

HORACIO J. BECCO - FELIX WEINBERG  
RODOLFO A. BORELLO - ADOLFO PRIETO

# TRAYECTORIA DE LA POESIA GAUCHESCA



SBD-FFLCH-USP



139280



PLUS ULTRA



## ADVERTENCIA PRELIMINAR

En 1972, con motivo de celebrarse el centenario de la primera edición del Martín Fierro, organicé un curso conmemorativo en la Universidad Nacional del Sur. Participaron en él mismo, como invitados especiales, tres destacados especialistas en literatura gauchesca.

El doctor Rodolfo A. Borello, profesor de la Universidad de Cuyo, tuvo a su cargo dos conferencias sobre "Introducción a la poesía gauchesca", en que a más de un esclarecedor panorama planteó novedosos problemas histórico-literarios que abren nuevas perspectivas para el estudio de este género. Horacio Jorge Becco, por su parte, abordó eruditamente la época primitiva de la poesía gauchesca y la trayectoria de la figura señera de Hidalgo, creador de las pautas que en adelante habrían de caracterizar al género. Luego, siguiendo el orden de las exposiciones, me tocó analizar la etapa intermedia de la gauchesca, es decir, el lapso que sigue inmediatamente a Hidalgo y concluye con el Ascasubi del exilio. El doctor Adolfo Prieto, profesor de la Universidad Nacional de Rosario, cerró el ciclo con dos densas y agudas conferencias en las que se refirió a las obras de Ascasubi, Luschich y Hernández, con las que culmina la poesía gauchesca.

Printed in Argentina - Impreso en la Argentina  
Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723

© 1977 by Editorial PLUS ULTRA  
Viamonte 1755 - Buenos Aires

El conjunto de estas conferencias es una puesta al día de los estudios sobre este género, en cuya profundización y enriquecimiento han participado los propios expositores a través de numerosos y destacados trabajos de exégesis y también de importantes descubrimientos que amplían, tanto unos como otros, el horizonte de los estudios sobre la literatura gauchesca.

La repercusión que tuvo este curso en el numeroso público que lo siguió —circunstancia que por lo inesperada resultó doblemente alentadora— hizo que se pensara de inmediato en la recopilación de las conferencias con vistas a su publicación. Supe- rando los diversos y sucesivos factores que demoraron hasta ahora la aparición de este volumen, la Editorial Plus Ultra ofreció gentilmente hacerse cargo de su publicación.

Corresponde agradecer a los expositores invitados por su valiosa colaboración; a ellos debe acreditarse el éxito y el eco perdurable que dejaron estas conferencias. También deseo expresar mi reconocimiento al profesor Antonio Camarero, Director del Instituto de Humanidades, y al doctor Gregorio Scheines, Director de Extensión Cultural, que apoyaron entusiasmamente e hicieron posible la realización de este curso auspiciado por la Universidad Nacional del Sur.

FÉLIX WEINBERG

Bahía Blanca, 1973.

Antecedentes de la poesía gauchesca (incluye el 1700.)

## LA PRIMITIVA POESÍA GAUCHESCA Y BARTOLOMÉ HIDALGO

Horacio Jorge Becco

### 1. A modo de introducción

La existencia del gaicho, en nuestra literatura en formación, se fue testimoniando a partir del *Lazarillo de ciegos caminantes* (1773), de Concolorcorvo. Cuenta allí cómo los paisanos —que llaman *gaudérios*— entonan, acompañados por rústica guitarra, coplas improvisadas o inventadas, dejos morizados de piezas aprendidas por transmisión oral de sus abuelos o padres, versificaciones que estropean —dice— por su rudimento expresivo “que regularmente ruedan sobre amores” o son maliciosas, picarescas, cargadas de sátira. Es un campo amplio de cultura que empieza a querer adaptarse, asimilando sus herencias de la poesía tradicional. Ya había confirmado don Eleuterio F. Tiscornia al tratar los *Orígenes de la poesía gauchesca* (1943) esta orientación, diciendo: “La poesía gauchesca es posterior en casi tres siglos (a la poesía tradicional introducida por la Conquista); recibe de la tradición, en la herencia de la lengua, una porción considerable de las ideas y los sentimientos, pero tiene originalidad propia, fuertemente acentuada, se apodera de un nuevo escenario, que es el campo

Antecedentes  
La L  
1773

abierto, y de un tipo nuevo, que es el gauchito... y alcanza en la inspiración de poetas individuales una expresión popular que puja por extenderse a todas partes como expresión nacional".

No creo inoportuno acercarnos a los primeros antecedentes cronológicos sobre la poesía gauchesca, ya que ésta tiene visiblemente acentuados los influjos del romancero viejo —que va desde el romance propiamente dicho hasta los *argumentos* del folklore oral— y el *costumbrismo* del siglo XVIII que aporta el teatro español. Así en nuestros primeros ensayos dramáticos tenemos el sainete *El amor de la estanciera*, escrito hacia 1787 (fecha cuestionada y limitada entre 1780 y 1795). Esta pieza lleva a la escena la vida de estancia, centro de influencia para el hacer rural y las faenas costumbristas del campo. El personaje femenino, Chepa, la estanciera, debe elegir entre dos pretendientes, un portugués y un criollo, un mercader de fortuna y un gauchito afincado. La presión del padre, que sostiene "más vale un paisano nuestro / aunque tenga cuatro trapos", hace definir la elección. Para ello se enumeran en el habla regional las costumbres de enlazar, voltear, jinetear, los temas del caballo, los pelajes, el lazo, las boleadoras, etc. Están floreciendo los elementos que encontraremos fielmente utilizados por los poetas gauchescos.

Tiscornia, en el trabajo citado, recuerda que "algunas imágenes y comparaciones demuestran, desde la primera hora, la tendencia espiritual del paisano a asociarlo todo con el caballo, resorte esencial de su vida". Y continúa: "Brotan, impregnadas de realismo, de un alma enamorada. El ruso Juancho, sintiendo la fuerza de su pasión por Chepa, ve que el amor es *un caballo desbocado*, imposible de sofrenar; cuando mira a la estanciera tiene más bríos que *un potrero chúcaro*, enlazado por primera vez; para él los ojos de la amada son es-

*pueñas que le pican los ijares, y, ahora que la tiene en sus manos, puede decirle que en vano ha coveado, pues al fin es su mujer".*

Es simple y descriptiva la presentación del paisano, en boca de Cancho, quien dice:

*Sabrás cómo a la muchacha me la ha pedido un amigo, mozo que no tiene tacha.*

*Él es un buen enlazador y voltear con primor.*

*Al fin es hombre de facha.*

*Monita un redomón ligero*

*y bizarro lo sujeta.*

*Y aunque bellaquee mucho, cierto lo pone maceta.*

*Tiene sus buenos caballos*

*corredores y de paso,*

*sobre todo un malacara*

*que puede imitar al Pegaso.*

*Tiene sus treinta lecheras*

*que le han parido este año*

*y ha hecho porción de quesos*

*ricos y de buen tamaño.*

*Tiene sus ducientas reses*

*gordas que se pueden ver*

*entre toros y novillos*

*que es lo hemos menester.*

*Por fin, Pancha, determino*

*dar a nuestra Chepa estao.*

*Por cierto que este mozo*

*está muy enamorado.*

Otro antecedente que suele mencionarse es el romance compuesto por el canónigo Juan Baltazar Maciel (1727-1788), el mismo a quien se atribuyó durante mucho tiempo *El amor de la estanciera*, titulado: *Canta un guaso en estilo campestre los*

*trunfos del Excelentísimo señor don Pedro de Cevallos* (1777).

Tanto por su metro como por el hecho de ser atribuido a un *guaso*, y por algunas referencias de color local (como su preliminar: *aquí me pongo a cantar*, común en el folklore literario, clásica forma de introducción que llega al preludio que lanza *Martín Fierro*), puede ser recordado como un precedente. También en una "relación" de la lucha entre españoles y portugueses en la Colonia de Sacramento en 1778, que no es una poesía gauchesca o *escrita a lo gauchesco* —como debería decirse con más propiedad— se dan en *décimas* algunos pormenores del suelo uruguayo y de las faenas propias del medio:

*En el país expresado  
cualquier soldado infante  
dexa de seirto al instante,  
y se pasa a ser montado;  
para el más leve recado,  
que a un sirviente se le ofrece  
a donde vien le parece  
pilla un cavallo corriendo  
y aunque el dueño le esté viendo  
ninguna pena merece.  
Las volas, cuchillo y lazo  
en dicho país infiero,  
que mucho más que el dinero  
para comer son del caso,  
para cualquiera que de paso  
se le antoxa alguna res  
la volea por los pies  
el lazo le arroxa al cuello  
entre el cuchillo al deguello  
y se la come después...*

Otros aportes de menor espontaneidad se agregan a esta enumeración; así, el caso de José Prego

de Oliver, a quien Ricardo Rojas denomina "mediocre rimador de asuntos ajenos", con evidente fastidio por haber imitado a don Manuel de Labardén en una *Canción al Paraná* (aparecido hacia 1801 en el *Telégrafo Mercantil*). Prego de Oliver deja una composición disparatada, que se titula *Crítica jocosa* (1798), recogida en la antología de Luciano Lira, *El Parnaso Oriental* (Montevideo, 1835). José Luis Lanuza pone atención sobre el anacronismo y el anacronismo como disparate antiguo, ya en el siglo xvi. En nuestros *cancioneros populares*, las obras disparatadas ofrecen numerosos ejemplos, donde se intercambian nombres famosos y localismos o en otros casos pueden considerarse creaciones inventivas propias de un juego verbal o poético. "El disparatado barajar de tiempos y personajes de la historia —dice Lanuza— debió regocijar muchas reuniones, con música de guitarra". Similar resulta por su vocabulario al introducir *charque*, *cuya*, *diz*, *aguatero*, *lutinyo*, *picana* y la fórmula de despedida tan utilizada en el habla campesina, "adiosito", común en algunas letras de cielo ("Voy a cantar un cielito, que tenga por estrivillo, / hasta la pascua, adiosito"), de Luis Pérez (*El Gaucho*, núm. 1), y en Hidalgo ("O reconozcemos libres / o adiosito y sable en mano").

También una *Décima* de Manuel Araucho (1803-1830), poeta oriental, escrita en 1816, puede sumarse al "disparatario" que ofrece Prego de Oliver. Podríamos agregar a Fray Cayetano José Rodríguez, con su *Cuento del caso* (que figura en el *Cancionero* de Estanislao Zeballos), por sus intenciones de aproximarnos a los gauchescos. De allí con una descripción acertada y clásica de "cierto noble huaso" tucumano, donde entresacamos esta viñeta: "Montado en su caballo — que el Macedonio mismo — se lo hubiera envidiado — por brioso y por lindo, — sin otro ajuar ni adorno — que un bozal repulido, — un par de guardamontes, — unos

bastos, estribos — una usada carona y un recado mezquino”.

Entre otros autores que pueden señalarse, contamos con el padre Francisco de Paula Castañeda (1776-1832), conocido según el testimonio de Capdevila como “aquel de la santa furia”. Tiene para nosotros el mérito de haber destacado que “nuestra campaña está llena de poesías y cánticos pastoriles de los cuales algunas no suenan muy mal al son de la guitarra...”. Así en el periódico *El Despertador Teofilantropico* (1820), sostiene que “semejantes composiciones carecen de artificio y pompa; pero ello es que a veces la sencillez noble de la expresión presenta natural el concepto y tanto más sublime cuanto más se aleja de la afectación” (Número Cuatro). Enumeramos algunas de sus poesías “rústico-patrióticas”, como el conocido *Romance Endecasílabo: unas Quejas a la madre patria y consejos saludables a Castilla la Vieja compuestos por un gaucho del Rincón del Cuchillo en la Ribera del Paraná*.

Tomemos un pequeño fragmento para ejemplificar:

*Nuestro derecho en el caballo brilla,  
Y aunque no merendamos asadores  
derechos nos plantamos en la silla.  
De aquestos campos somos los señores  
nadie nos dice nada, y manducamos  
de todo cuanto tienen los pastores:  
sin obtener licencia de los amos.  
Somos dueños de todo; a todo hacemos  
y también por un bledo nos matamos  
por jugar bien al pato perecemos  
y aun apremiados con excomuniones  
eso no nos impide que juguemos.  
Nuestro oficio es domar los redomones,  
de que muera el Virrey no nos importa,  
ni el que renieguen nuestros chapetones.*

Terminará con una enumeración de alimentos propios de la campaña: *matamorra, bien asados; locro, mate, humita, mazamorra, peludos, quirquinchos, venados*, etc. Aquí podríamos señalar que ya está presente la idea de libertad del paisanaje cuando expresa “sin licencia de los años”.

Otra composición —siempre citada por los traductistas— se titula *Romance* y comienza:

*Atención noble auditorio  
pues un gaucho es el que canta.*

Expone su idea de libertad, al señalar “me pasee por mi estancia / y sin temor del virrey / meriendo mi riñonada”. Un final al estilo gauchesco debe señalarse:

*Y con esto mis señores  
la cifra ya se ha acabado  
porque ya viene Marica  
con el costillar asado.*

Otra pieza de Castañeda suele engañarnos por su título, *Un gaucho llora la pérdida irreparable del general Belgrano*, sin que nuestro detalle alguno para aplicarla a este género. Ya lo había afirmado el investigador Ricardo Rodríguez Mola, al sostener que Castañeda “utilizó su desvirtuada imitación para ridiculizar a los habitantes de la campaña” (*La primitiva poesía gauchesca anterior a Bartolomé Hidalgo*, 1958).

Otros elementos podríamos situar como antecedentes, si bien en el orden cronológico estarían mezclados con las producciones de Hidalgo. Mencionamos a Pedro Feliciano Sáenz de Cavia (1777-1849), nacido en Montevideo y de buena labor periodística. En un diario como *Las Cuatro Cosas* o *El Antifanfático* (Buenos Aires, núm. 1, marzo 1821), con una *Salutación gauchi-zumbona*, de fuerte agresividad contra Castañeda, resume un léxico variado

obra de autor conocido y destinada preferentemente al público urbano.

## 2. Caracteres generales de la obra de Hidalgo

La labor de Hidalgo ha sido clasificada, según sus géneros, en *Cielitos* y *Diálogos patrióticos*. Tiscornia divide cronológicamente en dos períodos esta labor, llamando "*poesía militante*" a la que corre desde 1811 a 1816, y cuyo basamento serían la angustia personal, las pasiones que despiertan los sucesos civiles y la actividad del poeta como participante de estos acontecimientos. La segunda parte, a la que denomina "*poesía expectante*" y que retiene lo mejor de su producción, abarca los años de 1821 a 1822. Allí su labor se ajusta al ejercicio de sus dotes líricas, ilustrando con piezas de mayor alienación su destreza como comentarista y la fuerza de su personalidad para el planteamiento de los temas. Aún pueden hacerse otros análisis —ya Rodolfo A. Borello los ha intentado— donde, ajustándose a la realidad histórica y a la tradición poética, se puede esbozar un mejor acercamiento a su obra. Borello añade un tipo de "*poesía comprometida*", y apunta: "Incluimos aquí todos los poemas que, de alguna manera, pueden denominarse comprometidos en la acción o en la situación. Son poemas de contenido fáctico, en los cuales el autor encarna la voz de sus iguales, su pueblo y su comunidad, y pertenecen a la misma categoría de los "cielitos", que entomarán después Ascasubi o Luis Pérez en distintos bandos durante el rosismo. Es una poesía que vale como arma, por su contenido y funcionalidad política o bélica. Poesía que *interfiere en la realidad*, que intenta transformarla o dirigirla en un sentido definido. Poesía nacida de un hecho histórico, para comentarlo, para incidir

17

y útil para demostrar el grado de acercamiento entre la campaña y la ciudad. Allí vemos: *mozo amargo, fandango, paradores, andurriales, terne, cuchilla, mate, hacer la mañana, trajinista, perulularia, andar con el cuerpo, calentón, gente abonada, coplas a lo divino, tirar la rienda, desocupados, mozo de garras, cuatro al pecho, recular la pisada de un chimango, de una hebra, pie con pie*, etc. Este listado hace pensar en el mejor Ascasubi, el gacetero, de tan rápida y clara exposición para sus lectores de la campaña. Las imágenes están jugando con una doble intención, que pueden resultar oscuras o impropias para el hombre de la ciudad, pero aclaratorias y transparentes para el criollo.

Y terminemos recordando a Juan Gualberto Godoy (1793-1864), cuyo poema tan mencionado hasta el aporte magistral de Félix Weinberg, sufrió la interferencia constante como anticipo gaucho frente a Bartolomé Hidalgo. Ahora ya sabemos, con el estudio y el poema completo descubierto por el citado amigo que Godoy sólo tentó una *relación*, "si admitimos como *relación* —como dice Weinberg— al recitado o canto que narra un hecho acaecido o imaginario. Y el *Corro*, diálogo popular no gauchesco, narra acontecimientos reales de la vida política en Cuyo". (*Juan Gualberto Godoy: literatura y política. Poesía popular y poesía gauchesca*, 1970).

Las poquíssimas poesías gauchescas de este autor, salvo un *Cielito de una patriota mendocina*, de 1820, están fuera de los márgenes cronológicos de este trabajo, ya que fueron publicadas entre 1830 y 1858.

Este balance da como resultado, frente a los textos, que el poeta triunfante será Bartolomé Hidalgo, quien con su obra está orillando "el *folklore poético del gaucho*" (anónimo, oral, colectivo, tradicional) y llega a la *poesía folklórica de tema gauchesco*, conformada como *poesía gauchesca* por ser

16

en él, para participar activamente en lo fáctico: oponiéndose, corrigiéndolo, aprobándolo. Es casi siempre poesía coetánea de los hechos que menta y en los que quiere intervenir; gran parte de su eficacia es circunstancial, pues está tan atada a la realidad que luego queda desahogada de su sentido, estéticamente poco representativa. Aquí debemos incluir los 'cielitos' de 1812 y 1814, que se gritaban de trincheras en trincheras durante el primer sitio de Montevideo. También el 'Cielito' contra los portugueses de 1816; respuesta, de 1820, al Manifiesto de Fernando VII; 'Cielito' de 1819, y, finalmente, el primer 'Diálogo patriótico', con sus notas de crítica social y de sátira al robo de los caudales públicos. A excepción del 'Cielito' de 1819 (público doble: las autoridades y los hombres de su clase) todos estos textos van dirigidos fundamentalmente a los hombres de la campaña, los que componen los ejércitos patrios del momento.

Sobre la *poesía celebrativa*, el mismo crítico dice que incluye los "textos siempre posteriores a los hechos que comentan: expresan la alegría por los triunfos de las armas americanas en la guerra. Describen de manera jubilosa o sarcástica hechos pasados irreversiblemente, pero positivos como experiencia a corregir. En este grupo debemos contar el 'Cielito' de 1818, encabezado con una nota neoclásica; los de 1821 al Ejército Libertador del Perú, y el segundo a la toma del Callao y de Lima. También el 'Nuevo diálogo', en ciertos aspectos temáticos. Público: la comunidad toda". Y como tercer ciclo se da la "*poesía costumbrista*", va que "ésta es la que describe las fiestas mayas de 1822, donde lo central está ocupado por la visión de lo ciudadano a través de un observador rural. La intención básica es lo dialogado, pero su justificativo es lo cómico. El texto ahora persigue, sobre todo, entretener; es una literatura para consumidores, y, afirmando un poco más la cosa, podría decirse que este

poema va dirigido esencialmente a un público distinto. Quiénes reirán con su lectura serán los hombres que viven en el perímetro urbano o poseen su cultura; no los habitantes de la campaña. Por que la visión (que anuncia de alguna manera el *Fausto*, de Del Campo) es una contemplación sorriente de lo ciudadano narrada por un campesino; pero la sátira pinta lo rural, no lo ciudadano". Más adelante, Borello prosigue: "Desde el punto de vista de la tradición poética, el primer grupo se inscribe en los '*Romances noticieros*' de los orígenes del romancero hispánico. El segundo es el punto de unión entre la poesía celebrativa dieciochesca y la gauchesca escrita por el mismo autor. El último es un tipo híbrido que se relaciona muy bien con el costumbrismo español de mediados del siglo anterior" (*Hidalgo, iniciador de la poesía gauchesca*, Madrid, 1966).

Es lógico suponer entonces que Bartolomé Hidalgo, por ser el iniciador de la poesía gauchesca, debió encontrar dificultades expresivas que asumió con plena conciencia y que se propuso superar. De gran importancia, en primer lugar, era el público o los oyentes a quienes se dirigía, pues lo habitual era el contacto por vía oral, produciéndose sólo en un momento posterior la difusión de los *cielitos* mediante hojas voladoras. Si Hidalgo había escrito poesía culta y los unipersonales, todo ello cargado de saber neoclásico, su nueva manifestación popular tenía que serle riesgosa, puesto que debía abstenerse de los recursos neoclásicos a la moda e insistir en los ideales del pueblo.

La patria necesitaba una expresión directa y clara, para lo cual el *cielito* le sirvió como medio directo de información y comunicación. El éxito de este medio se vio asegurado por la misma formación intelectual y cívica de Hidalgo, su capacidad para entonar todos aquellos temas que formaban parte de su realidad y la pasión rebelde con



que podía relatarlos. Pero es preciso ahora detenerse en este tipo de composición llamado *cielito*, y analizar someramente su formación histórica. No puede afirmarse que Hidalgo sea el inventor del *cielito*, ya que se conocían en la compañía *una danza* de este nombre y su *música* con anterioridad a 1810. El *cielito* proviene de su estribillo "cielo, cielo, cielo", con numerosas variantes en su formación lírica, y así lo aclara Augusto Benito Cortázar en su estudio sobre *Los cielitos patrióticos, expresión folklórica del alma argentina*.

En su primera época, su letra tuvo acentos sentimentales, como puede comprobarse en una copla que recogió Juan Alfonso Carrizo en Tucumán:

*Allá va cielito y cielo  
cielito de mi esperanza,  
que vencen los imposibles  
el amor y la constancia.*

Así también, de la tradición oral, y tomados por Ventura Lynch, una concordancia hacia el tema amoroso:

*Oh, gallo, si tú supieras  
lo que cuesta un buen querer  
no cantabas tan apriesa  
al tiempo de amanecer.  
Cielito, cielo que sí  
cielito, cielo que no  
no cantabas tan apriesa  
al tiempo de amanecer.*

Pero cuando la patria siente la hora de la lucha, el cielo se vuelve militante y se escuchan al pie de las murallas en el sitio de Montevideo, hacia 1812:

*Los chanchos que Vigodet  
ha encerrado en su chiqueto*

*marchan al son de una gaita  
echando al hombro un fungeiro.*

*Cielito de los gallegos,  
¡ay!, cielito del dios Baco,  
que salgan al campo limpio  
y verán lo qué es tabaco.*

*Vigodet en su corral  
se encerró con sus gallegos,  
y temiendo que lo pidien  
se anda haciendo el chanchito rengo.*

*Cielo de los mancarrones,  
¡ay!, cielo de los potrillos,  
ya brincarán cuando sientan  
las espuelas y el lomillo.*

Este *cielito*, atribuido por todos los recopiladores a Hidalgo, aparece por primera vez en el *Diario Histórico del Sitio de Montevideo*, 2 de mayo de 1813, recogido por Francisco Acuña de Figueroa. En una nota a este diario se lee la siguiente aclaración: "Solían los sitiadores en las noches oscuras acercarse a las murallas, tendidos detrás de la contra-escarpa, a gritar improperios, o a cantar versos". Las dos estrofas finales fueron entonadas por Victoria, la Cantora, personaje singular y legendario del Sitio.

Esto no debe extrañar, pues el *cielito* fue, como se ha dicho, una "gaceta festiva", una fuente imaginera que alentaba los espíritus empobrecidos y fatigados.

A este respecto, dice Ángel Héctor Azeves en su trabajo *El cielito militante* (1960): "Escuchando el primer cielo militante y conocido el éxito que lo consagró en la campaña y en los campamentos, surgieron multitud de letras anónimas que se distribuían en hojas sueltas, volanderas, y que siempre,

o casi siempre, fueron escritas, como advierte Juan María Gutiérrez, por la misma mano culta que acababa de escribir una oda o un himno".

*La Gaceta* de Buenos Aires reprodujo en sus columnas algunos de estos cielitos, y la famosa antología publicada en 1824 con el título de *Lira Argentina* dio cabida en sus páginas a dos de estas composiciones.

Juan María Gutiérrez, en su ensayo sobre "*La literatura de Mayo*", publicada en 1871 en la *Revista de Buenos Aires*, señala que estas composiciones que "huyen del artificio de la metáfora, dan a la expresión un acento harto gráfico", y que "por llamar demasiado por su nombre a las cosas triviales, sus picantes cuartetas" no permiten que se las transcriba. Y agrega: "Nuestro cielo huele a campo y aspira a sacudir el yugo de las delicadezas cortanas, aunque nazcan frecuentemente en el corazón de las ciudades y proceda de padres instruidos y cultos".

Los cielitos concentraron principalmente el anhelo de libertad. Su letra, de hondo entusiasmo cívico, lo repite de muchas formas:

*Cielito, cielo, cantemos  
cielito de la unidad  
unidos seremos libres  
sin unión no hay libertad.*

Y en otro ejemplo (*Cielito de la Independencia*):

*El cielito de la patria  
hemos de cantar, paisanos  
porque cantando el cielito  
se inflama nuestro entusiasmo  
Cielito, cielo y más cielo,  
cielito del corazón  
que el cielo no da la paz  
y el cielo nos da la unión.*

Hidalgo nombre el gaucho  
por el cielo

El cielo se proyecta en Hidalgo, quien se apodera de la figura del gaucho, personaje aún sin nombrar. Así lo reconoce Sarmiento cuando lo denomina creador del género *gauchipolítico*.

Como poeta expectante (1821-1822), Hidalgo nos da en esta etapa de su obra lo mejor y de mayor representatividad. Las tres producciones que realizó en estos años, el *Diálogo*, el *Nuevo diálogo* y la *Relación*, descubren el germen de la literatura gauchesca, o como bien acierta expresivamente Jorge Luis Borges, "la entonación" y también "le corresponde a Hidalgo el hallazgo de algunos motivos esenciales: el diálogo entre paisanos, el ambiente sugerido por alusiones, las perplejidades del gaucho en la ciudad. La poesía de Hidalgo no es solo significativa por lo que incluye; también es significativa por lo que omite. El tema de la amistad está en ella y no el del amor".

Volviendo a Bartolomé Hidalgo, éste debió advertir ese descubrimiento de la voz del canto, pero ese descubrimiento le fue dado a juzgar por los distintos procesos que va sufriendo su obra, por la vitalidad de un lenguaje peculiar y propio, ya que esa misma desnudez idiomática le servía para examinar cómo sus versos eran colectados en provechoso triunfo por lectores primitivos. La valoración en sus *Diálogos* no provenía simplemente de un desarrollo más o menos oportuno y feliz; residía principalmente en haber logrado la forma verbal de contarlos.

El primero de sus *Diálogos* presenta a Jacinto Chano (capataz de una estancia en las islas del Tordillo) y el paisano Ramón Contreras (gaucho de la Guardia del Monte). Es una pieza sin útiles grotescos, con cierta emocionada y dolorosa visión. Es un evocar los años de contienda, diez largos lustros, con sangrientos desencantos, donde han luchado por una libertad y una confraternidad entre hermanos que no llega a producirse, ya que no

“se castiga el delito / sin mirar la condición” y que para Chano “lo que pide justicia y que clama la razón”, no puede sufrir variaciones ni modificarse por recursos distintivos entre rico y pobretón, pues son iguales conceptualmente como hijos de Dios aquellos que usan poncho y los que llevan casaca y pantalón. (Esta constancia de oposición entre la clase humilde y el señorón ciudadano, entre el desierto y la ciudad —como marca Sarmiento en *Facundo*—, la civilización y la barbarie, entre el figurón pueblerino y la paisanada matándose *al botón*, según Ascasubi en 1851.) Las penurias llevan una ilusión, ya que el dinero no puede contribuir en apoyo del General Belgrano en la campaña del Norte, con una “soldadesca, delgada que era un dolor”, la ciudad con sus caminos en malas condiciones, la Casa de las Comedias, como abierto cordón, los fondos en manos del Estado tienen muy dudosa aplicación, para lo cual Chano pide a sus compatriotas unión, diciendo: “Os lo pide humildemente / un gaucho, con ronca voz, / que no espera de la Patria / ni premio, ni gallardón / pues desprecia las riquezas / porque no tiene ambición”.

El *Nuevo Didlogo* dirá, con variantes sobre el tema más constante de Hidalgo, la unión de los americanos y las luchas por la libertad. Similares asuntos aparecen en sus ciéritos como el Manifiesto de Fernando VII, distintos episodios de sucesos de la guerra gaucha, el perdón de Belgrano a los vencidos en la batalla de Salta, la soldadesca corajuda:

*Al enemigo topando,  
el poncho a medio envolver  
y el alfiler en la mano.*

Este instrumento de pelea vuelve a evidenciar el constante estado de alerta del paisano, dispuesto a combatir de continuo, poniendo su “corazón en Dios” y en los ideales de patria grande, golpeán-

dose en la boca —como bien dice Contreras—: “y ya nos entreveramos”.

Sigamos simplemente otro pequeño fragmente de esta descripción valiente:

*y a éste quiero, a éste no quiero,  
los juimos arrinconando;  
y a un grito: ¡Viva la Patria!  
el coraje redoblamos  
y, entre tiros y humadera,  
entre reveses y tajos,  
empezaron a flaquear;  
y tan del todo aflojaron  
que de esta gran competencia  
ni memoria nos dejaron.*

Mucho más escenográfico, con una demorada enumeración de sus detalles más simples, Hidalgo en su *Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas Mayas de Buenos Aires, en el año 1822*, la pieza más celebrada y ejemplificadora de su labor poética. Como su título lo informa, el diálogo cubre con simpatía la colorista descripción de las fiestas mayas, siguiendo firmemente la realidad de todos los días desde la noche del 24 de mayo, incluyendo la ornamentación de la plaza, las inscripciones de la pirámide, la música y los cantos, los fuegos artificiales, la ceremonia oficial, los honores militares, el pueblo reunido, las funciones teatrales y los bailes, el gracioso palo enjabonado y los rompecabezas, el asombro de las mujeres, las carreras de sortijas, etc. Esta labor del poeta concuerda con los testimonios que hallamos en *El Argos*, en las muestras palpables de nuestra mejor iconografía sobre la ciudad de Buenos Aires, en los viajeros como *Un Inglés*, y en otros cronistas posteriores a esa fecha. Estimable por la simple ordenación en el romance es su lenguaje, “las figuras re-

tóricas, lo llano de la relación, la inocencia de los incidentes humorísticos, todo es hermoso. La personalidad del poeta desaparece para dejar que se exhiba un gaúcho de pura sangre, decididor, patriota, buen amigo, que en la intimidad de las confidencias se pinta a sí mismo tal cual es, y retrata de paso el gremio social a que pertenece.

Agrego como nota final un resumen que ofrece Augusto Raúl Cortázar: "Los tres *Diálogos* tienen elementos comunes en su estructura, fondo y formas. Jacinto Chano y Ramón Contreras son los únicos interlocutores; a modo de introducción se relatan siempre episodios que tienen por eje el caballo, que ocupaba, en efecto, un primer plano en el mundo mental del gaúcho. Las visitas, hechas y retribuidas a pesar de la distancia que separa a los dos amigos, son motivo para mostrar actitudes, costumbres, modos de comportamiento del gaúcho, que se entrelazan con la exaltación de las glorias guerreras y los ideales ciudadanos. Idénticos sentimientos animan a los tres poemas: el amor a la patria sobre todos, y como consecuencia, el ansia ardorosa, y por momento conminatoria, de unión, de concordia, de justicia y de libertad. No se expresan como invocaciones abstractas y palabrerío, sino que fluye de los temas propios de una conversación de gauchos y se apoyan en la referencia a los sucesos candentes del momento, ya locales y menudos, ya de resonancia nacional" (*Poesía gaúchesca argentina*, 1969).

### 3. El seudoclasicismo y el romancero en Hidalgo

Pero aún podemos analizar la poesía de Bartolomé Hidalgo en paralelos bosquejos con el romance peninsular o algunas formas neoclásicas que salen a relucir dentro del decir criollo. Sobre el par-

Hidalgo y el decir de  
romancero peninsular.

titular, apuntemos algunos pequeños ejemplos. El juego entre los moldes tradicionales como:

*cielito de los gallegos,  
¡ay!, cielo del dios Baco;*

que debe rematarse con lo criollo, iluminando para el lector de campo, al decir:

*que salgan al campo limpio  
y verán lo qué es tabaco*  
(*Cielitos*, 1812)

En tono más solemne, muy hispánico:

*Viva nuestra libertad  
y el General San Martín,  
y publíquelo la fama  
de su sonoro clarín.  
Cielito, cielo que sí,  
de Maipú la competencia  
consolidó para siempre  
nuestra augusta independencia:*

(*Cielito*, sobre la acción de Maipú, en 1818)  
También hay repeticiones dentro del mismo estilo:

*Y los hechos de San Martín  
hoy la fama los pregona,  
y la patria agradecida  
de laureles lo corona.*

(*Cielito patriótico*, 1821)

igualmente el verso sobre la independencia en *Un gaúcho de la guardia del Monte*, 1820.

Dentro de sus reminiscencias clásicas no deja de mentar a Marte, dios de la guerra, adjetivándolo con "cielito del fiero" (*Al triunfo de Lima y*

*el Callao*); como tampoco olvida a Nerón, imá-  
pen popular que se unifica con la crueldad y el  
gobierno del emperador:

*Fue Nerón que mandó a Roma  
y mejor que él es un toro  
cuando se para en la loma.*

Jugando con la imagen localista, cita a otro  
personaje:

*¿Rezaremos con gusto  
por un tal D. Pedro el Cruel?*

recordado en los romances noticieros por su terri-  
ble personalidad. Otro crítico ha parangonado con  
justeza algunos fragmentos de el "*Diálogo patrióti-  
co*", con el romance tradicional de *Fontefrida*. Ex-  
pondremos ambos ejemplos para cotejar:

*Empriestemé su atención,  
y le diré cuánto siente  
este pobre corazón.  
que como tórtola amante  
que a su consorte perdió,  
y que anda de rama en rama  
publicando su dolor;  
así yo de rancho en rancho  
y de tapera en galpón  
ando triste y sin reposo,  
cantando con ronca voz  
de mi Patria los trabajos,  
de mi destino el rigor...*

y en el romance español:

*Fontefrida, Fontefrida,  
Fontefrida y con amor,  
do todas las aveccas  
van tomar consolación,*

*sino es la tortolica  
que está viuda y con dolor.  
Por allí fuera a pasar  
el traidor del ruiseñor,  
las palabras que le dice  
llenas son de tradición...*

*.....  
—Vete de ahí, enemigo,  
malo, falso, engañador,  
que ni poso en ramo verde,  
ni en prado que tenga flor;  
que si el agua hallo clara,  
turbia la bebía yo.*

Hidalgo busca tan sólo, al utilizar la comparación  
con el tema de la tórtola —ejemplo por su parte de  
fidelidad conyugal—, la identificación de la tristeza  
y la desolación. Trata de que el oyente se conmueva  
con su relato. Todo su desconsuelo está demostrado  
en el tono nostálgico de la relación de Chano a su  
amigo Contreras. Si la tórtola del romance dice:

*que ni poso en ramo verde,  
ni en prado que tenga flor,*

Hidalgo propone este cambio muy apropiado:

*ando triste y sin reposo,  
cantando con ronca voz  
de mi Patria los trabajos,  
de mi destino el rigor.*

En el romance vemos *ramo verde*, lo cual cambia  
Hidalgo por: *y que anda de rama en rama / publi-  
cando su dolor*. Martín Fierro ha de utilizar la me-  
táfora: *que salgan de rama en rama* (I, v. 100).

El tema de la independencia en Hidalgo

#### 4. Otros temas en Hidalgo

Anteriormente se ha citado el análisis que hace Cortázar de los puntos comunes entre los tres diálogos. Deben tenerse muy en cuenta para hacer un planteo total sobre la obra de Hidalgo. Debe añadirse ahora a esas puntualizaciones un detalle principal: el tema de la Injusticia, que convierte a Hidalgo casi en un precursor de la literatura preocupada por lo social. Tomemos fragmentos aislados, sin mayor análisis:

*jurando la independencia  
no somos esclavos ya;  
cielito, cielo que sí,  
el Rey es hombre cualquiera,  
y morir para que él viva  
¡la puta...! es una zoncera;  
mejor es andar delgado,  
andar águila y sin penas  
que no llorar para siempre  
entre pesadas cadenas;  
todo el pago es sabedor  
que yo siempre por la causa  
andube al frío y al calor.*

La posición queda marcada en el tono quejumbroso del primer Diálogo:

*En diez años que llevamos  
de nuestra revulución  
por sacudir las cadenas  
de Fernando el balandrón  
¿qué ventaja hemos sacado?  
Las diré con su perdón.  
Robarnos unos a otros,  
aumentar la desunión  
querer todos gobernar,  
y de jución en jución*

*andar sin saber que andamos:  
resultando en conclusión  
que hasta el nombre de paisano  
parece de mal sabor  
y en su lugar yo no veo  
sino un eterno rencor  
y una tropilla de pobres  
que medita en su rincón  
canta al son de su miseria:  
¡no es la miseria mal son!; etc.*

Angustia por la igualdad de clase y su planteo sobre la ley en el *Diálogo patriótico interesante* (1821):

*La ley es una no más,  
y ella da su protección  
a todo el que la respeta.  
El que la ley agravió  
que la desagravie al punto:  
esto es lo que manda Dios  
lo que pide la justicia  
y que clama la razón;  
sin preguntar si es porteoño  
el que la ley ofendió,  
ni si es salteño o puntano,  
ni si tiene mal color;  
ella es igual contra crimen  
y nunca hace distinción  
de arroyos ni de lagunas,  
de rico ni pobretón:  
para ella es lo mesmo el poncho  
que casa y pantalón:  
pero es platicar de balde,  
y mientras no vea yo  
que se castiga el delito  
sin mirar la condición:  
digo, que hemos de ser libres  
cuando hable mi mancarrón.*

Este final es simplemente el juego de una imagen sustitutoria del vocablo *nunca*. Lo administrativo se presenta como decadente, hay deshonestidad a juzgar por los versos, temas que se harán constantes, que luego tomará Ascasubi y rematarán en Hernández, como al descubrir el tratamiento que sufre el gaucho y el señorón. Igual importancia concedemos a su descubrimiento, diríamos con simpleza, casi cotidiano de la muerte, el enfrentamiento del duelo personal o el fragor de la batalla, el ruido casi palpable de las lanzas, la agonía lenta de esos criollos que calentaba la pujanza del encuentro. Desde la pintura del valor.

*allá va cielo y más cielo;  
Libertad, muera el tirano;  
o reconozcemos libres,  
o adiosito, y sable en mano;*

hasta la carga plena:

*la sangre amigo corría  
a juntarse con el agua  
que del arroyo salía;  
los de lanza atropellaron;  
pero del caballo, amigo  
limpitos me lo sacaron;  
godos como infierno, amigo,  
en ese día murieron;  
hubo tajos que era risa;  
a uno el tomo le pusieron  
como pliegues de camisa.*

También en la *Relación*, Jacinto Chano narra la forma en que fue herido; con aire de festejo y sin darle importancia.

Hernández se aproximará en distintos juegos con escenas similares por boca de *Martín Fierro*, tanto como podemos orientarnos sobre la aparcería entre

El tema de la amistad en Hidalgo  
paisanos. El gaucho hizo culto de la amistad doble. En su mundo de soledad y vagabundeo, el encuentro casual le ofreció la presencia repentina de un jinete, la ocasión festejada del aparcerero, del hombre con quien conversar y escuchar, confiarse y gozar del diálogo, estrechar otro ser, humanizarse en el respeto mutuo y la relación de amistad. Hidalgo dibuja con lentitud, como si estuviéramos viendo lo que nos cuenta, dándonos participación en el acto:

*Comieron con gran quietú,  
y después de haber sestiao  
ensillaron medio flojo,  
y se salieron al tranco  
al rancho de Andrés Bordón,  
alias el Indio Pelao...*

(*Nuevo diálogo patriótico*)

Posteriormente, el tema se da en Ascasubi y, con mayor intimidad, en Estanislao del Campo. Más perdurable se repite también en las andanzas del sargento Cruz y Martín Fierro. Súmese la aparición de otros temas, como la utilización refranesca o los dichos populares que harán sentencioso el decir del criollo, y que al fin se asimilarán al pueblo, ya que generalmente ese recurso salió de su expresión diaria y hasta se transculturó en el folklore universal. En otros casos el dicho buscará el tono cómico, lo risible:

*de balde tiraban taba  
porque siempre han de echar culo, etc.*

Bartolomé Hidalgo ofrece asuntos de ambiente, la *cultura* del gaucho, en sus alimentos, diversiones, juegos, costumbres; hasta incorporar al *indio*. La mención de este personaje, cuya alusión era significativa de hostilidad, muerte y desprecio, está

dada en Hidalgo con acento encomiástico. Así en Cielito al triunfo de Madrid (1818), vemos:

*Pero ¡bien ayga los indios!  
Ni por el diablo aflojaron,  
mueran todos los gallegos,  
viva la Patria, gritaron.*

Por supuesto, ya se habrá comprendido que califica de "indios" a la soldadesca patriota, dándole sentido de identificación con ellos. Luego dirá:

*Cielito, cielo que sí,  
guárdense su chocolate,  
aquí somos puros indios  
y tan sólo tomamos mate.*  
(1819)

En el mismo cielo hay otras imágenes; la primera con censura y crítica dolorosa:

*Ya se acabaron los tiempos  
en que seres racionales  
adentro de aquellas minas  
morían como animales.*

La siguiente, muestra amargo humor:

*Cielo, los Reyes de España  
¡la puta que eran traviesos!  
nos acristianaban al grito  
y nos robaban los pesos.*

Hidalgo trata el tema del indio —con valentía dentro de su tiempo— destacando la explotación, interesándose por la voz simbólica de una clase explotada y como tal la emplea. Desde Echeverría en La Cautiva, hasta Hernández, pasando por Ascasubi, la india fue un estigma, sólo se vio en ella la

desolación del malón, el saqueo, el cautiverio, la muerte de su lanza. Solo Hidalgo habló del indio sin identificarlo con la barbarie, con el salvaje feroz, indomable, vengativo.

## 5. La herencia de Hidalgo

Además de todo esto, Hidalgo, aun sin proponérselo, dejó también marcado el camino para otras expresiones típicas de la poesía gauchesca. Se trata de unidades narrativas que pueden señalarse en el orden siguiente:

- a) fórmulas de salutación;
- b) ofrecimiento de algo al recién llegado: tabaco, alimento, etcétera;
- c) juntar los caballos;
- d) lamentaciones por el tiempo pasado, por causas materiales o políticas;
- e) peleas que se describen en el diálogo;
- f) el gaucho en la ciudad: impresiones directas, narrativas, de acontecimientos, fiestas, etcétera;
- g) ausencia de la mujer, desaparece como compañera o madre, desvinculación de la familia;;
- h) eliminación del contorno; omisión del *paisaje*, por considerarlo sin importancia —a veces contenido y limitado a pocas palabras, intuido, sugerido por alusiones—, y de los *personajes*, más supuestos que detallados, más desdoblados por el lector o escucha, que afirmados en el poema. Este mundo se hace personalísimo por la recreación impuesta en el mismo oyente o se transfigura en la representación que ejerce sobre el público.

Estos elementos literarios dan, a través de Bartolomé Hidalgo, la sombra del gaucho y su poesía. Y, como sostenía don Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Antología de los poetas hispanoamericanos* (1915), "fueron el germen de esa peculiar poesía



sía gauchesca que, libre luego de la intención del momento, ha producido las obras más originales de la literatura sudamericana"; o, como lo confirma Juan Maria Gutiérrez, "este género es el único original que tenemos: lo único que puede llamarse americano; todo lo demás es una imitación más o menos feliz de la poesía europea".

Hidalgo adelanta su figura de precursor y presenta los temas que se harán preocupación auténtica en los continuadores: Hilario Ascasubi, demorado en los acontecimientos civiles e históricos, sobrellevando las angustias lógicas de nuestra organización nacional; el fresco iluminado que nos deja Estanislao del Campo, haciendo narrar a un gaucho sobre la representación lírica del *Fausto*; la obra cumbre de José Hernández, quien pone en labios de un payador el largo relato de un gaucho que a su vez simboliza un pueblo, una clase social, un destino. En suma, de Hidalgo parte el desarrollo posterior de la literatura gauchesca.

## INTRODUCCIÓN A LA POESÍA GAUCHESCA \*

Rodolfo A. Borello

La poesía gauchesca ha sido fenómeno siempre unido a circunstancias no-literarias. Nació, vivió, y existe todavía hoy como una realidad compleja, en la que lo puramente literario constituye apenas una parte (y no la más importante) de su abarcadora presencia. Durante su período de oro en el siglo XIX siempre se manifestó como un apéndice de lo político. Nacida con la rebelión independentista de Mayo, pronto se convirtió en instrumento fáctico en las luchas civiles, en órgano propagandístico y periodístico, para convertirse con Hernández en vehículo de defensa en favor de una clase social. Después de *Martín Fierro* la poesía gauchesca toma distintos cauces; ya cae en lo lírico-costumbrista, ya en lo matonesco y folletinesco, ya vuelve a su antigua veta política.

\* La decisión de publicar estas clases, dictadas en las acogedoras aulas de la Universidad Nacional del Sur, colocó a su autor ante una difícil disyuntiva. Como se verá, en algunas partes se esbozan puntos de vista cuya demostración erudita obligaría a un extenso análisis, imposible de realizar dado el espacio disponible. Ante la obligación de publicarlas, se ha preferido conservar el tono coloquial de las mismas, con la promesa de un futuro desarrollo analítico.

Después de 1880, cuando comienzan los estudios críticos sobre sus textos clásicos, las valoraciones parten casi siempre de consideraciones extra-literarias. Unos las consideran representativas del alma nacional, otros símbolo de una clase y una raza, otros buscan en ellas argumentos ideológicos para las disputas contemporáneas de tipo político.

Esta reiterada visión política ha deformado —con suma frecuencia, tanto la valoración de sus características estéticas, como una precisa delimitación de sus relaciones con otras especies poéticas. Por ejemplo, la más común de las confusiones ha consistido en ver a la poesía gauchesca como una forma más de la poesía folklórica o de la poesía popular. Por eso comenzaremos este cursillo con algunas precisiones terminológicas indispensables.

Llamaremos poesía gauchesca a: 1) aquella escrita por autores conocidos o anónimos, no anterior a fines del siglo XVIII, cuya persistencia se extendió a todo el siglo siguiente y llega hasta nuestros días, su cumbre es el *Martín Fierro*; 2) puesta en boca de un gaucho, que habla de su mundo y da "su" visión del mundo; 3) escrita en un habla que intenta recrear la del habitante rural, y siempre "hablada" por éste; 4) obra de autores casi siempre cultos, urbanos, que emplean ese habla con intenciones políticas y secundariamente literarias; 5) esa poesía ha aparecido en las zonas del Litoral (ambas orillas del Río de la Plata, llanuras de Buenos Aires y el Uruguay); temas: políticos, vida del gaucho, cuadros costumbristas, "visión" gaucha de lo ciudadano; 7) métrica octosilábica tradicional, pero ni las estrofas ni la distribución de las rimas son las mismas de la que se denomina poesía tradicional. Como señaló Jacovella, a quien seguimos en este apartado, en general la poesía gauchesca utilizó estrofas distintas (octavillas, romance anantado monorrímo, redondilla y sextina hermanadiana). Estas formas son ajenas a nuestra poesía

popular; 8) poesía dialogada, de género predominantemente narrativo y casi siempre biográfica, instalada en la primera persona del que habla; 9) aun-que algunos de sus textos se folklorizaron, la trans-misión de los poemas gauchescos se hizo siempre sobre la base de hojas o folletos impresos.

Poesía *tradicional* fue la traída a nuestra tierra por los conquistadores durante los siglos XVI y XVII; eran canciones líricas y romances hispánicos, ya fragmentados, ya contaminados, se expandieron sobre todo el noroeste y centro, pero también apa-recen documentados en la provincia de Buenos Ai-res, aunque escasamente; el tema dominante estaba siempre separado de lo rural y campesino: el amor, el lirismo, o motivos religiosos; a diferencia de la tendencia narrativa de la poesía gauchesca, en la tradicional es visible la preeminencia de poemas líricos; personajes y habla culta, no rural; anóni-mos; métrica de arte menor; rima consonante; trans-misión oral.

Poesía *payadonesa* fue una forma efímera y cir-cunstancial de poesía que, a diferencia de la tradi-cional, desapareció junto con su improvisador (*payar* era exactamente "improvisar"). El payador era hombre de capacidades poéticas superiores al cantor común; podía glosar o desarrollar un tema dado usando rimas o estrofas propuestas por el que preguntaba; otras veces "payaba de contrapunto" frente a un rival (como el Negro y Martín Fierro), improvisando siempre. Parece que el payador era capaz de narrar hechos históricos o sucesos impor-tantes y ejemplares de la comunidad. Esta poesía se extinguía con el cantor.

Por fin, llamaremos poesía *nativista* a aquella de autores cultos, casi siempre de veta romántica (Mitre, Gutiérrez, Obligado, etc.) que trataban nostálgicamente o con intención nacionalista, temas y personajes campesinos (Bruno C. Jacovella, "Las

especies literarias en verso", en J. Imbelloni y otros. *Folklore Argentino*, Bs. As., Nova, 1959).

### Orígenes de la poesía gauchesca

El problema de los orígenes de este género poético supondrá no solamente un rastreo y una reseña histórica: analizar los testimonios más antiguos que hagan referencia al tipo social y a la poesía que hablaba de su existencia e intentaba recrear (o pintar con visos costumbristas) su forma de vivir y de ser. También dará origen a un examen teórico de la existencia misma del género que nos interesa y de su muy peculiar "situación" frente a la crítica literaria y a la literatura en general. Como veremos, hasta el mismo examen crítico de los orígenes ha estado unido a una serie de actitudes científicas demasiado influidas por las opiniones personales de los diferentes investigadores. Por eso en este apartado realizaremos en primer lugar un examen de los pocos datos concretos que hoy poseemos, lo cual permitirá deducir algunas ideas generales y esclarecer este complejo asunto no resuelto todavía.

Parece incontrovertible que el primer poeta gauchesco conocido fue Bartolomé Hidalgo. El monotevidiano partió de una realidad concreta, existente ya en su tiempo, anterior a él y que seguirá presente en su vida y durante gran parte del siglo XIX: la de una clase social, la de una poesía primitiva de payadores y cantores gauchos que junto a los poemas tradicionales —ya en olvido y transformación poética en variantes— comenzaban a componer poemas inspirados en su mundo, apelando a su habla, instalados en el molde inmediato y cómodo del antiquísimo octosílabo. Esos poemas debieron ser marcadamente narrativos, algo monótonos, desmañados, y en alguno ya aparecía

el uso de la primera persona, como marco autobiográfico de aventuras amorosas o bélicas. Esto que suponemos ocurría ya en la segunda mitad del siglo XVIII y se afirmará y convertirá en fenómeno común a todo el siglo XIX, está atestigüado por textos que examinaremos a continuación. Ello nos obliga a aceptar la existencia de una tradición gauchesca evidente, anterior a Hidalgo (existió una clase social y existió un género de poesía creada y/o improvisada por los gauchos, junto a la cual siguió perviviendo la poesía heredada de la Península). Hoy sabemos que la clase social existía ya en los primeros años del siglo XVII; pero la que hemos llamado "poesía de los gauchos" debió existir en formación más o menos distinguible frente a la hispánica peninsular, ya a mediados del siglo XVIII. Dos testimonios nos permitirán establecer algunos hechos básicos hasta ahora no diferenciados con la debida claridad. Ya don Alonso Carrió de la Vandra, el que se ocultó bajo el seudónimo de Concolorcorvo, escribía hacia 1773 refiriéndose a los gauderios:

"Se hacen de una guitarra, que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean, y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores."

El visitador transcribe además un fragmento poético (escuchado en Tucumán) y estos textos prueban que: a) todavía seguían vivos los poemas tradicionales de origen peninsular ("coplas, que estropean"); b) el mismo cantor o payador que estropeaba coplas hispánicas, componía otras poesías ya cambiando o deturpando (según el gusto del testigo) los textos heredados, ya improvisando otros de su propia cosecha ("muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre

S. XVII - el gaucha gauchesco.

amores"); c) aunque persistía entonces la preferencia por poemas líricos, el *regularmente* del viajero nos hace pensar que debieron existir otros sobre temas y de tono diferente (narrativos, noticieros, matonescos).

Que yo sepa la primera definición concreta de *payador* aparece en el vocabulario de Francisco Javier Muñiz (1845), pero ya a comienzos de siglo Bartolomé Hidalgo se calificaba a sí mismo con este calificativo:

“que aunque yo compongo cielos / y soy medio payador” (*Diálogo*, v. 109).

Esta referencia nos hace pensar que la palabra, definida por Muñiz como “Improvisar entre dos cualquier asunto cantándolo en verso contradictorio al son de dos guitarras...”, debía tener entonces una antigüedad de por lo menos cincuenta años, por lo que podemos suponer —sin demasiadas exageraciones— que el arte de pagar ya existía hacia 1770 o 1750. O sea que a mediados del siglo xviii ya estaba en proceso de constitución un corpus poético, una manera de componer y cantar o recitar versos, improvisados por estos primitivos cantores rioplatenses. Ellos, simultáneamente, introducían variantes en los textos hispánicos y, a la vez, comenzaban a hablar de sus cosas y de su mundo, iniciando la creación de lo que hemos denominado *poesía de los gauchos*, que más tarde serviría de inspiración, de punto de partida para los poetas gauchescos propiamente dichos, de origen culto.

Un testimonio en verso dieciochesco, escrito por un español y que debe ser considerado como la primera descripción versificada del gaucho, prueba que ya comenzaba el proceso de atracción sobre los cultos, de esta forma de vida. Se trata del poema editado por Battistessa en el nº 14 de *Sur*,

titulado “Relación de lo que ha sucedido en la Expedición de Buenos Ayres, que escribe un saragento de la comitiva, en este año de 1778”. Este texto español debe ser considerado como un antecedente concreto de lo que haría pocas décadas más tarde Juan Baltazar Maciel: la descripción costumbrista de un tipo pintoresco cuya forma de vida atrajo de manera muy especial la atención de los hombres urbanos. El momento en que a la intención descriptiva se sumó la de recrear o imitar su habla peculiar y campesina, utilizando esas formas poéticas no documentadas, es exactamente el del nacimiento del género que hemos denominado poesía gauchesca.

El testimonio de Sarmiento, en *Facundo*, nos da un cuadro asombrosamente revelador de cuál era la situación de esas formas poéticas hacia 1840:

“El cantor anda de pago en pago, ‘de tapera en galpón’, cantando sus héroes de la Pampa, perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en un malón reciente, la derrota y muerte del valiente Rauch, la catástrofe de Facundo Guiroga, i la suerte que cupo a Santos Pérez...”

“El cantor mezcla entre sus cantos heroicos la relación de sus propias hazañas. Desgraciadamente el cantor, con ser el bardo argentino, no está libre de tener que habérselas con la justicia. También tiene que dar la cuenta de sendas puñaladas que ha distribuído, una o dos *désgracias* (muertes!) que tuvo, i algun caballo o muchacha que robó. El año 1840, entre un grupo de gauchos i a orillas del majestuoso Paraná, estaba sentado en el suelo i con las piernas cruzadas un cantor que tenía azorado i divertido a su auditorio con la larga i ani-

Seminario de la Compañía de Jesús en el Convento

mada historia de sus trabajos i aventuras. Había ya contado lo del rapto de la querida, con los trabajos que sufrió; lo de la desgracia, i la disputa que la motivó; estaba refiriendo su encuentro con la partida i las puñaladas que en su defensa dió; cuando el tropel i los gritos de los soldados le avisaron que esta vez estaba cercado...

"Por lo demás, la poesía original del cantor es pesada, monótona, irregular, cuando se abandona a la inspiración del momento. Más narrativa que sentimental, llena de imágenes tomadas de la vida campestre, del caballo i de las escenas del desierto, que la hacen metafórica y pomposa. Cuando refiere sus proezas o las de algún afamado malévolo, parece al improvisador napolitano desahogado, prosáico de ordinario, elevándose a la altura poética por momentos, para caer de nuevo al recitado insípido i casi sin verificación. Fuera de esto, el cantor posee su repertorio de poesías populares, quintillas, décimas y octavas, diversos géneros de versos octosílabos. Entre estas hai muchas composiciones de mérito, i que descubren inspiración y sentimiento".

(ed. Palcos, ECA, Bs. As., 1961, págs. 53-55.)

Hacia 1840 los payadores y cantores de la pampa manejaban una poesía variada, de distintos tipos: a) la tradicional, de fondo hispánico ("su repertorio de poesías populares, quintillas, décimas, octavas..."); b) la de tipo noticiero-histórico, que repetían muchos siglos más tarde la función de los romances primitivos del s. xiii y xiv ("los llantos de la viuda... muerte del valiente Rauch, la catástrofe de Facundo Quiroga"); c) la gauchesca, de marco autobiográfico ("la poesía original del

cantor es pesada... Más narrativa que sentimental, llena de imágenes tomadas de la vida campestre... Cuando refiere sus proezas o las de algún afamado malévolo...". Obsérvese que esa poesía se enmarcaba en relatos autobiográficos en primera persona: "El cantor mezcla entre sus cantos heroicos la relación de sus propias hazañas... con la larga y animada historia de sus trabajos i aventuras", y se alternaba con poemas narrativos de tipo histórico ("cantos heroicos": aventureros, históricos, épicos...?). Por otra parte Sarmiento emplea *trabajos* en el sentido clásico de estrechez, molestias, penalidades.

Por otra parte sus "proezas" —al parecer— eran idénticas a las de personajes que se collocaban fuera de la ley, por eso habla Sarmiento de "algún afamado malévolo": lances aventureros, de hombres valientes perseguidos por las autoridades y la policía.

Pero hay algo más, que hace del texto sarmientino un documento de valor inapreciable: Sarmiento nos da, aproximadamente, una síntesis de cuáles eran los argumentos preferidos de estos cantores gauchescos. Y esos argumentos coinciden, asombrosamente, con los que Hernández narrará en su obra inmortal:

"Había ya contado lo del rapto de la querida, con los trabajos que sufrió; lo de la desgracia, i la disputa que la motivó; estaba refiriendo su encuentro con la partida i las puñaladas que en su defensa dió..."

En este texto encontramos un dato valiosísimo: hacia 1840 existía un corpus ya establecido, un conjunto de temas y asuntos regularizados y reiterados, convertidos en tópicos obligados, probablemente por exigencias del mismo público al cual esos relatos se dirigían. Un ligero análisis del material enumerado por el sanjuanino nos hace ver que mu-

Sarmiento dice que es proeza  
y no baste a cargo de Sarmiento (en 1840)  
página 7:

chos de esos asuntos comunes y estabilizados, servirán de marco al autor del *Martín Fierro*: peleas con la partida, "desgracias", ubicación social de baja extracción, situación fuera de la ley del protagonista, casi siempre personaje valiente y peleador, de existencia rodeada de peligros y sinsabores.

Sarmiento además califica esa poesía de acuerdo con sus gustos románticos: "prosaico... casi sin versificación". Nota además que era predominantemente narrativa, "llena de imágenes tomadas de la vida campestre, del caballo i de las escenas del desierto, que la hacen «metafórica y pomposa...»". Hernández, deseoso de lograr la atención de un público concreto al que quiso ganar para nuestra literatura, creará su poema con la manifiesta intención de no apartarse de esos asuntos convertidos ya en tradicionales.

Nótese además que en la época había relatos poéticos referidos a Quiroga (en el cual se inspira Sarmiento para narrarnos la muerte del caudillo), a Rauch, a una madre que había perdido sus hijos en un malón (asunto que inspiró evidentemente *La Cautiva*, de Echeverría, tal como su autor señaló en "Cartas a un amigo"). Por fin, algo no señalado antes: parece que Sarmiento, inconscientemente, tiene en la memoria un relato en verso que se delata en la reiteración de un asonante no evitado en la traslación en prosa: "con los trabajos que sufrió... la disputa que la motivó... que en su defensa dió". Todo esto prueba algo incontestable: Sarmiento conoció bastante bien la materia poética vigente en nuestros campos entonces...

Esto nos da uno de los extremos concretos de la poesía gauchesca y de sus orígenes: una tradición popular, extendida, anterior a Hidalgo, enriquecida durante el s.xix, con un enorme corpus temático y un habla peculiar, con un horizonte de intereses determinados y un público concreto. ¿Qué relaciones históricas, que tradiciones hispánicas

continúa esa poesía...? Sin exagerar puede decirse que la poesía gauchesca se insertaba en dos anti-quisimas y poderosas raíces peninsulares: 1) del Romancero había tomado su métrica octosilábica su fusión de elementos épicos y líricos, su función noticiosa e histórica; 2) del teatro costumbrista dieciochesco su gusto por lo dialogado, su potente teatralidad dramática, su gusto por el color local y por los tipos más diferenciados y socialmente bajos ( que constituye una nota hispánica reiteradamente constante).

Este aspecto de los orígenes de la gauchesca, plantea un interesante problema al ver cómo ha sido interpretado por algunos críticos. Para Ricardo Rojas y Augusto Raúl Cortázar lo fundamental es el entronque con lo tradicional. Lo más valioso parece consistir en el hecho de que se enraza en una tradición anterior a la cual continúa y enriquece.

Rojas, muy influido por las ideas historicistas típicas de la crítica literaria de la segunda mitad del siglo xix, y por la filología positivista de la época, vio a la gauchesca como una continuación de una tradición histórica que tenía varios orígenes: lo español, lo indígena, lo criollo. Todo eso combinado en un territorio y una historia daba nacimiento a lo gauchesco, visto como expresión de la argentinidad. Rojas insertaba el fenómeno de la gauchesca en una visión típicamente romántica —e historicista— de la épica primitiva. Según nuestro crítico, *Martín Fierro* tenía para nuestra nacionalidad la misma significación que el *Cantar de Mío Cid* tenía para España...

Cortázar ha ido elaborando a través de muchos años y de una rica labor de folklorista, una visión muy peculiar de la gauchesca. A partir de los estudios de numerosos investigadores (Carrizo, Tiscornia, Federico de Onís, Olga Fernández Latour de Botas, etc) y de la propia obra de estudiosos y crítico literario. Cortázar ve a la gauchesca como una

x 2 (a) de Sr. - into la gauchesca → definición de m. 2  
2) notable w. p. 18 12  
m. la literatura 12  
p. 12

“proyección literaria” del folklore del gaucho. Para Cortázar, el folklore del gaucho fue una realidad activa y presente, en estado influyente y en transformación continua, que determinó la poesía gauchesca en sus caracteres más importantes. Y es allí, en su costado “heredado” diríamos, donde reside para nuestro investigador lo básico de su sentido y sus valores. Por eso, para nuestro ilustre crítico y bibliógrafo, la poesía gauchesca más que conjunto de obras individuales, es apenas un momento (una “proyección”, escribe) de un corpus fuente y existente, que se eleva a dignidad poética en la obra de los poetas gauchos, y que se enriquece nuevamente convirtiendo en folklore numerosos textos de esos mismos autores individuales (como ocurrió con Hidalgo y con Hernández).

Por eso Cortázar subtitula su último trabajo sobre el asunto (*Poesía gauchesca*, Ministerio de Educación, 1970) de esta manera: “Poesía gauchesca, eslabón de un proceso cultural”, y en el prólogo escribe:

“... la poesía gauchesca resulta así, no solamente una expresión literaria, sino sector de una zigzagueante trayectoria cultural que en todas las épocas y literaturas vincula la expresión popular, tradicional y anónima (tomada como fuente de inspiración, como savia vitalizadora, como ideal estético y espiritual) con las reelaboraciones de motivos y temas que imitan su forma, su lengua y su estilo. De este vaivén, son ejemplos las obras culminantes de todas las lenguas y civilizaciones...” (pág. 15).

Ambos críticos tal vez acentúan demasiado este costado inicial de nuestra poesía, en desmedro de los aspectos individuales, creadores, peculiares, de cada poeta en particular. Porque la poesía gauchesca, y éste es otro aspecto fundamental de su compleja realidad, fue simultáneamente un fenómeno de “proyección literaria del folklore” (y hasta la determinación teórica que supone el término se

lo debemos a Cortázar) pero también constituyó la manifestación de específicas intenciones estéticas y creadoras. Una comprensión totalitaria del “objeto” poesía gauchesca no deberá ignorar que hasta el hecho mismo de ser una “proyección literaria” de lo folklórico, influyó una voluntad individual, una intención creadora diferenciada nacida en cada autor. Hidalgo, Ascasubi, del Campo, Hernández, se insertan conscientemente en una tradición, se vuelven hacia una realidad existente, pero persiguen introducir en ellas las notas peculiares, diferenciales, de un poeta concreto. Sin la voluntad estética de Hernández, sin los gustos y las caídas en lo romántico de del Campo, sin las notas neoclásicas y la concepción neoclásica de la literatura, tal vez Hidalgo resultaría incomprensible...

Pero hay más. Sin la presencia avasalladora de las ideas y preferencias estéticas del romanticismo, la gauchesca del siglo XIX resultaría un fenómeno extraño a toda explicación coherente.

Ya en 1926 Américo Castro, en artículos publicados en *La Nación*, había insistido en destacar los rasgos románticos del poema hermandiano; poco después, Karl Vossler acotaba los aspectos de consistente elaboración artística que podían detectarse en la obra de Hernández, por debajo de una aparente facilidad y sencillez estilística. Ha sido Aníbal Sánchez Reulet el primero en destacar los aspectos puramente literarios del fenómeno de la gauchesca (“La poesía gauchesca como fenómeno literario”, *Revista Iberoamericana*, nº 52, 1961). Tal vez con un empecinamiento característico de quien debe demostrar una tesis que a primera vista parece heterodoxa y renovadora, Sánchez Reulet deja de lado ciertos aspectos que no pueden ser excluidos de una consideración amplia del fenómeno, pero es su visión la que permitirá comprender en su totalidad el origen y la “situación” de la gauchesca. Una exposición más o menos extensa de los puntos

S. XVIII en Europa, rievok de la y del bogo p...  
S. XVIII en Europa, rievok de la y del bogo p...

de vista del crítico citado nos permitirá contemplar en perspectiva gran parte de la problemática misma de la gauchesca.

Para Sánchez Reulet, Hidalgo fue escritor solamente comprensible dentro del esquema de ideas del siglo XVIII, y los antecedentes de su obra fueron exclusivamente literarios. Durante todo el siglo de la Ilustración, en las literaturas europeas se dio un renovado interés por los tipos y formas de vida populares. En la Francia y la España de la segunda mitad del siglo XVIII se manifestó frecuentemente a través del cuadro de costumbres, el teatro costumbrista y la sátira de igual intención. Ello hizo que muchos autores reprodujeran las formas habladas del bajo pueblo, y recrearan sus tipos plebeyos y populares (el teatro de Ramón de la Cruz, la rica obra de costumbristas conservadores españoles). En el Río de la Plata este gusto popularizante se manifestó en poemas del canónico Maziel ("Canta y guazo..."), en *El amor de la estanciera*, etc. Estos son antecedentes "literarios" de la gauchesca e influirán decisivamente en Hidalgo.

La concepción utilitaria y comprometida de la literatura es también típicamente neoclásica (en nuestro país ya aparece en los poemas que trataban las invasiones inglesas) y la literatura patriótica de intención propagandística continuaba la tradición satírica y costumbrista. Escribe nuestro autor: "Los innumerables cielitos patrióticos posteriores a 1810 no eran todavía poesía gauchesca, ni eran poesía popular... Eran obra de autores cultos... La actitud literaria de Hidalgo, con ser revolucionaria y original, había sido precedida por una serie de intentos anteriores y provino, a mi juicio, no del canto anónimo de unos supuestos payadores... sino de una tradición literaria que, por modesta que fuese, era con todo literaria".

Sánchez Reulet considera a la *Relación de Hidalgo* como un típico cuadro costumbrista neoclásico,

y el artificio de describir la ciudad por boca de un forastero perteneciente a otro mundo cultural, equivale a "la visión de un persa en la sociedad europea del siglo de Montesquieu... o el simple hurón de Voltaire". El mismo crítico deriva los *Diálogos del teatro costumbrista* dieciochesco, lo cual dará forma dramática a toda la gauchesca posterior; y en esto último creemos que S. Reulet tiene razón.

El entorno crítico que acompañó al desenvolvimiento de la gauchesca fue también literario, culto. Son los románticos los primeros en recibir elogiosamente las poesías gauchescas de Hidalgo (véase lo que sobre ella escribió en sus *Viajes Sarmiento*, al pasar por Montevideo, convirtiéndose así en el primer crítico de la misma). Los encomios que reciben las composiciones del *Paulino Lucero*, de Ascasubi, en 1853, continúan una rica labor de desbroce crítico y de formación del gusto por los integrantes de la generación del 37. Ellos perseguían la originalidad, la creación de una literatura nacional, la pintura de nuestro paisaje y de nuestros tipos populares. Son los románticos los que introducen varios elementos nuevos y los valorizan en el arte literario: a) un paisaje nuevo, el desierto; b) un personaje antes ignorado: el indio; c) un tema americano: el de la cautiva; d) intentan describir el paisaje del país (Mármol, Alberdi, Echerrría, Sarmiento). Son, en verdad, los que iniciaron el proceso de idealización del gaucha dando una visión "culto" y nativista del mismo (el mito de Santos Vega, por ejemplo, iniciado por Mitre, o los poemas nativistas de Juan M. Gutiérrez y Oblgado). Ellos comienzan el proceso de mitificación del gaucha, ya como imagen del argentino, ya como valor máximo de lo criollo. Ellos hicieron del gaucha un tema prestigioso; y a la vez fueron los que dignificaron el propio género gauchesco. Y glorificaron a los payadores calificándolos de aedas, bardos, cantores primitivos, etc.



Los románticos, además (Sarmiento y Alberdi), defendieron teóricamente una concepción militante de la literatura; ambos proclamaron la necesidad de una literatura que expresara los problemas de la sociedad en que vivían. De alguna manera esto fue manifestado por Hernández en los prólogos de su *Martín Fierro*. Y es esa actitud romántica la que hizo que para los coetáneos y contemporáneos de Hernández el valor máximo del poema residiera en su sentido de defensa social de una clase perseguida, en su reclamo justiciero y humanitario, antes que en sus valores literarios. Por fin, al defender los románticos el derecho del pueblo a usar su habla, defendían indirectamente el nivel lingüístico en que fueron compuestos los poemas gauchescos...

Aunque no compartimos ciertas negaciones y exclusiones realizadas por Reulet, podemos decir que su trabajo sitúa en una meridiana claridad el fenómeno mismo de la poesía gauchesca. Sus agudas observaciones nos llevan a un planteo concreto: el género poesía gauchesca se instala en una situación ambigua y compleja, y sus orígenes tienen dos ramas perfectamente diferenciables: a) la existencia de una tradición anterior y coetánea de tipo popular y en vías de convertirse en tópica; b) la voluntad creadora, política, estética, de un conjunto de poetas que insertándose más o menos conjuntamente en esa tradición, perseguían erigir una obra con características más o menos individuales. Este origen contradictorio y bi-genérico, esta a primera vista antinómica situación de la gauchesca explicará muchos de los problemas que ante ella ha enfrentado la crítica, con variada fortuna. Por que como realidad poética, la gauchesca participa de dos corrientes que siempre hemos visto como antagonicas: la llamada poesía popular y la denominada poesía de arte, o de autor individual (lo que durante mucho tiempo se ha enfrentado como

Reclamo en lo ga (liber) a la (liber) - p. 215

*kunstpoesie* y *volkpoesie*). Un conjunto de poetas toma de una tradición existente una suma de materiales: métrica, habla, imágenes, personajes, ambiente, temas. Se despoja de lo que pudiera ser la moda poética del momento, para adaptarse a esa ya casi tradición, instalándose en ella, *infundiendo en ella notas personales*. Y, a la vez, tomando de los que le precedieron una serie de notas que se irán perfilando como elementos de escuela, transmitidos de unos a otros, eso que permite hablar de una "escuela gauchesca": situaciones, topos, esguinces y metáforas lingüísticas, nombres, etc.

A ello hay que sumar que es difícil no reconocer las diferencias evidentes que distinguen a Hernández de Hidalgo; al moroso y conversador Ascasubi del romántico y amable del Campo... O sea, dentro de del guasón Aniceto el Gallo... O sea, dentro de esta escuela donde unos heredan y aprenden de los otros. Cuando mayor es el talento creador del poeta, más neta es su voz, más característica su densidad y coherencia estilística... pero también, como en el caso ejemplar de Hernández, más consciente y perfecta su adecuación a lo popular, a lo reclamado y gustado por el público para el que escribiría, más acendrada su labor de adaptarse a una tradición existente y anterior. A mayor personalidad creadora, más perfecta adecuación a las exigencias de una tradición y de un gusto popular...

Es aquí donde la insistencia en destacar factores literarios por parte de Sánchez Reulet, olvidando los elementos heredados, y respetados por cada poeta en particular, olvidando *lo tradicional*, lo folklórico como una presencia tenida en cuenta por los que componían, hace de la tesis que hemos expuesto un punto de visto sólo acatable con discusión de algunos de sus extremos. Lo mismo ocurre con aquellos críticos que exageran lo folklórico, lo

heredado, en desmedro de lo creador, de lo voluntariamente "puesto" por el autor en su obra.

Ocurre en este caso algo parecido a lo que ocurrió entre fines del siglo pasado y comienzos del actual, con los críticos dedicados al estudio de la poesía épica europea. Lo que se ha denominado la polémica entre los teorizadores románticos, que insistían en destacar la existencia de una rica tradición anterior a los textos más antiguos hoy conservados, y los críticos individualistas, que insistían en proclamar la obra creadora de los poetas, negando la importancia de una tradición anterior en la cual éstos se habían inspirado. Como en Europa, aquí también podría hablarse de tradicionalistas e individualistas. Lo importante es asumir plenamente la complejidad del fenómeno, sin negar la presencia de una suma rica de factores a primera vista contradictorios...

Esta exposición nos lleva a una conclusión general: la poesía gauchesca es un género ambiguo, que participó de lo tradicional y de lo culto. Cultas son las intenciones que movieron a sus autores (culto en el sentido de conscientes de los fines que perseguían): a) elección de un nivel de habla que fuera comprensible para todos: los de arriba y los de abajo, los de la ciudad y los del campo; b) esa hablanos diferenciaba a los de este lado del Atlántico del resto del mundo hispanohablante, dado sus rasgos arcaicos y rurales; c) elección de un personaje central, el gaucho, que constituía el único tipo social distinto d) visión del mundo peculiar de ese protagonista; e) recreación de los tópicos preferidos por ciertas formas de la poesía payadesca o popular conocida en los campos (en este aspecto los testimonios que hemos invocado echan por tierra la negación exagerada de Sánchez Reulet). Algunas de éstas fueron las grandes invenciones de Hidalgo (1788-1822), en cuya obra están señaladas

reclamo del lector individual x el gaucha

casi todas las direcciones que seguirá la gauchesca durante gran parte de su desarrollo.

Hay, además, otra circunstancia que analizaremos con mayor detenimiento al situar el género dentro de la historia de nuestra crítica y de nuestra literatura; la poesía gauchesca intentó, en el siglo del industrialismo y de la gran novela burguesa, algo realmente revolucionario desde el punto de vista de la relación público-obra literaria: volver a instalar las obras en un nivel auditivo anterior a la invención de la imprenta. Como se sabe, antes del siglo xv, toda la literatura y, en especial, la poesía, estaba dirigida a ser escuchada, a aprenderse y aprenderse, por nivel oral. La literatura anterior a la imprenta estaba destinada al canto o a la declamación, no a la lectura. Los poetas gauchescos persiguieron, inconscientemente, este reclamo del lector individual, reemplazado por oyentes múltiples analfabetos. Ésta fue una de las intenciones fundamentales de Hernández, el único que triunfó admirablemente en esta empresa revolucionaria y asombrosa. Y es que el público al cual se dirigía su obra no podía captarla y difundirla de otra manera. En ese sentido los poetas gauchescos (especialmente Hidalgo y Hernández) llevaron a cabo una empresa de asombroso realismo sociológico y cultural: adecuar sus obras a las necesidades, los gustos y la "situación" de su público concreto: los hombres de la campaña. Esto explica el constante nivel oral, coloquial, en que situaron sus poemas. Eso que hace del *Martín Fierro* más canto que literatura, más voz que letra. Eso que nos empuja inconscientemente, al leer a Hernández, a decirlo en alta voz, a declamarlo, a recitarlo... a asumir su voz y convertirnos en otro recitador del Poema, como tantos que durante decenios difundieron sus estrofas por todos los campos argentinos. Ese fenómeno sociológico-literario del "recitador" o del "lector" que transmitía en voz alta el texto

inmortal de Fierro (y de los cuales habló Lugones, por ejemplo), da uno de los aspectos extraños y revolucionarios de la gauchesca, difícilmente comparable con la literatura comúnmente escrita en su época.

### Esquema de la poesía gauchesca

Aunque parezca extraño, carecemos hasta hoy de un panorama más o menos completo de la gauchesca rioplatense, que intente historiar (o cronocar apenas) el desarrollo de esta poesía desde sus orígenes hasta nuestros días. Porque aunque la mayoría de los historiadores de nuestras letras dejan la impresión de que la poesía gauchesca termina con Hernández, una hojeada superficial a la riquísima producción uruguaya o argentina posterior, nos descubre un campo muy vasto apenas explorado por algunos estudiosos. El período que llamariamos de la gauchesca "clásica" (orígenes a *Martín Fierro*) tuvo su primer historiador en Ricardo Rojas. Pocos estudiosos, a excepción de algunos críticos uruguayos o algún erudito norteamericano, superaron sus límites temporales.

El otro campo en el que estamos todavía en los comienzos, es el de la edición cuidada de esos textos gauchescos. Nos faltan ediciones críticas y sobre todo anotadas de numerosos textos que —si no alcanzan alto valor estético— deben ser estudiados en profundidad porque permitirán establecer una visión exacta y completa del género. Piénsese que hasta 1950 nadie había reunido en un solo volumen la totalidad de los poemas gauchescos de la Banda Oriental. En esa fecha, Lauro Ayestarán editó un primer volumen que reunió los más antiguos y llegaba hasta mediados de siglo. Parece haber quedado un segundo tomo inédito. Y, para sonrojo nuestro, ha sido una editorial mejicana la que

imprimió en los vastos volúmenes la mayoría de los textos gauchescos destacables del siglo XIX; pero numerosos poemas contenidos en hojas sueltas escaparon a esa amplia colección.

Bartolomé Hidalgo parece ser el primero que intentó coherentemente componer poesías gauchescas. Sus primeros poemas fueron *cielitos* que, inspirados en la danza y la música tradicionales y de ese nombre, recibieron bajo su pluma contenidos revolucionarios en favor de la rebelión patriótica de Mayo. Las antiguas letras de tipo amoroso se cambian ahora en llamados al patriotismo y en agudos dardos contra el poder de los godos. Ello no quiere decir que desaparecieran los antiguos *cielitos* eróticos (como probó Lynch al recoger, hacia fines de la centuria, ejemplos de este tipo en la provincia de Buenos Aires).

Fue tal la habilidad de Hidalgo para consuntarse con las formas y el habla heredadas, que todavía hoy seguimos discutiendo en torno a la atribución de algunos de esos poemas suyos. El primero parece que fue compuesto en 1813; el último es de 1821. Escribió además dos *Diálogos Patrióticos* y una *Relación de las fiestas mayas de 1822*. Esos escasos poemas le han bastado para ocupar un lugar fundamental en la historia del género. No solamente por el título de precursor —que nadie le discute—, sino también porque infundió a la poesía gauchesca algunas características, ya temáticas, ya estilísticas, que se mantendrán durante todo su extenso desarrollo.

Hidalgo explora un vasto continente de posibilidades artísticas; además del descubrimiento del personaje y de su habla, adoptados como campo de creación de poetas cultos, Hidalgo explora sus posibilidades propagandísticas tanto de tipo político como social (es el primero en desarrollar una defensa concreta de esa clase social, tema que llegará a sus más amplias posibilidades Hernández).

Hidalgo además estrena el tema del asombro cam-  
pesino ante el espectáculo extraño de lo ciudadano  
(asunto que será el meollo del *Fausto*), y adopta  
la forma dialogada como una constante de toda la  
gauchesca. En su obra es posible encontrar lo cos-  
tumbriista, lo cómico, lo satírico, la ausencia de  
lo femenino (que se reitera en *Martín Fierro*), la  
valoración de la amistad por sobre el amor, etc.  
Parece también que fue el primero en usar los  
nombres de Chano y Contreras como interlocuto-  
res de sus *Diálogos*. Esos nombres se convertirían  
en tradicionales, y reaparecen en dos composicio-  
nes, una de 1823, descubierta por Olga Fernández  
Latour de Botas, y otra de 1825, descubierta y edi-  
tada por Félix Weinberg. La primera reitera el  
esquema costumbrista de la *Relación*; la segunda se  
inspira en la poesía noticiera de tipo patriótico  
(los *Diálogos*). Estos textos prueban algo que debe  
tenerse en cuenta: son apenas dos ejemplos de una  
producción que debió ser abundante; su anonimato  
así parece señalarlo. Y el hecho de apelar a nom-  
bres reiterados, agrega otro factor de "tradiciona-  
lidad"... Se había producido una fijación de los  
nombres que dialogaban; la escuela ordenaba sus  
tópicos. Estos textos se inspiraban y seguían la  
estela abierta por el montevideano. Y no creemos  
exagerado suponer que, a su vez, Hidalgo debió  
tomarlos de una tradición ya fijada, anterior a su  
obra. Y como los textos descubiertos por Fernández  
Latour y Weinberg fueron encontrados hace muy  
poco tiempo, no resulta remota la posibilidad de  
que en los próximos años aparezcan otros que am-  
pliarán aún más nuestro conocimiento de este  
género.

Entre 1830 y 1834 apareció en letras de molde el  
nombre de un coplero peleador y rosista: Luis Pé-  
rez. Sus periódicos, *El Gaucho*, 1830-1831; el *To-  
rito de los muchachos*, 1830; *El toro del Once*, *La  
Gaucha*, adelantan el uso político en las guerras

intestinas, de las formas gauchescas. Luis Pérez  
lleva a la poesía gauchesca hacia uno de los extre-  
mos en que podía y debía caer: la tendencia a lo  
chabacano y plebeyo del lenguaje, la intención  
partidista, la pura funcionalidad fáctica y guerrera.  
Pérez fue autor de una extensa biografía en verso  
de don Juan Manuel de Rosas, que ocupó varios  
números de *El Gaucho* durante el año 1830. Pérez  
adelanta lo que a partir de 1840 hará de manera  
sistemática y durante casi dos décadas, un unitario  
peleador, mal hablado —a veces— y de vida aven-  
turera: Hilario Ascasubi (1807-1875). Pero con una  
diferencia sustancial: el propagandista de Rosas  
sólo circunstancialmente alcanza a imitar el habla  
rural en toda su pureza. Con frecuencia duda en  
su nivel coloquial y mezcla formas urbanas (o cul-  
tas) con otras marcadamente campesinas.

Ascasubi sumó a la intención polémica y gue-  
rrera, una cierta airosa y a veces feliz calidad satíri-  
ca y humorística. Sus volúmenes de poemas contra  
Rosas o Urquiza, continúan ese uso polémico y po-  
lítico del género. De entre todas sus numerosas  
poesías políticas deben recordarse dos: *La Refa-  
llosa*, en que para mostrar el odio y el temor que  
siente por los rosistas pone en boca de uno de estos  
la explicación morosa y cruel de un degüello. Nin-  
guna otra página de nuestras guerras civiles puede  
compararse como muestra de la sevicia y el odio  
que enfrentaron a los contendientes. La otra se  
titulaba *Isidora la gaucha arroyera, federala y ma-  
zorquera*, y describía por boca de la misma prota-  
gonista, con cargados tonos, la ferocidad, la incul-  
tura y el resentimiento social que movía —al  
parecer— a los partidarios del tirano. Pero también  
nos resta como documento probatorio del desprecio  
aristocratizante que siempre sintieron los intelec-  
tuales unitarios por la mayoría que apoyó al Res-  
taurador de las Leyes...

El Santos Vega (1850 y 1872) intentó algo dis-

tinto: una imagen nostálgica y totalitaria de la estancia, la pampa y la vida campesina, dentro de un marco notablemente novelesco y descriptivo. En ese sentido puede decirse que *Santos Vega* adelanta en miles de versos lo que logrará años más tarde en prosa Eduardo Gutiérrez: la novela picaresca y folletinesca de tema gauchesco. El enorme poema de Ascasubi trae a la gauchesca notas nuevas, valoraciones y temas que parecen extraños frente a la visión que el mismo año de 1872 entregaría Hernández. En primer lugar Ascasubi introduce en la misógina gauchesca un interés por lo femenino, por la mujer, lo hogareño, la familia, que parece inédito. Su visión de la vida pampeana no es la pobreza infernal y triste de *Martín Fierro*; más bien podría decirse que su poema trae una defensa de las formas y valores burgueses, y sus gauchos no son personajes fuera de la ley, sino habitantes de estancias ordenadas y lucrativas. Aspiran a una vida estable, segura, rica y progresista. Y en casi todos los casos la logran. Su poema es una verdadera novela burguesa y realista, con todos los valores y temas que ella afirmó y desarrolló.

Estanislao del Campo (1834-1880) se inició como poeta gauchesco en 1857, declarándose desde sus comienzos devoto discípulo de Ascasubi. Dos poemas deben ser aquí recordados: *Gobierno gaucho* y el célebre *Fausto*, este último de 1866. Ambas composiciones colocan a su autor entre los que escribían para un público culto y ambas denuncian claramente cuál era su actitud frente a toda una clase social: o la risa o la mirada devaluadora.

En cuanto al texto más famoso, *Fausto*, debe señalarse que del Campo se inspiró —casi siempre— en Ascasubi, y el tema mismo (el asombro y la visión de lo ciudadano a través de un observador rural) ya había sido adelantado por Hidalgo. En lo que el Pardo se muestra resueltamente dotado es en la inserción de un tema culto, en el molde

lingüístico de un narrador rural y de baja cultura. Cuando desfallece (como mostró Berenguer Carisomo) apela a las formas más comunes de la poesía romántica de su época. En algunos aspectos, del Campo enriqueció la tradición del género: es el primero en lograr algunas descripciones felices, el primero en convertir en algo vivo y atractivo la conversación amical de dos hombres de campo y el primero en explorar hasta sus últimas consecuencias los valores teatrales del género. Claro que suponiendo siempre un espectador culto... porque lo que separa a del Campo de Hernández es esta intención de hacer reír, de entretener (aunque sea sanamente, sin intención agresiva) a costa del ingenuo hombre de campo que nos pone delante. Y la presencia siempre indispensable, siempre esencial, de un lector culto, que será el único capaz de captar las caídas en lo cómico y en lo absurdo que rodean por todas partes este texto increíblemente complejo, a pesar de su simpleza aparente.

El mismo año en que se difunde *Martín Fierro*, un uruguayo, hijo de un marino austriaco, Antonio Lussich, dio a conocer *Los tres gauchos orientales*, poema de 2.376 octosílabos, editado a mediados de 1872. Por una carta de Hernández sabemos que el argentino leyó al oriental antes de que editara su obra. Y es innegable que algunos elementos del uruguayo pasaron al *Martín Fierro*: tema éste que no ha sido investigado con la hondura y el cuidado necesarios. Lussich —aunque influyendo en algunos contados aspectos estilísticos en Hernández— introduce en la gauchesca algo que ya apuntaba en Ascasubi y que es totalmente extraño a *Martín Fierro*: un marcado erotismo, un interés por el otro sexo que supera ampliamente a todos sus predecesores. Esa nota se reitera en la desfalleciente continuación de su primer libro: *El matrero Luciano Santos* (1873), y llega a ser burdamente picaresco en *Cantaticio Quiros y Miterio Castro*.

Muy distinto es el nivel de identidad estilística, de precisión, de economía poética, significativa y expresiva que campea en *Martín Fierro* (1872 y 1879), poema que reconocemos hoy como la cumbre del género. Para tener una brevisísima idea de la complejidad de esa obra bastará con señalar cuáles fueron los fines principales que con ella persiguió Hernández: a) hacer un retrato de un tipo y una clase social; b) ese retrato se haría por boca de su protagonista, imitando y recreando su forma de narrar, su visión del mundo, sus imágenes y su cultura; c) difundir todo su ideario político hermandiano que, a la vez, serviría para "cientizar" esa clase poniendo ante ella el retrato de su propia condición; d) ganar un nuevo público para la literatura argentina, despreciado por los escritores cultos. Hernández logró cumplidamente todos los fines perseguidos. Y una consideración totalitaria del Poema no puede ni debe dejar de lado su intención política y social.

Este esquemático panorama de la poesía gauchesca deja de lado una extensa nómina de poemas que se difundieron en hojas sueltas durante gran parte del siglo xix (y aun del xx...), casi siempre sin nombre de autor. Y como carecemos de una obra que por lo menos haya intentado enumerar los poemas argentinos de esta clase posteriores a la obra hermandiana, nos limitaremos a recordar algunos autores que nacieron o tuvieron relación con nuestro país, sin hacer referencia a la rica tradición uruguaya que fue estudiada por Domingo A. Caillava, en 1945.

Dentro de la poesía gauchesca de intención poética pueden señalarse las obras de Manuel de Araujo (1803-1842), que vivió algunos años en Buenos Aires: un *Diálogo cordobés*, de 1859, referente a las disputas de los federales y liberales de esta provincia, descubierto por Fermín Chávez. El mismo estudioso reeditó el *Maldonado y Contreras*,

diálogo sobre la revolución de setiembre de 1874. Dos cielitos que se atribuyen a Hernández, y que aparecieron en Concepción del Uruguay, en 1859, respuestas violentas a una composición de Ascasubi (descubiertos por Angel H. Azeves). Por fin, en nuestro siglo, es interesante un extenso y logrado poema que el polémico Arturo Jauretche compuso con motivo de la fracasada revolución radical de diciembre de 1933. Escribió la obra estando en prisión y ésta apareció en 1934 con un prólogo de Jorge Luis Borges. Se titulaba *El Paso de los Libres*; de ella decía el prologuista: "*El Paso de los Libres* está en la tradición de Ascasubi —y del también conspirador José Hernández—. La adecuación de la manera de esos poetas al episodio actual es tan feliz que no delata el menor esfuerzo. La tradición, que para muchos es una traba, ha sido un instrumento ventajoso para Jauretche. Le ha permitido realizar obra viva, obra que el tiempo cuidará de no preterir, obra que merecerá —yo lo creo— la amistad de las guitarras y de los hombres".

La otra dirección de la poesía gauchesca ha sido una tendencia nostálgica y lírica que recreó con habilidad la altivez y el silencioso dolor del gaucho en extinción. Tal vez su representante más destacado haya sido —extrañamente— un nativo de Galicia: José Alonso y Trelles (1860-1942); afincado en el Río de la Plata publicó numerosas composiciones con el seudónimo de El Viejo Panchito, que rápidamente alcanzaron vasta difusión y prestigio. Su libro más reeditado fue *Paja Brava* (1915). Junto a este compositor debemos citar numerosos payadores y poetas gauchescos (como el famoso Gabino Ezeiza), muchos de los cuales han seguido componiendo hasta nuestros días con variada fortuna.

Otra veta que merecería un estudio monográfico es la abundante y abundosa producción gauchesca —en estas últimas décadas extinguida, al parecer— que se vendía en los quioscos y que reeditaba la

que en España se llamó "literatura de cordel". Nos referimos a los numerosos folletos editados por las casas de Salvador Matera, en Buenos Aires y de Alfonso Longo, en Rosario, cuyos títulos permiten tener una idea de su contenido: *El gaucho Juan Ace-ro*, *La muerte de Mataco*, *El gaucho Pancho Bra-vo*, *Juan sin Patria*, *Juan Cuello*, *El tigre del Que-ruén*, *Los hermanos Barrientos*, etc., etc. (la única erudita que intentó una bibliografía más o menos completa de estos textos fue Madaline Nichols en *El Gaucho*). Esas novelas policiales en verso reto-maban el esquema de los "cantares matonescos" y de las narraciones de Eduardo Gutiérrez, y constitu-yen un caso singular de sociología literaria. El éxito de público que acompañó durante varias décadas a esos humildes textos todavía no había abando-amplio sector de lectores todavía no había abando-nado el nivel de gusto de los coetáneos rurales de Hernández, y que hallaron en ellos consuelo ima-ginativo y campo para sus limitadas apetencias es-téticas.

Algunos escritores de nuestro siglo intentaron re-novar la tradición de la poesía gauchesca compo-niendo poemas que, más que ajustados estrictamen-te a un habla rural, parecieran argentinos por al-gunos pellizcos lingüísticos de tipo popular. Entre ellos debemos contar en primer lugar al Lugones de los *Romances del Río Seco*, a Romildo Risso, Clau-dio Martínez Paiva, Lirio Fernández, Justo P. Sáenz, Leonardo Castellani, Amaro Villanueva, Marcelino Román, etc., etc.

Todo esto prueba que la poesía gauchesca, des-pués de lo que podríamos denominar su período "clásico" (hasta Hernández y Lussich), siguió vi-viendo y continúa teniendo cultores hasta nuestros días. Y que cada autor —aun entre los clásicos— in-trodujo en ellas temas y formas de contemplar la realidad de acuerdo siempre con sus gustos y ape-tencias personales. Lo único que parece permane-

cer invariable son ciertas convenciones lingüísticas que se van transmitiendo (que van pasando, diría-mos), de un poeta al otro y que se han convertido en tópicos.

### La poesía gauchesca en la cultura nacional

Ya Menéndez y Pelayo había señalado como el más original de los fenómenos literarios hispano-americanos, el de la creación y aparición de la poe-sía gauchesca. Antes, en 1848, Juan María Gutiérrez, refiriéndose a esta poesía, había escrito: "es lo único original que tenemos, lo único que puede llamarse americano..." Y en verdad debemos re-conocer que el fenómeno del nacimiento, desarro-lllo, agotamiento y posterior revaloración de la gau-chesca en nuestra literatura y aun en la misma his-toria argentina, escapa a hechos semejantes ocurri-dos en otras literaturas y otros países. El que exis-tan literaturas regionales, escritas en lengua con matices dialectales que intentan imitar el habla de ciertos grupos campesinos, es hecho que se ha dado en otras naciones. En ninguna se elevaron a una consideración trascendente y nacionalista como ha ocurrido entre nosotros. La literatura oficial los ha ignorado; y casi siempre han encallado en el puerto limitado de lo folklórico o de la literatura de tono menor.

Cuando nació, la literatura gauchesca fue bien re-cibida por los escritores románticos, pero ella vivió un poco al margen de la literatura culta. Durante gran parte del siglo XIX (desde Hidalgo hasta Her-nández) vivió una existencia peculiar, casi familiar, de entrecasa. Los críticos más importantes como Gu-tiérrez, Coyena, García Merou, Groussac, la ignora-ron durante casi toda la segunda mitad de esa cen-turia. La "gran" literatura, la literatura o las "bellas letras" como se decía hasta no hace mucho, no tenía

cabida para la poesía gauchesca; parecía carecer de cartabones críticos aptos para una consideración concreta de sus características.

Es a partir de los últimos años del siglo XIX y, en especial, desde la primera década del actual que comienza a ser considerada por los escritores. Ya en 1909 Leguizamón veía en el *Martín Fierro* una obra genuinamente representativa de lo argentino. Las conferencias de Lugones y los dos primeros volúmenes de la *Historia* de Ricardo Rojas, las elevan a un plano de consideración que parece contrastar con el anterior olvido. Rojas escribió en 1917: "Bajo sus toscas apariencias, la obra de tales poetas encierra los gérmenes originales de una fuerte y sana literatura nacional". Años más tarde escribió algo parecido Martínez Estrada, para quien *Martín Fierro* y los poetas gauchescos encerraban muchos de los secretos para la comprensión real y honda de nuestra existencia histórica. Juicios de esta clase y muchos otros que podrían aquí repetirse, apuntan a sostener una idea que hoy parece aceptada sin discusiones: la de que esa poesía es lo más característicamente nacional que poseemos; que esa poesía expresa nuestra alma de nación peculiar y única; que esa poesía encierra muchos de los valores que los argentinos admiramos. Estas son respuestas a un hecho concreto: parece imposible prescindir de lo gauchesco en una consideración totalitaria de nuestra existencia cultural. ¿Por qué?

Antes de entrar a responder esta pregunta, quisiéramos apuntar algo fundamental. ¿Por qué es entre los años 1890-1920 que se produce esta revaloración de lo gauchesco y campesino, esta vuelta a la vida pecuaria y esta prestigiosa visión de lo rural...? A partir del 80 comienza en nuestra historia un proceso que no podemos analizar aquí detenidamente, y que sería conveniente historiar en detalle. Ese proceso es el de la formación de lo que Romero ha llamado (en calificativo denigratorio)

el de la "Argentina aluvial". El enorme impacto migratorio pone en peligro la seguridad política en que vivían los argentinos de origen patricio. Los hijos de los inmigrantes (cuya masa no supimos ni distribuir, ni asimilar sabiamente) parecen dispuestos a desplazar del poder político a la oligarquía. Es por esos años que a la actitud liberal de otrora, a la recepción incontrolada de todo lo europeo y extranjero, sucede una actitud defensiva de tipo nacionalista, que exalta desde el gobierno, la cátedra, la prensa, la literatura, la escuela, todas las formas consideradas criollas o netamente argentinas. Así es como a la libertad política sucederá la Ley de Residencia; a la recepción jubilosa y acrílica de todo lo culturalmente extranjero, una reacción que buscará en lo hispánico o en lo criollo indígena, las notas diferenciales de la cultura nacional. Este nacionalismo cultural se expresará en algunas obras perfectamente destacables: en 1888 Joaquín González en *La tradición nacional* afirmará la necesidad de una tradición propia; Rojas publica en 1909 *La re-atauración nacionalista*; Manuel Gálvez, *El diario de Gabriel Quiroga* y *El solar de la raza*.

Por una parte era la reacción frente al euro-peísmo modernista finisecular, por otra la defensa en contra de la actitud denigratoria de lo criollo manifiesta en las obras de Bunge y Alvarez, que habían sido, en el fondo, racistas que negaban el valor de lo hispánico o lo indígena. Pero junto a este proceso intelectual, se daba otro de tipo social y político, que en distintas obras de creación y de crítica intentaba convertir en permanentes valores que parecían amenazados. La oligarquía conservadora (lo que Irigoyen denominó "el régimen") que hasta ese momento había gobernado sin problemas y sin sentido nacional el país, se da cuenta de que va a perder el monopolio político, y comienza entonces un proceso de valoración de todo lo que los hombres de la llamada Organización habían des-



preciado. A la feroz exterminación del gaucho, al desprecio por sus formas culturales, a la visión denigratoria de lo que no fuera extranjero, sucede ahora un proceso complejo de revaloración y prestigio. En obras literarias, en ensayos y en estudios de tipo histórico, una actitud nostálgica y valorativa se vuelve al campo, a lo rural, a las formas de vida de la estancia, para convertirlas en signo y símbolo de lo auténticamente nacional.

Junto con la asunción del poder por la burguesía en 1916, se da en la crítica la revaloración de lo que antes había pasado desapercibido. Así se produce la revaloración e idealización de lo campesino, la vuelta al campo como el reservorio auténtico de nuestras virtudes y valores; un aura de prestigio rodea ahora como un hábito sacro todo lo relacionado con esa forma de existencia. Saber andar a caballo, jugar al polo, mostrar destreza en las labores de la estancia, irán lentamente asumiendo un valor social prestigioso que otrora no existía. Lugones llega a unir a la vida gaucha con la grandeza de la épica homérica... Ése es el sentido último de obras como *Don Segundo Sombra*: el gaucho es un valor, una forma de existencia respetable y admirable. Allí se exaltan hasta lo trascendente las virtudes de la vida campesina, de la vaca, del caballo, del campo, de la estancia y sus labores típicas. Sarmiento dijo alguna vez que toda la historia argentina era la historia de las vacas. Y hoy, después de cien años de *Martín Fierro*, ese proceso continúa tan vivo y actuante como entonces. Todavía hoy un millonario cuya fortuna proviene de las labores pecuarias, parece más rico, más prestigioso que un hombre rico poseedor de industrias... Hasta se ha dado el caso reciente de un multimillonario que había hecho su fortuna con fábricas. En el pináculo de su poder económico, decidió convertirse en estanciero y terminó siendo presidente de la Sociedad Rural. Allí comprobó que aun en la década del 70, ser posee-

dor de campos era más valioso que llegar a capitán de industrias. Los pesos originados en las vacas y las estancias poseen un halo de prestigio social todavía insoslayable...

Esto explica la atracción sentimental que todavía persiste frente al campo, el orgullo con que las clases altas (las que tienen bóveda en la Recoleta y a cuyos miembros *La Nación* dedica extensas necrológicas siempre reiteradas) cultivan el andar a caballo y las destrezas en las labores pecuarias. En el fondo aquí se explicita la idea —reiterada y sostenida por ciertos órganos periodísticos— de que en ellas se mantienen las tradiciones argentinas auténticas... La literatura ha fortalecido y desarrollado esta idea, esta idealización prestigiosa del gaucho y de la vida campesina. Y ese proceso comienza en las décadas señaladas.

Veamos ahora algunas de las razones de esta persistencia y trascendencia de lo gauchesco en nuestra historia cultural.

En primer lugar obras como *Martín Fierro* siguen despertando renovado interés entre los lectores argentinos de cualquier condición. Lectores cultos y otros casi analfabetos, siguen encontrando en esa obra motivos de siempre sostenida atracción. La defensa de los humillados, el valor ante la muerte, la libertad de una existencia sin trabas sociales, la admiración por la aventura, son algunos de los valores que el argentino medio parece admirar de todo corazón.

A esta valoración por el contenido se suma la secreta conciencia de que sus formas lingüísticas nos pertenecen solamente a nosotros. En ambos casos el sentirse representados en valores y expresiones que son genuinamente argentinas, diferenciadas frente al resto de los hispanohablantes. Voluntad de personalidad y diferenciación.

Se ha adjudicado a esa poesía valor histórico. La mayoría de esos poemas trata asuntos muy impor-

tantes de nuestra vida histórica: la Independencia, la guerra de unitarios y federales, la Organización, la defensa de una clase social humillada. Valor testimonial.

También hay numerosos lectores para los cuales la prenda más valiosa —estéticamente— de esa poesía es su calidad verista y realista, es su valor documental.

Hemos examinado algunos de los motivos de la importancia de la gauchesca en nuestra vida cultural: expresión de valores que respetamos, formas lingüísticas que consideramos propias e intranferibles, testimonio de momentos históricos importantes, calidad realista de su arte; faltaría señalar ahora cuáles son sus valores literarios. Dos obras han sido examinadas en profundidad desde este punto de vista, *Martín Fierro* y *Fausto*. Ambas, por razones que no podemos exponer aquí, merecen considerarse como las más importantes de nuestro género.

### La poesía gauchesca frente a la crítica

Un examen de la gauchesca en su contexto, nos permitirá entender ciertas notas peculiares que han hecho siempre difícil su comprensión por la crítica literaria. Que han sido algunas de las razones que obligaron (y obligan) a nuestros críticos, a colocarla en un capítulo aparte. Durante todo el siglo XVIII y XIX la literatura formaba parte de las llamadas "Bellas Letras". La adscripción del valor estético a eso denominado *belleza*, o armonía, o belleza y verdad, o belleza y bien, ha seguido durante mucho tiempo unida a la consideración de un aspecto muy concreto de la obra literaria: el lenguaje. Y hasta no hace muchas décadas, el lenguaje obligado de la literatura se colocaba en un nivel netamente separado del habla coloquial. Aun para los románticos, el lenguaje de la literatura debía cum-

plir ciertas exigencias *artísticas*; esto es: el lenguaje de la literatura distaba bastante del habla cotidiana, debía estar dotado de una específica dignidad. ¿Cuál es la situación de la poesía gauchesca en cuanto al lenguaje?

En primer lugar el nivel lingüístico de comunicación con el público apela a la oralidad. La poesía gauchesca se instala en un habla voluntariamente coloquial. Fuera del molde versificado del octosílabo (la forma métrica más "natural" según la índole de nuestro idioma) el idioma elegido es conversacional, cotidiano, vulgar. Pero por sí este apartamiento de los módulos normales del lenguaje de la literatura de su época no fuera bastante, el habla de la poesía gauchesca estaba doblemente limitada por la zona en que había sido recogida: el habla rural. Se trata entonces de un habla coloquial (y perdónese por la redundancia) diferenciada, perteneciente a un nivel campesino localizado: el de las llanuras del litoral y de la Banda Oriental. Doble apartamiento entonces, de lo que era la koiné literaria de la época.

Este habla además postulaba, de alguna manera, una forma de comunicación y transmisión de la poesía gauchesca, también apartada de los moldes comunes de la literatura oficial. Porque al apelar (y obligar) a una inconsciente lectura en alta voz (única forma de captar muchas de las intenciones escondidas en numerosas estrofas del *Martín Fierro*, por ejemplo) esa forma poética tendía a la transmisión oral, más que escrita. Intentaba ser comprendida y captada por un público que no sabía leer (esto explica la aparición de los "lectores" o "recitadores" de la obra herandina). Y ésta es —además de su identificación con las formas populares— una de las razones de la posterior folklorización de algunos poemas (cosa comprobada con textos de Hidalgo por datos de Sarmiento y Quesada; y ocurrida también con *Martín Fierro*, según Cortázar).

distinta y personalísima. Ahora, en nuestros días, la crítica literaria posee ya los instrumentos y el criterio necesarios para juzgar con equidad este género cuya situación y características hemos intentado esbozar rápidamente.

### El protagonista

Esta introducción a la poesía gauchesca parecería incompleta sin una breve referencial a su protagonista. Sin embargo, una superficial lectura de la vasta bibliografía sobre el asunto, nos enfrenta con agrias polémicas —siempre muy documentadas— donde las intenciones políticas o la porfía personal, parecen sobreponearse a la consideración objetiva de los datos conocidos con seguridad. Todo ha sido puesto en discusión, desde el lugar de dónde vinieron —o nacieron— los gauchos, hasta la consideración social que lograron en distintas partes de nuestro país, su origen étnico, su función y representatividad en cuanto a lo nacional, su importancia social, su sentido mítico e histórico, la voz de donde deriva la palabra que los denomina.

Aquí nos limitaremos a dar una esquemática visión de los datos más seguros hasta hoy conocidos, que nos permitirán esbozar un resumen de su desarrollo histórico.

En primer lugar, es hora de dejar de lado las polémicas sobre su pureza o impureza racial. Resulta irónico leer hoy las apasionadas argumentaciones que intentaron demostrar que los gauchos eran de pura raza blanca ("españoles puros", llegó a escribirse) o de que los gauchos fueron hijos de españoles e indias guaraníes, o de que provienen exclusivamente de la Banda Oriental, o de Entre Ríos, o de la Mesopotamia. Como ha demostrado cumplidamente Ricardo Rodríguez Molas, los gauchos fueron, sobre todo, una clase social:

Ésta es una de las causas que hasta hoy —o hasta no hace mucho tiempo— detuvo a los críticos en su consideración estética de la poesía gauchesca. Estaba situada en un nivel lingüístico que conscientemente rechazaba las normas no escritas de una literatura culta, u oficial.

Pero también la literatura de nuestro siglo ha dado pasos en que —extrañamente— se acerca a la gauchesca. Nuevas formas literarias obligaron a la crítica a asumir actitudes renovadas en cuanto al lenguaje literario. Ha sido la narrativa primero y después la misma poesía, las que han sido invadidas por el lenguaje coloquial y cotidiano. Ya en los cuadros costumbristas de Fray Mocho, a fines del siglo pasado, encontramos varios textos en los cuales el relato consistía en un monólogo dramático, que dicho por el protagonista (o el testigo), entregaba al lector la figura de un tipo, de un ejemplar ciudadano. Más tarde Borges y Cortázar han cumplido en nuestras letras este proceso de invasión de la lengua literaria, con los encantos y esguinceos creadores del habla cotidiana. Algunos de los mejores cuentos de Borges, y varios de los más admirables relatos del autor de *Bestiario*, se basan sólo y únicamente sobre la comunicación coloquial; son una voz que habla, que nos entrega su drama o su angustia. Con sus defectos, con sus notas culturales y biográficas, con sus acentos de edad, nivel social, educación, visión del mundo.

¿Y qué son los distintos monólogos del *Martín Fierro*, sino una sucesión de dramáticos y autobiográficos relatos "dichos" en su habla coloquial, cuidadosamente imitada...? Es aquí donde puede decirse que la poesía gauchesca se adelantó a las posibilidades de la crítica literaria de su época. En este nivel, el intento de la poesía gauchesca resulta revolucionario, no solamente como rechazo de la literatura culta de su época, sino también como apertura de nuevas posibilidades para una literatura nacional

el gaucho  
1912

"Fue el gaucho la resultante del contacto de españoles, indios, mestizos, criollos y esclavos africanos y de diversos factores económicos, sociales y geográficos como también psicológicos". (*Historia social del gaucho*, 1968, pág. 55).

A esta enumeración agregaríamos los portugueses que —en algún sentido— integrarán también con su sangre, parte de este complejo conglomerado social, formado sobre todo por personas carentes de derechos de propiedad, marginadas durante varios siglos de las capas superiores de la sociedad, y pertenecientes a un grupo distinto —y casi siempre enemigo— de los indios no esclavizados. En este sentido puede adelantarse (después de los documentados trabajos de Coni y Rodríguez Molas) que *gauchos* (como antes *moços perdidos*, *vagabundos*, *cuerreadores*, *peones*, *bandidos*, *vagos*, *gaiterios*, *camituchos*, *gabuchos*, etc.) fueron desde mediados del siglo xviii o desde comienzos de esa centuria, todos aquellos que estuvieron excluidos de los centros de poder y que no tuvieron posibilidades de llegar a ser propietarios, comerciantes, sacerdotes, militares, conchabados permanentes, artesanos. Su habitat durante el siglo xviii estuvo en la zona que va del sur del Río Grande y norte del Uruguay, hasta el sur de Buenos Aires, norte y centro de Santa Fe, las cuchillas feraces de Entre Ríos.

Debemos también dejar de lado la idea de que *gauchos* fueron solamente (como dice Assunção) los mestizos de español e indias guaraníes... hubo *gauchos* santiagueros, tucumanos, chilenos, mestizos, españoles puros, criollos hijos de padres españoles, indios aculturados, etc.

Las expediciones de Pedro de Mendoza, que fundó Buenos Aires sobre la Banda Occidental del Río de la Plata (1537), de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y de Irala, que trajeron consigo caballos y vacunos,

darán origen a las enormes manadas pecuarias que en menos de un siglo transformarán totalmente no sólo las formas de vida y alimentación de los indios, sino que implantarán toda una especialísima economía determinante —en gran parte— de la sociedad y de la historia de esta región del mundo. Los enormes y verdes campos de la Pampa húmeda harán el resto...

Ya en la segunda mitad del siglo xvi había en las campañas cercanas a Buenos Aires, en la actual Santa Fe y en Entre Ríos, así como en la Banda Oriental, miles de cabezas de caballos cimarrones. El ganado vacuno, en cambio, aparecerá algunas décadas más tarde. Hoy sabemos que la primera recogida de vacunos salvajes se hizo en Buenos Aires en 1609, pero a mediados del siglo xvii ya tuvieron lugar numerosas "vaquerías" (expediciones para reunir vacunos y faenarlos con el objeto de sacarles el cuero), en Santa Fe, la Banda Oriental y los alrededores de la pequeña villa que era Buenos Aires.

Por documentos fehacientes, sabemos que durante todo el siglo xvi hubo una activa mestización de españoles con indias guaraníes y de otras tribus, ya que en la mayoría de las expediciones vinieron muy pocas mujeres peninsulares. Un texto del alemán Schmidel, basta para comprender por qué a la zona de la Asunción se la llamó "el Paraíso de Mahoma...":

"También trajeron y regalaron a nuestro capitán Juan Ayolas 6 muchachitas, la mayor como de 18 años de edad... y regalaron a cada hombre de guerra 2 mujeres para que cuidaran de nosotros, cocinaran, lavaran y atendieran a todo cuanto más nos hiciera falta..." (*Viaje al Río de la Plata*, capítulo XXI).

Estos mestizos serán los primeros en comenzar a

vivir una existencia marginal, en la que el rechazo despreciativo por parte del padre, dará origen a una educación puramente maternal y a un alejamiento tanto de las formas culturales occidentales, como de sus estructuras jurídicas.

Si a esto sumamos la enorme extensión geográfica, la falta de controles eficaces por parte de las autoridades, la facilidad de alimentación y supervivencia, la libertad amplísima derivada de estas especialísimas condiciones ecológicas e históricas, tendremos una idea de cuáles fueron algunos de los factores que —reunidos en una zona y momento peculiares— dieron origen a esa clase social que hemos llamado gaucho.

Ya en 1617 encontramos en la pluma de Hermandarias la primera referencia concreta a estos extrajerones serres marginales, que se negaban a integrar una sociedad injusta:

“muchacha gente perdida y que tenían librado su sustento haciendo dichas matanzas (de ganados), atenderán por el hambre y necesidad a hacer chácaras (chacras) y servir poniéndose a oficio a que e forçado y obligado a muchos moços perdidos poniéndoles de mi mano a ello”.

Hermandarias —probablemente el primer estanciero y agricultor que hubo en Santa Fe— quería que esos mozos perdidos trabajaran la tierra, en lugar de andar vagando... y comiendo ganados o contrabandeando cueros. Alonso de Ribera, en un informe al Rey de comienzos del siglo xvii hacía una descripción de los tipos sociales que había en el Río de la Plata. En una tercera clase ponía a:

“algunos criollos sueltos, pobres y holgazanes porque sus padres no les dejaron de comer, no les enseñaron a trabajar, ni ellos se aplican

a ello y junto con estos muchos mestizos que son de la propia (misma) calidad”.

Ya a mediados del siglo xvii están dadas todas las condiciones para la aparición del gaucho: su alimentación asegurada por vacunos y la yerba mate (estigmatizada y condenada por Hermandarias y el gobernador Marín Negrón, que la calificaban de “vicio abonable y sucio...”). Su cabalgadura y parte de su vestimenta y abrigos primitivos, por caballos y vacas. Su libertad, por las enormes extensiones sin alambrados y con muy poca vigilancia. Por fin, la posibilidad concreta de lograr el mínimo dinero necesario para sus “vicios” (un arma blanca, una guitarra, cigarrillos, mate, un trago) ya contrabandeando cueros, ya haciendo trabajos temporarios en las vaquerías, corambreadas y sebeadas.

Hay además un hecho que aquí no debe dejarse de lado, y que da una idea de las diferencias sustanciales entre la posesión de la tierra en los Estados Unidos, y el mismo proceso entre nosotros. Y es el hecho de que era imposible, para la gran mayoría de los desposeídos, de aquellos que no tenían influencia o riqueza heredada, acceder a la posesión de un mínimo espacio de tierra. Durante mucho tiempo, hasta los que trabajaban la tierra, los agricultores, no pudieron llegar a ser propietarios de ella.

Esta inseguridad jurídica, esta imposibilidad de llegar a ser propietario o de mejorar la propia condición a través del trabajo personal, es una de las causas económicas y sociales más importantes de la aparición del gaucho. Con su voluntaria marginalidad social, el gaucho expresaba su rechazo de un orden jurídico y social injusto, dominado por los poseedores de tierras y criadores de ganados. Era la negación a integrarse en un sistema que no iba a darles ni mejoramiento económico, ni libertad concreta, ni ascenso en el orden social.

Por eso no es exagerado decir que los gauchos constituyeron una clase social desposeída y sin derechos que, desde comienzos del siglo XVIII hasta 1890, se encontraron ante la alternativa o de acatar una estructura conservadora y ferozmente represiva, para condenarse a trabajar en su mantenimiento, o de rechazarla marginándose voluntariamente aun a costa de una vida dura y peligrosa pero que significaba —de alguna manera— el goce vicario de una libertad parcial y constantemente amenazada.

El limitado entorno cultural que rodeó su existencia tiene una historia conocida. Sus escasas y primitivas armas e instrumentos de defensa y ataque provienen —casi todas— de los indios o de los españoles: las boleadoras (documentadas por un texto famoso de Schmidel), la lanza, el cuchillo largo (no se olvide que *facón* es término de origen lusitano), el desjarretadero. A excepción de las bolas, los restantes fueron de origen hispánico.

Sus juegos y diversiones aparecen documentados en tiempos muy tempranos. De 1610 es un documento que narra que en Buenos Aires hubo grandes fiestas y 'se corrieron patos delante de la iglesia'. Por esa misma fecha aparecen citadas las sortijas. En 1620, en Tucumán, se encuentra una lista de juegos: "naipes, trueques, taba, dados, palillo, trompillo, bolos, bolas, perinola...". La guitarra arribó a nuestras playas junto con los españoles. El padre Grenón halló en los Tribunales de Córdoba, un documento de 1597 que habla de "una venta de cuerdas de *biguela*...".

### La discutida voz "gaucho"

Según nuestros conocimientos actuales, la mención más antigua de *gaucho* aparece en un documento de 1771. Es una comunicación del Comandan-

te de Maldonado, Pablo Carbonell a Vértiz, fechada en esa villa oriental el 23 de octubre:

"Muy Sr. mio: Haviendo tenido noticia que algunos gahuchos sehavian dejado ver a la Sierra, mande a los Tenientes... por ver si podían encontrar los malechores, y al mismo tiempo viesen si se podía recoger algún ganado".

El siguiente documento donde aparece la voz, es de 1774 y el posterior, de 1780. Varios de los siguientes, así como todos los que hemos señalado pertenecen, sin dudas, a la Banda Oriental.

En un diario de José de Saldanha, que fue técnico de una Comisión Demarcadora de Límites del gobierno portugués, el día 1º de enero de 1787, leemos (copiamos la traducción de Assunção):

"A uno y otro lado de este paso asaz bueno y digno del pasaje de carros o carretas (se refiere al paso del arroyo Caroya) ... encontramos ranchitos destrozados y vestigios de corambreros y gauches del campo..."

<sup>1774</sup>  
*Gauches* aparece con una nota al pie del mismo autor, donde dice: "*Gauches*, palabra española usada en este país para señalar a los vagabundos o ladrones del campo, como vaqueros, acostumbrados a matar los toros cimarrones, a sacarles los cueros, y a llevarlos ocultamente a las poblaciones para su venta o trueque por otras mercaderías".

Estos datos y otros que no podemos examinar aquí, permiten extraer algunas conclusiones básicas: a) la palabra comenzó a ser usada en la zona de la Banda Oriental, antes que en nuestro litoral; b) era término español, porque la aclaración de Saldanha despeja toda duda en cuanto a su posible origen lusitano; c) debió pertenecer al

lenguaje coloquial de la zona central-norte del actual Uruguay, y parece que comenzó a usarse hacia 1750 y no mucho antes, ni mucho después; d) toda búsqueda o hipótesis etimológica deberá tener en cuenta tanto los detalles concretos de la zona geográfica indicada, como de la época en que la voz apareció por vez primera, así como los indispensables recaudos fonéticos para probar los posibles pasos previos desde el étimo propuesto, hasta la voz misma.

Decenas de etimologías han sido propuestas con afán casi infantil para la voz gaúcho (véase los numerosos datos que da F. Assunção en *El Gaucho*, Montevideo, 1963, págs. 293 ssgs. y la bibliografía de H. J. Becco en *Antología de la poesía gauchesca*, Aguilar, 1972). La mayoría de esas apresuradas intuiciones no merecen ni resisten un análisis superficial. De todas ellas hay tres que sí deben tenerse en cuenta.

La más aceptable es aquella que deriva gaúcho de *guacho*, forma hispánica del quíchua *wáñka* (uájca), 'huérfano'. Habría algunos pasos intermedios: gaúcho = guáuchu = guaúcho = gabúcho = gaúcho = gaúcho. Como sabemos las aspiradas quichuas, al pasar al español, se sonorizaban en semivocales *u*.

Otra sería la propuesta por Rolando Lauarda Trias (en el único trabajo sobre el asunto hecho con sólidos argumentos lingüísticos y fonéticos: *Revista Nacional*, N° 202, Montevideo, 1969) que deriva gaúcho de *gauderio* (gaudúcho, gaúcho, gaúcho).

Por fin, la que relaciona nuestra voz con el pampeano o araucano *cauchú*, o *cachú*, 'amigo, camarada'. Esta última exigiría un examen más detenido y documentado.

## LA CULMINACIÓN DE LA POESÍA GAUCHESCA

Adolfo Prieto

Un hábito mental, justificado por la consagración unánime del *Martín Fierro*, tiende a descubrir y a acreditar en la lectura de esta obra así como la culminación natural de los objetivos, y de los procedimientos empleados para lograrlos por todos los autores que con anterioridad o en la misma época que Henández escribieron a la manera gauchesca.

Una lectura despreocupada de las marcaciones inútiles de este esquema, capaz de recortar y de confrontar sucesivamente, por ejemplo, los textos aparecidos a lo largo del año 1872: la versión definitiva del *Santos Vega*, de Ascasubi, *Los tres gauchos orientales*, de Lussich, y *El gaúcho Martín Fierro*, de Henández, produce, en cambio, un efecto global susceptible de graficarse con la imagen de un espacio homogéneo, cubierto por un mismo elemento fundador, el lenguaje (esa versión de segundo grado, mediatizada, del habla vigente en zonas rurales del Río de la Plata y del Litoral, en la segunda mitad del siglo decinueve), y sobre el que se destacan diversos núcleos de condensación, grandes puntos vacíos, y una frontera o techo

de expansión hacia el cual empuja un movimiento interno cuyos focos de impulsión se ubican fuera de este espacio.

Este nuevo mapa de lectura facilita una rápida localización de los motivos, temas, situaciones y tipos que se utilizan por igual en los tres textos. También permite apreciar la distinta intensidad con que los focos de impulsión afectan su sistema organizativo, y permite, sobre todo, apreciar la existencia de líneas que no pasan por los nudos máximos de condensación y que indican desarrollos posibles, vías tentativas o meramente exploratorias. No parece improbable que de la verificación y el cómputo de esas vías tentativas se puedan inferir datos tan valiosos para la descripción del estatuto peculiar de la gauchesca, como los que ofrece de suyo, el desarrollo pleno del modelo indiscutiblemente aceptado como canónico.

En apoyo de esta hipótesis habría que volver, entonces, sobre algunos de los aspectos denunciados por toda lectura convencional del *Santos Vega* y de *Los tres gauchos orientales*, como incompetencias de procedimientos, incursiones anómalas o inmadurez de concepción.

La obra de Ascasubi, por supuesto, aporta los mejores materiales para una revisión del tipo señalado. Ya el proyecto mismo del *Santos Vega*, tanto el que revelan las declaraciones del autor como el que se explicita en la construcción del poema, ofrece un verdadero repertorio de líneas exploratorias no identificables en el universo específico de *El gaucho Martín Fierro*.

Cuando Hilario Ascasubi retoma en París, en 1872, la idea del poema que había empezado a escribir en Montevideo, en 1850, tiene una noción muy clara del público al que quiere dirigir la versión definitiva de su obra. De esta noción deduce las fórmulas que considera adecuadas para el tratamiento de la idea originaria. La historia que relata el pa-

yador Santos Vega en el poema de 1850, se sitúa, cronológicamente, en el recodo final del virreinato. Ascasubi sabía entonces que esta traslación al pasado quebraba las modalidades de un género reconocido, fundamentalmente, por su aptitud para comentar los hechos del presente, y se justifica: es el deseo de sustraer la historia a las tensiones emocionales que, por esos años, provocaba el enfrentamiento entre unitarios y federales. Más de veinte años después, sin embargo, superadas aquellas circunstancias, insiste en la misma localización de época. Pero ahora no necesita justificarse. Le basta con dar por sentada la desaparición o la transformación casi completa del gaucho para asegurarse en la libertad de incluir en un bloque temporal único e indiferenciado las diversas etapas de su pasaje histórico.

"Mi ideal y mi tipo favorito es el *gaucho*, más o menos como fue antes de perder mucho de su faz primitiva por el contacto con las ciudades y tal cual hoy se encuentra en algunos rincones de nuestro país argentino. Este tipo es más desconocido actualmente de lo que en general pueda creerse, pues no considero que sean muchos los hombres que han podido establecer comparación sobre cuánto ha cambiado el carácter del habitante de nuestra campaña por su incansante participación en las guerras civiles y por la constante invasión en sus moradas de los hábitos y tendencias de la vida peculiar de las ciudades".\*

Para Ascasubi, todo lo que el gaucho ha perdido como tipo social y como entidad histórica determinada, ha sido recuperado por el mito; y el mito, con claves de desciframiento accesibles todavía al público culto de América, puede ser recreado y re-

\* Todas las citas de *Santos Vega*, *Los tres gauchos orientales*, *El gaucho Martín Fierro*, y sus prólogos originales correspondientes, pertenecen a la edición de conjunto preparada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Poesía gauchesca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.



crearse por el vehículo expresivo de una literatura que había mostrado ya suficientemente su capacidad de representación. No interesa aquí determinar el grado de error con el que Ascasubi juzgaba la situación del gaucho de su tiempo; más allá de la discusión de este hecho, lo que se impone es un vigoroso acto de confianza en la virtualidad de un mito, y en las posibilidades plasmadoras de una literatura.

De este acto de confianza surge una serie de gestos y disposiciones que revierten en la articulación del poema. Alguno de esos gestos, sin duda, permanece exterior al poema mismo, adherido al proceso psicológico que acompaña a la elaboración del texto, y se fija en diversas declaraciones del autor, previas y posteriores a la publicación del *Santos Vega*. En cartas a correspondientes amigos, Ascasubi declara el entusiasmo con el que, durante ocho meses, emprendió la vertiginosa redacción de más de diez millones de versos del *Santos Vega*, reiterando, ampliando, complicando hasta el paroxismo el esquema anticipado por el escaso millar de la versión de 1850. Ascasubi interroga, pone a consideración algunos pasajes, se preocupa por los aspectos materiales de la edición, y, según Manuel Mujica Láinez, poseedor de parte de esa correspondencia, "manifiesta incesantemente —¡a los sesenta y cinco años!— su proyecto de ir a Buenos Aires y a Montevideo, para colocar allí muchos ejemplares, y si fuera necesario dar un *galopito* hasta Chile y aun hasta Lima, con el fin de difundir sus libros y juntar unos pesos que harta falta le hacen". (*Vida de Aniceto el Gallo*).

Este gesto encubridor —o descubridor— de complejas motivaciones personales, actúa en función de una seguridad que busca objetivarse en el reconocimiento de un público lector dotado de una receptividad presumiblemente fervorosa. Y es el correlato de otros gestos que afectan ya la escritura

misma del poema. Los elementos descriptivos, por ejemplo, se acumulan prolijamente para dar una imagen global de la sociedad bonaerense de fines del siglo dieciocho. Esta acumulación presupone la necesidad de informar y sorprender a un público distanciado de los hechos que menciona. Se acumulan también las secuencias narrativas, en el orden que indican las técnicas comprobadas del folletín, hasta saturar el "canevas" del poema: la historia de un malevo-capaz de cometer todos los crímenes. La saturación presupone, en este caso, la sensibilidad de un lector ejercitado en las proezas de la narrativa contemporánea.

Un personaje legendario, el payador Santos Vega, más otros que pertenecen a la inventiva del autor o que son, por el contrario, réplicas debidas a un minucioso plan de observación o el material ofrecido por las crónicas de la época, estratifican una tipología que enlaza el inconsciente colectivo con la noticia policial. El repertorio de temas y motivos se integra con la misma libertad y desenfado. El tema del rústico que divierte con su visión distorsionada de las costumbres de la ciudad:

*Vestidos de esa manera  
aquellos caballerazos,  
cuando pastaban a pie  
daba temor el mirarlos,  
tan serios y tan formales,  
los mismo que los caranchos  
que al redor de una osamenía,  
con las alas arrastrando  
y la mayor fantasta,  
marchan tiesos paso a paso,  
como si fueran alcaldes  
con el copete parado.*

o las invocaciones de carácter religioso; la sabiduría natural del gaucho (descripción del fenó-

Ascasubi y Santos Vega

meno del eclipse); la autoestima del cantor, provienen de lo que ya constituía patrimonio común de la literatura gauchesca. Pero de ese patrimonio desecha toda expresión que implique algún tipo de compromiso político o de protesta social. En rigor, desecha toda expresión que implique conflicto; y en este sentido es bien manifiesta la caracterización del "malevo" Luis, el personaje que moviliza en torno a sus crímenes la atención del relato. El malevo no es un paria, un campesino o un trabajador rural perseguido de las autoridades; es sólo un caso patológico, un perverso congénito cuyo final es un previsible, y deseable, saldo de cuentas con una sociedad que ratifica de esa manera su salud y su equilibrio.

Y en este amplio campo de opciones se incorporan también temas y motivos poco o nada reconocibles en aquella tradición. Santos Vega, "gaucho el más concertador / que en ese tiempo privaba / de escribido y de letor", funda en esta rara condición el recurso para las también insólitas descripciones del paisaje: "¡Qué celajes al Naciente / de topacios y rubizos, / hizo el sol cuando empezaba / a nacer!". La literatura dentro de la literatura: Luis, el cuchillero, se arroja con su caballo desde las barrancas del Paraná, según el modelo propuesto por Sarmiento cuando en el *Facundo*, imagina la resolución extrema del cantor ante el acoso de la partida. Y el erotismo (no el recatado amor conyugal; no el requiebro cortés, sino la franca indicación del juego sexual), un escozor que perturba inesperadamente las relaciones de Santos Vega con la mujer de Rufo Tolosa, su interlocutor en el poema.

Recorrido este impresionante campo de opciones, no tiene nada de extraño que el propio Ascasubi, en el momento de publicar el *Santos Vega* dude si se trata de una "historia, poema, cuento, como se le quiera llamar". Pero la vacilación conceptual,

en este caso, excede un prurito de precisión en el manejo de las definiciones retóricas al uso, y vale más bien como la manifestación de su desinterés por las normas de la antigua preceptiva, incapacidad, de hecho, para abarcar los fenómenos de la literatura gauchesca.

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

Antonio D. Lussich, cuarenta años más joven que Ascasubi, en otro tornante de la experiencia literaria, escribe, en el mismo año en que se publica la versión definitiva del *Santos Vega*, un poema titulado *Los tres gauchos orientales*. En un contexto más limitado, también Lussich se desliza con la libertad (y las vacilaciones y las ligeras torpezas) de quien incursiona en un espacio generosamente permisivo. Utiliza, por supuesto, temas y motivos del patrimonio común de la gauchesca. Modifica o agrega otros que parecen ajenos a ese acervo.

En la más antigua tradición del "diálogo", Lussich desarrolla un estricto alegato político en favor de la resolución promovida en el Uruguay por el coronel Timoteo Aparicio. Como en los poemas precursores de Hidalgo, los personajes que sostienen el coloquio son simples entidades que facilitan la fracturación de un monólogo subyacente, en el

que se inserta, sin tapujos, un mensaje político. Julián, Centurión y Bahlente, "los tres gauchos orientales", son, en este sentido, figuras intercambiables, meros apoyos para la vivacidad y el dinamismo del diálogo, tal como éste se ofrece en la superficie.

Al final del poema, sin embargo, la modalidad presentativa del gaucho Luciano Montes desbarata ese esquema rígido. En un verdadero monólogo, desasido de los enganches del diálogo entre Julián, Centurión y Bahlente, el gaucho Luciano Montes habla de sí mismo y de su condición de paria; utiliza un lenguaje con una entonación que le es particular; toma una identidad, es decir, deja de ser una pieza canjeable en la rudimentaria economía dramática del poema:

*Pero me llaman matrero  
pues le juy a la catana,  
porque ese toque de diana  
en mi oreja suena fiero;  
libre soy como el pampero,  
y siempre libre viví,  
libre fui cuando salí  
dende el vientre de mi madre,  
sin más perro que me ladre  
que el destino que corrí.*

Esta sustitución es de importancia excepcional. En toda la serie de "diálogos" provista por la literatura gauchesca, desde Hidaigo hasta Estanislao del Campo y Ascasubi, se reproduce un fenómeno de ventriloquía literaria, un fenómeno que ahonda, hasta el límite de lo tolerable, el artificio de toda propuesta literaria. La presentación directa, a través del monólogo, asegura los carriles de la individuación psicológica; dicho en otros términos: crea una ilusión de realidad más próxima. Esta ilusión de realidad (una de las claves más ciertas para explicar la adhesión masiva que conquistaría,

ese mismo año, *El gaucho Martín Fierro*, de Hernández), recorta notablemente, en el texto, la figura de Luciano Montes.

Como se sabe, las coincidencias cronológicas, los contactos personales entre los autores, y las indudables reminiscencias que la lectura de una obra despierta sobre la otra, han llenado algunas páginas de la historia de la literatura gauchesca, abriendo una suerte de larvada polémica sobre el orden y el sentido de las influencias entre *Los tres gauchos orientales* y *El gaucho Martín Fierro*. Como ocurre con frecuencia en las polémicas sobre prioridades literarias, éstas suelen jugar en favor de determinadas intenciones de los propios polemistas. Lugones y Borges, que han sugerido la influencia de Lussich sobre Hernández, han aprovechado de esta hipótesis para reforzar sus ideas escasamente entusiastas sobre la personalidad del autor de *El gaucho Martín Fierro*. Fermín Chaves, al contrario, apoyándose en indicaciones de Vicente Rossi, sostiene, con la prioridad de Hernández sobre Lussich, un concepto casi hagiográfico de la personalidad del primero.

Un cotejo menos intencionado de la primera obra de Lussich, publicada en junio de 1872 (a la que podría agregarse la segunda, *El matrero Luciano Santos*, en marzo de 1873), y *El gaucho Martín Fierro*, salido de la imprenta en diciembre de 1872, permitiría inferir, acaso que, al margen de eventuales lecturas recíprocas, intercambio de opiniones o anticipaciones mínimas en el tiempo, los dos autores manejaron un registro muy reducido de opciones coincidentes, y que, aun en estos casos, el tratamiento tiende a diferenciarlas con nitidez. Si Lussich acertó, el primero, con la concepción insinuada en el monólogo de Luciano Santos, no se entiende bien, entonces, por qué volvió, pocos meses después, en una obra titulada precisamente *El matrero Luciano Santos*, al diálogo con los gau-

chos ya conocidos de la obra anterior. Si, por el contrario, conoció algunos anticipos inéditos del poema de Hernández, y alcanzó a ofrecer una rápida pero firme adaptación en las páginas finales de *Los tres gauchos orientales*, tampoco se entiende por qué no continuó con el desarrollo de esta idea excepcional en *El matrero Luciano Santos*, una obra en la que se declara ya con franqueza la admiración por el recientemente aparecido libro de Hernández: "Sólo respeto a un amigo / que le soy lial como un perro, / es el gaucho MARTÍN FIERRO, / y con orgullo lo digo: / yo cabrestiendo lo digo / y siempre lo he de seguir; / juntitos hemos de dir / siguiendo iguales destinos, / que orientales y argentinos / siempre aliaos han de vivir".

Fuera de los aspectos formales del uso del nólogo, otras coincidencias se separan también pronto de sus puntos tangenciales de contacto. El alegato social que trasciende de la veta autobiográfica de Luciano Santos queda, en definitiva, subordinado al alegato político del diálogo sostenido por los gauchos Julián, Centurión y Baliente; y este mismo alegato, lejos de levantarse sobre las circunstancias que le dan origen, se detiene en ellas, se convierte en puro información, en traducción directa de una crónica de acontecimientos políticos locales. En igual sentido pueden mencionarse los temas de la vida feliz perdida, el del extranjero, con su leve carga xenofóbica, el de la hostilidad que manifiesta el hombre de la ciudad por el gaucho.

El tema erótico, en cambio, ausente en *El gaucho Martín Fierro*, se instala en *Los tres gauchos orientales* y sirve de pivote para la representación puntual de un universo poblado por hombres solitarios. Mejor todavía que Ascasubi, Lussich parece haber comprendido que un proyecto de representación realista de la vida campesina no podía excluir la mención y el desarrollo consecuente de este tema.

Habituaos desde siempre a las soledades de la llanura semidesértica; reclutados ahora por las compulsiones de una guerra incierta, los gauchos de Lussich, en momentos en que rueda el santo y seña de la amistad varonil, se abandonan al recuerdo de antiguas conquistas amorosas, de aventuras idealizadas por la soledad y el narcisismo circunstancial del relator. Como los parajes encantados que en las novelas de caballerías interrumpen el duro trajinar de las batallas, este recuerdo del gaucho Centurión tapa y aísla mágicamente el volumen de otras cadenas de recuerdos:

*Cerca del Paso Durana,  
en una quinta de lujo,  
pa. conocer mi tirana:  
iba po allí una mañana  
y ói un canto ¡que si viera!  
del Cielo créi que saliera  
y ahí no más paré la oreja,  
haciéndome comadreja  
me quedé oyendo de ajuera.  
Pero ¡qué dulce lamento!  
¡qué ternura! ¡qué afición!  
Si el más duro corazón  
se ablandara en el momento...*

Las cuatro pupilas que viven en la quinta, y la patrona, disponen de instrumentos musicales y gustan refinamientos que anonadan a Centurión, prone a dar excesivos pormenores de aquella experiencia. Julián, entonces, quiebra esa actitud complaciente: "Deje a las hembras atrás / que ya cansó la tal yerba, / ¡cargue pues con la reserva / y cuente algo de esta paz!". Pero más adelante, de nuevo Centurión distiende las tensiones provocadas por el relato del reclutamiento de los hombres adictos a la causa de Aparicio, con el recuerdo,

malicioso y encendido, de otras mujeres y otros encuentros amorosos.

El joven Lussich<sup>o</sup> se mueve, entonces, con amplia libertad. Su marco de referencias no parece ser así el de un texto o un autor determinados, por más que su proximidad y familiaridad con Hernández condenen a su obra a ser considerada un simple reflejo de *El gaucho Martín Fierro*, o un módico precursor de algunos aspectos del mismo. Su marco de referencias no es otro que el que utiliza Hernández e incita a Ascasubi a apuntar en diversas y contradictorias direcciones. Situado en él, no es menos notorio que Hernández, lejos de agotar el caudal provisto por la tradición de la literatura gauchesca, o de tentar todos sus posibles derroteros, actúa por selección y delimita un terreno.

De las dos grandes tradiciones de la literatura gauchesca, Hernández elige, como se sabe, aquella que sirve de vehículo al alegato político. Pero dentro de esta tradición introduce un doble proceso de generalización y de concentración, entrevisto apenas por Lussich y desconocido por todos los que se incluyeron en ella con anterioridad. Los hechos que se denuncian en *El gaucho Martín Fie-*

\* Eneida Sansone verificó, al cotejar la primera edición de *Los tres gauchos orientales*, de 1872, con la edición publicada en 1877, los cambios introducidos por Lussich bajo la evidente seducción del ya famoso *Martín Fierro*. La costumbre editorial de reproducir casi siempre (y sin aclaraciones) el texto corregido de 1877, puede haber contribuido grandemente a exagerar la imagen de familiaridad entre las obras de Lussich y de Hernández. Una lectura del texto primitivo de Lussich sostiene, sin embargo, la idea de hallazgos estructurales, temáticos y expresivos bien diferenciados.

Sobre el particular: Eneida Sansone, prólogo a la edición de *Los tres gauchos orientales*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1964; *La imagen de la poesía gauchesca*, Montevideo, Universidad de la República, 1962; Ángel Rama y Juan Carlos Cuarnieri, estudios preliminares a la edición de *Los tres gauchos orientales*, Montevideo, Vaconmigo, Biblioteca de Marcha, 1972.

ro, se denuncian desde una perspectiva y tienden a una finalidad política determinada. Estos hechos, sin embargo, son eximidos de connotaciones particulares prolijas (nombres propios, circunstancias), como si éstos, percibidos en su esencial transitoriedad, fueran ignorados de momento, pero sólo para ser reatrapados más tarde por sus efectos profundos y duraderos en el hombre concreto que los padece. El contexto político se transforma entonces en contexto social, estableciendo así la exacta articulación que lleva de un fenómeno a otro. Y en este contexto, la extensa requisitoria, engastada pieza sobre pieza y dispuesta sobre las peripecias de una historia personal, sirve para descubrir los oscuros mecanismos del conflicto que enfrenta a un hombre con su sociedad.

Situar al gaucho Martín Fierro en el vértice de ese conflicto es, probablemente, la decisión que establece mayor distancia entre el poema de Hernández y el resto de la literatura gauchesca. Ese conflicto describe el espacio en el que se inserta lo más característico de la literatura moderna de Occidente; otorga a su héroe la dimensión de un héroe trágico y facilita, en el plano de la tradición literaria a la que pertenece, un nuevo ordenamiento de los materiales.

Temas; motivos; expresiones verbales; refranes; signos más o menos precisos de un folklore que pugna por fundar su propio código, se integran ahora al universo personal del héroe, a su visión agónica de la realidad campesina de su tiempo, recibiendo de esa visión nuevas capas de sentido, apenas sospechables en las presentaciones fracturadas y dispersas del conjunto de la literatura gauchesca. Inclusive, la captación de gruesos fenómenos del horizonte histórico contemporáneo, difiere según sea interior o exterior a esa visión agónica. Piérsese, por ejemplo, en la captación de la presencia

Algun Fierro también del gaucha en Occidente.  
Lo sigue a su hora la calidad de su hijo

del indio, tal como se ofrecen en el Santos Vega y en *El gaucho Martín Fierro*.

En la obra de Ascasubi, la presencia del indio es un hecho del que no podría absolutamente prescindirse sin restar verosimilitud a la descripción de la realidad que pretende reflejar el poema. Es, también, un elemento de exotismo, suficiente como para destacar en ese cuadro algunas fuertes pinceladas de color local. La imposición del realismo documental y las tentaciones de usufructo estético guían de esa manera la descripción de los malones, o la de los usos y costumbres comprobados en los asentamientos indígenas. También las historias de malos se organizan desde esa perspectiva: corroboran la existencia del hecho y proponen a la imaginación la extraña resonancia de aventuras insólitas. La perspectiva es, desde luego, siempre exterior, y sus resultados se confunden con otros que especulan con la fijación suntuosa de un paisaje.

En la visión interiorizada de Martín Fierro, el indio es una amenaza, una pesadilla ominosa, y un dato, entre otros, de la realidad cotidiana. Cuando habla de los indios, con el tono jactancioso del soldado que ha debido batirse con ellos en la frontera, lo hace para indicar el peligro, el espanto rutinario en el que era sumergido el gaucho en los cantones del desierto. Y cuando no habla de ellos, en los corredores de su mutismo prepara, como un estallido, la revelación de los miedos y de la ambigua repulsa que su presencia le inspitan desde siempre.

Recuérdese el desenlace del poema. Fierro, con el sargento Cruz, enfrenta y pone en fuga a la partida policial que lo persigue. Sabe entonces, a solas, que ha emprendido un camino sin regreso; y sabe que es un camino sin regreso no tanto por las muertes debidas a la justicia, es decir, no tanto por las faltas que conoce, cuanto por las cometidas en transgresión a las reglas de un sistema que ignora.

Fierro es (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50) (51) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) (64) (65) (66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) (74) (75) (76) (77) (78) (79) (80) (81) (82) (83) (84) (85) (86) (87) (88) (89) (90) (91) (92) (93) (94) (95) (96) (97) (98) (99) (100)

Fierro ignora el funcionamiento de esas reglas y la naturaleza del sistema al que sirven, pero conoce en toda su magnitud el alcance de la exclusión a que lo condenan. El mundo dominado por los blancos, aun en las estribaciones a las que sólo llegaban formas rudimentarias de civilización, era, para Fierro, el mudo de la única civilización posible. Condenado por él, Fierro a su vez lo condena con su decisión de internarse en las tolderías, esto es, de elegir la barbarie a la que siempre temió (y en sus fantasías odió) como contrapartida real de aquella civilización.

Con ajustada ponderación del momento, un lector se introduce entonces en el poema para mostrar el íntimo desgarramiento de la elección:

*Cruz y Fierro de una estancia  
una tropilla se arriaron;  
por delante se la echaron  
como criollos entendidos,  
y pronto, sin ser sentidos,  
por la frontera cruzaron.  
Y cuando la habían pasao,  
una madrugada clara,  
le dijo Cruz que mirara  
las últimas poblaciones;  
y a Fierro dos lagrimones  
le rodaron por la cara.*

Incluido en el conflicto que une y separa a Fierro de la sociedad de su tiempo, el indio forma parte de ese conflicto; es uno de sus elementos de tensión y la prueba definitiva de sus alcances.

Sin duda, podría pensarse en una serie de verificaciones tendientes a demostrar la transformación que sufre cada uno de los elementos comunes a la tradición de la literatura gauchesca, en cuanto pasa a funcionar como elemento integrador de ese conflicto central. Por este camino también se arro-

Orijinalidad de la historia de H.

jaría luz sobre el sentido de algunas notables exclusiones, como la del tema del rústico que se apabulla con las novedades de la ciudad, o la del campesino que impresiona con la exhibición pedante de sus conocimientos. (Esta exhibición, ampliamente dispuesta en el contrapunto de Fierro con el Moreno, en *La vuelta*, marca uno de los tantos rasgos que diferencian la primera y la segunda parte del poema de Hernández.) Y aunque menos acreditada en esa tradición, se advertirían, asimismo, el rechazo del tema erótico, holgadamente desarrollado por Ascasubi y por Lussich.

Situado en este mapa de lectura, es fácil visualizar también la diferente utilización de recursos expresivos ofrecida por el texto escrito por Hernández en 1872. Ya se mencionó la importancia excepcional del monólogo. Fuera de la tentativa probablemente paralela (pero de todas formas, inconsecuente) de Lussich, Hernández, parece haber sido el único entre los autores gauchescos en comprender la virtualidad plasmadora del monólogo.

También en el agrupamiento de los más que generalizados versos octosílabos de la gauchesca, el poema de Hernández propone una variante de peso. La combinación, en una estrofa, de seis versos octosílabos, consigue efectos inimaginables en las combinaciones habitualmente utilizadas de cuatro y de diez. Los cuatro versos iniciales de la sextina hermandiana preparan, extienden los fundamentos de una acción, de un comentario moral o de una simple observación empírica. Los dos últimos condensan con tal fuerza la acción, el comentario o la observación anunciadas que, a menudo, adquieren el carácter y el poder de sugestión de una verdadera sentencia o pensamiento cuya significación suele exceder el alcance de sus propias premisas, y los vuelve susceptibles de ser comprendidos y repetidos fuera de su inserción natural en la estrofa y en el poema.

Esta capacidad de sugestión contribuye, desde luego, y en primer término, a una mejor memorización del verso, y debe considerarse como uno de los recursos más hábilmente administrados para asegurar la difusión y la perduración del poema al que pertenecen. Pero también, por el mismo exceso de condensación que los diferencia del resto de la estrofa, reclaman una atención igualmente diferenciada, y esta atención diferenciada no tarda en destacar el itinerario potencial de un segundo texto, un texto paralelo del que narra la historia del gaucho Martín Fierro. Decenas de versos, en el estilo de los que se leen en los dos cantos iniciales:

*Parece que sin largar  
se cansaron en partidas.  
.....  
y dende que todos cantan  
yo también quiero cantar.  
.....  
ni la víbora me pica  
ni quema mi frente el sol.  
.....  
y que a tanta albersidá  
sólo me arrojó el mal trato.  
.....  
que suele quedarse a pie  
el gaucho más alvertido.  
.....  
porque nada enseña tanto  
como el sufrir y el llorar.  
.....  
¡la pucha que trae liciones  
el tiempo con sus mudanzas!  
.....  
Después que uno está perdido  
no lo salvan ni los santos.*

se desglosan sin violencia de la estrofa y del poema;

se usan como aforismos o comentarios para diversas situaciones; se incorporan, en definitiva, a un espectro cultural más amplio, aunque sin perder necesariamente el hilo de la relación, tácita o explícita, con el texto originario.

Podría suponerse, acaso, que con este procedimiento Hernández buscó cumplir, por vía analógica, con una de las observaciones que le parecen capitales para entender la idiosincrasia del gaucho. Como indica en la *Carta aclaratoria* dirigida a José Zoilo Miguens, no sólo el arte del gaucho adolece de imperfecciones de forma; en su propio sistema de ideas se advierte la falta de enlaces necesarios, y la de una sucesión lógica, "descubriéndose frecuentemente entre ellas, apenas una relación oculta y remota". Esta forma de relación es la que, probablemente alcanza a descubrir el conocedor del poema al separar la historia lineal del gaucho Martín Fierro de la presentación fragmentaria de pensamientos que no guardan un nexo exclusivo con el referente de las estrofas ni con el orden de las mismas en el texto. Una forma que conduce a la intelección de "lo gaucho", es decir, de esa subestructura particular de la sociedad rioplatense del siglo diecinueve, dentro de la cual la historia de Martín Fierro es sólo una representación simbólica entre otras posibles.

Este doble cauce de lectura satisfaría, finalmente, el empeño reconocido por el propio Hernández, en la *Carta* anteriormente mencionada, de ofrecer junto con la historia del "pobre gaucho" Martín Fierro, el retrato del gaucho genérico, imitando su estilo "abundante en metáforas" y "su empleo constante de comparaciones tan extrañas como frecuentes".

La actitud manifiesta por Hernández en relación con los materiales utilizados en su obra, remite a la consideración de uno de los problemas fundamentales de la literatura gauchesca. Esta literatura, en opinión unánime de sus historiadores y

Alfonsín  
7 al pobre gaucho

de sus críticos, es una literatura pensada y escrita por hombres cultos que adoptan, junto con los tipos y costumbres de la campaña rioplatense, el lenguaje y los usos expresivos del campesino rural.

En esta mediación caben los más encontrados signos de valor de la gauchesca. El más positivo: el de descubrir y desarrollar las posibilidades de una literatura original americana, en la dirección apuntada por la primera generación romántica. El más negativo: el de explotar las fáciles vertientes de una literatura para consumo interno, centrada en los efectos del pintoresquismo y en la búsqueda directa de la comicidad.

Admitidos estos extremos, todo análisis de la literatura gauchesca vendrá a reducirse, en última instancia, a una calibración del "punto de vista", es decir, del nivel de aproximación y de complejidad que pueda verificarse entre el proyecto de la obra y la obra misma. Entre las obras aparecidas en el año 1872, para limitar la ejemplificación a los títulos de que nos venimos ocupando, *Santos Vega* es la que muestra un nivel de aproximación más directo y menos complejo, y esto a despecho de las complicaciones narrativas del poema y de sus ambiciones temáticas. El proyecto establece distancias bien netas entre el autor, el mundo representado en el poema y el público al que se dirige la obra, y la obra refleja adecuadamente esas distancias. En *Los tres gauchos orientales* se advierte una complejidad mayor en el nivel de aproximación. La distancia entre el autor y el mundo representado en el poema se reduce muchísimo en apariencia (adopción de un lenguaje y de una problemática), pero el mensaje político que atraviesa el proyecto ordena la información en planos separados por la naturaleza del público al que pretende llegar: el lector culto de las ciudades; el lector o el oyente inculto de la campaña.

En *El gaucho Martín Fierro*, esta complejidad



se desdobra en numerosas alternativas. En el proyecto explícito, la aproximación del autor al mundo representado en la obra sigue las exigencias de un virtuosismo mimético sin fisuras. Este mimetismo, desde luego, no pretende limitarse a la fidelidad de la representación, como si se tratara de un método para la obtención de un documento de carácter antropológico. La fidelidad del mundo representado es un cometido sustancial, pero en su textura se introducen hilos que modifican rápida y profundamente ese cometido, sin desnaturalizarlo. Existe, en primer término, una intención política; pero esta intención se desdobra, a su vez, en intención social, en alegato, en favor de "una clase desheredada de nuestro país", según el propio autor reconoce en la *Carta aclaratoria*. Y existe una intención artística, que opera sobre los materiales obtenidos de la observación del mundo que se quiere representar. Pero esta intención artística se desdobra a su vez en un proyecto que toma en cuenta las formas de expresión de los gauchos, y trata de captarlas en lo esencial, para ser gustadas y entendidas por los gauchos; y en otro proyecto que descuenta la posibilidad de plasmar una forma artística susceptible de ajustarse, a pesar de todo, al gusto literario del hombre culto de las ciudades.

Estos dobles juegos de intenciones se encuentran en el plano consciente del proyecto general de la obra, y se corresponden con reflexiones ya citadas del autor en su *Carta a Miguens*, y en la insistente manera de solicitar al lector su benevolencia por los defectos del poema: "Páselos Vd. por alto, por que quizá no lo sean todos los que a primera vista puedan parecerlo, pues no pocos se encuentran allí como copia o imitación de los que lo son realmente".

La complejidad del nivel de aproximación entre el proyecto de Hernández y la realización de *El gaucho Martín Fierro*, no se agota, por supuesto, en la indicación de lo que revela el plano consciente

de ese proyecto. Otras intenciones parecen aco- plarse a las intenciones manifiestas, trazando una nueva vertiente de significación. Estas intenciones, diversamente inhibidas o censuradas, no imprimen su huella en la superficie del texto, pero pueden ser descubiertas, sin excesos especulativos, en cuanto se toman en consideración otros indicadores. Parece extraño, por ejemplo, que sólo la casualidad haya intervenido para que junto con la primera edición de *El gaucho Martín Fierro* se haya impreso el opúsculo *Memoria sobre el camino trandinero*. El opúsculo no tiene relación temática con el poema, y no parece satisfacer otra finalidad que la del relleno editorial, o la de oportunidad de mejor difusión para un artículo periodístico. Curiosamente, sin embargo, ocurre que este artículo es una clara expresión de la filosofía del progreso material, tal como el liberalismo lo entendía en la época, y que el desarrollo de los postulados del progreso material arrastraba necesariamente, entre otras consecuencias, a la extinción del gaucho.

Ideológicamente, entonces, Hernández parece escindido ya, en el momento de escribir *El gaucho Martín Fierro*, entre su adhesión afectiva a la causa del gaucho y su adhesión racional a una filosofía que condenaba irremisiblemente a esa causa. En *La v.elta de Martín Fierro* esta filosofía se muestra muy explícita, y su peso no puede discutirse en relación con el tono general del poema y la actitud de resignada aceptación que asigna a su personaje protagonista. En *El gaucho Martín Fierro*, en cambio, una no resuelta o no equilibrada adhesión a esa filosofía, alimentaría un conflicto entre la comprensión y la condena, cuya réplica informaría el nudo mismo del poema.

También en la intención artística parece posible descubrir un nuevo desdoblamiento sobre los ya reconocidos del proyecto consciente. Más allá de las vacilaciones en la elección de las formas capa-

ces de satisfacer alternativamente al hombre de la ciudad y al habitante de la campaña; más allá de sus notorias inseguridades, y de su temor, a veces reverencial, por el juicio crítico de los hombres de gusto, Hernández parece vislumbrar el horizonte de una nueva lengua poética. Ésta era la apuesta de dos generaciones de escritores; el desafío a la situación de ruptura cultural a que obligaba el nacimiento del país a la vida independiente. Pero pocos tuvieron la capacidad de renunciamento a las convenciones literarias vigentes, y la audacia de internarse en las fuentes populares para recoger en ellas los materiales de una lengua poética original. Sólo Hernández, en el brioso arranque de *El gaucho Martín Fierro*, en las jactancias del cantor, en el minucioso compendio de metáforas campesinas, en la rotundidad sentenciosa de las coplas, levantó el velo de aquella orgullosa propuesta generacional.

Seis años después, este acto de confianza que multiplicaba y enriquecía el acto de confianza sustentado con el mismo fervor por poetas de distinto talento, como Ascasubi y Lussich, se replegaba en un regreso imperceptible a las convenciones en uso. *La vuelta de Martín Fierro* señala el ocaso de una parábola: el de la literatura gauchesca y el de un país de pautas rurales, vertiginosamente sometido a un proceso de modernización.

## LA POESÍA GAUCHESCA DE HIDALGO A ASCASUBI

Félix Weinberg

### Introducción

Hidalgo, muerto prematuramente en 1822, había elaborado los rasgos fundamentales y característicos de la poesía gauchesca. Las pautas que sus obras sugieren prefiguran las más diversas variantes que se habrían de transitar luego: la lírica, la satírica, la costumbrista, la épica. Por otro lado los cielitos y los diálogos se convertirían a lo largo de muchos años en las formas expresivas más frecuentemente utilizadas. En cuanto al sentido de su prédica, comprometida y militante, algunos de sus seguidores la llevarían a extremos que quizá Hidalgo no imaginó. Esto último no fue un hecho accidental, sino que debe explicarse a la luz de la borrasca historia política que les tocó vivir a los pueblos rioplatenses a lo largo del segundo cuarto del siglo pasado.

Cuando Hidalgo abandona la escena aún no había concluido la guerra de la Independencia. Luego sobrevendría la guerra con el imperio del Brasil, y más tarde una enconada y sangrienta guerra civil que escindiría a la Argentina en dos bandos irreconciliables. Los ecos de esta lucha alcanzaron

a sentirse en el Uruguay y, en algunas medidas, hasta en Brasil. Es precisamente esta época de guerra civil la que exaltaría los ánimos de los hombres de letras hasta convertir sus producciones en apasionadas armas de combate, más agresivas y contundentes aún que en los tiempos de la guerra contra la dominación española. Nadie —ni los poetas cultos ni los poetas populares— pudo sustraerse a ese destino común que se jugaba igual en trincheras, campamentos y pulperías como en hojas políticas y literarias.

Hidalgo dejó seguidores e imitadores que hicieron fortuna varia en el campo de la poesía gauchesca. Aún no los conocemos suficientemente bien a muchos de ellos, ya que la etapa posterior a Hidalgo es quizá la menos estudiada en lo que hace a este aspecto de nuestra historia literaria. Sin embargo, en los últimos años se han realizado varios ponderables avances en las investigaciones especializadas que han permitido echar mayor luz sobre este campo. Han ido descubriéndose composiciones desconocidas y autores olvidados. En base a esos nuevos aportes nos proponemos articular aquí un panorama actualizado de la poesía gauchesca en el período que transcurre entre la muerte de Hidalgo y las postimerías de la época de Rosas, es decir, el lapso que antecede a la etapa de culminación del género. Este panorama es comprensivo del área gauchesca en su totalidad: no sólo la región rioplatense, sino también el territorio brasileño de Río Grande.

### Un "nuevo" y anónimo poeta

No había transcurrido un año de la muerte de Hidalgo, el iniciador, cuando se publicó por la Imprenta de los Expositos, en Buenos Aires, un folleto de veintitrés páginas titulado *Graciosa y divertida*

104

*conversación que tuvo Chano con señor Ramón Contreras, con respecto a las fiestas mayas de 1823.* El opúsculo, que carece de indicación de autor, y cuyo hallazgo fue realizado en 1968 por Olga Fernández Latour de Botas, es una colorida y vivaz relación en verso gauchesco de las diversas celebraciones con que en Buenos Aires se conmemoró en 1823 el aniversario de la Revolución de Mayo. Particularmente merecen atención los detalles que se ofrecen acerca del viejo teatro de la Comedia. El gaucho Jacinto Chano narra a su paisano interlocutor las embarazosas dificultades que allí tuvo que padecer por desconocimiento de las costumbres de la ciudad.

*Compré un boleto en la puerta,*

*Dentré, y me senté en un banco:*

*Allí estaba entretenido,*

*A las señoras mirando;*

*Aunque era un pobre emponchado,*

*A unas con los abanicos*

*Me estaban haciendo señas,*

*Otras hasta con la mano;*

*Si me harán esto de veras,*

*O si estarán chanceando,*

*Pensaba para conmigo,*

*Y me estaba imaginando;*

*¡Qué muchachas tan corrientes!*

*Cuando de allí a poco rato,*

*Vino un moso de capote,*

*Estubo mirando el banco,*

*El ochenta y cinco dixo,*

*Este es mi aciento, paisano.*

*En seguida vino otro,*

*Y estubo mirando el respaldo,*

*Y dixo el ochenta y seis,*

*Este es mi aciento, cuñado.*

*Anstina, de esta manera,*

*Me hicieron ir reculando,*

105

*Cada vez más para afuera  
 Hasta la punta del banco;  
 Y deay les tentó mandánga,  
 Para acabar de embarrarlo,  
 Jugar la gata paráda,  
 Y yo estaba dado al malo,  
 Sin tener un mal cuchillo,  
 ¡Qué había de hacer con la mano?  
 Viéndome tan oprinido  
 Me trapasé al otro banco;  
 Lo mesmo me aconteció,  
 Pues me mamé el mesmo chasco;  
 Me mantuve allá en la punta  
 A fuerza de estar ipando.  
 Se empezaron las comedias.  
 ¡Qué comedias ni qué diablos!  
 Si yo no podía atender,  
 Porque estaba rebentando.  
 A este tiempo iba viniendo  
 Uno que benía cobrando;  
 Yo creí que era limosnero,  
 Porque estiraba la mano.  
 Le pregunté, ¿quién es este?  
 Al que estaba más cercano;  
 Es el cobrador, me dixo,  
 Que agora anda rejuntao  
 Los goletos de los hombres,  
 Y es rigular entregarlos.  
 ¿Qué goletos son, amigo,  
 Esos que viene cobrando?  
 Los del astiento, me dixo,  
 Parece que se hace el saino;  
 ¡Qué! ¿Usté no tiene goletos?  
 El que tenía lo he entregado,  
 Ese sería el de la entrada,  
 Pero no el de estar sentado.  
 ¡Pues qué! ¿El astiento se paga?  
 Esa es cosa de los diablos:  
 Si alguno va de visita,*

*Aunque sea infeliz el rancho,  
 Le convidan con astiento,  
 Con mate y con un asado.  
 ¡Y agora aquí en las comedias  
 Por estar uno sentado  
 Les ha de pegar dos reales!*

Esta obra es otra recreación del tema de los festejos patrios que ya Hidalgo abordara en su *Relación* de 1822. La relación entre ambos diálogos se advierte tanto en el argumento y estilo como en los personajes. Es visible que el autor hizo un ponderable esfuerzo por seguir tras las huellas de Hidalgo. La semejanza lograda debió ser su más alentadora recompensa.

Debe añadirse que estamos en presencia de olvidados precedentes de un tema después transitado con mucho éxito: las divertidas incidencias que le ocurren a un gaucho en el ámbito de un teatro, que alcanzaría su nota más alta en el *Fausto*, de Estanislao del Campo, en 1866.

Dos años después, en 1825, aparece otro anónimo folleto en verso, de treinta y cinco páginas, con este largo título: *Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con señor Ramón Contreras, en la que detalla el primero las batallas de Lima y Alto Perú, como asimismo las de la Banda Oriental, habiéndose estado cerca de ambos gobiernos con el carácter de comisionado y ahora acaba de llegar de chusque del Sarandí*. Hace varios años tuvimos la suerte de encontrar el único ejemplar que se conservaba de esta obra y la reeditamos in extenso en 1968.

Esta segunda *Divertida y graciosa conversación*, largo romance de más de mil versos, es el más extenso poema publicado hasta entonces en las letras gauchescas. A título de mero cotejo ilustrativo recordemos que los tres *Diálogos* de Hidalgo suman sólo 940 versos.

El tema ahora es épico. Chano, soldado de la

patria, narra sus andanzas y fatigas en la etapa culminante de la guerra americana contra España. Sin engreimiento, con sencilla naturalidad, da cuenta de su participación en las victoriosas jornadas de Junín y Ayacucho, al lado de Sucre y de Bolívar, o como los llama él, ño Sucre y Don Bolívar. Oigase este animado fragmento en que Chano cuenta un pasaje de la triunfal y decisiva batalla de Ayacucho:

*En el nueve de diciembre,  
Lo que el sol iba rayando,  
Nos formamos en batalla  
Y se escogió para el mando  
De tres fuertes divisiones  
A los generales bravos  
Córdoba, La Mar y Lara,  
Que ya estaban chalaneados,  
En esto de dar la carga,  
Y no anduvieron chanceando,  
Ni mi coronel Miller,  
Que mandaba los caballos.  
Después de varias guerrillas  
Que nos fueron calentando,  
Lo que estuvimos cerquita,  
Lueguito nos agachamos:  
Golpedádonos en la boca,  
Y nos fuimos sable en mano  
¡Hubiera visto el tendal,  
Lo que nos fuimos dentrando  
Por las filas enemigas,  
Haciendónos cuerpo e gato,  
Sin apartarse uno de otro!  
Porque el que se haiga apartado  
Ese ya no tiene cura,  
Téngase por condenado,  
Y si corre para atrás,  
Se lo llevaron los diablos;  
Es preciso ir muy unidos  
Para salir del pantano.*

*Yo le podría decir mucho,  
Pero para hacerse cargo  
De lo que es en realidad  
Es menester presenciáarlo.*

Concluida la guerra en el Perú, Chano, cumpliendo órdenes del gobierno de Buenos Aires, se trasladó a la Banda Oriental donde había comenzado la lucha por la liberación contra el dominio brasileño. Allí, junto a Lavalleja y Rivera, está presente en importantes combates como el de Sarandí, cuya relación se hace de esta manera:

*Nos encontramos por fin,  
Del juego no hicimos caso,  
Con la garabina atrás,  
Y el sable bien apretado,  
Sin reparar en el riesgo,  
Luego nos entreveramos.  
El choque jué muy reñido  
Porque ya envalentonados,  
De que los gauchos no valen  
La pitada de un cigarro,  
Amigo, se hicieron fuertes;  
Pero de ay a poco rato,  
Con el barullo en el cuerpo  
Corrieron como venados.  
En lo más acalorado,  
Al oficial D. Oribe  
Le mataron el caballo;  
Viendo yo las circunstancias  
De tan miserable estado,  
Ya le presenté las ancas  
De mi fogoso gateado;  
Al golpe se me trepó,  
Y ya seguimos matando.  
Pues si por casualidad  
Por algunos de los lados*

Alguno se me escapaba  
 El, como iba asegurado,  
 Lo ensartaba desde atrás.  
 Ansiná fuimos peleando  
 Hasta que al fin por fortuna  
 Vino un pingo descarriado,  
 Al que luego me atraqué,  
 Y lo que estubo sentido,  
 Ya prosiguió por sí solo,  
 Como un león haciendo estragos.  
 Desto daré testimonio,  
 Porque siempre fui a su lado:  
 Juyeron los imperiales,  
 Quedando el campo sembrado  
 Con más de unos cuatrocientos,  
 Y después en todo el largo  
 Que los juimos persiguiendo,  
 Amigo, le daría espanto  
 El ver la osamentaría  
 Como quedaba blanqueando.  
 Se cogieron prisioneros  
 De oficiales y soldados,  
 Como cosa de seiscientos,  
 Y los que hubieron quedado  
 Con Ventos Manuel, su jefe,  
 Dando chicote a dos lados,  
 Cogieron más que de prisa  
 Como para el Cerro Largo.  
 Que viva la Patria, amigo,  
 Por lo bien que se han portado  
 Toditos sus generales,  
 Oficiales y soldados.

Conviene destacar que la realización del poema y el asunto de la guerra de la Independencia que lo motiva son coetáneos. Los separan unos pocos meses y aún, en algún episodio, escasas semanas. El tema es absolutamente original y único en nuestras letras, pues nadie hasta entonces ni después —tén-

gase presente lo dilatado del escenario, que comprende media América del Sur, desde Perú al Plata—lo volvió a abordar. Quedaba consumado además el primer poema gauchesco épico de largo aliento. La narración ofrece una imagen inesperada, cercana, familiar, de personajes prominentes y de episodios memorables de relieve histórico.

Debemos puntualizar ahora que existe entre la *Graciosa y divertida conversación* de 1823 y la de 1825 una innegable relación. En ambos folletos hay sugestivos elementos comunes: título, estructura, personajes, léxico, estilo. No es aventurado, pues, admitir que las dos piezas han sido escritas por una misma pluma. No se trata sólo del hallazgo de un par de composiciones gauchescas más sino de la aparición de un nuevo autor no advertido hasta ahora.

El hecho que señalamos es, creemos, de gran significación para nuestra historia literaria. Este nuevo autor —con méritos propios— continúa en la huella iniciada por Hidalgo. Como éste falleció en 1822 y los dos folletos fueron compuestos e impresos en 1823 y 1825, no hay posibilidades de confundir su atribución, aunque el estilo es muy próximo. Pero se nos ocurre una pregunta: si estos poemas se publicaron inmediatamente después de desaparecido Hidalgo, ¿no habrá publicado su autor otras composiciones en vida de aquél? Téngase presente que en las obras atribuidas a Hidalgo hay piezas de filiación dudosa y sumamente discutidas. ¿No se hallarán entre ellas algunas cuya autoría corresponda más bien al creador de estas dos *Graciosas y divertidas conversaciones*?

Las controversias acerca de la producción de Hidalgo carecían de la perspectiva que ahora se abre, pues tenemos ya ubicado —si bien no identificado aun— un nuevo autor coetáneo, y las obras de ambos pudieron confundirse incluso hasta por el anonimato que los ocultaba. No se trata de cuestionar al lla-

protestas por la desigual suerte que tienen gauchos y señores en la vida del país, y algunas notas de llamado por las injusticias que afligen al poverío. Llamados a la unión, al progreso y a la ilustración pública, constituyen otros aspectos notables como asimismo algunas descripciones costumbristas. No hay alusión alguna de tipo político militante comprometida con las diversas facciones cívicas del nuevo país.

### Federales y unitarios

La etapa siguiente —que se prolongará hasta 1852— tiene un signo diametralmente distinto. Ahora es la lucha de partidos y la guerra civil. La poesía gauchesca será instrumento importante en ese combate cotidiano, de años, de décadas: rezumará odios con su peculiar arsenal de burlas y denuestos. Federales y unitarios, rosistas y antirrosistas, apelarán por igual al verso gauchesco para hacerse entender por la gente campesina, buscar adhesiones y llamar a la lucha. Casi no hay ánimo ni tiempo para otras creaciones del género que no contengan con esta militancia.

Sin olvidar los inevitables precedentes, corresponden señalar que a partir de la muerte de Dorrego y sobre todo hacia 1830 se produce en Buenos Aires una verdadera avalancha de periódicos y hojas sueltas federales de contenido panfletario, expuesto incluso en lengua gauchesca. Si dejamos de lado multitud —aún no recopilada— de anónimas composiciones en verso, de tipo pasquinero, que circuló por aquellos años bajo la forma de cielitos, diálogos, confesiones, manifiestos, cartas y contestaciones, conviene detenerse un tanto en la combativa prensa política de repercusión popular, gran parte de la cual llenaba sus efímeras y pintorescas planas con versos gauchescos. *El Gaucho*,

mado padre de la gauchesca, sino de poner las cosas en su lugar. Aun con la posibilidad siempre abierta de que se descubran nuevas composiciones de este gauchesco anónimo, creemos que urge un minucioso y sólido estudio filológico y estilístico de los dos poemas ahora revelados y de los atribuidos sin certeza a Hidalgo. Este necesario replanteo quizá podrá develar secretos no sospechados hasta hoy.

Queda dicho que, pese a nuestros empeños, hasta ahora no hemos podido identificar al autor de estos dos composiciones. En nuestro libro ya citado hemos discutido minuciosamente esta cuestión y si bien no arribamos a conclusiones positivas, han quedado descartados varios poetas de la época, entre ellos Ascasubi, en cuanto a su posible vinculación con estos folletos.

Chano y Contreras, personajes creados por Hidalgo, le sobreviven largamente. Los retoma, como se ha visto, el poeta anónimo que acabamos de recordar. Pero más tarde aún ellos siguen su carrera. En varios poemas, de autores conocidos y otros anónimos, posteriores a 1828, siguen Chano y Contreras protagonizando diálogos y cartas gauchescas, hasta que los va a recoger, finalmente, Ascasubi. Todas estas obras constituyen lo que ha dado en llamarse el ciclo de Chano y Contreras, que "tiene algo de la coparticipación colectiva de numerosos escritores en una sola obra", tal como lo sostuviera en 1949 el estudioso uruguayo Lauro Ayestarán al referirse a la organicidad del largo periplo de estos gauchos imaginados por Hidalgo.

Si nos atenemos al contenido de estas dos *Gracias y divertidas conversaciones* es posible afirmar que con ellas se cierra una etapa de la poesía gauchesca, en la que el nombre más destacado es, indiscutiblemente, Hidalgo. Las composiciones de esta época buscan inspiración en la lucha por la libertad e independencia y saludan alborozadas las victorias de la patria nueva. Hay también explicitadas

de las destrezas rurales y del personalismo demagógico del poderoso caudillo y estanciero bonaerense. Estos fragmentos pueden dar alguna idea de la composición:

*De diez años ya en el campo  
 Todo gaucho lo quería,  
 Pues en pialar y enlazar  
 El rubio se distinguía.  
 No había trabajo por fuerte  
 Que aquel se le resistiera;  
 Era popular, honrado,  
 Y buen hijo a toda prueba.  
 Era cristiano parejo  
 Y mozo sin presunción;  
 Amigo de sus amigos  
 Y firme en su religión.  
 A la edad de catorce años  
 Sus padres lo dedicaron  
 A gobernar sus estancias  
 Porque capaz lo encontraron.  
 .....  
 Cuando iban a visitarlo  
 Era de güen agasajo;  
 Y su conversación siempre  
 Recaiba sobre el trabajo.  
 En una sola mirada  
 A los hombres penetraba,  
 Y aquel que le echaba un fallo  
 Qué esperanzas que se errara.  
 De los sabios de la tierra  
 Güena opinión no tenía;  
 En el cielo las estrellas.  
 Lo mismo era cuando veía  
 Algún hombre desgraciado,  
 Lo tomaba de su cuenta  
 Y ya estaba soliviado.  
 En su desgracia venía  
 De algün vicio arriagado,*

*Torito de los Muchachos, El Toro de Once, La Caucha, De Cada Cosa un Poquito, Los Muchachos, El Gaucho Restaurador,* son algunos títulos de esos periódicos.

El periodista arquetípico de esas hojas fue Luis Pérez —cuyos principales datos biográficos aún son desconocidos—, quien, por lo menos hasta 1834, se consagró a exaltar la figura de Rosas. Extrañamente se pierden las huellas de Pérez casi en vísperas del ascenso de Rosas al gobierno con la suma del poder. Con la firma de Pancho Lugares, su seudónimo predilecto, escribió una gran cantidad de composiciones en lenguaje popular y también en lenguaje gauchesco, destinadas a circular entre gentes de procedencia campesina y aun en la propia campaña.

Así dice una definitiva cuarteta suya de 1831, aludiendo a Rosas:

*Ya gracias a Dios llegó  
 Nuestro adorado patrón,  
 El deseado de este pueblo,  
 El genio de la Nación.*

En estos fragmentos de cielitos despunta su habitual estilo:

*Cielito, cielo que sí,  
 Cielito del aguacero,  
 Como potrillos relinchan  
 Los guapos del día primero.  
 .....  
 Cielito, cielo del alma,  
 Cielito del rebencazo;  
 Tocale, Pancho, el violín,  
 Mientras yo preparo el lazo.*

Probablemente la obra más lograda de Luis Pérez sea su *Biografía de Rosas*, en verso, curiosa apología



Estos no tienen acierto,  
 Siempre a solas nos decía.  
 Estos nos han de enredar  
 Con sus malditas teorías;  
 Y si no, tenga espera  
 Y lo verán algún día.  
 Estos no son hombres güenos,  
 Tienen mucha presunción.  
 ¡Ojalá yo me equivoque  
 Y que no tenga razón!  
 .....  
 Era el patrón tan seguro  
 En un consejo que diera,  
 Como son en el salir  
 El a fuerza de consejos  
 Luego lo daba enmendado.  
 Su modo es lindo y calmoso,  
 Y al parecer, muy callado;  
 Pero, amigo, en los conflictos  
 Es osado como mil diablos.  
 Él es noble y generoso,  
 Y de corazón honrado,  
 Pero en viendo una traición  
 Pobre el que la haya jugado.  
 El aborrece al ladrón,  
 Al pícaro no le da lado;  
 Pero siempre favorece  
 Al paisano desgraciado.  
 Sabe muy bien distinguir  
 Cuando el hombre hace un delito;  
 Y si el hecho es impensado,  
 Él lo ampara en un conflicto.

Obviamente el principal valor de estos versos reside hoy en su carácter testimonial de una forma de literatura utilizada como arma de propaganda y de combate político.

Como excepción a la tónica general que inspira las páginas gauchescas salidas de la pluma de Pérez, en-

contramos una composición sin connotaciones políticas, que brinda curiosos o interesantes detalles y hasta precios del vestido masculino y femenino usado en Buenos Aires hacia 1833.

Conozco que andará usted  
 Muy compuesto y presumido,  
 Así es que yo también  
 Hey de bajar bien vestido.  
 Pues sepa, señor Don Pancho,  
 Que el resto todito hey echado,  
 Escuchemé, no se asuste.  
 Mire, pues, cuanto hey comprado.  
 En primer lugar, amigo,  
 Un sombrero a la moderna,  
 Que me costó por favor  
 De pesos media docena.  
 Un chaleco, cosa linda,  
 De paño color de grana  
 Con solapas redondeadas  
 Y botón de feligrana.  
 Un faque medio verdoso,  
 Con los faldones muy tiesos,  
 Que por más que recatí  
 Me costó cincuenta pesos.  
 Una capa que ley cuento,  
 Con cuello forrado en cuero  
 Y unas borlas, cosa linda,  
 Que me arrastran por el suelo.  
 Verde yuyo es el color;  
 Del precio nada hay que hablar,  
 Setenta pesos pidieron  
 Y en vano fue recatear.  
 Gusto da el paño de doble,  
 Más que una suela es de grueso  
 Y pesa como un demonio  
 Pues que me dobla el pescuezo.  
 Como podrá hacer calor  
 Por los muchos apretones,

*Me están haciendo también  
 De piel blanca pantalones.  
 También, amigo, a mi vieja  
 Le he comprado sus cangallas,  
 Que se las ha de estrenar  
 Para las fiestas mayas.  
 Un peinetón, cosa güena,  
 Más grande que una canasta,  
 Que dí para que lo hicieran  
 De tres novillos las astas.  
 Un chal guarda de capote  
 Más blanco que el almidón,  
 Que al verlo parece seda  
 Aunque sólo es de algodón.  
 De saraza una pollera  
 Con los hombros rellenos,  
 Zapatos de suela doble  
 Con abastantes atacados.  
 Unas medias de mezclilla,  
 Un ridículo de pana,  
 Un cinturón amarillo,  
 Un par de guantes de lana.  
 Un añadido hermosísimo  
 Que yo mismo he trabajado,  
 Pues diez colas de caballo  
 La tal trenza me ha chupado.  
 Un velo lleva muy lindo,  
 Que es lo que más me ha costado,  
 Pues he corrido por todo  
 Hasta encontrarlo prestado.*

Enfrentando al rosista Pérez le salió al paso, desde Cuyo, otro periodista y poeta, Juan Gualberto Godoy, enrolado en las filas del partido unitario. Desde las páginas de *El Corazero*, de Mendoza, Godoy atacó a Pérez con sus mismas armas, esto es sin sobriedad conceptual ni moderación de lenguaje. Así esta cuarteta con que comienza una pieza dedicada al vocero rosista:

118

*¿Hasta cuándo quieres Pancho  
 Escribir barbaridades?  
 ¿No ves que tus necesidades  
 Ya no caben en tu rancho?*

Luis Pérez respondió con su artillería habitual:

*Ya tenemos en Mendoza  
 Un famoso Corazero,  
 Que ha tomado la defensa  
 De aquellos del día primero.  
 Parece que es primo hermano  
 Del Serrano y de la Aurora,  
 Porque ladra como un perro  
 Y de cuando en cuando llora.*

Se entabló una curiosa polémica, hasta hace poco desconocida, entre el periódico cuyano y el periódico porteño, en la que ambos apelaron al verso gaucho. Sin embargo, para ceñirnos a nuestro asunto, debemos obviar esa controversia para referirnos ahora a la producción poética gauchesca de Godoy, haciendo abstracción de su poesía popular, ya que con similar destreza realizó creaciones en ambos campos.

A guisa de ejemplo veamos un trecho de su *Carta de un gaucho del Pergamino al "Corazero"*, de 1830:

*A deshoras de la noche  
 Y en mi cocina escondido,  
 Corazero de Mendoza,  
 Estos renglones te escribo.  
 Todos saben en mi pago,  
 Que es, amigo, el Pergamino,  
 Lo que indios y federales  
 Han hecho, amigo, conmigo.  
 Yo tenía mis caballos,  
 Buena cría y rodeito,  
 En los tiempos que Don Raus*

119

*Nos defendió de los indios,  
 Todo se lo llevó el diablo,  
 Todo, amigo, todito;  
 Dende que señor Dorrego  
 Nos quitó nuestro padrino.  
 El mancarrón que escapó  
 De las uñas de los indios,  
 Don Rosas lo reynó  
 Y a todos dijo este es mío.  
 Ahora, pa rematar la obra,  
 Señor Quiroga ha venido  
 Con ciento sesenta diablos  
 Que son piores que los indios.  
 .....  
 Dispense amigo el papel,  
 Y la tinta con que escribo,  
 Que andando tan delicado  
 En el pago estos oficios,  
 No han dejado ni un tintero  
 En todito el Pergamino  
 Y para que nadie escriba  
 Papel no hay ni pa los vicios.*

En nuestro libro *Juan Gualberto Godoy = literatura y política* (1970), hemos estudiado detenidamente los diversos problemas que suscita la creación poética de Godoy, figura injustamente relegada en nuestra historia literaria.

Hay otro motivo de interés en la obra de Godoy que se vincula con la historia de la poesía gauchesca. Durante largos años, a partir de 1864, se sostuvo que una composición suya, llamada el *Corro*, escrita y publicada en 1820, era, cronológicamente, el primer diálogo de la literatura gauchesca, anterior aun a Hidalgo. Del folleto que contenía el *Corro* no se conservaba ningún ejemplar, de modo que era imposible ratificar o rectificar esa afirmación. Esto dio margen a todo género de especulaciones y polémicas. Pero ya en 1917 había advertido Ricardo Rojas

120

*gauchos argentinos  
 el indio de la rep. de la Plata  
 (1835-1845)*

que esta apasionante querrela "no podrá resolverse hasta que no estemos en condiciones de analizar el hasta hoy perdido *Corro del mendocino*". A pesar de las intensas búsquedas emprendidas el folleto no aparecía y ya se lo daba por irremisiblemente perdido, cuando en 1963 tuvimos la suerte de localizar un ejemplar del esquivo *Corro* en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. Y resultó que este texto no es gauchesco como tantas veces se dijo sin fundamento. Ni el lenguaje, ni la combinación estrófica, guardan relación con ese género. Es, en definitiva, una composición de carácter popular —formalmente está cerca de lo español popular, es decir, dentro de nuestra tradición literaria— pero bien lejos de las peculiaridades de la gauchesca. Queda así Hidalgo firme como iniciador literario del género gauchesco en el Río de la Plata. Hemos contribuido así a poner punto final a eso que Rafael Alberto Arrieta llamó "largo proceso de conjeturas y de confusiones en nuestra historia literaria".

### La gauchesca riograndense

Estimamos oportuno ahora echar un breve vistazo a la producción poética de carácter gauchesco —que corresponde al período aquí estudiado— originada en la Banda Oriental y en el estado brasileño de Río Grande, territorios que, como es sabido, integran la llamada área gauchesca.

Veamos, en primer término, algunas referencias sobre Brasil. En el sur de este país, en efecto, también afloraron profusamente versos que trasuntan las costumbres e inquietudes de los gauchos riograndenses. La llamada guerra de los farrapos (1835-1845) tuvo eco prolongado en la poesía popular, que exaltó la heroicidad de los republicanos independentistas.

121

*Liberal republicano,  
Riograndense até a morte,  
Hei de levar a bandeira  
Até onde fór minha sorte.*

O como enfatiza otra composición:

*Eu sou o moço gaúcho,  
Valente como os mais guapos;  
Filho e neto de farrapos,  
Republicano no mais!  
Com o meu poncho de pala,  
E laço e bolas nos tentos,  
Vou mais ligeiro que os ventos  
Por sangas e bamburrais...  
O rei, montado no trono,  
Tendo os ministros consigo,  
Não se compara comigo,  
No dorso do meu bagual;  
Se éle é rei eu sou monarca!  
Se éle tem cetro dourado,  
Tenho rélho prateado  
E a cancha do meu punhal!*

La estrecha vinculación entre los acontecimientos políticos de Río Grande y los del Río de la Plata tiene eco incluso en el cancionero popular:

*No outro lado da linha,  
Lá pra Banda Oriental,  
Vou arriscar minha vida  
No partido liberal.*

La lucha contra Rosas también se refleja en composiciones poéticas de la época de la campaña militar que culminaría en la batalla de Caseros.

*Rosas, com sua quadrilha  
De blancos em Buenos Aires,*

122

*Dizem que ja armou os frailes  
Contra nós.*

*Há de, ésse monstro feroz,  
Exp'rimentar desta feita,  
Aquilo que o diabo enjeita  
No inferno.*

.....  
*E depois, mandará as tropas  
A generala Manoelita.*

*Essa guapa señorita,  
Muy afamada.*

*Carga séca e denodada,  
Por Deus! que lhe hei de fazer!  
E se o pai aparecer...*

*Passo de largo!*

*O seu trato é bem amargo;  
E somente p'ra brincar,  
Gosta de fazer tocar  
A resvalosa.*

La temática de la poesía gaúcha es de una variedad y riqueza sorprendentes para quienes no la han frecuentado y revela interesantes analogías con las composiciones de factura rioplatense. Así encontramos cantos que idealizan la vida primitiva del gaúcho, el nomadismo sin atajos, el coraje personal y el espíritu de aventura. Estas cuartetas anónimas son una buena muestra de esas sugerencias:

*Nos campos de minha terra,  
Sou gaúcho sem patrão;  
De a cavalo, bem armado,  
Minha le é o coração.*

*Sou valente como as armas,  
Sou guapo como un leão;  
Indio velho sem govérno,  
Minha lei é o coração.*

123

*Quando ato a cola do pingo  
E ponho o chapéu do lado,  
E boto o laço nos tenetos,  
Por Deus que sou respeitado!*

*Ser monarca da coxilha  
Foi sempre o meu galardão,  
E quando alguém me duvida,  
Descasco logo o facão.*

*Não tenho mancha nem medo,  
Não temo inverno ou verão;  
Meu culto é o das raparigas  
E do mate-chimarrão.*

*Eu sou aquê que disse,  
Depois de dizer, não nego:  
Achando amor de meu gosto,  
Morro seco e não me entrego.*

*Quando me ausento dos pagos,  
Isto por curto intervalo,  
Reconhecem minha volta  
Pelo tranco do cavalo.*

*Ninghém me pise no poncho!  
Pardo velho abarbarado,  
Tenho chilenas da prata  
E pala branco, bordado.*

*Desde guri eu já era  
Un monarca abarbarado,  
Ninguém me pisou no poncho  
Que não ficasse pisado.*

*Pardo fórru sem govêrno,  
Senhor das minhas ações,  
Sei amar gratuitamente  
E punir ingratições.*

*Gosto da vida do campo,  
Govêrno com honra e brio;  
Com um par de bolas no cinto  
Não tenho medo nem frio.*

El asunto de las andanzas del gaucho en la ciudad aparece tambien representado en el cancionero riograndense:

*Amigo Juca. Eu cheguei,  
Da marcha um pouco delgado,  
Mas os pastos da cidade  
Já me têm embarrigado.  
Achei encôsto e abrigo,  
E mui regular aguada;  
Para un homem da coxilha  
Mas assim um pouco arisco,  
Não é má esta invernada.  
Sempre as orelhas trocando,  
Vejo coisas mui estranhas  
Que me vão resabiando.  
Como abestruz na macega  
Nas ruas vivo enredado,  
Sem querer, gambeteando  
Para um e outro lado.*

Las coplas gauchescas han recreado asimismo en el paisaje surbrasileño la antigua veta amatoria de la poesía popular tanto hispánica como portuguesa. En este orden de ideas son numerosos y variados los motivos poéticos que pueden verificarse en la producción gauchesca del vecino país, mucha de la cual ha sido ya recogida en los cancioneros editados por J. Simões Lopes Neto y Augusto Meyer.

La acendrada tradición gauchesca de la literatura riograndense habría de culminar mucho después con el poema *Antônio Chimango*, de Amaro Juvenal (seudónimo de Ramiro Barcellos), publicado en

1915 y que alcanzó allí un relieve similar al que tiene el *Martín Fierro* en la Argentina.

### La gauchesca en el Uruguay

En cuanto a la antigua Banda Oriental cabe señalar que hasta 1820 las composiciones del género gauchesco —las de Hidalgo en primer lugar— expresan el patriotismo que la Revolución de 1810 despertó en todos los nativos del Río de la Plata. Más tarde los versos exteriorizan la resistencia ante la ocupación lusitano-brasileña. Decía así un cielito:

*Ellos han tomado tema  
De vobornos imperiales,  
Y nosotros por sistema  
Que hemos de ser orientales*

Y en el *Cielito del blandengue retirado*, también anónimo y de la misma época que el anterior, leemos:

*Cuatro bacas hei juntado  
A juerza de trabajar,  
Y agora que están gordas  
Ya me las quieren robar.  
Cielito, cielo que sí,  
Oye cielo mis razones:  
Para amolar a los sonsos  
Son estas regoluciones.  
.....  
Cielito, cielo que sí,  
Baya un cielo para todos,  
Mirá qué lindos patriotas  
Los portugueses y godos.*

El nacimiento del Uruguay como estado independiente en 1828 hace cambiar la temática, entendiéndose entonces los dardos contra los malos poli-

ticos, los comerciantes deshonestos y los periodistas venales. Tal como se lee en una anónima composición de 1832, aludiendo a esos oportunistas aprovechados:

*Que son los rechupetones  
Que a la pobre Patria dieron  
Les ha crecido la panza  
Como les crece a los cerdos.*

La figura más notable de esos años fue Manuel de Araujo, quien en 1835 publicó *Un paso en el Pindo*, primer libro de versos que vio la luz en el Uruguay. En este volumen de inspiración neoclásica Araujo incluyó como excepción dos logradas composiciones gauchescas: *Carta de un gaucho a un proyectista del Banco de Buenos Aires y Diálogo de dos gauchos, Trejo y Lucero*. En esta última se formulan quejas por los abusos de los especuladores.

*¿Qué me dice ño Lucero?  
¿A este estao hemos llegado?  
¿Pues sabe que estamos frescos?  
¿Y cómo esos desastras  
No quieren pagar el trigo  
Sino a unos precios tan bajos?  
Vamos al rodeo, amigo,  
Que nos dé el viento del campo,  
Porque ya estoy muy caliente,  
Y puede tentarme el diablo,  
De irme al pueblo agora mismo,  
Y con un garrote, a palos,  
Comenzar por los del pan  
Y acabar con los quebraos.*

Dice Ayestarán que la poesía gauchesca uruguayana alcanzó su máxima tensión con la llamada "guerra grande", esto es en el período 1838-1852. La

mayor parte de la producción de esta época es anónima y la línea política está escindida en dos bandos, colorados y blancos, los que apoyan al gobierno de Montevideo y los que siguen a Oribe y su gobierno del Cerrito. Burlas, amenazas y desafíos constituyen la esencia de esa porfiada poesía de combate. Esos episodios están íntimamente relacionados con la política argentina. Rosas, por un lado, y sus adversarios proscriptos en el Uruguay, por otro, fueron también protagonistas de esos sucesos. No debe sorprendernos, pues, que el poeta gauchesco de mayor relieve de la época fuera el argentino Hilario Ascasubi, sobre cuya fecunda actividad nos ocuparemos en seguida.

Debemos dejar claramente establecido, desde ya, que contrariamente a lo que suele creerse, en esa época de duras luchas entre rosistas y antirrosistas los versos gauchescos —convertidos en poderosas armas de guerra— no fueron exclusividad de los partidarios de Rosas. Sus adversarios también, y no por cierto esporádicamente, apelaron a este estilo campestre. Todo ello demuestra que el habitante de la campaña rioplatense no estaba identificado masiva y definitivamente con una divisa, pues se trataba de ganarlo para uno u otro bando. Es ya temerario afirmar que el gaucho estuviera enrolado unánimemente bajo el estandarte federal, puesto que, por ejemplo, los soldados de Lavalle eran también en su mayoría de extracción campesina. Por lo demás tampoco resulta cierto que los poetas puebleros no rosistas fueran insensibles a las quejas y sufrimientos del gauchaje. Y casi por definición, no podía ser de otra manera: la poesía gauchesca de más trascendencia expresaba desde los tiempos de Hidalgo las injusticias, olvidos y miserias que padecía ese grupo social.

Ascasubi —como se verá más adelante— frecuenta la entonación de protesta social que culminaría más tarde con el *Martín Fierro*. Hemos hecho ya

alusión a Godoy, poeta unitario de Mendoza. También deben recordarse numerosas hojas sueltas con cieltos unitarios. Y en Montevideo, precisamente, un grupo de exiliados publicó el periódico *El Crío Argentino*, de 1839, en cuyas páginas aparecieron varias incisivas composiciones gauchescas en las que además de comentar los sucesos políticos del momento, se formulan agudas apreciaciones de carácter social y económico que aluden al acaparamiento de tierras por los grandes estancieros que apoyaban a Rosas, como los hermanos Anchorena; la desvalorización de la moneda; el decaimiento del comercio bonaerense; y otros temas análogos, siempre con referencia al empobrecimiento de la gente campesina. Este semanario —que tenía como redactores a Valentín Alsina, Juan Bautista Alberdi, Miguel Cané y Luis L. Domínguez, entre otros— se propuso expresamente acercarse a los habitantes de las provincias del litoral y de la campaña bonaerense, a cuyo efecto se montó una buena organización clandestina de distribución, y consta que en efecto llegó a manos de muchos hombres del campo.

### Ascasubi en Montevideo

Veamos ahora algunos aspectos significativos de la obra poética desarrollada por Ascasubi durante su exilio en Montevideo. Vamos a obviar detalles de su vida novelesca, reconstruida por su biógrafo Manuel Mujica Láinez. Enrolado Ascasubi desde joven en las filas del partido unitario, es encarcelado en Buenos Aires por las autoridades rosistas y luego fuga a Montevideo. Vivió en la capital uruguaya entre 1832 y 1851. A poco de arribar allí —donde aún seguía vigente el verbo y la fama de Hidalgo— resolvió seguir tras la huella de la poesía gauchesca. Fue la gran decisión de su vida, pues

mas tradicionales rioplatenses, como el cielito y la media caña.

¿Cuál fue la temática que abordó Ascasubi en esos años del exilio montevideano? Desde luego la guerra, la llamada "guerra grande" y el sitio de la capital oriental; las batallas que libraban rosistas y antirrosistas en los campos del litoral rioplatense; el gobierno del dictador de Buenos Aires; la intervención anglo-francesa en el Plata....

Sus poesías zumbonas generalmente utilizan el diálogo entre dos gauchos para incursionar en la más candente actualidad política. Los interlocutores que aparecen con más frecuencia son Paulino Lucero, Jacinto Cielo, Ramón Contreras —éste re-surrección del personaje creado por Hidalgo—, Juan de Dios Oliva, Martín Sayago, etc.

Aparecen también las partes de guerra en versiones naturalmente burlescas, como el que el general Echagüe habría enviado a Rosas con motivo de una derrota federal, y que comienza así:

¡Ay, Juan Manuel, qué te cuento!  
Nuestro ejército afamado  
Mandinga se lo ha llevado  
Al infierno en un momento.

En otros casos hay cartas en verso dirigidas a Rosas, a estadistas y diplomáticos europeos, o simplemente a desconocidos campesinos de las provincias de Buenos Aires y Entre Ríos y del Estado Oriental. Hay por allí una breve historia del gobierno de Rosas, y también una curiosa crónica rimada acerca de los orígenes de los partidos colorado y blanco del Uruguay, cuya evolución está estrechamente ligada a acontecimientos políticos argentinos.

Las mil alternativas de esa guerra que le tocó vivir a Ascasubi como un protagonista más están descriptas a veces con lujo de detalles. La ironía,

de ahí en más Ascasubi sólo utilizaría para expresarse el verso gauchesco.

En los bravos y duros tiempos de la lucha rioplatense entre rosistas y antirrosistas Ascasubi, sin desmayos, estuvo presente con sus versos, ora satíricos, ora inflamados, pero siempre aguerriamente militantes de una causa cívica que él entendía era la de los principios de libertad y civilización. A pesar de que muchas veces la temática que abordó era de tintes más que sombríos, nunca dejó de apelar a los más ingeniosos recursos de la picardía criolla. Quizá esto sea una de las claves que expliquen la comunicatividad y lozanía que emanan de sus poesías a más de un siglo de escritas.

Ascasubi prodigó sus versos gauchescos en periódicos —como *El Gaucho en Campaña*, de 1839; y *El Gaucho Jacinto Cielo*, de 1843— y en incontables folletos y hojas sueltas. De pocos escritores de la época podrá decirse con más propiedad que de él que fue un guerrillero de la pluma. Su público lector no eran sólo los puebleros ilustrados de Montevideo sino también el pobrerío de la ciudad y la gente de la campaña. Que tuvo repercusión su práctica en lenguaje gauchesco lo prueban las numerosas cartas y contestaciones en verso que recibía de anónimos lectores y que él mismo se encargaba de publicar en la prensa montevidéana.

El nivel artístico que alcanzó Ascasubi en sus obras lo colocan en el sitio más alto de la poesía gauchesca de la época. La espontaneidad y frescura de sus versos están por encima de todos sus coetáneos. Además Ascasubi era un poeta cuidadoso de las formas convencionales del género y esto se refleja en la esmerada elaboración de los versos. Es más: sus poesías revelan la riqueza de un chispeante ingenio, que transitó por senderos inesperados y sorprendentes en cuanto a temas e imágenes. Si bien utilizó preferentemente el romance para expresarse, apeló con frecuencia a otras for-



el guiño, la burla, asoman como recursos infalibles para alentar a los soldados de su causa y descalficar al enemigo. Hay algunas páginas sombrías, teñidas de estremecido horror, como la escena del degüello de un unitario por un mazorquero, pero que no dejan de tener el *impromptu* burlesco: *sonrisa* y grito se aúnan en un juego desgarrador de tragedia y sarcasmo.

A pesar de estar inmerso en esa guerra sin cuartel, Ascasubi no perdió de vista el futuro de su patria. En varios pasajes de poemas suyos encontramos expuestos sus anhelos de paz, conciliación y organización nacional.

*Creo que de esta ocasión  
concluirá la destrucción,  
la miseria y la aflicción  
de toda la población;  
y también la aspiración  
de cualquier bando o facción,  
si hacemos la reflexión,  
que nuestra infeliz Nación  
al concluir el pericón  
se halla sin ponderación  
más pelada que un pelón,  
sin un solo patacón,  
por la sencilla razón  
que en esta revolución  
le han dado sin compasión  
¡tantísimo manotón!...*

*Pero... pase el nubarrón.  
Venga la paz y la unión.  
Y por San Pascual Bailón  
y la Pura Concepción,  
santos de mi devoción,  
que echo al infierno el latón  
y me ajirno a un azadón,  
gritando de corazón:*

*¡Viva, viva la fusión,  
y viva la constitución!*

También se puede rastrear su visión del progreso nacional —a través del comercio, de la inmigración y de la industria—, en lo cual coincide con los ideólogos liberales del exilio.

*Y estos pueblos, a la vez,  
por más que Rosas se aflija,  
se le han de alzar a la faja  
colijiendo su interés.*

*Luego, a estos puertos verés,  
que de Uropa en derecha  
se vienen con su fatura  
las gentes y barquería,  
y correrá pesería  
como habrá baratura.*

*.....  
De consiguiente vendrán  
a levantar poblaciones  
gentes de todas naciones,  
que sus familias trarán,  
y se desparramarán  
por los campos y ciudades;  
y hasta en las inmensidades  
de costas del Paraná  
dentro de poco no habrá  
disiertos ni soledades.*

*Verás miles de artesanos,  
¡cuántas fábricas pondrán!  
y en ellas enseñarán  
a nuestros hijos o hermanos:  
y en lugar de ejercitarnos  
en destruirnos cual lo hacemos,  
a trabajar nos pondremos  
para curar tantas ruinas;  
y sables y garabinas  
¡al infierno arrojaemos!*

No es insensible Ascasubi a las penurias y sufrimientos que la guerra causa al gauchaje, "hombres de mi condición", como los llama en algún verso.

Los que tienen afición  
al suelo y al borbollón,  
y hoy echan tragos de ron  
a costa de una porción  
de hombres de mi condición,  
que soy paisano lerdón;  
y que en esta confusión,  
de pelearnos con tesón  
he tenido un apretón,  
y he vendido hasta el facón  
por yerba, pan o jabón:  
y que al fin en un rincón,  
con el suelo por colchón  
estoy sin medio y flacón,  
rotoso, sucio y barbón,  
contemplando un familón  
macilento y delgadón,  
y lamentando tristán  
¡tanta vaca y mancarrón  
que me han hecho humo al botón!

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

La discriminación que se hace en el trato a los gauchos está reflejada a su vez en estos versos de 1833:

Así de la paisanada  
los puebleros con razón  
suelen reirse, porque saben  
que los gauchos siempre son  
los pavos que en los custiones  
quedan con la panza al sol.

.....  
Y si no, vaya por gusto  
en cualesquier aflicción  
o atraso que le suceda,  
y procure la ocasión  
de alegarle a un gobernante,  
a quien usted lo sirvió  
con su persona y sus bienes  
hasta que se acomodó;  
vaya y pídale un divivio....  
¿Y qué le daban? ¡pues no!  
Ni bien llega usted al umbral,  
le sale algún adulón  
atajándole la entrada  
y haciendo ponderación  
de que se halla V uecelencia  
muy lleno de ocupación,  
porque le está dando taba  
algún ricacho, o dotot,  
o la señora fulana,  
o el menistro, o qué sé yo  
todas las dificultades  
que pone con la intención  
de cerrarle la tranquera  
a cualesquier pobretón;  
y si usted ve que lo engañan,  
y se mete a rezongón,  
le largan cuatro bravatas  
y lo echan de un repunión  
cuando menos, que otras veces

*le acuden con un bastón  
a medirle las costillas  
sin más consideración.*

Estimamos oportuno insistir sobre este aspecto de la poesía de Ascasubi, hasta ahora no tomado en cuenta suficientemente. En su producción del exilio hay numerosas referencias a las coetáneas penosas condiciones de vida de los gauchos. Esto, por un lado, tiene el valor de un testimonio que desmiente las frecuentes e imprecisas alusiones a la existencia, antes de Caseros, de una supuesta "época de oro" del gaucho; y, en segundo término, es un importante y olvidado precedente de la poesía de denuncia social, que más tarde sería transitada con mayor éxito y repercusión por otros poetas, especialmente por José Hernández.

La declarada fidelidad de Ascasubi hacia los gauchos está expuesta en una "carta" de Jacinto Cielo, de 1843:

*Yo siempre soy muy clarito:  
y ¿a qué he de andar con rodeo  
para explicar mi deseo?  
¿No es así, compañero?  
Mi papel es petitorio,  
pero es gaucho y han de ver  
que al Diablo le han de correr  
en cuanto a decir verdades;  
porque no hay dificultades  
que me puedan encoger.  
Siendo así, yo he de rumbiar  
por la senda que empecé,  
sin ladiarme, pues ya sé  
aonde debo enderezar.  
Si llego a desagradar  
no ha de ser a la gauchada.*

La puntualización de que el lenguaje campesino

rioplatense es diferente del habla culta urbana aparece en varios pasajes:

*Deje que allá el doctoraje  
se pronuncie en lo profundo,  
que los gauchos en el mundo  
tenemos nuestro lenguaje.*

O como dice en otro lugar, a propósito de la creación literaria de la lengua gauchesca:

*Luego, patroncito, intento  
escribir a lo paisano,  
y en estilo americano  
decir todo lo que siento.*

Queremos subrayar que a pesar de lo efímero y vulgar del material que Ascasubi utilizó en su guerrilla cotidiana, muchas veces su chispeante ingenio y la gracia del arte ha dotado a sus versos de un perdurable y singular relieve. Dos ejemplos bastarán. En el primero, se verá la utilización metafórica del lenguaje del truco —uno de los más populares juegos de naipes en el Río de la Plata— para narrar un combate librado en el Uruguay entre los generales Rivera y Echagüe en 1839:

*En fin, dende el Uruguay  
nos vinimos barajando,  
y la jugada empezó  
del Uruguay a este lao.  
Nos traiban una empalmada,  
y nosotros descuidaos  
cortábamos ande quiera,  
y así nos fueron tantando  
creyendo ponerse en güenas,  
hasta que dende el Durazno  
les conocimos el juego;  
de suerte que comenzamos*

a quererles a la fija,  
pues para eso aseguramos  
en todas manos el dos.

¡Don Frutos! ¡háganse cargo,  
si flor que tiene este triunfo  
puede retrucarla el diablo!

Por fin así nos vinimos

nosotros siempre falsando

con un punto cualquierita,

hasta que los igualamos,

y acá por Santa Lucía

ya nos pusimos a tantos.

En esta disposición,

de los dos lados cuajamos

una flor rigularita,

y ellos cuanto la orejaron

al instante un contraflor

vanidosos nos echaron.

Haciéndonos los petizos

nosotros nos achicamos,

para dejarlos venir

y en el truco revolverlos,

que es donde luce el poder.

Por supuesto, nos jugaron

carta grande en la primera;

pero ahí no más la empardamos

canitándose ¡flor y truco!

con todo el dos, por si acaso...

¡Retruco!... nos respondieron

quertiendo largar el guacho.

¡Oigalé a los embusteros!

les dijimos... ¡vale cuatro!

a que no aguantan mañones...

y medio les amostramos

la carta por la orillita.

¡Qué aguantar! ¡ni por los diablos!

Se fueron a la baraja

al ver el dos coloriendo,

y han ido a dar al infierno;

y se hallan tan atrasados  
que ahora... ¿cuándo nos alcanzan,  
si sólo nos falta un tanto?  
y ése en el primer envite  
fijamente lo ganamos.

El segundo ejemplo, acaso más feliz por lo insólito, es una descripción de un barco a vapor hecha por un gaucho con expresiones e imágenes de tierra firme, pampeanas, que le son propias.

Pues mandaron embarcar  
de un modo tan redemente,  
que fue rejuntar la gente:  
y al momento de mandar

Como aguacero a la costa  
la botería acudió,  
y el criollaje ahí se ajuntó  
como manga de langosta.

De ahí empezaron a echar  
viajes al barco a menudo,  
y en el bordo como pudo  
nos hizo despartamar...

Del pértigo a la culata  
de un barcazo roncador,  
ñato viejo y rodador  
a impulsos de una fogata:

Cosquilloso a una ruedita  
que de atrás un marinero  
se le prendió a lo carnero,  
haciéndole colita.

Pero, paisano... ¡qué cosa  
de barco tan maquina!

y grandote el animal  
de una manera asombrosa.

Oiga, le relataré  
la laya de barco que era:  
que no es fácil, aparcera;  
pero, en fin, me amañaré.

Era un barco... ¡temañazol  
de madera de mi flor,  
y tendría de largor  
como dos tiros de lazo.

En la barriga tenía  
un pozo, donde se apiaba  
la gente que trajinaba  
en pura carbonería.

Arriba los comandantes  
rodeaos de la oficialada,  
y mucha marinerada,  
con sombreros relumbrantes,

Que a unos horcones tan altos,  
que en las nubes se perdían,  
por unas cuerdas subían  
de tropel y dando saltos.

Abajo había cuarteles  
y corrales y galpones;  
y encima grandes cañones  
con rondanas y cordeles.

Y un cañuto ¡temerariol  
enterrao yo no sé cómo  
en lo más ancho del lomo,  
y más allá un campanario:

Y luego en cada costao  
una rueda con aletas,

que no he visto ni en carretas  
de esa laya de rodao.

Viese, aparcera, al montar,  
¡qué julepe y qué jabón  
nos pegó una quemazón  
que abajo entró a reventar!...

Y ver salir apuraos  
como avestruces corridos...  
los hombres, que a unos chiflidos  
subían todos tiznaos.

Yo empecé a refalar  
el poncho para alviarme,  
y estuve por azotarme  
como carpincho a la mar.

Pero supe que de intento  
prendían abajo el fuego,  
y vi a un oficial que luego  
se puso a vichar atento;

Y en cuanto por el cañuto  
vido salir la humadera,  
le aflojaron, aparcera,  
y echó a correr ese bruto.

A dos laos, y relinchando,  
campo ajuera salió al mar,  
aonde empezó a bellaquiar:  
y ya nos fuimos echando.

La sola lectura de las poesías de Ascasubi explica el éxito que alcanzó en su tiempo y la popularidad y simpatía que rodeó a su nombre.

Sarmiento, quien visitó a Ascasubi en la capital uruguayaya en 1846, dijo de él que era un "bardo plebeyo, templado al fuego de las batallas, que

explotaba con felicidad aquel "género popular [gaucho-político] que traduce en acentos mesurados las preocupaciones de las masas".

En 1853 recopiló Ascasubi la mayor parte de sus versos del exilio montevidiano en dos volúmenes caratulados *Trobas de Paulino Lucero*. Allí se encontrará una cantera riquísima para el estudio de toda una época de la literatura gauchesca que él personifica, ya que reinó solo, sin rivales que pudieran acercarse siquiera al nivel artístico que él impuso.

La crítica literaria coetánea valoró con simpatía su obra y lo alentó en la empresa. Es llamativo que un hombre como Florencio Varela saludara alborozado la aparición de cada folleto de Ascasubi. Y es precisamente Varela, formado en el culto riguroso del neoclasicismo, quien señala el carácter costumbrista de la obra de Ascasubi. "Los versos de Ascasubi — escribe Varela en 1846— son como los cuadros de Murillo o de Rubens: el que los ha visto una vez reconoce el colorido, el *estilo*, donde quiera que se encuentren otros, sin necesidad de que le digan el autor... En la composición que hoy anunciamos — agrega— campean las dotes que el señor Ascasubi ha mostrado otras veces en este género de poesía: suma variedad y propiedad en las descripciones. movimiento realmente dramático en la narración. versificación fluidísima y, sobre todo, una verdad de colorido y una propiedad de lenguaje y estilo que hace de sus composiciones el más perfecto retrato del gaucho del Río de la Plata."

Si bien es la más celebrada —y también abrumadora en número—, no toda la poesía ascasubiana del exilio se mezcló necesariamente en la pólvora de las trincheras y de los campamentos militares. Hay también poesía de otra intención. Es la poesía puramente costumbrista y de evocación del pasado, desligada de las urgencias y sombras de la acuciante actualidad.

Por una parte produjo, en esa corriente, una *Completa relación de las fiestas cívicas del aniversario de la jura de la Constitución Oriental*, poema fechado en 1833, que sigue las pautas impuestas por Hidalgo en su *Relación* de las fiestas mayas de Buenos Aires en 1822 y por la anónima *Graciosa y divertida conversación* de 1823. La relación de Ascasubi —el primer poema importante que escribiera en el Uruguay— es una colorida y ágil descripción de las festividades con que el pueblo oriental celebró su fecha patria.

Pero la obra de mayor ambición en este ámbito alejado del inmediato compromiso político es su *Santos Vega*. La primera versión, parcial, de este famoso poema, fue publicada en Montevideo en 1850 con el título de *Los Mellizos*. Como es sabido, la edición definitiva está datada en París en 1872. De modo que el *Santos Vega* constituye el único caso dentro de la gauchesca en que un autor de renombre reelaboró una de sus obras más conocidas después de transcurrir algo más de dos décadas, al cabo de las cuales justamente el género alcanzó su culminación. El análisis comparativo de ambas versiones constituye en consecuencia un rico material para estudiar, a través de un mismo autor y de un mismo tema, aspectos importantes relativos a la evolución histórica, literaria y lingüística de la poesía gauchesca en el período en que ésta adquiere su mayor nivel.

Un documento de Ascasubi, de 1850, absolutamente desconocido hasta ahora, esclarece en forma categórica el sentido que le atribuía al poema en la época de su inicial gestación. "Su argumento —dice— lo forman las costumbres de la campaña de Buenos Aires; su estilo es el lenguaje común de los habitantes de ella. Obra enteramente de costumbres, el autor ha elegido para la acción un período que se refiere a los principios de este siglo,

para no mezclar en sus cuadros incidentes relativos a las guerras civiles o discordias políticas.

Por cierto no corresponde aquí entrar en detalles acerca de las diferencias que hay entre las ediciones de 1850 y 1872. Sólo digamos, en cuanto a lo exterior, que los 17 cuadros y 2.022 versos de la edición primigenia se convirtieron en 64 cuadros y 13.179 versos, lo cual es elocuente del muy apreciable desarrollo y ampliación que tuvo la obra respecto del plan original. En un libro de próxima aparición en Buenos Aires reeditamos por vez primera este olvidado texto de Ascasubi y lo ponemos al alcance de los estudiosos de la gauchesca, con anotaciones que señalan todas las variantes que el autor introdujo en la versión definitiva del poema. Se demuestra allí que el texto de 1850 más que esbozo fue la génesis del conocido *Santos Vega* de 1872.

Ascasubi, a través de la anécdota o historia narrada en *Santos Vega* — "asunto lindo y largo", dirá él mismo en un verso— se propuso fijar como en un vasto daguerrotipo, en realidad laberinto folletinesco típicamente romántico, las características más vitales y aparentes de una singular sociedad campesina que precisamente comenzaba a desintegrarse en momentos en que terminaba el poema. En cuanto a la presencia del legendario payador Santos Vega debe señalarse que no es la nota destacada en este poema, ya que sólo desempeña el pasivo papel de narrador de los episodios que transcurren en el rudo ambiente pampeano. Y si el *Santos Vegas* es una recreación histórica debe admitirse que en forma implícita encierra una interpretación. La visión que Ascasubi tiene de la vida rural bonaerense de fines del siglo xviii y principios del xix es casi idílica. Muestra con nostalgia vínculos paternalistas que si bien existieron en las estancias de Buenos Aires, han tenido su contrapartida en los gauchos no afincados, mano de obra

ocasional, perseguidos como vagos y malentendidos por el orden social imperante.

Para concluir cabe recordar que Ascasubi, después del Pronunciamiento de Urquiza, en 1851, pasó de Montevideo a Entre Ríos, donde publicó varios folletos con poesías alentando la campaña contra Rosas. Después de Caseros se radica en Buenos Aires, pero pronto rompe con Urquiza y lo ataca con sus versos gauchescos, su arma de siempre. Las composiciones de esta época serían recopiladas más tarde en un volumen con el título de *Aniceto el Gallo, gacetero, prosista y gauchi poeta argentino*. En los últimos años de su vida se establece en París. Allí, como ya hemos dicho, terminará su poema *Santos Vega* y editará en 1872 toda su producción poética en tres macizos tomos, su más perdurable monumento.

Universidad Nacional del Sur,  
Bahía Blanca.

**BIBLIOGRAFIA GENERAL**

por

**Rodolfo A. Borello**



## BIBLIOGRAFIA

*Esta es una lista de obras clásicas para ampliar cualquier de los temas tratados en las exposiciones del presente libro. No se ha pretendido, en absoluto, presentar una bibliografía completa, pero no falta nada de lo importante—creemos— sobre asuntos tan complejos y polémicos como el origen del gaucho, las etimologías de la palabra homónimo, la historia y evolución de la poesía gauchesca, los textos y autores del género, etc., etc. Las bibliografías, al final, permitirán ampliar holgadamente toda esta mesurada información. La nómina está dividida en los siguientes apartados: a) El gaucho (origenes e historia); b) La palabra gaucho y su historia; c) La poesía gauchesca; d) Textos y estudios críticos; e) Vocabularios gauchescos; h) Bibliografías.*

*En el apartado dedicado a Hernández y su obra, hemos elegido solamente las ediciones y los estudios imprescindibles, ya que de otra manera esta lista habríase convertido en un apéndice mayor que todo el resto del volumen. Como se verá, hemos destacado con algún breve comentario aquellas obras que abarcan y contienen numerosas referencias eruditas, evitando así el tener que reiterarlas aquí.*

R. A. B.

a) **El gaucho (orígenes e historia)**

- ASTRADA, CARLOS, *El mito gaucho*, Bs. As., Cruz del Sur, 1948; 2ª ed. ampliada, 1964, 151 p.
- ASSUNÇAO, FERNANDO O., *Génesis del tipo gaucho en el Río de la Plata*, Montevideo, Mosca Hnos, 1957, 72 p.
- El gaucho*, prólogo de Daniel D. Vidart, Montevideo, Impr. Nacional, 1963, 550 p. (amplísima bibliografía).
- El gaucho, su espacio y su tiempo*, Montevideo, Arca, 1969, 274 p. (edición condensada del volumen de 1963).
- BOULTON, ROBERTO J., *La vida rural en el Uruguay*, prólogo de Lauro Ayestarán, Montevideo, A. Monteverde y Cía., 1961, 560 p.
- CARRETERO, ANDRES M., *El gaucho. Mito y símbolos tergiversados*, Bs. As., Escorpio, 1964, 111 p.
- CONI, EMILIO A., *Historia de las caquerías del Río de la Plata (1555-1750)*, Bs. As., Ed. Devenir, 1958, 83 p.
- El gaucho. Argentina - Brasil - Uruguay*, Bs. As., Sudamericana, 1945, 368 p.; 2ª ed. con Estudio Preliminar de B. Bosch, Bs. As., Solar-Hachette, 1969, 324 p. (obra esencial por la documentación de primera mano).
- LEGUIZAMÓN, MARTINIANO, *La cuna del gaucho*, Bs. As., Peuser, 1935, 157 p.
- LYNCH, VENTURA R., *Folklore bonaerense*, Bs. As., Lajouane, 1953, 93 p.
- MARTINEZ ESTRADA E., "Lo gauchesco", *Realidad*, Bs. As., nº 1, enero-febrero 1947, p. 28-48.
- NICHOLS, MADALINE, W., *El Gaucho*, Bs. As., Peuser, 1953, 253 p. (rica y sólida bibliografía).
- PÉREZ AMUCHÁSTEGUI, A. J., "Mentalidad del gaucho"

cho", en *Mentalidades argentinas (1860-1930)*, Bs. As., Eudeba, 1965, p. 215-379.

RODRÍGUEZ MOLAS, RICARDO, *Historia social del gaucho*, Bs. As., Marú, 1968, 603 p. (importante aportación documental).

ROSSI, VICENTE, *El gaucho. Su origen y evolución*, Río de la Plata (Córdoba), Impr. Argentina, 1921, 127 p.

## b) La palabra gaucho y su historia

ALBUQUERQUE, ACIR T., "Gaucho. O discutidísimo étimo do vocábulo", *Revista Brasileira*, Río de Janeiro, IX, nº 21-22, 1958, p. 214-243 (versión ampliada del trabajo aparecido en *Tradição*, Revista Peruana de Cultura, Cuzco, IV, nº 11, 1952, p. 42-49).

ARAUJO, ORESTES, *Diccionario popular de historia de la República Oriental del Uruguay*, 3 vols., Montevideo, 1901-1903 (s. v.).

ASSUNÇÃO, F. O., *El gaucho*, Montevideo, 1963, citado, dedica un amplio espacio a la discusión de la etimología del término. Sobre la solución propuesta por el historiador uruguayo, han escrito Giese, *Thesaurus*, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, XIX, 1964, p. 350-353; Washington, XIV, 1964, p. 427-429; Canfield, *Handbook of Latin American Studies, Florida*, vol. 28, nº 1509 y 1598.

BECCO, HORACIO JORGE, "Vicisitudes de la voz gaucho", en el prólogo a su *Antología de la poesía gauchesca*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 12-23, que ha resumido una gran cantidad de trabajos anteriores sobre el tema, espec. Assunção y Costa Álvarez.

BUSANICHE, JOSÉ LUIS, "Notas para la historia de la palabra gaucho", *Boletín de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos*, Bs. As., año X, nº 10, 1948, p. 59-65.

COSTA ÁLVAREZ, ARTURO, *El castellano en la Argentina*, La Plata, 1928.

FRIERIO, EDUARDO, "Gaucho, gaucho gauderio", *Kriterion*, XIV, 1961, 402-419.

LACUARDA TRIAS, ROLANDO A., "El problema etimológico de gaucho", *Revista Nacional*, Montevideo, nº 202, oct.-dic. 1959, p. 561-583.

LASCANO, GREGORIO, "El vocablo gaucho", *Comentario*, Bs. As., nº 13, 1956, p. 87-93.

LAYTANO, DANTE DE, "Pequeno esboço de um estudo do linguajar do gaucho brasileiro", *Verbum*, Univ. Católica de Río, VI, nº 3, set. 1961, p. 293-365 (estudio amplio y valioso).

LENZ, RODOLFO, *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*, Santiago de Chile, 1905-1910 (s.v.).

MEYER, AUGUSTO, *Gaúcho: história de uma -palavra*, Porto Alegre, 1957, 71 p.

MORINIGO, MARCOS A., "La etimología de gaucho", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XXVIII, 1963, p. 243-250.

PAULLADA, STEPHEN, "Some observations on the word gaucho", *New Mexico Quarterly*, Albuquerque, New Mexico, XXXI, nº 2, Summer 1961, p. 151-162 (evolución semántica y etimología).

PINTO, LUIS C., *Entre gauchos y gauchos. Argentinismos y brasilismos. Idioma nacional argentino*, Bs. As., ed. Nueva Vida, 1963, 123 p.

RODRÍGUEZ MOLAS, R., "Antigüedad y significado histórico de la palabra gaucho (1774-1805)", *Boletín del Instituto de Historia Argentina*, Bs. As., 2ª serie, nº 1, 1956, p. 144-165.

RONA, JOSÉ P., "La reproducción del lenguaje hablado en la literatura gauchesca", *Revista Iberoamericana de Literatura*, Montevideo, nº 4, 1962, p. 107-122.

VIGNATI, MILCIADES A., "El vocabulario rioplatense de Francisco Javier Muñiz", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Bs. As., V, 1937, p. 393-453 (publicado antes en *Azul*, 1931).

### c) La poesía gauchesca

- AYESTARÁN, LAURO, *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay. (1812-1838)* Montevideo, impr. El Siglo Ilustrado, 1950, 240 p.
- BARBAGELATA, HUGO D., *Una centuria literaria (Poetas y prosistas uruguayos) (1800-1900)*, París, Bibliot. Latinoamericana, 1924.
- BERENGUER CARISOMO, ARTURO, "La poesía en lengua gaucha", en *Las corrientes estéticas en la literatura argentina*, Bs. As., Huemul, t. III, 2ª parte, 1973, p. 127-180 (dedicado sobre todo a E. del Campo).
- BORGES, JORGE LUIS, "La poesía gauchesca", *Discusión*, Bs. As., Emecé, 1957, p. 11-38.
- CAILLAVA, DOMINGO A., *Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay. Resumen histórico (1810-1940)*, Montevideo, Ed. Claudio García, 1945.
- CAILLET-BOIS, JULIO, "Introducción a la poesía gauchesca", en *Historia de la Literatura Argentina*, dirigida por R. A. Arrieta, t. III, Bs. As., Peuser, 1959, p. 51-64.
- CARRIZO, JUAN A., "Nuestra poesía popular", *Humoridades*, La Plata, t. XV, 1927, p. 241-342.
- "El matonismo en algunos poetas del Río de la Plata", *Revista de Educación*, La Plata, año 3, nº 3, 1958, p. 521-525.
- CORTAZAR, AUGUSTO RAUL, "Poesía gauchesca argentina", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, dirigida por E. Díaz-Plaja, Barcelona, Barna, 1956, t. 4, p. 391-442.
- Poesía gauchesca argentina. Interpretada con el aporte de la teoría folklórica*, Bs. As., ed. Guadalupe, 1969, 284 p.
- FURT, JORGE M., *Lo gauchesco en La Literatura Argentina de Ricardo Rojas*, Bs. As., Coni, 1929, 302 p.
- GARCIA, SERAFIN, *Panorama de la poesía gauchesca y nativista del Uruguay*, Montevideo, ed. Claridad, 1941.
- Historia sintética de la literatura uruguaya*, Plan de Carlos Reyles, Montevideo, Comisión Nacional del Centenario (1830-1930), 3 vols., 1931.

- LEGUIZAMÓN, JULIO A., "La poesía gauchesca", en *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Bs. As., Ed. Reunidas, 1945, t. I, p. 551-602 (con un volumen extra de Bibliografía).
- LEUMAN, CARLOS A., *La literatura gauchesca y la poesía gaucha*, Bs. As., Raigal, 1953, 213 p.
- QUESADA, ERNESTO, *El criollismo en la literatura argentina*, Bs. As., Coni, 1902, 131 p.
- RIVERA, JORGE B., *La primitiva poesía gauchesca*, Bs. As., Jorge Álvarez, 1968, 221 p.
- RODRÍGUEZ MOLAS, RICARDO, "La primitiva poesía gauchesca anterior a Bartolomé Hidalgo", Bs. As., *Nuemen*, 1958, 29 p. (reedición de la revista *Historia*, Bs. As., nº 9, julio-setiembre 1957, p. 139-163).
- ROJAS, RICARDO, *Historia de la Literatura Argentina. Los Gauchescos*, Bs. As., Losada, vols. 1 y 2, 1948.
- ROXLO, CARLOS, *Historia crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo, t. I, 1912.
- ROMÁN, MARCELINO, *Itinerario del payador*, Bs. As., Lautaro, 1957, 390 p.
- SANSONE DE MARTINEZ, ENEIDA, *La imagen en la poesía gauchesca*, Montevideo, Universidad de la República, 1962, 421 p.
- SANCHEZ REULET, ANÍBAL, "La poesía gauchesca como fenómeno literario", *Revista Iberoamericana*, México, nº 52, julio-dic. 1961, p. 281-299.
- TISCORNIA, ELEUTERIO F., "Orígenes de la poesía gauchesca", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, nº 45, 1943, p. 347-373.

### d) Textos y estudios críticos

1. ANÓNIMOS (señalamos solamente algunos trabajos básicos).
- AYESTARÁN, LAURO, *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1838)*, citado (numerosos textos anónimos).
- BATTISTESSA, ÁNGEL J., "Antecedentes de la poesía gauchesca en el siglo XVIII", *Sur*, nº 14, 1935, p. 90-96.

1808), París, Imprenta P. Dupont, 1872, 485 p. (Obras completas, 1).

*Aniceto el Gallo, gacetero gauchipoeeta argentino. Extracto del periódico de este título publicado en Buenos Aires el año 1854 y otras poesías inéditas*, París, Imprenta P. Dupont, 1872, 493 p. (Obras completas, 2).

*Padrino Lucero o Los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay (1839 a 1851)*, París, Imprenta P. Dupont, 1872, 421 p. (Obras completas, 3).

*Santos Vega...*, Bs. As., Peuser, 1952, prólogo de Julio Caillet-Bois, VI, 278 p.

*Padrino Lucero...*, Bs. As., Estrada, 1945, prólogo de Manuel Mujica Láinez, 462 p.

DEL CAMPO, ESTANISLAO, *Poesías*, 3a ed. aumentada con poesías inéditas, prólogo de José Mármol, Bs. As., Librería de Mayo, de Carlos Casavalle, 1875, 288 p.

*Fausto*, prólogo de Raúl Quintana, estudio de Ernesto Mario Barreda, Bs. As., Impr. de la Biblioteca Nacional, 1940, 78 p.

*Fausto*, presentación de Emilio Ravignani, ensayo preliminar de Amado Alonso, Bs. As., Peuser, 1943, 111 p.

LUSSICH, ANTONIO D., *Los tres gauchos orientales. Coloquio entre los paisanos Julián Giménez, Mauricio Barriento y José Centurión sobre la revolución oriental en circunstancias del desarme y pago del ejército*, Bs. As., La Tribuna, 1872.

*El matrero Luciano Santos*, prosecución de *Los tres gauchos orientales*, Bs. As., impr. del Comercio, 1873.

*Los tres gauchos orientales y otras poesías*, pról. por Mario Falcao Espalter, Montevideo, C. García, 1937, 419 p.

*Los tres gauchos orientales*, Introd. de Ángel Rama y pról. por Juan Carlos Guarnieri, Montevideo, Marcha, 1972, 169 p.

*Advertencia*: la bibliografía sobre Hidalgo, Ascasubi y del Campo está —completa y puesta al día— en E. F. Tiscor-

FERNANDEZ LATOUR DE BOTAS, OLGÁ, "Una pieza olvidada de la primitiva poesía gauchesca", *La Nación*, 2 de junio de 1968.

"Poesía popular impresa en la colección Lehmann-Nitsche", *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, nº 5, 1965 y nº 6, 1966-67.

*La Lira Argentina*, Bs. As., Senado de la Nación, Biblioteca de Mayo, tomo VII, 1960, reprod. facsimilar, p. 4693-5219.

PIVEL DEVOTO, JUAN E., "Un diálogo gauchesco de 1843 en torno a los generales Rivera y Oribe", *Revista Histórica*, Montevideo, t. XLI, diciembre 1970, nº 121-123, p. 761-774.

RIVERA, JORGE B., *La primitiva poesía gauchesca*, citado, reproduce y estudia algunos textos iniciales.

RODRÍGUEZ MOLAS, RICARDO, "La primitiva poesía gauchesca anterior a Hidalgo", citado, reproduce muchos textos anónimos.

RODRÍGUEZ MOLAS, R., "Textos gauchescos desconocidos del ciclo de los diálogos de Chano y Contreras, 1823-1825", *Revista Histórica*, Montevideo, diciembre de 1968, nº 115-117, p. 44-89.

WEINBERG, FÉLIX, *Un anónimo poema gauchesco de 1825 sobre la guerra de la Independencia*, Bahía Blanca, U. N. del Sur, 1968, 101 p. (erudito estudio preliminar y reedición anotada del texto).

## 2. AUTORES PRIMITIVOS Y CLÁSICOS

PROBST, JUAN, *Juan Baltasar Maziel, maestro de la generación de Mayo*, Bs. As., 1946 (establece con seguridad el texto gauchesco de Maziel).

HIDALGO, BARTOLOME, *Cielitos y diálogos patrióticos*, con introducción, notas y vocabulario de Horacio J. Becco, Bs. As., Huemul, 1963, 167 p.

ASCASUBI, HILARIO, *Santos Vega o los Mellizos de la Flor. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778-*

nia, *Poetas gauchescos*, Bs. As., Losada, 1974, con notas bibliográficas de Horacio J. Becco. Para Lussich, consúltese las antologías de Borges y de H. J. Becco.

3. MARTIN FIERRO (ediciones)

*El gaucho Martín Fierro*, por José Hernández. Contiene al final una interesante memoria sobre el camino trasandino. Bs. As., Imprenta de La Pampa, 1872, 78 p. Texto del poema a una columna; primera edición.

*El gaucho Martín Fierro*. Décima edición. Precedida de varios juicios críticos emitidos a propósito de la primera y adornada con tres láminas y el retrato del autor. Bs. As., Ángel Da Ponte, Librería Martín Fierro, 1876, XXX, 27 p.

*La vuelta de Martín Fierro*. Primera edición adornada con diez láminas. Se vende en todas las librerías de Buenos Aires, Bs. As., Librería del Plata, 1879, 59 p.

*Martín Fierro*. Edición corregida y anotada por Santiago M. Lugones, Bs. As., A. García Santos, 1926, 339 p.

*Martín Fierro*. Edición crítica de Carlos Alberto Leumann. Texto genuino hecho sobre los manuscritos de la Vuelta, confrontación de éstos con primeras ediciones, examen de otros documentos y habla y testimonios de viejos paisanos, Bs. As., Estrada, 1945, 598 p.

*El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro*. Edición completa, revisada, totalmente anotada al pie de página y con estudio preliminar por Santiago M. Lugones, Bs. As., Centurión, 1948, 345 p.

*Martín Fierro*, comentado y anotado por Eleuterio F. Tiscornia, Bs. As., Coni, 1951, 674 p.

*Martín Fierro. El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*. Edición crítica de Ángel J. Battistessa, Bs. As., Peuser, 1958, 329 p.

*Martín Fierro*, Bs. As., Cultural Argentina, 1961, 626 p. (con prólogo, estudio y bibliografía por A. R. Cortázar; notas y glosario de D. A. de Santillán).

*Martín Fierro*. Introducción, notas y vocabulario de Horacio

Jorge Becco, Bs. As., Huemul, 1962, 296 pp., 2ª ed.  
pliada, Bs. As., ídem, 1967, 447 p.

*Martín Fierro*. Edición, prólogo y notas de Emilio Carilla, Barcelona, Labor, 1972, 359 p.

4. MARTIN FIERRO (estudios)

AZEVES, ANGEL HÉCTOR, *La elaboración literaria del Martín Fierro*, La Plata, U. N. de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1960, 138 p.

BATTISTESA, ANGEL J., "José Hernández", en *ARRIETA, RAFAEL A., Historia de la literatura argentina*, tomo 3, Bs. As., Peuser, 1959, p. 119-259.

BERENGUER CARISOMO, ARTURO, *La estilística de la soledad en el "Martín Fierro"*, Bs. As., Tecnograf, 1951, 72 p.

BORELLO, RODOLFO A., *Hernández: poesía y política*, Bs. As., Plus Ultra, 1973, 239 p.

BORGES, JORGE LUIS, *El "Martín Fierro"*, Bs. As., Colimba, 1953, 79 p.

CANAL-FEIJÓO, BERNARDO, *De las "aguas profundas" en el Martín Fierro*, Bs. As., Fondo Nacional de las Artes, Colección Ensayos, 1973, 104 p.

CARILLA, E., *La creación del "Martín Fierro"*, Madrid, Gredos, 1973, 307 p.

CORTÁZAR, AUGUSTO R., "Martín Fierro a la luz de la ciencia folklórica", en: *Logos*, Bs. As., UNBA, Facultad de Filosofía y Letras, nº 12, 1972, p. 63-78.

FERNÁNDEZ LATOUR, OLGA, "El Martín Fierro y el folklore poético", en: *Cuadernos Instituto Nacional de Investigaciones folklóricas*, nº 3, Bs. As., 1962, p. 287-308. "Aportes del folklore a la crítica del Martín Fierro", en: *Logos*, Bs. As., UNBA, Facultad de Filosofía y Letras, nº 12, 1972, p. 171-220.

José Hernández (Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El gaucho Martín Fierro) 1872-1972. U. N. de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1973.

HOLMES, HENRY, *Martín Fierro. An Epic of the Argentin-*

- fine, N. York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1923, 183 p.
- ISAACSON, JOSÉ, *Martín Fierro. Centenario. Testimonios*, Bs. As., Ministerio de Cultura y Educación, 1972, 402 p.
- LEUMANN, CARLOS A., *El poeta creador; cómo hizo Hernández "La vuelta de Martín Fierro"*, Bs. As., Sudamericana, 1945, 281 p.
- Logos, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, nº 12, Bs. As., UNBA, 1972, 318 p.
- LUGONES, LEOPOLDO, *El Payador*, Bs. As., Otero y Cía., 1916, 265 p.
- LYON, TED, "Martín Fierro: la fluctuación narrativa como clave para la interpretación", en: *Palabra Hernandista*, Bs. As., nº 3, julio 1972, p. 23-39.
- Martín Fierro, un siglo*, Bs. As., Xerox, 1972, 396 p.
- MARTINEZ, ESTRADA, S., *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, México-Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 1948, 2 vol.
- ONIS, FEDERICO DE, "El Martín Fierro y la poesía tradicional", en: *Homenaje a Menéndez Pidal*, tomo II, Madrid, 1924, p. 403-416.
- PAGÉS LARRAYA, A., *Prosas del Martín Fierro*, con una selección de escritos de José Hernández, Bs. As., Raigal, 1952, 335 p.
- Palabra Hernandista*, dirigida por Ángel Héctor Azeves, Bs. As., nº 1, enero-marzo 1972; nº 2, abril-junio 1972; nº 3, julio 1972.
- UNAMUNO, M. DE, *El gaucho Martín Fierro*. Estudio preliminar de Dardo Cúneo, Bs. As., Americalee, 1967, 49 p.
- VILLANUEVA, AMARO, *Crítica y pico. Plana de Hernández*, Santa Fe, Colmegna, 1945, 227 p.
5. HERNÁNDEZ, JOSÉ (biografías y estudios)
- CAPDEVILA, DARIO, *El nombre, el pago y la frontera de Martín Fierro*, Tapalqué, Patria, 1967, 224 p.
- CORTE, JOSÉ C., *La actuación litoralense del autor de Martín Fierro. Y otros ensayos de literatura tipográfica*, Santa Fe, 1963, p. 1-84.

- CORDOBA, ALBERTO OCTAVIO, *Cuando Martín Fierro vivió en Belgrano*, Bs. As., La Blaqueada, 1968, 20 p.
- CHÁVEZ, FERMIN, *José Hernández. Periodista, político y poeta*, Bs. As., E.C.A., Min. de Educación y Justicia, 1959, 161 p.
- DÍAZ ARAUJO, ENRIQUE, *La política de Fierro. José Hernández ida y vuelta*, Bs. As., La Bastilla, 1972, 207 p.
- FIRPO, M. EDUARDO, *La verdad sobre José Hernández, autor de Martín Fierro, en la versión cronológica de su vida y otros apuntes*, Bs. As., ed. del autor, 1970, 179 p.
- GÁLVEZ, MANUEL, *José Hernández*, Bs. As., La Universidad, 1945, 2ª ed. ibidem, Huemul, 1964.
- RODRIGUEZ, LUIS A., *Vida política del federal José Hernández*, Bs. As., El Coloquio, 1971, 254 p.
- RIVERA, ENRIQUE, *José Hernández y la guerra del Paraguay*, Bs. As., *Indoamérica*, 1954, 121 p.
- TTSCORNIA, ELEUTERIO F., "La vida de José Hernández y la elaboración del Martín Fierro", *Boletín Académica Argentina de Letras*, nº 20, Bs. As., 1937, p. 611-637.
- VAZQUEZ, ANIBAL S., *José Hernández en los entrevotos jordanistas*, Paraná, Nueva Impresora, 1953, 107 p.
- ZORRAQUÍN BECÚ, HORACIO, *Tiempo y vida de José Hernández (1834-1886)*, Bs. As., Emecé, 1972, 356 p.

## 6. ANTOLOGÍAS

- BECCO, HORACIO J., *Antología de la poesía gauchesca*, Madrid, Aguilar, 1972, 1.779 p. (con prólogo, notas, vocabulario y amplísima bibliografía. Incluye textos de Maziel, Hidalgo, Ascasubi, Araucho, E. del Campo, Lussich, Hernández).
- BORGES, J. L. y BIOY CASARES, ADOLFO, *Poesía gauchesca*, México, F. C. E., 1955, 2 vols. (con prólogo, bibliografía, notas y glosario. Incluye textos de Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández y Lussich).
- GARGANICO, JOHN F. y RELA, WALTER, *Antología de la literatura gauchesca y criollista*, Montevideo, Delta, 1967, 521 p. (con excelentes notas, glosario y bibliografía).

fía. Incluye textos de Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández).

TISCORNIA, ELEUTERIO F., *Poetas gauchescos*. Edición con estudio y notas de Eleuterio F. Tiscornia. Indicaciones bibliográficas por Horacio J. Becco. Bs. As., Losada, Biblioteca Clásica y Contemporánea, 1974, 334 p. (Incluye *Didálogos* de Hidalgo, el *Santos Vega* de Ascasubi y el *Fausto* de Estanislao del Campo. Valiosa y muy al día la Bibliografía de Becco).

### e) Vocabularios gauchescos

ALONSO, AMADO, "Preferencias mentales en el habla del gauchó", en: *El problema de la lengua en América*, Madrid, 1935.

ACEVEDO DIAZ, E., "Voces y giros de la pampa argentina", B.A.A.L., t. XIV, 1945, p. 609.

CASTRO, FRANCISCO I., *Vocabulario y frases del Martín Fierro*, Bs. As., Giordina y Rodríguez, 1950, 468 p., 2ª edición corregida y aumentada, Bs. As., Kraft, 1957, 473 p.

INCHAUSPE, PEDRO, *Diccionario del Martín Fierro; con un apéndice complementario*, Bs. As., Dupont y Farré, 1955, 206 p.

*Voces y costumbres del campo argentino*, Bs. As., 1942.  
MANSO, MARTIN, *Las voces del Martín Fierro*, Tucumán, M. Violetto, 1945, 300 p.

MONNER SANZ, RICARDO, *Con motivo del verbo "desvestirse"*, Bs. As., 1885 (incluye un apéndice sobre el vocabulario gauchesco).

ROSSI, VICENTE, *Desagravio al lenguaje de Martín Fierro*, Río de la Plata (Córdoba), Imprenta Argentina, 1933-1937. Folletos lenguaraces números 14 a 22.

*Martín Fierro, su autor i anotador*, Río de la Plata (Córdoba), Imprenta Argentina, 1939-1943. Folletos lenguaraces números 24 a 28.

SAUBIDET, TITO, *Vocabulario y refranero criollo*, Bs. As., 1943, 423 p. Bs. As., B.A.A.L., 1958.

TISCORNIA, ELEUTERIO F., *La lengua de Martín Fierro*, Bs. As., UNBA, Fac. Filosofía y Letras, 1930, 316 p.

"Lexicografía gauchesca", B.A.A.L., t. VII, 1939, p. 129.

"Vocabulario de Ascasubi", en: *Azul*, año II, nº 11, Azul, agosto 1931, p. 171-200.

### f) Bibliografías

BECCO, HORACIO J., "La literatura gauchesca. Aportes para una bibliografía I". En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, nº 2, Bs. As., 1961, p. 235-245.

"La literatura gauchesca. Aportes para una bibliografía II", ibidem, nº 3, Bs. As., 1962, p. 109-137.

Véanse sus amplísimas bibliografías en *Antología de la poesía gauchesca*, Madrid, Aguilar, 1972, y *Poetas gauchescos*, Bs. As., Losada, 1974.

CORTAZAR, AUGUSTO R., *Bibliografía del folklore argentino*, Bs. As., Fondo Nacional de las Artes, 1965-1966, 2 vols.

CORTAZAR, AUGUSTO R., *Poesía gauchesca argentina*, Bs. As., Guadalupe, 1969, Nómima Bibliográfica, p. 257-276.

DAVIS, JACK E., "The Spanish of Argentina and Uruguay: an annotated bibliography for 1940-1965", en: *ORBIS*, 15:1, junio 1966, p. 160-189; 15:2, diciembre 1966, p. 448-488; 17, 1, 1968, p. 232-277; 17, 2, p. 538-573.

"The Spanish of Argentina and Paraguay", en: *ORBIS*, XVII, 1 (1968), p. 267-277 y Addenda, *ORBIS*, XVII, 2, p. 538-573 (espec. sobre *gauchó*).

NICHOLS, NADALINE, "El gauchó en la literatura", en: *La revista americana de Buenos Aires*, marzo 1938, p. 33-43.

"Der Gauchó als literarische Figur: eine bibliographische Studie", en: *Ibero-Amerikanisches Archiv*, XIII, abril 1939, p. 22-43.



*El gaucho...*, citado, con una amplísima bibliografía.  
 SANSONE DE MARTINEZ, ENEIDA, *La imagen en la  
 poesía gauchesca*, citado (importantísima bibliografía de  
 textos gauchescos), p. 397-406.

**INDICE**

Advertencia preliminar .....	Pág. 7
La primitiva poesía gauchesca y Bartolomé Hidalgo, por Horacio Jorge Becco .....	9
Introducción a la poesía gauchesca, por Ro- dolfo A. Borello .....	37
La culminación de la poesía gauchesca, por Adolfo Prieto .....	81
La poesía gauchesca de Hidalgo a Ascasubi, por Félix Weinberg .....	103

SBO/FLECH/ISP	
SECCION DE <i>Letras</i>	
ADQUISICION <i>C/ Cargos</i> RA 12/60	
<i>Delegación INF</i>	
<i>3622 FLECH</i>	
DATA <i>11/11/97</i>	TOMO <i>139280</i>