

CONTINUIDADES, CORTES Y AGENCIAMIENTOS:
LOS PRIMEROS SUCESORES DE
BARTOLOMÉ HIDALGO, O UN UNIVERSO EXPANDIDO
DE PALABRAS GAUCHAS

Juan Ignacio Pisano

Conicet, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Hurlingham
Buenos Aires, Argentina
pisano.juan@gmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

Si bien la genealogía gauchesca ha hecho de la serie Hidalgo-Ascasubi-Del Campo-Hernández la secuencia de transmisión de un recurso estético que se transforma en el pasaje de una autoría a la otra, en la década de 1820 existen textos cuya autoría permanece en el anonimato y que no han llamado la atención de la crítica pero que, sin embargo, son los primeros que retoman puntos centrales de la poética de Hidalgo. A este incremento del corpus gauchesco lo hemos llamado un *universo expandido*. Este universo se despliega entre 1823 y 1825 y constituye un hueco en la historia de la crítica sobre la gauchesca, ya que los textos que lo conforman solo han sido leídos excepcionalmente y, en esos casos, como hallazgos de archivo, pero no como textos que ameriten ser incluidos en los estudios de poesía gauchesca. Este trabajo intenta saldar esa vacancia mediante una lectura centrada en los textos.

PALABRAS CLAVE: poesía gauchesca, diálogo, literatura argentina, Bartolomé Hidalgo.

CONTINUITIES, CUTS AND AGENCIES: THE FIRST SUCCESSORS OF
BARTOLOMÉ HIDALGO, OR AN EXPANDED UNIVERSE OF GAUCHO WORDS

Although gaucho genre genealogy has made the Hidalgo-Ascasubi-Del Campo-Hernández series the sequence of transmission of an aesthetic resource that is transformed into the passage from one authorship to the other, in the 1820s there are texts whose authorship remains in

anonymity and they have not attracted the attention of the critics, but, nevertheless, are the first that retake central points of the poetics of Hidalgo. We have called this increase in the gaucho genre corpus an *expanded universe*. This universe unfolds between 1823 and 1825 and constitutes a gap in the history of criticism of the gaucho genre as the texts that comprise it have been read only exceptionally and, in those cases, only as archival finds, but not as texts that deserve to be included in the studies of the gaucho genre. This work tries to fill that gap through a reading focused on the texts.

KEYWORDS: gaucho genre, Bartolomé Hidalgo, Argentine literature, dialogue.

Recepción: 12/05/2020

Aprobación: 13/05/2021

1. SE PARTE DESDE, SE VA HACIA DÓNDE: A MODO DE EXORDIO

La poesía gauchesca alcanza el presente de su estado ante la crítica y la historia de la literatura como una forma estética consolidada: el género patrio y nacional. Esa solidez constitutiva implica la conformación de un panteón de escritores y textos en torno a los cuales se ha concentrado mayormente el arsenal crítico. Esto ha permitido conformar un universo de textos gauchescos imprescindibles a la hora de pensar esta forma literaria. Nadie que se acerque a un estudio de la gauchesca puede, hoy, desconocer los lugares de preponderancia de Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo o José Hernández. Entre esos cuatro autores, Hidalgo destaca como padre fundador o “Adán” (Borges 179). Sin embargo, esa consolidación de los estudios, que ha iluminado una parte central de la producción literaria de la región del Río de la Plata, es paralela a un ocultamiento de aquello que no accede al canon y sus formas de visibilización (que implican, por otra parte, modos de comprensión de lo existente). Textos anónimos publicados antes, durante o después de la obra de Hidalgo, por ejemplo, no han tenido repercusión en la crítica, que se ha preocupado, principalmente, de sostener un origen en la escritura del creador de Chano y Contreras (Pisano “Ficciones de pueblo”). Este trabajo se ocupará, puntualmente, de una serie de textos que, a pesar de haber sido escritos en los mismos años que los diálogos del autor montevideano, casi no han recibido la atención de la crítica. Por eso hablamos de un universo expandido. Este no nos anoticia, simplemente, sobre la existencia de más textos gauchescos. Lo que nos dice es que el recurso que define a esta literatura tuvo mayor difusión de la pensada y que hubo otras

plumas practicándola de modo simultáneo en su momento de emergencia y consolidación. La restricción del universo gauchesco acarrea la imposibilidad de pensar el escenario en que circularon y se desarrollaron los textos de Hidalgo. Solo de un modo más reciente encontramos la duda y preocupación. Fue Julio Schwartzman quien señaló que “acaso deba reverse la creencia de que la primera gauchesca fue siempre marginal” (*Letras gauchas* 193). En efecto, nuestro desarrollo toma ese guante¹.

Nos centraremos exclusivamente en el género diálogo, dejando de lado el análisis de los cielitos que pudieron haberse escrito en estos años². En concreto, tres textos, todos de factura anónima: “Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con el señor Ramón Contreras, con respecto a las Fiestas Mayas de 1823” (1823); “Diálogo. Contra las invectivas de los disidentes de Montevideo, y enemigos del sistema imperial que ha adoptado esta provincia cisplatina” (1823); “Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con el señor Ramón Contreras en la que el primero detalla las batallas de Lima y Alto Perú, como asimismo las de la Banda Oriental; habiendo estado cerca de ambos gobiernos con el carácter de comisionado, y ahora acaba de llegar de chasque del Sarandi” (1825)³. No se abordarán los textos cronológicamente en el análisis, pues comenzaremos en 1825 para luego ir hacia 1823. Esto porque, a pesar de la distancia temporal (si bien breve, mayor que los otros dos), es el texto de 1825 el que muestra un acercamiento mayor a la mirada que Hidalgo imprime a sus propios textos y que, por lo tanto, es el más cercano a su universo. Esto permite pensar que no hay allí mero reconocimiento o copia, sino usos de una forma literaria exitosa y popular a la cual se recurre para producir un texto ya asentado en una tradición previa. La gauchesca aparece, gracias a la diversidad que los textos muestran respecto de la obra de Hidalgo, como un dispositivo vacío, disponible a usos variados ya desde el propio contexto de consolidación del género.

¹ Entre los estudios que han analizado otras zonas no canónicas de la gauchesca, caben mencionar los aportes de Hernán Pas y Claudia Román.

² Para un análisis en profundidad de los cielitos de la década de 1810, tanto de aquellos con autoría conocida como de los anónimos, remitimos al texto ya mencionado (Pisano “Ficciones de pueblo”).

³ No entran en este trabajo las publicaciones en prensa periódica de la época que incursionaron en el recurso de la gauchesca. Nos referimos a textos que el Padre Castañeda publicó en sus periódicos, así como también a *Las Cuatro Cosas*, periódico de matriz gauchesca publicado por Pedro Feliciano Sáenz de Cavia. Para un desarrollo del diálogo en esos textos, ver Pisano, *Ficciones de pueblo*.

Pero antes de ingresar al análisis de los textos, cabe destacar una dificultad para la lectura: es poco lo que conocemos sobre su circulación. Este problema es constitutivo de los estudios gauchescos y de ese período en particular, dado que los textos del género se orientaban a un público concreto, ese que el propio Ángel Rama señala que el género crea entre sectores populares y analfabetos siendo esa decisión la “fundamental y básica opción que hicieron los gauchescos” (*Los gauchipolíticos* 163). De esa circulación quedan pocas huellas o registros y mayormente se recurre a deducciones a partir de elementos que el propio contexto brinda en la evidencia guardada en archivos y en los estudios históricos sobre esa coyuntura. Para textos como los de Hidalgo, las referencias, sobre todo por la intervención de otros letrados, son mayores⁴. Pero para estos textos anónimos son prácticamente nulas. Por lo tanto, la crítica puede establecer una reconstrucción asentada en la propia textualidad y en los rasgos del contexto: cómo circularían, cuál pudo haber sido su potencial éxito, qué hacen o deshacen de los textos originales a los cuales copian o reescriben. Los propios archivos, en su materialidad, no brindan demasiada información cuando lo único que guardan es el texto original. Así, este trabajo quiere ser pensado como un intento por reconstruir un lugar posible para estos textos no atendidos.

2. DESEO DE REPRODUCCIÓN Y REPRODUCCIÓN EFECTIVA: UN CAMINO A LA FAMA

En la poesía gauchesca, la idea de una reproducción de lo dicho no solo es materia de la composición ficcional del texto —cuando se indica desde el paratexto que lo dicho es tomado de la realidad y transcrito al papel— sino también parte de su contenido narrativo: “Anda el runrún hace días, / Por cierto no lo engañaron” (Hidalgo 131). Se trata de una puesta en escritura de “las situaciones donde tiene lugar el *continuum* producción-recepción-reproducción característico de la canción o dicho tradicional” (Ludmer 65).

⁴ Nos referimos a su debate con el padre Francisco de Paula Castañeda en torno al “Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las Islas del Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte” (1821); a su inclusión dentro de *La Lira argentina* (1824); y a su intercambio a mediados de 1821, con Esteban de Luca quien le dirige un romance, “Al poeta Bartolomé Hidalgo, incitándole a cantar la restauración de Lima” (Pradeiro XXIV), de donde nade el cielito “Al triunfo de Lima y el Callao. Cielito patriótico que compuso el gaucho Ramón Contreras”.

Fray Francisco de Paula Castañeda –quien no fuera un escritor estrictamente gauchesco, pero que incursionó en su artificio literario– resaltaba el aspecto repetitivo del canto plebeyo cuando, al hablar de las ventajas que tienen las composiciones de lenguaje sencillo en el *Despertador Teofilantrópico*, escribía que “algunas composiciones bruscas de nuestros gauchos no me son fastidiosas, aunque me *las repitan muchas veces*” (43, destacado propio). Esa insistencia en y sobre lo mismo emerge como marca de la oralidad gaucha en la sintaxis de Castañeda, quien introduce el comentario “aunque me las repitan muchas veces” como algo que es esperable que ocurra cuando uno escucha cantos de gauchos. Existe en esos textos, además, un deseo de reproducción que es explicitado por el propio Chano, cuando menciona a un potencial auditorio, interno a la ficción del poema pero incluido como un modo de propiciar su actuación sobre la realidad a partir de la lectura en voz alta, una experiencia colectiva que “era, de lejos, la forma más común [...] hasta el último cuarto de siglo XIX” (Acree 16): “Paisanos de todas layas, / Perdonad mi relación” (Hidalgo 126). Estos versos ponen de manifiesto un cruce en cuanto a la instancia de la producción ficcional en la que se da el texto (la *relación* de Chano) y la posible recepción. Chano explicita que el destino del texto es abrirse a una comunidad particular mediante la escenificación de estar dirigiéndose a un público amplio y no solo de estar dialogando con Contreras que era, por otra parte, el único interlocutor de su alocución hasta ese momento del poema. Se trata, en sentido estricto, de un diálogo que se abre quebrando el pacto ficcional inicial (diálogo entre paisanos) en un modo del decir que, si bien postula la presencia de dos personajes, demuestra conciencia acerca del destino exógeno que sus palabras van a adquirir fuera del marco que el texto le impone para mostrar que, en realidad, el deseo que mueve a esas palabras es el de la reproducción en la circulación –su repetición, como entre los que escuchaba Castañeda–. El diálogo gauchesco en Hidalgo, en ese sentido, expone una conciencia de las propias posibilidades de su potencial alcance y un deseo de realización allí donde el poema ya no tiene presencia (esto es, la propia realidad cotidiana de la campaña), más allá del papel y en las voces que lo hacen circular de lector en lector y de boca en boca.

No solo ese intento fue eficaz por la propia difusión que tuvo la obra de Hidalgo, sino que ese éxito se corrobora en la existencia de continuadores contemporáneos para sus diálogos. Es decir que la obra del bardo montevideano no debió esperar a la llegada de la pluma de Hilario Ascasubi, instancia central del canon gauchesco, para que continuara su obra en los nombres de sus personajes. Tampoco a Luis Pérez, cuyo rol en esta historia es determinante

(y previo a Ascasubi) a pesar de no haber recibido la misma atención que su opositor unitario. Poco tiempo después del fallecimiento de Hidalgo, ya había más paisanos ficcionales dialogando fuera de los marcos impuestos por sus propias hojas impresas. Así, encontramos estos tres textos escritos y publicados entre 1823 y 1825, de los cuales dos de ellos retoman los nombres de los personajes de Hidalgo, mientras que en el tercero se despliega la lógica del diálogo gauchesco pero con un sentido político opuesto al que le atribuyera Hidalgo, ya que este poema apoya al Reino del Brasil y Portugal –y de allí, sin dudas, la necesidad de modificar a los personajes–. Uno de los factores de ese éxito de difusión e imitación puede buscarse en el carácter anónimo de los textos, que habilita otros usos, desprovistos de la figura de autor(idad). Aspecto que no debe pensarse como exclusivo de la gauchesca, “sino parte de un fenómeno mayor y generalizado, y debe ser considerado en ese contexto” (Schvartzman, *Letras gauchas* 194), pero sí brindarle su propia singularidad dado que “en todo caso, la omisión del autor, aunque muy común en los folletos, periódicos y hojas sueltas de toda clase, era funcional al protocolo fundante de la gauchesca [esto es: que lo que se lee es la transcripción de algo oído en la campaña]” (197). Ese anonimato también colabora en la constitución de un espacio simbólico compartido –ni propio, ni impropio: *común* (Agamben 85)– de intercambios y que hace de la producción y la recepción de estos textos gauchescos instancias cuya condición ficcional queda borronada en el incesante juego de reproducción oral al que la gauchesca se somete. Ese espacio simbólico, que puede figurarse topológicamente como instancia intermedia, *in-between* (Bhabha 18), hace de la obra hidalguiana un objeto común que no requiere rendir cuentas ante ninguna figura autoral y que queda, de ese modo, liberado al uso. Un espacio que habilita que Jacinto Chano y Ramón Contreras devengan personajes compartidos, significantes disponibles en una trama de circulaciones expresada como popularidad, y de la cual la propia expansión del universo hidalguiano es índice y señalamiento.

3. 1825: UNA FAMA CONSAGRADA

Como ya hemos señalado, es un lugar común de la crítica gauchesca señalar que dimensionar su circulación resulta un objetivo muy complejo dado que no existe manera de cuantificar una lectura que se expandía en voz alta y en la repetición oral. Sin embargo, podemos hallar indicios de esa circulación: a la emancipación de los nombres de los personajes de la figura de su autor

en estos diálogos que aquí trabajamos, podemos sumar declaraciones de Juan María Gutiérrez (361-370) y Domingo Faustino Sarmiento (51-53), entre otras referencias⁵. Llegados a este punto de estado de los estudios gauchescos, no caben dudas de que los poemas de Hidalgo fueron exitosos en términos de difusión, al menos para lo que el escenario rioplatense podía permitir para una composición como esa en términos de popularidad. Incluso, arriesgamos, este universo expandido que aquí exploramos habilita a pensar que se trataría del primer gran éxito para un texto de literatura popular en la región del Río de la Plata.

El texto en cuestión para este apartado, la “Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con el señor Ramón Contreras en la que el primero detalla las batallas de Lima y Alto Perú, como asimismo las de la Banda Oriental”, presenta ya desde el título una particularidad: nótese que no necesita explicar, como sí ocurre con los diálogos de Hidalgo, quiénes son esos personajes, ni a qué se dedican; simplemente actualiza los datos concretos de aquello que va a ser tema de conversación⁶. Dice, simplemente, que conversan Chano y Contreras, quienes quedan nombrados así, con extrema familiaridad. Su sola mención es suficiente para despertar la referencia. Nótese, también, la distancia con el título del primer diálogo de Hidalgo: “Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia de las Islas del Tordillo, y el gaucho de la guardia del Monte”. Luego, el subtítulo requiere, por un lado, reafirmar la identidad de Ramón Contreras y, para eso, agrega: “Se supone recién llegado a la guardia del Monte el capataz CHANO, y en casa del paisano Ramón Contreras (que es el gaucho de la guardia)”. La necesidad por aclarar se refleja en la sintaxis al emplear los paréntesis para agregar el comentario, la indicación sobre quién es Contreras, así como la acotación entre comas para describir la ocupación de Chano. Más allá, además, de que el gaucho de la Guardia del Monte ya había aparecido en los cielitos del autor, parece que la fama aún no lo acompañaba, aún no podía presentarse

⁵ Ver nota al pie número 3.

⁶ Olga Fernández Latour de Botas propone que tanto esta conversación como la de 1823 (que veremos más adelante) pudieron haber sido escritas por Luis Pérez (*El Torito* XVII). La afirmación, sin embargo, carece de todo indicio de veracidad y solo responde a una pulsión (de aparición recurrente en parte de la crítica) por nombrar a los textos con una autoría, antes que dejarlos permanecer en el incierto rótulo del anonimato. Este diálogo anticipa en cinco años la aparición de los primeros periódicos de Pérez. Sería realmente llamativo y poco verosímil suponer que Pérez escribió este diálogo y luego se llamó a silencio por esa cantidad de tiempo.

sin aclaraciones para el momento en el que Hidalgo publica este diálogo. La necesidad que demuestra el texto del montevideano en cuanto a la afirmación de las identidades de los personajes contrasta notablemente con la naturalidad con que los mismos personajes son referidos en la anónima conversación de 1825. Y ese contraste es, precisamente, índice de su popularidad: algo que, por sabido, no requiere ser reiterado.

Ese texto fue recuperado del archivo Juan María Gutiérrez de la Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina por Félix Weinberg en la década de 1960, a partir de la única copia disponible. Este dato hace llamar la atención sobre el hecho de que no figure mencionado en los dos textos más canónicos de la crítica gauchesca de las últimas décadas (Rama; Ludmer) e, incluso, el propio Weinberg señala que Gutiérrez no mencionó este poema en sus trabajos a pesar de hallarse entre sus papeles privados. Es decir que se arrastra un efecto de distanciamiento por parte de la lectura letrada respecto de este diálogo ya desde sus contemporáneos. La fuerte construcción de una figura autoral en torno a Bartolomé Hidalgo podría ser el marco explicativo a dicha obliteración por parte de la crítica literaria posterior a la publicación de Weinberg, y también en el caso previo de Gutiérrez. Como si hubiera un sesgo sobre aquello que no llevase la marca de originalidad de Hidalgo desplazándolo del orden de la lectura. En este caso, además, el texto presenta un rasgo que lo vuelve destacable, al menos desde una mirada superficial, en su materialidad: se trata del poema “más extenso publicado hasta entonces en las letras gauchescas” (Weinberg 15). La extensión se suma como otro índice más de popularidad porque, en definitiva, ¿quién se arriesgaría a dedicar tanto tiempo, tanta escritura, a un texto que no fuera potencialmente redituable, al menos, en términos de circulación pública?

Antes que dé comienzo la conversación entre Chano y Contreras, volvamos sobre el nombre del poema, al borde mismo que representa ese paratexto, para realizar algunas precisiones. No estamos frente a un “Diálogo patriótico interesante”, sino ante una “Graciosa y divertida conversación”. En lugar del diálogo, la conversación; y en lugar de una adjetivación que redunde en interés por la propia comunidad, otra que ancla su sentido en aspectos más livianos, menos dotados de carga política: lo gracioso y divertido, antes que lo interesante y patriótico. Es probable que el anónimo autor de la conversación estuviera al tanto de la declaración de Hidalgo (y la compartiera) cuando este respondió a los embates lanzados por el padre Castañeda al publicar su primer diálogo: “no me propuse otra cosa que divertir a los patriotas, y hablar en su idioma a los paisanos del campo” (160). Más allá del costado jovial que se

repite entre las palabras de Hidalgo y el título del poema, vale la pena detenerse en esa frase: a los patriotas se los divierte, mientras que a los paisanos se les habla “en su idioma”. Esa dualidad se sintetiza en una nueva posición que Hidalgo declara inmediatamente después: “escribí con ideas generales, pinté *nuestros* padecimientos, y reclamé el imperio de la ley” (destacado propio). La sintaxis nos revela una dicotomía, la de los patriotas frente a los paisanos y, luego, una síntesis que se realiza en su propia subjetividad porque los padecimientos que allí plantea lo incluyen, son “nuestros”. Desde el punto de vista de “los patriotas”, puede leerse una diversión; desde la mirada anónima y desubjetivada del paisano, por el contrario, se recibe un diálogo que habla “en su idioma” reclamando el imperio de la ley. Pero no puede pasarse por alto que, en el diálogo, los que padecen son los paisanos, quienes, a su vez, también se definen a sí mismos como patriotas desde la ficción del poema. Parecería que Hidalgo está reconociendo la dicotomía (por un lado los patriotas, por el otro los paisanos; los ciudadanos y la plebe) que existe en la realidad y que es resuelta en la literatura: allí están los que se consideran patriotas, allí también los que se definen como paisanos y su obra acontece en el punto exacto en el que la distancia se disuelve en un espacio de reunión para esas figuras, a través del padecimiento y el reclamo por el imperio de la igualdad legal (paisano y gaucho, en su pluma, son sinónimos). La escritura de Hidalgo, él mismo lo declara entre líneas (y lo exaltan sus propios versos), es una práctica que pone en juego a la igualdad como horizonte último bajo la forma de la unión.

¿Qué ocurre con esta conversación anónima; reproduce, además de los personajes, aquella concepción de una comunidad política definida en igualdad que caracterizaría a esta obra de corte “rousseauiano” (Rama, *La poesía política* 244)? El título, en principio, lleva a pensar en la búsqueda de un público de “patriotas” a entretener ya que, en definitiva, la conversación es “graciosa y divertida” y no un diálogo *patriótico*. Pero, antes de sacar conclusiones, veamos la cuestión con mayor detalle.

El texto anónimo de 1825 comienza llamando la atención sobre el paso del tiempo. Contreras le narra a Chano todas las peripecias que debió pasar para dar con su paradero. Ocurre que a Chano lo habían mandado “en comisión / Para aquel hombre mentado / Que le dicen D. Bolívar / Y en asuntos reservados” (39). El Chano de este poema ejerce como soldado en diversas batallas de las guerras de independencia (Junín, Ayacucho, Rincón de las Gallinas y Sarandí), pero también muestra un grado de contacto con autoridades que resulta notable y diversificado geográficamente: tanto con Simón Bolívar como con Fructuoso Rivera, el general de la Banda Oriental. Además, señala

que en un comunicado que le envía el gobierno se lo denomina “Disputeado [diputado] / Para la Banda Oriental” (66)⁷. Se muestra a un Jacinto Chano cercano al poder, con vínculos y relaciones con las altas esferas de una comandancia revolucionaria que confía en él y lo trata como a un sujeto de respeto. Si bien los textos de Hidalgo ya lo colocaban como un participante de las guerras de independencia, en este texto se ratifica y explicita esa imagen en acciones concretas dentro de los combates. Su lugar cercano a las esferas del poder se confirma hacia el final de su relato cuando, luego de haber peleado contra los portugueses en territorio oriental, Lavalleja mismo le dice “jefe”, y le brinda “el mando, / Para aquella acción tan clílica” (75). Chano, el capataz *escrito*, ahora también se roza con los altos mandos de los ejércitos sudamericanos, y se lo considera como tal.

Otra particularidad de este poema es que abre vínculos intertextuales entre poesía gauchesca y teatro gauchesco. Así, un texto anónimo y olvidado se agencia a otro también dejado, mayormente, por la crítica literaria: el teatro gauchesco de las primeras décadas del siglo XIX y las últimas del XVIII. Ese vínculo reside en los nombres de ciertos personajes secundarios del diálogo. Allí encontramos a Goya, esposa de Chano⁸; Chepa y Pitonga, esposa e hija, respectivamente, de Contreras; Pancho, Chingolo y Perucho, amigos de los protagonistas. Chepa, Chingolo, Pancho y Perucho son nombres que no pertenecen a la tradición de la poesía, pero sí a la del teatro gauchesco, ya que estos aparecen en obras que surgen a fines del siglo XVIII y principios del XIX, y que han permitido establecer relaciones entre el género dramático y la poesía gauchesca que no habían sido atendidas hasta hace poco tiempo (Pisano “El teatro gauchesco”). Pero, ¿dónde quedaron Andrés, el Indio Pelado, Sayavedra o Alfaro? Estos personajes de los diálogos hidalguianos han desaparecido y en su lugar emergen aquellos otros, vinculados a otra

⁷ Cabe señalar que en 1824 se reúne el Congreso Nacional Constituyente Argentino, donde se incluía la Provincia Oriental, a pesar de que gran parte de su territorio estaba en manos del Imperio del Brasil. Resulta llamativo, por otro lado, que a Chano lo denominen como representante por la Banda Oriental. ¿Será que el conocimiento del origen de Hidalgo llevó al autor de esta anónima composición a confundir las nacionalidades del personaje y el creador? Algo así, podemos pensar, como un hecho que anticipa la denominación de senador Fierro para José Hernández. Algo que, por otra parte, se ve reforzado por el propio modo de circulación de los textos gauchescos en la construcción de ese espacio intermedio y común al que referimos al inicio.

⁸ Este personaje reaparecerá en un poema de 1838, “Carta del paisano Chano á su esposa Goya, al irse de la Capital para el Ejército Defensor” (Ayestarán 237), de autor desconocido. ¿Otro indicio de fama y circulación? Probablemente.

tradición estético-gauchesca sobre la que el propio Hidalgo no incurrió. Enredado en esas dos tradiciones, la del teatro y la de la poesía, el autor anónimo de este texto dio un salto creativo al introducir una familia con nombre y apellido para Chano y para Contreras⁹. Para ello, recurrió a una tradición ya afirmada de nombres ficcionales que provenían de la gauchesca teatral. Es decir, en un mismo gesto recupera dos instancias estéticas: el teatro gauchesco y la poesía de Hidalgo. ¿Por qué esa modificación en la biografía de los personajes? Debe haber habido ahí un conjunto de nombres disponibles, los que, al igual que los de Chano y Contreras, ya gozaban de una cierta fama que los volvía atractivos para seguir formando parte de la ficción. Podríamos preguntarnos si el autor de este diálogo no sería, de hecho, el autor de alguna de esas obras teatrales, también anónimas. Pero se trata de una cuestión que no puede resolverse en el estado actual de la información que nos brindan los archivos¹⁰. Más provechoso resulta imaginar por qué se habría recurrido a esa tradición teatral para construir un diálogo que recupera los nombres de los personajes de Hidalgo. La respuesta, como señalamos, se resuelve en un aspecto simple y concreto: el autor habría buscado en ese cruce de referencias un bagaje de popularidad que antecede a su escritura para que colaborara en lograr una difusión y una fama más inmediatas.

Ese vínculo con la gauchesca teatral se refuerza en otro aspecto: la inflexión rioplatense y campesina de la lengua que construye esta “Conversación”.

⁹ Como veremos, Chepa aparece también como esposa de Contreras, en la otra conversación de autor desconocido e impresa en 1823.

¹⁰ Acá nos referimos tanto al archivo Juan María Gutiérrez, al que ya hemos aludido y donde se encontró el poema anónimo de 1825, como al Archivo Documental Histórico del Instituto Nacional de Estudios de Teatro de Buenos Aires, del cual hemos obtenido copias digitalizadas de los originales de *El amor de la estanciera*, *Las bodas de Chivico y Pancha* y *El detalle de la acción de Maipú*. Existe una tercera obra teatral titulada *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*, cuyo original se encuentra en el Museo Histórico Nacional de Montevideo y que ha sido editada por María Claudia López Fernández (2009). Podría pensarse, también, en la incorporación a la serie de la obra *La batalla de Tucumán o Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano*. Pero esta obra presenta su propia singularidad estética: cruza una matriz neoclásica con la inclusión de un cuadro donde personajes hablan en un lenguaje de entonación gauchesca. Por otra parte, estos personajes que aparecen allí no presentan ninguna relación de nombres respecto de las otras obras mencionadas, por lo que no guardan relación con los textos aquí trabajados. Para un mayor desarrollo de esas relaciones de nombres entre las obras de teatro y la poesía, ver el texto “El teatro gauchesco”. Esta obra, por otra parte, corresponde a un autoría definida, Luis Ambrosio Morante, y eso le otorga otra singularidad. Todo esto la coloca en una posición más excéntrica de relación textual con el corpus central de este artículo y, por lo tanto, consideramos que requiere un tipo de aproximación particular.

Aparecen modos de decir que no se encuentran en Hidalgo, pero que, en algunos casos, son rastreables en la gauchesca teatral como el espacio textual al cual se vinculan. Un caso muy particular, y sobre el que Félix Weinberg llama la atención en su edición, es el uso del *mii* en lugar de *muy* y de *fii* en lugar de *fui*. Porque, en efecto, los diálogos de Hidalgo no presentan una grafía tan marcada en la simulación que realiza su escritura de una oralidad gaucha. En cambio, en esta obra de continuador anónimo se resalta y se exagera la inflexión agauchada o campesina de la oralidad. Incluso el habla de Chano, el *escribido*, se encuentra fuertemente marcada por esas inflexiones, mientras que en los diálogos de Hidalgo es él quien representa lo más letrado del paisanaje y eso se refleja en cierta solemnidad que tiñe parte de su expresión. Por caso, resulta paradigmática y ejemplar en ese proceso de intensificación de la lengua gaucha la apropiación de la frase “cuerpo de gato” (133) que aparecía en el “Nuevo diálogo patriótico” en boca de Chano. La misma vuelve en la pluma de nuestro desconocido autor y enunciada por el mismo personaje, pero en lugar de conformarse mediante esa sintaxis quita la preposición, aspirando la *d-* y dejando el siguiente sintagma: “cuerpo hé gato” (52). Otros cambios notables en la lengua para Chano se observan en dos momentos más: si en el “Nuevo diálogo patriótico” hablaba de “diputados” (131), en este diálogo anónimo emplea el término, ya mencionado, “disputeados” (63); por otra parte, el Chano de Hidalgo dice “mismo” (114), y el de la pluma anónima dice “mesmo” (66).

De entre esa cantidad de vocablos que enfatizan el habla rústica de los gauchos, vale la pena destacar algunas otras formas: el uso de *juimos* (52) por *fuiimos* siendo esta una forma particular porque Chano nunca, en los textos de Hidalgo, realiza ese intercambio consonántico de la *j-* por la *f-*, característico de la gauchesca posterior, pero también de la primera gauchesca teatral, ya que ese intercambio consonántico aparece de manera recurrente en *El detalle de la acción de Maipú* (1818); y la referencia a “las tres marías” para remitir a las boleadoras, que no había aparecido en Hidalgo pero que la encontramos en *El valiente fanfarrón y criollo socarrón* (29) y en *El detalle de la acción de Maipú* (66); por último, y tal vez la más importante, el uso repetido del *ño* y el *ña* para referir a hombres y mujeres del campo, como una abreviación de señor y señora, ausente en Hidalgo pero presente en toda la gauchesca teatral de ese período, incluida *El amor de la estanciera* (1780-1790)¹¹. Los

¹¹ El uso del *ño* aparece también en *Defensa y triunfo de Tucumán*, lo cual refuerza su uso dentro de las matrices gauchescas del teatro.

ejemplos pueden extenderse, pero solo recurrimos a estos casos para mostrar, por un lado, un esfuerzo de aplebeyamiento gaucho que se observa en la escritura del texto otorgando variaciones fonéticas respecto de los diálogos de Hidalgo y, por el otro, el hecho de que varias de esas formas lingüísticas existían en la tradición previa de lo gauchesco vinculadas al teatro de inicios del siglo XIX, pero no en la poesía¹².

En esta composición anónima, aparece una figura que había sido introducida por Castañeda y que luego volverá con Luis Pérez: la gaucha escritora. Al inicio del texto, Contreras, reclamando a Chano que no había tenido noticias suyas por bastante tiempo, dice que ni siquiera “ña Goya me ha escrito” (37). Y luego agrega: “¿Por qué, se habrán descuidado / Tanto, en mandarme noticias?”. El (la) gaucho(a) letrado(a) (Schvartzman, *Microcríticas*) se hace presente aquí. Y la refuerza aún más agregando a la ficción de vida de Chano, y en sus propias palabras, un suceso que desconocíamos: “¡No permite Dios que Chano, / Enseñado en una escuela, / Mire a ningún ciudadano / Como si él mismo no juese!” (40). El paso del tiempo, por otro lado, enfatiza un efecto de verosimilitud en la construcción de los personajes y en la de la narración misma. En efecto, el último diálogo de Hidalgo fue publicado en 1822, mismo año de su muerte. Han pasado tres años y es verosímil, en ese sentido, que su amigo le reclame por tanto silencio y poca presencia; incluso, por la falta de cartas. Todo lector (u oyente-lector) habituado a los diálogos de Hidalgo reconocería ese espacio de tiempo muerto sin comunicación entre los paisanos. Se trata de un guiño a los receptores. Un guiño que solo se justifica por la popularidad de los textos hidalguianos. Así, la innovación

¹² Otros casos de esa enfática variación del modo de decir de los paisanos respecto de Hidalgo son respeto (40); juerte (42); polucia (43, 167); agora (43, 167), y que si bien no los encontramos en Hidalgo, sí aparece en *El valiente fanfarrón y criollo socarrín* (22, 23) y en *El detalle de la acción de Maipú* (69); fandanguillo (44), cuando en el “Diálogo patriótico interesante” encontramos fandangazo; colombiano (46) por colombiano para referir a Simón Bolívar; pauto (49) por pacto; aguaitando (49) por aguantando; ansina (51), que aparece en el “Nuevo diálogo patriótico” y en *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*, y “ansi” (70, 733) que no aparece en Hidalgo pero sí en *El valiente fanfarrón y criollo socarrón* (22, 19) y *El detalle de la acción de Maipú* (51, 189); chanceando (51, 384), que aparece en *El valiente fanfarrón y criollo socarrón* como chanciando (5, 21); una novedad para la gauchesca hasta ese momento, como es el uso de “acuyá” (53), término que no había aparecido en composiciones anteriores; “tuavía” (53, 416), que no está en Hidalgo pero sí en *El detalle de la acción de Maipú* (51, 194); otra novedad, inesperada, es la de citar una frase en latín, innovación respecto de toda la obra poética previa, cuando dice “*Necesitas caragislege*” (55), pero rastreable en el teatro en el personaje del Sacristán de *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*; y, al mismo tiempo, “futinguiando” (56), de origen y significado desconocido, probablemente creado por el autor.

de este poema anónimo excede el hecho de crear un mundo familiar a los personajes. Ahora nos enteramos no solo de que Chano tiene una esposa, sino que además ella escribe y que él fue a la escuela. Su condición previa de *escrito* habilita este despliegue de la imaginación literaria.

La difusión de los nombres que inventó Hidalgo responde a un determinado modo de funcionamiento de la lengua literaria en esta coyuntura de anonimatos, pero también propone que esos sujetos han pasado a formar parte del bagaje cultural en el que se reconoce a la plebe y que ese bagaje cultural y gauchesco no se vincula solo a la obra de Hidalgo, sino también al teatro gauchesco, teniendo en cuenta la red de relaciones textuales que hemos planteado. Y lo han hecho manteniendo sus rasgos de ser sujetos con derechos pertenecientes a una comunidad política, como Chano y Contreras demandaban en sus diálogos primeros. Porque el hecho de que Chano sea un emisario del gobierno, un “disputado”, permite saltar un nivel en el imaginario de igualdad que maneja Hidalgo: ahora ese plebeyo también representa a su pueblo. Ya no solo el sujeto plebeyo es *representado* como parte del pueblo soberano en el marco del poema, sino que ahora ese mismo sujeto plebeyo, ese mismo nombre, aparece como *representante* en la ficción representativa del poema.

El énfasis en una lengua marcadamente campera respecto del trabajo que con esa materia realizara Hidalgo y, al mismo tiempo, el hecho de mantener sus ideales patriotas y americanistas en boca de unos paisanos que se consideran a sí mismos como ciudadanos y que, en el caso de Chano, desempeñan un rol destacado junto a una de las grandes figuras de las independencias de la parte sur del continente, redundan en una reafirmación de la mirada igualitarista que anclara Hidalgo en sus escritos. Así, aquello que este continuador anónimo de la obra de Hidalgo nos deja como rastro en el archivo no es solo el uso de una inflexión particular de la lengua castellana rioplatense sino, además, una continuidad en el modo de entender la construcción de ficciones con gauchos mediante una inclusión en la comunidad política que comparte los principios igualitaristas de la poesía de Hidalgo. Los textos del montevidiano, en consecuencia, no solo afirmaron una matriz compositiva, sino también dejaron una impronta en los modos de imaginar al gaucho: de ahí en más, cada ficción con gauchos debe medirse con aquellas que, entre cielito y diálogo, hicieron de la subjetividad paisana una parte de la igualdad proclamada; es decir, una subjetividad expresada como voz que puede opinar sobre los asuntos comunes.

4. 1823: LA IRRUPCIÓN DE LA PARODIA. EL GAUCHO VUELTO OBJETO PATRIÓTICO DE RISA

Continuamos hacia atrás en el tiempo. De lo más lejano a la muerte de Hidalgo a lo más próximo a su actividad como autor para destacar una marca de continuidad que no es inmediata al final de su vida, sino que persiste en el tiempo y aumenta, expande el universo gauchesco que conformó.

La existencia de diálogos (bajo el formato de la *conversación*) anónimos tan cercanos cronológicamente respecto de los que publicó Hidalgo, reafirma, como dijimos, la difusión que los mismos pudieron haber tenido y permite pensar en una circulación amplia a partir de rasgos textuales que indican popularidad. Pero, al mismo tiempo, vale recalcar el hecho de que aquello que ha cobrado fama y destaca son los nombres de los personajes, que se emancipan de la autoridad de la pluma que los creó y se vuelven materia disponible para el uso de otra pluma que permanece en el anonimato. Este es el primer paso para que los nombres Jacinto Chano y Ramón Contreras se vuelvan patrimonio común, para luego ser reapropiados, de modos diversos, por Pérez y Ascasubi. Jacinto Chano y Ramón Contreras no designan, en consecuencia, solo los nombres que ha creado un autor, Bartolomé Hidalgo, sino que, en la expansión de ese universo, también señalan una propiedad compartida con la comunidad de lectores oyentes, quienes consumen esos textos y les dan fama mediante la circulación¹³. Jacinto Chano y Ramón Contreras se vuelven elementos comunes, puros significantes definidos por la referencia social (paisanos/gauchos) donde lo propio y lo impropio intercambian roles y lugares volviéndose materia susceptible de articular sentidos diversos para la representación de lo popular rioplatense.

Ingresamos, entonces, al análisis de esta “Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con el señor Ramón Contreras, con respecto a las Fiestas Mayas de 1823” (1823). El autor anónimo de esta “conversación” intentó marcar una diferencia con la “Relación que hace el guacho Ramón Contreras a Jacinto Chano, de todo lo que vio en las fiestas mayas en Buenos Aires, en el año 1822”, de Hidalgo: en lugar de colocar a Chano como aquel que se perdió las fiestas y a Contreras como el narrador de la experiencia, invierte los roles y ahora es Chano quien le cuenta a su amigo todo lo que aquel no

¹³ En el periódico *El Observador Oriental* n.º 13, del 26 de noviembre de 1828, se recuperan esos personajes en un diálogo breve donde interviene también el Tío Molina, un tercero introducido por el periódico.

pudo presenciar en la fiesta patria. El gesto es interesante porque, como veremos, esta anónima conversación produce una serie de inflexiones a la matriz textual hidalguiana a partir de su trama. Pero, además, la referencia a esa matriz es explícita: “Había los rompecabezas / Donde usted el año pasado” (87), le dice Chano a su amigo. El anónimo autor establece, así, una intertextualidad evidente para cualquier lector-oyente de Hidalgo al invertir los roles de los personajes.

El texto excede, entonces, la mera alternancia en la visita a las fiestas mayas y en el turno de narrar lo experimentado. Aparecen, anticipándolos, los mismos personajes que hemos leído para el anónimo diálogo de 1825 y que ampliaban el universo ficcional hidalguiano. Aquí encontramos un mojón previo, e ineludible, para ese texto. Cabría formular la pregunta de si ambos poemas no habrían sido escritos por la misma pluma. En definitiva, además de los nombres de los personajes comparten los modos de designar al diálogo en el título, ya que ambas son graciosas y divertidas conversaciones. Pero se trata de una pregunta sin una respuesta firme, más allá de la especulación. Al menos, es recuperable una trama (nada desdeñable para la comprensión de esta gauchesca que se dio en la primera mitad de la década de 1820) de intertextualidades que conducen, nuevamente, al teatro y que dada la cercanía de las fechas entre una conversación y la otra, al mismo tiempo producen un efecto de relación textual mutua. Así, en el verso 23 se introduce uno de esos nombres de personajes que ya vimos como inexistentes en la tradición de la poesía de Hidalgo, pero presentes en el teatro gauchesco. Luego de contar un accidente con su caballo, que es la causa por la que no pudo asistir a las fiestas, Contreras dice que “Sino llega ño Perucho, / Que iba por allí pasando, / Y me lo quita de ensima, / Hasta agora estoy perneando” (78)¹⁴. Pero no es el único punto que tiene vínculo con el teatro gauchesco y con la conversación de 1825. Aparece, poco tiempo después, la esposa de Contreras, a quien no conocemos por los textos de Hidalgo, y cuyo nombre es Chepa. Como ya señalamos, un nombre del teatro gauchesco de la época, que aparece en *El amor de la estanciera*; en *Las bodas de Chivico y Pancha* aparece Jusepa, nombre del cual Chepa es el hipocorístico; y, por último, en *El valiente fanfarrón y criollo socarrón* aparece también Jusepa, dado que esta es la parte previa, en términos narrativos, de *Las Bodas de Chivico y Pancha*.

¹⁴ Todas las citas a esta relación pertenecen a la edición que tuvo a cargo Olga Latour de Botas (*Historias gauchescas*).

En esta relación sobre las fiestas mayas emerge otro elemento que no está presente en Hidalgo y que debe considerarse como una nueva marca de vínculo con la “Graciosa y divertida conversación” de 1825, otorgándole densidad al universo expandido de la obra de Hidalgo. Nos referimos al efecto de aplebeyamiento en los personajes que, en este caso, no solo se puede verificar en el trabajo con la lengua, tal como hemos analizado en relación a ese otro poema, sino en marcas de diferenciación social. El aplebeyamiento no solo se logra mediante la inflexión contundente en giros de la oralidad, de un modo similar a la otra conversación, sino también por la postulación dentro del marco de la ficción del poema de dos sectores diversos y bien diferenciados, casi en oposición: el de la plebe gaucha, por un lado, y el de los habitantes de la ciudad, por el otro. La dicotomía campo/ciudad, característica de la literatura argentina del siglo XIX, aparece de un modo notable. No solo como queja del paisano, sino como instancia irreconciliable en sus singularidades culturales. Una escena resulta ejemplar: Chano es objeto de risa por parte de quienes están presentes “en el Café / Que le dicen de ño Marcos” (83)¹⁵. Allí se encuentran “unos Maturrangos” y “franceses” pero Chano se “quedaba en ayunas / De cuanto estaban hablando” e, inmediatamente después, realiza una acción frente a la cual aquellos “se reiban”. Luego, al gaucho capataz le sirven café, pero en lugar de colocar el azúcar dentro de la taza se la come, para después beber el café al que llama “el Caldo” y se queja: “¡Há cosa amarga la Pucha!” (84). La gauchesca como arte bufo (Lamborghini) se hace patente en esta composición por vez primera en la historia del género. Después, Chano inicia un diálogo con Alfaro (personaje que también aparece en Hidalgo). Sin embargo, ya no estamos en presencia de un amable amigo que brindó cobijo a un Contreras que andaba cansado en las celebraciones patrias del año anterior en el poema de Hidalgo, y le permitió descansar: “Yo estaba medio cansado / Y enderecé a lo de Roque: / dormí, y al cantar los gallos / Ya me vestí” (145). En este caso, Chano escucha a Alfaro pero no le entiende: “Vallase amigo á los Diablos / Le dixé, hable la Castilla / Como nos la han enseñado” (85). Del Chano *escrito* de Hidalgo y del Chano que en 1825 se lo describirá como asistente a una escuela, ni rastro. Contreras se encarga de evidenciar al propio Alfaro: “Lo que me causa mas risa, / Es saber que ño Alfaro, / [...] / Se hayga metido a letrado; / En sabiendo cuatro dichos, / Y en andando enfutracados / Ya presumen de sabios” (86). Alfaro

¹⁵ Según informa Olga Latour de Botas, ese bar estaba ubicado en la esquina nordeste de las actuales calles Alsina y Bolívar, frente a la Iglesia de San Ignacio. Actualmente, allí funciona una librería.

se pasó de bando, se afirmó en una identidad letrada y urbana repeliendo al rústico gaucho al borde de su comunidad política. En el “Diálogo patriótico interesante” Contreras había afirmado “Que Chano, el viejo cantor / A donde quiera que vaya / Es un hombre de razón, / Y que una sentencia suya / Es como de Salomón” (114). La construcción del Chano sabio, sentencioso, se ha perdido. En su lugar, aparece la parodia como respuesta ante el encuentro del gaucho con la sus compatriotas urbanas: en ese punto, desde la mirada letrada, tal la conversación apareciera contundentemente graciosa y divertida¹⁶.

En la “Relación” de Hidalgo, Contreras dice que, entre otras cosas que vio, estuvieron “los fuegos” (144), refiriéndose a la pirotecnia empleada en la celebración. El paisano, en esa ocasión, sufre un accidente porque “Unas cuantas escupidas / [...] el poncho [se] lo cribaron” (145). La mención, que puede empujar a la risa, no pasa de ese instante, que, sin embargo, introduce una escena en la que el gaucho queda un poco desacomodado respecto de unos objetos, los fuegos de artificio, que solo se ven en la ciudad durante ocasiones especiales, motivo de su desconocimiento. Es en ese momento en que se produce un encuentro fallido de Contreras con el teatro ya que afirma que “Las gentes a las comedias” comenzaban a orientarse pero él “estaba medio cansado” y se dirigió “a lo de Roque” (145), en esa escena que ya citamos. El Chano del texto de 1823 no habla de “fuegos”, sino de “fuegos de *Orificio* / Y unas ruedas circuleando” (89, destacado propio) y continúa, así, con la inadecuación que este personaje ya había demostrado respecto de los usos de la lengua en las escenas antes referidas. A esa situación sigue una visita al teatro. Pero lo más llamativo –en la copia exacta de la secuencia narrativa *fuegos de artificio-oportunidad de ir al teatro* que se toma del texto de Hidalgo–, es que Chano decide entrar a la Casa de las Comedias en lugar de ir a descansar, como ocurría con Contreras en la “Relación” del bardo montevideano. Al ingresar a ese ámbito de ficción, se convierte en un espectro, un sujeto invisible frente a una mirada urbana que no lo registra y en un espacio cuyos códigos él no comprende. Chano, ante esa infructuosa visita, vuelve “á lo del Mellado” y allí su amigo lo informa de las normas del teatro. Al igual que en Hidalgo, el teatro no forma parte de los códigos culturales del gaucho. Pero la diferencia con este texto es el grado de hilaridad que se desea provocar desde esa inadecuación.

¹⁶ Josefina Ludmer en *El género gauchesco* ha señalado que el *Fausto* de Estanislao del Campo constituye el momento en el que la gauchesca se observa a sí misma como literatura en su gesto paródico. Sin dudas, este poema debe constituirse en un antecedente para esa obra.

Al día siguiente, Chano vuelve a las celebraciones y “estaba atolondrado / De las luces de los coetes / Escupidas, y enletrados; / Aquello era laborinto, / No hay boca para explicarlo” (91). La frase es significativa: del laberinto a la falta de capacidad de habla, Chano se ha vaciado y se ha constituido en un nombre plenamente disponible al uso. Efecto de la popularidad de los poemas del montevidiano, Chano pasa a ser un significante vacío y, en el mismo gesto que lo desprende de su significado previo (esto es: ser hombre de razón), se lo plenifica con un sentido diverso del que le asignó su creador: ni *escrito* ni sabio, el Chano que ahora estamos leyendo introduce otro modo de ser (nada novedoso) para la plebe rural. Así, la forma en que este continuador anónimo representa al gaucho lo vuelve una imagen del corte, de la desunión y la diferencia; por oposición a Hidalgo, cuya ficción opera en unión e igualdad. En esta versión, la igualdad de la ley que los textos de Hidalgo proclamaban ha desaparecido y en su lugar emerge la marca de una irreductible diferencia a partir de un efecto metonímico mediante el cual la vestimenta se vuelve referente de una subjetividad total: “Aunque era un pobre emponchado”; “Y como era un emponchado” (93-94). Su presencia en las comedias ese día viene marcada por la estratificación social, en la que cobra relevancia la dualidad campo/ciudad, pero sobre todo el corte letrado/no letrado. Por oposición al Contreras del diálogo de Hidalgo, que abandonaba el lugar por el susto que le produjo un efecto realizado con fuego, el Chano del anónimo autor abandona el teatro marcado por el desconocimiento de sus reglas y ese desconocimiento se revela en la oposición que su vestimenta de pertenencia plebeya señala frente a la ropa de los demás asistentes. La construcción del estereotipo del “pobre emponchado” aturdido por la urbanidad y sus normas no concluye allí, ya que es el propio Contreras el que queda ligado a esa imagen: “Cuando más lo boy oyendo / Tanto estoy más almirado / Otro que no lo conosco, / Con motivo mi¹⁷ sobrado, / Diria al oírlo conversar / Que era hombre mi estudiado” (95). La odisea de Chano concluye cuando un grupo de “muchachos” le “estaban cortando el Poncho”: “Les dixen mocosos guachos... / Y ni caso que me hicieron, / Antes se estaban burlando; / Juntaron muchos cascotes, / Y gritándome carancho, / Ya empezaron a fajarme” (96-97). No resulta arbitrario que el poncho (indumentaria propia de los descamisados, quienes no disponen de dinero para ropa suntuosa) fuera el objeto donde el daño recae, tanto en el caso del Contreras de Hidalgo, a quien unas chispas le quemaron un poco la tela, como en este Chano a quien un grupo de muchachos

¹⁷ Funciona en lugar de muy, del mismo modo en que vimos que mii era su sustituto en la anónima conversación de 1825.

le cortan el poncho. Pero la diferencia de escena es notable: si por un lado al gaucho de la Guardia del Monte el azar (y la falta de experiencia) lo coloca en una situación peligrosa, a este Chano lo atacan directamente en el objeto que lo identifica como plebeyo y, como si eso fuera poco, se lo animaliza en el grito que le profesan los “mocosos”. Es el índice de su diferencia aquello que lo vuelve objeto de burla. Entonces: ¿para quién es graciosa y divertida esta conversación? ¿Qué tipo de lector, o de lector-oyente goza su risa ante tal ficción? ¿Serán, acaso, los mismos patriotas (diferentes de los paisanos) a los que buscaba divertir Hidalgo? Más allá de la respuesta, lo cierto es que la igualdad proclamada por Hidalgo se ha transformado en esta reescritura que es, a la vez, una relectura desde el núcleo más duro de la vertiente bufa que este propio texto inaugura para la poesía gauchesca.

5. 1823: EL LADO OSCURO DEL UNIVERSO EXPANDIDO. UNA FICCIÓN GAUCHA E IMPERIAL

El mismo año en que sale a imprenta el poema anterior, se publica de manera anónima en Montevideo un texto que lleva el siguiente título: “Diálogo. Contra las invectivas de los disidentes de Montevideo, y enemigos del sistema imperial que ha adoptado esta provincia cisplatina”. Se trata de un poema anónimo, que aparece como hoja suelta en Montevideo y cuya única copia disponible se conserva en el Archivo General de la Nación, Uruguay (Ayestarán 155). A diferencia de la “Graciosa y divertida conversación” que acabamos de analizar, este texto se presenta como un diálogo, filiándose a la tradición en la que se incluía Hidalgo, aunque manteniendo una prudente distancia con el creador de Chano y Contreras (que es también una marca de diferencia política) en el cambio de los nombres de los interlocutores. El inicio es revelador:

Pancho. Ae María... ño Antuco
Me alegro de verlo gueno.
Antuco. A uste tambien seño Pancho
Con salu lo guarde el Cielo
Apiese amigo del alma
Que estaba deseando verlo
Pa que hablemos un poco
De las cosas de Gobierno. (147)

Si bien el comienzo se liga al modo en el que Chano y Contreras se saludaban, lo llamativo reside en que, sin mediaciones y sin comentarios sobre la cotidianidad (problemas con el caballo, conflictos en el camino durante el viaje), los dos amigos explicitan que deseaban encontrarse para hablar “De las cosas de Gobierno”. Este continuador anónimo se sumerge de lleno en el núcleo del conflicto que había abierto Hidalgo: dos sujetos plebeyos de entonación gaucha hablan de los asuntos que hacen a la comunidad política en la que viven, la ponen en cuestión y afirman una mirada sobre cómo debería ser su funcionamiento. La ansiedad le gana a esta pluma anónima que no introduce comentarios sobre los hechos de la vida privada de estos gauchos. No existe distancia entre la palabra dialogada y lo real que se impone en la hora política que le toca a estos sujetos. Pero a diferencia de Hidalgo y de la conversación anónima de 1825, este diálogo entre paisanos de la Banda Oriental no defiende al gobierno patrio, al que ve como “El Gobierno montonero” (154)¹⁸, sino que asume otra postura, adelantada desde el título:

Aquí solo ha de mandar
 El Emperador Don Pedro
 Por quien debemos rogar
 A nuestro Dios venidero
 Que le conceda su gracia
 Y le dé salu y acierto
 Para saber gobernar
 A los Pueblos del Imperio. (154-155)

El paisano ya no se ficcionaliza en tanto parte de los Pueblos de la Unión, como en la obra de Hidalgo. Se trata de un poema gauchesco imperial y filo brasileño. La fecha del texto nos permite contextualizarlo. Eran tiempos de la Provincia Cisplatina, que emergió luego de la derrota de José de Artigas y sus tropas en la Batalla de Tacuarembó: “Un congreso extraordinario, celebrado en julio de 1821, resolvió la incorporación de la ‘Provincia Cisplatina (alias Oriental)’ al Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarves, reservándose algunos

¹⁸ Cada postura opuesta a las montoneras emplea un concepto similar al que aquí encontramos, partiendo de la idea de la montonera como irracional, bárbara, espontánea, cercana a un estado de naturaleza. Aquí el término se emplea como adjetivo para descalificar un gobierno. Raúl Fradkin ha trabajado sobre algunas montoneras y llega a la conclusión de que “la montonera no puede ser pensada como una reacción ‘primaria’ y ‘espontánea’ de una parte de la población campesina, y, menos aún, como una intervención despojada de toda conciencia y objetivos políticos” (172).

derechos como el mantenimiento del idioma y costumbres” (Frega 31). Se trata, en consecuencia, del primer poema gauchesco imperial escrito en castellano, y allí reside gran parte de su importancia. La adscripción plebeya de los personajes se manifiesta en los modos de su sociabilidad sostenida en el rumor, cuando Pancho le dice a Antuco: “Pues con esas novedades / Que andan por ahí corriendo / De una Patria de los Diablos, / Que ha invetao Montevideo” (155).

Se trata, en consecuencia, de un diálogo gauchesco imperial y no *pro* revolución, en el que los plebeyos ya no desean la igualdad, no reclaman por derechos, no combaten y solo se presentan como aquellos que desean “que haiga aquí un Gobierno / Que me deje trabajar / Y vivir en mi socio / Cuidando de mi muger, / De mis hijos y de mis nietos” (149). Una ficción que arrastra una intensa pulsión por intervenir en una coyuntura respecto de la cual “es posible sostener que el radicalismo (ya como ‘*entusiasmo frenético por la libertad*’ o ‘*espíritu de pillaje*’ según la fuente que se consulte) estuvo asociado a los sectores menos privilegiados” (Frega 18). Un texto como este, circulando entre los paisanos, podría funcionar como una importante herramienta de intervención pública en un sector de la población oriental que mantenía sus simpatías políticas en torno a perspectivas más propias del movimiento artiguista, que tuvo un arraigo plebeyo muy fuerte entre “los infelices”, como el propio líder llamaba a sus seguidores del bajo pueblo. La referencia a esa política es explícita cuando se refiere a “Los males que nos ha traído / El Gobierno Montonero” (155).

Esta mirada, a pesar de su radical heterogeneidad dentro del corpus gauchesco de la época, acontece dentro del mismo paradigma discursivo-político que abrió la revolución y que desencadenó la escritura de Hidalgo; pero invierte su carga política otorgándole un sentido radicalmente diverso a la posición de los paisanos frente a la coyuntura. Es el clima del rumor plebeyo y sus relaciones con una situación en la que el lugar del gaicho se ha modificado para siempre si tenemos como punto de partida la época virreinal. Contexto en el que el periodismo ocupa un lugar central (Guerra; Goldgel) y contra eso también reacciona el poema: “asina nos descuidemos / Y creamos á sus gacetas / Y papeles embusteros, / Que han de sumirnos la bolla / Y pelarnos bien el cuero” (147). La referencia a los papeles por parte de un sector plebeyo que está al tanto de las novedades y que lee-escucha gacetas se repite poco después, cuando Antuco le cuenta a Pancho que se encontró con un “maldito Gallego / Que le llaman *Tio Carancho* / Y es mas godo que su aguelo” (148). Este español le informa al gaicho que los criollos

y los “sarracenos” se han unido para expulsar a los portugueses. Antuco le responde que eso no va a suceder porque “el criollage no hace ligar / Jamas con el urupeo / [...] / Pues ahora ya es otro tiempo, / Y con el gobierno tautual / Estamos todos contentos” (*Ibidem*). El “maldito Gallego” insiste: “Y sacando unos papeles / Me dice vea mi dueño / Esas gacetas tan lindas / Que ha dao Montevideo; Impongase usted bien de ellas / Y verá que no son cuentos”. El texto nada nos dice acerca de si Antuco sabe o no leer, o si requiere de alguien que lo haga por él. Nada, salvo que las gacetas circulan, que los paisanos dialogan y sus rumores se expanden y reproducen; que la política diaria continúa siendo un tema central de las ficciones que toman a gauchos como protagonistas; y que esas ficciones son más de las que hasta nuestros días la crítica había leído con detenimiento.

6. 2021: CODA Y CIERRE

Este recorrido contra el sentido del calendario –pero a favor de la reconstrucción intertextual– que hemos realizado por estos textos anónimos, ha permitido no solo reafirmar la fama y el éxito de Hidalgo y sus personajes emblemáticos de la gauchesca, sino que también permitió un cruce con el teatro gauchesco (mayormente olvidado por la crítica canónica), en relación a las graciosas y divertidas conversaciones, así como vincular a esas textualidades un uso de la gauchesca que no se cierna a los parámetros patrióticos y revolucionarios. Este universo expandido de un género tan central para la literatura rioplatense permite, como reflexión final, detenernos sobre ciertos huecos que han quedado en su historia crítica, la que, dado lo robusto de su campo de estudios, parece demasiado consolidada, demasiado poseedora de una certeza sobre el corpus de sus textos. Acaso sea hora de salir del canon central de la gauchesca para observar estos otros textos, interdictos en la postergación de su lectura, ya que allí se revelan aspectos que hacen a la materialidad de la escritura gauchesca y sus posibilidades en una coyuntura determinante (la de su emergencia y consolidación), a sus potenciales circulaciones y a sus vínculos con otras áreas estéticas, como el teatro gauchesco.

Salir del canon y recorrer lo inexplorado: en última instancia, ese también ha sido el gesto fundador de la gauchesca.

BIBLIOGRAFÍA

- ACREE, WILLIAM. *La lectura cotidiana. Cultura impresa e identidad en el Río de la Plata, 1780-1910*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- AGAMBEN, GIORGIO. *Medios sin fin*: Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid, 2003.
- ANÓNIMO. “Dialogo. Contra las invectivas de los disidentes de Montevideo, y enemigos del sistema imperial que ha adoptado esta provincia cisplatina”, 1823 Impreso en el AGN, Montevideo. Fondo: Ex Archivo y Museo Histórico Nacional. En Ayestarán (1950), *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1838)*. Montevideo: Imprenta El Siglo Ilustrado.
- ANÓNIMO. “El amor de la estanciera” (1789-1793). *Teatro gauchesco primitivo*. Colección Teatro Argentino. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1957.
- ANÓNIMO. “*El detalle de la acción de Maipú*” (1818). *Teatro gauchesco primitivo*, Colección Teatro Argentino. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1957.
- ANÓNIMO, *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*. En Museo Histórico Nacional, Uruguay.
- ANÓNIMO. “Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con el señor Ramón Contreras, con respecto a las Fiestas Mayas de 1823”. *Historias gauchescas en las Fiestas Mayas Rioplatenses*. Ed. Olga Fernández Latour de Botas. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 2009.
- ANÓNIMO. “Graciosa y divertida conversación entre Chano y Contreras” (1825). *Un anónimo poema gauchesco de 1825 sobre la Guerra de la Independencia*. Ed. Félix Weinberg. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, Extensión Cultural, 1968.
- ANÓNIMO, “Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con el señor Ramón Contreras, con respecto a las Fiestas Mayas de 1823”. *Historias gauchescas en las Fiestas Mayas Rioplatenses*. Ed. Olga Fernández Latour de Botas. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 2009.
- AYESTARÁN, LAURO. *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1838)*, Montevideo: Imprenta El Siglo Ilustrado, 1950.
- BECCO, JORGE, comp. *Cielitos de la patria*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1985.
- BHABHA, HOMI. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- BORGES, JORGE LUIS. “La poesía gauchesca”. *Obra completa vol. 1*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2003.
- DE PAULA CASTAÑEDA, FRANCISCO. *Despertador teofilantrópico místico político*. Versión completa del período. 20 de julio de 2019, www.archive.org.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, OLGA. “Estudio preliminar”. *El Torito de los muchachos*. Buenos Aires: Instituto Bibliográfico Antonio Zinny, 1978.
- . “Introducción”. *Historias gauchescas en las fiestas mayas rioplatenses*. Buenos Aires: Editorial Dunken, 2009.
- FRADKIN, RAÚL. *La historia de una montonera. Bandolerismo y caudillismo en Buenos Aires, 1826*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

- FREGA, ANA. "Caudillos y montoneras en la revolución radical artiguista". *Revista Andes* 13 (2002).
- GOLDGEL, VÍCTOR. *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- GUERRA, FRANÇOIS-XAVIER. "Voces del pueblo. Redes de comunicación y orígenes de la opinión en el mundo hispánico (1808-1814)". *Revista de Indias* LXII/225 (2002): 357-384.
- GUTIÉRREZ, JUAN MARÍA. *América poética. Colección escogida de composiciones en verso escritas por americanos en el presente siglo*. Valparaíso: Imprenta del Mercurio. 1846.
- HIDALGO, BARTOLOMÉ. *Obra Completa de Bartolomé Hidalgo*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1986.
- LAMBORGHINI, LEÓNIDAS. "La gauchesca como arte bufo". *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 2. *La guerra de los lenguajes*. Dir. Julio Schwartzman. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- LUDMER, JOSEFINA. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000.
- MORANTE, LUIS AMBROSIO. *Defensa y triunfo del Tucumán*, en *Antología de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad*. Ed. Beatriz Seibel. Buenos Aires: Editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2007.
- PAS, HERNÁN. "Gauchos, gauchesca y políticas de la lengua en el Río de la Plata. De las gacetas populares de Luis Pérez a las retóricas de la oclusión romántica". *História* 32/1 (2013): 99-121.
- .. "Prensa periódica y cultura popular en el Río de la Plata durante el siglo XIX", *Revista Perífrasis* 9/18 (2018): 11-29.
- PISANO, JUAN IGNACIO. "El teatro gauchesco entre la colonia y la emancipación: rastros de una continuidad olvidada". *Revista Iberoamericana* XVII/69 (2018): 105-126.
- .. "Ficciones de pueblo y gauchesca durante la década de 1810. Cielitos, voz y uso", en *Literatura y lingüística* 38 (2018): 127-147.
- .. *Ficciones de pueblo. Comunidad, plebe y poesía gauchesca (1776-1835)*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2019.
- PRADEIRO, ANTONIO. "Prólogo". *Obra Completa de Bartolomé Hidalgo*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1986.
- RAMA, ÁNGEL. *Los gauchopolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1982.
- .. "Introducción". *La poesía política*. Montevideo: Editorial Arca, 1968.
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. *Viajes*. Coord. Javier Fernández. Madrid: Archivos, 1993.
- ROMÁN, CLAUDIA. "Un místico político panfletista en el año veinte: Francisco de Paula Castañeda". *Una patria literaria. Historia crítica de la literatura argentina* tomo I. Buenos Aires: Emecé, 2014.
- SCHVARTZMAN, JULIO. *Microcrítica. Lecturas argentinas. (Cuestiones de detalle)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1996.
- .. *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

WEINBERG, FÉLIX. "Introducción". *Un anónimo poema gauchesco de 1825 sobre la Guerra de la Independencia*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1968.

Otras fuentes:

EL OBSERVADOR ORIENTAL 13, 26 de noviembre de 1828.