



**CALICANTO**

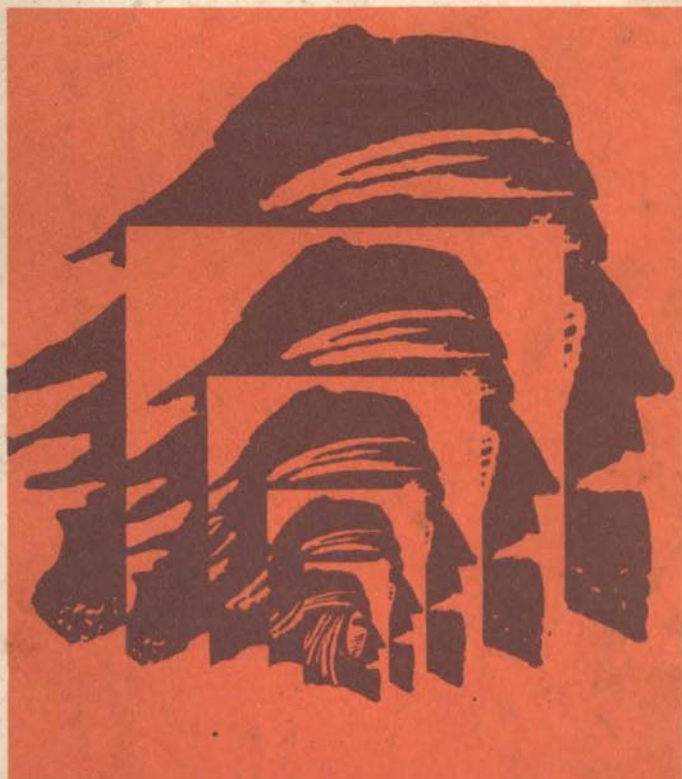
El profesor Ángel Rama analiza en la presente obra el conjunto de la poesía gauchesca rioplatense, desde sus orígenes hasta su derivación en el nativismo. Este proceso es un ejemplo vivo y fecundo en donde se pone de manifiesto la perfecta conjunción de la primitiva poesía gauchesca con los ideales revolucionarios que fundan nuestras patrias, su transformación de poesía social en poesía partidaria y finalmente su ocaso, como mera evocación pasatista. Bartolomé Hidalgo, Hernández, Lussich y Regules condensan ejemplarmente los tres momentos definitorios de la saga poética de un siglo y de una de las literaturas más ricas del continente.

# LOS GAUCHIPOLITICOS RIOPLATENSES

LITERATURA Y SOCIEDAD

**Ángel Rama**

**CALICANTO**



LOS GAUCHIPOLITICOS RIOPLATENSES

LITERATURA Y SOCIEDAD

## INDICE

### *Introducción*

Notas a la introducción .....	35
Capítulo I — <i>Literatura y clases sociales</i> .....	37
Capítulo II — <i>El ciclo literario de una clase social</i> .....	47
Capítulo III — <i>Bartolomé Hidalgo: Surgimiento del poeta de la revolución</i> .....	55
Capítulo IV — <i>Poesía política revolucionaria y poesía del partido</i> .....	73
Notas al capítulo IV .....	111
Capítulo V — <i>Fundación de la poesía social</i> ...	115
Notas al capítulo V .....	145
Capítulo VI — <i>La creación de un teatro nacional</i>	151
Notas al capítulo VI .....	169
Capítulo VII — <i>Elías Regules: La gauchesca domesticada</i> .....	171
Nota general .....	181

## INTRODUCCIÓN

### 1. *Los avances de la crítica literaria latinoamericana*

Hacia 1910 se registra la progresiva emergencia de una generación cultural latinoamericana que habrá de sustituir al “modernismo”, “simbolismo” y “parnasianismo” novecentista, desplegando una acción beligerante en torno a un programa nacionalista que interpreta las demandas presentadas por los ascendentes sectores medios y que, durante un determinado lapso, antes de que se produzca un aparte (y diversos conflictos) entre los intereses de las clases sociales urbanas que se están desarrollando en el período, expresa los puntos de conjunción de una burguesía nacional industrializadora, los variados estratos de las clases medias y las reclamaciones del proletariado naciente.

Este movimiento cultural acarrearía ingentes cambios político-sociales, sobre todo en los países del cono sur del continente (Argentina, Chile, Uruguay) donde aceleraría el proceso de modernización con una más firme dominación urbana sobre el territorio de los respectivos países; abastecería en México al “maderismo”, continuando su acción a lo largo del tumultuoso proceso revolucionario que desencadena el asesinato de Francisco Madero; contribuiría al clima nacionalista con que los países de descendencia española festejaron el centenario de la Independencia política; en el hemisferio brasileño generaría la ideología de la “Liga de



Defensa Nacional" así como sus anexos planteos de la pequeña burguesía de Río y São Paulo; se expresaría mediante el arrollador reformismo universitario nacido en Córdoba que contagió, hasta Cuba, a todo el continente; haría suyas las filosofías vitalistas europeas propiciando un nuevo idealismo con fuerte impregnación renovadora; pondría en marcha una literatura neorrealista a la cual se debe la novela regionalista y la poesía "sincerista" que tuerce el cuello a la retórica cosmopolita del "modernismo" hispanoamericano y comenzaría a revalorizar —manejando un instrumental moderno— el folklore, las tradiciones culturales enquistadas, las creencias y artes locales.

Esta generación, que podría designarse como "nacionalista" o también "de las clases medias", hace una considerable aportación al estudio y encuadre de las literaturas latinoamericanas, porque desarrolla niveles más eficientes de la investigación, creando los primeros organismos dedicados a ello, y porque promueve los primeros intentos razonados de pensar la producción literaria del continente con una metodología derivada de sus rasgos históricos específicos. Como es obvio, tanto el nivel superior de la investigación como el intento de descubrir metodologías propias, responden al desarrollo alcanzado en la época por los estudios literarios y al punto de vista en que se sitúa la generación, puesto que ella participa de las conquistas políticas de los sectores medios, del crecimiento del movimiento sindical y del clima de vivas demandas democráticas que se posesiona de la sociedad latinoamericana.

Su esfuerzo metodológico (que el consabido candor de los hombres que creen que la historia siempre empieza con ellos tiende a desconocer) no pretendió cancelar las contribuciones europeas que habían servido para fundar las primeras estructuras orgánicas de las literaturas, propuestas por los mayores del siglo XIX (los principales estuvieron en Brasil y fueron Silvio Romero y Capistrano de Abreu) sino que intentaron

corregirlas y reformarlas mediante incorporaciones nacidas de sus estudios concretos y en algunos casos relegarlas a un segundo plano. Los más importantes críticos literarios de la generación nacionalista corrigieron, mediante agregados, la obra de sus antecesores: lo que si por una parte enturbiaba la concepción general por éstos propuesta, por otra parte registraba los resultados metodológicos a que los había conducido un estudio detallado y concreto, más práctico que teórico, de algunos periodos desatendidos de la literatura latinoamericana.<sup>1</sup>

Esta capacidad para enfrentarse de una manera aparentemente espontánea con la originalidad del "acontecimiento" literario latinoamericano, para luego comenzar a deducir de su atento estudio una metodología peculiar, es, junto a la concepción culturalista que signó sus búsquedas, de las aportaciones considerables de esa generación de críticos. La humildad con que cumplieron su tarea, la "practicidad" de muchas de sus aportaciones, el cauto vuelo teórico de sus planteos, han contribuido a que se pierda de vista su importancia (sus obras, como las novelas realistas del período, se "confunden" simplemente con la realidad de la literatura del continente) y a que en este período actual, signado por una traslación febril y muchas veces desafortunada de las "teorías" europeas sobre la literatura, se descuide su aportación. Pero justamente su mejor enseñanza radica en esa contracción al reconocimiento de la producción literaria, a la singularidad de su emergencia, a la originalidad de sus condiciones artísticas, lo que les permitió corregir el bagaje teórico con que se aproximaban a la realidad, tratando de adecuarlo a lo que ella les decía. Lección de humanidad a la que no es inútil rendir homenaje en un tiempo en que la copia (ya que no la utilización) de las categorías marxistas o de las categorías estructuralistas, resulta negadora del afán de encontrar un instrumental teórico ajustado a la peculiaridad literaria latinoamericana, dado que es ésta la que no se observa ni se estu-

dia. Los críticos de la generación nacionalista fueron también —forzoso es reconocerlo —dóciles trasvasadores de los modelos europeos, sobre todo en los lineamientos historiográficos y en la concepción del valor artístico, pero contribuyeron, mediante su paciente investigación del pasado literario, al descubrimiento de algunos comportamientos literarios específicos de América Latina para los cuales procuraron encontrar ubicaciones críticas propias. Deberá establecerse con detenimiento el balance de virtudes y defectos, pero los resultados eventuales de esa tarea aún no emprendida, no creo que empañen esta comprobación: a esos críticos debemos las más comprensivas visiones de la literatura latinoamericana, las que han sido más utilizadas hasta nuestros días, las que han fingido mejor su composición interna.

Los nombres más prestigiosos de esa generación crítica corresponden a quienes nacieron por la década del ochenta: el argentino Ricardo Rojas (1882-1957), el dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), el uruguayo Alberto Zum Felde (1888), el mexicano Alfonso Reyes (1889-1959), el chileno Hernán Díaz Arrieta (1891), a quienes puede sumarse el crítico español Federico de Onís, por su constante y lúcida atención a las letras hispanoamericanas. En todos ellos es central la búsqueda de la originalidad, de la peculiaridad, de la expresión de una cultura americana a través de sus manifestaciones literarias. El instrumental de que los proveyó la renovación filosófica de comienzos de siglo (James, Bergson) lo complementaron con un esfuerzo de sistematización investigativa que es particularmente alto en Reyes y en Henríquez Ureña.

Este inicial acercamiento a las condiciones particulares del funcionamiento literario latinoamericano será continuado por las generaciones posteriores, quienes cumplirán una doble tarea: apropiación de las teorías literarias difundidas en los países europeos y ampliación de los conocimientos sobre las letras del

continente, estos a la luz de las nuevas circunstancias creadoras latinoamericanas en una visión forzosamente historicista. Así, la generación inmediatamente posterior a los nacionalistas y en la que tendemos a englobar bajo el rótulo de "vanguardistas" a plurales y contradictorias orientaciones, generación donde comienzan a acentuarse los conflictos, y las rupturas del frente global a causa de la pugna de los intereses sociales en un período crítico, habrá de descubrir, junto a los rudimentos de una teoría marxista de las artes que respondía al debate promovido en la Europa de los años veinte tras la Revolución de Octubre, importantes paneles literarios del pasado que habían sido desatendidos (el teatro popular, por ejemplo), las literaturas folklóricas o marginales, la narrativa política y social, etc. Este grupo de críticos que encabeza el peruano José Carlos Mariátegui (1895-1930) y donde pueden incluirse, entre otros, el cubano Juan Marinello (1898), el peruano Luis Alberto Sánchez (1900), el chileno Ricardo Latcham (1903-1965), heredan la perspectiva culturalista que, desbrozada inicialmente por los románticos, fundamentada por los naturalistas con los datos científicos de su tiempo, desarrollada por los nacionalistas de los sectores medios, se apropiará ahora de las concepciones socialistas dentro de un espectro de muy variadas luces que a veces prolongan simplemente los criterios tainianos sobre influencia del medio u operan un sociologismo primario, pero que en las elaboraciones más acuciosas fijan felices equivalencias entre la producción literaria y la estructura social. Cosa que hacen al servicio de una preceptiva literaria: la revalorización de Melgar que cumple Mariátegui es complementaria de su beligerante promoción de la literatura indigenista de la época.

## 2. *Literaturas, subculturas, clases sociales*

En el filo de 1930 queda ya afirmada la vinculación entre literatura y clase social, que tendrá posteriores y complejas derivaciones, mayoritariamente dentro de los proposiciones de las literaturas programáticas. No se busca, aquí, precisar la aportación individual de cada uno de los críticos mencionados, sino mostrar la evolución de la crítica literaria en las primeras décadas del siglo XX, destacando que al tiempo de penetrar con mayor conocimiento en la materia literaria específica del continente, establece, por la suma de dos generaciones de críticos, una línea interpretativa tendencial (que, desde luego, no es única) merced a la cual la producción literaria es considerada como una parte de la más vasta producción cultural que realiza la sociedad latinoamericana.

El progreso respecto a estos presupuestos pacientemente elaborados, sólo se ha hecho posible, contempórameamente, mediante una más rigurosa fundamentación culturalista que, a la luz del desarrollo de la renovada creación literaria, perciba las simultáneas y muy variadas subculturas que se elaboraron en las diferentes áreas de América Latina (y que aún dentro de cada una de ellas admiten construcciones autónomas superpuestas) con lo cual no sólo dispondríamos de un mapa de culturas regionales sino que además, dentro de cada uno de ellas, detectaríamos una serie de estratos culturales distintos que se vinculan notoriamente con los grupos o clases sociales pertinentes. Si este progreso en el mejor conocimiento del acervo literario y de sus métodos de elucidación crítica (que se ha cumplido paralela y simultáneamente con el mejor conocimiento de la estructura social latinoamericana que sólo en nuestro tiempo ha alcanzado un nivel adulto) ha resultado facilitado por las contribuciones de la sociología latinoamericana contemporánea, especialmente en aquellas orientaciones que se reclaman de una filosofía marxista, también debe mucho a otra



ciencia, de desarrollo aún más reciente entre los latinoamericanos: la antropología. No hay comparación posible entre el material antropológico que manejó Capistrano de Abreu o Henríquez Ureña, y el que han tenido a su disposición las recientes promociones de la crítica literaria, iluminando por primera vez con amplitud la cultura de importantes sectores de la sociedad que hasta ahora se escondía bajo estereotipos generalizadores. Con el añadido de que no ha sido sólo la crítica sino la misma tarea creativa de los escritores la que ha sido beneficiada de este más elevado nivel de conocimiento, tal como puede registrarse en los escritos de un José María Arguedas.

Sólo a partir del concepto de cultura que los principales antropólogos mundiales han ido ajustando (Boas, Sapir, Herskovits, Kroeber, Levi-Strauss) se ha tornado posible un diseño del complejo comportamiento de la literatura, si además se atiende a las singularidades culturales que los antropólogos latinoamericanos (Fernando Ortiz, Ricardo Pozas, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Juan Comas, etc.) han ido detectando en las diversas áreas de Nuestra América sobre las cuales han trabajado, perfeccionando y corrigiendo aquellas definiciones generales. La ubicación de la producción literaria, como coronación de las tradiciones y de los procesos creativos constantes que se han cumplido en el campo específico de las subculturas americanas, conduce a una doble lectura de tipo intertextual a la que ha ido aproximándose la crítica: la de los textos literarios y la del discurso que se fragua en las invenciones de las diversas culturas testimoniando la tarea colectiva de los hombres, a la cual se agrega una tercera lectura de tipo crítico sobre las estrechas conexiones que muestran ambos procesos.<sup>2</sup> Relaciones que ya no podrán establecerse entre la literatura vista como un bloque homogéneo de obras y estilos, por una parte, y la sociedad latinoamericana concebida como un todo indistinto por la otra, tal como la practicó habitualmente la crítica de las citadas generaciones, sino

como conexiones entre precisos y determinados sectores de esa sociedad (clases, capas o grupos que no sólo se percibirán como asociaciones económicas o sociopolíticas sino como portadores y creadores de subculturas específicas) y también precisos y determinados estilos o movimientos artísticos que operan de manera particular y restringida dentro del conglomerado social.

Este punto de vista crítico permite acceder a una visión de la literatura donde se evidencia el funcionamiento de la compleja estructura social latinoamericana. Esa visión percibe la dinámica de sus clases sociales, los enfrentamientos, las diversas instancias del desarrollo histórico que ha venido cumpliendo la lucha de clases en la sociedad americana. Pero ya no al servicio de una serie de documentos, útiles para el sociólogo o el político, sino como expresión de la mayor y más ambiciosa tarea de los grupos sociales que ha sido y es la de productores de formas culturales, las cuales son manifestadas, en el más alto nivel a que pueden llegar sus integrantes, mediante obras literarias. De tal modo que la visión de la literatura, respetada su autonomía y su campo textual propio, construye sobre otro plano (el verbal y artístico, el simbólico según el concepto de Cassirer, distinto por lo tanto del concreto, social y económico de los hombres) un complejo y dinámico combate en que se manifiestan —se enfrentan, se sustituyen— diversas concepciones culturales representadas por diversas concepciones estéticas. Cualquier moderno texto de historia o de sociología latinoamericanas no puede menos que evidenciar, con mayor o menor afinación interpretativa, la lucha de clases que compone el meollo del desenvolvimiento secular del continente. No es comprensible que en cambio la historia literaria, que retrasa la producción artística de esos mismos pueblos, no sea capaz de trasuntar un elemento tan central y dinámico del comportamiento histórico, ni sea capaz de detectar las diversas formulaciones culturales que les

han sido peculiares y que sirven de sostén a las creaciones literarias situadas en la superestructura.

Tal reconstrucción sólo puede hacerse a partir de los textos literarios procurando que sean ellos mismos quienes se agrupen en movimientos, estilos, tendencias, formas culturales diversas y quienes determinen sus acercamientos o alejamientos, sus conflictos y sus períodos de vigencia. Sería riesgoso abordar esa construcción partiendo de los esquemas ya preparados por los historiadores y los sociólogos, y forzando por lo tanto a la literatura a ajustarse a ellos. En tal caso la literatura vendría a corroborar simplemente un discurso interpretativo y no estaría contribuyendo por sí misma a diseñar el funcionamiento cultural latinoamericano, no haría una contribución específica al conocimiento generalizado de una sociedad. Como sería riesgoso que partiéramos, para tal empeño, de una doctrina rígida, una de esas hermenéuticas codificadas que buscan en la realidad la mera comprobación de las teorías, sin permitirle a ella que hable y corrija los presupuestos teóricos. Y desde luego sería asimismo dañino que nos restringiéramos a la lectura "contenidista" que ocupó tanto espacio en la crítica social de la literatura y no fuéramos capaces de percibir en toda su riqueza la construcción de las formas culturales y artísticas que dicen, tanto o más que los contenidos, acerca de las proposiciones que presentan los grupos y las clases sociales dentro del horizonte de la sociedad latinoamericana. Sobre todo en un nivel crítico donde ha sido superada y cancelada la tradicional división entre forma y fondo, reconociendo un solo movimiento armónico de los textos cuando ellos alcanzan su eficiencia estética más certera.

### 3. *El espesor de la literatura*

La concepción cultista de la literatura, que tuvo amplio y natural predicamento en una sociedad que, como la latinoamericana, contó durante muchas décadas con

reducidísimos sectores educados que fijaron las normas ideales de la creación y el estrecho radio de consumidores de sus productos escritos, es responsable de la restricción operada en la producción literaria del continente. El foco culto donde se escribía y se publicaba en periódicos y libros, fue muy reducido, sólo accesible a escasos sectores sociales, de tal modo que el debate entablado entre ellos pareció una discusión de familia. Eso contribuyó a fortalecer la idea de que la literatura era un conglomerado unitario dentro del cual se producían algunas discrepancias (que generaban estilos y obras, aportando notorias diferencias artísticas) comparables a las que se sucedían entre padres e hijos. Es evidente que podemos reconstruir ese debate, reconociendo sus muy nítidas oposiciones, las cuales sin embargo sólo circulan dentro de un cauce dominado por la afinidad. Pero fuera de ese círculo iluminado, se extendió siempre una gran zona marginal donde no sólo había una persistente producción de literaturas ágrafas, sino también una aportación escrita cuyo acceso a la literatura propiamente dicha estaba vedado por las normas estatuidas en el foco culto, selectivo. Con lo cual se asumía ese que para Robert Escarpit es el trazo distintivo de las diversas concepciones de lo literario, aunque, en este caso americano, llevado a una extremación que es posible detectar como rasgo privativo de una elite colonizada, que se esfuerza, sobre todo, para no integrarse a su propio medio cultural: "Le seul trait commun qu'aient ces diverses conceptions du donné littéraire est la sélection. Il s'agit en fait d'un système clos qui tire sa cohérence non de la matière sur laquelle s'exerce la sélection, mais de l'attitude sélective qui est la démarche culturelle fondamentale de toute société élitaire." <sup>3</sup>

La caducidad histórica de algunas normas de la elite (por ineficacia o por reemplazo), la introducción de una suspensión metodológica a los efectos de una revisión independiente (con todos los riesgos de relativismo que conlleva), permite reconstruir el espesor de

la producción literaria en cualquiera de los períodos del siglo XIX, tal como más visiblemente puede hacerse en los tiempos contemporáneos, vista la creciente complejidad de la estructura social y cultural, que sobrevive a la homogenización que el sistema económico y sus instrumentos de comunicación, procuran. Tal espesor es mostrado por la superposición, en un mismo tiempo y lugar, de diferentes expresiones literarias que pueden tener dos comportamientos extremos en lo que hace a su mutua relación: o guardan escasa vinculación y se despliegan paralelamente, sin llegar a colidir en apariencia, o son capaces de enfrentamientos que se traducen en polémicas cuyo punto de conflagración versa sobre "la naturaleza de la literatura" y sobre su "funcionalidad".<sup>4</sup>

El solo hecho de que dos producciones literarias puedan coexistir sin rozamientos, indica la total ajenidad en que se desarrollan y por ende la enorme distancia en que se encuentra una con respecto a la otra a pesar de ser ambas coetáneas. Dado que la estructura sincrónica de un período literario determinado se organiza sobre diversas superposiciones donde existen formas que son privilegiadas y que disfrutan del apoyo de las instituciones u órganos de mayor importancia (academias, periódicos, salones) mientras que otras no cuentan con tales patrocinios, la entera desconexión entre dos producciones simultáneas de literatura revela que se encuentran en los niveles más alejados entre sí del sistema. La inferior es ignorada por la superior, que no le concede estatuto artístico estimable y además, como si eso fuera poco, la inferior es incapaz de proponerse a sí misma como una alternativa estética válida que desafíe las normas vigentes instauradas por la superior. A eso se agrega una dificultosa interpenetración; la contextura artística de la inferior, los principios sobre los cuales se organiza, no pueden ser asimilados a los peculiares de la producción del estrato más alto. Los productos que de una a otra puedan circular y que preferentemente adoptan



un descenso de formas superiores a los niveles más bajos aunque en algunos períodos críticos se puede invertir el proceso, necesitarán de muy complejas operaciones transformadoras, la mayoría de las veces improbables. La falta de vinculaciones también indica la fragmentación de los públicos consumidores, que muy raramente registran la coincidencia: son públicos distintos, separados entre sí, carentes de puentes que los comuniquen, por lo tanto manejando separadamente cada uno de ellos bagajes culturales distintos cuya singularidad y cuyo valor no son mutuamente percibidos con facilidad.

En la literatura latinoamericana no hay ejemplo más notorio de desconexión entre dos producciones literarias simultáneas, que el que se registra entre la literatura culta oficial y urbana de un período (aquella que ha conquistado el predicamento de los instrumentos del poder cultural aunque también puede estar ya presa de retórica o epigonalismo) y la literatura tradicional oral de las comunidades rurales. Aun más notoria la desconexión en la América Latina del siglo XIX que en la Europa de la misma época, pues las tesis románticas sobre la creatividad de los pueblos que depararon una escritura que ocasionalmente imitaba baladas y canciones, no adquirió igual capacidad en nuestro continente. Aquí, los poetas románticos, no empujaron el manejo del color local y de la temática nacional, se mostraron mucho más apegados a la escritura culta (incluso cuando imitaban la balada o la leyenda poética europea) que a las formas estrictamente populares o folklóricas que se ofrecían en su contorno. Con lo cual fortificaron el progreso de la línea culta y su dependencia de los modelos extranjeros, cuando decían reproducir las formas artísticas peculiares de sus comarcas. Y por lo mismo endurecieron la separación existente entre las dos producciones literarias extremas.

Siendo éstas simultáneas, paralelas e independientes entre sí, siguen carriles que rubrican el aislamiento,

aunque cumplen operaciones similares, que son las propias de una producción literaria: se instalan en un determinado curso que es fijado por una variedad lingüística de que se apropian, por un repertorio de formas literarias peculiares, por un repertorio de asuntos (aunque es aquí donde pueden superponerse, ocasionalmente) por un repertorio textual afín, por un sistema de correlacionar autor y público. Si bien la orientación inferior, folklórica, se presenta como un continuo persistente e invariante, las numerosas recopilaciones con que contamos (Juan Alfonso Carrizo, Vicente T. Mendoza, Augusto Raúl Cortázar, Luis da Camara Cascudo, Carlos H. Magis) permiten reconstruir su interna movilidad —con un ritmo diferente al que mueve a la orientación superior culta— y el proceso productivo constante que dentro de ella se cumple, en particular el correspondiente a una apropiación lingüística a partir de la realidad ambiente.

Aunque entre estas dos producciones extremas las oposiciones son mayores y son por lo mismo las que mejor definen los límites del espesor de la literatura, algunas diferencias señaladas entre ellas pueden ser objeto de crítica y reducidas a situaciones equivalentes. Ese es el problema que plantea su régimen de transmisión, el cual implica también, en diversos grados, el modo de producción. La literatura culta se produce y transmite mediante la escritura. Exige por lo tanto la previa alfabetización del autor y el lector, lo que vale por la incorporación a un circuito cultural que maneja códigos más precisos y también más circunscritos que los privativos del régimen de transmisión oral que es el que aplica la literatura folklórica. Si bien en este caso el modo de producción alterna la oralidad con la escritura, el régimen de transmisión, según ha visto Jakobson, supone, para toda creación individual, “el grupo que la acepta y la sanciona” y que ejerce lo que él ha llamado “la censura preventiva de la comunidad”.<sup>5</sup> A partir de la teoría del genio desarrollada por los románticos, que no han hecho sino

extremar los surrealistas en nuestro siglo aplicándola a nuevos estratos de la creación que hasta ellos no habían sido incorporados a los valores estéticos, es fácil reconocer que en ambas zonas (cultura y folklórica) es posible la eventualidad del creador personal, dentro de los más variados niveles de mediocridad o excelencia, aunque es menos perceptible la restricción que sobre su tarea ejerce el régimen de transmisión escrita (periódico, revista, libro) que muchos críticos tienden a subestimar sin reconocer su alto poder, mientras en cambio lo detectan fácilmente en el régimen de transmisión oral. De hecho tenemos en ambos casos creadores individuales, cuya relación con el consumidor se encuentra intermediada por diversos circuitos: en un caso es el editor del periódico o del libro, en otro el difusor o cantor de poesía, quienes enlazan la oferta y la demanda. Estos agentes pueden ser mucho más coercitivos en el régimen de transmisión escrita, como lo demostró la rebelión de los poetas puristas del siglo XIX, que en el de la transmisión oral. Arnold Hauser, que engloba diversas manifestaciones, entre ellas la folklórica, bajo la denominación "arte del pueblo", subraya la debilidad de la intermediación para transmitir este mensaje artístico: "En el arte del pueblo, productores y consumidores apenas están separados entre sí y los límites entre ambos grupos son siempre fluctuantes".<sup>6</sup>

Por lo tanto, más que oposición encontramos, en ese aspecto de la transmisión, formas equivalentes de censura. Pero de inmediato debemos registrar las opciones más dispares entre ambas producciones literarias, mientras que la literatura culta responde a la existencia de los núcleos educados de las ciudades y por lo tanto está signada por las coordenadas mentales del proceso de urbanización en sus variados niveles, la folklórica se expande en la zona rural y pueblerina y hasta invade los arrabales del reciente asentamiento campesino en las ciudades, respondiendo a mecanismos mentales, formas asociativas, construcciones ideológi-

cas que son el patrimonio de "sociedades rurales", las cuales disponen de la más rica tradición conocida. De esta inclusión o exclusión de la urbanización (entendida como un sistema de adaptaciones psíquicas a las formas de vida en cada zona) derivan comportamientos literarios diferentes: mientras el creador individual de la literatura culta urbana manejará un amplio y versátil abanico de formas literarias que conceden especial valor a la novación respecto a las heredadas, el creador individual de la literatura folklórica mostrará especial conservatismo en lo referente a formas literarias y una vez que asuma, ya una nueva estrofa, ya un régimen dialogado, cuyos orígenes frecuentemente se encontrarán en la tarea vigilante y avanzada de las literaturas cultas, tenderá a mantenerse apegado a ellas, a extraerles numerosísimas posibilidades expresivas hasta agotarlas según su ritmo propio de degustación artística, para recién entonces proceder a sustituirlas. Esto apunta al progreso del individualismo dentro de las sociedades modeladas por las revoluciones burguesas, el cual adquiere su mayor velocidad en los núcleos urbanos, de conformidad con la dinámica que conquisten: en América Latina la dominación de los estilos neoclásico y romántico en el estrato culto, alcanza dimensiones muy extensas que han sido designadas como anacrónicas (respecto al modelo originario europeo, claro está) pero que son simplemente el testimonio del ritmo particularmente restringido de las ciudades en el siglo XIX; desde que ellas entran a un proceso de modificación veloz hacia el último tercio del XIX, asistiremos a un paralelo proceso de novación que nos dará un primer período sincrético —en que se suman orientaciones que se entremezclan porque entremezcladamente se está haciendo la urbanización en un tesonero intento de ponerse al día— y luego a una veloz sustitución de movimientos literarios. En cambio, la más equilibrada correlación del individuo y su grupo social que persiste en las zonas rurales, el régimen de interdependencia del núcleo social, constriñe esta

tarea novadora, aunque no la destruye. Más bien la traslada a otros aspectos del mensaje literario, como podía observarse en la utilización lingüística. Mientras que la literatura culta se apropia de la escritura y por lo tanto del signo lingüístico que tiende a una mayor capacidad de abstracción sobre la sustancia del contenido, tendiendo a reducir la amplitud del léxico y a organizarlo jerárquicamente, lo cual, en los casos de comunicación que ha estudiado Abraham Moles<sup>7</sup> implica una progresiva compartimentación del público al que el emisor se dirige ya que, partiendo de un núcleo lingüístico básico muy reducido, se opera una especialización léxica orientada hacia un sector del conocimiento y por lo tanto de la recepción de la información, en la literatura folklórica se asiste a un manejo de una lengua comunitaria, con ancho espectro y amplias posibilidades expresivas, una lengua apegada a la simbolización generalizada del contorno y que si bien no deja de operar una jerarquización interpretativa del mismo, tal como ha demostrado Amado Alonso para el lenguaje pampeano,<sup>8</sup> recoge con más libertad la fluidez del habla y la tarea creativa lingüística del grupo social.

También en este aspecto hay sensibles diferencias entre el comportamiento culto americano y el europeo. La conciencia tácita del criollo americano de tipo colonizado (y con mayor evidencia en el perteneciente a asentamientos indígenas) de que estaba utilizando una lengua que no le era propia sino que había sido importada y que, como los demás aspectos de la vida americana, era regida desde la metrópoli, condujo a un excesivo apego a la norma culta española o portuguesa. El hipercultismo de la lengua literaria hispanoamericana, que pervivió largamente a la revolución de Independencia, es parte de lo que Lipschutz ha llamado la "uigmentocracia" colonial<sup>9</sup>. Un elemento de ese considerable esfuerzo por asemejarse al modelo externo y que, como la tez blanca, la limpieza de sangre y el catolicismo militante, servía para alcanzar "sta-



tus" distinguiéndose, por una parte, de las "razas inferiores" indias o negras con sus diversos cruzamientos, y por la otra, para parangonarse con los prototipos peninsulares tratando de salvar el menosprecio en que se tenía al "indiano" en Madrid o Lisboa. Ese hipercultismo, que aun se prolonga en la escritura de Eduardo Mallea o de Caballero Calderón a mediados del siglo xx, dejó en libertad a la lengua popular y permitió que su poderosa creatividad se tradujera en las literaturas orales o emparentadas con ella, pues mientras el hipercultismo era un aferramiento a la norma estatuida y de hecho habría de generar el arcaísmo que alarmaba a Américo Castro en el Buenos Aires de los años veinte (junto con otras absurdas inculpciones) imposibilitando esa renovación que Alfonso Reyes reconocía como más eficaz en el vulgar centurión romano de la decadencia que en Quintiliano, la trasmisión oral, por más regida que sea por el conservatismo, no se encuentra sujeta a una norma lingüística rígida, tiende a reconocer la existencia de los dialectos, adaptándose a sus peculiares fonéticas, léxicas y morfológicas y la misma fragmentación de los enclaves sociales rurales contribuye a su reestructuración autónoma.

#### 4. *Las estratificaciones colindantes*

Si reconociéramos sólo esta división del corpus literario repondríamos la conocida separación entre literaturas cultas y populares atendiendo a sus rasgos opuestos, en ese ejercicio del pensar binario que subyace a nuestra tarea crítica. Pero ella no agota el espesor de la literatura. Conviene registrar la existencia, en un período histórico, de cursos colindantes, que por lo tanto coinciden en notas comunes pero que al mismo tiempo se oponen por otras. Son formas literarias que se producen dentro de los rasgos dominantes de las literaturas cultas o de las populares,

pero que introducen divisiones dentro de sus normas generales. Son perceptibles en ellas nítidas diferencias y aún enfrentamientos, debates que indican la pertenencia de esas orientaciones a una familia literaria pero con suficientes manifestaciones peculiares como para permitir discrepancias.

Este deslinde nos permite visualizar al mismo tiempo la terca dificultad que aún hoy ¿a manifiesta la crítica literaria para reconocer que la literatura no circula por un cauce único, sino que se desarrolla por cauces diversos, paralelos, con mayor o menor afinidad, con capacidad de dominación o con régimen de servidumbre, siguiendo vericuetos y originales estructuraciones que deben recomponerse a través de un discurso interpretativo. En ese sentido, unas observaciones del crítico alemán Rudolf Grosmann, en su muy reciente *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*<sup>9</sup> pueden servir de punto de partida para observar un caso concreto de paralelismo literario en estratificaciones colindantes.

Refiriéndose a la famosa novela de Manuel Antonio de Almeida, *Memórias de un sargento de milicias*, una de las joyas de la narrativa brasileña del siglo XIX, aduce Rudolf Grosmann, para explicar que esa admirable novelita sea “dos años anteriores a la primera novela romántica de Alencar” que es ese “uno de esos anacronismos literarios que abundan especialmente en el siglo XIX”. Hace ya tiempo que la mejor crítica brasileña había destacado los valores de la obra de Almeida en relación a su contorno socio-literario, su imparcial decisión de “permanecer en el Río del primer cuarto del siglo XIX en el ambiente popular de barberos y comadres en que se iba diferenciando nuestra vaga burguesía”<sup>10</sup>. Los incipientes sectores medios habían bocetado una cosmovisión peculiar, manejaban una lengua vasta y sabrosa, vivían a pechos de la vida en una lucha permanente por subsistir y habían adquirido un incipiente tacto realista, rápido y objetivo, con la cultura y la economía de la ciudad.

Pero no es la originalidad de la novela de Almeida, que permitió su recuperación por los "modernistas" de 1922, lo que nos importa ahora, sino su relación con la literatura de su tiempo, su distanciamiento de los contemporáneos, que sin embargo se produce dentro de una conjunción de fechas, de regímenes de transmisión literaria y de manejos temáticos y formales comunes. Efectivamente, Manuel Antonio de Almeida es estrictamente un coetáneo de José de Alencar, pues el primero nació en 1831 y el segundo en 1829; sus carreras literarias tienen desarrollos iniciales contemporáneos y se hacen dentro de la cultura urbana de Río a mediados del XIX manejando los mismos oficios periodísticos, publicando incluso obras en el mismo periódico. En el *Correio Mercantil* aparecen, anónimamente, en 1853, bajo la forma habitual de folletín, las *Memórias de un sargento de milicias*, que confesadamente busca ser un cuadro histórico, dentro del gusto de la época por las reconstrucciones, lo cual permite situarlo desde el ángulo más externo de las formas literarias dentro del modelo narrativo aportado por el romanticismo —la novela histórica—<sup>11</sup> que tuvo amplia difusión en los folletines periodísticos de los diarios brasileños. En el mismo diario se publican desde 1854 las crónicas de José de Alencar (*Ao correr da Pena*) y es en el *Diario do Rio de Janeiro* que aparecerán en folletín sus primeras novelitas y la famosa obra *O Guarani* (1857) que también sigue y aún tipifica el modelo romántico de reconstrucción histórica.

Si la temprana muerte de Almeida cortó su carrera y en cambio José de Alencar pudo desarrollar ampliamente una obra que, a pesar de su defensa postrera, no se apartó demasiado del modelo inicial, extendiéndose hasta su muerte en 1877, ello no impide que reconozcamos la estricta coetaneidad de ambos narradores, el mismo manejo del régimen de la escritura y de la difusión a través de folletines periodísticos, la misma coincidencia en las orientaciones temáticas y los modelos de la época, la misma utilización de la

demanda de un medio urbano que autorizaba diversas estratificaciones que sin embargo eran cubiertas por el mismo periódico. A partir de estos elementos comunes se nos hace más notoria la diferencia de sus respectivas opciones literarias, pues al modelo lírico, evocativo, de la novela romántica nacional que construye José de Alencar, se opone la visión realista, objetiva e irónica de Almeida; a la lengua flexible, poética y culta de José de Alencar, la lengua algo torpe de un cierto estrato urbano que Antonio Soares Amora define como "tejida con los recursos elementales del habla común"<sup>12</sup> al idealismo que impregna personajes y acciones manejando drásticamente las oposiciones dicotómicas románticas, un realismo que atiende al comportamiento de las costumbres.

No es necesario recurrir a la biografía de ambos escritores para buscar las causas de estas diferencias: saber de los orígenes cearenses de la familia de José de Alencar, de la notoriedad política de su padre, senador y prohombre que participó de la elevación al trono de D. Pedro en 1840, de sus estudios como abogado, de su conservadora actividad política, y saber por otro lado del origen humilde de Manuel Antonio de Almeida, de su desamparo familiar, de sus luchas en el seno de la pequeña clase media carioca, de sus trabajos de periodista malpagado. No es necesario apelar a esa información visto que no es en ella, a pesar de los datos que nos proporciona, donde se puede filiar la orientación literaria determinante de un escritor, si recordamos los razonamientos de Marx respecto a la procedencia de los ideólogos. Las diferencias se reconocen en la lectura de sus respectivas obras como manifestación de dos cosmovisiones simultáneas y distintas, destinadas evidentemente a enfrentamientos futuros, las cuales se despliegan al mismo tiempo y nos dan, dentro de la orientación que hemos definido como culta y escrituraria, una notoria división de tendencia. Son orientaciones colindantes: participan de elementos comunes y a la vez manejan

otros diferentes que las singularizan. Tales comprobaciones textuales permiten reconstruir el espesor de la literatura culta urbana de un período, sin buscar coartadas en los anacronismos, los precursos, los creadores fuera de serie, etc. A partir de su existencia podremos intentar la reconstrucción de ese espesor en que nacen, el de las formulaciones culturales que se dan simultáneamente en el mismo lugar y tiempo y se vinculan a los estratos sociales.

En el ejemplo citado, hemos tomado exclusivamente a dos autores y sus correspondientes obras, las cuales se nos ofrecen, gracias a la decantación secular establecida por los lectores y la estimativa crítica, como específicas de un alto nivel artístico. Han sido extraídas de un conjunto mucho más vasto, separadas de él mediante un sistema de valores y ficticiamente presentadas como creaciones aisladas. Si retornamos a la productividad literaria de su tiempo, suspendiendo momentáneamente los principios selectivos que rigen el establecimiento de las literaturas, observaremos que nacieron dentro del abigarramiento de una nutrida producción folletinesca donde resulta posible rastrear, en diversas expresiones e intensidades variables, en niveles intermedios, frustrados o aun mediocres, las mismas líneas que ellas representan con rigor artístico superior. Es posible encarar entonces una reconstrucción de la axiología estética pero a partir del reconocimiento de la simultaneidad y el paralelismo en que se producen las distintas manifestaciones artísticas.

Ha sido esto lo que lleva a Alfredo Bosi a reordenar la novelística romántica del período, atendiendo a un tipo de corte que responde a la excelencia literaria, aunque al hacerlo permite que al mismo tiempo podamos reconocer el manejo simultáneo de ambos principios críticos: el que detecta los cauces paralelos de la literatura y el que en cada uno de ellos registra una tarea artística más acuciosa. Dice Bosi: "nao é tanto a distribuição de temas quanto o nervo do seu tratamento literário que deve oferecer o critério preferencial



para ajuivar das obras en quanto obras. Tenemos, no plano mais baixo, os romances que nada acrescentam aos desejos do leitor médio, antes, excitámonos para que se reiterem *ad infinitum*; é a produção de Macedo, de Bernardo, de Távora e alencariana menor (*A Viuvinha, Diva, A Pata de Gazela, Encarnação*). Já Inocência de Taunay e alguns romances de segunda plana de Alencar (*O Sertanejo, O Gaúcho, O Guarani*) redimen-se das consessoes a peripécia e ao inverissíml pelo fôlego descritivo e pelo éxito na construção de personagens-símbolo. Enfim, o nível das intenções bem logradas cabe, como é de esperar, aos *happy few*: as *Memórias de um Sargento de Milícias*, prodígio de humor pícaro en meio a tanto disfarce banal, e as duas obras-primas de Alencar, *Iracema e Senhora*, tão diversas entre si do ponto de vista ambiental, más próximas pela consecução dó tom justo e pela economia de meios de que se valeu o romancista".<sup>13</sup>

En el otro extremo que hemos diseñado, el correspondiente a las tradiciones orales del ámbito rural, podemos registrar también la aparición contigua al estamento literario folklórico de orientaciones literarias que le son colindantes pero que ya no pueden confundirse con él. Dentro del hemisferio hispanoamericano, es ése el caso paradigmático de las llamadas literaturas gauchescas, que si se asemejan a las folklóricas por la libertad en el uso del dialecto regional, incluso con los cultismos y conservaciones que implica, por la utilización de formas métricas comunes a la producción popular del campo a las que pronto modificarán con adaptaciones propias (la sextilla de José Hernández), por la irregularidad lingüística que las caracterizan (a la que sin embargo pronto embridarán siguiendo la norma culta de que parten algunos cultores del género, como lo ha demostrado para el caso de Estanislao del Campo el estudio de los manuscritos hechos por Amado Alonso <sup>14</sup>, de ellas se distinguen por la importancia concedida al creador indivi-

dual, por su mejor instalación en la circunstancia histórica presente, lo que implica incorporar a la literatura un ritmo más rápido de transformaciones artísticas, y por la incorporación de nuevos circuitos de comunicación que complementan la oralidad con la escritura mediante el difundido régimen de las hojas sueltas y los pliegos de cordel.

La mejor crítica,<sup>15</sup> ha reiterado que estamos en presencia de un movimiento típicamente literario, con autores individuales de cierto nivel cultural, con una actitud creadora adecuada a esos niveles, con una muy notoria opción de público. La literatura gauchesca, que ha sido objeto de diversas clasificaciones, las que obedecen a su desarrollo diacrónico y a las incorporaciones de autores y corrientes que la acercan o alejan del estrato folklórico, también apunta, como en el caso de la narrativa de Almeida y de Alencar, a la existencia de clases sociales con rasgos propios y diferentes. Si en este caso se trataba de estratos urbanos, en el de las literaturas gauchescas se trata de estratos rurales donde se introducen modificaciones que alteran la uniforme composición originaria.

El estereotipo del alegato histórico ha presentado la revolución de Independencia como un enfrentamiento entre el pueblo criollo con sus jefes, procedentes de la burguesía mercantil, y por otra parte los ejércitos españoles con los pocos regalistas de la administración colonial a la cabeza. La historia real fue bastante más compleja: ella reconoce que se produjo una profunda división dentro del mismo pueblo, del trabajador del campo, en especial del consagrado a las tareas ganaderas. Los victoriosos ejércitos del Boves regalista en Venezuela son muestra elocuente. En el proceso revolucionario se produce una fracturación dentro de ese sector social desamparado, y si bien una mayoría asume las banderas revolucionarias respondiendo a las promesas reivindicadoras que se le hace, muchos quedaron en la actitud tradicional y conservadora. Esa fracturación 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.

De tal modo que la literatura gauchesca de Bartolomé Hidalgo no sólo se refiere a ese vasto sector popular donde pervivía y se desarrollaba la literatura folklórica, sino al más reducido que adquiere conciencia de una reclamación económica, social y política. Dicho de otro modo, la poesía gauchesca de Bartolomé Hidalgo es concomitante del Reglamento de Tierras del Artigas de 1815, como la poesía "negrista" que comienza a aflorar entonces sin alcanzar suficiente autonomía, lo es de la libertad de vientres y de la manumisión de esclavos que se decreta para conseguir su incorporación a los ejércitos criollos revolucionarios, lo que, inicialmente, sitúa a esos sectores en una dinámica social nueva que los aleja de las clases de que procedían: paisanos o esclavos. El grado de rompimiento y el éxito de la empresa, quedará fijado por la capacidad mostrada para constituir un nuevo género literario (lo logran los cultores de la literatura gauchesca pero no los de la negrista) y por la pervivencia que alcance (casi un siglo en los gauchescos). Con lo cual se plantea el problema de la relación de una literatura específica, una vez delimitado su campo textual por sus peculiares rasgos artísticos, y el discurso social, explícito o implícito, de una clase social, al cual se agrega su eventual conciencia para sí.

De poco sirve, para detectar esa vinculación, apelar a los orígenes sociales de los escritores porque, como ya hemos indicado, no es ese un elemento determinante rigurosamente (de hecho la mayoría de los primeros ejercitantes de la gauchesca pertenecía a los estratos campesinos o sobre todo a los urbanos inferiores, como es el caso de Bartolomé Hidalgo a quien Castañeda enrostra su condición de "mulato") sino a la asunción

del pensar y sentir de un estrato social que realiza el escritor, sea cual fuere su nivel educativo. Más eficaz es interrogar, en el mismo texto, las operaciones literarias y lingüísticas. Respecto a estas últimas es conveniente observar que el pasaje de un escritor perteneciente al circuito alfabeto culto, en cualquier nivel, al oral rural, implica obligadamente la percepción de la distancia fonética, sintáctica y lexical en que se encuentra el dialecto regional respecto a la norma culta, lo que puede acarrear su manejo con un espíritu sistemático que por lo común está ausente del hablante inmerso en su dialecto. Cuando éste adopta una actitud creativa literaria, tiende a "hablar bien" o sea a asumir los dictámenes lingüísticos de los estamentos superiores: la poesía anónima que Acuña de Figueroa recoge en su *Diario histórico* está, aparentemente escrita siguiendo esa tendencia, lo que apuntaría a un productor del estrato popular, como también se lo encuentra en la mucha literatura de exaltación guerrera o patriótica de las revoluciones del siglo XIX en América Latina. Sus imperfecciones lingüísticas no son hijas de una voluntad de estilo, sino de las torpezas en el manejo de las normas cultas. En cambio el poeta gauchesco hace el tránsito inverso, va hacia el habla dialectal y a veces (el citado caso de Estanislao del Campo) la somete a un régimen normativo que no es propio del hablante. La mayor o menor imposición de un régimen normativo al dialecto, para trasmutarlo en lengua literaria, es un buen índice del mayor o menor recorrido que hace el poeta desde su lengua propia a la presuntamente rural. Es bastante reducido en la primera promoción de gauchescos y en los gauchescos menores<sup>16</sup>, es atemperada en Ascasubi y conquista, en José Hernández su mejor dimensión porque elude la fijación de un dialecto específico y le otorga la movilidad propia de un habla que sigue respondiendo centralmente a la corriente del idioma español.

Sea cual fuere la solución que le confieren los di-

versos poetas, estamos en presencia de una lengua literaria y no de una transposición dialectal. Esa lengua es parte central del proyecto literario y por eso se la puede comparar con la que asumen los poetas modernistas en relación al habla culta de las ciudades latinoamericanas de fines del siglo XIX: por diferentes que sean, incluso por opuestas que resultan, responden ambas a operaciones literarias, a la necesaria construcción de un ámbito lingüístico (sobre todo lexical, pero también sintáctico) específico para traducir un mensaje artístico. Esto revela la concepción literaria de base que sostiene la invención de la gauchesca y que la distingue de las formas peculiares de la poesía folklórica. Corresponde a otro escalón del espesor literario: la voluntad de composición artística, que exige reelaborar la lengua para esos fines y luego anclar el mensaje en la coyuntura ideológica del momento, insertándola vigorosamente dentro de la historia, revela una modificación del grupo social campesino que se está incorporando al proceso social en curso. La estructuración literaria que consigue establecer, sirve de autoconciencia de su situación como clase, porque le es posible a través de ella definirse y abre el camino hacia la adquisición de una conciencia de clase.

Los dos ejemplos citados no agotan los modelos de estratificaciones literarias colindantes y sólo han sido traídos a colación para mostrar la aparición, en ambos extremos del espesor literario, de formaciones paralelas y autónomas a aquellas que elegimos como las más alejadas entre sí. Otro modelo estaría dado por los casos en que un grupo intelectual asume la representatividad de otro estrato de la sociedad, considerando (primer argumento) que carece en apariencia de una voz artística y de capacidad expresiva o que (segundo argumento) aunque disponiendo de esas condiciones carece de instrumentos con los cuales proyectarse al seno de las clases dominantes. Es un ejemplo de intermediación donde asistimos a un enmasca-

ramiento de los motivos profundos del comportamiento artístico que así opera, el cual ha sido bastante característico de los sectores medios de la sociedad.

En esa asunción es posible inferir una cierta opacidad de la mirada que no le permite ver en el estrato inferior, o, más exactamente, no le permite aceptar y justipreciar su peculiar y constante productividad literaria, visto que ésta no se encuentra ausente de ningún sector de la sociedad. Esa opacidad se traduce en la concepción de que sus productos tradicionales son formas anquilosadas que toleran el “trasvasamiento”, tanto vale decir, un presunto perfeccionamiento para ser incorporadas a otros sectores culturales, concretamente al del grupo o movimiento que se plantea ese cometido. Tal operación genera un arte internamente contradictorio que ha sido bastante frecuente en aquellos grupos sociales que cumplen una lucha ascendente dentro de la estructura global de la sociedad.

En la literatura latinoamericana del siglo xx ha sido la característica de los movimientos “indigenista” y “negrista” que surgen por la década del veinte: parten de un proyecto de reivindicación social y económica de esos grandes sectores preteridos, sumidos a veces en el mayor desamparo, para lo cual manejan asuntos, elementos lingüísticos y formas literarias que entienden les son peculiares, pero “trasvasándolos” dentro de una literatura fuertemente racionalizada, cuyos rasgos internos apuntan a la cosmovisión de otra clase social —la pequeña burguesía provinciana— que en esta circunstancia se inclina por la parte inferior de la pirámide social. He estudiado en otro ensayo<sup>17</sup> la ambigüedad de los productos literarios del indigenismo que se revela en la interna contradicción entre esa estructura artística interna y los asuntos referidos al pueblo indígena, aproximándola a la concepción que elaboran los sectores mestizos intersticiales de la sociedad, aliados a la baja clase media provinciana. Desde el arte de Sabogal y posteriormente de Guaya-

samín, hasta la novela de López Albújar o de Jorge Icaza, asistimos a una producción que se instala en la parte baja del sector culto y urbano, aunque no de manera paralela e independiente, sino fieramente enfrentada, en plena polémica con la orientación culta superior cuyo implacable procesamiento lleva a cabo y al que procura reemplazar con sus proposiciones artísticas propias. Para ello comienza a aplicar, por primera vez de un modo coherente en América Latina, el terrorismo verbal.

Que esa no era la única forma de oponerse a la literatura culta, hispanizante y artística, que ya habían comenzado a minar los "colónidas", se demuestra con la exacta novelita de Martín Adán *La casa de cartón*, la que está al margen de la operación central del "indigenismo": asumir los problemas de las clases inferiores pero no así su arte, aunque sus producciones son idealizadas desmesuradamente. Ella demuestra la eventualidad de una literatura urbana que en el primer tercio del siglo XX promueve los valores estéticos de las clases medias como hicieron en otros lados los primeros ultraístas. Pero la literatura indigenista, no empuja sus temas y propósitos pregonados, no colinda con el estrato folklórico, sino con la literatura culta urbana superior, en un visible desafío. Si en ella son incorporadas invenciones folklóricas, es porque son elementos corroborantes de su presunta verosimilitud, cuando no cumplen la función de meros toques de color local, pero no pertenecen a la concepción estética que anima a la producción "indigenista", lo que una vez más vuelve a exigir que el estudio de estos problemas no se restrinja a una estimativa "contenidista" sino que se amplíe con el examen de las plurales formas artísticas empleadas.



## NOTAS

1 Véase mi ensayo "Un proceso autonómico: de las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana" en: *Estudios filológicos y lingüísticos*. Caracas, Instituto Pedagógico, 1974. Homenaje a Angel Rosenblat en sus 70 años.

2 Véase mi ensayo "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica" en *Literatura y praxis en América latina*, Caracas, Monte Ávila, 1974.

3 Robert Escarpit: *Le littéraire et le social*, París, Flammarion, 1970.

4 En su fermental ensayo "Historia del arte, según los estratos culturales: arte del pueblo y arte popular" (en *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama, 1961), Arnold Hauser había detectado esta situación, sugiriendo "una exposición del desenvolvimiento artístico en secciones verticales, que permitiría ver con mayor claridad que en el arte actúan siempre distintas tradiciones de curso paralelo y que, a la vez, acabaría con el dogma de que todo lo simultáneo se encuentra en conexión orgánica". De las múltiples dificultades del proyecto habla en ese estudio, reconociendo la precariedad de informaciones de que disponemos, tanto para establecer el distingo que él procura (arte del pueblo y arte popular) como para reconstruir continuamente una historia del primero.

5 Roman Jakobson: "Le folklore, forme spécifique de création" en *Questions de poétique*, París, Du Seuil, 1973.

6 Arnold Hauser, ob. cit.

7 Abraham Moles: *Sociodynamique de la culture*. París, Mouton, 1967.

8 Amado Alonso: "Americanismo en la forma interior del lenguaje" en *Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos*. Madrid, Gredos, 1953.

9 Alexander Lipschutz: *El indoamericanismo y el problema racial en las Américas*. Santiago de Chile, Nascimento, 1944.

10 Véase el ensayo de Antonio Cándido "Manoel Antônio de Almeida: o romance em moto-contínuo" en *Formação da Literatura Brasileira*. San Pablo, Livraria Martins, 1959, dos volúmenes.

11 Georg Lukács: *La novela histórica*. México, Era, 1966.

12 Antonio Soares Amora: *O Romanticismo*. San Pablo, Editora

Cultrix, 1973. Dice Soares Amora: "Se aqui e ali se insinuan uns procurados e bem achados efeitos vocabulares e de torneio fraseológico, de intenção e excelente expressividade caricaturesca, como, entre muitos casos, o sermão da Sé, a duas vozes e linguas, o latinório de alguns anexins, parxismos de linguagem judiciária e tabelica, intencionaus popularismos e neologismos: se tais procuras e achados são freqüentes na linguagem do Romancista, que também travalava com uma razoável herança de moedas do melhor quilate de casticismo e de respeitável antigüidade, nem por isso deixa de ser abundante, nessa mesma linguagem, tôscas estruturas sintáticas, de origem e larga circulação popular: confusões de formas de tratamento, ambíguas relações regenciais, impróprios processos de expressao dos graus de determinação."

13 Alfredo Bosi: *Historia concisa da literatura brasileira*, San Pablo, Editora Cultrix, 1972.

14 Amado Alonso: "Gramática y estilo folklóricos en la poesía gauchesca" en *Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos*. Madrid, Gredos, 1953.

15 Lauro Ayestarán: *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*, Montevideo, Imp. El Siglo Ilustrado, 1950.

16 Eneida Sansone de Martínez: *La imagen en la poesía gauchesca*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1962.

17 Angel Rama: "El área cultural andina (hispanismo, mesticismo, indigenismo)" en *Cuadernos Americanos*, México, Año XXXIII, Nº 6, noviembre-diciembre 1974.

## LITERATURA Y REVOLUCION

La literatura de la emancipación es la literatura de la revolución, el primer ejemplo en la historia cultural hispanoamericana de una creación literaria encuadrada rígidamente por un vertiginoso cambio político-social al que sirvió y cuya incidencia sobre temas y formas establece un primer modelo de literatura revolucionaria. Ese modelo tendrá posterior aplicación, con las consabidas variaciones derivadas del tiempo y las circunstancias culturales específicas, en otras instancias revolucionarias que vivirán las sociedades hispanoamericanas, corroborando lo que en su aparición determinó su originalidad: el condicionamiento social de las formas y no sólo de los asuntos.

Literatura y revolución se ofrecen por primera vez mancomunadas en Nuestra América y así lo estarán hasta que el ingreso del estilo romántico europeo revele que ha sido superado el período revolucionario y, simultáneamente con el surgimiento de una nueva generación a la vida pública, aparezcan nuevas situaciones, políticas, sociales y culturales, que influirán en la fijación de las formas literarias sustitutivas.

Mientras eso no ocurra tendremos en el Río de la Plata —zona donde más nítida e intensamente se manifiesta el cambio estilístico porque el menor peso que allí alcanzaron las tradiciones literarias coloniales fa-

cilitaron su incorporación de lleno a la modernidad— un período de casi cuarenta años dominado por diversas coyunturas revolucionarias que fueron interpretadas por sendas soluciones literarias. Ese período va de las publicaciones literarias de *El Telégrafo Mercantil* de 1801 al Salón Literario de 1837, encabalgando por lo tanto: la explosión poética y dramática que sigue a las Invasiones Inglesas (1806-07); la que expresará de modo más nutrido y sistemático la Revolución de Mayo (1810) y las que coronan los triunfos militares mayores (Chacabuco, Maipú, Junín, Ayacucho, Lima y el Callao) pero también las desavenencias primeras cuando la ruptura del frente social revolucionario.

### *Formas iniciales*

Tanto el arrebató ya visiblemente patriótico y criollo de la literatura generada por las invasiones inglesas como el que acompañó a la Revolución de Mayo, utilizó el estilo literario dominante entonces vigente, a saber el neoclásico que puso en circulación la burguesía mercantil para sustituir las tardías formas barrocas aún preferidas por las aristocracias virreinales y las jerarquías eclesiásticas. La Revolución al desencadenar su proceso no optó por cualquier estilo literario sino por el que estimaba válido —vigente— por cuanto no conflagraba con sus propósitos centrales aunque tampoco los representara estrictamente.

Eso ocurrió con el arte que la clase revolucionaria, la burguesía mercantil, había desarrollado desde fines del siglo XVIII y cuyo exponente más coherente fue Manuel de Lavardén. El *Siripo*, la *Oda al Paraná* y la *Defensa de los hacendados* corresponden a tres géneros distintos —dramático, lírico y ensayístico— pero a una sola filosofía orientadora: la de un incipiente liberalismo que traducía los intereses del sector avan-

zado de la burguesía emparentado con el reformismo borbón. Lavardén es el mejor intérprete de este reformismo en las artes, como se ve: la acentuación del criollismo implícito en la temática del *Siripo*, la idea de explotación de los recursos naturales en beneficio social que subrayan las acotaciones utilitaristas de la *Oda al Paraná*, el uso del repertorio abstracto y universalista de los símbolos neoclásicos así como su enunciación didascálica que manifiestan los conceptos justificantes de la expansión burguesa.

### *Primeras modificaciones*

No es lo mismo la burguesía antimonopolista y reformista que la burguesía revolucionaria que entra en acción. Tal cambio se traduce en modificaciones espirituales que la literatura recibe como asuntos y como formas, tal como se hará visible en las composiciones recogidas en *La lira argentina* (1824) o *El Parnaso Oriental* (1835-37) y, paradigmáticamente, en la obra de Juan Cruz Varela que fue rígidamente fiel al primer modelo de la poesía revolucionaria. Esas modificaciones que definen el arte burgués de la revolución en su primera etapa, pueden sintetizarse en los siguientes tres puntos.

1º *Asuntos*. Total absorción temática por parte de la política, tanto en la cartilla de su vertiente doctrinaria como en su directa aplicación a las vicisitudes del proceso revolucionario. Un poema a la naturaleza como la *Oda al Paraná* resulta inimaginable en el nuevo campo temático, y una silva a la agricultura sólo es concebible en Londres, no en tierras americanas. Esta absorción temática implica también una despersonalización: la lírica manejará un repertorio de lugares comunes y de fórmulas poéticas cuya calidad meramente instrumental resultará favorecida por la mecanicidad del régimen metafórico y simbólico del

neoclásico. Buena parte de la producción que recogen las antologías es anónima, no sólo porque ignoramos a sus autores sino porque carece de impronta individual, lo que no es atribuible a débil capacidad creativa ni a falta de robustas individualidades, sino a sumisión a un sistema colectivo rígido.

*2º Oralidad.* Intensificación del régimen discursivo y didascálico de la poesía, equiparada a la oración pública, lo que se expresa por el uso puntual de las formas estróficas recibidas, los esquemas de rimas consonantes simples, los crecimientos rítmicos y las decargas sonoras de los finales de composición, etc. Tal intensificación, que también venía propiciada por los orígenes neoclásicos de que se partía, responde al acrecentamiento de la demanda pública de literatura y al obligado vehículo oral de transmisión que hizo de la literatura, por primera vez en América, un hecho social magno, en tanto que la publicación de composiciones en diarios y hojas sueltas respondió reducidamente a una forma interna de comunicación del material a los cuadros intelectuales encargados de la acción difusora.

La función educativa que asume la poesía en la plaza republicana —y que habrá de heredar puntualmente el romanticismo— postula una ampliación obligada de público, aunque sin superar los límites restrictos de una sociedad burguesa urbana, lo que determinó una general simplificación de los recursos estilísticos y una invasión de los modos oratorios efectistas. De hecho la poesía y el discurso manejaron prácticamente el mismo repertorio y tuvieron los mismos autores, diversificándose solamente por una acentuación de grado dentro de tendencias que les son comunes: por un lado hacia el discurso racional-lógico más extenso, por el otro hacia la celebración emocional y el arrebató más libre.

*3º Sistema cerrado.* Creación de un sistema referencial que devora al discurso poético y que, por el

uso de comparaciones, metáforas, alusiones mitológicas, términos abstractos, figuras simbólicas, evocaciones históricas, y por el modo de emplear esas unidades lingüístico-poéticas con una técnica asociada con el ensamblaje, concluye instaurando un lenguaje artístico cerrado que se autoabastece y que se enajena de cualquier realidad concreta. El discurso poético deviene sistema de referencias que valen como incitaciones para el lector pero no como comunicaciones de experiencias de vida o de realidad, adquiriendo así una curiosa autonomía, estrictamente literaria, que sin embargo en nada disminuye su eficacia social.

Los himnos patrióticos o las odas en celebración de triunfos militares concluyen siendo intercambiables dentro de un gran ensamblaje de materiales poético-discursivos, salvo la mención de los nombres de países o de generales que tampoco dejan de ser referencias nominalistas. La existencia de este sistema alude, en el campo social, a la consolidación de estructuras sociales igualmente cerradas que detienen la expansión del proceso revolucionario, lo congelan, procediendo a una reestructuración autoritaria de sus elementos componentes.

### *Posteriores ampliaciones*

Otro rasgo del neoclásico revolucionario marca un singular intento de ampliación. Hay en él una elusión de un arte normativo —que fuera de los ejemplos de Bello, el neoclásico no llegó a desarrollar en América como en cambio lo desarrolló a fondo el romántico— sustituido por un arte de iniciación que se vincula a las arengas militares y a las consignas de acción. Como que es un arte estrictamente utilitario. Pide la sangre y la destrucción del enemigo como pide esfuerzos heroicos o exalta los modelos imitables. Estos elementos son presentados de



un modo directo y simplista, bajo la forma de series de imágenes prototípicas. Probablemente se han originado en las hagiografías, historias o devocionarios, pero, transferidos de modo directo a las estructuras poéticas del discurso incitador, pierden sus adherencias explicativas y quedan reducidas a imágenes incoexas, inarticulables, de imprevista ingenuidad, deviniendo así los sustentos de una nueva retórica.

Aquí se apunta a la mayor ampliación de su base social a que puede llegar el arte neoclásico burgués, poniendo en peligro la supervivencia de sus valores intrínsecos. En el mismo momento en que desintegra su coherencia lógica por la intercalación de imágenes prototípicas que sustituyen tramos del discurso con elementos paradigmáticos de visible procedencia tradicional, ha alcanzado el límite de su propia elasticidad, está a punto de autocancelarse. Eso le ocurre cuando trata de incorporar una zona social que no ha sido marcada por las formas racionales de la educación burguesa —andadores de la sociedad mercantil urbana en Hispanoamérica— sin tener que renunciar a la articulación abstracta, intelectual, lógica y racionalista de su discurso artístico.

### *Trasmutaciones formales*

Sin embargo, el proceso revolucionario pudo cumplirse sin apelar a la participación de otros sectores sociales, aparte de los burgueses. Como bien ha señalado Marx, toda clase emergente sobre el horizonte social se reclama intérprete legítima de la totalidad social oprimida. Así hizo la burguesía hispanoamericana apelando al apoyo de esclavos, negros y campesinos en la medida en que los necesitó para vencer al enemigo español más poderoso, debiendo obtener este apoyo con concesiones —libertad de vientres, reparto de tierras, abolición de

la esclavitud, etc.— a los sectores convocados a la lucha. En los lugares donde la burguesía necesitó más intensamente de esta ampliación social —ya sea por las fuerzas del enemigo, ya porque se dividió tempranamente en facciones— se produjo al menos por un tiempo, ya que posteriormente la burguesía traicionará a sus aliados, una profundización del fenómeno revolucionario. Dejó de ser el patrimonio de la burguesía mercantil y comenzó a serlo de vastos sectores de trabajadores rurales. En todos los puntos de América donde esto se produjo, y automáticamente, la literatura registró un cambio de signo adecuándose a las solicitaciones de estos recién llegados. En el Río de la Plata ése fue el nacimiento de la poesía política gauchesca de Bartolomé Hidalgo, que no debe confundirse con la literatura popular en lengua vernácula o la literatura tradicional y folklórica.

Dentro de los complicados problemas de atribución que plantea la literatura de Bartolomé Hidalgo, hay pocas dudas acerca de la paternidad de sus composiciones neoclásicas que van de la *Marcha al Salto* al unipersonal *Sentimientos de un patriota*. Esas composiciones corresponden tanto a la etapa inicial revolucionaria bajo la conducción burguesa pura como al triunfo urbano cuando desde su posición de funcionario cultural del gobierno revolucionario, Bartolomé Hidalgo comienza a escribir un arte programático destinado a ser ofrecido en la *Casa de la Comedia* a los habitantes de Montevideo —donde se encontraba el único fuerte sector burgués del país en armas— como parte de una educación política de que ellos estaban bien necesitados. Entre una y otra fecha y luego de la derrota patriótica, Hidalgo cultiva la poesía política gauchesca y de este género particular es maestro y creador.

Para usar una insignia muy conocida, la dedicación a este nuevo género poético comporta para el escritor que a él se entrega durante un período, dar un paso atrás con el fin de hacer dos hacia adelante.

1º *Atrás*. Se trata de un retroceso, en la medida que se recurre a las formas estéticas tradicionales nacidas en España y mantenidas conservadoramente en el seno de un pueblo no ilustrado como únicas manifestaciones de cultura. Al dar ese paso el arte abandona el campo de las formas cultas derivadas de la alfabetización que era el camino civilizador que venía recorriendo la burguesía en su proposición cultural homogenizadora y universal. Estas notas son específicas de la cosmovisión ecuménica de la burguesía humanista que ya había acometido la **revolución** maquinista y sentado las bases del liberalismo sobre el concepto de individuo creador solitario. Al abandonárselas, el escritor se refugia en lo regional y particular así como en los productos tradicionales que se conservan analfabéticamente, lo que resulta notoria negación del principismo burgués. Más grave aún, asume las formas literarias que traducen las permanencias medievales, la cosmovisión cristiano-católica, el paternalismo feudal, que componían los temas habituales de esta poesía. El paso atrás, sin embargo, resulta obligado para establecer una comunicación válida con el sector social al que se acaba de apelar para que ingrese a la escena como protagonista de la historia. Obviamente, el poeta que da ese paso, por más vinculado que esté a los "gauderios" no es uno de ellos sino que actúa com un escritor culto, de un bajo estrato de la burguesía, que pone en funcionamiento un proyecto socio-literario tal como lo podría intentar cualquier poeta moderno o como en los comienzos americanos se lo propusieron conscientemente los "amarus". Es una operación voluntaria y racionalizada, que delata los orígenes burgueses del proyecto y que evidencia la adecuación del intelectual —continuando la línea dieciochesca— al servicio social.

Pero ese paso atrás comporta, dijimos, otros dos pasos adelante, a saber:

*1º Adelante.* Se efectúa una disociación de formas y contenidos, que podemos estimar característica de los períodos iniciales de los cambios sociales violentos. La forma tradicional poética —la cuarteta octosilábica, la copla, la “payada” de contrapunto, la décima, etc.— es aprovechada para un contenido estrictamente político en la misma forma en que había ocurrido con las formas neoclásicas al desencadenarse la acción revolucionaria. Pero mientras que el neoclásico de la revolución testimonia una unidad artística, aquí se impone una curiosa contradicción dentro de la obra de arte. Su forma responde a una filosofía que es rebatida drásticamente por los contenidos políticos concretos que se le incorporan. Nace así un arte híbrido y contradictorio, aunque durante un tiempo los elementos opuestos establecen un equilibrio de tensiones y toleran se alcance una adecuada temperatura artística.

*2º Adelante.* Se reintegra la poesía al cauce de la lengua hablada y por lo mismo se la abastece de un riquísimo repertorio de comparaciones, tropos, frases hechas, refranes, giros lingüísticos, que integran el acervo creador popular. La vivacidad y el realismo gozoso de estas invenciones no tiene comparación posible con el sistema referencial acartonado de la poesía neoclásica que ya vimos, permitiendo en cambio una fecundación artística y una apertura realista cuya originalidad ya discernió Menéndez Pelayo en su famoso enjuiciamiento. Tales valores artísticos son mero reflejo de la apertura social que el proceso revolucionario ha tenido y que se integra al orbe de la literatura.

En definitiva, el pacto de una ideología moderna con una forma conservadora a través del funcionamiento poético libre de una lengua, es índice de un nuevo condicionamiento social de las formas literarias en el período de la revolución emancipadora. Y resultó

la más adecuada expresión de las nuevas sociedades, por lo cual ha de revelar, en el inmediato período de la decepción al levantarse la burguesía con todo el poder, los anticipos del estilo romántico aun antes que esto se consolide en América a través de los esquemas europeos. Si en Bartolomé Hidalgo y en los poetas gauchescos anónimos del período, tal solución estética alcanza plenitud artística, dentro de la general modestia de la poesía de esa época, es porque allí se trasunta la más auténtica y promisoría fórmula de la americanización. Similar solución estética hay que buscar en otras experiencias formales renovadas como la que instaura el sistema narrativo de Lizardi. Se trata de los primeros ejemplos de mestizaciones literarias que conoce nuestra América. No otra cosa han sido sus mayores creaciones artísticas.

## EL CICLO LITERARIO DE UNA CLASE SOCIAL

*“En primer término: es un verbo poético conjugado en tiempo presente”* ha dicho L. Ayestarán para definir la poesía gauchesca, apuntando al rasgo que debe considerarse consustancial del género porque lo tipifica en el momento mismo de su nacimiento. Más estrictamente, la gauchesca es una poesía política y revolucionaria producto de la primera integración del creador con un público popular a cuya conducción y al servicio de cuyos intereses sociales se entrega, ofreciéndole la primera imagen artísticamente válida de su quehacer histórico, o sea situándolo vivamente como el protagonista y promotor de la historia de su tierra.

También en tiempo presente se conjugaba el verbo poético del estilo neoclásico, pero éste fue la expresión de la burguesía mercantil en su período revolucionario, tanto en la aprehensión de la naturaleza que había de dominar y explotar al servicio del hombre como en el arrebato heroico de su lucha contra el coloniaje monopolista. De ahí que encontremos el neoclásico al comienzo de la guerra revolucionaria y, luego de haber sido devorado por la primacía original de la gauchesca, lo volvamos a recuperar, tardía y anacrónicamente, cuando la burguesía a través del entre-guismo extranjero de la Cisplatina ha logrado embri-dar a las masas gauchas y someterlas a su orden de

explotación que definirán los términos de la Constitución de 1830: es Berro, es Acuña de Figueroa.

Entre ambos momentos, y cuando la supervivencia de la revolución sólo podía alcanzarse por la incorporación con derechos reconocidos de los negros y los gauchos (libertad del esclavo, reparto de tierras), un pequeño sector de escritores de la burguesía —los más lúcidos como Hidalgo, pero también masivamente los oportunistas— crearán una literatura basada en los materiales del acervo tradicional folklórico, a los cuales nacionalizarán bruscamente al reconocer como válida la incorporación a la poesía del español corrompido que constituía el fondo del habla rural y a los cuales incorporarán, negando así el principio conservador y obsecuente del folklorismo, la ideología del iluminismo burgués.

Es una operación artística y política forjada en un nivel cultural primitivo, basto y localista, en esas oscuras zonas inferiores donde han nacido tantas transformaciones capitales del arte, pero cuya audacia y envergadura permitió dotar a las letras de la primera producción original que conocieron las literaturas del continente americano, con una capacidad estética de sobrevivencia que no consiguieron los productos del neoclásico de la época, como ya fuera reconocido por Menéndez y Pelayo.

La explicación es simple: la burguesía mercantil ofrecía soluciones positivas y miméticas; remedo de modelos europeos que le aseguraban su triunfo en ese momento histórico; aplicación de concepciones políticas, económicas, sociales y también estéticas que habían sido generadas en Europa desde el perspectivismo universalista que convenía y se imponía a sus originarios creadores pero al servicio de sus intereses específicos y locales. Las sucursales americanas de ese movimiento se limitaban a ser sus ejecutores y las ventajas inmediatas que obtenían con el libre comercio, el discurso sobre la desigualdad de Rousseau, los textos de Thomas Payne y las odas de Quintana, encu-



brían los perjuicios que provocaría una larga situación de dependencia, una servicial copia del arte y la economía pretendidamente universalistas e igualitarios de la burguesía europea.

La posibilidad de una respuesta paralela, equivalente, pero atendiendo a los intereses locales de las regiones americanas, quedó apuntada en la política agraria de Artigas y en la irrupción de la poesía gauchesca, puesto que ella establece la conexión del racionalismo humanista del Siglo de las Luces con la totalidad de la población y su derecho a expresarse y vivir plenamente, consustanciada con la realidad concreta de la que forma parte. La base ideológica de la poesía de Hidalgo recoge de modo espontáneo el igualitarismo rousseauiano en lo que tenía de más avisor y un laicismo humanista que se había formado entre aquellos hombres que, como señalaba un texto clarificador de la justicia colonial, reconocían como única ley su *conciencia*. Por eso asume como filosofía el "humanismo" de larga y lenta elaboración en las culturas europeas, aceptando lúcidamente sus últimas consecuencias en lo que tienen de incorporación de todos los hombres al estado de derecho que instauran por libre consentimiento contractual: "*Cielito cielo que sí / es inmutable verdad / que todo se desconcierta / faltando la humanidad.*" Las limitaciones de este humanismo son mera resultante del nivel de desarrollo de las fuerzas de producción, pero interpreta cabalmente el estado a que ha llegado la sociedad y las soluciones más efectivas del momento. No era llegada la época de los socialismos.

Para lograr esta claridad interpretativa, más que a los libros, ha consultado la experiencia concreta de los hombres, hallando su entrada al arte por el camino más legítimo: el habla, que despliega el universo lingüístico donde los hombres fuerzan la contigüidad y la comunidad en que existen para recrearse como visión colectiva, no individual solamente, y a la vez racionalizar vitalmente una estructura del mundo don-

de se justifique acción y existencia (que es la misma cosa) de cada uno de ellos y de todos juntos. El punto de fusión de este entronque colectivo era y es la política. Por eso al asumir su universo lingüístico, obviamente oral y cargado de tradiciones artísticas y integradas, vivenciadas, por la comunidad, el poeta debió asumir también el reclamo político.

Este camino tenía variados antecedentes: la "*Relación exacta de lo que ha sucedido en la expedición a Buenos Aires que escribe un Sargento de la comitiva en este año de 1778*" ha sido incorporada correctamente por Lauro Ayestarán a la primitiva poesía gauchesca del Uruguay, y no sólo por la referencia a las costumbres campesinas y los anticipos estilísticos de la posterior gauchesca, como apunta el recopilador, sino también por la elaboración de un tema presente de indudable implicancia política, desde el ángulo de los intereses hispanolocales (aquí coaligados) de la tropa de Cevallos. Está en la línea de los poemas burlescos que Acuña de Figueroa registró en su *Diario del Sitio* y que aunque atribuidos a Hidalgo son, como la décima de Valdenegro, manifestación espontánea del uso de la poesía como sistema de provocación y de comunicación política. En uno y otros emerge un elemento desconocido por la literatura neoclásica y que sólo había rozado textos como la crónica romanecada de Pantaleón Rivarola (1807); el uso de un "nosotros" que el poeta adopta para hablar de él personalmente. Estamos, desde luego, ante creaciones individuales, obra de hombres que no nos han dejado sus nombres, sino sus obras, pero el matiz individual de la voz que canta se confunde aquí con el manejo de una coparticipación emocional que es decretada por las formas lingüísticas adoptadas. Este subrepticio "nosotros" es el escalón inicial para las posteriores formas insolentes de la gauchesca donde se despliega la arrogancia del hombre que ha pisado al fin la escena histórica y se descubre como la fuerza operante. Su desplante, su humorismo rápido, su revaloración po-

sitiva del trabajo propio, de sus habilidades y de su valor, que se verán en los cielitos atribuidos a Hidalgo y, velados de melancolía, en sus diálogos, responden al muy reciente descubrimiento del “nosotros, los mozos amargos” cuya liga se probó en la revolución. Percibir ese tono es importante porque es poco duradero y sólo marca el epicentro revolucionario. No se lo verá más en la literatura nacional.

Ya se diluye en el *Cielito del Blandengue retirado*, cuya elaboración artística lo aproxima a los mejores momentos de Hidalgo, pero donde comienza a apuntarse el régimen del soliloquio que dominará mucha poesía posterior y que sólo alternará con el régimen del discurso o canto individual destinado a los demás que tiene su forma perfecta en el *Martín Fierro* de José Hernández. Exactamente señala Martínez Estrada que aquí se agota el género: con Lussich y Hernández se cierra el gran período de la poesía gauchesca política. No porque no siga cultivándose sino porque comenzarán a ser endechas o lamentaciones individuales, testimonio de que se ha roto el sistema comunitario de los orígenes y que por lo tanto se ha impuesto también aquí en el Río de la Plata la fragmentación individualista que ha aportado el liberalismo económico y que ha de triturar por doquier la esperanza de una comunidad humana, abroquelando a sus partes integrantes en el individualismo, esporádicamente en la pareja, voluntariamente en la familia. Ese *Cielito del Blandengue* que se abre con el “no me vengán”, a mí, exclusivamente a mí, es el primer gran fracaso de la desunión, no voluntaria, sino forzada. En la misma época lo corrobora Hidalgo: “¿Quién nos mostraría la oreja / si uniéramos nuestros brazos?” para luego resumir los fatales resultados a diez años de la revolución: “robarnos unos a otros, / aumentar la desunión, / querer todos gobernar, / y de facción en facción / andar sin saber que andamos”. Es lógico que en esta gran decepción caiga todo, incluyendo Artigas y los héroes de las montoneras patrias.

En el campo de las formas artísticas se genera un "ersatz" de comunidad a través del diálogo que une a dos o tres amigos. Es nuevamente Hidalgo el creador y su modelo tendrá la más larga sobrevivencia, llegando hasta el comienzo del xx: los amigos, los compadres, los compañeros, intercambian sus culpas y razones, se consuelan y alientan, pero en definitiva están solos, desligados del común. Si esto ocurre en las formas, algo paralelo se registra en los temas: de ser actores de los sucesos históricos pasarán a ser testigos contempladores de espectáculos. Todavía en 1822 serán las fiestas mayas de Buenos Aires que recuerdan la gran esperanza revolucionaria, pero pronto serán los pequeños problemas de la vida cuando el gaucho visita la ciudad (es el caso de Manuel Araújo con su *Diálogo de dos gauchos, Trejo y Lucero*), luego las noticias de una guerra que no parecen hacer, en Ascasubi; por último la infausta contemplación de un espectáculo operístico en el teatro Colón, en la obra de Estanislao del Campo. La nueva forma, los nuevos temas concomitantes, acarrearán por un largo período materiales políticos y sociales, tendrán una explosividad que los hará inaceptables para los conductores del país y por lo tanto artísticamente reprobables a los ojos de sus obsecuentes críticos. Desde el *Fausto criollo* comenzarán a aceptar el producto: es comprensible.

Al mismo tiempo la espontaneidad creativa de esta poesía política deja paso a su aprovechamiento calculado. El poeta no se consustancia con su público sino que aprovecha el sistema para adoctrinarlo en orientaciones políticas que pueden ser ajenas, incluso contrarias, a los intereses del gauchaje. El poeta no sirve a su público sino a las elites que él integra o que lo dirigen y financian. Es el momento en que se ve ramificarse la poesía gauchesca política y comenzar a servir a las distintas facciones, a las opuestas ideologías, a los bandos y credos enemigos, por igual. Esto se hace notorio en la Banda Oriental bajo el dominio portugués: la producción poética puede defender los pro-

pósitos del patriciado nacional, en el *Cielito del Día*, como puede hacer el elogio de la paz importada por el Imperio, en el *Diálogo contra las inectivas de los disidentes de Montevideo y enemigos del sistema imperial que ha adoptado esta provincia cisplatina*. Ese es el panorama presente al "blandengue retirado" cuando escribe sus rabiosos versos desilusionados.

Dentro del mismo espíritu debe colocarse la nutrida producción de Hilario Ascasubi, al margen de sus méritos y de la convicción que el autor ponía en ella. Como anota en el acápite de la *Media caña del campo para los libres*, su admirable, cimbreante, jocundo poema, es obra de encargo, "exigido" por un poeta neoclásico, Florencio Varela, y su edición financiada como un elemento de la guerra contra Rosas. De igual modo se comportaban en el campo adversario: se encargaban y editaban poemas contra Rivera y contra el gobierno de la Defensa. La poesía es ahora digitada y orientada por las fuerzas en lucha como un instrumento para caldear los ánimos militares, desalentar al enemigo, sembrar desconfianza en su retaguardia, vencerlo psicológicamente. Comienza a responder a los grupos dirigentes, y en verdad así no lo percibieron quienes padecieron de este manejo.

Cuando lo reconozcan ya será tarde: habrán sido vencidos. Antonio Lussich y José Hernández entonarán el responso funeral, todavía ardiente, ganoso de pelea y secretamente conscientes del fracaso padecido. La comunidad a esa altura estará parsimoniosamente dividida entre las facciones, cada una de las cuales dispondrá de equipos dirigentes encargados de sostener el dominio establecido. A los codiciosos de aquel viejo tiempo de la unidad revolucionaria sólo les quedará la posibilidad de la rememoración patriótica. A ella pertenece el único texto gauchesco que José Hernández escribiera fuera de las dos partes de su genial poema, y que es una *Carta que el gaucho Martín Fierro dirige a su amigo don Juan Manuel Blanes con motivo de su cuadro Los Treinta y Tres* en el año

1878. Cosa parecida hará E. Acevedo Díaz al encarar el ambicioso plan de su tetralogía narrativa. Se trata de evocar, ahora; ya el verbo poético no se conjuga en tiempo presente, sino en un añorante tiempo pasado. La poesía política gaucha recorrió así, desde los Poetas del Sitio hasta Lussich y Hernández el ciclo histórico de una clase social que hizo la revolución y fue luego desalojada del poder que había conquistado.

BARTOLOME HIDALGO: SURGIMIENTO  
DEL POETA DE LA REVOLUCION

Su modesto esfuerzo, fue, probablemente el más revolucionario de todos.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Primer poeta de la patria, primer cantor de la gesta artiguista, primer director patrio de la Casa de Comedias, primer versificador de los gauchos orientales, este Bartolomé Hidalgo no es un poeta, sino una piedra fundacional. Sobre ella se yergue una literatura con 150 años de trabajos forzados para constituirse, tal como él implícitamente la quiso, independiente, original, nacional, intérprete de una sociedad con dinámica vocación de existencia autónoma. Porque cuando queremos volver por los fueros de la soberanía, del orgullo y de la dignidad nacional, de la voz propia con coraje y desenvoltura viril, entonces volvemos a oír cantar, a la puerta de nuestra historia literaria, a este "oscuro montevideano". Y ni siquiera es su voz particular la que suena entre los rasguídos de las guitarras, sino la voz ronca, decidida y fuerte, de un pueblo que aún usaba bota de potro, que se jugaba revolucionariamente la vida, que cantaba con toda su garganta la alegría de la patria recién descubierta.

Él pudo haber dicho, el primero: "*Porque yo canto opinando, que es mi modo de cantar*", y aun pudo haber dicho: "Porque yo canto con todos." Negros, mulatos, criollos, patizambos, gauchos y pobres ciudadanos, el canto de todos se enreda con el suyo, hasta el punto de que las dos palabras: "Bartolomé Hidalgo",



se transforman en una marca con la cual se cubre una mercancía de fabricación colectiva, y los estudiosos han ido sumando a la producción de Hidalgo todas aquellas canciones anónimas en que se trasunta el espíritu altivo de la independencia. Paradoja viva de la historia: un hombre débil, enfermizo, humilde, un hombre a quien los relámpagos de la tormenta revolucionaria muestran con gesto cauto y sensato, ha terminado amparando con su pabellón la violencia desatada de una sociedad que voceaba la palabra libertad. Es justo: él había oído bien la voz de ese pueblo, porque a él pertenecía de lleno.

### 1. *Obscuro montevideano*

Allá por 1730 sus padres se trasladan de la patria grande (Buenos Aires) a la patria chica (Montevideo), y aquí siguen buscando empecinadamente al varón. Todas "chancletas": Catalina, María Antonia, Cándida, Ramona, Francisca Tomasa (estas dos últimas se mueren de niñas) y allá, cuando ya se habían perdido las esperanzas, el 24 de agosto de 1788, el primer y único varón: Bartolomé. Si de algo estamos seguros es de que eran pobres de solemnidad; hasta los hijos fueron bautizados de limosna, y vivían dentro de los muros de la ciudad, hacinados en la casa de Dobal, donde las mujeres triplicaban a los hombres.

No tenemos un retrato de Bartolomé. Demasiado pobre, demasiado humilde para alcanzar esa delicadeza del gusto que ni siquiera obtuvo Artigas. Si hubiera transigido con la Cisplatina como los lugartenientes del héroe, si hubiera hecho las consabidas genuflexiones al Barón de la Laguna, pudiera haber disfrutado de esa moda que irrumpió con la dominación portuguesa: la del retrato y la de la miniatura, con las cuales la buena sociedad de Montevideo comenzaba esa larguísima y jadeante carrera para ponerse "á la

page" con las cortes extranjeras, siempre a la cola y siempre corriendo.

El primer poeta de la patria no tiene rostro; como el poeta desconocido, es sólo voz que canta y opina. Si hubiéramos dispuesto de su retrato, muchas cosas se habrían aclarado, como ser las insidias del padre Castañeda, en 1821, cuando Hidalgo estaba exiliado en Buenos Aires. Allí publica su *Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte*, uno de sus textos capitales donde más que el ideario federativo, como se ha pretendido ver, expone los principios primarios de lo que debe ser una vida democrática, tal como acababan de descubrirlo los patriotas a lo largo de su lucha. A saber: la igualdad de derechos, el respeto de la ley, la distinción exclusivamente por los méritos personales.

*"El mérito es quien decide"*, afirma lindamente el Chano, y ello provoca la furia de uno de los curas más furiosos que tuvo la independencia, el iracundo padre Castañeda, autor de denuestos, inflamadas oraciones, poemas políticos y toda la gama del periodismo *"gauchi-político"*, que arremete contra tal pretensión democrática: *"El mérito personal, si no se acompaña con otras circunstancias no es por sí solo capaz de elevar al hombre sobre los otros hombres; el mérito individual es preciso que sea calificado por la sociedad, y la sociedad, aun después de calificar el mérito, es libre para emplear o no al sujeto en su administración y servicio."* Estamos, como se ve, en la reacción antidemocrática que había seguido a la gran esperanza, y nuestro Hidalgo, que por ello se había ido de su Banda Oriental, encuentra aquí la misma oposición a valorar y jerarquizar a los hombres por lo que son, individualmente, y no por la riqueza o el poder que ostentan. Pero encuentra algo más: la injuria personal y el solapado racismo, que siempre han ido de la mano con las formas antidemocráticas.

Dice Castañeda: "Tenemos largas noticias de que

el *obscuro montevideano* es bastante tentado de eso que se llama *la igualdad*; y también las poseemos sobre *el motivo* que tiene para desear que todos seamos iguales: pero *el motivo* queda entre nosotros. Lo que sí diremos es que como hay algunos impedimentos físicos y también morales que lo prohíben insistir en que seamos como él *en clase y figura*, recurre a la igualdad con que la ley debe mirarnos a todos...”, y más adelante vuelve otra vez, en bastardilla para que se aprecie bien, sobre el “*obscuro montevideano*”. Esta alusión sobre lo oscuro, es clarísima: se trata de un problema de color de piel que, para Castañeda, imposibilita la igualdad. ¿Bartolomé Hidalgo era mulato? En una carta privada que Joaquín de la Sagra y Périz dirige a su amigo Agustín Rodríguez, en 1817, chisméandole de las pequeñas intrigas que se producen en Montevideo bajo la nuevecita autoridad portuguesa, le cuenta uno de esos traspies políticos que se producen con las obras teatrales cuando cambian las autoridades.

En la comedia *Siempre triunfa la inocencia* aparecía un rey de Castilla. Escándalo, denuncias ante el gobernador y, para tranquilizar a todos, obligación de que el censor de la *Casa de Comedias*, que lo era nuestro Bartolomé Hidalgo, se encargara de vigilar esos detalles. Concluye diciendo Joaquín de la Sagra: “*Posteriormente llevó una comedia al mulatillo Hidalgo, que está de corrector, y en una escena donde para publicar un bando decía el original ‘Por el rey’, borró estas palabras, y puso ‘Por el general’*”.

“Mulatillo Hidalgo”, “obscuro montevideano”, ¿eran fórmulas despectivas para referirse a un hombre que Andrés Lamas describiera como “*de constitución débil y enfermiza*” o definían una real mezcla de sangres? En la dignísima respuesta que Hidalgo da al texto del padre Castañeda, luego de explicar su conducta civil y la limpieza con que manejó los fondos de la patria, agrega sobriamente: “*Lo demás que contiene son insultos extraordinarios, y yo no me hallo*

*autorizado para insultar a nadie, pues a más de ser un arma que no conozco, mi triste educación me lo prohíbe*". Pienso que este hombre humilde, que a través del fenómeno liberador de la revolución, vio abierto el camino de una nueva vida, igualitaria, democrática, reencontraba las condiciones oprimientes de la sociedad colonial que él mejor que otros conocía apenas transcurridos veinte años del estallido de la gran esperanza.

## 2. Montevideo, qué lindo te veo

Nació en 1788. ¡Montevideo era hermosa, entonces, para los ojos de un hombre que la vio crecer de la nada, y se llamaba José Pérez Castellano! El año anterior, 1787, en el más delicioso texto que conservamos de nuestra época colonial, Pérez Castellano le describía la ciudad a su antiguo maestro de latinidad, entonces en Italia. Amorosamente pintaba a la acuarela sus árboles, sus casas y sus primeras rejas, las incomprensibles variaciones de las modas femeninas que este buen presbítero era capaz de ver con buen ojo, el puerto lleno de barcos y los cueros que cubrían todos los espacios libres (432.000 habían salido en un convoy de 25 barcos para Cádiz). Dentro de los muros él contaba unas mil quinientas habitaciones; la Matriz tenía ya ocho altares y un órgano que *"puede ser bueno para cualquier otra iglesia"*; los balcones de hierro ya eran comunes y las casas se fabricaban con azoteas y cornisas; habían aparecido los aljibes en los patios y su agua se ponderaba *"más delgada que la de Canarias"*; teníamos seis variedades de lechugas y tres de escarolas, entre ellas las deliciosas endivias que no han vuelto a verse; de coches andábamos pobres, apenas ocho que sólo *"tal cual vez se ven rodar por las calles"*; en cambio teníamos un Lector de Filosofía, Chambo de Santa Fe, en el Convento de San Francisco, nuestro único centro docen-

te; las costumbres se dulcificaban y los cabildantes “ya no van a la iglesia con capas y con el pelo tendido, van con casaca nada menos que de terciopelo en el invierno y de tercianela en el verano”; el comercio progresaba a ojos vistas y las mujeres, ya en 1787, confundían a todos con las variedades de la moda: “Baste decir que el peinado alto y en figura de mitra, aunque algo más ancho, es aquí viejo; que lo han rebajado y lo han subido diversas veces, que siempre se conserva en el fondo, pero que jamás es el mismo en los accidentes y en el adorno. En los zapatos usaron tacos altos y los rebajaron hasta el extremo de no usarlos ni chicos ni grandes; los volvieron a tomar, pero por grados, hasta llegar a la mayor altura. Regularmente visten con honestidad sin descubrir jamás los pechos, y muchas veces ni aun la garganta, digo muchas veces, porque algunas están de otro parecer.”

### 3. Poeta y funcionario

En 1800 entró el loco siglo XIX. Bartolomé tenía doce años; era huérfano con todas las mujeres a su cargo y en edad de sostenerlas. Dónde y cómo estudió es un misterio. Mejor dicho, tiene que haber aprendido sus primeras letras en el convento de San Francisco, en la antigua Casa de Residencia de los padres jesuitas, o acaso le enseñó por su cuenta alguno de los franciscanos, pues no parece posible que concuerriera a las pocas escuelas privadas, e incluso sorprende, si acaso fuera mulato, que se lo recibiera en una escuela junto a los blancos. La sociedad colonial tendría costumbres muy sencillas pero no se apeaba de sus jerarquías muy nítidas: la limpieza de sangre era condición requerida para los empleos y estaba terminantemente prohibido enseñar a los negros las letras y aun los oficios. Este aprendizaje misterioso fue la palanca de su ascenso social, coronado por el fenómeno revolucionario.

Como sabía leer, y escribía con una santuosa letra

perfilada, como sabía las cuatro operaciones aritméticas, y con esos conocimientos podía compensar su incapacidad física para atender los trabajos rudos a que quizás por su origen estaba condenado de antemano, bien podía ingresar en el nuevo mercado del trabajo que el comercio montevideano había creado: sería escribiente en una casa comercial. En 1803 lo encontramos trabajando en el negocio de Martín José Artigas, sí, el padre del caudillo inminente, donde también era dependiente otro poeta, Eusebio Valdenegro. Curioso destino. Por su origen pudo haber pasado en la oscuridad y el silencio. La respuesta que da a su enfermedad, quizás la protección de alguien importante —un sacerdote, ese Hidalgo escribano del rey que no sabemos que haya sido pariente— le permite alcanzar un nivel cultural que lo saca de su baja colocación social. Todavía no puede aspirar a un empleo oficial en la administración española, pero he aquí que el desarrollo creciente de la nueva sociedad mercantil criolla abría para él un mercado de trabajo: será entonces empleado, para establecer el signo que regirá a los intelectuales nacionales. Empleado particular primero, después modesto escriba ministerial, y cuando la destrucción de la autoridad imperial, empleado del estado y aun alto funcionario.

Pero este empleado que desde la *Gaceta de Montevideo*, durante el sitio, Fray Cirilo tildaba despectivamente de “cultilatiniparlo” —y Fray Cirilo que perdía su tiempo en el Montevideo sitiado antes de ser llamado al alto cargo de general de su orden, bien podía burlarse de la cultura ambiente de los criollos— se educaba en el retórico neoclásico de su tiempo. Es posible que hubiera leído con afán neófito los sonoros poemas que Francisco Antonio Cabello y Mesa publicaba en su *Telégrafo mercantil, rural, político-económico e historiográfico del Río de la Plata*, primera hoja periódica que conocimos de 1807 a 1818 y donde con los verbosos comentarios de su director hispano, se publicaron las grandes odas de Labardén y

las del administrador de la Real Aduana de Montevideo, Prego de Oliver; es posible que acechara la librería de José Cutiellos —única en la ciudad— donde todas las noches el dueño hacía tertulia con Dámaso Larrañaga y Manuel Acuña, aunque si nos atenemos a las opiniones del “gentleman recently returned” que publicó en Londres, 1808, sus *Notes of the Viceroyalty of La Plata* y quien había visitado esa librería, la obra más voluminosa y casi única que encontrara fue la *Lista de Publicaciones Prohibidas por la Santa Inquisición: doce volúmenes en octavo*; es posible que se asomara a la *Casa de Comedias* para oír los dramas rípicos que prolongaban la descendencia del barroco español sobre nuestro único escenario creado bajo el signo de la reacción; es posible que ya escribiera *poemas con su pulcra caligrafía*.

#### 4. *Primeros ejercicios*

Montevideo era plaza militar, bien amurallada. Por ella iban y venían soldados, en ella se guardaba un parque nutrido, la guerra contra los variables enemigos —el portugués, el indio, los piratas— era actividad normal. Los buenos comerciantes distaban mucho de ser apacibles tenderos, y no era raro que las casas fuertes (Berro y Errazquín, Antonio Masini y &) armaran el corso, fletando barcos bien pertrechados (las hazañas de Hipólito Mordeille) que salían a recorrer el Atlántico, hasta las costas africanas, para caer sobre las naves inglesas y al abordaje como en una novela de Salgari, apoderarse de sus cargamentos de negros, amén de las naves y su armamento, que luego depositaban orgullosamente en la bahía montevideana. Que eran hombres de agallas lo demostraron en ese ensayo general de la revolución, que se llamó “las invasiones inglesas”, especialmente en la Reconquista de Buenos Aires, que dio lugar a la más enconada discusión acerca de a quién pertenecía el mérito,

si a los porteños o a los orientales, y en la que estos últimos no cejaron hasta conseguir el título de “Muy fiel y reconquistadora” para ponerlo en el escudo y estrenar el más soporífero drama, *La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada*, donde el presbítero Juan Francisco Martínez probaba con categóricos rípios nuestra generosidad fraternal, nuestro valor, nuestro sacrificio. Como pasa siempre, no tardó mucho en invertirse la balanza y ser los porteños quienes se encargaron de la generosidad, el valor y el sacrificio. Para ese entonces ya conocíamos la guerra contra un ejército regular bien preparado y la subsiguiente ocupación cuando los ingleses pusieron el mostrador y desplegaron la mercancía que el convoy de los comerciantes de Manchester y Liverpool traía a la espera de que los militares abrieran la puerta para que ellos cumplieran su coexistencia pacífica.

En el Cardal combatió Bartolomé Hidalgo, que tenía entonces dieciocho años. Única intervención en un combate que le conocemos, lo fue en uno de los mayores desastres, probatorios de la ineficacia que podían revelar los jefes españoles, en particular el famoso Marqués de *Tras los Montes*. “*Cuando yo vi salir por el Portón a los nuestros —dice Pérez Castellano— no pude contener las lágrimas, compadeciéndome de la desgraciada suerte de unos hombres valientes y honrados, mal dirigidos.*” Y esto, lo de ser “mal dirigidos” es cosa que ni se perdona ni se tolera mucho tiempo. Sólo tres años se tardó en demostrarlo.

Los ingleses se fueron pero las mercancías se quedaron y no valió Derecho de Círculo que imposibilitara su entrada al virreinato. De *Liniers al último funcionario*, todos decidieron vestir a la inglesa. “*Cuando usted me encargó la valija le destiné una de cuatro que compré; las otras tres las tomamos Corcuera, la iglesia y yo; pero no tienen nada de particular*”, escribe Francisco Joanicó a un corresponsal. Y a otro argentino: “*Ignoro dónde se haya comprado la carpeta de que usted me dice... He visto todas las tiendas in-*



*glesas, y no he podido encontrar la carpeta, ni hay otra en ésta, pues la que recibió Liniers se la mandó Masini. Crea usted que me ha sido sumamente sensible que no se encuentre otra igual.*" El joven Hidalgo, ya meritorio del Ministro de la Real Hacienda, vio este súbito enriquecimiento, y algo le debió tocar aunque en reducida parte. Es probable que también él contribuyera al río poético que desencadenaron las Invasiones, aunque nada conservamos: a los miles de octosílabos de Rivarola contestaba desde esta Banda Prego de Oliver con su oda a Liniers y su oda a la muerte de Abreu. La poesía cumplía función pública y en los festejos, desfiles y regocijos del triunfo se colgaban grandes carteles conteniendo poemas alusivos, donde Marte, Neptuno y las Ninfas se entremezclaban con los héroes del vecindario, repentinamente ascendidos a un trato familiar con el Olimpo de los dioses. A imagen de los franceses de la revolución, también nosotros tuvimos nuestra "época romana" y es lástima que nos haya faltado un David, aunque fuera al tamaño "oriental", para que pintara músculos y grandes gestos heroicos entre cascadas de ninfas vociferantes.

##### 5. *El poeta de la revolución*

La providencia había establecido que la primera composición poética conocida de Hidalgo correspondiera a la gesta libertadora. Nombrado en el oficio de Artigas al gobernador del Paraguay como uno de los patriotas decididos con que se contaba en Montevideo, el movimiento de 1811 lo tiene entre sus ardientes partidarios. Como dirá, en su famosa respuesta al padre Castañeda, "*desde 1811 hasta 1815 tuve el honor de servir a la patria del mejor modo que mi juicio y mi capacidad me permitían*", y ese servicio fue, no como soldado, que por limitaciones físicas no lo podía ser, sino en todo aquello en que su capacidad intelectual

tual resultaba invaluable ayuda: secretario, comisario de guerra, administrador, oficial de tesorería, director de Correos y, desde luego, poeta, con la función cívica y popular que un poeta debía desempeñar en ese tiempo y en esas circunstancias.

Actúa a las órdenes del capitán José Ambrosio Carranza, a quien correspondió la reconquista del litoral, tomando Mercedes y Paysandú, y puede sospecharse que los partes y comunicaciones a la Junta y a Rondeau pertenezcan a la letra de Bartolomé Hidalgo, como éste, entre heroico y humorístico, con que se cuenta la ocupación de Paysandú y la actitud de la flotilla portuguesa instalada frente a la ciudad: *“Ellos se mantienen a la vista; no sé cuál sea el proyecto de la escuadra auxiliadora de Paysandú, que en número de 17 buques forma línea de batalla a distancia de paz, en tiempo de guerra; todo lo convierten en pasar a degüello, señalarlos el rostro por esclavos; pero creo que ya estas operaciones las reducen a teórica y reglas matemáticas, y sólo la práctica la hacen lucir en la ligereza de huir cobardemente, unos oficiales tan bien uniformados, de unos infelices patricios, sin más armas, la mayor parte, que el deseo de vencer. Disculpe V. E. esta digresión y concluiré diciendo...”*

Posiblemente es de entonces la *Marcha Oriental*, la primera composición de Hidalgo que conocemos, y donde el aparato neoclásico de la exaltación patriótica se expande por el instrumento de suyo sonoro del canto marcial. Es el primer himno de la patria, muy anterior al que Acuña de Figueroa, por ese entonces realista, había de fabricarnos, con Atahualpa, el inca que bate las palmas y todo el folklore de la heroicidad al uso de los salones. El himno de Hidalgo es mucho más sencillo, más torpón, más transido de verdad:

*¡Orientales! La patria peligra,  
reunidos al Salto volad.  
Libertad, entonad en la marcha,  
y al regreso decid, ¡Libertad!*

Si no supiéramos, por la historia, que lo que mentaban estos versos era la pura verdad, ¿quién los pudiera leer sin sonreírse?

*Gloria, ¡oh patria! Que tus orientales  
muerte gritan con harto placer,  
y tranquilos bajan a la huesa  
sin cadenas, que saben romper.*

Me sospecho que estos fueron los años más felices de Hidalgo. Carranza lo estimaba y lo protegía, admiraba su contracción al trabajo y la seriedad con que cumplía sus funciones, oficiaba a la junta solicitando que se le nombrara comisario del ejército, y la propia junta hacía suyas sus palabras: "*Sujeto de pulso y madurez*" en quien "*concurrían las buenas circunstancias de patriotismo y demás apreciables cualidades*", aunque no llega a fijarle el sueldo requerido por Carranza. Artigas le escribe con esa distante cordialidad de Jefe Supremo, y con un rasgo del gran estilo que frecuentaba le pide que "*al fomentar su entusiasmo se concilie la prudencia y nuestro deseo*". El triunvirato lo declarará "*patriota benemérito*" cuando apenas tenía 23 años.

En la zona de la vida sicológica, una revolución funciona como potenciación de facultades y como magnificación de las oportunidades de llegar a ser intensamente alguien, muy por encima del horizonte restringido de la vida anterior. El ideal napoleónico de miles de franceses. Hidalgo estaba llegando a ser.

## 6. *El poeta popular*

El declaró haber participado de ambos sitios de Montevideo, o sea de mayo a octubre de 1811 y de octubre de 1812 hasta junio de 1814, diciendo de este último: "*Se marchó sobre Montevideo y en veintidós*

*meses de un nuevo sitio en cuya serie jamás faltaron movimientos tristes, y siempre alarmantes, dígame si fuera del más exacto cumplimiento por mis deberes, se me conoció alguna vez mezclado en partidos, reuniones, ni juntas."*

Es imperdonable que no hayamos tenido un Galdós que novelara los episodios nacionales o que Avecedo Díaz hubiera tocado más asuntos de nuestra historia. El sitio, o los sitios de Montevideo, hubieran dado abundante material. Sitar un puerto es cosa más difícil que sitiar a Troya, como no supo reconocer Dumas respecto al sitio de la Guerra Grande. La situación militar se estanca y mientras van y vienen gestiones, mientras se pelean entre sí los sitiadores y mientras los sitiados gestionan más recursos, la vida prosigue, ambos bandos conversan, se injurian, se desafían a combates individuales para probar el valor, se pelean para robarse mutuamente los melones, se hacen la guerra de los pozos de agua y, más efectiva, la de la fariaña.

Como si fuera poco, en nuestro sitio no sólo se enfrentan realistas y patriotas, sino además dos poetas: de un lado Hidalgo, y del otro, sentado atentamente sobre las murallas para no perderse un detalle de lo que ocurría, un joven de 21 años, hijo de funcionario, Francisco Acuña de Figueroa, que versificará día a día lo que ocurre en el sitio, y en el más pedestre de los estilos, aguachirle del neoclásico, llevará la cuenta de los combates, de los muertos, de los negros que como una fila de hormigas se escapaban de la ciudad para engrosar el batallón de morenos de los sitiadores.

Hasta lleva la cuenta de la guerra de los poetas, o, para no exagerar, de los versificadores. "*Solían los sitiadores acercarse a las murallas, tendidos detrás de la contraescarpa a gritar improperios o a cantar versos.*" Otras veces eran las famosas mujeres-dragones, como la muy celebrada "*'Victoria la cantora' que solía algunas noches acercarse detrás de la contraescarpa a cantar con guitarra.*" Poesía popular, que no se dis-

tinguía por su delicadeza, que utilizaba los metros de la décima o del cielito, que se acompañaba del instrumento, que inventaba el sarcasmo, el insulto, la grosería, para perpetrárselos al enemigo en un modo que será consustancialmente nacional. Era la tropa y eran los jefes los que competían en la invención, mientras Acuña de Figueroa, del otro lado de la muralla, anotaba presurosamente las letras, tan seguro estaba de que era testigo de grandes sucesos históricos. Incluso trataba de encontrar la filiación de los autores, y su admiración iba sobre todo a Eusebio Valdenegro que había descubierto el modo de parlamentar en verso, clavando un día en la tierra de nadie dos pendones, uno rojo y otro blanco, acompañados de esta décima:

*“El blanco y rojo color / con que la patria os convida,  
/ es para que se decida / vuestro aprecio en lo mejor. /  
Si al rojo, vuestro valor / breve os sabrá castigar; / y  
si al blanco queréis dar / discreta y sabia elección, /  
contad con la protección / del Ejército Auxiliar.”*

Otra vez era Domingo Sáenz, oficial de los Dragones de la Patria, que contaba en verso el ajusticiamiento de los espías españoles, o era una improvisada murga, con solista y coro, que les entonaban un responso: *“Vigodet con sus gallegos / murieron de consunción / y este responso les cantan / los libres de la nación. / Kyrie eleisón, Kyrie eleisón. / El escorbuto y la sarna / causaron su destrucción, / y detrás iban llorando / mil godos en procesión. / Kyrie eleisón, Kyrie eleisón.”* Los mejores ejemplos de esta larga serie, donde los había tan indecentes como para que Acuña, que nunca hizo ascos a la grosería, se indignara, fueron atribuidos a Hidalgo, aunque no hay ningún elemento probatorio de su paternidad. Como lo hay poco de sus cielitos, donde la musa popular levanta vuelo llena de gracia, de humor, de ingenio, dando categoría artística a un género que todavía no la había alcanzado.

## 7. *El poeta en el teatro*

El tiempo corre rápido en estos años. Artigas se retira, los españoles pactan la entrega de la plaza. Alvear entra con toda su saña. Nicolás Herrera trata de cobrar todas sus deudas atrasadas coloniales y algunas más, el pobre Pérez Castellano se lamenta sin cesar de la destrucción provocada por los ejércitos en las afueras de Montevideo y ya desesperado se encierra a escribir sus admirables *Observaciones sobre agricultura*; la entrada de Ortugués, a pesar del fiero aspecto de sus gauchos montoneros, es recibida con loas de acción de gracias luego del ensañamiento de Alvear; ya el joven Acuña de Figueroa se ha escurrido para Río de Janeiro, pero no es el único, las fuertes casas comerciales también se han ido desplazando para continuar sus operaciones desde lugares seguros; ya hay señales de fatiga en el vecindario por esta larga guerra y la autoridad de Artigas es soportada con resquemor. Él no se aproxima a Montevideo: rige la ciudad desde lejos, su voz resuena engrandecida por encima de estas tierras azotadas, y aunque estamos en el minuto de su apogeo, estamos también en el minuto de la traición. Para los montevidianos, Artigas comienza a ser el enemigo.

Hidalgo trabaja empecinadamente en la estructuración civil; ocupa brevemente el Ministerio de Hacienda, cargo que quizás a Artigas le parezca excesivo; pasará a ser oficial del mismo ministerio; había ocupado antes, bajo Alvear, la dirección de Correos, y por último encontrará su lugar, en este momento en que el proyecto de Biblioteca Pública de Dámaso Larrañaga y los diversos esfuerzos para desarrollar la educación, muestran el afán de crear una nueva sociedad, en la *Casa de Comedias*.

El 30 de enero de 1816 se estrena su "unipersonal" *Sentimientos de un patricio* que luego se llamará *de un patriota* con lo cual se constituye en el primer dramaturgo de la patria, y, como premio a tal hazaña,

de inmediato se le nombra director del teatro *La Casa de Comedias*, que había sido creada por Manuel Cipriano de Melo “*para divertir los ánimos de los habitantes de este pueblo que podrían padecer alguna quiebra en su fidelidad, con motivo de la libertad que había adoptado la República Francesa*”, se llena de un público que descubre un acento insólito sobre los escenarios cuando al levantarse el telón sobre un bosque ve salir a un oficial con espuelas, sable y látigo, y declamar:

*¡Oh patria!, ¡oh patria! ¿A su sagrado nombre  
quién resistir podrá? ¿Quién indolente  
verá que los tiranos hoy tu seno  
raskan atroces, manchas insolentes?*

Don Manuel Cipriano de Melo debió revolcarse en la sepultura oyendo en su teatro, creado para intensificar la devoción realista, esta voz: “*De libertad el grito hiende el aire.*”

#### 8. *Hasta cuándo*

Pero ya se aproxima Lecor. Hidalgo pondrá sal y energía en la voz de los patriotas que se le enfrentan, solos.

“*El portugués con afán / dicen que viene bufando. / Saldrán con la suya cuando / veña o Rey Dom Sebastián.*” Pero Lecor avanza. Derrota tras derrota sufren las tropas artiguistas. Lecor avanza. “*Ellos traen facas brillantes / espingardas muy lucidas / bigoteiras retorcidas / y burriqueiros bufantes.*” No hay ayuda porteña, no hay ayuda de los comerciantes, no hay ayuda de los propios jefes patriotas. Lecor avanza. “*Cielito, cielo que sí. / Es inmutable verdad, / que todo se desconcierta / faltando la humanidad.*” Artigas marcha al norte y sólo lo acompañan los indios, de

quienes se despide en la frontera paraguaya. Lecor entra en Montevideo. Se ha terminado la heroicidad y comienza la ignominia nacional, el reino del sarao y de los títulos, el esplendor del teatro, el genuflexo Club del Barón de la Laguna con algunos nombres conocidos: Dámaso Larrañaga, Rivera, Llambí.

—¿Y tú qué haces, Hidalgo? Hay que vivir, no tengo dinero, tengo que atender a mi madre, tengo estos problemas con mi cuñado y con mi hermana, hay que vivir. Ya no eres director, eres simple censor de la *Casa de Comedias*. Lecor aprieta pero no ahoga. Sí, soy censor, hay que vivir, hay que cuidar el teatro, que pongan sobre el escenario el retrato del emperador, que se enciendan todas las luces, que se levante el telón, que juremos fidelidad, hay que vivir, hay que tachar de los textos toda alusión al pasado, no hablar de Artigas, no usar la palabra patria. ¿Hasta cuándo, Hidalgo? Hay que vivir, ellos reciben títulos, empleos, qué bien visten, cuántas fiestas para ellos solos. Pero a ti no te invitan, tú eres el “mulatillo Hidalgo”. ¿Hasta cuándo?

A comienzos de 1818 cruza el río para no volver más. Ése fue su *hastacuándo*; hasta el límite de la dignidad nacional. El exilio, un casamiento que al fin pone un cierto orden a su vida, el agravamiento de su enfermedad, la muerte el 28 de noviembre de 1822. Pero antes de este fin, la posibilidad de cantar de nuevo, de usar la palabra *Patria* con mayúscula, y la palabra *Libertad* con mayúscula, y cantar al “*Triunfo de Lima y el Callao*” y de lamentarse de la desunión de los pueblos del Río de la Plata, y crear sus piezas más maduras: el “*Diálogo patriótico interesante*”, y el “*Nuevo diálogo patriótico*”, la “*Relación*” de las fiestas mayas de 1822.

Aquí domina su instrumento, reencuentra desde una óptica más calma sus personajes gauchescos, sienta firmemente su ideario democrático, su sentido de la justicia y del derecho del pueblo, hace del habla popular un conductor feliz de la invención poética, esta-



blece las bases de una auténtica poesía, cuyo arroj  
cívico va junto a la frescura del lirismo, a la verdad  
limpia, nuevecita, recién creada, de la poesía uru-  
guaya.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Este ensayo debe mucho a diversos libros y papeles, pero debe más a los trabajos de Francisco Bauzá, Martiniano Leguizamón, Mario Falcao Espalter, Setembrino Pereda, Gustavo Gallinal y Lauro Ayestarán. Y a los consejos de mi amigo Antonio Praderio, a quien ofrezco estas páginas.

## IV

### POESÍA POLÍTICA REVOLUCIONARIA Y POESÍA DE PARTIDO

“En primer término: es un verbo poético conjugado en tiempo presente” ha dicho Lauro Ayestarán<sup>1</sup> para definir la primitiva poesía gauchesca, apuntando al rasgo que nos parece consustancial de ella por cuanto la tipifica en el momento de su nacimiento. El apagamiento de esa nota en la segunda mitad del siglo XIX será el mejor índice del cambio que se viene produciendo, más que en la llamada poesía gauchesca, en los hombres de campo que le proporcionan asunto. El presente, entonces, se tornará pasado, lo que vale como clausura de la instancia porvenirista hasta entonces abierta en esta literatura. El tono heroico devendrá elegíaco, no sin proporcionar antes de su entera trasmutación, la obra superior de este “estilo particular”: el *Martín Fierro* de José Hernández.

Más estrictamente, *la primitiva gauchesca debería definirse como una poesía política y revolucionaria, producto de la primera integración del creador con un público popular a cuya conducción o al servicio de cuyos intereses se entrega*, ofreciéndole una imagen artísticamente válida de su quehacer histórico, o sea situándolo vivamente como promotor de la historia de su tierra.

Tal definición se aplica a un material literario que

se extiende por un lapso de sesenta años, si contamos del *Cielito oriental contra los españoles* de 1812 que se atribuye a Bartolomé Hidalgo,<sup>2</sup> hasta el poema adulto de José Hernández en 1872, fecha en que se instituye como género la poesía gauchesca y a partir de la cual comienza a perder su calidad de verbo conjugado en presente para dar paso al cada vez más dominante régimen de la endecha, la lamentación y por último la convencional evocación patriótica. En los sesenta años podemos distinguir, sin embargo, tres diferentes períodos: el inicial, de carácter revolucionario, a partir de 1812, donde adquiere primacía la obra fundacional de Bartolomé Hidalgo (1788-1822) distinguiéndose por encima de la producción de los Valdenegro, Maciel, Godoy, Araúcho; el período subsiguiente, de facción o de partido, que acompaña toda la era rosista desde el ascenso a la Gobernación de Buenos Aires en 1829 hasta la derrota de Monte Caseros en 1852 aunque se prolonga en los conflictos de la Confederación Argentina hasta Pavón (1861); su episodio central es la división ideológica del Río de la Plata y, en la Banda Oriental, su consecuencia es la llamada Guerra Grande; este período tiene como figura central a Hilario Ascasubi (1807-1875) destacándose sobre los Luis Pérez e inúmeros versificadores de las gacetas gauchi-políticas editadas por los bandos en pugna para difundir entre el proletariado rural sus consignas de lucha, tarea en que dio su mejor y más abundante obra en los veinte años de residencia en la ciudad de Montevideo. Por último hay un tercer fragmento de este ciclo de sesenta años, que corresponde al triunfo económico del liberalismo y su política de los campos en la segunda mitad del XIX, que podría hacerse arrancar del ascenso de Mitre a la presidencia en 1862: proceso que económica y socialmente tritura a los habitantes del campo y al que responderá como un grito de protesta la floración de textos poéticos que irrumpen en ese año clave de 1872 y entre los que se distinguen: de Antonio Lussich *Los tres*

*gauchos orientales* y de José Hernández *El gaucho Martín Fierro*.

También en tiempo presente se conjugaba el verbo poético del estilo neoclásico, pero éste fue la expresión de la burguesía mercantil en su fraseo revolucionario, tanto en la aprehensión de la naturaleza que había que dominar y explotar al servicio del hombre, como en el arrebato heroico de su lucha contra el coloniaje monopolista. De ahí que encontremos al neoclásico al comienzo de la guerra revolucionaria y, luego de haber sido equiparado competitivamente por el despliegue original de la poesía gauchesca primitiva, lo volvamos a recuperar, tardíamente, cuando la burguesía, a través del proceso entreguista de la Cisplatina haya logrado embridar a las masas campesinas y someterlas a su orden que definirán los términos de la Constitución de 1830: es el estilo de Bernardo Berro, de Francisco Acuña de Figueroa, tanto como el de Florencio Varela y su propaganda a través del órgano periodístico *El Comercio del Plata*.

Ya los documentos de la Florida (1825) y con mayor abundamiento los materiales de la Constituyente (1828) anuncian la adopción del neoclásico como el estilo oficial de la República naciente, certificando la acendrada vocación burguesa que le da génesis. Comienza entonces el apogeo de Acuña de Figueroa con su serie de himnos y odas que ha de extenderse por dos décadas a pesar de la emergencia a mitad de ese tiempo (1838) de la generación romántica de *El Iniciador*. Recién a la conclusión de la Guerra Grande, en 1851, los románticos ya adultos podrán desplazar del predicamento oficial a un estilo que para la fecha era absolutamente anacrónico, pero al que se mantenía apegado el pequeño aparato cultural que ornamentaba a los poderes constituidos, más como cansino reconocimiento a los orígenes que como adhesión estética válida. En el aparato oficial, como en la prensa, los románticos tardaron más de diez años en disputar la primacía del neoclásico, instalando el romanticismo

con sensible retraso respecto a los modelos europeos puntualmente copiados.<sup>3</sup> Por sí solo Acuña de Figueroa llenaba las páginas de *El Comercio del Plata* alternando con poetas extranjeros o traducciones y cubriendo los homenajes, exaltaciones o celebraciones propias del ceremonial republicano burgués que necesitaban de poesía para su más pleno cumplimiento.<sup>4</sup> Ya para entonces la función educadora y animadora de la poesía neoclásica de la Colonia y la Revolución había derivado a otra función, ceremonial y hasta protocolar, para acompañar los fastos laicos de la República en discreta competencia con el ritual religioso, encargándose de “solemnizarlos” como afirman los subtítulos de Figueroa, además de dar salida culta al afán de mundanidades humorísticas o costumbristas dentro del muy estrecho recinto del casco urbano y los salones burgueses.

Entre ambos momentos —la Revolución de independencia y la República constituida— y cuando la supervivencia de la Revolución sólo podía alcanzarse por la incorporación, con derechos reconocidos, de los negros y los gauchos (libertad del esclavo, reparto de tierras) un pequeño sector de escritores de la burguesía —los más lúcidos como Bartolomé Hidalgo, pero también masivamente los oportunistas— crearán una literatura basada en los materiales del acervo tradicional folklórico,<sup>5</sup> a los cuales nacionalizarán bruscamente al reconocer como válida la incorporación a la poesía del español corrompido que constituía el fondo del habla rural y a los cuales incorporarán, negando así el principio conservador y obsecuente del folklorismo, la ideología del iluminismo burgués.

Es una operación artística y política forjada en un nivel cultural primitivo, basto y localista, en esas oscuras zonas inferiores donde han nacido tantas transformaciones capitales del arte, pero cuya audacia y envergadura permitió dotar a las letras de la primera producción original que conocieron las literaturas del continente americano, con una capacidad estética de

sobrevivencia que no consiguieron los productos del neoclásico de la época, como ya fuera reconocido desde fuera por Menéndez y Pelayo;<sup>6</sup> originalidad y supervivencia alcanzadas a contrapelo de las orientaciones que fluían de los centros culturales europeos los cuales fijaban la norma de un valor presuntamente ecuménico en materia de literatura.

La explicación debe buscarse en el intento de proporcionar una réplica a esas orientaciones, que salvara los intereses locales que podían resultar arrasados por el despotismo cultural externo y, conjuntamente, lo mejor de ese mismo mensaje universal de progreso que proclamaba la burguesía europea en el poder, fielmente seguida por sus sucursales platenses. La burguesía mercantil de Buenos Aires y Montevideo ofrecía soluciones que eran tanto positivas como miméticas: remedo de modelos europeos que le aseguraban su triunfo en ese momento histórico; aplicación de concepciones políticas, económicas, sociales y también estéticas que habían sido generadas en la Europa franco-inglesa desde el perspectivismo universalista que convenía y se imponía a sus originarios creadores pero en verdad al lógico servicio de sus intereses específicos que por lo tanto resultaban locales o nacionales. Las sucursales americanas de ese movimiento, se limitaban a ser las ejecutoras. Las ventajas inmediatas que obtenían con el libre comercio, el discurso sobre la desigualdad de Rousseau, las teorías económicas de James Mill, los textos de Thomas Payne y las odas de Quintana, encubrían los perjuicios que provocaría una larga situación de dependencia, una servicial copia del arte y la economía pretendidamente universalistas e igualitarios de la burguesía europea.

La posibilidad de una respuesta paralela, equivalente, pero atendiendo a los intereses locales de las regiones americanas, quedó apuntada en la política republicana, federalista y agraria de Artigas y en la irrupción de la poesía gauchesca, puesto que ella estableció la conexión del racionalismo humanista del

Siglo de las Luces con la totalidad de la población americana y su derecho a expresarse y vivir plenamente, consustanciada con la realidad concreta de la que formaba parte.

La base ideológica de la poesía de Hidalgo recoge de modo espontáneo el igualitarismo rousseauiano en lo que tenía de más avizor y un laicismo humanista que se había formado entre aquellos hombres que, como señalaba un texto clarificador de la justicia colonial, reconocían como única religión su "libertad de conciencia".<sup>7</sup> Por eso asume como filosofía el "humanismo" de larga y lenta elaboración en las culturas europeas, donde la escuela renacentista originaria había ido abasteciendo la formación del racionalismo dieciochesco. Tal racionalismo se manifiesta del modo más intenso en la elusión de la temática religiosa. Nada que se parezca a la evocación de los "santos del cielo" ni a los debates sobre temas metafísicos que aparecerán en Hernández y que desde antes existían en el venero del cancionero tradicional, en cierto modo sostenido y abastecido indirectamente por la nutrida producción bibliográfica de tipo religioso que floreció en los años de la Colonia.<sup>8</sup> La primitiva poesía gauchesca no es atea pero sí agnóstica. Nacida entre un pueblo escasamente adoctrinado en materia religiosa, en una zona tardíamente colonizada por la metrópoli y cuando ésta registraba la influencia del nuevo pensamiento reformista de origen francés, no se plantea el problema, aparenta no verlo, hipnotizada como está por la acción protagónica de los hombres resolviendo ahora su propia historia. Tanto el período de la Revolución como el de facciones en torno a Rosas sólo atiende a la relación de los hombres entre sí a través del lazo político que se presenta como notoriamente racionalizado.

Por eso acepta lúcidamente las consecuencias de esta filosofía en lo que tiene de incorporación de todos los hombres al estado de derecho instaurado por libre

consentimiento contractual según la interpretación  
rousseauiana:

*Cielito cielo que sí  
es inmutable verdad  
que todo desconcierta  
faltando la humanidad.*

Las limitaciones de ese humanismo serán mera resultante del nivel de desarrollo de las fuerzas de producción, pero interpretaba cabalmente el estado a que había llegado la sociedad y las soluciones más efectivas del momento. Obviamente no era llegada la era de los socialismos:

Para alcanzar esta claridad interpretativa, más que a los libros ha consultado la experiencia concreta de los hombres de la Colonia española, encontrando diversas vías por las cuales ellos habían llegado a dimensionar una concepción humanista progresivamente liberada de la imposición religiosa. Dentro del cancionero tradicional se puede seguir el tema del pobre y el rico, en diversas formulaciones sentenciosas que registran la observación atenta de la realidad, interpretada desde un punto de vista más humanista que cristiano. En un texto del *Cancionero* tucumano recogido por Juan Alfonso Carrizo, se encuentra:

*Sólo en el pobre se ve  
la falta, y en el rico no.  
Por esto comprendo yo  
que en este mundo tan chico,  
la razón se fue a los ricos,  
sólo la inrazón quedó.<sup>9</sup>*

Este "cantar disparatado" que apela a la prueba de la razón para dibujar las contradicciones de la vida humana, define la vertiente ideológica en que se sitúa el tema. Ya aquí, el anónimo poeta opera una mutación apelando al régimen de la glosa, que resultaría



muy asequible a su público. En la cuarteta inicial el verso dice "La razón se subió al cielo"; en la versión glosada se transforma en "la razón se fue a los ricos". Cuando el tema reaparece en la gauchesca, en el *Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo y el gaucho de la Guardia del Monte*, presenciaremos un nuevo avance en la misma dirección. En este texto el desigual tratamiento entre ricos y pobres ya no es considerado desde un ángulo moral (o religioso) como podía ocurrir antes de la Revolución, según lo revela el venero de las canciones, sino estrictamente político, puesto que se lo mide sobre los principios legales igualitarios aportados por ella. Así es que Ramón Contreras afirma en el citado diálogo, con acento calderoniano:

*Pues yo siempre oí decir  
que ante la ley era yo  
igual a todos los hombres.*<sup>10</sup>

Este pensamiento, al cual ingresan los personajes de Hidalgo por diversas vías (que son en definitiva las mismas que componen heteróclitamente el ideario de la Revolución) y no sólo mediante este progreso casi autónomo de la reflexión entre los hombres comunes de la Banda Oriental, debió buscar una entrada al arte literario, estableciendo la correspondencia, así fuera áspera y chirriante, de ambos hemisferios: el ideológico y el artístico.

Lo hizo por el camino más legítimo: el habla, que despliega el universo lingüístico donde los hombres fuerzan la contigüidad y la comunidad en que existen, para recrearse como visión colectiva y no individual, solamente, y a la vez racionalizar vitalmente una estructura del mundo donde se justifique acción y existencia (que es la misma cosa) de cada uno de ellos y de todos juntos. El punto de fusión de este entronque colectivo era y es la política. Por eso, al asumir su

universo lingüístico, obviamente oral y cargado de tradiciones artísticas ya integradas, vivenciadas, por la comunidad, el poeta debió asumir también el reclamo político.

En ambos se cumplía el igualitarismo, propuesto como el fin de una transformación histórica, ya que a la igualdad ante la ley que aportaba la Revolución burguesa y cuyas limitaciones todavía no eran demasiado visibles, se unía complementariamente la igualdad que establecía el ámbito lingüístico en que se situaba la comunicación del mensaje y que religaba entre sí a hombres acostumbrados a estar segregados de la comunidad, lingüística dominante establecida por el idioma que empleaba la burguesía educada de las ciudades. Que esa igualdad lingüística no era estrictamente de un pueblo sino de una clase social, como ha señalado Martínez Estrada,<sup>11</sup> es algo que sólo tardíamente llegará a comprender, al descubrir su propia conciencia de clase bajo el impacto del hostigamiento burgués. Entonces se le hará evidente, retrospectivamente, el fraude que escondía el principio igualitario legal al legislar con aparente imparcialidad como si fuera lo mismo el gaucho de la pampa que el comerciante de la ciudad. Pero esto sólo ocurrirá en 1872, culminando un recorrido confuso.

En el primer período de la Revolución es cuando se llega a acuñar la fórmula de la poesía política en lengua vernácula, que ya tenía antecedentes en una y otra banda del Plata.<sup>12</sup> Ellos permiten desentrañar la elaboración progresiva del concepto basal de esta literatura, el que abarca las formas estróficas elegidas, la política, la lengua, la historia contemporánea, y que radica en el descubrimiento, que todos esos rasgos implican, de la *colectividad*. Mejor aún, de la *comunidad de los hombres iguales*, auténtico motor que impulsa la creación de toda esta literatura.

La *Relación exacta de lo que ha sucedido en la expedición a Buenos Aires que escribe un Sargento de la comitiva de este año de 1778*<sup>13</sup> ha sido incorporada

por Lauro Ayestarán a la primitiva poesía gauchesca del Uruguay y puede hacérselo no sólo por la referencia a las costumbres campesinas y por los anticipos estilísticos de la posterior gauchesca, como apunta el recopilador, sino también por la elaboración de un tema contemporáneo de indudable implicancia política, desde el ángulo de los intereses hispanoamericanos locales (aquí coaligados) de la tropa de Cevallos. Efectivamente está en la línea de los poemas burlescos que Acuña de Figueroa registró en su *Diario del Sitio* recogiéndolos de los que cantaban al pie de las murallas los soldados artiguistas<sup>14</sup> y que aunque atribuidos a Hidalgo son, como la décima de Valdenegro, manifestación espontánea del uso de la poesía como forma de provocación y de comunicación política. Tanto en la *Relación* como en los poemas que transcribe Acuña emerge ese elemento básico que poco conoció el neoclásico y que sólo había rozado textos como la crónica romanceada de Pantaleón Rivarola (1807): el uso de un "nosotros" que el poeta adopta para hablar de sí, deslizándose frecuentemente de la primera persona singular propia de quien cuenta al correspondiente plural donde se reintegra en el conjunto para desde él proclamar violentos dicitos y testimoniar la fuerza centuplicada de la unión colectiva. La *Relación* concluye con una balandronada que define este impulso aglutinante:

*Pues colérico y sañudo  
nuestro ardiente corazón  
con toda resolución  
deseaba desde luego  
concluir a sangre y fuego  
la portuguesa cuestión*<sup>15</sup>

Estamos, desde luego, ante creaciones individuales, obra de hombres que no nos han dejado sus nombres, sino sus escritos, pero el matiz individual de la voz que canta se confunde aquí con el manejo de una co-

participación emocional, que es hoy la guerra como ayer fue el trabajo, ambas tareas en común. El primer paso parece haber sido la adopción de la décima “espinela” que ya se emplea en la *Relación* y tendrá larga descendencia,<sup>16</sup> forma métrica que cultiva la violencia, un crecimiento raudo de energías con una fuerte descarga final, la rapidez de la silueta, también las cursilerías y el ripio. Algo así como el soneto de los pobres. La décima se constituyó en la forma predilecta de un trovar cerrado que se tornó abierto por su encadenamiento sucesivo —mediante el cual quiso emparejarse con la narración romançea— para proporcionarnos así una estructura bastante parecida a los rosarios. En la *Relación* se percibe, nítidamente, que es el actosílabo de la décima donde se expande este subrepticio “nosotros” que en cambio se diluye en la narración con endecasílabos. Es el escalón para las posteriores formas insolentes de la gauchesca, donde se despliega la arrogancia del hombre que ha pisado al fin la escena y se descubre como fuerza operante:

*Dicen que vienen erguidos  
y muy llenos de confianza:  
veremos en esta danza  
quienes son los divertidos*<sup>17</sup>

Su desplante, su humorismo rápido, su revaloración positiva del trabajo propio, de sus habilidades y de su valor, que se ven en los cielitos atribuidos a Hidalgo y, velados de melancolía, en sus *Diálogos*, responden al muy reciente descubrimiento del “nosotros”, los *pueros mozos amargos* cuya liga se probó en la Revolución. Percibir ese tono es importante porque es poco duradero y sólo marca el epicentro revolucionario. Pero alcanza para explicar la introducción de las formas dialectales en la literatura y los planteos políticos de actualidad. Como si fuera poco, a él le debemos también la incorporación de formas poéticas especí-

ficas que subrayan el carácter colectivo de la composición.

En el ciclo de la primitiva poesía gauchesca se utilizarán preferentemente estrofas derivadas del canto y el baile que se abandonarán en los períodos posteriores de la gauchesca, reemplazadas ya por la décima tradicional ya por formas acuñadas originalmente por los poetas individuales como es el caso de la sextina hernandiana. Pero en el tiempo de Hidalgo y de Ascasubi, las formas métricas, los ritmos y las melodías de la poesía son extraídos de las danzas populares cultivadas por los paisanos, su fuente más cercana y conocida de estructuras artísticas. De allí proceden el “cielito” y la “media caña” que confieren particular sabor e impulso jocundo a sus composiciones y que los autores alternan con el empleo de otra forma, ésta más literaria: el “diálogo”, que persistirá en el género cuando ya hayan desaparecido las primeras y alcanzará un mayor desarrollo autónomo de tipo dramático.

Tanto el “cielito” como la “media caña” han sido definidos como una danza “de pareja suelta, en conjunto, que pertenece a la subdivisión de ‘graves-vivas’, es decir, que se alternan en ella movimientos lentos con movimientos alegres”<sup>18</sup> aunque han sido sobre todo estos últimos los que pasaron a la poesía imprimiéndole su intensidad jubilosa a través de algunos recursos específicos.

En el “cielito” son los dos versos característicos en que se le nombra y que introducen dentro de la tirada octosilábica una variación rítmica derivada de la violenta cesura que divide en dos hemistiquios de 3 y 5 al verso y le concede tres acentos: 2, 4 y 7:

*Cielito / cielo que sí,  
Cielito / locos están,*

En la “media caña” es la brusca alternancia de octosílabos con tetrasílabos pareados que impone un ritmo que se emparenta con el de la copla de pie que-

brado constituyéndose en la estrofa más original que proporciona la métrica americana, la que conserva el donaire y los requiebros del baile de que procede.

Junto a estos rasgos rítmicos debe subrayarse el aspecto colectivo de estas danzas, donde las parejas sueltas se resuelven armónicamente dentro de un conjunto y donde a los solos musicales en que cantan los integrantes de una pareja se suceden los coros donde participan todos, tanto los que bailan como los que rodean a los danzantes y completan el clima de fiesta. Una noticia de Masterman, quien visitó el Paraguay en la década del sesenta, sirve para mostrar esta ceremonia en torno al "cielito":

En el momento en que entrábamos, cerca de veinte parejas ejecutaban el *cielo*, danza complicada, medio minué, medio vals, que como muchos bailes españoles se efectúa haciendo figuras y dando majestuosos pasos. Los bailarines cantan al mismo tiempo que llevan el compás de la música y los espectadores, con intervalos, tomaban parte en el coro.<sup>19</sup>

Una detallada exposición de la coreografía de la "media caña" permite asimismo reconstruir a la comunidad entregada al júbilo de la fiesta:

Ocho o diez parejas inician la danza colocadas en círculo o en fila; en este último caso, de un lado los hombres y del otro las mujeres, mirándose unos a otros. La primera figura es la *ronda*, vuelta redonda, pero sin hacer cadena, hasta llegar a colocarse en el lugar inicial; puede suponerse que las mujeres van en una dirección y los hombres en otra. La cadena, al parecer, se agregaba al final de la ronda. Luego de ésta se iniciaban las *relaciones*, estrofas en cuartetos recitadas alternativamente por cada pareja. A cada relación sigue un *valseo* de pareja enlazada,

que efectúan los recitantes, mientras el resto de los danzantes se toman de la mano, dando vueltas alrededor de los solistas. Al final de cada verso de la media caña, se hacía el “betún”, especie de breve zapateo y cabriola con castañetas (chasquido de los dedos mayor y pulgar). Casi al final se formaba la canasta: “las damas en círculo, tomadas de las manos; todos los hombres detrás, en un círculo mayor, encerrándolas; en un momento dado los hombres se inclinan e introducen medio cuerpo por debajo de los brazos de las damas”, en algo así como una zambullida.<sup>20</sup>

Estas formas colectivas fueron las formas artísticas que más y mejor conocieron los hombres de campo, mucho más que las canciones de “gauderios” de que hablan los viajeros del XVIII o las payadas de contrapunto que se les atribuyó retrospectivamente como forma exclusiva a partir del *Santos Vega* de Ascasubi y el *Martín Fierro* de Hernández. Desprendidas de la fiesta y de sus coreografías, se transformaron en canciones que coreaban los hombres de campo en sus reuniones, y que reflorecieron en los vivacs de los años de guerra. Así nos es presentado el ejercicio de coros guerreros, por Acuña de Figueroa, en el *Diario del Sitio*:

*Anoche a cantar cielitos  
acércase a las murallas,  
al favor de oscura sombra  
una patrulla contraria.*<sup>21</sup>

Tal forma de cantar coralmente canciones que han nacido de una ceremonia conjunta, sirvió de apoyo a la nota comunitaria en que basa la gauchesca primitiva su emergencia, nota que ha de conservar por el lapso que dure la participación colectiva de los paisanos en una lucha que sienten como propia.

Esa nota se diluye en el "*Cielito del Blandengue retirado*"<sup>22</sup> nacido en el apesadumbrado clima de la derrota, bajo la Cisplatina. Su elaboración artística lo aproxima a los buenos momentos de Hidalgo, pero es aquí donde comienza a surgir el régimen del soliloquio que dominará a mucha poesía posterior, alternándose con el régimen del discurso o canto individual. Éste, aunque marcado por esa nota subjetiva, se plantea como un intento de comunicación con el resto de la comunidad para rearticular el "nosotros" que quiebra desde el reflujó de la revolución de independencia. Se conservará latiendo bajo otras revoluciones internas de la sociedad, como temporario resurgimiento, como voluntad social, como nostalgia, e impregnará los productos literarios que de ellas se desprendan.

Ocurre eso en el *Martín Fierro* donde el canto es estatuito, inicialmente, como la invención de un compañero, necesitado por el hombre solitario. Hay por lo tanto un previo reconocimiento de la soledad individual, donde se sufre por falta de compañía, la cual resulta creada mediante el arte:

*Aquí me pongo a cantar  
al compás de la vigüela,  
que el hombre que lo desvela  
una pena extraordinaria,  
como la ave solitaria  
con el cantar se consuela.*

Entramos en una línea del arte poética que ha de conducir, por pasos progresivos al Albano de Rubén Darío,<sup>23</sup> quien falto de auditor cantará para su mundo interior y cuyo equivalente en la zona de la poesía gauchesca será José Alonso y Trelles que ya es simplemente el "Viejo Pancho" que monologa en su soledad y usa de la poesía como una carta-testamento que destina a quienes lo sobrevivan y recuerden.

Ese *Cielito del Blandengue retirado* que se abre con el *no me vengán*, a mí, exclusivamente a mí, es el



primer gran fracaso de la desunión, no voluntaria, sino forzada. En la misma época lo corrobora Hidalgo, oponiendo a los antiguos clarines de sus *Cielitos*, la melancolía del diálogo de sus gauchos en una queja que se reencuentra en mucha poesía popular de los años veinte del siglo pasado:

*¿Quién nos mojaría la oreja  
si uniéramos nuestros brazos?*

para luego resumir los fatales resultados a diez años de la revolución:

*robarnos unos a otros,  
aumentar la desunión,  
querer todos gobernar,  
y de facción en facción  
andar sin saber que andamos.*

Con estos versos comenzamos a contar, poéticamente, la historia de las ilusiones perdidas. Pero esa que Georg Lukács rastrea en la novelística burguesa europea y que le sirve de fondo a Balzac para la novela que así titula —*Las ilusiones perdidas* en 1831— no tendrá en la literatura hispanoamericana un registro culto sino que se irá viendo en la preterida línea de la lírica popular. Mientras los narradores, de Mármol a Mansilla, cuentan la historia de los triunfos de una clase dominante, los poetas gauchescos contarán paralelamente las derrotas de los vencidos. La asunción al plano de la conciencia de la frustración histórica será delatada por la nota de sorpresa que la acompaña, asimilable a la que se percibe en los textos de los indios peruanos después de la Conquista. Con azoro descubren los personajes de Hidalgo el principio de las facciones que pone punto a la esperanza colectiva y popular de la Revolución y es ese fenómeno de la división en bandos el que enmascara las consecuencias perniciosas para ellos de la filosofía política asumida

por la Revolución al constituirse en organismos nacionales. La aparición de facciones, bandos, partidos, que desintegran la unidad revolucionaria contra el enemigo externo es recibida con una sorpresa que ya será menor —por desgaste del impacto— cuando de las disensiones internas propias de las guerras civiles se pase a la contienda entre países hermanos, a partir de 1865 con la guerra del Paraguay a la cual dará seguimiento la del Pacífico entre Chile y Perú que con razón Martí, quien vivía en otra fecha el mismo clima comunitario de la revolución, interpretó como un crimen.<sup>24</sup> A la decepción que Hidalgo, el “Blاندengue retirado” y otros poetas anónimos anotan en 1820 seguirá, cincuenta años después, en 1872, una más dolorosa y más lúcida acerca de la traición habida a los ideales revolucionarios de la gesta de independencia. Recorre subterráneamente los versos de Hernández, donde ya se habla de “clases” en vez de “facciones”.

Ese sistema de facciones no fue sino parte de un más vasto proceso de fragmentación que rompió el sistema comunitario de los orígenes revolucionarios y que impuso, también en el Río de la Plata, la separación individualista que en el mundo colonial sólo había alcanzado algunas victorias en el sector de la burguesía mercantil de las ciudades —quienes por lo mismo serán los naturales jefes del movimiento— pero que no había contaminado las concepciones comunitarias, fuertemente enmarcadas por la religión y las tradiciones, de los pobladores rurales que formarán el principal contingente de los ejércitos patrios.

Aun aceptando como veraces los expedientes judiciales de la Colonia sobre los “gauderios” donde su individualismo es destacado dentro de una concepción que luego explotarán los tratadistas del tema<sup>25</sup> para rastrear en los lejanos orígenes dieciochescos rasgos de individualismo que habrán observado personalmente en la segunda mitad del XIX, hijos de la violencia política de los campos del período, aun aceptándolos

debe reconocerse que la revolución operó una aglutinación ardorosa de todos estos hombres, tal como lo testimonian sus textos contemporáneos. La lírica de los años de la Independencia destaca, centralmente, la comunidad del “pueblo en armas” que en los posteriores años del rosismo se mantiene aún, aunque distorsionada y rebajada por las estructuras de facciones y banderías, alentando la gran esperanza inicial.

Cuando la primera desilusión de 1820, esa esperanza se percibe encerrada pero no muerta. Se le ha comenzado a abroquelar en el individualismo, esporádicamente en la pareja, voluntariamente en la familia. Es lógico que en esa decepción caigan Artigas y los jefes de la montonera, ahora homologados a enemigos: han dejado de representar carismáticamente a la colectividad y pasan a ser egoístas e inhumanos como los adversarios:

*Sarratea me hizo cabo  
con Artigas jui sargento,  
el uno me dio cien palos,  
y el otro me arrimó ciento.  
Cielito, cielo que sí  
cielito del corazón,  
para no pagarme sueldo  
era güena la ración.*

En el campo de las formas artísticas, la desilusión parece generar una nueva forma que funcionará como un “ersatz” de la comunidad: se trata del diálogo que une a dos o tres amigos pertenecientes a la misma extracción social para intercambiar cuitas y contarse los últimos sucesos adversos. Nuevamente es Hidalgo el creador. El modelo que propone tendrá la más exitosa de las supervivencias porque, adoptado por Ascasubi, devendrá un arquetipo literario eficaz para responder al desamparo que se extiende sobre los hombres de campo, contribuyendo en las formas —de modo paralelo y coherente con los asuntos— a recons-

truir la comunidad. Hasta comienzos del siglo XX se encontrará en la poesía gauchesca a los amigos, compadres, compañeros, vecinos, intercambiando cuitas y razones, consolándose y alentándose mutuamente. Vista la índole de sus confesiones, ellos se consideran fragmentados de una perdida comunidad, abandonados dentro del país por la sociedad. Tal soledad individualizante se trasmuta en vicaria comunidad mediante la forma "diálogo" que los vincula. Por lo común uno de ellos informa mientras el otro jalea sus desgracias: ese modo desmedrado de la comunicación funciona sin embargo como recuperación del grupo destruido proponiendo una mezquina forma de integración humana.

Al mismo tiempo ocurre que el "diálogo", al devenir mensaje literario que recibe un lector o auditor, fortifica el subrepticio proyecto comunitario que ya representaba la adopción de la forma: el lector u oyente —que en este caso además integra un grupo— se transforma en otro miembro de un diálogo que es ascendido a múltiple coloquio; recibe las confidencias del paisano que informa; hace suyas las aprobaciones del paisano que escucha. La operación literaria es en sí misma reconstructora de la comunidad perdida, pero este "ersatz" no puede disimular su condición ni dejar de reconocerse en el tono de lamentación que lo recorre.

También en los temas se registra una transformación —aunque algo más degradada al producirse la primera decepción con la quiebra de la unidad revolucionaria. De ser actores de los sucesos históricos, estos gauchos de las creaciones literarias primitivas pasarán a ser sus testigos y luego todavía menos: simples contempladores de espectáculos. El régimen narrativo que dominaba al "diálogo" bajo el sistema transmisor-receptor facilitó las largas descripciones, preferentemente de festividades.

Todavía en 1822 serán las fiestas mayas de Buenos Aires <sup>26</sup> que rememoran la esperanza revolucionaria y simbolizan por lo tanto el momento de una comunidad

heroica en la que los gauchos Contreras y Chano fueron actores. Quienes ahora la celebran asumen una posición marginal: de protagonistas de la gesta pasan a ser los que merodean, asombrados, por las festividades, contemplando los gestos celebratorios que otros cumplen en su nombre, para narrarlos posteriormente, generando una compleja estructura literaria, rica de planos e implicaciones. Pero muy pronto serán los pequeños problemas de la vida cuando el gaucho ignorante visita la ciudad de los puebleros y si bien todavía no se deslumbra y apoca, como en ejemplos posteriores, ya que todavía es capaz de conseguir que se le pague lo que se le debe imponiendo su autoridad, se le ve fuera de ambiente, ladeado.<sup>27</sup> Por último será la comunicación de las hazañas guerreras que se producen a lo lejos pero que ellos ya no parecen ser quienes las realizan, en el ejemplo de los diálogos de Hilario Ascasubi.<sup>28</sup>

El instante más degradado en la evolución de este tema lo tipifica la infausta contemplación de un espectáculo operístico en el Teatro Colón, de conformidad con los términos del *Fausto* de Estanislao del Campo que registra el ingreso franco de personajes y habla popular a la diversión mundana de los salones burgueses. El gaucho inicial de Hidalgo concluye siendo el payaso de una *sociedad* de buen tono que aspira a nacionalizarse y que, a través de la enseñanza poética de Ascasubi, concluye en una literatura de espectáculo: colorista, elegante, humorística. Es comprensible que José Hernández viera con acritud este enfoque, como lo transparentan sus alusiones en la carta inicial de su obra:

Ud. lo juzgará con benignidad, siquiera sea porque *Martín Fierro* no va de la ciudad a referir a sus compañeros lo que ha visto y admirado en un 25 de Mayo u otra función semejante, referencias alguna de las cuales como el *Fausto* y varias otras, son de mucho mérito ciertamente,

sino que cuenta sus trabajos, sus desgracias, los azares de su vida de gaucho, y Ud. no desconoce que el asunto es más difícil de lo que muchos se imaginan.<sup>29</sup>

El *Fausto criollo* es la primera aclimatación del personaje: para hacerlo aceptable por la sociedad burguesa se ofrece de él una imagen edulcorada. Sólo en esos términos puede ser incorporado al afán nacional que rige a los salones del nuevo orden posterior a Caseros. Éstos rechazarán a Lussich o Hernández, claro está que sin aducir sus contenidos sociales sino alegando pretendida carencia de valores artísticos; en cambio aceptarán a un Ascasubi que se incorpora a la evocación con el *Santos Vega* pero que ya antes les había proporcionado un gaucho bravío y favorable a sus designios.

Con la irresistible ascensión de Juan Manuel de Rosas se opera un cambio sustancial, aunque poco visible, en la poesía política en lengua vulgar. El rasgo espontáneo de esta creación, escrita por poetas para quienes la acepción "gaucho" podía extenderse prácticamente a todos los hombres que luchaban por la independencia, deja paso a un aprovechamiento calculado por parte de quienes tienen conciencia de que el hombre de campo debe ser dirigido e instrumentado para el cumplimiento de ciertas consignas. Comienzan a existir ideologías que racionalizan, bajo fórmulas doctrinales, los intereses de determinados grupos sociales y ellas deben ser traducidas a términos sugestivos que conquisten la adhesión de los sectores no educados de la sociedad.

El poeta ya no estará consustanciado con un público general, ese al que se dirigía para interpretarlo y encauzarlo en una operación que lo servía al tiempo de adoctrinarlo, sino que responderá a un reducido grupo dirigente cuyos intereses, y ya no sus ideas, expresará en la literatura. La tarea de ilustración del lector o el oyente, proporcionándole esquemas racio-

nales a través de los cuales comprender el mundo para actuar, que había distinguido la poesía del neoclásico pero también la inicial forma gauchesca, es sustituida por una función poética de tipo emocional que conmueve el ánimo, lo conturba y agita disponiéndolo a una determinada acción sin que ella llegue a fundarse sobre conocimientos claros.

Poemas como *La refalosa* o cuentos como *El mata-dero* no buscan explicar sino emocionar apelando al registro más efectista, lo que conduce a una *acción ciega*, es decir, predisponen al público a un determinado comportamiento con definidos e inmediatos objetivos de tipo político que sin embargo quedan recortados de una totalidad humana y de una interpretación global de la sociedad. Son restrictamente operativos pero no son inteligibles en su finalidad. La posibilidad de un arte de tales características responde a dos modificaciones en la ubicación del poeta. Este ha dejado de dirigirse a una totalidad a la que intentaba persuadir y pasó a hablar exclusivamente a una facción o partido; dentro de ella el ideario es tácito, compartido por todos como una complicidad, de modo que no son las doctrinas sino las estrategias las que corresponden a la literatura. Además no habla a una facción homogénea sino al sector menos ilustrado de ella que es impulsado por una dirigencia culta. Ésta, por integrar una clase que funciona en una organización republicana, no puede explicitar el contenido real de sus proyectos, de lo que derivan dos adaptaciones superpuestas para el poeta: respecto al nivel del sector del partido al que se dirige y respecto a la versión que ofrecer de los propósitos de la dirigencia. De ahí el acantonamiento en lo particular y aun en el detalle episódico, la intensificación localista, pintoresca y costumbrista, el manejo erizado de las emociones y sentimientos, la dependencia estrecha de las acciones inmediatas, todo ello adquiriendo una primacía en desmedro de otros valores intelectuales y otros enfoques generales.

El designio razonado de manejar a los hombres que formaban la gran masa de la población, infundiéndoles convicciones, rencores o disponibilidades mediante una cobertura artística accesible a sus mentalidades, aparece tanto en las resoluciones de los dirigentes políticos del período rosista como en los análisis de los orientadores de la vida intelectual. Estos últimos son, como corresponde, los más explícitos y sus testimonios de mayor importancia por proceder de las cabezas cultas de la época, las que debían plantearse con mayor rigor el problema.

El principal órgano educativo de Montevideo durante el período de la Guerra Grande fue el periódico *El Comercio del Plata*, de un nivel inusual para la época y el país y que de 1845 a 1852 orientó a la población, la instruyó e impulsó. Si bien respondió sobre todo a su fundador, Florencio Varela, a la trágica muerte de éste el 20 de marzo de 1848 alcanzó, gracias a Valentín Alsina, una eficaz mano rectora para continuar la línea trazada. Ambos directores reflexionaron alguna vez sobre el uso de la literatura gauchesca y sus posibilidades, probablemente a partir del reconocimiento de los límites infranqueables de su propia acción orientadora. En efecto, *El Comercio del Plata* aparecía diariamente con una tirada de 420 ejemplares<sup>30</sup> influía sobre el reducido público culto de la ciudad de Montevideo y de otras ciudades sudamericanas mediante los suscriptores que mayoritariamente pertenecían a los círculos de proscritos argentinos. La inmensa mayoría del país quedaba fuera de su acción, por tratarse de analfabetos totales y porque, aunque así no fuera, tampoco hubieran sido capaces de la lectura de un diario notoriamente intelectual. De ahí la importancia de las gacetas gauchescas, las hojas sueltas y las canciones de la época. Florencio Varela lo reconoce palmariamente:

Si la prensa ha de tener influencia sobre nuestros campesinos, ha de ser solamente bajo esas



formas pintorescas y animadas puestas a su alcance por el lenguaje, por los caracteres y por esa clase de versos que les hace reír y que luego se complacen en cantar al son de su guitarra en las pulperías y en los fogones.<sup>31</sup>

Todavía más explícito será Valentín Alsina, quien comprende que esa producción literaria gauchesca debe dejar de ser espontánea, nacida de las internas necesidades o la demanda de ese público, respondiendo en cambio a un designio planificado por los gobiernos para servir sus intereses. Comprende asimismo que los intereses políticos generales pueden no coincidir con los del público ignorante pero que por eso mismo debe procederse a una tarea de propaganda activa.

como este género tiene tanta aceptación en cierta clase inculta de nuestras sociedades, puede ser un vehículo que una administración sagaz sabría utilizar para instruir a esas masas y transmitirles sucesos e ideas de los que, de otro modo, nada saben ni nada se les importa.<sup>32</sup>

En cierto modo tanto Varela como Alsina no hacían sino razonar lo que la dictadura de Rosas, sin buscar justificarse, ponía en práctica a través de sus publicaciones celosamente encuadradas al servicio de los proyectos de Buenos Aires.

No hubo ningún intérprete de estos designios de la calidad y la capacidad creativa de Hilario Ascasubi. Es comprensible la estima que le testimoniaron los intelectuales cultos de la época: para ellos Ascasubi fue un fiel servidor que cumplió satisfactoriamente la misión encomendada. Ascasubi devolvió esta estima con admiración y respeto. Pero la suya no es una situación excepcional, sino altamente representativa del nuevo poeta de este segundo período o período de las facciones que cubre la personalidad de Rosas. En un avance de la reflexión consciente, el poeta sabe

ahora que le cabe una función orientadora al servicio de una determinada facción. En sus niveles inferiores el poeta es un empleado a sueldo y cumple con la redacción de gacetas, hojas sueltas, etc. que son las funciones que competen normalmente a los Departamentos de Propaganda de los estados modernos.

Es un asalariado que pone su talento al servicio de un gobierno, más que de una política, y de una política más que de una doctrina, puesto que no le corresponde ni se le permite sentar cátedra a través de sus escritos sino celebrar victorias, inventar calumnias, describir horrores de los enemigos, enardecer con atroces invocaciones el ánimo guerrero de los paisanos de su bando contra los del adversario.

En sus niveles superiores es un colaborador estimado de los dirigentes, sin que supere ese rango secundario, al que se retribuye indirectamente a través de contratos para la provisión de alimentos a la tropa o mediante designaciones diplomáticas, como ocurrió con Ascasubi.

La poesía gauchesca, toda, había cantado a la Revolución y, toda, había cantado la decepción, al punto de confundirse aparentemente con el sector social cuya lengua, personajes y asuntos utilizaba. En este segundo período la veremos ramificarse para servir, indistintamente, las facciones enfrentadas, las ideologías opuestas, los bandos enemigos. El repertorio de formas y expresiones es el mismo a un lado y otro; las diferencias las establecen más que el talento personal las referencias históricas.<sup>33</sup> Este panorama, que permite a Luis Pérez cantar la vida del caudillo Rosas y a Ascasubi denostarlo en términos soeces, proporciona en la Banda Oriental dos equipos enfrentados de poetas anónimos, los que cantan al gobierno de la Defensa y los que entonan loas al gobierno del Cerrito o, como era más frecuente, los que denigran a uno y a otro, respectivamente. Ya bajo el dominio portugués se conoció esta disponibilidad de los poetas para acatar y difundir las órdenes emanadas de las autorida-

des de turno: la producción poética podía defender los propósitos del patriado nacional en el *Cielito del Día*, como podía elogiar la paz importada por el Imperio, en el *Diálogo contra las invectivas de los disidentes de Montevideo y enemigos del sistema imperial que ha adoptado esta provincia cisplatina* y este es el panorama poético que se le ofrece al “Blandengue retirado” cuando escribe sus rabiosos versos desilusionados.

La mayor parte de esa producción innumerable fue anónima y ha merecido el olvido por su pobreza de invención y torpeza de recursos. La supervivencia de Hilario Ascasubi se atribuye generalmente a su más alta capacidad artística. Pero también podría atribuirse a un primer manejo costumbrista del material político a manera de un legítimo adelanto de precursor respecto a su admirativo discípulo Estanislao del Campo, lo que le permitió acentuar el aspecto “pintoresco” del material, trasmutando —por ejemplo—, en su primer texto montevideano,<sup>34</sup> la guerra contra el tirano Rosas en una enorme y florida parbida de “truco”. Este manejo del pintoresquismo y del costumbrismo, donde parece recogerse un atemperado aprovechamiento de las incipientes lecciones del romanticismo europeo, resultó íntimamente aliado a su visión política “interesada” —para usar un término opuesto al de Tiscornia<sup>35</sup>— proporcionándole rica perspectiva artística.

No comportó ello disminución visible de ferocidades o diatribas y casi al contrario si se piensa en textos como *Isidora, la gaucha arroyera, federala y mazorquera*. Fue esa intensificación del rasgo melodramático de la poética romántica, la que sirvió para colocar en un plano puramente emocional y sensible la creación sustituyendo aquella nota doctrinal que regía la poesía política del período revolucionario. Tal pérdida de un orbe de pensamiento, tal oscurecimiento del testarudo doctrinarismo de la poesía revolucionaria, reemplazados por la violencia contrastada y emotiva

de las escenas de guerra o el enardecido himno a los mozos peleadores y a sus resueltos jefes en una primera demostración de “machismo”, proporcionaron una cabal interpretación, por la poesía del nuevo período histórico donde las facciones se expresaron mediante las turbulentas personalidades de los caudillos. No se equivocaba Bernardo Berro cuando veía tipificada en el general Rivera a la escuela romántica que él combatió incesantemente.<sup>36</sup> La mayoría de los poetas del Montevideo sitiado que conocían las teorías románticas y los textos de sus principales ejercitantes —que ellos copiaban parsimoniosamente—, no fueron capaces de traducir esta “realidad romántica” que tenían bajo los ojos, tal como en cambio supo hacerlo un escritor sin escuela como Ascasubi, amigo de los neoclásicos como F. Varela o Acuña de Figueroa y ajeno a las disputas sobre estilos.

En varias ocasiones Hilario Ascasubi hizo recuento de sus contribuciones a la causa unitaria: sacrificios personales y también pecuniarios a la guerra contra Rosas. Con las ganancias de su panadería pagó gacetas gauchi-políticas y alojó a exiliados argentinos. Tal comportamiento lo eleva por encima de los versificadores mercenarios del período, pero no disminuye en nada su función partidista. Permanentemente estuvo al servicio de la causa, dispuesto a acatar los mandatos circunstanciales de sus jefes políticos o intelectuales. Dentro de las filas de esos últimos ocupó ese puesto inferior de hombre inculto, simpático y servicial que no aspira a competir con los colegas prestigiosos, que los sirve aguardando en reciprocidad que se le acepte y se excuse su ingénita rudeza. Dentro de las filas políticas fue un fiel catecúmeno que en todo el período de la Guerra Grande sirvió a los propósitos de propaganda de los jefes militares y si Aníseto el Gallo se vino a oponer políticamente a Paulino Lucero, al cambiar su autor de frente político después de Caseros, esa rebeldía totalmente episódica no hizo sino fortalecer el principio de la servidumbre al jefe

de facción ya que no lo llevó a instaurar una línea política personal o representativa de un determinado grupo independiente de intereses, sino a obedecer la consigna centralista, rectora del pensamiento unitario.

Ambos comportamientos, con intelectuales y jefes militares, quedan ilustrados por dos momentos de su actuación literaria. El triunfo de Fructuoso Rivera en la batalla de Cagancha, el 29 de diciembre de 1839, motivó una ardiente esperanza en el corazón de los proscritos y de los hombres de la Defensa, y dio tema a uno de los más cimbreantes, desenfadados y jocundos poemas de Ascasubi: la *Mediacaña del campo para los libres*, que se publicó con esta Advertencia:

La composición siguiente me fue exigida en Montevideo por mi respetable amigo el Dr. Florencio Varela, quien a su costa la mandó imprimir con profusión para mandarla como un obsequio al Ejército Argentino Libertador que en esos días invadió Entre Ríos a las órdenes del valeroso general Juan Lavalle.<sup>37</sup>

Por su parte Florencio Varela elogió en su diario la composición, de la que publicó un fragmento, y, de conformidad con su propósito de manipulación de las masas analfabetas, buscó la difusión del exaltado poema para fortalecer el ánimo de los soldados del ejército argentino. El designio propagandístico se torna evidente aunque también debe apuntarse que trata de ajustarse a un aceptable nivel artístico, como era previsible en un intelectual exigente del tipo de Florencio Varela. Y si Ascasubi ejecutó la demanda como un aplicado amanuense, enorgullecido del pedido que se le dirigía, también es cierto que alcanzó una solvencia artística superior a la que habitualmente recorre su literatura de combate. Al menos no se la reencontrará en otra respuesta a una demanda concreta, como fue su servicio poético a las órdenes del general Urquiza.

Cuando el pronunciamiento de Urquiza de 1851, Hilario Ascasubi se apresura a ofrecerle sus servicios. En el brindis del banquete del 23 de junio de ese año, que Urquiza ofrece a la misión uruguaya que ha venido a concertarse con él y junto a la cual es probable que Ascasubi hubiera viajado desde Montevideo, dice el poeta:

*como patriota argentino  
sólo cumplo mi deber  
viniéndomele a ofrecer  
a Vuecelencia a mi modo:  
es decir, con cuerpo y todo  
hasta morir o vencer.*<sup>38</sup>

La historia de esta vinculación, prontamente aceptada por el General, ha quedado registrada en la posterior carta de enero 10 de 1862 en que Ascasubi reclama el pago de cantidades por él adelantadas para la impresión de los folletos con poemas gauchescos destinados a propagar el movimiento de Urquiza y conjuntamente la retribución de los servicios poéticos desempeñados, dado que ahora se encuentra en estado de necesidad, previo a su partida para Europa y ya no puede aspirar solamente al pago indirecto a que acostumbraba. En esa carta, de alto valor para observar el funcionamiento del poeta de partido en sus relaciones con los dirigentes, se narra en detalle su ofrecimiento de “servicios militares” a la causa de Urquiza —a quien muy duramente había atacado en los poemas del *Paulino Lucero* montevideano y a quien volverá a atacar en los del *Aniceto el Gallo* bonaerense—, la reconversión de esta colaboración a otra de tipo poético que era la en verdad buscada y la forma, número y caracteres del material literario-propagandístico que se encarga de imprimir y repartir entre los ejércitos:

V. E. halló por más conveniente, el que allí en la Concepción del Uruguay me dedicara a hacer

algunas publicaciones poéticas en el sentido de popularizar las ideas de organización y libertad proclamados por V. E. Yo deferí a los deseos de V. E. aceptando el encargo que me designaba, pero haciéndole presente las dificultades que yo tendría que tocar y los gastos que habría que hacer allí para imprimir y encuadernar de cada composición los dos mil folletos que V. E. quería y ofreció comprarme...<sup>39</sup>

Lo que fue este servicio puede observarse en uno de los cuatro folletos que edita en Concepción, el titulado *Urquiza en la patria nueva*, que es aquel donde trata de presentar una nueva imagen del jefe político y militar para compensar las ideas recibidas acerca de él y sus vinculaciones con el tirano. Más que una explicación de lo ocurrido y una fundamentación del movimiento, lo que el poeta hace es jugar la carta del exitismo, dando al fin por segura la derrota de Rosas, vistas las fuerzas que en contra suya se van uniendo a las órdenes de Urquiza. El poema cuenta la reunión en Paysandú de los diversos batallones que integran su ejército, destacando en especial aquellos pertenecientes a los jefes que se han separado de Rosas, debilitando por lo tanto el poder del enemigo en beneficio del nuevo caudillo. Fuera de esa serie de descripciones, con la vivacidad propia del estilo de Ascasubi y con su gozosa manera de enardecer al paisano para desear unirse a la colectividad de los mejores, los viriles mozos de la patriada, no se encuentra en el poema otra referencia a los propósitos de la gesta revolucionaria si no es una advertencia sobre la defensa de la propiedad que hace las veces de doctrina.

Se trata de composiciones de escasa facundia literaria, regidas por la mecanicidad de un hábil versificador, no más, donde por lo mismo es más notorio el afán de digitar las conciencias de los lectores u oyentes. Los poemas responden, visiblemente, a la orientación que viene desde la jefatura del movimiento, traducida por

el poeta a términos atractivos. No se trata de un conjunto de puntuales sugerencias que formule la dirigencia o el propio general Urquiza, sino una interpretación que hace el poeta de lo que aquél busca, interpretación libre que puede llevarle a creer que dispone de mayor independencia de la que realmente se le concede. Así, cuando publica estos productos poéticos, como el *Paulino Lucero* ya editado en Montevideo y que reedita en 1851, se lo dedica a Justo José de Urquiza, diciéndole:

Estos versos, aunque toscos, son la expresión ingenua del sentimiento de las masas populares, que siempre encontraron en V. E. su protector y su esperanza.<sup>40</sup>

Al parecer Ascasubi pretendería representar, en su tarea poética, a las masas gauchas, lo que no se corresponde con la verdadera historia de estos materiales y pudo ser uno de los motivos que provocaron la burla del general Urquiza, según el testimonio de Sarmiento.<sup>41</sup> Es probable que, considerando su tarea creativa a esa altura de una exitosa carrera de servicios poéticos, se sintiera tentado a reivindicar su calidad de “intermediario” entre la masa y la dirigencia. Pero para esta época el poeta de partido no puede aspirar a ser intérprete, a título personal, de un pueblo alzado en armas, sino mero brazo ejecutor, en el campo de la propaganda poética, de las órdenes que emanan de los dirigentes, quienes, para certificar esta autoridad, financian la tarea del poeta. Pues éste, así sea un colaborador tan generosamente dispuesto como Ascasubi, carece de recursos con que financiar los instrumentos —diarios, folletos— que lo comuniquen con las masas y dependerá para eso de los dirigentes.

El poeta continuará manejando ese “nosotros” que es la garantía del éxito público, uno de los recursos de mayor efectividad sobre las conciencias de los paisanos aislados, pero se tratará visiblemente de un artilugio retórico. No responde a una convicción compartida sino



a una manipulación de conciencias a través de la obra literaria. Ésta obedecerá a la dirigencia política partidista que no sólo hace pactos, pasa de un campo de batalla a otro, invierte sus alianzas, sin rendir cuentas al pueblo que integra los ejércitos, de las causas o propósitos de tales actitudes, sino que además sabe que es oportuno contratar a los poetas para que se encarguen, no de explicar esas variaciones, sino de fortalecer y mantener caldeada la adhesión de las masas a sus caudillos.

El régimen caudillista se apropió del poeta y lo integró a su sistema de dominación, al nivel de un ayudante asalariado a cargo de quien estuvo soliviantar la imaginación del paisaje. A su vez los poetas acuñaron imágenes de los jefes que habrían de contribuir en forma intensa a mantener, más allá de los plazos razonables, más allá de su decadencia, el prestigio de estos conductores personales. Se había cumplido de esa manera el triunfo de una orientación artística que Bernardo Berro equiparaba al romanticismo:

El que busca cómo herir la imaginación, el que trata sólo de presentar a nuestro espíritu figuras que lo pasmen, que lo confundan, que lo arroben, no pretende descubrir la verdad, ni convencer el entendimiento, sino mover, halagar el ánimo, envolviéndolo en una atmósfera espléndida, que introduce en él una especie de persuasión, apoderándose, por encanto, de la voluntad.<sup>42</sup>

Al cabo de este largo período de poesía de partido —que ya ha superado los veinte años de ejercicio incesante— se puede percibir el agotamiento de las capacidades inventivas de los poetas incorporados al sistema, quienes se limitan a repetir fórmulas, combinar viejos y gastados recursos efectistas, sin poder dar una nota de veracidad y de frescura artística. Del *Paulino Lucero* al *Aniceto el Gallo* se registra un notorio descenso de la inspiración poética. Que ésta

comience en cambio a florecer por el camino de Estanislao del Campo no hace sino destacar la nueva división de fuerzas en el Río de la Plata.

En su iniciación Estanislao del Campo es estrictamente un continuador de Ascasubi, y el intercambio de cartas de 1857 no sólo define los términos de un magisterio y un discipulado confesor, sino que permite comprender las razones de esta mancomunidad, ya que Del Campo asume en un plano más culto la misma función de poeta de partido que había desempeñado Ascasubi. En el año 1857 Del Campo adhiere a una doctrina política que habría de tener enorme repercusión en la Argentina, el mitrismo; se incorpora al periodismo militante a través del órgano de Mitre, *Los Debates*, o sea que adopta la condición de propagandista de una ideología y por último comienza a cultivar la poesía gauchesca en la misma línea de difusión política que distinguiera a Ascasubi. Habría que reconocer no obstante un cambio de nivel apreciable: Del Campo es, por sus antecedentes, un patriocio; desempeña funciones de un "status" más elevado tanto en el Ejército como en la política nacional; en él la poesía complementa la personalidad política que él manejó calculadamente como hizo con su adiestramiento militar. Pero la línea poética que adopta es la de una poesía partidista que en "Batalla de Pavón (parte del general vencido)" como en la carta de despedida a Aniceto el Gallo que viaja a Europa, no supera un nivel tan esquemático o pedestre como el que su biógrafo Mujica Láinez debe reconocer que signa su inicial poesía culta dentro de los moldes románticos.<sup>43</sup>

En el período que va de 1857 a 1866, la poesía que escribe Estanislao del Campo se inscribe como continuación de la que su maestro Hilario Ascasubi hiciera en su período argentino, con el mismo corto vuelo poético y la misma funcionalidad partidista estrecha. Sólo el poema *Fausto* que escribe en ese último año anota el reflorecimiento de un género gastado,

porque en él se produce una modificación sustancial que liberó a la poesía de la servidumbre partidista mecánica a que había sido llevada a lo largo de las décadas transcurridas desde el ascenso rosista. Resulta adecuada a un nuevo público —el culto de los salones mundanos de Buenos Aires a que pertenecía legítimamente el autor— y adquiere, de conformidad con los más altos niveles de formación intelectual de ese público, una construcción más compleja, donde alternan enfrentándose diversos planos: la representación de una ópera de Gounod sobre el texto goetheano; la trasposición incesante al medio campesino a través de la mirada del espectador gaucho; la relación, traspuesta a un segundo grado, de esa visión, por parte de Laguna al encontrarse con Pollo; la reinstalación de la ópera en la realidad campesina del bajo; el entrecruzamiento de todos esos planos con el de la conciencia irónica del autor que es la misma que se reinstaura en el acto de la lectura por parte del público burgués al que se dirige y que él integra. Esta riqueza de planos que se juegan simultáneamente anota un desarrollo de la apreciación estética que apunta a su incorporación a los moldes europeos: eso explicaría la parcial aprobación que le extiende Juan Carlos Gómez al criticar el uso del lenguaje gauchesco: “La forma no ha matado al fondo. Por el contrario, el fondo ha dado vida a la forma”,<sup>44</sup> donde por “fondo” puede entenderse la estructura del poema, más compleja que la utilizada habitualmente por Ascasubi.

La poesía política que había atravesado los dos períodos iniciales ya caracterizados, el revolucionario que protagoniza Hidalgo y el partidista que representa Ascasubi, ha llegado a su agotamiento. La bifurcación drástica que se produce ahora dentro de la sociedad rioplatense es la que abre el tercer período de desarrollo de este “estilo particular”. Estanislao del Campo que fue el legítimo continuador de Ascasubi, no habría podido aportar ninguna obra jerarquizada, si no asumiera la totalidad de su compromiso artís-

tico representando la situación de la clase social a que pertenece y que comienza a ejercer su triunfo, en forma exclusiva y excluyente. En los hechos significaba continuar y perfeccionar la línea política que Ascasubi y Del Campo sirvieron en un proceso de creciente ascenso social, la de la visión unitaria de los románticos que desembocaría en las proposiciones económicas y sociales de Mitre, instalando en la presidencia desde 1862 el programa de la burguesía triunfante que se vuelve contra sus antiguos compañeros de lucha y empieza a montar su destrucción por fatal consecuencia de la política emprendida. Del Campo hace suyo este nuevo horizonte a que ha llegado la orientación que desde la época del Salón Literario persigue el sector intelectual mayoritario. No tiene sentido, ni es representativa de este sector, una poesía política en lengua gaucha una vez que se ha clausurado con Pavón (1861) la necesidad de difundir consignas y de movilizar las conciencias de los paisanos para la lucha. Este sector, en cambio, debe apropiarse de los gauchos dentro de una concepción de tipo nacional, dado que se considera el intérprete de la totalidad nacional, y lo hará mediante una imagen jocosa y esmaltada que los edulcora, disminuye a nivel de un juguete y les arranca todo empuje rebelde. En la misma orientación habrá de escribir Ascasubi, en París, su *Santos Vega*, culminación legítima en 1872 de su política.

En el derrocamiento del tirano Rosas se habían cifrado las expectativas, poniéndose a ese futuro que resultó bien remoto la apuesta de una felicidad ardientemente reclamada por los hombres de las regiones pampeanas del Plata. A la caída de Rosas en 1852, volvió a extenderse el plazo de consumación de las expectativas, cada vez más ricas y coloristas según las versiones que ofrecían periodistas y poetas, y se logró una década de prolongación de luchas en que el paisanaje robusteció las fuerzas en pugna hasta la acción de Pavón (1861). Era llegado el momento

de recoger el esfuerzo desplegado y lo que llegó, para los paisanos, fue, como en 1820, la hora de las ilusiones perdidas. Mientras un sector dominante consolida su conciencia de clase y desarrolla el plan que corresponde a sus consignas de triunfo, el otro más vasto de los paisanos también, toma conciencia de integrar una clase social, la que ha sido derrotada luego de engañada con promesas que no se cumplieron. En los países del Río de la Plata no habrá sitio para los viejos caudillos y tampoco para sus montoneras de gauchos. Más aún, desde Pavón la consigna es destruirlas. Sarmiento habría escrito al general Mitre en 1861:

No trate de economizar sangre gaucha. Este es un abono que es preciso hacer, útil al país. La sangre es lo único que tienen de seres hu-

manos.<sup>45</sup>

Vista esa concepción del paisanaje, es comprensible que los dos presidentes argentinos procedan a una política inmisericorde, la cual representa el pensamiento de toda una clase social que ha pasado a dirigir el país. Cuando el mayor Ferdinand White visita la Argentina, a nombre de la casa Baring Brothers de Londres, no encuentra a quién regalarle el rifle y las hermosas pistolas que traía en su equipaje destinados a los vencedores:

todos los dignatarios y funcionarios con los que tuve que tratar son ilustrados doctores en derecho y pacíficos civiles. Gracias a Dios la era de los caudillos ha pasado.<sup>46</sup>

Esos doctores, esos funcionarios, esos burgueses, son los nuevos dirigentes; ellos, sus familias, sus dependientes, sus subordinados, forman el público para el que escribe Estanislao del Campo.

Mientras, entre el paisanaje cunde la desesperación.

Los caudillos supervivientes luego de este abundante derramamiento de sangre gaucha, son poco eficaces; las fuerzas rebeldes resultan diezmadas: ni López Jordán, ni Timoteo Aparicio y sus lanzas podrán mucho contra el aparato represivo oficial procedente de las ciudades-puertos. Los soldados de las montoneras y los gauchos de bota de potro comprueban que nada les ha tocado en el pregonado reparto de beneficios con que los habían ilusionado los poetas de partido. Ahora descubren —y dolorosamente— que no se los considera parte de la nación. Ellos son, simplemente, una “clase desheredada”, a pesar de ser muchos miles de seres humanos, mucho más numerosos que todos los miembros de cenáculos y salones de la capital que leen el *Fausto*. Para esa mayoría de hombres desamparados habrá de escribir Antonio Lussich (*Los tres gauchos orientales*) y José Hernández (*El gaucho Martín Fierro*), proporcionándoles la explicación de su situación presente, haciéndoles comprender que también ellos integran una clase, una clase que ha sido derrotada y sometida.

1 Lauro Ayestarán: *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*. Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1950 (Apartado de la "Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios", Año I, Nº 1, Montevideo, diciembre 1949), p. 21.

2 Mario Falcao Espalter (*El poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo. Su vida y sus obras*. Madrid, Gráficas Reunidas, 1929, 2ª edición) le atribuye esa fecha de redacción: pp. 65-66.

3 La tardanza de los románticos en instalar oficialmente su estilo es la misma que tienen en conquistar el poder. Por tratarse del primer movimiento literario culto que se produce en una América recién libre su dependencia de los modelos extranjeros fue muy pronunciada y por lo mismo más lenta y trabajosa la evolución hacia un reconocimiento cabal de su función artística dentro de la sociedad hispanoamericana. El hallazgo del equilibrio, el reconocimiento de sus límites, de sus temas y formas, sólo ocurrirá en la segunda mitad del XIX, proporcionando entonces las mejores producciones (del *Facundo* al *Tabaré* representativas de un estado adulto y de un pacto con las fuerzas sociales que regían verdaderamente la sociedad hispanoamericana. Equivale al reconocimiento de la inmadurez juvenil y de la tardía llegada al poder sólo cuando se acepta el juego de poderes económicos de la sociedad, que hace Sarmiento (véase en Tulio Halperín Donghi, *Historia contemporánea de América latina*, Madrid, Alianza Editorial, 1969).

4 Véase una lista de composiciones poéticas insertadas en el diario de Florencio Varela en Félix Weinberg y colaboradores: *Florencio Varela y el "Comercio del Plata"*, Bahía Blanca, Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, 1970, pp. 289-291.

5 La difusión de la gauchesca ha oscurecido el proceso similar que se cumplió con los negros. La demanda para que participaran en la guerra de independencia y posteriormente en las guerras de facciones, causas de la libertad que se les habrá de conceder, tuvo registro en una producción poética que apeló a su español corrompido como lengua, así como a sus ritmos de origen africano. Hay ejemplos en el *Cancionero Federal* de Héctor Pedro Blomberg (Buenos Aires, Anaconda, 1934) y en: Horacio Jorge Becco, *Negros y morenos en el Cancionero Rioplatense*, Buenos Aires, Sociedad Ar-

gentina de Americanistas, 1953. Sobre el tema véase: Ildefonso Pedraza Valdés, *Negros esclavos y negros libres*, Montevideo, 1941; Lauro Ayestarán, *La música en el Uruguay*, Montevideo, Sodre, 1953, vol. I; José Luis Lanuza, *Morenada*, Buenos Aires, Emecé, 1946.

6 Al conocido juicio de Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia de la poesía hispanoamericana* (Madrid, V. Suárez, 1911-13, tomo II, p. 469) debe aproximarse el inicial juicio de Juan María Gutiérrez, publicado en "El comercio" de Valparaíso: "Hasta el presente, este género es lo único original que tenemos, lo único que puede llamarse americano; todo lo demás es una imitación más o menos feliz de la poesía europea." Cit. en el prólogo a *Santos Vega o los mellizos de la flor*. París, Imprenta de Paul Dupont, 1872, p. VIII.

7 Washington Lockhart: *La vida cotidiana en la Colonia*. Montevideo, Arca, 1967, p. 20.

8 Véanse ejemplos y referencias en: *Historia y bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses, 1700-1850*, tomo II, "La imprenta de Buenos Aires, 1785-1807", por Guillermo Furlong S. J. Buenos Aires, Librería del Plata, 1955.

9 *Cancionero tradicional argentino*. Recopilación, estudio preliminar, notas y bibliografía de Horacio Jorge Becco. Buenos Aires, Librería Hachette, 1960, p. 184.

10 *La Lira Argentina o colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos-Ayres durante la guerra de su independencia*. Buenos Aires, 1824, p. 431. Reproducción facsimilar en *Biblioteca de Mayo*, tomo VI, Buenos Aires, Senado de la Nación, 1960.

11 Ezequiel Martínez Estrada (*Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948, vol. II, p. 425) se opone al concepto de lengua nacional para subrayar sus limitaciones: "una lengua de región (la llanura), de clase (el peón de estancia) y de sociedad (los campos ganaderos)".

12 Véase Lauro Ayestarán, *ob. cit.*, para la Banda Oriental y Ricardo Rodríguez Molas, *La primitiva poesía gauchesca anterior a Bartolomé Hidalgo*, Buenos Aires, Lumen, 1958, para la banda occidental del Plata.

13 Lauro Ayestarán, *ob. cit.*, pp. 78-84.

14 Francisco Acuña de Figueroa: *Diario Histórico del Sitio de Montevideo en los años 1812, 13, 14*. Montevideo, Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes, editores, 1890, dos volúmenes de las *Obras completas*.

15 Lauro Ayestarán, *ob. cit.*, p. 84.

16 "La décima, que es hoy la estrofa más socializada del folklore lírico musical uruguayo, fue implantada decididamente por esta generación de escritores gauchescos de los albores del siglo XIX. Actualmente se entona con melodía de estilo, milonga campesina y cifra". Lauro Ayestarán, *ob. cit.*, p. 20.

17 *Cielito oriental*. *La Lira Argentina*, p. 114 (Reproducción facsimilar cit.).

18 Lauro Ayestarán, *ob. cit.*, p. 60.

19 Citado por Carlos Vega, *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones*. Buenos Aires, 1936, p. 193.

20 Lauro Ayestarán, *ob. cit.*, p. 59.

21 Acuña de Figueroa, *ob. cit.*, p. 228. La nota al pie, correspondiente al día 2 de mayo de 1813, puntualiza: "Solían los sitiadores en las noches oscuras acercarse a las murallas, tendidos detrás



de la contraescarpa, a gritar improprios o a cantar versos. Anoche repitieron al son de una guitarra, el siguiente: *Los chanchos que Vigodet...*", etc. Véase sobre el tema el prólogo de Nicolás Fusco Sausone a *Vida y obras de Bartolomé Hidalgo*, Buenos Aires, 1952.

22 Véase una versión pulcramente anotada de este Cielito en José B. Rivera, *La primitiva literatura gauchesca*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968, pp. 92-98.

23 En las "Palabras liminares" de *Prosas profanas*.

24 En sus "Cuadernos de notas" Martí analiza largamente el conflicto del Pacífico. La expresión sintética de sus ideas se encuentra en el famoso artículo "Nuestra América": "Los que, al amparo de una tradición criminal, cercenaron, con el sable tinto en la sangre de sus mismas venas, la tierra del hermano vencido, del hermano castigado más allá de sus culpas, si no quieren que les llame el pueblo ladrones, devuélvanle sus tierras al hermano". *Obras completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963, vol. 6, p. 15.

25 Puede encontrarse esa reinterpretación del pasado a base de los datos del presente en el estudio de Francisco Bauzá, "El gaucha", recogido en los *Estudios literarios* de 1885. Véase en la reedición de Biblioteca Artigas, 1953, pp. 207-211.

26 "*Relación que hace el gaucha Ramón Contreras a Jacinto Chano, de todo lo que vio en las fiestas mayas en Buenos-Ayres, en el año 1822*" en *La Lira Argentina*, ed. cit., pp. 452-462.

27 "Diálogo de dos gauchos, Trejo y Lucero" en Manuel Araúcho, *Un paso en el Pindo*, Montevideo, 1835.

28 "Trovas gauchas" en *Paulino Lucero*, Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1945, pp. 7-44.

29 En la carta prólogo a D. José Zoilo Miguenz, *El gaucha Martín Fierro*, Buenos Aires, Imprenta de la Pampa, 1872, p. 4, edición facsimilar en *La gloria de Martín Fierro*, Buenos Aires, Ciordia y Rodríguez, 1945.

30 Virginia Boulosa, Rosa del Carmen Bruno y Mélida Cantarelli, "La cultura rioplatense entre 1845 y 1848" en Félix Weinher y otros, *ob. cit.*, p. 265.

31 "*El Comercio del Plata*", 16 de noviembre de 1846. Cit. en Virginia Boulosa, etc. *ob. cit.*, p. 274.

32 "*El Comercio del Plata*", 12 de agosto de 1848, citado en el prólogo a Santos Vega o los mellizos de la Flor, París, Imprenta de Paul Dupont 1872, p. IX.

33 Todos los críticos coinciden en esta uniformidad, que Ricardo Rojas y Lauro Ayestarán indican para distintos momentos de la evolución del género. Respecto al período rosista, dice Adolfo Prieto (en *Proyección del rosismo en la literatura argentina*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1959, p. 32), "La literatura popular, en cambio, es más indiferenciada, y si en la inmensa mayoría de los *cielitos* y *trovos* que recogió la prensa de Buenos Aires y de Montevideo se traspusieran los rótulos de *unitarios* y *federales*, o de *salvajes* y *mazorqueros*, el lector moderno hallaría serios problemas de atribución".

34 "El Truquiflor", que se anuncia como "remitido de un soldado oriental del ejército del general D. Fructuoso Rivera, para el número cuatro del periódico titulado *El Gaucha en Campaña*, el cual se publicaba en Montevideo en el año de 1839", en *Paulino Lucero*, ed. cit., pp. 45-49.

35 La drástica negación del valor estético de los poemas de com-

bate de Ascasubi, razonada por Eleuterio Tiscornia (en *Poetas gau- chescos*, Buenos Aires, Losada, 1940, p. 32) para oponerlos a la "poesía desinteresada y de mayor valor artístico" representada por el Santos Vega, ya ha sido contradicha por Jorge Luis Borges en sus páginas sobre Ascasubi y últimamente en su selección de *Paulino Lucero*, *Aniceto el Gallo*, *Santos Vega* (Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960) donde afirma que "durante los muchos años del cerco escribió para la guitarra de los soldados los *Trovos de Paulino Lucero*, donde se cifra lo más vívido y firme de su labor poética".

36 "Rivera hoy figura también como un personaje propio para acalorar la desarreglada imaginación de los románticos. Sus hechos (no se paran a investigar sus causas), sus victorias, el favor especial de la fortuna, un concurso raro de circunstancias que lo han favorecido, dan aparentemente a su elevación un carácter de misterio y de prodigio muy adecuado para que los románticos vean adicta a él una *misión*". Carta a Miguel Errazquin, del 30 de noviembre de 1838, en Bernardo Berro, *Escritos selectos*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1966, p. 85.

37 *Paulino Lucero*, ed. cit., p. 157.

38 Hilario Ascasubi, *Poetas para el pronunciamiento de Urquiza*. Santa Fe, Librería y Editorial Castelví, 1956. Compilación y prólogo de Manuel E. Macchi, p. 64.

39 *Ob. cit.*, pp. 52-3.

40 *Ob. cit.*, p. 67.

41 *Ob. cit.*, p. 46.

42 Bernardo Berro, *ob. cit.*, p. 69.

43 Manuel Mujica Láinez, *Vida de Anastasio el Pollo (Estanislao del Campo)*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1948, p. 40.

44 Estanislao del Campo, *Obras poéticas completas*. Génova, Carlos Maucci, s. f., p. 173.

45 Citado por Alvaro Yunque, *La literatura social en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Claridad, 1941, p. 121.

46 Citado por H. S. Ferns, *Gran Bretaña y Argentina en el siglo XIX*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1966, p. 287.

## FUNDACION DE LA POESIA SOCIAL

En 1872 irrumpe en el Río de la Plata el clamor de los pueblos vencidos. En vano reclaman de los poderes políticos que se los respete y que se acepte su tradicional forma de vida, concediéndoseles supervivencia dentro del nuevo sistema económico y social que los núcleos urbanos venían estableciendo y por obra del cual ya había sido desbaratado el esquema de valores de la ruralía, paso previo a la aniquilación de sus bases económicas que forzará la extinción de los hombres que a ellas respondían. Su clamor acompañará el surgimiento del orden neocolonial<sup>1</sup> y sólo se acallará cuando éste, triunfante, haya remodelado a la sociedad rioplatense hacia fines del siglo.

### *Los poetas de los pueblos vencidos*

Del mismo modo que antes, en la generación romántica de 1838, existió un conjunto de escritores cultos, pertenecientes a la burguesía, dispuestos a entonar la lamentación por el indio (aunque sólo en la estrecha medida en que su aniquilamiento fuera real, permitiendo que la operación literaria se ajustara a las reglas de la elegía romántica y a su uso del color local) del mismo modo surgieron en la genera-

ción racionalista de 1865 varios poetas que hicieron suya la causa de los hombres del campo y trataron de servirla con sus obras.

No fueron ellos integrantes de los pueblos rurales sino miembros de la burguesía urbana, educados frecuentemente en las universidades capitalinas como futuros dirigentes políticos, pero hicieron suya aquella causa con mayor convencimiento y realismo que el usado por sus antepasados románticos en la de los indios: en parte porque se trataba de un debate que afectaba a integrantes de la misma criollidad, así fueran esos los primos lejanos y bárbaros del campo, y además porque estos formaban un estimable contingente en la base de los partidos aunque carecieran del real derecho al voto. La asociación de escritores y hombres de campo fue impulsada por las vinculaciones de tipo político e implicó la coparticipación en las guerras civiles: en ellas los poetas adquirieron el mejor conocimiento de esos pueblos condenados, ya que lo obtuvieron de sus momentos de rebeldía,<sup>2</sup> a diferencia de los escritores del modernismo que comenzarán a conocerlos como aplicados peones de las estancias lo que explica la abismal diferencia entre las imágenes que ofrece Lussich y las que registra Javier de Viana al concluir el XIX. Para esa época finisecular habían sido enteramente vencidos. Por lo tanto podían ser recuperados psicológicamente pero también folklóricamente por extranjeros, estancieros y gobernantes, propiciando una literatura costumbrista mediante el manejo neutralizado de los mismos textos que correspondieron a su lamentación rebelde. El público oligárquico que, encabezado por el presidente de la República, presenció las conferencias de Leopoldo Lugones en el Teatro Odeón de Buenos Aires en 1913, así como el libro que de ellas habría de surgir, *El payador*, marcan esta asunción oficial de una etapa de la apreciación crítica, que no puede confundirse con las obras a que se refiere y que ya habría sido cancelada si no fuera por la prolongación espigno-

nal que la confirió Jorge Luis Borges en sus estudios sobre gauchesca.<sup>3</sup>

En 1872 registramos un coro de voces poéticas, en su mayoría torpes e inexpertas, que coinciden en un propósito de literatura social. El mismo año se incorpora a ellas quien habría de ser el mayor poeta argentino del siglo XIX, José Hernández.<sup>4</sup> El dotará a esta literatura reivindicativa y a la vez elegíaca de la obra artísticamente más elaborada donde, por lo mismo, alcanzará expresión nítida y coherente la tesis social que representaba el pensamiento del vencido pueblo de los gauchos rioplatenses. Situando realísticamente en la leva para el servicio de fronteras (uno de los sistemas de pacificación de los campos que servía en forma múltiple a los intereses de la explotación agropecuaria dentro de los lineamientos de la nueva economía de mercado<sup>5</sup>) la causa de la profunda conmoción de las poblaciones rurales, José Hernández hizo entonar al gaucho un lamento que estremeció a todos esos hombres y quedó grabado en la imaginación poética de la sociedad rioplatense.

*Tuve, en mi pago en un tiempo  
hijos, hacienda y mujer,  
pero empecé a padecer,  
me echaron a la frontera  
¡y qué iba a hallar al volver!  
tan solo hallé la tapera.*

La magnificencia de este canto hizo que se lo situara, con visión restrictamente individualista y romántica, como una obra solitaria producto de un creador de genio, la que habría surgido en un desierto de poesía. No fue así. Al contrario, surgió dentro de una viva eclosión que se produce cuando, cerrado el ciclo de la guerra del Paraguay que proporcionó a las oligarquías urbanas del Plata los instrumentos para acometer a fondo el proyecto liberal, se producen en 1870 los levantamientos de Ricardo López Jordán

(en que combatió José Hernández) y de Timoteo Aparicio (en que combatió Antonio Lussich) que revelan la insatisfacción reinante en las poblaciones rurales enmarcadas por las primeras y brutales formas de la pacificación de los campos, en el tiempo en que todavía se sentían capaces de resistirlas. Las más graves medidas posteriores ya no tendrán esa respuesta.

En la República Oriental, no bien firmada la paz de abril de 1872, se registra una sucesión de folletos de múltiples versificadores, tan oscuros como los seudónimos gauchos que utilizaron —Sinforiano Albarao, Calistro Juentes, Polonio Collazo— o los más transparentes de Aniceto Gallareta, que correspondía a Isidoro E. De María, o Calisto el Nato, perteneciente a Alcides De María<sup>6</sup> en una producción muchas veces pedestre pero que testimoniaba la participación de hombres cultos de la ciudad —y en un número creciente tal como antaño no se viera, por ejemplo durante la Guerra Grande— en las demandas de los habitantes del campo. Dentro de esa producción sobresale una pequeña obra publicada en un tosco folleto en Buenos Aires, a mediados de 1872: *Los tres gauchos orientales* que firmaba un autor novel, Antonio Lussich, quien entonces tenía poco más de veinte años ya que había nacido en Montevideo 1848. Esa obra tendrá un singular destino: nacida de una recomendación de José Hernández,<sup>7</sup> su lectura refluirá sobre él impulsándolo a la empresa de escribir el *Martín Fierro*: pero además, en el Uruguay, servirá para el establecimiento de las bases de un sistema poético al que habríase de llamar posteriormente “poesía gauchesca”.

### *La demanda de un nuevo público*

El primer índice de la importancia de la obra no será de carácter estético sino primariamente sociológico: la demanda del lector. En un país donde los diarios, que volvieron a abundar desde la paz de 1872,

seguían sin superar el promedio de los quinientos abonados<sup>8</sup> —que le tasara Juan Carlos Gómez en 1857— resultó totalmente inesperado que un pequeño libro de poesía alcanzara en once años, según testimonio del autor en carta al editor, cuatro ediciones con un total de dieciseis mil ejemplares. Ni antes ni después, en todo el siglo editorial que arranca de la introducción de la imprenta en Montevideo por los ingleses en 1807, hubo obra literaria que alcanzara esa venta. Esta, a su vez, es indicadora de un número mucho más alto de lectores, vista la costumbre de la lectura en alta voz para público analfabeto que se practicaba entre las poblaciones rurales.

Esta difusión no proporcionaba, obviamente, garantías de excelencia artística y casi al contrario podría haber proporcionado índices de parvedad de recursos intelectuales, visto el nivel educativo de sus consumidores. Servía para registrar, por primera vez en la región y tal como inmediatamente después ocurría en la Argentina con el *Martín Fierro*, una demanda del producto literario que no quedaba acantonada en la reducida elite consumidora de literatura y en general de palabra escrita —o sea, para los promedios rioplatenses de la segunda mitad del siglo XIX, el cogollo educado de la burguesía capitalina— y por lo tanto delataba que la obra abastecía las necesidades de otro sector social, de escasa y hasta nula educación, el cual, debido a la particular situación crítica a que había sido constreñido dentro del panorama económico-social del país, elevaba un requerimiento de interpretación de la realidad, de análisis de su situación particular, de solidaridad con las dificultades porque pasaba, tres demandas a las que tradicionalmente ha dado respuesta la literatura.

Este éxito popular no fue hijo del azar, nacido inesperadamente ante la publicación del libro, sino que respondió a una elección meditada por parte del escritor para allegarse un público. La elección previa del público, en el sentido voluntario y consciente que

da Sartre a la opción del escritor, se puso aquí en evidencia. Se reveló en la adopción de varios elementos destinados a resolver la composición literaria, a saber: la lengua, remedante del español hablado en las regiones rurales; las formas estróficas, características de los metros tradicionales más difundidos; el sistema metafórico, típico del funcionamiento de una lengua campesina muy poco sometida a la racionalización de la cultura urbana modernizada; los personajes populares con su repertorio de fórmulas, saluciones, ceremonias, giros lingüísticos, asuntos, trasladados ya a estereotipos; los escenarios naturales, con paisajes, flora y fauna locales.

Para la fecha en que se produce esta eclosión de poetas, todos esos elementos de la composición, que eran originales y debían ser inventados o deducidos analógicamente a partir de desperdigadas referencias básicas en la época de Bartolomé Hidalgo, corresponden ahora a una forma ya literariamente fijada. Ella había ido traduciendo a la literatura —en el mismo momento en que entraban a modificarse— los rasgos de convencionalismo y rígido tradicionalismo que caracterizan las creaciones de las poblaciones campesinas (conservadoras y ritualistas más que otras) y que se testimonian en múltiples facetas de su comportamiento: tanto en las maneras del saludo como en las creencias religiosas o sociales. Para la década del setenta, los escritores que deciden dirigirse a un público popular y rural no tienen que inventar en la misma medida en que lo hicieran Hidalgo, Godoy o Ascasubi, sino que asumen una forma literaria establecida, aunque todavía no codificada. Serán justamente estos poetas del 72 quienes tendrán a su cargo la tarea de sistematización, aplicando las referencias de un código que Estanislao del Campo había avizorado a través del diálogo, sobre la fórmula “visita - y - relación”, y de una superficial uniformización del habla gaucha, pero que éstos deberán fijar mediante la rígida organización de temas, tipos, formas literarias, personajes,



asuntos y su imbricación en muy variadas articulaciones. Por esta empresa resultan ser ellos quienes justifican la denominación de “poesía gauchesca” que estos materiales comienzan a recibir y conservan hasta la actualidad aunque el concepto crítico presente se desborda hacia el pasado para incluir el primer ciclo de creadores, los llamados “primitivos”, a los que ha tratado de unificar con los segundos, cuando no con los payadores anónimos, sin deslindar suficientemente las etapas de un proyecto literario. Efectivamente, es recién en este segundo período donde las creaciones poéticas se consolidan en lo que correspondería llamar un género, con su sistema canónico de materiales articulados para la producción de determinados efectos.

### *Construcción de un sistema poético*

Es a partir de 1872 y hasta la aparición, entre ambos siglos, de José Alonso y Trelles, quien por la inserción del principio modernista de la individuación estética modifica los presupuestos genéricos en que se desarrolla la poesía gauchesca, que asistiremos a la asunción de un sistema poético, complementado por el correspondiente código. Será compartido, indistintamente —y consiguientemente será desarrollado— por decenas de versificadores: utilizarán todos un común repertorio de datos, fórmulas, asuntos, materiales, estructuras, pasibles de una previsible serie de combinaciones sobre las que se descansará su esfuerzo creador sin que eso empañe la homogeneidad del conjunto de producciones ni los idénticos resortes a que apelan. Este sistema fundará la llamada “poesía gauchesca”. Es esta una estricta operación literaria —al margen de sus niveles artísticos, muchas veces paupérrimos— que es cumplida por un conjunto importante de escritores —o, si se prefiere, versificadores— ajenos por entero a esos pretendidos orígenes de la gauchesca que hacen remontar su nacimiento a los cantos

espontáneos en torno a los fogones o a las figuras legendarias de los payadores. Esta producción, que evidentemente existió en los orígenes de la sociedad campesina y cuyas expresiones se prolongaron mientras sobrevivieron sectores de ella con sus viejas costumbres no debe confundirse con el sistema poético que se estatuye desde 1872 y funda la "poesía gauchesca". Uno de los temas de ella y exclusivamente eso, un tema literario, fue el payador, que obviamente habría de ser imitado por los lectores o auditores de estos textos, transformando en realidad al arte. Así, la imagen prototípica del payador, o sea el Santos Vega que Ascasubi escribe y publica en el mismo año 1872 en París, ya es hija del incipiente sistema, aunque su autor no pertenezca a sus ejercitantes, y proyectándose hacia el pasado histórico donde existió Santos y más atrás, hacia los "primordios" de la vida gaucha, acuña una falsa reinterpretación de los orígenes de la cual se apoderaron e hicieron suya los poetas gauchescos de la segunda mitad del siglo XIX, así como la crítica que parafraseó sus producciones.

Los poetas de 1872 no trabajaron sobre esos legendarios materiales sino sobre los productos poéticos anteriores a ellos —del Hidalgo de 1821 al Ascasubi al servicio del proyecto de Urquiza en 1851— que utilizaron para componer su sistema poético. En tal tarea se revela el grado de planificación del arte literario a que se había llegado en la región rioplatente, tal como hasta la fecha sólo habían concebido, aunque no realizado plenamente, los románticos más adultos (Alberdi, Sarmiento) y que comenzarían a poner en práctica los escritores racionalistas. Sin embargo, todos los autores de la gauchesca, incluyendo los de la llamada "primitiva poesía", pertenecieron a niveles de cultura superiores a los de personajes y ambientes utilizados en sus obras, tal como ya anotara Lauro Ayesarán.<sup>9</sup> Es cierto: aunque hay notoria distancia entre el presunto rapabarbas Hidalgo o el panadero Asca-

subi, y los Estanislao del Campo, Antonio Lussich o José Hernández, quienes ya son intelectuales de la "generación racionalista" <sup>10</sup>. Pero además es el propio sistema poético el que delata su instalación en un plano racionalizado y alto: funciona desde un nivel culto elevado proyectándose hacia abajo, hacia un nivel educativo inferior, tal como lo prueba la elección de la lengua campesina de las obras que contrasta violentamente con la escritura de los prólogos o artículos.

No es ése el comportamiento de la poesía espontánea popular <sup>11</sup> y no lo fue en la época la producción poética de los hombres que integraban los ejércitos de Timoteo Aparicio.<sup>12</sup> Todos los ejemplos que nos proporciona Abdón Arózteguy corresponden a una visión que, partiendo de un nivel de cultura inferior trata de remontarse a un nivel superior, ése donde descuenta el poeta espontáneo e inculto que debe estar situada la creación poética y en general toda forma de expresión —como la palabra lo dice— "elevada": de ahí que utilice una lengua culta y formas literarias cultas, aunque irremisiblemente arcaicas, hasta el grado de aludir a estructuras prerrománticas del estilo neoclásico que sirvió para exaltar la gesta de la independencia.

Si tomamos el más importante hecho de armas de la Revolución Oriental, la indecisa batalla del Sauce entablada el 24 de diciembre de 1870, podremos enfrentar dos versiones. La que ofrecen unos versos anónimos nacidos dentro de las filas revolucionarias para encarecer la lucha y proporcionar una aureola victoriosa y heroica a la acción del Sauce, tan discutida por ambas partes y posteriormente por los historiadores:

*En los zanjeados del Sauce  
le dimos una lección  
al déspota colorado  
que oprime nuestra nación.*<sup>13</sup>

Otra versión es la de Lussich. Su mirada es más tristemente realista, con mayor capacidad para ver los hechos objetivos, aunque decorándolos con los latiguillos cimbreantes de la décima:

*El valeroso Muniz  
en esa batalla amarga,  
dio cada brillante carga  
y de un modo tan feliz,  
que el triunfo estuvo en un tris  
pa los bravos nacionales;  
pero zanjas y trigales;  
cubrían al enemigo,  
mientras que el pecho de abrigo  
solo tuvimos los liales.<sup>14</sup>*

En el ejemplo de la poesía espontánea popular hay un esfuerzo de elevación cultural hacia las manifestaciones suntuosas del neoclásico burgués —en la época el único estilo “digno”— como que era el que había fraguado los cantos a los héroes patrios y hasta el himno nacional. En el ejemplo de Lussich el escritor maneja formas que no son estrictamente populares pero que aluden a esa tendencia y que sirven para la transmisión de un determinado mensaje poniéndolo al nivel de un público que está por debajo del autor. Son los “pobres hijos de nuestras campañas” de que habla en su carta a Antonio Barreiro y Ramos.

Se trata del funcionamiento de un sistema literario, tan convencional y rígido como podía serlo, en ese mismo siglo XIX, el que servía de base al ballet imperial ruso, donde, a partir de un número reducido de posiciones y formas se componían series de obras aparentemente muy variadas que siempre podían ser desmontadas y reducidas a sus elementos de base. El convencionalismo del sistema permitió que se transformara en una escuela extensamente difundida, dentro de la cual actuó un número alto de ejercitantes. Como ocurre en estos casos, ellos disimularon sus debilidades crea-

tivas con la aplicación y el ingenio puesto a copiar y combinar los elementos aprendidos. Contamos con dos composiciones cultas de Antonio Lussich.<sup>15</sup> Si por ellas debiéramos medirlo diríamos que es el más pedestre de los poetas. Y en cierto modo es así. También en el campo de la poesía culta aplica el régimen combinatorio de elementos simples y efectistas, pero estos, tomados del sistema poético en que había derivado el romanticismo tardío, permitían comprobar la ausencia de un temperamento poético original, con lo cual descubrimos que no es el poeta, sino el sistema elegido, el que permite tocar a la poesía verazmente y en qué medida el rigor de la escuela, que normalmente parece constreñir la expansión creadora del genio, puede sin embargo facilitar invenciones artísticamente válidas.

La frescura del sistema poético de la gauchesca, recién desprendido de las creaciones talentosas de Hídalgo y sobre todo de Ascasubi; la facilidad y vivacidad de sus estrofas melódicas; pero sobre todo el hecho de constituir un esquema donde con facilidad se podían incorporar las invenciones lingüísticas de los hombres del campo para su particular y rico sistema metafórico,<sup>16</sup> las cuales proporcionaban al escritor un nutrido conjunto de colaboradores espontáneos y una acumulación de agrestes creaciones, concluían confiriendo a sus productos, más allá del adocenamiento que establecía el sistema, un acento veraz, una ocurrencia repentina, una gracia rápida y perspicaz que faltó en los escritores que cultivaron el paralelo sistema culto de poesía. Aquí la ausencia de esta colaboración ingenua y popular, remitió a los escritores al pasado funcionamiento de una retórica libresca.

### *Los tropos*

Siendo uno de los rasgos de toda cultura popular analfabeta, el insistente uso de tropos, incluso para las normales comunicaciones idiomáticas, su apropiación

por la literatura genera de inmediato un enriquecimiento. Ese tropo no deja de ser, estructuralmente, tradicional: instrumento calcado sobre modelos operativos viejos de la poesía que se sigue aplicando sin variantes. Pero fuera de la estructura arcaica se registra el progreso enriquecedor en dos órdenes: por una parte en las maneras asociativas que resultan frescas y vivientes, ajenas a la mecanicidad a que había derivado el principio asociativo entre los románticos cultos; por otra parte en la novedad de los materiales utilizados, los cuales, por ser desconocidos en la literatura escrita de la época, introducen la poesía en una realidad diferente, local y hasta prenatal, frecuentemente original, siempre inesperada. De los centenares de ejemplos citables, elegimos éste que pertenece a las incorporaciones que introduce Lussich en su versión de *Los tres gauchos orientales* de 1877 bajo la influencia de Hernández:

*Yo soy un gaucho redondo,  
no tengo luces ni pluma,  
pero nunca ando en la espuma  
porque dentro siempre al hondo.*

Es por lo tanto la contribución de los usos populares la que pone brillos llamativos sobre un cañamazo bastante mecánico y rígido. El buen oído de los autores para esas invenciones del lenguaje popular, pero sobre todo su capacidad para inventar "a la manera de" la metaforización popular, resultaron las virtudes que permitieron el más alto rendimiento artístico del sistema.

### *El diálogo*

Sin embargo debemos reconocer que también sus estructuras rígidas comportaron singularidades poéticas; fueron aquellas que respondieron a la racional-

zación de algunas invenciones de los primitivos poetas gauchescos (de Hidalgo a Ascasubi) y que eran fundacionalmente revolucionarias. Entre las centrales estuvo la concepción dramática de la poesía que parece haberse incorporado a la gauchesca por obra de Bartolomé Hidalgo. Con sus "unipersonales" y su intervención en la *Casa de Comedias* de Montevideo, había demostrado conocimiento de las formas dramáticas aunque ejercitándolas muy rudimentariamente. Él introduce los diálogos de gauchos, con sus personajes Jacinto Chano y Ramón Contreras que inician la tradición de las criaturas literarias individualizadas que recorrerán todo el género, aunque no llega a manejar dos voceros de opiniones independientes enfrentadas sino más bien un trasmisor y un receptor de la información. En la misma época Juan Gualberto Godoy consigue en *El Corro*<sup>17</sup> una más equilibrada participación de los personajes, aunque no llega a diseñar un conflicto.

Con todo, los *Diálogos* constituyen un sensible progreso respecto a las formas primitivas de teatro que son los "unipersonales", ya que propician al menos las condiciones para esbozar un conflicto tratando de superar la monocorde nota narrativa que distingue el género "relación", directamente heredado de las formas romanceadas.<sup>18</sup> La forma diálogo es, para Jorge B. Rivera, la que resume intencionalmente mayor número de requisitos "gauchescos"<sup>19</sup> y efectivamente puede considerársela como la más exitosa, desplazando a la inicial forma "cielo" y consolidándose desde 1872 como la forma paradigmática del sistema poético gauchesco. Es con Antonio Lussich que ella alcanza alta capacidad dramática.

A diferencia de lo ocurrido en textos anteriores —Hidalgo, Godoy, Luis Pérez, Araúcho, los anónimos, Ascasubi— donde frecuentemente los dos únicos personajes del diálogo se limitan a organizar un circuito trasmisor-receptor, en Lussich presenciamos una primera expresión de enfrentamiento dramático. Apro-

vecha la singularidad que el sistema adoptado transporta y que ha extraído de los primitivos gauchescos, haciéndole rendir sus mayores potencialidades dramáticas. Para eso, aumenta a tres y aun a cuatro el número de personajes dialogantes, reemplazando los dos habituales hasta entonces —con algunas excepciones en Ascasubi— y pone en boca de cada uno de ellos una distinta apreciación del problema que debate.

No empee tratarse de matices de opinión dentro de una causa que es común a los personajes dialogantes, y a que los oponentes llegan muy rápidamente a un acuerdo de voluntades, se percibe a lo largo del texto un esbozo de enfrentamiento, que remeda una acción. Son tres actitudes que equivalen a tres ideas políticas y, subsiguientemente, a tres caracteres esquematizados. Por este rasgo la obra de Lussich, cuyo mejor exponente es *El matrero Luciano Santos*, de 1873, marca el tránsito de una poesía de “relación”, donde la forma diálogo no podía modificar el género narrativo predominante, a las estructuras dramáticas que desde el *Juan Moreira* de Chivilcoy en 1886 abrirán otro período de desarrollo del tema gauchesco.

### *Poesía política, poesía partidista*

Otra característica vincula el sistema poético surgido a partir de 1872, con la anterior poesía “primitiva”; todas estas creaciones pertenecen a la poesía política, directamente referida a temas de actualidad que son vividos en forma simultánea por los lectores, el autor y los personajes de la obra, comulgando todos en el mismo presente histórico. Poesía política en un sentido frecuentemente estrecho, aferrada a los incidentes menudos de las luchas partidarias. Por eso mismo rigurosa poesía de circunstancias.

Tan ancilar dependencia del suceder cotidiano, sumada a la pobreza de recursos artísticos, condenará a



la mayoría de estas producciones, puesto que sólo habrán de vivir el tiempo corto de la actualidad. Transcurridos pocos meses, se percibe un alejamiento mucho mayor, tanto en los asuntos tratados como en las interpretaciones, lo que parece reclamar severas modificaciones para reactualizar el material. La velocidad del cambio y la necesidad de adaptarse a sus imposiciones, se puede seguir en las variantes de la titulación —dentro de la costumbre decimonónica del largo rótulo explicativo— que en una y otra edición del poema introdujo su autor.<sup>20</sup>

Si el empleo de la lengua vulgar en poesía, desde las iniciales composiciones de Hidalgo, deriva de una exigencia política —la que da nacimiento a composiciones destinadas a enmarcar ideológicamente a los paisanos analfabetos— alcanzando así la integración, literatura mediante, de cosas tan dispares como el habla popular y el pensamiento político progresista de la época, esta capital definición del “género gauchesco” será objeto de seria transformación dentro del sistema poético naciente. El artífice máximo del cambio será José Hernández, pero también se lo registra en la obra de Lussich donde resulta más ilustrativo, si cabe, porque en su caso el proceso no es racional ni hijo de una planificación, sino que se desarrolla a partir de observaciones veristas y casi a despecho de las opiniones del autor.

La dependencia de la actualidad política puede comprobarse, en grado más intenso, en la edición original de 1872. Allí el autor atiende a los problemas inmediatos que deben encarar los miembros de una fracción política uruguaya: el partido Nacional, o Blanco, que desencadenara la famosa *Revolución de las Lanzas* bajo la conducción casi legendaria de Timoteo Aparicio, la cual se extiende desde 1870 hasta la Paz de Abril de 1872. La obra probablemente fue escrita en unos escasos días del mes de junio de 1872, en Buenos Aires, o sea a sólo dos meses de la paz.<sup>21</sup> El autor vivía ardientemente los sucesos del momento, como los miem-

bros de su partido enfrentados a la inminencia de resoluciones para poner en práctica los términos del acuerdo. Su obra no responderá solo a una motivación política sino también a una estricta concepción partidista:<sup>22</sup> se escribe para ilustrar a los miembros de una fracción política acerca del comportamiento inmediato que deben asumir.

No es este un dato histórico, contextual, ajeno a la composición literaria. Por el contrario pertenece a la estructura interna del poema: gracias a su propósito político éste conquista una unidad que le es retaceada por la exposición de otros temas —accidentales o hijos de las convenciones del sistema en que se inscribe— así como por la organización escasamente planificada de sus diversos elementos. El poema se propone debatir la posición correcta que deben adoptar los revolucionarios respecto al pacto pacificador que comienza a aplicarse y que implica, entre otras disposiciones,<sup>23</sup> la entrega de las armas, el sometimiento a las autoridades constituidas, una retribución en metálico, el fin de las persecuciones por razones políticas, la entrega de cuatro jefaturas departamentales a los blancos en el primer ejemplo de coparticipación del poder de los dos bandos políticos del país.

Ese asunto motiva tres respuestas diferentes por parte de cada uno de los personajes. José Centurión, enemigo de la guerra, crédulo respecto a la posibilidad de una paz permanente, se muestra partidario de la fusión política entre blancos y colorados, de conformidad con una corriente de opinión que, dentro de las filas revolucionarias, tuvo predicamento en torno a uno de sus jefes, Belisario Estomba, y que en las filas coloradas habría de alcanzar razonada exposición en el manifiesto de Carlos María Ramírez, con el cual puso la piedra fundacional de su partido radical.<sup>24</sup> El gaucho Centurión es francamente fusionista, en 1872:<sup>25</sup> lo será mucho menos cinco años después, en la versión corregida que en 1877 ofrece Lussich de *Los tres gauchos orientales*. En 1872 afirma:

*Muchas veces yo pensé  
si era un castigo del cielo,  
ver vestir de luto y duelo  
tanta familia oriental,  
en grande lucha hermanal  
despedazarse esta tierra;  
maldición para la guerra,  
viva la "Unión Nacional".  
grita hoy tuito oriental  
dende el baño a la sierra.*

Estos últimos tres versos, pasan a ser en la edición de 1877 los siguientes:

*y en vez de empuñar la lanza  
darle al arao con pujanza  
y a todo tarea honrada.*

La posición diametralmente opuesta es representada por el gaucho Julián Giménez, quien ha estado exiliado de la patria durante seis años, desde el triunfo de la Cruzada Libertadora del general Flores, y quien prevé ahora que no han de cumplirse las disposiciones pactadas, que mientras haya autoridades locales del partido colorado los paisanos blancos serán objeto de persecuciones y de insoportables humillaciones. Hubiera preferido la continuación de la guerra y considera esta paz como una traición de sus jefes. Después de juzgarla tan duramente, encara dos salidas: o el alejamiento de la tierra natal,

*que se quede aquí el que quiera  
lo que es yo . . . voy a emigrar*

o su incorporación a las partidas de matreros y gauchos alzados que llenaron los campos en la segunda mitad del XIX a medida que se intensifican las transformaciones económicas del proyecto liberal:

*Y ha de sobrar monte o sierra  
que me abrigue en su guarida  
que ande la fiera se anida  
también el hombre se encierra.*

Entre ambas posiciones extremas se sitúa Mauricio Baliente, que además de anfitrión de sus dos amigos, le compete en el esquema general el equilibrio de las tendencias dispares. Proporciona una solución intermedia que tiene la virtud de conseguir que a ella se plieguen de buen grado sus dos amigos: consiste en aceptar, por disciplina partidaria, el pacto acordado, retornando por lo tanto a las tareas pacíficas en sus “pagos” a la espera de que se cumplan los acuerdos interpartidarios. Pero no aceptar una de sus disposiciones —el desarme— o sea no entregar las armas, escondiéndolas para que sirvan de garantía al cumplimiento de lo pactado:

*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 sobré.*

Decíamos que es en el planteo político donde radica la unificación de la materia literaria. Efectivamente, el tema central —debate sobre la paz de abril y asunción de una actitud en común— puede momentáneamente desdibujarse a causa de la intercalación, a lo largo de su planteo y desenlace, de fragmentos de otras tres series temáticas que confieren espesor y variedad al poema. Una de ellas, propia de las convenciones específicas del sistema de la “literatura gauchesca”, incluye el material de ambientación realista: saludos, ceremonias sociales, ofrecimiento de hospitalidad (mate, alimentos), encomios a los animales, etc. Otra serie es de tipo subjetivo y corresponde a la

narración de amores, aventuras y especialmente desdichas sentimentales, las cuales han de funcionar, dentro del sistema poético de la gauchesca, como equivalencias (paralelismos) en el campo de la afectividad personal de aquellas frustraciones (“desgracias”) que los personajes registran en el campo de la vida social, política y económica. Por último hay una tercera serie temática, de naturaleza más objetiva: es la historia sucinta de la Revolución Oriental que, aplicando una de las convenciones peculiares del teatro decimonónico, los personajes se cuentan unos a otros, como si mutuamente no la conocieran, tratando de obviar el autor la falsedad situacional con interrogaciones, asombros, ignorancias y otros recursos que legitimen la información, obviamente destinada a los lectores y no a los actores de la obra.

La compaginación de estas tres series complementarias, alternándose a lo largo del debate político que es asunto central, se perfecciona de una a otra versión del poema, adquiriendo en la de 1877 mayor enjundia y respondiendo armoniosamente al propósito político animador, porque lejos de presentarse como materiales secundarios para introducir variedad en un relato, pensando en la más cómoda receptividad por parte de un público no educado, se vinculan a los planteos políticos de cada uno, apoyándolos con datos sobre el carácter, la vida transcurrida, las situaciones particulares. Las tesis de los tres gauchos se coordinan con los rasgos de sus personalidades que se tornan perceptibles a través de las historias que cuentan y por la manera en que las narran: la naturaleza apacible, impresionable y sensiblera de José Centurión respalda sus argumentos en favor de la paz y la fusión, en tanto que los rasgos ásperos, cortantes, y la violencia irreprimible de Julián Giménez, explican bien su apelación a la guerra. Estos caracteres, levemente bocetados, no son los que generan las ideas, sino que son estas las que han permitido al autor, progresivamente, desarrollar personajes que se les adecúen.

En este proceso, que nos lleva de una obra esquemática a otra de mayor cuerpo y complejidad, es perceptible la influencia que sobre Antonio Lussich tuviera la lectura de *El gaucho Martín Fierro*. Eneida Sansone de Martínez puso en claro esta circunstancia cancelando la posición de precursor talentoso a que la crítica, especialmente la de Borges, había remitido el poema de Lussich y demostrando que las similitudes entre ambas obras no responden a perfeccionamientos operados por Hernández respecto al antecesor Lussich, sino a imitaciones que éste cumplió, para mejorar su obra en una nueva versión, luego de conocer la obra magna de quien fuera siempre su maestro.<sup>26</sup>

### *La poesía social de una "clase desheredada"*

Al margen de las apropiaciones artísticas que hace Lussich y que no son siempre felices porque desvirtúan las condiciones propias, humildes pero veraces, de su invención literaria, sin con eso alcanzar la amplitud de registro de Hernández,<sup>27</sup> hay otra influencia del *Martín Fierro* sobre la versión definitiva de *Los tres gauchos orientales*: la que se opera sobre los propósitos políticos de la obra, gracias a la lección lúcida de Hernández, quien definió con rigor las injusticias que padecía el hombre de los campos sin derivarlas de una pequeña lucha de banderías políticas y subrayando al contrario el más vasto alcance social del tema.

Hernández jerarquizó el tema del "gaucho desgraciado" haciendo de sus personajes, tal como dice en la carta a don José Zoilo Miguens, un "tipo", lo que hoy llamaríamos un arquetipo, al que consideró representativo de una "clase desheredada" y ya no de un partido restringido. Fue ésta de las virtudes mayores de la concepción de la obra. Es posible pensar que tal enfoque le fue facilitado por algunos planteos concretos del texto de Lussich, donde está intuido realísticamente pero no comprendido y expuesto metódica-

mente. Asistimos en *Los tres gauchos orientales* a las circunstancias que permitirán constituir temáticamente la literatura gauchesca, al hacerla trascender del nivel de una poesía estrechamente política, de banderías, al de una poesía social. Volviendo luego sobre esas notas espontáneas, hijas del vosismo que, según su confesión, impulsó su juvenil tarea creativa, Lussich intentará, a la luz del modelo adulto que le proporcionó *Martín Fierro*, una disminución de las apelaciones políticas partidistas que habían sido su base de trabajo (otra explicación del atemperamiento de las ideas "fusionistas" en la edición de 1877) y que al paso de los años habían perdido actualidad y vigor persuasivo, dejando por contraste más visibles y hasta amplificándolas, aquellas notas que apuntaban a una nueva comprensión, ahora social, de los problemas del gaucho.

Lussich introduce un tema que no era conocido, en esta versión al menos, de los gauchescos primitivos pero que será el de más esplendorosa descendencia en la literatura gauchesca de la segunda mitad del XIX: la traición de los doctores.

*Pero, ¡por Cristo bendito!  
se vino el dotorerío,  
de bombilla y tinterío,  
y ya empezó el barajuste.*

Hidalgo quien, el primero, fue testigo del abandono a que la patria organizada condenó a sus soldados gauchos, reparó en la diferencia del tratamiento si quien faltaba a la ley era un pobre ("roba un gaucho unas espuelas") o un señorón, pero estuvo lejos de comprender el fenómeno de clase, el cual por lo demás resultó ocultado por la inmediata lucha de facciones que habría de conmover el Plata hasta Monte Caseros.<sup>28</sup> En ese período, el portaestandarte de la poesía en lengua popular, Hilario Ascasubi, asume el principio de los partidos políticos policlasistas, que se confundieron

con ejércitos en pugna y donde la división se trazó a lo largo de las trincheras que los separaban, dejando a cada lado sectores unificados donde gauchos y doctores eran la misma cosa.

Rosas era tan gaucho como Jacinto Cielo o Paulino Lucero (“porque, a decir la verdad / es gaucho don Juan Manuel”), condición que no compensaba de su ruindad. Mucho más importante que su condición de pretendido gaucho —que ya servía para embozar su situación de rico hacendado— era su posición de enemigo, dirigiendo el partido opuesto. En forma simétrica, el culto general Paz debía ser respetado, no sólo por sus merecimientos, sino, fundamentalmente por su naturaleza de partidario, que lo hacía uno con Jacinto o Paulino, disimulando los niveles de clase. Recuérdese la insolencia del “Retruco a Rosas”:

*Gaucho embustero, mentís  
brutalmente en cuanto hablás  
contra del general Paz,  
y en lo demás que decís.  
Pues de balde te aflijís,  
ya tu carta es conocida,  
y en todas partes sabida  
la aflicción en que te hallás,  
y para apurarte más  
yo te buscaré la vida.<sup>29</sup>*

Esta concepción partidista es la que comienza a ceder con la obra de Lussich, sin él percibirlo nítidamente al principio ya que en 1872 creyó estar haciendo rigurosa poesía militante, de partido, y recién en 1883, cuando escribe a su editor <sup>30</sup> se resuelve a adoptar una visión social del problema.

Sus personajes discuten en 1872 a sus jefes y distinguen entre ellos dos especies: la de los vinculados o parecidos o dependientes del “dotorerío” urbano y los otros, similares a los soldados, como Salvañach, que luchan como ellos, tienen sus mismos hábitos e inte-



gran un grupo afín que se denominará de los “puritos”. Si bien existe un primer ámbito solidario fijado por el partido, dentro de él cabe una nueva división que autoriza la liga de los que son iguales —más en desgracias que en beneficios— la cual echa las bases de una clase social más que de un partido. Para corregir las críticas que Julián Giménez dirige a Timoteo Aparicio responsabilizándolo de la que entiende infortunada paz, Mauricio Baliente argumenta que no fue la culpa del jefe gaucha sino de los doctores montevideanos del partido:

*No es el general, creamé,  
quien nos ha clavao del pico;  
son los qui untan el bolsico  
con la sangre de este país.*

Es idea arraigada en el gaucha Mauricio Baliente, pues también atribuye a los doctores la desunión entre los jefes revolucionarios que contribuyó a la debilidad del movimiento:

*Pero pa más estrupicio  
los letraos se nos volvieron  
y ya también disunieron  
a Muniz con Aparicio;  
allí empezaron su oficio  
de intrigas y plumería,  
ansí que de día en día,  
la cosa tal se frunció,  
que el patriotismo voló  
¡pues sólo ambición había!*

La crítica a los “letrados” trasunta resentimiento social y una nueva visión clasista. Se presentan como diferentes pero esas diferencias que para Ascasubi motivaban admiración, ahora son objeto de crítica moral. No se aprecia el valor, la inteligencia, desde el momento que se lo ve funcionar al servicio de una

degradación ética. El tono de Julián Giménez es el más violento, sus imágenes las más feroces y despectivas, pero sus opiniones son ampliamente compartidas por los amigos presentes:

*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 unto de su labia.*

Esta manera de ver a los integrantes de la clase superior, urbana y educada, devendrá un lugar común de la poesía gauchesca y en diversas acuñaciones se prolongará hasta nuestros días, fijando el comportamiento rural respecto a las elites intelectuales ciudadanas. Se complementa —por oposición— con la visión de sí mismos que tienen los personajes gauchos.

Parten de la convicción de que si no han sido derrotados, tampoco han triunfado en su revolución y que dentro de ella han sido los más perjudicados. Un acento que se había oído antaño en el *Cielito del Blandengue retirado*, cruza por estas lamentaciones. Para José Centurión la guerra ha sido un mal negocio para el país y también para él:

*Nunca pasé de soldao,  
siempre en pelea dentré,  
en la vida me quedé  
atrás en las caballadas,  
¡y en tuitas las agarradas  
el primero me encontré!*

Esta vez Julián Giménez no lo contradice, sino que lo corrobora:

*Sólo cuando nos precisan  
entonces sí, son cumplidos,*

*pero después de servidos  
si nos encuentran nos pisan.*

La visión de los “doctores” y la opuesta de los “gauchos” traza una división dentro del propio partido, cosa que se reproduce idéntica en el partido adversario, delimitando sectores sociales, más que políticos. Este deslinde resulta más real que el anterior y tiene su expresión doctrinal en los dos conjuntos ideológicos que se manejaron complementariamente en la época: el “fusionismo” y el “principismo”, cuyo módulo basal fue el reconocimiento, a un nivel más elevado y lúcido que en la época romántica, de la existencia de clases sociales que contaban horizontalmente las primeras divisiones en partidos, fomentadas por los caudillos después de la revolución de independencia.

Decíamos que con estos textos de 1872 se constituye un sistema poético que funda la literatura gauchesca. El esqueleto ideológico de tal operación artística es el descubrimiento, por parte de los escritores, de la condición de “clase desheredada” que cabe a los habitantes de los campos, cuya resultante literaria es el principio de una poesía social, sustituyendo la poesía de facción o de partido que se había practicado hasta entonces. En la medida en que algunos textos primitivos, como los de Hidalgo, puedan emparentarse —extrapolados de su medio y momento— con esta conciencia de clase, por oscura que sea se podrá vincularlos al sistema poético instituido.

### *La clase social del poeta*

A través del comportamiento de sus personajes registra Lussich la emergencia de una conciencia de clase entre el paisanaje. Es en él un dato de observación realista que sin embargo no analiza hasta sus últimas consecuencias. Es decir, esta comprobación no lo lleva a adoptar las demandas revolucionarias que

confusamente presenta esa clase, tal como en cambio se lo percibe en el texto poético y en los escritos en prosa de José Hernández. Lussich adopta una actitud paternalista e incluso difunde entre sus lectores una ideología de compromiso donde se revela su propia visión de clase. Su ocasional liga juvenil con los hombres de campo a los que generosamente trató de ayudar mediante sus poemas, no lo conduce a romper su integración personal, por nacimiento, educación e intereses, con su propia clase burguesa, que en la misma época y simultáneamente con lo que ocurría entre los paisanos se está descubriendo como tal, adquiriendo una conciencia más lúcida de su cometido y tareas,<sup>21</sup> sino que, al contrario, lo lleva a reforzarla en lo que podría ser otro ejemplo de la tradicional "educación de príncipe" en una etapa modernizada.

Hacia el final del poema el apacible Mauricio Balleente expone como conclusión una filosofía cristiana y encarece la obediencia a los inescrutables mandatos de Dios, así como el reconocimiento de la bondad de los "magnates", sin que su discurso entusiasta logre vencer el escepticismo burlón de Julián Giménez. Pero la semilla que él propaga fructifica en la coda del poema.

Una vez desperdigados los amigos aparece un cuarto personaje, el matrero Luciano Santos, que ha oído todo, escondido tras los matorrales. Le cabe la representación del autor: es quien ha de contar el diálogo de los "tres gauchos" que él designa como un "cuento nacional" y corre a su cargo el discurso solemne a los "gobiernos, gefes, dotores, menistros y chupadores" con que se corona y resuelve la obra. También aquí la articulación literaria, bastante chirriante, que consiste en sacar un repentino oyente escondido, responde a motivos ideológicos. Lussich debe ofrecer un discurso que absorba, interprete y explique su poema, unifique las opiniones dispersas vertidas en él y precise la demanda social a nombre de todos los gauchos. Esa es la función de Luciano Santos y sus décimas. Es

lo que hoy llamaríamos un equilibrado discurso reformista, dado que primero pide buenos tratos para el “paisano de ley” y enseguida observa que tal atención depararía que viviera

*sin meterse a revoltoso  
ni a defender caudillaje*

con lo cual subraya que es también del interés de autoridades y estancieros al tratamiento humano a un futuro colaborador apacible.

Estos versos faltan en el texto de 1872. Son una incorporación de 1877 que corrobora la tendencia de la versión definitiva al paternalismo —peculiar del mensaje de clausura— y a un edulcoramiento de la imagen de los paisanos. Algunos ejemplos de las modificaciones introducidas por el autor revelan que aquella fiereza del hombre de campo revolucionario que lo sedujera cuando redactó su poema <sup>32</sup> cinco años después se le presenta como perjudicial. Es una concepción mucho más apacible la que quiere proporcionar a sus lectores, quienes ya no están en la misma situación de hace un quinquenio, saliendo de una guerra larga y dolorosa. No es fácil interpretar los motivos de esta transformación: saber si el autor, como hiciera Hernández en su diario “*El Río de la Plata*” y posteriormente desde Montevideo en “*La Patria*” con el cual colabora Lussich trata de crear una imagen levemente idealizada del gaucho para defenderlo mejor frente a las persecuciones a que lo condenan las autoridades aduciendo su peligrosidad y fiereza, o si acaso pretende que ellos, destinatarios del texto, se amolden dentro de esa imagen y se acomoden a la filosofía paternalista del mensaje.

La modificación es muy notoria en una de las jactanciosas décimas de Luciano Santos, quien en 1872 decía:

*Del campo soy el querido,  
del monte soy el adorno,*

*al pajonal lo trastorno  
y en el guayabo hago nido:  
como culebra he vivido  
a un camalote ensimao  
carne nunca me ha faltao  
de hacienda ajena con cuero  
¡He enlasao siempre el ternero  
que los puntos le había echao!*

En 1877 los últimos versos de la décima se cambian por los siguientes:

*Mas nunca he sido el azote  
del pacífico estanciero,  
solo al que atentó a mi cuero  
traté apretarle el gañote.*

La visión realista es la de 1872 y alude a los perjuicios que las guerras civiles ocasionaban a la propiedad, en especial la Revolución de las Lanzas, según el clamor de Domingo Ordoñana, a nombre de la Asociación Rural recién creada.<sup>33</sup> El desparpajo con que Luciano Santos proclamaba el carneado de haciendas ajenas resultaba un desafío a la autoridad en plena época de Latorre que hubiera servido para corroborar las más drásticas medidas de la pacificación de los campos. El verismo del 72 no se soporta cinco años después, tan profunda es la transformación de la realidad nacional.

Por ambas operaciones resulta acentuado el trasfondo social del poema: por los testimonios de los paisanos que, escritos a la vera de los sucesos y para que ellos los leyeran reconociéndose, debían registrar realísticamente al lento —y desalentado— hallazgo de su integración en una clase social, la *desheredada* de que habla José Hernández, y por los testimonios de la visión clasista del autor que se revela en el progresivo rebajamiento de las aristas del poema y en el paternalismo de su mensaje compasivo. En la medida en

que es ésta una transformación que se ha operado en la sociedad rioplatense, donde las concepciones de clase afloran al iniciarse la construcción del orden neocolonial como exigencia de clarificación acerca del finalismo de los proyectos, estamos en presencia de una obra representativa. Y este solo rasgo le confiere situación privilegiada dentro de la serie de textos literarios de la gauchesca.

## NOTAS

1 Así llama Tulio Halperín Donghi, en su libro *Historia contemporánea de América Latina* (Madrid, Alianza Editorial, 1969) al período que va aproximadamente de mediados del XIX hasta 1880, cuyo proceso económico lleva a estatuir un nuevo pacto colonial con los imperios europeos centrales, especialmente Inglaterra y Francia.

2 En la carta a Antonio Barreiro y Ramos, que sirvió de prólogo a la edición definitiva de 1883, recuerda Antonio Lussich el período en que conoció a los personajes de su libro: "En épocas luctuosas para la República, he compartido sus alegrías y sus amarguras; los he acompañado en el mejor escenario donde podían exhibirse, el campamento; he escuchado con placer sus canciones épicas; he gozado en sus gratas manifestaciones de contento; he sufrido con el triste relato de sus pesares".

3 La concepción rigidamente individualista del destino de Martín Fierro, "contrario sensu" de lo afirmado por José Hernández, la formula inicialmente Borges en su artículo "El Martín Fierro" (*Discusión*, Buenos Aires, Gleizer editor, 1932) que es semilla de sus posteriores desarrollos del tema: *Aspectos de la Literatura gauchesca*, Montevideo, Número, 1950; *El Martín Fierro*, Buenos Aires, Columba, 1953, y los prólogos y notas a antologías gauchescas.

4 Partiendo de una teoría del arte basada en la cosmovisión vanguardista, que fue la escuela donde fraguó su propio arte, Jorge Luis Borges negó la condición poética del *Martín Fierro*, desarrollando una tesis sobre la condición novelesca tanto de la épica, (que abandonaría así su especificidad poética) como del poema de Hernández, equiparado —tal como teorizara Lugones— a esa corriente épica. La misma tesis fue repetida, pasivamente, por Ernesto Sábato. Para una concepción poética que abandone el distingo entre poesía culta y poesía popular (que estableciera el romanticismo aunque para revalorizar a la segunda) y entre poesía y las formas históricas particulares que ha asumido, el *Martín Fierro* asume totalmente la condición poética, incluso en su manejo de las articulaciones narrativas. Agregar que Hernández es el mayor poeta del siglo en su país comporta una jerarquización respecto a creadores como Echeverría o Mármol o cualquier otro anterior a Lugones.



5 "La función de hacer producir al campesino y la tierra se ha transformado en un régimen económico que se apoya en la constante expansión de las exportaciones, en una suerte de servicio público y no es sorprendente que para cumplirlo el terrateniente tenga el apoyo incondicional de la fuerza pública", T. Halperín Donghi, *ob. cit.*, p. 219.

6 Referencias a la producción del período se encuentran en Domingo A. Caillava, *Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay*, Montevideo, Claudio García, 1945. Sobre los seudónimos ver "Pequeño diccionario de seudónimos de poetas gauchescos" en: Eneida Sansone de Martínez, *La imagen en la poesía gauchesca*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1962.

7 De conformidad con las cartas intercambiadas entre José Hernández y Antonio Lussich, que éste introdujo como prólogo a su poema, habría sido el primero quien lo estimuló a escribirlo después de haber visto "algunas producciones inéditas que yo había escrito en el Estilo Especial que usan nuestros hombres de campo".

8 Ver Vaillant, *Le República Oriental del Uruguay en la Exposición de Viena*, Montevideo, Imprenta a vapor de La Tribuna, 1872. En el capítulo sobre el periodismo (pp.227-9) calcula "en 18.000 el número de ejemplares de todos los diarios y periódicos que se publican en la República" lo que le daría una media de 720 ejemplares por periódico, aunque confesando que se trata de una estimación y que ignora las reales cifras de tirada de los diarios montevidianos. Agrega: "Tenemos, pues, en todo, un diario o periódico para cada 19.000 habitantes y un ejemplar por 26 habitantes".

9 Lauro Ayestarán, *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*. Montevideo, Imp. El Siglo Ilustrado, 1950.

10 Sobre esta "generación racionalista" que emerge hacia 1872 y sobre la formación ideológica y las lecturas de sus integrantes, ver el libro de Arturo Ardao, *Racionalismo y liberalismo en el Uruguay*, Montevideo, Universidad de la República, 1962.

11 Sobre los distingos entre la poesía tradicional y la gauchesca, y entre los géneros gauchesco, nativista y folklórico, puede verse un preciso resumen en el prólogo de Horacio Jorge Becco, al *Cancionero tradicional argentino*, Buenos Aires, Hachette, 1960, aunque allí no se considera, como tampoco lo hacen Carrizo o Jacovella, la creación popular espontánea, generalmente anónima, que se rige por el modelo culto.

12 Las referencias a la poesía cultivada en las filas del ejército revolucionario de Timoteo Aparicio se pueden ver en Abdón Aróztéguy, *La revolución oriental de 1870*, Buenos Aires, editor Félix Lajouana, 1889, dos vols. tomo I, pp. 242-245.

13 A. Aróztéguy, *ob. cit.*, t. I, p. 243.

14 *Los tres gauchos orientales*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1964, pp. 20-1.

15 "El inválido oriental", que fuera leída en el Teatro Solís en abril de 1874, y "El presidiario", leída en el Club Universitario en setiembre de 1874, ambas recogidas como apéndice en la edición de 1877 de *Los tres gauchos orientales*, desapareciendo en la posterior de 1883 que puede considerarse la definitiva.

16 Se trata del rasgo que más llamó la atención de José Hernández sobre el comportamiento lingüístico del gaucho y el cual, junto

a su tendencia sentenciosa, utilizó a fondo en su obra, buscando singularizar al personaje a través del manejo original de una lengua y no sólo mediante descripciones, acciones o comentarios generales. En la carta a D. José Zoilo Miguens, que prologa la primera edición de *El gaucha Martín Fierro*, dice Hernández: "Y he deseado todo esto, empenándome en imitar ese estilo abundante en metáforas, que el gaucha usa sin conocer y sin valorar, y su empleo constante de comparaciones tan extrañas como frecuentes".

17 Félix Weinberg: *Juan Gualberto Godoy: literatura y política, poesía popular y poesía gauchesca*. Buenos Aires, Solar-Hachette, 1970.

18 Manuel Mujica Láinez le busca un origen realista y encuentra que el diálogo de gauchos responde a una trasposición de situaciones comunes vividas en los ranchos: "Los paisanos gustaban de los enormes relatos minuciosos. Aislados en sus ranchos que separaban, en la llanura, leguas y leguas, acogían con entusiasmo al compañero de paso, para saber de sus labios qué sucedía en el mundo" (*Vida de Aniceto el Gallo*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1943, p. 99). Para un análisis literario, esa forma pertenece a la tradición de la narración poética, que es de las manifestaciones espontáneas más conocidas de la creación artística y que además, en la época disponía ya del nutrido bagaje de los romances, forma cuya trasmutación a una estructura dramática es lenta y dificultosa.

19 Jorge B. Rivera: *La primitiva literatura gauchesca*. Buenos Aires, editorial Jorge Alvarez, 1968, pp. 42-49.

20 La primera edición de la obra (Buenos Aires, Imprenta de "La Tribuna", 1872) se titulaba: "Los tres gauchos orientales / coloquio entre los paisanos Julián Giménez, Mauricio Baliente y José Centurión sobre la Revolución Oriental en circunstancias del desarme y pago del ejército por Antonio D. Lussich dedicado al señor D. José Hernández". La edición corregida de 1877, que se presenta como segunda, se tituló: "Los tres gauchos orientales / coloquio entre los paisanos Julián Giménez, Mauricio Baliente y José Centurión tratando de la revolución oriental encabezada por el coronel D. Timoteo Aparicio desde que se produjo hasta la Paz de Abril de 1872". La pieza complementaria que escribió y publicó en 1873, debido al éxito de la primera, también lleva un largo título histórico donde se dice que narra "los sucesos más importantes de aquella época hasta el nombramiento del Dr. José E. Ellauri para primer magistrado de la República".

21 En la edición de 1872 se incluye una carta al autor firmada por J. Martínez, que no se publicará en las ediciones posteriores. En ella, datada en Buenos Aires a 22 de junio de 1872, J. Martínez dice a su amigo: "Tu obra, escrita y meditada en un corto período, responde con justicia a tus ambiciones y éste es en mi concepto su mérito mayor."

2 J. Martínez, carta citada, dice: 'En lo que no estamos conformes, es precisamente en el móvil que te ha inspirado, porque tiene un color político con el cual no simpatizo.'

23 El texto íntegro del Pacto de Abril en Arózteguy, ob. cit.

24 Carlos María Ramírez: *La guerra civil y los partidos de la República Oriental del Uruguay*. Profesión de fe que dedica a la juventud de su patria. Montevideo, Imprenta a vapor de El Siglo, 1871.

25 Por las expresiones del gaucha Centurión, deduce Mario Fal-

cao Espalter las ideas políticas del autor, lo que resulta inseguro. Dice Falcao: "Parece, a juzgar por los pensamientos expresados por sus personajes, que el joven Lussich era de ideas "fusionistas", es decir, partidario de la supresión de los partidos, singular y generosa utopía de que participaban no pocos de sus contemporáneos..." Prólogo a *Los tres gauchos orientales y otras poesías*. Montevideo, Claudio García, 1937, p. 11.

26 *Los tres gauchos orientales*. Montevideo, Biblioteca Artigas, 1964, pp. XII-XVI.

27 Uno de los pasajes más notoriamente "hernandianos" es el correspondiente a la evocación que hace Mauricio Baliane de su época de oro (ed. cit., p. 16) que en la versión original, más simple y armónica, decía:

*Yo una haciendita tenía  
y un rancho de material;  
la suerte de par en par  
tuitas sus puertas me abría.  
Y sin mermar trabajaba  
pasando alegre los días.  
¡Cuándo yo me pensaría  
que así mi suerte acababa!  
Tuito, tuito se perdió,  
lo tuve que abandonar,  
saqué lo que pude alzar  
y a lo demás, dije adiós.  
La guerra se lo comió  
y el rastro de lo que jué  
será lo que encontraré  
cuando al pago caiga yo.*

28 En el prólogo al *Cancionero del tiempo de Rosas* (Buenos Aires, Editorial Emecé, 1945 2ª edición), dice José Luis Lanuza: "No se dividió la sociedad argentina horizontalmente, como en una verdadera revolución social, sino verticalmente como en cualquier bandera política. Los de poncho —carne para los cuchillos— estuvieron de los dos lados. Un mismo clima social, mental y moral reinó para los de abajo en uno y otro bando."

29 Hilario Ascasubi, *Paulino Lucero*. Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1945, p. 103.

30 "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 partidarismo 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." Carta a Antonio Barreiro y Ramos, *Los tres gauchos orientales*, ed. cit., p. 3.

31 Está por hacerse una revalorización de la llamada ideología del principismo, estudiándola como asunción de una conciencia de clase en la joven burguesía del país. Contamos con varios excelentes estudios acerca de las ideas (Juan Antonio Oddone, *El principismo del setenta*. Montevideo, Universidad de la República, 1956), y acerca de las bases económicas (José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, *Historia rural del Uruguay moderno*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1967, dos vols.), dentro de la línea de crítica al principismo que abrió Juan E. Pival Devoto (*Historia de los partidos políticos en el Uruguay*, Montevideo, 1942).

32 En el discurso evocativo del "timorato" Baliente, repárense en estas confesiones sobre los hábitos de la guerra: "¡Ese día, sí carché / prendas de plata nuevitas!" o "¡Qué día de matar gringós / Si era lansiar a lo fino!"

33 Ver la sección III, "Estancamiento y crisis en la campaña 1869-1875" así como en la sección IV, la parte II, "La base ideológica de la Asociación Rural del Uruguay", del libro de José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, *Historia rural del Uruguay moderno*. Montevideo, Banda Oriental, 1967, y en el *Apéndice documental* (Montevideo, Banda Oriental, 1967), pp. 84-94.

## LA CREACION DE UN TEATRO NACIONAL

Cuando Jouvet afirmaba que no hay teatro sin público, obviamente no se refería a las obras dramáticas para las cuales siempre es posible prever nuevas instancias de realización escénica, sino al acto mismo del teatro, a su intrínseca condición de ser —como la misa— una ceremonia que no se justifica si no tiene espectadores o, más bien, copartícipes. Están desde luego las poderosas razones económicas visto que los intérpretes deben obtener de su oficio el sostén diario que no es postergable, pero las hay más profundas. Sólo se representa para “otro”. La acción de representar presupone un alguien a quien ofrecer ese milagro de la reviviscencia concreta, verosímil, de lo supuestamente alguna vez sucedido y este acto no se torna real (no se realiza) si así no es vivido en la consciencia de quienes lo ven y oyen. Merced a tal comportamiento se transforman en los definitivos creadores: le dan vida y sangre y verdad a la ilusión del teatro.

Cuando tal ocurre hay teatro. Entonces, como en el dicho flamenco, “tiembla el misterio”, ya que se instaure una extrañísima comunidad humana que religa no sólo intelectual sino vitalmente (con la participación de los más enigmáticos laberintos psíquicos y las más oscuras apetencias del cuerpo) a un conjunto variado y hasta heterogéneo de seres humanos. No

se trata de la mera adición de público, actores, autor, director, músicos, sino de la composición de una figura mayor de la cual ellos son elementos componentes y dependientes, en la cual se expresan y donde se reconocen como partícipes de un querer ser.

La historia de estas comunidades constituye la historia del teatro, pero también, subrepticamente, la historia de los ideales y problemas de una sociedad humana. Por eso el teatro es arte presentista, irrepetible en el tiempo, a diferencia de las obras dramáticas y aun éstas pueden faltar en aquél: ya Ortega observaba que ha habido brillantes períodos teatrales que no han estado acompañados de una producción dramática superior. El teatro se constituye en un sistema de signos donde se agrupan y entienden los hombres de un grupo, de una clase, a veces de toda una sociedad: ese entendimiento se ejecuta a través de la piel misma, en una experiencia de lo concreto y lo inmediato, más allá o más acá del arte, pero obviamente siempre en el campo de la cultura, en el significado antropológico del término.

Los hombres rioplatenses del 80 hicieron esta experiencia a través del drama criollo representado en el circo y comulgaron en el *Juan Moreira* de Gutierrez-Podestá antes de hacerlo en la larga serie de melodramas sangrientos que ocuparon la década final del siglo y dieron paso posteriormente a los dramas costumbristas y realistas de Granada, Sánchez, Coronado. La fecha de 1886 en que fue repuesta en el pueblecito de Chivilcoy la pantomima creada dos años antes sobre la novela de Eduardo Gutiérrez *Juan Moreira*, pero ahora hablada, en una rudimentaria versión del payaso de la compañía "Pepino el 88", ha sido considerada como punto de partida del teatro nacional y por lo mismo duramente atacada por los críticos cultos más autorizados (Mariano Bosch, Ricardo Rojas, posterior y más cautamente Berenguer Carisomo)<sup>1</sup> quienes adujeron la existencia anterior de un teatro cuyos autores y obras historiaron prolijamente.

Sí, antes de 1886 hubo una producción dramática —literariamente tan convencional y pobre como el drama gaucho que nacía— pero no hubo teatro. Por las razones apuntadas: el presentismo del teatro que reclama el público para existir. Las élites cultas del XIX se desvivieron para organizar compañías teatrales similares a esas europeas que hacían sus breves y triunfales giras por el Plata cobrando suculentos millares de libras esterlinas. Siempre fracasaron. Concebían un teatro a imagen y semejanza del europeo que los visitaba, escribían obras que en todo se parecían a las que traían los extranjeros, conseguían actores que pulcramente imitaban a los españoles e italianos. Sólo que no lograban un público que sostuviera este empeño. Ese público potencialmente existía, como se descubrió en la década del 90. Pero no concurría a las representaciones que las elites cultas ofrecían porque nada les decían de sus propias vidas; ellas, por su parte, que se constituían en público suficiente para alimentar las giras de las compañías extranjeras, no disponían de suficiente número para sostener en forma permanente un teatro que las representara. El teatro exigía la presencia real de un nutrido conjunto de hombres; hablaba de grandes números y esos no podían encontrarse en los salones cultos de Montevideo o Buenos Aires. Les hubiera quedado la solución que cultivaron los eupátridas griegos del siglo V: establecer un teatro oficial e imponer la concurrencia obligada de la población, pero tampoco obtuvieron ayuda de los gobiernos para tales proyectos, ni Mecenas perspicaces interesados en la orientación espiritual de los ciudadanos, mediante la lección teatral.

En 1891, Martín García Merou, después de contar los proyectos de la “Academia Argentina”, de la que fue parte, para instaurar un teatro nacional, creando un instrumento que diera vida sobre la escena a la producción dramática de los miembros de esa cofradía culta representativa de la elite intelectual del 80, agrega: “¿Necesito decir que todos estos bellos sueños,

como los de la lechera de la fábula, se convirtieron en humo? ¡Ah!, demasiado lo sabemos. Ha pasado una década y el problema insoluble del teatro nacional ha sido resuelto por un payaso con instinto y temperamento de actor, que ha transformado la insulsa pantomima de su circo en una serie de cuadros dramáticos que retratan la vida de un bandido legendario. Como un supremo sarcasmo a la inteligencia y al arte, *Juan Moreira* ha logrado lo que no pudo conseguir Coronado con "*La rosa blanca o Luz de luna y Luz de incendio*".<sup>2</sup>

El único "problema insoluble" que imposibilitaba la existencia de un teatro nacional era la falta de un público real y presente, suficientemente numeroso como para financiar el funcionamiento de compañías estables, aunque fuera en condiciones rudimentarias. Pero al buscar ese público había que aceptar su dictamen, la exigencia espontánea que formulara y en el nivel artístico o intelectual que la presentara. Eso hizo Juan J. Podestá actuando con la conciencia profesional de un "comediante del arte", porque eso fueron y así coherentemente se denominaron los italianos que inventaron la "commedia dell'arte" —otro teatro casi carente de autores— ya que entre ellos la palabra "arte" valió por mester, artesanado, profesión, oficio. Un profesional debe contar con el voto favorable del "ilustre senado", como decían las comedias renacentistas, así los senadores vistan alpargatas, puesto que ellos son quienes sostendrán los espectáculos y aun la existencia concreta de los intérpretes. Se descubre entonces que el elemento dominante de la comunidad vital que definíamos como específica del fenómeno teatral, es el público. No son los actores y autores quienes enseñan al público, sino que es éste quien mueve sutilmente a aquellos, los pone a su servicio y les declama la ilusión que necesita, cosa que en los tiempos modernos se acrecentó por el funcionamiento del mercado económico liberal, aunque dio nuevas fórmulas en el mercado capitalista contemporáneo.



Podestá fue el servidor de su público en un grado de entrega que puede detectarse claramente a lo largo de sus memorias.<sup>3</sup> Es comprensible que rechazara una obra de Eugenio Díaz Romero —cosa que escandaliza a Mariano G. Bosch— pretextando “que no quería chocar con su público”. Lo siguió y lo halagó toda su vida hasta el momento en que habiéndose esclerosado fue incapaz de seguir evolucionando con él y no pudo responder a la nueva demanda de una nueva sociedad. Para entonces su ciclo estaba terminado y sólo podía rememorar antiguos fastos en espectáculos tradicionalistas. Pero en 1886 (tenía entonces 27 años y desde hacía once años actuaba en los circos criollos) demostró su capacidad para buscar al público semirural que integraba los pequeños pueblos provincianos y los arrabales capitalinos ofreciéndoles lo que venía demandando sin encontrar. Es evidente que lo hizo al tanteo, como en una pieza a oscuras, y que todo su acierto consistió en sugerir algo y oír atentamente la respuesta para de inmediato adaptarse a ella, los ojos siempre puestos en el aquí y ahora que para el actor ambicioso que era tomaban el rostro de la taquilla. Eso que siempre le fue reprochado: su preocupación constante por el negocio teatral. Eso que en sus primeros tiempos contaba alborozado a sus amigos en cartas donde nunca faltaba la versión pormenorizada de cuánto había ganado. Pero si el “problema insoluble del teatro nacional” pasaba necesariamente por un hecho económico claramente determinado, su resolución superaba en mucho ese aspecto aunque por él fuera condicionado.

Como es sabido, la historia del *Juan Moreira* teatral tiene dos instancias, varias veces contada en forma similar a como lo hiciera el propio Podestá en sus memorias. La primera corresponde al año 1884 cuando para el beneficio de los hermanos Carlo (quienes actuaban, con Frank Brown, en el *Politeama Argentino*, de Buenos Aires) el novelista Eduardo Gutiérrez accede a trazar el guión de una pantomima sobre su famoso folletín, condicionando su autorización al ha-

llazgo de un protagonista “que fuera criollo, que supiera montar bien a caballo, que accionara, cantara, bailara y tocara la guitarra, y sobre todo que supiera manejar bien un facón”, características por las cuales es contratado Podestá quien trabajaba entonces con su pequeña compañía semifamiliar en el *Teatro Circo Humberto Primo*. Las trece funciones que en 1884 se ofrecen —dentro del habitual espectáculo gimnástico-cómico— no tendrán continuación hasta dos años más tarde en un pueblecito de la provincia de Buenos Aires cuando la compañía Podestá-Scotti repone la pantomima y luego, respondiendo a una sugerencia del hotelero, decide hablarla.<sup>4</sup>

Las pantomimas eran recurso habitual del circo decimonónico, utilizadas a veces en versiones de gran aparato por las compañías extranjeras para cerrar sus espectáculos y referidas a temas tan dispares como estos que enumera Podestá: pantomimas de Pierrot, “Los brigantes de la Calabria”, “Los bandidos de Sierra Morena”, “Los dos sargentos”, “Garibaldi en Aspromonte”. Bosch las define así: “representación de episodios simples e interesantes alrededor de un asunto elegido entre los del gusto del pueblo bajo, por medio de la mímica y muy pocas palabras habladas y cantadas, exornando el todo con música instrumental y danzas intercaladas; y en cuya representación los gestos y las poses tenían la parte principal”.<sup>5</sup> Era el teatro de los pobres y aquel que podían ofrecer quienes no conocían o apenas chapurreaban la lengua de sus espectadores.

El nacimiento del drama a través de la pantomima no debe desdeñarse, ni debe entenderse mero accidente. En tal proceso se genera un primer elemento exitoso en la creación del futuro teatro. De un modo oscuro o intuitivo, si se quiere, se toma el camino correcto para llegar al teatro auténtico. Este funciona en lo concreto como un lenguaje plural dentro del cual la palabra es solamente uno de los ingredientes, a

veces el menos decisivo. Los actores son cuerpos que cumplen actos en un espacio previamente determinado y recubiertos de vestiduras apropiadas. La fijación exclusiva sobre los **te** os ha provocado durante largos períodos el **descuido** de lo que hoy llamamos el lenguaje corporal. Ya el joven Marcel Proust **observa** ba, **nada** menos que viendo a Sarah **Bernhardt**, que no había relación entre el decir majestuoso de la actriz y el movimiento del brazo que la acompañaba. Es hoy ejercicio normal de los Conservatorios el adiestramiento corporal a través de la pantomima, así como la representación de escenas dramáticas sin palabras — detrás de una mampara de vidrio— para desarrollar y poner a punto la expresión significativa de los movimientos.

La capacidad de decir a través del cuerpo, sin apelar al lenguaje articulado, puede constituir un sistema expresivo universal, como se registra en los mismos modernos —Marceau, por ejemplo— pero en su reflexiva elaboración también se puede buscar y hallar un sistema expresivo regional, propio de una determinada comunidad, la cual espontáneamente así se manifiesta en su vida de relación. Un sistema similar o paralelo a las formas dialectales del idioma o a los modos de entonación del habla. Del mismo modo que el Río de la Plata ha generado una forma particular del español —esa peculiaridad lingüística que, sin captarla bien, definía Américo Castro— y una entonación propia del hablante, bien puede sospecharse que ha sido capaz de una expresión corporal correlativa. Encontrarla para la escena fue la tarea de los gimnastas criollos de los circos del 80, quienes lo hicieron a través de una imitación consciente de la gesticulación de sus compatriotas, aplicándola a los episodios del drama gaucho.

Ya cuando el estreno de la pantomima *Juan Moreira* en 1884 registra Podestá la inclinación al verismo escénico: “Una de las notas alegres y simpáticas de esa función fue la que dieron varios morenos contra-

tados expresamente para tocar la guitarra y cantar el Gato, sorprendiendo a todos por la forma como hacían rayar los fletes en la pista, *canchar* estusiasándose al extremo de darse guantadas recíprocamente, hasta que algunos de los artistas los separaban... Estas y otras escenas realistas dieron color y animación a la obra".<sup>6</sup> En efecto, una de las cartas de triunfo del espectáculo radicaría en la importante parte que, incluso después de establecido el drama hablado, continuaría teniendo la gesticulación muda. La observación que Valero formula al ver el espectáculo en el 88 reconoce esta riqueza gesticulante cuya vivacidad y espontaneidad, amén de nota original evidente, tenían que llamar la atención de un actor extranjero acostumbrado a otro sistema expresivo, más codificado y también más refinado: "Vuestra manera de representar es muy diferente a la de los otros teatros; en el nuestro, por ejemplo, sólo las primeras figuras y algunas veces las segundas, son las que hablan, accionan y se mueven; en el de ustedes todo el mundo hace algo, sin estorbarse los unos a los otros. En la pulpería veo gente en una mesa jugando a los naipes, en otras platicando; en el mostrador unos que beben, más allá unos guitarreros musitando con sus instrumentos; el pulpero atendiendo a todos, y cada uno en su papel... hasta los perros que trabajan son artistas, porque saben lo que tienen que hacer".<sup>7</sup> Por su parte el articulista de "Sud-América" que en el 90 comenta el éxito del *Juan Moreira* entre la "high life" porteña subraya en especial esta capacidad de reproducción de costumbres y por lo tanto de una expresividad nacional, diciendo: "Porque tal es el realismo de las escenas, que allí mismo se enciende el fuego y se coloca un asador con su cordero; por allí, por delante de los espectadores, husmeando la carne que se asa, pasean los perros que van a los ranchos y a las pulperías criollas y que son lo que el agua para los patos, indispensable".<sup>8</sup>

Estos elementos de ambientación concurrían a crear

el clima nacional, vivamente comunicante para el público, pero también fue posible percibirlo en la gesticulación que acompañaba a las palabras y que había sido ensayada antes que las palabras mismas a través del ejercicio pantomímico. Puede que el hotelero francés no entendiera, pero no parece que le ocurriera lo mismo a los compatriotas de los actores. Y cuando Podestá decide poner palabras en boca de ellos estima que sería "en verdad fácil, puesto que mientras se acciona los artistas dialogan la mímica por lo bajo para hacer más exacta la expresión muda, índice claro de este proceso de acomodación del gesto a la palabra, procurando que fuera por sí solo explícito y vivaz.

La segunda carta de triunfo fue el lenguaje, a partir del momento (1886) en que Moreira habló. El texto del *Juan Moreira* que en 1935 dio a conocer el *Instituto de Literatura Argentina*, es apenas un esquema primario de lo que llegó a ser, luego de años de incesantes modificaciones y agregados. De ahí la inutilidad del esfuerzo de Berenguer Carisomo para extraer del análisis pulcro de ese texto alguna pieza de convicción en la polémica sobre los orígenes del teatro nacional. No se trata de una obra dramática, ni parece atinado haber esperado que lo fuera. Es una adaptación de las partes habladas de la novela de Gutiérrez, a una serie de escenas extraídas de la pantomima, cuya extensión fue previamente disminuida. Podestá se limitó a copiar algunos dialogados del novelista y a zurcir burdamente otros. Redactó así un libreto elemental, casi una guía para los actores, no más. Exactamente, escribió un cañamazo, sobre el cual los actores improvisaron. La suma de estas improvisaciones fue dando cuerpo a la obra hasta que la representación poco tuvo que ver con el esquema original de 1886 y sí, mucho más, con las obras posteriores que fueron escribiendo los primeros dramaturgos criollos (Arózteguy, Regules, Moratorio, etc.) basándose en el espectáculo del circo Podestá.

Pero ya en el cañamazo original hay un elemento

destacable, que viene de la novela de Gutiérrez y se acrecentó, seguramente, sobre la escena: el uso de un habla flexible, viviente, que recoge el léxico y las formas de la sintaxis popular, no en el nivel de la taquigrafía de la palabra hablada sino en el de la recreación levemente idealizada. León Benarós ha destacado que “la mayor tensión dramática de Gutiérrez está en sus diálogos, que tienen el exacto color de la vida. Secos, lacónicos, de sobriedad viril, o estudiadamente comedidos, advierten o amenazan con sorna o, con chanzas e indirectas, quieren calentar la sangre del adversario para llamarlo al duelo criollo de igual a igual, sin remordimiento. ‘Ahora ya no te tengo asco’ dice Moreira, dispuesto a tirarse a fondo contra el pulpero Sardetti, cuando éste se defiende con desesperación y aun ha hecho sentir en el pecho del paisano el frío de la daga”.<sup>9</sup> Es evidente la pobreza del cañamazo que escribe Podestá en 1886, su simplicidad enunciativa, la concisión y la parvedad del dialogado que subrepticamente ha de establecer la norma escueta del drama realista del 900, incluyendo las obras de Sánchez. Pero si se coteja ese cañamazo con la primera obra dramática de asunto gaucho, de este período, el *Solané* de Francisco Fernández, estrictamente contemporánea del *Martín Fierro* y animada del mismo fervor de denuncia, se comprobará la enorme ventaja del *Juan Moreira*. “Frasas de hinchazón aparatosa”, “vicio oratorio” ha dicho un crítico<sup>10</sup> para juzgar el estilo declamatorio, empedrado de fórmulas altisonantes con uso de la segunda persona del plural, a que apela Francisco Fernández. Opuestamente, *Juan Moreira* revela, en el peor de los casos, un estilo neutral adaptable a la entonación del actor criollo, y frecuentemente la fluencia de la lengua popular. Incluso en la oscilación entre el tú y el vos, también propia de Sánchez. Es un texto que podía ser manejado libremente por el actor, quien no hubiera podido dar veracidad al discurso de *Solané*,

puesto que su norma estilística resultaba irreductible al habla coloquial.

Si ya en el cañamazo original podía registrarse la presencia de estos valores lingüísticos que contribuyeron a establecer la complicidad con el público que rodeaba la arena del circo, a partir de 1886 puede sospecharse —tanto las memorias de Podestá como los testimonios de época son coincidentes— un proceso de constante improvisación a partir de frases ocasionales que el auditorio festejaba y que luego pasaban a integrar la obra. Como si los actores crearan al dictado de sus espectadores los “lazzi” con los cuales irían componiendo la obra día tras día. Así entraron personajes nuevos, dialectos divertidos, escenas de baile, situaciones mímicas, de modo que la obra funcionó a la manera de los “canevas” empleados por los comediantes del arte en el Renacimiento tardando varios años en alcanzar su congelación en una forma estereotipada.

Palabra y gesto —embebidos de realidad nacional— resultaron los instrumentos básicos para la creación de la comunidad teatral, y a la vez fueron obra de esa comunidad que los iba imponiendo. Ambos se expresaron y se resolvieron en el asunto de *Juan Moreira*, exponente más visible de la nueva línea y origen de ardientes disputas. Por donde fue la carpa llevando el drama gaucho hubo posiciones encontradas, intentos de prohibiciones, defensas apasionadas. Todavía en el siglo xx Sánchez prolonga la requisitoria contra el melodrama gauchesco en su conferencia sobre el teatro nacional. Sin embargo, si se examina internamente la evolución del espectáculo circense, de 1886 en adelante, se percibirá un curioso proceso de transmutación que nos dirá bastante sobre los ideales populares y también burgueses de la época.

El folletín que Eduardo Gutiérrez publicó en “La Patria Argentina” de noviembre de 1879 a enero de 1880, heredaba el personaje, las situaciones dramáticas y la crítica social, de una obra de mayor inverga-

dura: *Martín Fierro*. Rebajando su recio realismo en beneficio de una idealización del "gaucho malo", alzado o desgraciado, aspiraba a no perder contacto con la realidad histórica. La obra de Gutiérrez no es mejor ni peor que su *Juan Cuello*, o su *Santos Vega*, o *El tigre del Quequén*, de modo que su éxito debe ponerse a cuenta del prestigio popular del personaje real que le sirvió de modelo. No interesa aquí si la versión de Gutiérrez, acorde con la admiración popular, responde a la vida histórica de Juan Gregorio Blanco, nacido en 1819 y muerto en 1874 por sus antiguos protectores, los alsinistas, aunque esta discordancia fue la que mayor indignación produjo en la época. Un solo ejemplo sirva; la página que dedica al asunto Mariano G. Bosch trazando un retrato para la Historia universal de la infamia: "Qué necesidad tenía el elemento criollo puro, ni el malevaje ítalo-argentino, de esa obra de circo, de venganzas, de injusticias policiales, que era cuanto en *Moreira* se refería, y que no existieron sino en la mente de Eduardo Gutiérrez en lo referente a este gaucho, pues nunca fue ni remotamente un héroe, sino un bandolero sanguinario, un haragán que se conchavaba en los días de elecciones en Lobos, para molestar a los alsinistas asustando a la gente que debía votar; un asesino vulgar que en una pulpería de Navarro apuñaleó por placer, montado encima de él a un infeliz mercachifle italiano, con una saña tal, que un amigo suyo llamado Serviliano Silva y que muy viejo vivía hasta ha poco en el pueblo de Las Heras, refería que dejó el suelo picado con la punta del facón con que clavaba traspasándolo, al pobre desgraciado; un gaucho malo, un peleador de policías de gallegos, como eran las de entonces, y que al matarle los gendarmes del batallón provincial que fueron en su busca al campo de sus hazañas, no hicieron sino librar a los partidos de Las Heras, Navarro y el mencionado, de un elemento de infamia".<sup>11</sup>

En los mitos —es sabido— importa menos la verdad histórica que la convicción ideal con que un pueblo los



construye y los comparte. Puede que Martín Fierro haya sido meramente un cuchillero (Borges dixit) y Juan Moreira un bandolero sanguinario (Bosch dixit) aunque los elementos que ha recogido Rodríguez Molas sobre la situación del gaucho en el siglo XIX son robustamente convincentes para explicar esos comportamientos y referirlos a la sistemática persecución de que fueron objeto por obra del "plan civilizador" de los gobiernos centrales de Buenos Aires. Aunque sea trágico reconocerlo, la polémica ya no tiene sentido. Ya en 1886 no la tenía porque el gauchaje había perdido la partida, había sido vencido y lentamente iba a su definitiva liquidación. En el campo de las concepciones literarias basta cotejar el realismo pertinaz y concreto de José Hernández, la denuncia social lúcida de Francisco Fernández, con el esquema romántico del *Juan Moreira* donde la injusticia motivadora se disuelve en el fatalismo que parece nacer entonces de una condicionante metafísica ("yo habré nacido con algún sino fatal porque la suerte se me dio güelta y de repente me vi perseguido" o "yo soy un hombre maldito que ha nacido pa penar") y donde el silueteado del personaje se ciñe al estereotipo, lo que ha de explicar la larga descendencia de gauchos malos que durante un decenio pueblan la escena rioplatense.

Lo importante no es el Juan Moreira histórico, sino aquel que, desde el escenario, interpretaba el sentir del público. Personaje y obra proponían varias cosas mezcladas: una imagen ideal de hombre valeroso ("Tiene más entrañas que un toro, amigo Moreira" le dice su especular Julián) con agallas como para enfrentar a la justicia y tenerla por sí solo a raya, lo que si por una parte expresaba la admiración del público por el coraje personal y la resistencia a la autoridad, a la vez lo disolvía en el individualismo que mellaba su eficacia ("No amigo, esta partida la tengo que hacer yo solo") y que se correspondía con la desintegración de la sociedad tradicional por obra del liberalismo; proponían además un ciclo heroico destinado fatalmen-

te a concluir en el fracaso, doblemente marcado por la muerte a traición, con lo cual la idealización excesiva (la pelea con la partida de Navarro) concluía reconociendo la verdad realista del fracaso de la empresa.

Domingo F. Casadevall interpreta así la devoción del público capitalino por el espectáculo circense: "Los pobladores de los suburbios porteños, hermanastros del gaucho y del paisano en las llanuras, cultores de la guapeza, de los juegos de destreza y de azar, del canto, del baile y de los entreveros por el amor, resentidos contra la clase rica y culta del centro de la ciudad, vieron en *Juan Moreira* un arquetipo real, un modelo de la familia de Santos Vega, el triunfador de payadas y amores... En Moreira vieron un vengador de los criollos amenazados por los ricos que se valían de la violencia, del enredo, del pleito, de la chicana y de otras añagazas de la ciudad para desplazarlos del suelo en el que habían sido felices".<sup>12</sup> Cabe consignar que los pobladores de los suburbios no eran hermanastros del gaucho, sino los mismos gauchos, desplazados del campo, que comenzaban a afluir a las ciudades, golpeados, resentidos, perdidos; pronto Viana los retrataría con agudeza, pero por ahora quien les permitía revivir el ciclo entero de sus vidas era el espectáculo probretón de la carpa Podestá-Scotti.

Sin embargo otros hombres, de sectores opuestos, también comulgarían en este espectáculo, abriendo así una instancia nacional bastante paradójal. Para entender el interés que por el Juan Moreira habría de evidenciar la "high life" ciudadana, no basta con evocar el majismo que singulariza a los sectores aristocráticos. Como en el modelo del XVIII español, la atracción se ejerció aquí por la parte de espectáculo que comportaba el *Juan Moreira*. Al tiempo que desaparecían las dos escenas dedicadas a Marañón donde el protagonista se explica largamente sobre su vida, se intensificaba la parte de diversión: el cuadro segundo del primer acto, pulpería de Sardetti, adquiría extensión y magnificencia, recreando con minuciosidad el ambiente,

los tipos, las costumbres; también se ampliaba y enriquecía el cuadro quinto del segundo acto, que se representaba en el picadero y mimaba una gran fiesta campestre. La incorporación del pericón, que sugiere Elías Regules, sustituyendo al gato original, e incluso el perfeccionamiento nacional de ese pericón con el aditamento del pabellón patrio blanco y celeste, la aparición de nuevos tipos, como el “gaucho pobre” que originariamente compusiera Jorge Garay seguido de sus perros hambrientos, o la del amigo Bentos, “borrachón serio, valiente y flojo al mismo tiempo” que compusiera Antonio Podestá o el Gaucho Contreras de Juan Podestá, distorsionan el esquema dramático originario en beneficio de las escenas pintorescas.

Estos elementos acrecentaron el valor folklórico del espectáculo y por lo mismo contribuyeron a neutralizar lo que aún conservaba de crítica social. Incluso esta parte podía sumarse al general folklorismo, dado que, como observa Casadevall, “la figura literaria que glorificaba al gaucho alzado contra la autoridad no ofrecía ya peligro social porque ese tipo rural había desaparecido casi del todo en nuestro medio”,<sup>13</sup> resultando más atendibles sus habilidades criollas que su rebelión a la postre inútil contra la autoridad, e incluso atractivas sus faenas de cuchillero como en un episodio de la crónica roja urbana.

En una carta a José J. Podestá el 24 de noviembre de 1891, Elías Regules subraya esta tendencia a los elementos pintorescos y folklóricos que él utilizara para *Los gauchitos*, apuntando el agotamiento, en su opinión, de las escenas de violencia: “Me parece que para dar otra pieza habría conveniencia en buscarla con estas dos condiciones: 1<sup>ª</sup> que sea en lo posible eminentemente cómica, y 2<sup>ª</sup> que no recuerde en nada las peleas, payadas, etc., de los dramas que ya están dando. Hay que fijarse en que lo que gusta de las obras actuales es lo jocoso (escena campestre en Moreira, Marcelaño y Vizcacha en Fierro, etc.) y después de esto el público no se prestaría a recibir nada que fuese

serio.”<sup>14</sup> Efectivamente el género deriva hacia el espectáculo costumbrista y cómico, lo que impone una cierta neutralidad ideológica. *Juan Moreira* entonces, pudo ser aceptado por los patrones rurales que vivían en la ciudad, por sus familias y también por los extranjeros que ellos recibían o que explotaban negocios en la capital. La lista de nombres de las primeras organizaciones recreativas de tipo campero, así como los espectadores elegantes del drama criollo, registran una buena participación de ingleses a quienes regocija y complace la evocación vivaz de la vida campesina.

Pero quedaba un tercer sector —quizás el más importante— que debía conseguir cabida en el espectáculo tanto para sostenerlo como para recibir de él una legitimación que necesitaba: los inmigrantes. Ellos forman la masa importante de ambas capitales del Plata en la última década del XIX; económicamente están emparentados con los criollos habitantes de los suburbios, en cuyos barrios viven imprimiéndoles ya la peculiar nota colorista que tomarán las ciudades, en especial por el aporte italiano. Eran los “naciones” de los cuales se había burlado la literatura gauchesca del XIX, los que carecían de ancestros y tradiciones americanos, quienes habían llegado a la fiesta sin ser invitados y resultaban disputadores de oficios y posibilidades sociales. Los inmigrantes, sobre todo el aluvión italiano, disponen de teatros en su lengua —la ópera—, de diarios propios, pero su vocación es la de integrarse a la nueva comunidad a que han arribado. Los sectores pobres conviven con el desamparo del suburbio criollo; algunos pueden admirar sus ídolos y tratarán de sumarse a su órbita.

De ahí nace la insólita inserción de los “tanos” en el universo escénico de *Juan Moreira*, por la cual el inmigrante pasa a vivir vicariamente la existencia de los primitivos habitantes de esa tierra nueva y conquista así derecho de nacionalidad. De los varios personajes italianos que se incorporaron al *Juan Moreira*, ninguno habría de tener la trascendencia de Cocoliche,

“personaje que sólo llamábamos Francisco y el que hicimos aparecer con intermitencias dos años después de estrenar Moreira”.<sup>15</sup>

Podestá cuenta en *Medio siglo de farándula* que el personaje surgió de una improvisación de un integrante de la compañía, Celestino Petray, enteramente espontánea y no prevista por los restantes miembros, tal como debieron ser muchas otras incorporaciones al cañamazo original del drama. Nace el personaje que se definía en escena con estas palabras: “Ma quiame Franchisque Cocoliche, e songo cregollo gasta la güese de la taba e la canilla de lo caracuse, amique, afficate la parata...”. La contradicción entre el lenguaje usado y la orgullosa afirmación nacional establecía el principio cómico que animaba a la “macchieta” y fue mediante esa comicidad que el inmigrante se instaló en el centro del corazón gaucho. Cocoliche desplazó el interés que motivaba Juan Moreira y concluyó reinando en el picadero y en el escenario. Bosch registra esta atracción dominante recordando que en la obra trabajaba “un jovencito (acaso *malevito* de Barracas), que hacía de don Francisco el napolitano de tan graciosa manera que hizo famosa a la obra”. “De modo que la gente corría al Politeama a dejar sin localidades la boletería, a la voz unánime de: —Vamos a ver a la rubia de Podestá;— Vamos a ver al napolitano don Franchisco, o a Franchisco el verdulero, que de una y otra manera le llamaban.”<sup>16</sup>

El mismo Bosch, para realzar las perversiones del protagonista Juan Moreira y las incoherencias de la obra que representaban los Podestá, apunta la inverosimilitud del enfrentamiento con Juan Moreira: “Era necesario haber conocido al Moreira real (por cierto que sin las barbas que nunca usó porque no las tenía sino bien ralas y cerdosas), y saber de su odio feróz a los extranjeros, para comprender todo lo disparatado del personaje intercalado, de ‘don Franchisque’ el napolitano, en el circo, haciendo payasadas delante del malo, y hasta discutiendo con él... ¡nada menos!...

Si en su presencia, un napolitano hubiera solamente abierto la boca, ¡pobre bicho!... Moreira le hubiera degollado.”<sup>17</sup> Al margen de la eventual conducta facinerosa de Moreira, es bastante atinado el reproche de Bosch. Pero no era la verosimilitud histórica la que preocupaba a los Podestá, ni tampoco las incoherencias dramáticas, sino el aplauso de su público. Éste se acrecentó desde el ingreso a la obra de los inmigrantes. Es comprensible que hayan sido ellos mismos quienes desde la platea forzaron la entrada al drama gaucho de uno de los suyos. Codearse con Juan Moreira, estar a su lado y si no emparajársele en el valor al menos hacerlo reír apelando al ridículo fue un modo —humillante, sí— de hacerse legitimar argentino y uruguayo.

“La burla al extranjero —dice Tulio Carella— tiene razones más profundas que la crueldad o el desprecio gratuitos: denota la lucha del nativo contra una mayoría que se adueña de su patrimonio y amenaza con destruir la conciencia nacional, tan duramente lograda.”<sup>18</sup> No siempre. La burla omnipresente en el personaje Cocoliche tiene dos caras; por una el público criollo condena, por otra se divierte y perdona, aceptando tácitamente la incorporación a la nacionalidad. Por esa misma burla el inmigrante paga la nacionalización transformándose en figura irrisoria.

A esta altura de su evolución, el drama *Juan Moreira* había afincado en la ciudad. Los cómicos podían ahorrarse las incomodidades de la vida trashumante por míseros pueblos y podían disfrutar del público nutrido de las capitales. En unos cinco años el drama que comenzara a hablar en Chivilcoy en 1886 había alcanzado su estructura definitiva mediante la explotación insistente de los reclamos del público, rascando gustosamente sobre sus impulsos y ambiciones. Cuando en 1891 la buena sociedad decide aceptarlo —ese sarcasmo, como en la misma fecha dice García Merou—, es ya la incommovible expresión del teatro nacional.

## NOTAS

1 Mariano G. Bosch, *Historia del teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires, Imprenta El Comercio, 1910; Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina. Los modernos*. Buenos Aires, Losada, 1948, t. II; Arturo Berenguer Carisomo, *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947.

2 Martín García Merou, *Recuerdos literarios*. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915.

3 José J. Podestá, *Medio siglo de farándula*. Córdoba, Río de la Plata, 1930.

4 Raúl H. Castagnino, *El circo criollo*. Buenos Aires, Lajouane, 1953; Rubén A. Benítez, *Una histórica función de circo*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, 1956.

5 Bosch, ob. cit., p. 141.

6 Podestá, ob. cit., p. 43.

7 Podestá, ob. cit., p. 56.

8 Podestá, ob. cit., p. 69.

9 León Benarós, *Eduardo Gutiérrez: un descuidado destino*, en Eduardo Gutiérrez, *El Chacho*, Buenos Aires, Hachette, 1960, p. 48.

10 Berenguer Carisomo, ob. cit., cap. XIV.

11 Bosch, ob. cit., p. 474.

12 Domingo F. Casadevall, *La evolución de la Argentina vista por el teatro nacional*. Buenos Aires, Cuadernos de Ediciones Culturales argentinas, 1965, p. 24.

13 Casadevall, ob. cit., p. 25.

14 Carta inédita, en el Archivo familiar.

15 Podestá, ob. cit., p. 62.

16 Bosch, ob. cit., p. 368.

17 Bosch, ob. cit., p. 475.

18 Tulio Carella, *El sainete criollo en El sainete criollo*, *Antología*. Buenos Aires, Hachette, 1957, p. 22.

## VII

### ELIAS REGULES LA GAUCHESCA DOMESTICADA

El 2 de setiembre de 1894 a las 7 y media de la mañana, unas 250 personas se reunieron en pleno centro de Montevideo. Venían de a caballo y vestidas con atuendos criollos. Tomando por Colonia y luego por Andes, desembocaron en 18 de Julio por donde desfilaron en dirección a las afueras ante la sorpresa de los madrugadores que se podían preguntar si se trataba de un movimiento revolucionario. Tal presunción era desmentida por su aspecto pacífico y porque al frente venía, con botas, bombacha, pañuelo al cuello, sombrero con barboquejo, un hombre joven, de 33 años, que era nada menos que el decano de la Facultad de Medicina, el doctor Elías Regules.

Con este desfile, que concluyó en la quinta de Risso donde había de celebrarse un almuerzo campero —asado con cuero amenizado con recitados y bailes y mojado con mate amargo—, Montevideo se enteraba públicamente de un acontecimiento particular ocurrido días antes bajo la lona de un circo: la fundación de la “Sociedad Criolla”, oficialmente “cristianada” el 25 de agosto de 1894 al concluir la función conmemorativa de la fecha patria por parte de la “Compañía ecuestre, gimnástica y acrobática Podestá-Scotti” que ya hacía años que se titulaba “iniciadora de los dramas criollos”. En esas funciones patrióticas era habitual que se



representara el cuarto y quinto actos “del aplaudido drama nacional Julián Giménez” evocando el “Desembarque de los gloriosos treinta y tres orientales, reproducción al natural del cuadro del eminente pintor uruguayo Blanes, estando el rol de General Lavalleja a cargo de José J. Podestá” y era habitual, desde que Regules se lo enseñara al uruguayo jefe de la compañía, quien lo desconocía, bailar el pericón desplegando al final el pabellón nacional blanco y azul mediante los pañuelos.

### *El año decisivo*

Resulta que 1894 fue el año de exaltación de Elías Regules. En el mes de abril, no bien instalado el circo criollo de Podestá-Scotti, el público montevideano incluyendo los miembros de la “high life” como entonces se decía, tomó conocimiento de la última pieza del joven decano de Medicina, *Los guachitos*, que la crítica aplaudió con su benevolencia habitual. Y para completar la importancia que en la vida de Regules y en su obra nativista habría de tener esa fecha fue en 1894 que apareció la primera edición de su libro de poesías, titulado *Versitos criollos*. (En 1900 ya se llamaría más protocolarmente *Versos criollos*, título que conservó en las siete ediciones que el autor corrigió hasta el año 1924 y en las siete u ocho posteriores publicadas aquí o en la Argentina.)

Este oriental que se consagraba a la exaltación del gaucho y de lo campero, procedía como el más sutil y refinado escritor francés. En sólo un año estableció en forma definitiva su situación intelectual y echó las bases de su fama: un libro de poesías, una comedia gauchesca —que se agregaba a sus dos títulos anteriores *El entenao* y la adaptación de *Martín Fierro*—, un manifiesto literario, una polémica intelectual y la creación de un organismo destinado a llevar ade-

lante —como una academia cualquiera— los principios por él sustentados, haciendo de él jefe de una escuela que custodiaría su nombre y obra. Un ferviente gauchesco me decía no hace mucho: “Elías Regules es un bacán: fíjese la fama que tiene y todo por un librito chico donde no todo es bueno.” Son sutilezas que conocen muy bien los intelectuales franceses y que también conoció nuestro “criollista” y “antiforáneo” Elías Regules quien con la labor de ese año impuso un nombre, una escuela, un poema —“Mi tapera”— que ya no podrá faltar en ninguna Antología uruguaya.

Bien lo merecía porque en 1894, o sea tres años después que Luis Piñeyro del Campo publicara su nostálgico poema evocativo titulado *El último gaucho*, Elías Regules procedía a una de las operaciones más exitosas de nuestra vida cultural. Porque si bien no es el inventor del gaucho, lo es de “la tradición” como por antonomasia se llama entre nosotros a la gauchesca, y remedando aquella milagrosa operación que se cuenta en el Evangelio también él dijo “Levántate y anda” y el muerto se levantó. Muchos otros trabajaron en la misma época con el mismo interés —O. Moratorio, los de De María, Arózteguy— pero ninguno de ellos tuvo la eficacia que lo transformó, sino en el poeta ni el dramaturgo, al menos en el jefe del movimiento.

### *El manifiesto de la tradición*

En la quinta de Rossi se pronunció el juramento solemne del estandarte social, con cuyo motivo Regules pronunció un discurso que es el manifiesto del movimiento. Luego del almuerzo hablaron José Escribanís (que era gerente de la Librería Nacional) y el capitán García, y a las cinco de la tarde regresaron, recorriendo otra vez 18 de Julio. Un periodista de la de la época (*El Heraldo*), dice de ellos: “Llamaba la atención aquel bizarro regimiento de paisanos con chi-

ripá y ponchos, llevando pañuelos de golilla de colores vivos, estandartes y banderas, que formaban un conjunto alegre y pintoresco." El mismo periodista al describirnos la decoración de la quinta, nos transcribe los carteles alusivos colgados de los árboles donde este anuncio dice la orientación del movimiento: "Está prohibido hablar de política y de religión." La gauchesca, que naciera de una peleadora y valiente vocación política, se arrancaba este diente mordaz para lograr una unanimidad evocativa, admirativa, estética en último término. No sorprendernos: estamos en 1894, ya ha estallado el incendio modernista con un Rubén Darío Padre todopoderoso y ni siquiera los que serán sus mayores enemigos dejan de recibir algunas quemaduras.

La teoría del discurso de Regules es simple y hoy muy popularizada. Según ella nuestra naturaleza "obrando sobre la descendencia de los ejemplares importados, les imprimió el sello de atributos nuevos y fijos, constituyendo así un tipo local que, con el traje de gaucho lo hemos visto varonil e ingenioso, dominando las dificultades del medio, el mismo que hemos observado derrochando inteligencia para suplir su ignorancia, aquel que, con la vincha en la cabeza y el brazo arremangado, blandió su lanza en las cuchillas, para traernos en las puntas de su media lanza la patria nuestra con cadenas rotas. Ese gaucho, ese paisano sin ilustración, es la raza uruguaya. Los que lo encuentren chico, los que tengan rubor de haber nacido donde grita el chajá, que escupan su bandera y vayan a llorar su desventura entre el bullicio de los mundos grandes... No se achica el que conserva positivos entusiasmos por las cosas de su tierra; no se empequeñece el que, dentro del pago, mira hacia atrás, para halagar su vista con cuadros legendarios de titanes... Bajo esa convicción y en la seguridad de obedecer a un sentimiento grande, juremos hoy aceptar los colores de la patria, sesgados por la diagonal de Artigas, como simbólico compromiso de sostener con entusiasta re-

solución nuestras viriles costumbres nacionales". (*La Tribuna Popular*, 4-IX-1894.)

Si un joven estudiante de filosofía de aquel entonces, llamado Carlos Vaz Ferreira, hubiera leído el discurso, habría dicho con su suave voz melancólica que estaba todo lleno de falsas oposiciones. Pero no fue él, muy ocupado en leer a los foráneos William James, Guyau y Bergson, quien salió al encuentro de Regules, sino un joven que posaba de petimetre, lo que entonces se llamaba "cajetilla" —es decir, misa en la Matriz a las diez, aperitivo en el Telégrafo, paseo de la tarde por Sarandí y la plaza, recepción en el Hotel des Pyramides, frac para la "soirée" o para el palco del Solís—, un falso petimetre que hizo las observaciones ciudadanas de rigor, claro está que también rodeadas de "esas famosas falsas oposiciones" que diría Vaz meneando la cabeza.

Era Carlos Blixen, quien escribía en *La Razón* (3-IX-94), dícese que asesorado por su hermano Samuel: "La cosa empezó recién hace un par de años cuando algunos jóvenes, más o menos 'chicos', salían a caballo, de paseo, luciendo lujosos recados de plata brasileira... El criollismo tomó después alto vuelo con las representaciones de los dramas nacionales. A 'Juan Moreira' y a 'Juan Soldao' se le debe en gran parte la introducción del chambergo como complemento del traje de equitación. Ya se han prescrito las riendas inglesas."

Después de estas observaciones de "haute couture", venía una afirmación de parecida índole que extremaba el castigo, acusando a la nueva Sociedad de "conservar en la ciudad, a través del progreso, que perfecciona los hábitos y modifica las costumbres, el poncho y la bombacha, el barbejo y el chambergo, el pericón y el canto de contrapunto, que la influencia benefactora de otra civilización superior ha relegado a los departamentos más atrasados de la República, donde la escuela no ha terminado aún su misión instructiva."

## *Progreso vs. tradición*

La polémica se entabla de inmediato. No era Elías Regules hombre de “dejarse pisar el poncho”, ni de abandonar a otro la última palabra. Pero como ocurre con las polémicas, se tarda bastante en llegar a tocar los puntos centrales del desacuerdo, y durante varios números parece una discusión sobre modas, referida a las ventajas de la “bombacha” en oposición al “frac”. Regules hace la defensa de la primera, afirmando que “para colocar el yo pensante encima de los corceles, la bombacha representa más sentido práctico y más progreso que los ajustados pantalones”. Blixen, que no debía saber mucho de la vida campera, se limita a objetar que por suerte “la bombacha todavía no es traje común”. Pudo también haber recordado, y en la polémica, hubiera sido más eficaz que sus alarmas ciudadanas, que la bombacha gaucha es un típico producto de importación. Recién la adopta nuestro paisano a mediados del siglo XIX, sustituyendo el calzoncillo y el chiripá, y probablemente se trate, según una tradición recibida, de una prenda introducida como contragolpe de la guerra de Crimea, cuando los fabricantes anglofranceses trataron de desembarazarse de los stocks de “bombachas” para los ejércitos del medio Oriente.

Pero la polémica llega al fin al dilema progreso-tradición y se nos revela entonces con más claridad qué es lo que viene escondido detrás del movimiento nativista, pasando el gaucho a un segundo plano para hacerse visible el vasto problema sociológico que en esos fines del siglo pasado se planteaba a nuestra sociedad con el aluvión inmigratorio que estaba viviendo el país, y al cual muchos habían atribuido la crisis económica del 90 de la cual en este año de 1894 apenas comenzaba a salirse.

Señalando el retroceso que habría significado rehusarse a los progresos europeos, si se hubiera impuesto oficialmente el criterio tradicionalista, Blixen con-

cluye diciendo: "No tendríamos ni extranjeros, ni hijos ni nietos de tales, porque la inmigración europea que han permitido y hasta han traído contratada, ¡escandalicémonos! algunos gobiernos antipatriotas, está ahogando con el número e imponiendo su civilización gringa a la rusticidad criolla."

A eso contesta Regules, haciendo suyas estas palabras pero sin ironía: "Las naciones europeas, rellenas de gente y devoradas por el incremento del pauperismo, nos han vomitado sus menesterosos, para descargarse de una molestia insoportable, sin averiguar las utilidades que pudiéramos obtener con recibirles sus sobrantes. La inmigración provechosa es la que, apareciendo acompañada de grandes capitales, lleva a cabo mejoras positivas, en cuya realización y sostenimiento aplica las fuerzas locales, con efectivas ventajas para todos. No se halla en este caso la que ha venido contratada por algunos gobiernos antipatrióticos, esa que aplastada por el hambre crónica, salió de Europa para comer en el Uruguay el pan que debía corresponderle al paisano, la misma que, sin destino inmediato, pisó nuestros muelles con el estómago vacío, para ir a llenárselo en un costosísimo Hotel de Inmigrantes, y diseminarse después por la República, sin más trascendencia que el perjuicio vidente de haber aumentado el divisor".

Es esta actitud, que hoy nos parece regresiva, la que está en los orígenes del tradicionalismo, y a ella dio respuesta clara Florencio Sánchez cuando diez años después escribe "La gringa". El gringo creador de la agricultura nacional supera al paisano que sólo vive de recuerdos y que, al trabajo, opone los derechos de haber pisado el suelo patrio algunos años más. Pero respetará el ombú y autorizará el cruce eficaz de las nacionalidades.

Blixen dictamina: "El gaucho ha muerto. En el extraño amalgama que formó la base de nuestra nueva sociedad, su sangre representa el sello indígena. Si ha muerto, ya ha llenado su misión. ¿Resucitarlo?"

Es prender el pasado de los faldones del presente, es pretender violar las leyes inmutables del progreso, para conservar trajes y otro ingredientes de uso personal que sólo debían vivir en nuestra historia, en nuestra literatura o en nuestro museo... Resucitarlo es contrariar la naturaleza de las cosas. Además este Lázaro no se levanta ya de su tumba aunque lo llamen, a una, Cristo y la Sociedad Criolla”.

Regules acepta que ha muerto. Reivindica el derecho —inalienable— de rendir culto a sus virtudes, que enumera con emoción compartible, y a la obra que desempeñó en la formación de la nacionalidad. Al mismo tiempo, defendiéndose de la acusación de imitador pasivo de lo campero, acusa a sus contradictores de hacer lo mismo con el último figurín llegado de Europa: “El verdadero atraso, la positiva relación atávica, consiste en aceptar incondicionalmente la dictadura de las costumbres extranjeras y admitir en silencio todas sus infantiles imposiciones, sin la más pequeña apreciación reflexiva, para depender eternamente de prácticas y gustos que vienen y se ausentan con la única recomendación de haberse forjado por el capricho de las naciones europeas”.

Sus palabras, pronunciadas en el “Discurso de San José”, traducen en una zona restricta, el gran problema que se plantea en esta época a los uruguayos: constituir una nacionalidad. La solución a que se llegaba, por el camino de la macrocefálea de la capital, la creación de la gran clase media montevideana; el sometimiento a sus necesidades del campo, el ingreso a la órbita de la Cancillería inglesa, tenía que, generar la oposición de un campo ya vencido que, sorpresivamente, encontraba un adalid —literario, más que político o sociológico— en el decano de la Facultad de Medicina de Montevideo.

No deja de ser aleccionante que celebremos el nacimiento del Dr. Elías Regules en una época en que parece haberse cerrado ese vasto período de nuestra historia y en que nos reencontramos con los mismos

problemas claro está que en otro plano de consideración y en otro grado de los conocimientos. Nuestro planteo, más que literario, evocativo del pasado, se hará de un modo realista, económico y social. “No olvide que el país es algo más que la ciudad, y que la República no está limitada por el arroyo Seco y el faro de Punta Carreta” dice Regules con razón, y agrega en otro lado: “Venga el progreso, invada la civilización: pero que, al entregarnos cuatro comodidades nuevas no nos maten nuestras delicadas afecciones locales, y que no ambicionen arrancarnos los buenos atributos de una raza viril e inteligente, para reemplazarlos por el lodazal de la hipocresía y de los refinados vicios, es que se revuelcan muchas de las grandes ciudades.

Y es aquí donde radica el afán positivo de su intento. Si su tesis tenía que desmoronarse, si la evolución del país exigía dar entrada, a pesar de todos los problemas que habría de plantear, a las aportaciones de cultura superiores con las cuales él mismo se había formado intelectualmente, si era fatal que nuestra sociedad aprendiera de los imperialismos las armas con las cuales elaborar su liberación, él intuyó bien el desamparo espiritual a que se condenaba una parte importante —productiva— de la colectividad a la cual él dotó de fermentos vitales. Pero ellos sólo permitían mirar hacia el pasado y no servían como instrumentos dinámicos para crearse un futuro; por eso no podían transformarse en palancas de una acción eficaz y creadora. Apenas si, a modo de un Museo, guardan los rasgos idealizados de un pasado, tal como los vencidos de 1894 podían evocarlos.



## NOTA GENERAL

Los materiales que integran este volumen, tienen la siguiente procedencia.

1. "Literatura y revolución" fue una ponencia presentada al XV Congreso Iberoamericano de Literatura (Lima, 9 al 14 de agosto de 1971) bajo el título "Condicionamientos sociales de las formas literarias en la literatura de la emancipación". Con el título con que aquí figura fue publicada en la revista argentina *Nuevos Aires* (1972).

2. "El ciclo literario de una clase social" fue publicado como introducción al cuaderno *La poesía política*, de la *Enciclopedia Uruguaya*, N° 7, Montevideo, julio de 1968. Se trata de un resumen de la tesis que se desarrolla en los siguientes capítulos, por lo cual repite algunas de sus argumentaciones. Por su naturaleza de visión global y sintética se le conserva aquí a pesar de esas repeticiones.

3. "Bartolomé Hidalgo: surgimiento del poeta en la Revolución" fue publicado originariamente en el semanario *Marcha*, Montevideo, N° 1181, 8 de noviembre de 1963 y posteriormente reproducido como prólogo a la selección de Bartolomé Hidalgo *Cielitos y diálogos patrióticos*, Montevideo, *Marcha*, 1971. Escrito para el 175 aniversario del nacimiento del primer poeta patrio, aspiró a ofrecer una imagen vívida del momento his-

tórico en que le tocó actuar, para poner de manifiesto de qué manera, la mutación social que implicó la Revolución de Independencia, produjo el surgimiento del poeta y cómo éste recorrió con su obra, adaptándose a al demanda del medio, las distintas circunstancias del proceso revolucionario.

4. "Poesía política revolucionaria y poesía de partido" fue publicado originariamente en la revista mexicana *Cuadernos Americanos*, México, N° 6, noviembre-diciembre 1972.

5. "Fundación de la poesía social" fue escrito y publicado como prólogo a la reedición del libro de Antonio Lussich *Los tres gauchos orientales*, Montevideo, *Marcha*, 1972.

6. "La creación de un teatro nacional" fue publicado como prólogo a la obra de Eduardo Gutiérrez-Juan José Podestá *Juan Moreira* que editó la *Enciclopedia Uruguaya*, N° 24, Montevideo, diciembre de 1968.

7. "Elías Regules: la gauchesca domesticada" fue publicado en el semanario *Marcha*, Montevideo, Año XXIII, N° 1051, 24 de marzo de 1961.

Los textos se recogen en su versión original, salvo algunas correcciones de estilo.