

Dos textos gauchescos en la colonia

Juan Ignacio Pisano

Para comenzar, la constatación de un dato: las lecturas que han abordado la poesía gauchesca se orientaron, prioritariamente, a las producciones posteriores a Bartolomé Hidalgo. Patria, Nación, revolución, ejércitos, uso de los cuerpos y uso de las voces, guerra facciosa, formas periodísticas, cartas, dispersión de géneros discursivos, poesía social: en la enumeración es posible rastrear modos de acercamiento crítico que tuvo esta forma literaria. En efecto, las lecturas principales que el género recibió en las últimas décadas (*El género gauchesco* de Josefina Ludmer y *Los gauchipolíticos rioplatenses*, de Ángel Rama), se han concentrado en la producción que va de 1810 a 1879, y sus epígonos. Sin embargo, encontramos modos específicos de uso del lenguaje en el género gauchesco, que llamo prácticas¹ del decir gauchesco, que aparecen con claridad en el período colonial. Ese desinterés hacia los textos gauchescos coloniales tiene un posible fundamento en Mayo, como imaginario que cohesiona significados: allí, en relación a ese momento de la historia argentina, se anudó el lazo que define el origen de la gauchesca en la figura de Bartolomé Hidalgo. Una de las lecturas que funda ese modo de comprender estos textos es, tal vez, la de Juan María Gutiérrez en “La literatura de mayo”. También puede pensarse que, previamente, fueron los mismos poetas, al plantearse sus propias relaciones de parentesco, quienes afianzaron ese lazo. Fundamentalmente, en el trabajo que realiza Ascasubi con los nombres y personajes de Hidalgo (Jacinto Chano y Jacinto Cielo, Ramón Contreras en el diálogo interesante, y Ramón Contreras en el “Diálogo que tuvieron, en el campamento del General Oribe”) –posta que luego toma Del Campo (Aniceto el Gallo, Anastasio el Pollo). Analizaré, a continuación, textos que permiten pensar una genealogía de la gauchesca que recorra el período colonial sin considerarlo solo como un momento precursor (Rama), o primitivo (Rama, Rivera), sino como un momento donde la emergencia de la gauchesca manifiesta aspectos formales que se repetirán en las formas propias del género.

¹ Aclaración del concepto de práctica según Foucault.

Leer “Canta un guaso”

El texto de Maziel está fechado hacia 1778: nacimiento del poema y nacimiento del Virreinato del Río de la Plata casi coinciden. “Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del excmo. Señor Don Pedro de Ceballos”, es un canto dedicado al Virrey Ceballos en honor a los triunfos frente a los portugueses². Ricardo Rojas fue quien leyó de manera radical la filiación del poema de Maziel con la gauchesca posterior al sostener que “Hidalgo tiene (...) progenitores innegables en la literatura argentina” (Rojas, 1948: 371). Pocas líneas después, dentro del mismo capítulo del tomo de *Los gauchescos* en su *Historia de la literatura argentina*, Rojas se encarga de aclarar que el poema de Maziel no tiene la fuerza que sí tienen los de Hidalgo, pero “la genealogía y cronología (...) comienza con el autor de estos cantos, escritos con probabilidad en 1778, cuando Hidalgo ni siquiera había nacido” (Rojas, ibidem). Atendiendo a los aspectos formales del poema, señala Rojas, es posible observar que los rasgos de la gauchesca se encuentran allí, desde la atribución del mismo a un gaucho, hasta el vocabulario “campestre”. Incluso el inicio se destaca: idéntico al de *El Gaucho Martín Fierro*, en la coincidencia permite fundamentar la genealogía³.

Al adentrarnos en el contexto de producción del poema, vemos que el mismo quedó olvidado por más de un siglo hasta su hallazgo y posterior edición⁴. Por lo tanto, no existe información precisa que permita reorganizar una historia de las lecturas que el mismo tuvo. Sí un breve comentario de su biógrafo, Juan Probst, que señala que, frente a ese poema en estilo gauchesco, “para sus contemporáneos resultaron lo más sensacional dos sonetos que le inspiró un acontecimiento, por cierto, de mucho menor trascendencia que la guerra

² Pedro de Cevallos fue enviado por orden de Carlos III para enfrentar a las fuerzas del Imperio de Portugal, quienes estaban interesados en tomar posesión de La Colonia del Sacramento y otras tierras de la Banda Oriental, zonas estratégicas para el contrabando. Cevallos salió triunfante en los enfrentamientos, y luego de su expedición se fundó el Virreinato del Río de la Plata, que quedó bajo su mando.

³ Resulta interesante para este punto comparar una historia de la literatura argentina como la de Rojas con la, si bien breve, historia de la literatura argentina de Martín Prieto. Por supuesto, no se trata de analizar aquí historias de la literatura argentina, sino simplemente señalar algo que resulta sintomático de lo recién señalado: en la historia de Prieto Maziel no es nombrado. No quiero señalar aquí un defecto de esa historia ni mucho menos, sino un rasgo o una manifestación de un modo hegemónico de leer a la gauchesca.

⁴ El poema es hallado por Juan Puig en la Colección Seguro de la Biblioteca Nacional, junto a otros poemas que también alaban los triunfos del Virrey Ceballos contra los europeos enemigos. Luego Ricardo Rojas, que apenas menciona a Juan Puig, lo incluye en su *Historia de la Literatura Argentina*, y desde “entonces ha corrido como obra de aquel docto personaje colonial” (Rojas, 1948: 375).

contra Portugal” (Probst, 1948: 185). Lo que señala Probst significaría, en principio, que el poema tuvo lectores, a pesar de que no haya colmado su gusto, y, al mismo tiempo, que ese grupo de lectores pudo haber sido lo suficientemente numeroso como para producir repercusiones de distinto tipo. Es necesario tener en cuenta que la trascendencia de la guerra contra Portugal por la Colonia de Sacramento no ameritó la valoración del poema por el hecho mismo referido. Por lo tanto, no sólo la circulación del poema pudo ser mayor de lo que suponemos, sino que además el gusto estético pudo formar parte de su juicio desde un principio.

En el poema “un puente y un corte con la tradición oral” (Schvartzman, 2013). Efectivamente, el mismo título del poema supone una distancia con lo que el contenido del mismo manifiesta: “Canta un guaso” implica que se trata de la transcripción de algo oído en la emisión de un canto anónimo. Por su rasgo paratextual, un título es el primer paso para acceder al texto, el espacio de su apertura: esto que se dice a continuación, el cantar la gloria del virrey, es obra de un hombre anónimo. Al enmarcar de este modo el poema, se produce un efecto de testimonio certificado al estar transcribiendo, desde un lugar autorizado, algo dicho por uno de *ellos*. Si pensamos en el peligro que la circulación de los discursos comenzaba a significar en este contexto (ediciones de libros que, a pesar de las prohibiciones de la corona, circulan; diarios; reuniones en casas privadas; lecturas, también, en grupos de aquello prohibido por las leyes de Indias⁵), si se piensa en ello, es posible suponer que el poema pudo ser un intento por controlar discursos desviados del parámetro establecido en una parte de la población, la rural, que interesaba a la corona desde tiempo atrás⁶..

En consecuencia, pensar que la intervención principal del poema se encuentra en la atribución al sujeto (guaso) del habla poética (Schvartzman, 2013), puede replantearse. Porque si estamos ante una enunciación del cariz que aquí se ha desarrollado, el hecho de que el virrey sea el objeto de la alabanza también posee su centralidad. Un desarrollo teórico acerca del rol de la alabanza en torno a las relaciones de poder que implica todo gobierno lo encontramos en Giorgio Agamben (2008), quien afirma que sin la gloria, que cubre el trono vacío del soberano, la arbitrariedad que funda su legitimidad, no habría

⁵ “No sólo Voltaire sino también Rousseau y Montesquieu, entre tantos otros, circulaban por estas regiones desde bastante antes del 10.” (Batticuore, 2013)

⁶ Ver Rodríguez Molas (1982).

gobierno posible ya que ella cumple un rol central políticamente al quitar posibilidad a la vida humana y asignarle un destino ¿No será, entonces, que Maziel ya entreveía el riesgo de que, al menos en lo discursivo, se viera socavado el poder del rey y comprendió que se requerían otras estrategias, otras alabanzas, otras glorias, provenientes de todos los rincones de la población a gobernar para mantener ese trono, ese gobierno? Si se tiene en cuenta el curriculum del sacerdote, su erudición, tanto religiosa como política, esta pregunta puede recibir una respuesta afirmativa. De esta manera, sujeto de la enunciación poética e intencionalidad de la misma, atribución a un guaso y alabanza al virrey, equiparan su rango de importancia. En este sentido, ese primer poema ya incluye una práctica del decir gauchesco que caracteriza a gran parte de la producción posterior: no solo que hable un gaucho en estilo campestre, signo común a toda la gauchesca, sino que ese sujeto alabe o destaque el rol de cierta figura de poder para formar entre los potenciales receptores una opinión y asignarle a esta una intencionalidad política en la arena pública.

Lectura e indiferencia: *El amor de la estanciera* entre los intereses de la crítica

Se trata de una obra teatral, escrita en verso, que es contemporánea al poema de Maziel y que ha llegado a nuestros días como anónima. *El amor de la estanciera* fue representada, de acuerdo a Mariano Bosch entre 1792 y 1793, mientras que Juan Carlos Ghiano señala que eso ocurrió en 1787. La atención que esta obra recibió por parte de la crítica literaria es inferior, aún, que en el caso del poema de Maziel. En relación a las lecturas contemporáneas a su representación, se nos presenta el mismo vacío que ante el poema de Maziel. Por ese motivo, varias preguntas que surgen en torno suyo mantienen, por ahora, en suspenso sus respuestas: ¿quién asistía a ver las representaciones de la obra? ¿Qué repercusiones habrá tenido en sus espectadores? ¿Pudo haber sido presentada en La Ranchería, antes incluso que el *Sirípo* de Lavardén –las fechas que los críticos plantean para la representación justifican la duda? ¿Podrá ser, entonces, la primera obra de tema no religioso puesta en escena en el Río de la Plata?

Al igual que el poema de Maziel, en *El amor de la estanciera* sale a escena el conflicto de España con Portugal. En este caso, emerge en la vida cotidiana de pobladores de la colonia. Los personajes que protagonizan la obra fastidian por la cacofonía de sus nombres, pero la historia narrada puede parafrasearse de la siguiente manera: Juancho

Perucho es una habitante rural que busca casarse con Pancha, hija de Cancho y Chepa; las acciones se desarrollan en la casa de la familia de estos, y en determinado momento llega al lugar Marcos Figueira, el portugués, quien también busca casarse con Pancha. Juancho y Marcos, de este modo, se configurarán en enemigos dadas sus pretensiones sobre la joven.

La escena inicial remite a una típica situación del ámbito rural, que hace pensar en los diálogos entre gauchos de Hidalgo o Ascasubi: Juancho llega a la casa de Cancho, quien se encuentra realizando tareas cotidianas, y comienzan a conversar de las actividades que les ha demandado el día. Juancho es un personaje bondadoso, tímido y trabajador, que busca aprovechar esa charla para decirle a Cancho las intenciones de matrimonio que guarda para con su hija. Pero no se anima y, cuando aparece Chepa, él se aleja de la escena. Si bien Cancho, como se mencionó, promueve y acepta el casamiento con Juancho (cosa que el pretendiente por el momento ignora), Chepa quiere que su padre conozca al portugués Marcos Figueira, que viene de España. En este momento del texto surge algo llamativo: Cancho señala que “aquestos de España/son todos bellacos”. ¿Cómo comprender ese desprecio por España, enunciado en el contexto colonial? Lo interesante de esta perspectiva es que revela cierta identidad conformada en el virreinato del Río de la Plata, por oposición a España. O, al menos, nos habla de una intencionalidad tal propuesta en la obra. Esa identidad, incluso, se manifiesta en los nombres de los personajes: de un lado, personajes que comparten la /ch/ como morfema identificadorio; del otro, un “Marcos”, lejano y diferente en su conformación fonética.

La obra se desarrolla en el transcurso de una tarde, y cuando la balanza amorosa de Chepa se inclina hacia Juancho, reaparece en escena Marcos Figueira y amenaza con atacarlos a todos si la muchacha no se casa con él. En este momento se resuelve el conflicto de la obra: ante la amenaza del portugués proveniente de España, los criollos se unen, responden y terminan triunfando, ya que Marcos Figueiras se muestra como un cobarde y rehúye la pelea. Valentía versus cobardía, honestidad contra mentiras, esas dualidades se exponen en la acción de este texto teatral. De un lado la malicia del portugués, del otro la honestidad del criollo. En este sentido, es posible afirmar que la obra propone personajes que encarnan estereotipos identitarios. Y es precisamente allí donde debió residir su potencial de intervención política y cultural: al desarrollar y proponer el estereotipo, habría funcionado como un elemento de intervención y simplificación de conflictos y de

producción de subjetividades imaginadas a partir de esta práctica específica del decir gauchesco vinculada a la pertenencia y la diferenciación identitaria.

Sin embargo, no concluye allí aquello que podemos analizar. Porque otro aspecto a destacar es la inclusión del ámbito rural como marco para la enunciación. Si bien el poema de Maziel comenzaba con un “Aquí me pongo a cantar/debajo de aquestas talas”, la referencia al espacio de enunciación se limita a la sombra de un árbol, al resguardo de un lugar acogedor. En *El amor de la estanciera*, por el contrario, se da toda una descripción del espacio y de las especificidades de la vida cotidiana que los protagonistas llevan a cabo allí. Si, como ocurre en Ascasubi o Hidalgo, esto se vuelve *leit motiv* en el corpus gauchesco del siglo XIX, aquí es la primera vez que aparece una modalidad tal de la enunciación⁷.

Un tercero: el apéndice

El tercer texto gauchesco del período colonial que se trabajará es la “Crítica jocosa” (1798) de Prego de Oliver⁸, que permitirá complementar una serie posible para la genealogía propuesta. Lo particular del mismo, el rasgo que le otorga una importancia central en el recorrido trazado, radica en que allí aparece por primera vez otro elemento que recorrerá toda la gauchesca posterior: la voz de un gaucho que, como en Maziel, enuncia en primera persona, pero a diferencia de “Canta un guaso” la primera persona que en la “Crítica jocosa” aparece es la de un sujeto de enunciación que dice *su* verdad, su parecer, su posición ética ante el orden del discurso: “He dicho mi parecer/concluyo y se me da un pito/que me tengan por mujer/ y pues vaya á anochecer/voyme a mi Casa, á diosito”. En el poema de Maziel, por el contrario, lo que se enuncia en una primera persona gaucha se presenta como *la* verdad. No encontramos nada similar a “un parecer” en los fragmentos que transcribe Concolorcorvo: en ese caso se trata de coplas, casi banales, *tomadas* de la

⁷ Podrá objetarse que en Concolorcorvo ya aparece, años atrás, una descripción del hábitat del gaucho, pero las diferencias entre uno y otro modo de la representación del espacio son abismales. En primer lugar, porque el trabajo de Concolorcorvo es más etnográfico que literario, es decir, hay una diferencia de especificidad de la modalidad discursiva, incluso de género textual. Por otro lado, se presenta una enunciación diversa en cuanto a la valoración que realiza sobre ese espacio. La descripción de la vida de la campaña en Concolorcorvo es peyorativa en gran medida, mientras que en *El amor de la estanciera* se nota positividad en la visión presentada, y en alguna medida, en esa visión, se reivindica esa forma de vida en la afirmación de la identidad.

⁸ Incluida en 1835 en el Parnaso Oriental (Rivera, 1968)

campaña. En cambio, es posible pensar que con su “He dicho mi parece/concluyo y se me da un pito” que Prego de Oliver enuncia haya dado inicio a una cadena de modos de decir que también atraviesa la posterior gauchesca, de Hidalgo a Hernández⁹.

Conclusiones

El señalamiento de estas prácticas del decir gauchesco en poemas pertenecientes al período colonial pone en sobre aviso acerca de la necesidad de revisar modos en que actualmente pensamos a la gauchesca, que tiene, como se dijo al inicio, un punto de partida en la organización del corpus en torno a Mayo y a Hidalgo. Esa hegemonía está atravesada por un fenómeno similar al que Graciela Batticuore (2013) señaló como “el mito de mayo” en relación a la distribución de libros: esto es, aquella concepción que piensa sólo a partir de la Revolución de Mayo, y el potencial de su imaginario, la circulación de ciertos libros, mientras que una mirada atenta demuestra que los mismos circulaban con anterioridad.

Los escritores gauchescos del siglo XIX conformaron un género, rasgo que no puede atribuirse a las formas del período colonial. Sin embargo, lucha por la opinión pública, identidad, estereotipo y parecer propio aparecen como prácticas del decir gauchesco que tienen manifestaciones claras en el período colonial.

⁹ Un claro ejemplo lo constituye “El cielito del blandengue retirado”.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Altísima pobreza. Reglas monásticas y forma de vida*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2013.
- , *El sacramento del lenguaje*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- , *El reino y la gloria. Una genealogía teológica de la economía y el gobierno*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- , *Opus Dei. Una arqueología del oficio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2012.
- Benveniste, Emile, *Problemas de Lingüística General*, México, 1971.
- Castro, Edgardo, *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- Foucault, Michel, *El nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2007.
- , *Seguridad, territorio y población*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- , *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2008.
- Halperin Donghi, Tulio, *Revolución y Guerra. Formación de una elite dirigente en la argentina criolla*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- Leumann, Carlos Alberto, *La poesía gaucha y la poesía gauchesca*, Buenos Aires, Editorial Raigal, 1956.
- Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil, 2000.
- Martinez Estrada, Ezequiel, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.

- Probst, Juan, *Juan Baltasar Maciel. El maestro de la Generación de Mayo*, Buenos Aires, Instituto de Didáctica. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1946.
- Rama, Ángel, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Rivera, Jorge, *La primitiva literatura gauchesca*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968.
- Rodríguez Molas, Ricardo E., *Historia social del gaucho*, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Rojas, Ricardo, *Historia de la Literatura Argentina. Los gauchescos*, Buenos Aires, Losada, 1948.
- Schvarztman, Julio, *Microcríticas*, Buenos Aires, Biblos, 1996.
- Schvarztman, Julio, *Letras gauchas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora. 2013.