

**XXIIX Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, marzo de 2016**

***Entre la ilusión de presencia en la voz literaria y la presencia efectiva de la voz del
cuerpo: una lectura para la poesía gauchesca del período revolucionario***

Juan Ignacio Pisano

Instituto de Literatura Hispanoamericana - UBA

Hacia 1816, se escribe el "Cielito de la Independencia"¹. El mismo comienza con una afirmación rotunda: "Si de todo lo criado / es el cielo lo mejor, / el cielo *ha de ser* el baile / de los Pueblos de la Unión" y luego afirma que "la alegría es del cielo, / del cielo es la *Libertad*" (1986: 63). Los cielitos ocupan un lugar central para la emergencia de la gauchesca. Son, en efecto, las primeras composiciones que circulan y se escriben bajo el recurso de esta literatura luego de la Revolución de Mayo y la crítica ha señalado en Hidalgo, primer letrado compositor de cielitos (hasta donde sabemos), el momento inaugural del género. Sin embargo, mi propuesta irá por otro lado.

Acuña de Figueroa registra en su *Diario histórico del Sitio de Montevideo* cielitos cuya autoría es objeto de debate: en 1944, Mario Falcao Espalter atribuye tres de esas composiciones a Bartolomé Hidalgo pero, hacia 1986, Antonio Pradeiro los excluye de la *Obra completa* del escritor montevidiano, al afirmar que no existen evidencias para justificar que fueran el producto de la pluma que confeccionó los Diálogos de Jacinto Chano y Ramón Contreras. Señala al respecto Pablo Rocca que esos cielitos que Acuña de Figueroa transcribió, "pertenecen a un estadio intermedio entre la oralidad popular y la escritura culta, y *no* a uno u otro cristalizado dominio. Si es que alguna vez pudo hablarse con seriedad de dos dominios aislados." (7). Es ese espacio intermedio el que pretendo analizar, el *entre* al que el título se refiere y sobre el que busco leer un contexto de emergencia² para la gauchesca que no se piense ni como el surgimiento romántico de la voz de la raza en la pluma del letrado³, ni tampoco como un nacimiento bajo una autoría específica. Por eso este texto, en consonancia con la perspectiva que mi investigación

¹ Debates en torno a su autoría: Espalter dice que no es de Hidalgo porque esté militaba en la sfilas de Artigas entonces, y no comulgaba con la Junta que declara la independencia en 1816. Antonio Pradeiro respalda la posición.

² La lectura de la emergencia, como señala Ludmer (2000), es una cuestión de perspectiva.

³ Al estilo Rojas, pero más cercano en el tiempo también Espalter, que dice que "Hidalgo es la patria naciente" (LXXVI)

doctoral está adquiriendo, se va a orientar a la identificación de ese espacio *entre*⁴: el diario de Acuña de Figueroa, antes que el indicio para la búsqueda de una autoría letrada para esas composiciones, nos refiere la posibilidad de la contaminación. Es precisamente en el entre-medio, en el espacio que abre lo escrito a lo oral y lo oral a lo escrito, donde la gauchesca inicia su camino hacia una consolidación como forma literaria. A aquellas matrices simbólicas que surgen como narración de un *deber ser* (como afirma el Cielito de la Independencia) en ese espacio *entre*, entre las intenciones del letrado y el saber de los plebeyos, propongo llamarlas *ficciones de pueblo*⁵.

Para considerar esas ficciones es necesario tener en cuenta el cambio que se produce luego de la vacancia del poder monárquico. Es gracias a esa modificación de régimen político que se habilitó un cambio definitivo en el lugar del significante *pueblo* en estos territorios. Ante la ausencia del rey, la soberanía retornaba al pueblo, su legítimo depositario. Ese cambio político produce una torsión en los regímenes simbólicos. El pueblo, identificado con la totalidad de la sociedad, incluidos los sectores plebeyos, comienza desde las invasiones inglesas y las jornadas de mayo a ocupar un lugar central en torno a ciertos significantes privilegiados y sostenidos en la declaración de igualdad y la promesa de libertad que auguraba el gobierno de la emancipación. En el Río de la Plata, a diferencia de otros lugares de Latinoamérica, la movilización de los sectores plebeyos y las protestas habían sido casi inexistentes. Su protagonismo para la letra escrita se reducía a los archivos judiciales y los bandos dictados para su mejor control. Sin embargo, las invasiones inglesas dejaron una marca, la huella de un modo de ejercer la política que iba a perdurar: ahora, el protagonismo era de todos.

El bajo pueblo no fue un `eco´ que apareció de tanto en tanto a resonar con alguna acción de la elite dirigente, sino que [tuvo protagonismo] a través de su intervención en las luchas facciosas, su movilización para la guerra, su presencia constante en las celebraciones públicas, la propagación de rumores y noticias en

⁴ Así lo señala Homi Bhabha: "concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios `entre-medio´ [in-between] proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad [selfhood] (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad" (18).

⁵ Su estudio, tal como lo pretendo y lo considero, requiere el análisis de diversas prácticas significantes, y no sólo lo discursivo: también las fiestas patrias, imágenes (*Viajero colonial*), modalidades del folclore, referencias en archivos, etc. Por otra parte, si bien el término ficciones lo tomo de Rancière, es necesario destacar la **estructura narrativa** de casi todos los poemas gauchescos; herencia, claro está, del romance octosilábico español. Así lo define el filósofo francés: "La política y el arte, como los saberes, construyen "ficciones", es decir, redistribuciones *materiales* de signos y de imágenes, de relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que se hace y lo que se puede hacer" (62).

espacios de sociabilidad plebeya y la adopción de la causa en contra de los peninsulares y gobernantes poco decididos (Di Meglio 2016: 163)

Cada una de las prácticas que Di Meglio menciona, son rastreables en los textos gauchescos; es decir, forman parte de su imaginario. Así, la gauchesca debe pensarse no únicamente vinculada a la militarización del bajo pueblo (Ludmer siguiendo al Halperin Donghi de *Revolución y guerra*), sino en torno a una serie de prácticas más diversas y de un cambio de régimen simbólico que amplía los espacios de los que la plebe puede formar parte. Son ficciones que se narran a partir de saberes que existen en los sectores subalternos⁶, como demuestran los archivos, y en ese sentido son *de* pueblo y, al mismo tiempo, son ficciones letradas que toman como su propio tema lo que *debe ser* un pueblo (como en el "Cielito de la Independencia", que debe ser el baile de la emancipación). Así, la preposición *de*, en este último caso, "denota asunto o materia", y en el otro, propiedad (RAE). En esa dualidad se juega una lectura de la gauchesca que la entienda en su contexto y en su genealogía. Se trata de ficciones, en el sentido que Rancière da al término, movilizadas en textos poéticos destinados a ser propagados mediante diversos dispositivos transmisores de oralidad: lecturas en voz alta en pulperías, iglesias, combates como los del Sitio de Montevideo que narra Acuña de Figueroa, fogones de estancia o durante parates en el trabajo diario, así como a ser reproducidas en otros espacios públicos como celebraciones patrias y los festejos por los triunfos del ejército revolucionario, entre otras. Son ficciones que tienen como fin diseminar lógicas comunitarias a partir de la obligada reformulación de lo que un pueblo fue luego de la Reconquista frente a las invasiones inglesas y la revolución de Mayo⁷ y que, por lo tanto, entran en diálogo con discursos de época (*Cuento al caso*)⁸.

Los cielitos⁹ se caracterizan por ser una forma poética dispuesta al canto y al baile - "canción danzada" los llama Lauro Ayestarán (1953: 480). Las menciones internas de los

⁶ Otra discusión, en este caso, es conocer cómo llegaron al pueblo esos saberes. Raúl Fradkin habla ya para 1770 de una "cultura jurídica" y una "cultura política" en los sectores plebeyos, tanto rurales como urbanos (2007). Por ejemplo, en la movilización saavedrista de principios de 1811, se recurre al enfrentamiento entre americanos y peninsulares. Pero también saberes de la cotidianeidad del bajo pueblo que ingresan a estas ficciones: paradigmáticamente, los trabajos rurales, por caso. El amor de la estanciera

⁷ Así lo afirma Raúl Fradkin: "si pueblo no era un vocablo nuevo en el vocabulario político de la época de la independencia también es evidente que estaba cobrando nuevos significados, a integrarse en novedosas invocaciones y a ocupar un nuevo lugar en la jerarquía de nociones y valores" (2008: 9)

⁸ Señalar Cuento al caso y su publicación con los derechos del hombre en El grito del Sud (1812). Pradeiro habla de "meros entretenimientos filosóficos" (LXVIII). Por supuesto, disiento con esta idea.

⁹ Esta palabra obra como un "comodin", peligroso para el investigador, en la terminología de las danzas y canciones rioplatenses. En la primera mitad del siglo XIX, la palabra Cielito cubre tres cosas: i.º) a la vieja y conocida danza coral de las mismas características y de la misma promoción que el Pericon y la Media Cana; 2.º) significa simplemente canción política, como aquellas de Hidalgo que entonaban los patriotas frente a los muros del Montevideo sitiado en 1813; 3.º) se llama así —recordamos ahora un Minue de Esnaola, muy conocido— al Allegro del Minue Montonero. Bien pudiera ser que las dos

textos delinean una lectura. Así, si el cielito *debe ser* "el baile de la Unión", y cantándolo los paisanos se vuelven "más americanos" ("Cielito de Maypú"¹⁰), el cielito se vuelve coreografía de un pueblo. La ficción que así se instaura no implica, entonces, únicamente narración de un deber ser, lenguaje articulado, sino también cuerpo en movimiento: destino del conjunto hacia una causa común. El baile popular aparece como un índice de sentido del devenir de la patria. A su carácter narrativo, se agrega el saber coreográfico. En efecto, Ayestarán incluye al cielito como una de las danzas que se hacen "en conjunto" por oposición a las que se ejecutan en parejas sueltas (451)¹¹. Coreografía y narración son "la lógica y la materia" de los cielitos, y, como sabemos desde Ludmer, una lógica y una materia constituyen un género. Según señala Acuña de Figueroa en su *Diario histórico...*, en el poema-anotación del lunes 3 de mayo de 1813, luego de un día de batalla encarnizada, los sitiadores "a la noche se acercan / a cantar sus cielitos y hacer fuego" (242). Es la segunda notación en días consecutivos que Acuña resalta el canto del bando opuesto al suyo. Ya el domingo anterior, había anotado en pie de página un cielito que logró copiar. Interesa destacar la recurrencia del canto, la atribución al otro (*sus* cielitos), el enlace entre cielito y cotidianeidad (hacer fuego) y el hecho de que esos cielitos permanecen en el anonimato, como aquellos que Concolorcorvo oye y copia de los gauderios que recitaban "con una guitarra mal encordada" cuarenta años atrás.

El cielito, en tanto forma lírica y baile popular, que proviene del country-dance inglés, luego *aggiornado* lingüísticamente como contradanza, fue muy extendido durante la década de 1810 en los salones rioplatenses, según afirma Ayestarán (1953)¹². De alguna manera, la cultura letrada adoptó ese canto y ese baile como representativo de un momento histórico que lo inundaba todo con la luz de su sol de mayo¹³. Es decir, que un momento

primeras fueran una sola cosa, es decir, una canción danzada que podía además darse independientemente en forma melódica para canto y guitarra. (Ayestarán 1953: 464)

¹⁰ Si bien no hay espacio aquí, este cielito presenta toda una discusión acerca de su autoría. Esa discusión, creo, afianza aun más la necesidad de atender a los imaginarios que despliegan los cielitos y no a su origen.

¹¹ "Una veintena de danzas se practican en el salón uruguayo desde el coloniaje inclusive hasta mediados del siglo XIX. De entre ellas hay tres de típica prosapia criolla: el Cielito, el Pericon y la Media Cana; a partir de 1820, estas tres danzas pasan a los teatros y a los salones, pero sin perder su vigencia folklórica." (Ayestarán 1953: 452)

¹² El viajero Arsene Isabelle que pasa por el Uruguay entre 1830 y 1834, anota que tanto las portenas como las montevidéanas no se toman el trabajo de estudiar por "música escrita", pero que después de oír una o dos veces un aria, una contradanza o una obertura, la repiten al piano o a la guitarra con la mayor precisión y prefieren en los salones "tristes Peruvians, les boleros spagnols, les cielitos nationaux que ne sont pas sans charme" (Ayestarán 1953: 478).

¹³ Alejandro Magariños Cervantes asegura que en 1820 el Cielito ya se practicaba en los salones montevidéanos. En su novela "Caramuru", publicada en 1848, y cuya acción transcurre en la época de la dominación portuguesa, al describir a su protagonista Lia Nisser, dice que "ella sabía todos los bailes antiguos y modernos, y los bailaba con una gracia particular. En la sociedad escogida, contradanzas, rigodones, gavotas, minuets y valsos: en los de menor etiqueta o mejor dicho en los muy íntimos, entre

central para la poesía gauchesca se afirma en una filtración de una forma popular en el centro de la cultura letrada que la asumió, adaptándola a su propio marco de ejecución. Un uso basado en la apropiación dentro del espacio privado del salón. De hecho, varios de los primeros cielitos guardan la marca de una voz a medio camino en su acceso a la otredad, todavía apegada a un lenguaje, si bien no culto, uno que tampoco reproduce la fonética gaucha, pero en cuya pluma no deja captarse el decir bajo de la plebe, que sabe bailar. En la genealogía, se ve la fisura y el tejido, la mimesis en su devenir. Pero, al mismo tiempo, es esa presencia dislocada de su contexto original la que permite la consolidación de la comunidad simbólica que allí se narra y se reúne en el baile al producir un efecto de identificación sostenida en la búsqueda de la "Unión" que el coro canta. Es allí donde emerge una *ficción de pueblo*: por un lado, entre la vocación popular por el canto y el baile y un conjunto de experiencias y saberes; y, por el otro, en la forma letrada de una mimesis escrita y la adopción de danzas plebeyas. La adhesión popular a los líderes y su participación en batallas, movilizaciones y festejos, entra así en consonancia con el impulso que esa danza de conjunto estimula, por ejemplo, en el "Cielito de la patria" donde se nombra a Alvear como "nuestro jefe" o el "Cielito de la independencia" afirmando que "Todo fiel americano, / Hace a la patria traición / Si fomenta la discordia, / y no propende a la unión" (36). Es porque existía una "cultura política" (Fradkin) previa en los sectores populares y porque ahora cantan y se movilizan, que una forma literaria como esa puede arraigarse y emerger. La voz de ese canto disonante respecto de los valeses cultos, de ese modo, se encuentra en la base de un discurso articulado en un imaginario de comunidad rioplatense¹⁴, soporta (simbólicamente) la lógica que devino propia de este territorio para afirmarse a sí mismo en una forma de imaginar(se) el pueblo en esta modalidad de participación aumentada. Parecería que el gaucho, con su folclore, le dio al letrado la posibilidad de una voz que saliera de ciertos límites culturales al imaginar una comunidad bajo la nueva lógica del pueblo ampliado, ese que incluye, no sin reparos¹⁵, al "populacho" de los festejos, como lo llama Berutti en su Diario, el de los motines y las disputas callejeras¹⁶. La ficción de un pueblo bajo que danza el canto de la patria se vuelve soporte de un pueblo (ficcional) más diverso, más (simbólicamente) horizontal. Así las cosas, no cuesta imaginar una situación en la que Hidalgo hubiera visto bailar y cantar cielitos en algunos salones, mientras era secretario de Artigas u ocupaba algunos de sus cargos gubernamentales. Tampoco resulta difícil verlo transitar por los espacios públicos, durante

sus deudos, o amigas porextravagancia, boleras, cielitos, mediacañas, y algunos otros inventados por el genio alegre de los americanos". (Ayestarán 1953: 480)

¹⁴De hecho, la gran y rápida difusión de los Cielitos afirma esa lógica.

¹⁵señalar los miedos de las elites a esas situaciones

¹⁶ 1806, 1811, etc.

un festejo patrio, mientras la plebe baila y canta. O, quizás con mayor certeza, ese nuevo imaginario haya emergido en una escritura del *entre*: entre la calle y el papel, el fogón y la pluma, la tinta y la sangre.