarse, suaviza para el lector implícito culto la crítica social y política y le permite ocultar la voz culta del autor implícito que reclama ciertos derechos para la clase desheredada rural. De esta manera, el canto y el poema se convierten

en el "Bien de todos" (II, p. 747).

De la lengua gauchesca de Hernández se ha escrito mucho. Es su lengua la más parca y la más rica, por el poder enunciator que sus palabras encierran. Muy pocas palabras se usan para recrear la vasta miseria del paisano, rica en silencios. Hablamos ya de este valor intencional cuando nos referimos a las voces narradoras y a los receptores implícitos. Es este valor enunciator el que le otorga más realidad a su canto, el cual a lo largo de varios pasajes hubiera perdido su apariencia de canto para convertirse en narración. Pero el gran acierto de Hernández fue moldear esa lengua parca, que da comienzo a una rica sucesión de imágenes, en una estrofa que se ajusta a la parquedad y a la amplitud de su lengua dialectal. La sextina hernandiana no sólo reproduce el hablar elítico del gaucho, sino que la contención de los dos versos finales de la estrofa recrea y hace posible el poder sugestivo de su lengua gauchesca. Prieto observa correctamente que la capacidad de condensación de esos versos finales crea "un segundo texto, un texto paralelo del que narra la historia del gaucho Martín Fierro."⁷⁵ Por nuestra parte, hemos visto cómo el sentido de la lengua gauchesca herandiana sobrepasa lo dicho, haciendo posible que el canto inocente de Martín Fierro se convierta en un alegato social y político, y que esa dualidad al nivel del significado se dirige y crea, desde un comienzo, a un receptor implícito doble, aunque es en el canto de la Vuelta donde se menciona abiertamente la presencia de un receptor culto ("veré si a explicarme acierto/entre gente tan bizarra," II, p. 634). Así el poema se desarrolla según una estructura que se bifurca a nivel de las voces narradoras, del receptor, de la lengua dialectal

y del metro utilizado. La sextina, el metro preponderante en el poema --el romance se limita a los pasajes esencialmente narrativos (el pre-ludio a los relatos de los hijos de Martín Fierro y la introducción a y el cierre de la payada del Moreno) y la cuarteta se usa en los cantos más antiguos del poema--se ajusta a la duplicidad de la composición. De ahí la grandeza del poema. Todo se armoniza para configurar un texto orgánico, en el cual la escritura apoya la oralidad, el supuesto canto de Martín Fierro le otorga mayor ilusión de realidad a su relato, y el mensaje social, político y fundamentalmente estético--la ruptura con las convenciones de la literatura oficial--llega a un receptor doble.

El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro superan a todos los poemas gauchescos que los precedieron sin romper con las convenciones del subgénero. Hemos dicho que ninguno de los elementos constitutivos del poema presenta características estrictamente originales y que lo que diferencia a la composición de Hernández de las otras es el ajuste entre la forma y el fondo. Hernández consigue que los símiles, las imágenes, la sintaxis y la tonalidad de la lengua gauchesca se hagan parte integrante de la voz de Martín Fierro. Sin embargo, no podemos hablar de una lengua individualizada porque Martín Fierro es, y la crítica ya lo ha reconocido, una voz colectiva, es la voz del grupo gaucho marginado. La proyección del mundo rural que esta voz recrea se carga así de autenticidad y sin embargo es el poema que menos precisiones locales presenta. No se necesita recrear el mundo exterior porque lo que la voz canta es la marginación del grupo, el sentimiento de soledad y desarraigo, a un receptor implícito doble, y

al actualizarse este sentimiento se crea el mundo en el que el gaucho está ya dejando de existir. En este sentido el poema es único y Hernández parece tener conciencia de ello:

Más que yo y cuantos me oigan,
más que las cosas que tratan,
más que lo que ellos relatan
mis cantos han de durar;
mucho ha habido que mascar
para echar esta bravata.
Brotan quejas de mi pecho,
brota un lamento sentido;
y es tanto lo que he sufrido
y males de tal tamaño,
que reto a todos los años
a que traigan el olvido. (II, p. 636)

Y no sólo los cantos de Martín Fierro no han caído en el olvido, sino que con los poemas de Hernández la poesía gauchesca llega a su apogeo y culmina su ciclo vital.

Capítulo cuatro: Notas

¹Fermín Chávez, Poesía rioplatense en estilo gaucho (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962), p. 16.

²Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Poesía gauchesca (México: Fondo de Cultura Económica, 1955), II, p. 631. Todas las citas corresponden a esta edición; el número de la página va entre paréntesis.

³Félix Weinberg, La primera versión del 'Santos Vega' de Ascasubi. Un texto gauchesco desconocido (Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1974), pp. 15-17.

⁴Weinberg, La primera versión..., p. 10.

⁵Borges, Poesía gauchesca, I, pp. 304-305. Todas las citas corresponden a esta edición; el número de la página va entre paréntesis.

⁶Weinberg, La primera versión..., p. 20.

⁷Félix Weinberg, "Una etapa poco conocida de la poesía gauchesca: de Hidalgo a Ascasubi (1823-1851)," Revista Iberoamericana, XL, Núm. 87-88, 1974, p. 391.

⁸Julio Caillet-Bois, "Hilario Ascasubi," Historia de la literatura argentina, Ed. Rafael Alberto Arrieta (Buenos Aires: Peuser, 1959), III, p. 83.

⁹Augusto Raúl Cortázar, "Hilario Ascasubi," Historia general de las literaturas hispánicas, Dir. Guillermo Díaz-Plaja (Barcelona: Editorial Barna, 1956), Primera parte, IV, p. 409.

- ¹⁰Caillet-Bois, "Hilario Ascasubi," pp. 79-80.
- ¹¹Adolfo Prieto, "La culminación de la poesía gauchesca," Tra-
yectoria de la poesia gauchesca (Buenos Aires: Plus Ultra, 1977), p. 85.
- ¹²Caillet-Bois, "Hilario Ascasubi," pp. 88-89.
- ¹³Prieto, "La culminación ...," p. 87.
- ¹⁴Weinberg, La primera versión del 'Santos Vega' de Ascasubi,
pp. 35-41.
- ¹⁵Prieto, "La culminación....," p. 84.
- ¹⁶Weinberg, La primera versión...., p. 36.
- ¹⁷Caillet-Bois, "Hilario Ascasubi," p. 79.
- ¹⁸Lehmann-Nitsche señala que el prestigio legendario del payador Santos Vega "ha desaparecido a tal punto que en el poema (de Ascasubi) ya no canta, que cuenta los hechos memorables de antaño." Roberto Lehmann-Nitsche, "Santos Vega," Boletín de la Academia Nacional de Ciencias en Córdoba (Buenos Aires, 1917), XXII, p. 23.
- ¹⁹Con respecto a las diferencias entre las composiciones de los payadores y la poesía gauchesca se debe ver: Jorge Luis Borges, "El escritor argentino y la tradición," Discusión, en Obras completas de Jorge Luis Borges. 1923-1972 (Buenos Aires: Emecé, 1974), pp. 268-269.
- ²⁰Weinberg, La primera versión...., pp. 13-14.
- ²¹Borges, "La poesía gauchesca," Discusión, p. 182.
- ²²Ricardo Rojas, Los gauchescos, II, La literatura argentina (Buenos Aires: Librería "La Facultad," 1924), p. 751.
- ²³Martínez Estrada realizó un estudio muy completo sobre los malones y dijo: "la historia de sus (la de los indios) incursiones y asaltos (a Buenos Aires) es vastísima. Todos acaecen después de 1810.

En 1805, el coronel Luis de la Cruz, en misión de estudio para levantar un mapa de la región va desde Melincué hasta Pel-Languén sin ser hostilizado por los indios ... Las primeras batallas se dan hacia 1820 ..." lo que explicaría la ausencia del carácter funesto del indio en el "cielito" de Hidalgo. En el caso de Ascasubi no se comete un anacronismo ya que la estancia de "La Flor" está ubicada en la frontera de la provincia y no en la capital porteña. Ezequiel Martínez Estrada, Muerte y transfiguración del Martín Fierro (México: Fondo de Cultura Económica, 1948), II, p. 306.

²⁴Borges, "La poesía...", pp. 182-183.

²⁵Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., II, p. 310.

²⁶Eduardo Jorge Bosco, Obras (Buenos Aires, 1952), II, p. 21.

²⁷Rodolfo A. Borello, "Hernández y Ascasubi," Revista Iberoamericana, XL, Núm. 87-88, 1974, p. 399.

²⁸Borello, "Hernández y Ascasubi," p. 401.

²⁹Martínez Estrada dice sobre el lenguaje gauchesco: "Por dos formas se caracteriza el habla masculina campestre: por una altivez varonil en los temas y en la apostura del locutor, y por el empleo de un vocabulario de trabajo, ..., en que va un léxico que para quién no está al tanto de esa idiosincrasia cobra aspectos de desafío o de provocación. Es común, ... en el diálogo sostenerlo en una tesitura de payada, de esgrima, que es un juego y un primor. "Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., p. 434.

³⁰Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., II, pp. 427-428.

³¹Weinberg, La primera versión del 'Santos Vega', p. 29.

³²Eleuterio F. Tiscornia, La lengua de 'Martín Fierro' (Buenos Aires: Instituto de Filología, Universidad de Buenos Aires, 1930), p. 5.

³³Ver nota número 11.

³⁴Weinberg, La primera versión..., p. 29.

³⁵Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., p. 452.

³⁶Con respecto a la segunda edición de Los tres gauchos orientales que, según lo dicho por Antonio Barreiro y Ramos en su nota "Al lector," habría sido publicada en Buenos Aires por la imprenta La Política, en marzo de 1873, ver Eneida Sansone de Martínez, "Prólogo," Los tres gauchos orientales (Montevideo: Talleres Gráficos Barreiro y Ramos, 1964), p. XXXIV.

³⁷Sansone de Martínez, "Prólogo," pp. XII-XV.

³⁸Prieto, "La culminación...", pp. 90; 92.

³⁹Angel Rama, Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad (Buenos Aires: Calicanto, 1976), pp. 127-128.

⁴⁰Prieto, "La culminación...", pp. 87-88.

⁴¹Prieto, "La culminación...", p. 87.

⁴²Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction (Chicago: University of Chicago Press, 1974), pp. 152-153.

⁴³Prieto, "La culminación...", pp. 88-89.

⁴⁴Sansone de Martínez, "Prólogo," p. XVII.

⁴⁵El crítico uruguayo Angel Rama estudia también estos versos, que no existían en la edición de 1872, y concluye que es difícil dilucidar si Lussich los incorpora modificando las décimas originales para crear una imagen levemente idealizada del gaucho, o si pretende que el desinatrio rural se amolde a esa nueva imagen. Creemos que al

estudiar la dualidad del receptor implícito el problema se soluciona.

Rama, Los gauchipolíticos..., p. 141.

⁴⁶ Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., II, pp. 426-427.

⁴⁷ Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., pp. 448-450.

⁴⁸ Sansone de Martínez, "Prólogo," p. XXI.

⁴⁹ José Hernández, Pehuajó; nomenclatura de las calles. Breve noticia sobre los poetas que en ellas se conmemoran (Buenos Aires: Imprenta de Obras de J. A. Berro, 1896), pp. 79-80.

⁵⁰ Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., p. 5.

⁵¹ Angel J. Battistessa, "José Hernández," Historia de la Literatura argentina, Dir. Rafael Alberto Arrieta (Buenos Aires: Peuser, 1959), III, pp. 150-151.

⁵² Hernández, Pehuajó, p. 81.

⁵³ Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., p. 11.

⁵⁴ Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., p. 35.

⁵⁵ José Luis Busaniche, Historia argentina (Buenos Aires: Solar/Hachette, 1969), p. 657.

⁵⁶ Carlos Guido y Spano, amigo de Hernández, resume el programa político de El Río de la Plata en los siguientes términos: "a) autonomía de las localidades; b) municipalidades electivas; c) abolición del contingente de fronteras; d) elegibilidad popular de jueces de paz, comandantes militares y consejeros escolares." Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., p. 22.

⁵⁷ Para quien quiera leer una cronología completa de la vida del poeta, véase: Aurelia C. Garat y Ana María Lorenzo, "Biocronología de José Hernández," José Hernández (Estudios reunidos en conmemoración

del centenario de El gaucho Martín Fierro) (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1973), pp. 9-49.

⁵⁹Ricardo Rojas cita fragmentos del prólogo de la edición de 1894, donde se dice: "Cuarenta mil ejemplares desparramados por todos los distritos de la campaña, han constituido la lectura favorita del hogar, de la pulpería, del soldado y de todos los que tenían a mano un ejemplar del Martín Fierro. Más aún: en algunos lugares de reunión, se creó el tipo del lector, en torno del cual se congregaban gentes de ambos sexos, para escuchar con oído atento la genuina relación de la vida gauchesca." Y más adelante cita la opinión crítica favorable del enemigo político de Hernández, el general Mitre, en 1879, así como las observaciones de prestigiosos escritores y críticos. Rojas, Los gauchescos, II, pp. 775; 776-781.

⁵⁹John B. Hughes, Arte y sentido de Martín Fierro (Madrid: Editorial Castalia, 1970), p. 88.

⁶⁰Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., II, pp. 448-451.

⁶¹Hughes, Arte y sentido..., p. 89.

⁶²Carlos Alberto Leumann, El poeta creador, cómo hizo Hernández 'La vuelta de Martín Fierro' (Buenos Aires: Sudamericana, 1945).

⁶³Prieto, "La culminación...", p. 92.

⁶⁴Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., I, p. 47.

⁶⁵Prieto, "La culminación...", p. 88.

⁶⁶Elsa K. Gambarini, "Máscaras y más máscaras," Revista Iberoamericana, LX, Núm., 87-88, 1974, p. 464.

⁶⁷Félix Weinberg, "Una etapa poco conocida de la poesía gauchesca: de Hidalgo a Ascasubi (1823-1851)," Revista Iberoamericana,

XL, Núm., 87-88, 1974, p. 462.

⁶⁸ Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., I, p. 83.

⁶⁹ Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., I, pp. 69-70.

⁷⁰ Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., II, pp. 79-80; 89.

⁷¹ Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., II, p. 91.

⁷² Gambarini, "Máscaras y más máscaras," pp. 466-467.

⁷³ Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., II, p. 92.

⁷⁴ Prieto, "La culminación...", p. 101.

⁷⁵ Martínez Estrada, Muerte y transfiguración..., I, p. 72.

⁷⁶ Prieto, "La culminación...", p. 97.

CONCLUSION

Creemos oportuno ahora referirnos muy brevemente al material que hemos analizado en los capítulos anteriores para finalizar proponiendo un estudio sobre la poesía en lengua dialectal posterior al ciclo de la poesía gauchesca en sentido estricto. Primero, volvamos sobre la metodología de la que nos hemos servido. La teoría de la respuesta estética de Wolfgang Iser nos permitió estudiar los signos textuales de la poesía gauchesca que señalan la existencia de un receptor implícito doble. Por un lado, encontramos un receptor implícito rural y analfabeto, que debe coincidir con el receptor e interlocutor ficticio del poema, y por otro, hemos podido detectar la presencia de un lector implícito letrado y urbano. La dualidad del receptor responde a los diferentes intereses y aspiraciones de la elite urbana vis-á-vis el pueblo rural durante el largo proceso de formación de los estados nacionales rioplatenses. El condicionamiento social de esta poesía hizo que nos apartáramos parcialmente de la teoría de Iser para considerar con cierta detensión el desarrollo sociohistórico en el que ella surge y se consolida.

Respetamos los postulados de Iser en cuanto se refieren a la actuación del texto literario por medio de la lectura. Como la poesía gauchesca es creación escrita, que pretende ser oral, las diferentes perspectivas textuales, que no son otra cosa que un tablero de instrucciones para el lector, hacen posible que el texto escrito se haga oral

al ser actuado. Una vez que el lector alfabeto comprende las instrucciones del poema y que éste se lee en voz alta a un receptor rural, el texto escrito llega en estas condiciones al segundo receptor implícito, el receptor campesino y analfabeto. También el receptor rural puede aprehender el sentido del poema y actuarlo, ya que existen signos textuales que prefiguran la existencia de este receptor implícito. Esto explica que el "sistema literario rígido" de la poesía gauchesca--apoderándose por un momento de las palabras de Angel Rama--no sufra cambios de importancia a lo largo del tiempo. Si bien los motivos que tienen los escritores para dirigirse al receptor rural analfabeto y al urbano letrado son diferentes en el período independentista, en el período de las facciones y en el de la gauchesca social, la lengua dialectal, los supuestos gauchos que dialogan o cantan, y la voz del narrador del marco que subraya implícitamente la distancia entre lo oral y lo escrito, entre lo que se dice y lo que se significa, en una palabra, el código estructural de la poesía gauchesca, permiten que se pueda seguir dirigiendo a un receptor doble.

Con el ascenso de la burguesía agroexportadora y comercial al poder y la desaparición de los gauchos, la poesía gauchesca logra sus mejores obras y culmina su ciclo vital. Después de la aparición de El gaucho Martín Fierro (1872) y La vuelta de Martín Fierro (1879), de José Hernández, surge un abundante número de epígonos. Pero la lengua gauchesca que éstos emplean se origina en la lengua dialectal hermandiana, en sus imágenes, en el sentido que el poeta le da al mundo rural. Esto no debería alarmarnos ya que todos los poetas de la gauchesca basaron su trabajo en los hallazgos de sus predecesores y

es así cómo el subgénero se fue consolidando. Cuando sí se produce un cambio radical es cuando la lengua gauchesca ya no se dirige a un receptor doble, sino al lector urbano. Se recrea entonces para el receptor citadino la imagen de un personaje, el gaucho, y de un mundo, el mundo gauchesco, ya desaparecidos y, por lo tanto, el artificio de la oralidad se debilita.

En 1934, en plena "década infame" (1930-1943) en la Argentina, Arturo Jauretche publicó El Paso de los Libres. Con este poema intentó volver a la estructura que José Hernández había utilizado. La composición de Jauretche parece insertarse dentro de las coordenadas de la poesía gauchesca. El narrador canta acompañado del resgueo de su guitarra la última patriada argentina en el Paso de los Libres a un receptor ficticio rural y esta narración queda enmarcada por la voz de un narrador personal. ¿Quiere decir esto que la poesía gauchesca no culmina con la publicación de los poemas canónicos y la desaparición del gaucho? Creemos que El Paso de los Libres, con sus características gauchescas, es la excepción que conforma lo reglo. El poema surge como resultado de la realidad crítica que vive en esos años la Argentina y no nos permite sostener la sobrevivencia del subgénero como tal en la tercera década del siglo XX. Sin embargo, la excelencia de la composición de Jauretche merece que se la estudie con cuidado.

Si el sucesor del gaucho es el peón rural, que a pesar de heredar algo de la lengua y las costumbres del primero pertenece a una historia diferente, convendría analizar en El Paso de los Libres cómo se usa la lengua dialectal y cuál es el receptor implícito. Adelantamos desde ya que la lengua del payador Barrientos así como también la del narrador

personal del marco es general, aunque mechada con algunas expresiones y términos gauchescos, y que sólo el viejo cantor--prolongación del pasado--habla en lengua gauchesca. La actualización de la lengua dialectal en lugar de alejar a esta composición de la poesía gauchesca la acerca a ella, ya que le devuelve a la lengua la funcionalidad y la fuerza que había perdido al habérsela usado como sinónimo de autóctonia. Debería estudiarse si esta lengua, que vuelve a recobrar su oralidad, y si las perspectivas de los narradores, del receptor ficticio y del argumento crean signos textuales que prefiguren la existencia de un receptor implícito doble.

La duplicidad del receptor implícito de la poesía gauchesca desaparece en las composiciones que integran "la poesía nativista en lengua gauchesca," según denominamos en el capítulo tres a los poemas cuya voz narradora es la de un gaucho supuesto que habla de temas universales: la muerte, el amor, la soledad, la injusticia, etc., y que se dirige a un receptor urbano. El receptor rural ocupa un lugar preeminente, como no podía ser de otra manera, en las composiciones folklóricas. Así la poesía gauchesca y sobre todo los poemas de Hernández propician el desarrollo de la corriente nativista, a la vez que enriqueciendo también la creación artística popular. Los poemas de escritores letrados e individuales al actuarse y llegar al receptor rural se folklorizan, ampliando la temática y la imagería en las creaciones del pueblo rural. Resumiendo, creemos que el análisis de la poesía nativista en lengua dialectal así como también el de la folklorización de la poesía gauchesca confirmaría aun más nuestra certidumbre de que el subgénero llega a su combre y finaliza con los ya consagrados poemas del período social.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

1. Bibliografía teórica

- Bernstein, Basil. Class, Codes and Control. Vols. I-III. London: Routledge and Kegan Paul, 1971-1974.
- Booth, Wayne. The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- Bowra, Cecil Maurice. Heoric Poetry. London, 1952.
- Bynum, David E. "Oral Evidence and the Historian: Problems and Methods." Journal of the Folklore Institute, VIII, 1971.
- Culler, Jonathan. Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1978.
- _____. "Structure of Ideology and Ideology of Structure." New Literary History 4 (1973), pp. 471-482.
- Finnegan, Ruth. Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Fishmann, Joshua A. (Ed.) Readings in the Sociology of Language. The Hague: Mouton, 1972.
- Iser, Wolfgang. The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- _____. The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- Jakobson, Roman. "Closing Statement: Linguistics and Poetics." Style in Language. Thomas A. Sebeck, ed. Cambridge, Mass., 1964.
- Kristeva, Julia. Semiotike. Recherches pour une semanalyse. Paris: Du Seuil, 1969.
- Lord, Albert B. The Singer of Tales. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960.
- Meschonic, Henri. Pour la Poétique. Vol. I. Paris: Gallimand, 1970.

Ong, Walter. Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture. Ithaca & London: Cornell University Press, 1977.

_____. "Literary and Orality in Our Times," Profession 79. (Selected articles from the Bulletins of the Association of Departments of English and the Association of Departments of Foreign Languages), 1979.

_____. The Presence of the Word. Some Prolegomena for Cultural and Religious History. New Haven & London: Yale University Press, 1967.

_____. Rhetoric, Romance, and Technology. Studies in the Interaction of Expression and Culture. Ithaca & London: Cornell University Press, 1971.

Prince, Gerald. "Introduction a l'étude du narrataire." Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires. núm. 14, 1973.

Suleiman, Susan and Inge Crosman, Ed., The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation. Princeton: Princeton University Press, 1980.

Tompkins, Jane P. Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980.

2. Bibliografía históricosocial

Acevedo, Eduardo. Anales históricos del Uruguay. Vols. I-V Montevideo: Barreiro y Ramos, 1933.

Assuncao, Fernando O. El gaucho. Estudio socio-cultural. 2 vols. Montevideo: Dirección General de Extensión Universitaria, 1979.

Bagu, Sergio. Evolución histórica de la estratificación social en la Argentina. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1961.

_____. "Tres oligarquías, tres nacionalismos: Chile, Argentina, Uruguay." Cuadernos Políticos. núm. 3 México, enero-mayo, 1975.

Barrios Pintos, Aníbal. De las vaquerías al alambrado. Montevideo: Editorial del Nuevo Mundo, 1967.

Benvenuto, Luis C. Breve historia del Uruguay. Montevideo, 1967.

Bossio, Jorge A. Historia de las pulperías. Buenos Aires: Plus Ultra, 1972.

- Busaniche, José Luis. Historia argentina. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1969.
- _____. Rosas visto por sus contemporáneos. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1955.
- Cady, John F. La intervención extranjera en el Río de la Plata. 1838-1850 (Biblioteca de la Sociedad de Historia Argentina). Buenos Aires: Losada, 1930.
- Cueva, Agustín. El desarrollo del capitalismo en América Latina. México: Siglo Veintiuno, 1977.
- Ferrer, Aldo. La economía argentina. Las etapas de su desarrollo y sus problemas actuales. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Gilberti, Horacio. El desarrollo agario argentino. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.
- _____. Historia económica de la ganadería argentina. Buenos Aires: Raigal, 1954.
- Halperin Donghi, Tulio. Historia contemporánea de América Latina. Madrid: Alianza, 1970.
- Hudson, Damian. Apuntes cronológicos para servir a la historia de la antigua provincia de Cuyo. Vol. II Mendoza: Imprenta del Constitucional, 1852.
- Ibarguren, Carlos. Juan Manuel de Posas. Su vida. Su tiempo. Su drama. Buenos Aires, 1930.
- Kaplan, Marcos. Formación del Estado Nacional en América Latina. Chile: Editorial Universitaria, 1969.
- Puigrós, Rodolfo. Historia crítica de los partidos políticos argentinos. Buenos Aires, 1956.
- Prieto, Adolfo. Sociología del pu"blico argentino. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1956.
- Reyes, Abadie, Washington. Historia uruguaya. Artigas y el federalismo en el Río de la Plata. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1976.
- Rodriguez Molas, Ricardo E. Historia social del gaucho. Buenos Aires: Editorial Maru, 1968.
- Zum Felde, Alberto. Proceso histórico del Uruguay. Montevideo: Arca, 1967.

- _____. Proceso intelectual del Uruguay. Del coloniaje al romanticismo. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1967.
3. Bibliografía general sobre la poesía gauchesca
- Ara, Guillermo. La poesía gauchesca. (Colección Enciclopedia Literaria, núm. 4) Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Ayestarán, Lauro. La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay. (1812-1839) Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1950.
- Azeves, Angel Héctor. "Ascendencia romántica de los poemas gauchescos." Revista de Educación, III, núm. 12 (La Plata, 1959), pp. 434-446.
- _____. "Poesía folklórica y poesía gauchesca." Revista de Educación, IV, núm. 5 (La Plata, 1959), pp. 174-175.
- Battistessa, Angel José. "Antecedentes de la poesía gauchesca en el siglo XVIII." Sur, I, núm. 14 (1935), pp. 90-96.
- Bazin, Robert. "La literatura gauchesca." Historia de la literatura americana en lengua española. Ed. Robert Bazin. Buenos Aires: Novoa, 1958, pp. 256-264.
- Becco, Horacio Jorge. "Introducción." Antología de la poesía gauchesca. Madrid: Aguilar, 1972.
- _____. Negros y morenos en el Cancionero Rioplatense. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Americanistas, 1953.
- _____. Cancionero tradicional argentino. Buenos Aires: Hachette, 1960.
- _____. "El cielito es una simbología de valor histórico." Crítica. Buenos Aires (mayo, 1960).
- _____. "Desarrollo de la literatura gauchesca." Capítulo, núm. 16 (Buenos Aires, 1967), pp. 337-360.
- Bernaldos de Quiros, Cesáreo. "Dimensión y legitimidad de lo gauchesco." La Nación. Buenos Aires (mayo, 1943).
- Berenguer Carisano, Arturo. "La poesía en lengua gaucha." Las corrientes estéticas en la literatura argentina. Vol. III. Buenos Aires: Huemul, 1973.
- Borello, Rodolfo. "Introducción a la poesía gauchesca." Trayectoria de la poesía gauchesca. Ed. Weinberg, Felix. Buenos Aires: Plus Ultra, 1977.

- Borges, Jorge Luis. "Las coplas acriolladas." Nosotros. XX, Vol. 52, núm. 200-201 (Buenos Aires, enero-febrero, 1926), pp. 75-79.
- _____. Aspectos de la literatura gauchesca. Montevideo: Ed. Númerr, 1950.
- _____. "El escritor argentino y la tradición." Discusión. En Obras completas de Jorge Luis Borges. 1923-1972. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. Poesía gauchesca. 2 vols. (Colab. Adolfo Bioy Casares) México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Caillava, Domingo A. Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay. Resumen histórico (1810-1940) Montevideo: Ed. Claudio García, 1945.
- Caillet-Bris, Julio. "Introducción a la poesía gauchesca." Historia de la literatura argentina. Vol. III, Dir. Rafael Alberto Arrieta. Buenos Aires: Peuser, 1959.
- Campra, Rosalba. "Poesía gauchesca e identificazione del ser nacional." Lingua e stile: trimestrale dei Linguistica e Critica Letteraria. (Bologna), 12 (1977), pp. 247-266.
- Carrera Andrade, Jorge. "Poesía y sociedad en Hispanoamérica." Revista Iberoamericana, XXXIII (1972), pp. 31-45.
- Carrizo, Juan Alfonso. "Nuestra poesía popular." Humanidades (La Plata, 1927), Vol. XV, pp. 241-342.
- Castagnino, Raúl Héctor. Milicia literaria de Mayo (Ecos, cronicos y pervivencias) Buenos Aires: Nova, 1960.
- Chávez, Fermín. "Poesía en estilo gaucho." Poesía rioplatense en estilo gaucho. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- Cortázar, Augusto Raúl. "Los cielitos patrióticos, expresión folklórica del alma argentina." Revista de Educación, II, núm. 7 (La Plata, 1957), pp. 19-41.
- _____. "Folklore literario y literatura folklórica." Historia de la literatura argentina. Vol. V, Dir. Guillermo Díaz Plaja. Barcelona: Barna, 1956.
- _____. Poesía gauchesca. Eslahón de un proceso cultural. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1970.
- Falçao Espalter, Mario. "La literatura gauchesca." La Prensa. Buenos Aires (junio, 1924).

- Fassina, María. De la poesía gauchesca. Buenos Aires: Maucci y Curotto, 1950.
- Furt, Jorge M. "Prólogo." Antología gauchesca. Buenos Aires: J. Samet, 1930.
- _____. Arte gauchesco. Motivos de poesía. Buenos Aires: Coni, 1924.
- _____. Cancionero popular rioplatense. 2 vols. Buenos Aires: Coni, 1923-1925.
- _____. Lo gauchesco en 'La literatura argentina', de Ricardo Rojas. Buenos Aires: Coni, 1929.
- García Blanco, Manuel. "La poesía gauchesca vista por D. Miguel de Unamuno." Primeras Jornadas de Lengua y Literatura Hispánicoamericana. Vol. X, núm. 1 (Salamanca, 1956), pp. 177-193.
- García Della Costa, Fernando. "Prólogo para un libro gauchos." Antología poético gauchesca de ambas orillas del Río de la Plata. Buenos Aires: Telleres Gráficos Garamond, 1969.
- González, Manuel Pedro. "Temas gauchescos." Estudios sobre literaturas hispanoamericanas. México: Cuadernos Americanos, 1951.
- Lanuza, José Luis. Cancionero del tiempo de Rosas. Buenos Aires: Emecé, 1941 (Colección Buen Aire).
- Head, Gerald. "La poesía gauchesca: Síntesis del anti-intelectualismo del siglo XIX." La literatura iberoamericana del siglo XIX. Memoria del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. (21-24 de enero, 1971) Tucson: Universidad de Arizona.
- Latorre, Mariano. "El huaso y el gaucho en la poesía popular." Atenea, Vol. XXXVI (Concepción, Chile, 1936), pp. 184-205, 380-400.
- Leguizamón, Julio A. "La poesía gauchesca." Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. I, Ed. Julio Leguizamón. Buenos Aires: Editorial Reunidas, 1945.
- Leumann, Carlos A. La literatura gauchesca y la poesía gaucha. Buenos Aires: Raigal, 1953.
- Lynch, Ventura Rodríguez. Folklore bonaerense. Buenos Aires: Lajoume, 1953.
- Martínez Estrada, Ezequiel. "Lo gauchesco." Realidad. Vol. I, núm. 1 (Buenos Aires, enero-febrero, 1947), pp. 28-48.

- Monguió, Luis. "Un rastro del romance de 'Fontefrida' en la poesía gauchesca." Revista Iberoamericana. Vol. X (México, 1945), pp. 283-285.
- Oviedo, Jesús J. La literatura gauchesca dentro de la literatura argentina. México, 1934.
- Pages, Larraya, Antonio. "Los gauchescos." La Nación. Buenos Aires: mayo, 1960.
- Quesada, Ernesto. El criollismo en la literatura argentina. Buenos Aires: Coni, 1960.
- Rama, Angel. Los gauchipolíticos rioplatenses. Buenos Aires: Calicanto, 1976.
- _____. "Condicionamientos sociales de las formas literarias en la literatura de la emancipación." Literatura de la emancipación hispanoamericana y otros ensayos: Memoria del XV Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana. (9-14 de agosto, 1971) Lima: Universidad de San Marcos, 1972.
- _____. "El sistema literario de la poesía gauchesca." Poesía gauchesca. Ed. Jorge B. Rivera. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Ridriguez Molas, Ricardo. La primitiva poesía gauchesca anterior a Bartolomé Hidalgo. Buenos Aires: Numen, 1958.
- Rojas, Ricardo. Los gauchescos. Historia de la literatura argentina. Vols. I y II. Buenos Aires: Losada, 1948.
- Román, Marcelino. Itinerario del payador. Buenos Aires: Andrómeda, 1977.
- Rona, José P. "La reproducción del lenguaje hablado en la literatura gauchesca." Revista Iberoamericana de Literatura, núm. 4 (1962), pp. 107-122.
- Roxlo, Carlos. Historia crítica de la literatura uruguaya. Vol. I. Montevideo, 1912.
- Sánchez Reulet, Anibal. "La poesía gauchesca como fenómeno literario." Revista Iberoamericana, núm. 52 (México, jul.-dic., 1961), pp. 281-299.
- Sansone de Martínez, Eneida. La imagen en la poesía gauchesca. Montevideo: Universidad de la República, 1962.

Tiscornia, Eleuterio F. "Orígenes de la poesía gauchesca." Boletín de la Academia Argentina de Letras, núm. 45 (1943), pp. 347-373.

_____. Poetas gauchescos. Buenos Aires: Losada, 1974.

Torres-Rioseco, Arturo. "La literatura gauchesca." La gran literatura iberoamericana. Ed. Arturo Torres-Rioseco. Buenos Aires: Emecé, 1945.

Unamuno, Miguel de. "La literatura gauchesca." La ilustración española y americana. (Madrid), 1899.

Valbuena-Briones, Angel. "La poesía gauchesca." Cuadernos Americanos XIX, núms. 111-113 (1960), pp. 235-260.

Yungue, Alvaro. (seud. de Arístides Gandolfi Herrero) "El gauchismo." La literatura social en la Argentina. Ed. Alvaro Yungue. Buenos Aires: Clarida, 1941.

_____. Poesía gauchesca y nativista rioplatense. Buenos Aires: Periplo, 1952.

Zeballos, Estanislao Severo. "El espíritu popular en la poesía." Caras y Caretas, XIII, núm. 607 (Buenos Aires, 1910).

4. Bibliografía particular sobre autores y textos

4.1 Bartolomé Hidalgo

4.1.1 Obras

Obras varias. en El primer poeta criollo del Río de la Plata. Noticias sobre su vida y su obra. Buenos Aires, 1917.

Cielitos y diálogos patrióticos. (Introducción, notas y vocabulario de Horacio Jorge Becco.) Buenos Aires: Huemul, 1973.

4.1.2 Estudios críticos

Ayestarán, Lauro. La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay. (1812-1838) Montevideo: El siglo ilustrado, 1950.

_____. "El melólogo. A propósito de los unipersonales de Bartolomé Hidalgo." Número, III, núm. 12 (Montevideo, 1951), pp. 3-10.

Azeves, Angel Héctor. "El cielito militante." Revista de Educación, V, núm. 3-4 (La Plata, marzo-abril, 1960), pp. 462-464.

- Barbagelata, Hugo D. Una centuria literaria (poetas y prosistas uruguayos.) 1800-1900. Paris, 1923.
- Becco, Horacio Jorge. "La primitiva poesía gauchesca y Bartolomé Hidalgo." Trayectoria de la poesía gauchesca. Buenos Aires: Plus Ultra, 1977.
- Borello, Rodolfo A. "Introducción a la poesía gauchesca. Aspectos." Marcha. núm. 306-308. Montevideo, 2, 9 y 16 noviembre, 1945.
- Cortázar, Augusto Raúl. "Los cielitos patrióticos, expresión folklórica del alma argentina." Revista de Educación, II, núm. 7 (La Plata, julio, 1957), pp. 19-41.
- _____. Poesía gauchesca. Los fundadores de la literatura argentina. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas, 1970.
- Falçao Espalter, Mario. El poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo: su vida y sus obras. Madrid, 1929 (1a. edición, Montevideo, 1918).
- Flury, Lázaro. Bartolomé Hidalgo. Cielitos y diálogos patrióticos. Buenos Aires: Pellegrini, 1952.
- Ghiano, Juan Carlos. "Bartolomé Hidalgo entre los poetas de Mayo." Algunos aspectos de la cultura literaria de Mayo. La Plata: Universidad de la Plata, 1960.
- Giménez Pastor, Arturo. Los poetas de la revolución. Buenos Aires: García Santos, 1917.
- Giusti, Roberto Fernando. "Las letras durante la Revolución y el período de la Independencia." Historia de la literatura argentina. Vol. I. Ed. Rafael Alberto Arrieta. Buenos Aires: Peuser, 1958.
- Lanuzza, José Luis. "Los cielitos de Contreras." La Prensa. Buenos Aires, enero, 1942.
- Leguizamón, Martiniano. "El primer poeta criollo del Río de la Plata. Noticias sobre su vida y obra." Revista de la Universidad de Buenos Aires, XIV, Vol. XXXV (1917), pp. 353-464.
- Rojas, Ricardo. "La poesía popular de la independencia y la musa gauchesca de Hidalgo." La literatura argentina, Vol. II. Ed. Ricardo Rojas. Buenos Aires: Losada, 1940.
- Tiscornia, Eleuterio Felipe. "Bartolomé Hidalgo." Poetas gauchescos. Buenos Aires: Losada, 1974.
- Weinberg, Félix. "Una etapa poco conocida de la poesía gauchesca: De Hidalgo a Ascasubi. (1823-1851)." Revista Iberoamericana, XL (1974), pp. 353-391.

Weyland, Walter Guido. Poetas coloniales de la Argentina. Buenos Aires: Angel Estrada, 1949.

Zum Felde, Alberto. Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura. Vol. I. Montevideo, 1949.

4.2 Poemas Anónimos (señalamos solamente algunos trabajos básicos)

Ayestarán, Lauro. La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay. (1812-1832) Montevideo: El siglo ilustrado, 1950.

Fernández Latour de Botas, Olga. "Una pieza olvidada de la primitiva poesía gauchesca." La Nacion (Suplemento literario), junio 1968.

Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con Señor Ramón Contreras, con respecto a las Fiestas Mayas de 1823. Buenos Aires: Imprenta de los Expósitos.

La Lira Argentina. Buenos Aires: Senado de la Nación, Biblioteca de Mayo Vol. VII, 1950.

Rivera Jorge B. La primitiva poesía gauchesca. Buenos Aires: Jorge Alvarezm, 1968.

Rodríguez Molas, Ricardo. La primitiva poesía gauchesca anterior a Bartolomé Hidalgo. Buenos Aires: Numen, 1958.

_____. "Textos gauchescos desconocidos del ciclo de los diálogos de Chano y Contreras, 1823-1825." Revista Historia, núm. 115-117 (Montevideo, 1968), pp. 44-89.

Weinberg, Félix. Un anónimo poema gauchesco de 1825 sobre la guerra de la Independencia. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1968.

4.3 Juan Gualberto Godoy

4.31 Obra

Poesías. Pról. de Domingo Sarmiento (h.) Buenos Aires: Coni, 1889.

4.32 Estudios críticos

Arrieta, Rafael Alberto. "La poesía de 1852 a 1870." Historia de la literatura argentina. Vol. III, Ed. Rafael Alberto Arrieta. Buenos Aires: Peuser, 1959.

Bernárdez Jacques, Elbic. "Juan Gualberto Godoy: el rival de Santos Vega." Fisconomías gauchescas. Buenos Aires: Ferrair, 1945.

- Draghi Lucero, Juan. "Juan Gualberto Godoy." Cancionero popular cuyano. Mendoza: Best Hermanos, 1938.
- García Jiménez, Francisco. "Santos Vego y Juan Godoy." Revista de Educación. Vol. II, núm. 10 (La Plata, 1958), pp. 225-226.
- Rodríguez, Alberto. "Juan Gualberto Godoy." Cancionero cuyano. Mendoza, 1938, pp. 33-38.
- Rojas, Ricardo. "La cuestión de Juan Godoy." Literatura argentina. Vol. II. Buenos Aires: Losada, 1949.
- Weinberg, Félix. "El periodismo en la época de Rosas." Revista de Historia, núm. 2 (Buenos Aires, 1957), p. 81.
- _____. Juan Gualberto Godoy: literatura y política. Poesía popular y poesía gauchesca. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1970.
- Zinny, Antonio Abraham. Estudios biográficos. Buenos Aires: Hachette, 1958.
- 4.4. Luis Pérez
- 4.4.1 Obra
- Publications periódicas en las cuales aparecen poemas gauchescos:
- El Gaucho. Buenos Aires: Imprenta del Estado, 1830, 44 números.
- Torito de los Muchachos. Buenos Aires: Imprenta Republicana, 1830, 20 números.
- El Toro del Once. Buenos Aires: Imprenta Republicana 1830-1831, 17 números.
- El Gaucho. Buenos Aires: Imprenta del Estado, 1831, 22 números.
- La Gaucha. Buenos Aires: Imprenta de la Independencia, 1831, 22 números.
- De Cada Cosa Un Poquito. Buenos Aires: Imprenta Republicana, 1831.
- Los Muchachos. Buenos Aires: Imprenta de la Independencia, 1833.
- El Gaucho Restaurador. Buenos Aires: Imprenta Republicana, 1834.
- Hojas sueltas (no todas están escritas en dialecto gauchesco).
- Relación que hace el Gaucho Pancho Lugares del recibimiento que le hicieron en la llegada a su pago, 1831.

Fandango del Gaucho o Conclusión a la relación de su recibimiento
(sin fecha).

Carta de Pancho Lugares a Chanonga sobre la renuncia de D. Juan Manuel,
1832.

Segunda carta de Pancho Lugares a Chanonga sobre la renuncia de D.
Juan Manuel, 1832.

Diálogo que tuvo lugar entre Sor Chuche Gestos y Antuco Gramajo con
motivo de las fiestas en celebración del Ilustre Restaurador (una
sola hoja, incompleta y sin fecha).

La Gaucha. Contestación de Tichuca a Don Cunino (hoja sin fecha).

El Gaucho. Carta de Tichuca a su padrino D. Alifonso, interceptada
por Don Cunino. (hoja sin fecha)

El Gaucho. Suspensión de armas. Capitulación de Don Cunino con
Tichuca. (Hoja sin fecha)

La Gaucha. El veinticinco de Mayo. Jaleo a los hombres. (sin fecha)

Carta de Jacinto Lugones a Pancho Lugares, convidándolo a las funciones
mayas (hoja sin fecha)

La Gaucha. Guerra a los hombres a sangre y fuego, 1833.

Chingolo, Hijo de Chanonga, 1833.

El Gaucho. Al Ejército Auxiliar Confederado en su regreso a esta
ciudad. Buenos Aires: Imprenta de la Independencia, 1832?

El Gaucho. Contestación a los Dos Mellizos, 1832.

Tercera carta de Pancho Luares a Chanonga sobre la renuncia de D. Juan
Manuel, 1833.

4.42 Estudios críticos

Chávez, Fermín. Poesía rioplatense en estilo gaucho. Buenos Aires:
Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

Rama, Angel. "El sistema literario de la poesía gauchesca." y "Notas."
Poesía gauchesca, Ed. Rivera, Jorge B. Caracas: Ayacucho, 1977.

Rivera, Jorge B. La primitiva literatura gauchesca. Buenos Aires:
Editorial Jorge Alvarez, 1968.

Rodríguez Molas, Ricardo. "Luis Pérez y la biografía de Rosas escrita en
verso." Historia, núm. 6. (Buenos Aires, octubre-diciembre, 1956).

Soler Cañas Luis. Negros, gauchos y compadres en el cancionero de la federación (1830-1848) Buenos Aires: Ediciones Theoría, 1958.

4.5 Manuel de Araucho

4.51 Obra

Un paso en el Pindo. Colección de poesías. Montevideo: Los Amigos, 1835.

4.52. Estudios críticos

Ayestarán, Lauro. La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay. Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1950.

Azarola Gil, Luis Enrique. Apellidos de la Patria Vieja. Buenos Aires, 1942.

Chávez, Fermín. Poesía rioplatense en estilo gaucho. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

4.6 Hilario Ascasubi

4.61 Obras

Poesías. Buenos Aires: Imprenta de la Revista, 1853.

Santos Vega o Los mellizos de la Flor. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina. (1778-1808). París: Paul Dupont, 1872.

Paulino Lucero o Los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay (1839-1851) París: Paul Dupont, 1872.

Aniceto el Gallo, gacetero, prosista y gauchi-pretá argentino. París: Paul Dupont, 1872.

Relaciones de un gaucho argentino. Buenos Aires: Pablo E. Coni, 1875.

4.62 Estudios críticos escogidos

Agrelo, Emilio C. "Hilario Ascasubi." La Prensa (Buenos Aires, 15 de enero, 1922).

Alsina, Valentín. "La encuchetada." Comercio del Plata. Montevideo, agosto, 1848.

Bartholomew, Roy. "Hilario Ascasubi." Diccionario de la literatura latinoamericana. (Washington, Unión Panamericana, 1960), pp. 17-19.

- Bernárdez, Jacques Elbio. Santos Vega. Buenos Aires, 1948.
- Borello, Rodolfo A. "Hernández y Ascasubi." Revista Iberoamericana. XL (1974), pp. 393-401.
- Borges, Jorge Luis. "Ascasubi." Inquisiciones. Buenos Aires: Proa, 1925.
- _____. "El coronel Ascasubi." Discusión. Buenos Aires: Gleizer, 1932.
- _____. Aspectos de la literatura gauchesca. Montevideo: Número, 1950.
- _____. Poesía gauchesca. (Colab. Adolfo Bioy Casares) México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Bosco, Eduardo Jorge. Obras. II. Buenos Aires: Angel Gulab, 1952.
- Busaniche, José Carmelo. "El cielito de Paulino Lucero." El Litoral. Sante Fé, octubre 1956.
- Caillet-Bois, Julio César. "Introducción a la poesía gauchesca. Hilario Ascasubi." Historia de la literatura argentina. Vol. III, Dir. Rafael Alberto Arrieta. Buenos Aires: Peuser, 1959.
- Capdevilla, Arturo. "¿Ascasubi, cordobés casual?" La Prensa. Buenos Aires (6 de enero, 1957).
- Cortázar, Augusto Raúl. "Poesía gauchesca argentina." Historia general de las Literaturas Hispánicas, Ed. Guillermo Píaz Plaja. Barcelona: Barna, 1956.
- Chávez, Fermín. "Un cielito aterutan." La Capital. (Rosario, 22 de mayo, 1955)
- Ferreyra Basso, Juan G. "Hilario Ascasubi." Los poetas gauchescos. Buenos Aires: Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, 1945.
- Furt, Jorge M. "Hilario Ascasubi: Orígenes y carácter de su obra; la situación de sus poemas." Lo gauchesco en 'La literatura argentina' de Ricardo Rojas. Buenos Aires: e. Coni, 1929.
- García, Juan Agustín. Sombras que pasan. Buenos Aires: Andretta y Rey, 1925.
- Leguizamón, Martiniano. "Ascasubi en Montevideo." Revista Histórica, Vol. X, núm. 28 (Montevideo, enero-marzo, 1922), pp. 705-719.
- Lehmann-Nitsche, Roberto. Santos Vega. Buenos Aires: Coni, 1917.

Palcos, Alberto. "Castelar, Ascasubi y el triunfo presidencial de Sarmiento." La Prensa. Buenos Aires (11 de noviembre, 1956).

Rojas, Ricardo. "Aparición de Hilario Ascasubi. El periodismo gauchesco. Los "Trovos" de Paulino Lucero. El "Santos Vega" de Ascasubi." Historia de la literatura argentina. Buenos Aires: Losada, 1948.

Speroni Verner, Julio. "Un folleto raro de Ascasubi." Revista Histórica, LIV, Vol. XXX, núm. 88-90. (Montevideo, agosto, 1960), pp. 510-543.

Tiscornia, Eleuterio. "Ascasubi." Poetas gauchescos. Buenos Aires: Losada, 1974.

Weinberg, Félix. La primera versión del 'Santos Vega' de Ascasubi. Un texto gauchesco desconocido. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1974.

Wilde, Eduardo Faustino. Tiempo perdido. Buenos Aires: El Ateneo, 1931.

4.7 Estanislao del Campo

4.71 Obras

Poesías. (Prol. de José Mármol) Buenos Aires, 1870.

Obras poéticas completas. Génova: Maucci, s. f.

Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el pollo en la representación de esta obra. Buenos Aires: Buenos Aires, 1866.

4.72 Estudios críticos escogidos

Alonso, Amado. El manuscrito del 'Fausto'. Buenos Aires: Peuser, 1943.

Arrieta, Rafael Alberto. "En el centenario de Estanislao del Campo." La Prensa. Buenos Aires (febrero, 1934).

_____. "Estanislao del Campo." Historia de la literatura argentina. Vol. III, Dir. Rafael Alberto Arrieta. Buenos Aires: Peuser, 1959.

Ayestarán, Lauro. "La primera edición uruguaya del 'Fausto' de Estanislao del Campo." Revista Iberoamericana de Literatura, I, núm. 1 (1959), pp. 9-20.

Barreda, Ernesto Mario. "Estanislao del Campo en el sexto aniversario de su muerte, 6 de noviembre de 1880." La Nación, Buenos Aires (noviembre, 1940).

Battistessa, Angel José. "Génesis periodística del 'Fausto'." Anales del Instituto Popular de Conferencias. (Buenos Aires), Vol. 27, 1941, pp. 309-321.

Berenguer Carisomo, Arturo. "Motas estilísticas sobre el 'Fausto' criollo." Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo. Vol. XXV. Santander, 1949, pp. 144-187.

Borges, Jorge Luis. "El 'Fausto' criollo." Proa, núm. 11. Buenos Aires, 1925.

_____. "Prólogo." Fausto, de Estanislao del Campo. Buenos Aires: Nova, 1946.

Cajiao Salas, Teresa & Henry Richards. "La función del marco y la armonía simétrica en el Fausto de Estanislao del Campo." Kentucky Romance Quarterly, 17 (1970), pp. 55-56.

Giusti, Roberto Fernando. "Reflexiones a propósito del 'Fausto' de (Estanislao) del Campo." Boletín de la Academia Argentina de Letras, Vol. XXXII, núm. 90 (1958), pp. 559-569.

Goyena, Pedro. "Poesías de Estanislao del Campo." Crítica Literaria, Ed. Pedro Goyena. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1917.

Melián Lafinur, Alvaro. "Estanislao del Campo." Buenos Aires (Imágenes y semblanzas). Buenos Aires: Losada, 1939.

Mújica Láinez, Manuel. Vida de Anastasio el Pollo. Buenos Aires: Emecé, 1948.

Rojas, Ricardo. "Estanislao del Campo y su 'Fausto'." Los Gauchescos. Vol. II, La literatura argentina. Buenos Aires: Losada, 1949.

Tiscornia, Eleuterio Feline. "Del Campo." Poetas gauchescos. Buenos Aires: Losada, 1974.

4.8 Antonio D. Lussich

4.81 Obras

Los tres gauchos orientales. Coloquio entre los paisanos Julián Giménez, Mauricio Balcante y José Centurión sobre la Revolución Oriental en circunstancias del desarme y pago del ejército. Buenos Aires: La Tribuna, 1872.

El matrero Luciano Santos. (Prosecución de Los tres gauchos orientales.) Buenos Aires: Imprenta del Comercio, 1873.

Los tres gauchos orientales y El matrero Luciano Santos. Cantalicio Quirós y Miterio Castro en un baile del Club Uruguay. Otras poesías sueltas. Montevideo: A. Barreiro y Ramos, 1883.

4.82 Estudios críticos escogidos

Azeves, Angel Héctor. La elaboración literaria del "Martín Fierro." La Plata: Universidad de La Plata, 1960.

Borges, Jorge Luis. Aspectos de la literatura gauchesca. Montevideo: Número, 1950.

Caillava, Domingo A. Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay. Montevideo: Biblioteca "Rodó," Claudio García y Cía., 1945.

Chávez, Fermín. Poesía rioplatense en estilo gaucho. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

Falçao Espalter, Mario. "Prólogo." Los tres gauchos orientales y otras poesías. Montevideo: C. García, 1937.

García, Serafín J. Panorama de la poesía gauchesca y nativista del Uruguay. Montevideo: Editorial Claridad, 1941.

Sansone de Martínez, Eneida. La imagen en la poesía gauchesca. Montevideo: Universidad de la República, 1962.

_____. "Prólogo." Los tres gauchos orientales. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1964.

4.9 José Hernández

4.91 Obras

El gaucho Martín Fierro. Contiene al final una interesante memoria sobre el camino trasandino. Buenos Aires: Imprenta de La Pampa, 1872.

La vuelta de Martín Fierro. Buenos Aires: Librería del Plata, 1879.

4.92 Estudios críticos escogidos

Armani, Horacio. "Interpretación del 'Martín Fierro'." La Nación, Buenos Aires (enero, 1959).

Astrada, Carlos. El mito gaucho. "Martín Fierro" y el hombre argentino. Buenos Aires: Cruz del Sur, 1948.

Azeves, Angel Héctor. La elaboración literaria del "Martín Fierro." La Plata: Universidad de La Plata, 1960.

Battistessa, Angel José. "José Hernández." Historia de la literatura argentina. Dir. Rafael Alberto Arrieta. Buenos Aires: Peuser, 1959.

Borello, Rodolfo A. Hernández: poesía y política. Buenos Aires: Plus Ultra, 1973.

_____. "Lectura de 'Martín Fierro.' (Vuelta, cantos VI-IX)." Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana, II, núm. 2 (diciembre, 1960), pp. 3-48.

Borges, Jorge Luis. El Martín Fierro. Buenos Aires: Ed. Colomba, 1953.

Bothwell Travieso, Luis C. "Coincidencias ideológicas entre Facundo y Martín Fierro." Casa de las Américas, XXI, núm. 122 (1980), pp. 35-47.

Carilla, Emilio. La creación del 'Martín Fierro'. Madrid: Gredos, 1973.

_____. "Sobre los prólogos del 'Martín Fierro'." Nueva Revista de Filología Hispánica, Vol. XIII (México, 1959), pp. 339-345.

Company, Francisco. La fe de Martín Fierro. (Prol. de Pedro Paoli) Buenos Aires: Theoria, 1963.

Cordero, Héctor Adolfo. Valoración del 'Martín Fierro'. Buenos Aires: Julio E. Rossi e hijos, 1960.

Cortázar, Augusto Raúl. "Realidad, vida y poesía en 'Martín Fierro'." Martín Fierro. Buenos Aires: Cultural Argentina, 1961.

Cúneo, Dardo. "Unamuno y el 'Martín Fierro'." La Prensa. Buenos Aires (junio, 1960).

Chávez, Fermín. José Hernández, periodista, político y poeta. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1959.

Fernández Latour, Olga. "Martín Fier o y Martín Fierro: de los cantares matonescos a la poesía gauchesca." La Nación, Buenos Aires (septiembre, 1959).

_____. "El 'Martín Fierro' y el folklore poético." Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, num. 3 (Buenos Aires, 1962), pp. 287-308.

Giménez Vega, Elías S. Vida de Martín Fierro. Buenos Aires: Peña Lillo, 1961.

Hughes, John B. Arte y sentido de Martín Fierro. Madrid: Artes Gráficas Soler, 1970.

- Hughes, John B. "Marín Fierro" y 'Moby Dick'." La Nación, Buenos Aires (Julio, 1960).
- Leumann, Carlos Alberto. El poeta creador; cómo hizo Hernández 'La vuelta de Martín Fierro.' Buenos Aires: Sudamericana, 1945.
- Lugones, Leopoldo. El payador. Buenos Aires: Otero, 1916.
- Losada, Guido Alejandro. "Martín Fierro." Gaucho, héroe, mito. Buenos Aires: Plus Ultra, 1967.
- Luzuriaga Azote, Guillermo. Universalización del 'Martín Fierro'. Buenos Aires: Troquel, 1967.
- Mafud, Julio. Contenido social del 'Martín Fierro'. Análisis e interpretación. Buenos Aires: Americalee, 1961.
- Martínez Estrada, Ezequiel. Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina. Vol.s I y II. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Onís, Federico de. El 'Martín Fierro' y la poesía tradicional. Madrid: Hernando, 1925.
- Ortelli, Raúl. El otro Martín Fierro. Buenos Aires: Barrientos, Spalla y Laplace, 1967.
- Pagés Larraya, Antonio. Prosas del 'Martín Fierro', con una selección de escritos de José Hernández. Buenos Aires: Reaigal, 1952.
- Pérez Pintos, Diego. Promoción de la realidad en el 'Martín Fierro'. Montevideo: La Casa del Estudiante, 1960.
- Pinto, Luis C. Idas y venidas con Martín Fierro; revisión de la crítica hernandiana desde sus orígenes. Buenos Aires: Instituto de Amigos del Libro Argentino, 1967.
- Prieto, Adolfo. "La culminación de la poesía gauchesca." Trayectoria de la poesía gauchesca. Ed. Félix Weinberg. Buenos Aires: Plus Ultra, 1977.
- Salteráin y Herrera, Eduardo. "José Hernández." La Nación, Buenos Aires (abril, 1961).
- Sánchez, Luis Alberto. "José Hernández." Escritores representativos de América. Vol. II. Madrid: Gredos, 1957.
- Soto, Lucio R. "El 'Martín Fierro' y su valoración." Cuadernos Hispanoamericanos, X (1952), pp. 40-57.

Tiscornia, Eleuterio Felipe. La lengua de Martín Fierro. Buenos Aires: Instituto de Filología, Universidad de Buenos Aires, 1930.

_____. "La vida de Hernández y la elaboración del 'Martín Fierro'." Boletín de la Academia Argentina de Letras, Vol. V, núm. 20 (1937), pp. 611-637.

Villanueva, Amaro. Crítica y pico; plana de Hernández. Santa Fe: Colmegna, 1945.

4.93 Publicaciones especiales en torno a la obra poética de Hernández

José Hernández. (Estudios reunidos en conmemoración del centenario de El gaucho Martín Fierro (1872-1972) La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Revista Iberoamericana, XL, núm. 87-88 (abril-septiembre, 1974), pp. 219-551.