

CAPITULO



CENTRO
EDITOR
DE AMÉRICA
LATINA

la historia de la literatura argentina

7



Nacimiento de la poesía gauchesca

CAPITULO

la historia de la literatura argentina

7. Nacimiento de la poesía gauchesca

Este fascículo ha sido preparado por el señor Horacio Jorge Becco, redactado en el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina, y ha tenido una lectura final a cargo del profesor Adolfo Prieto.

CAPITULO constituirá, a través de sus 56 fascículos, una Historia de la Literatura Argentina, ordenada cronológicamente desde la Conquista y la Colonia hasta nuestros días. El material gráfico con que se ilustrará la Historia, estrechamente vinculado con el texto, brindará a los lectores una visión viva y amena de nuestra literatura y del país. Cada fascículo será, a su vez, un trabajo orgánico y completo sobre un aspecto, tendencia, período o autor de nuestras letras.

En CAPITULO Nº 8:

LA EPOCA DE ROSAS Y EL ROMANTICISMO

- LA DICTADURA Y EL PERIODISMO
- LOS DESTERRADOS
- EL SALON LITERARIO
- LOS NUEVOS PROSCRIPTOS
- LA ACTIVIDAD LITERARIA EN BUENOS AIRES
- LOS ESCRITORES DEL INTERIOR

y junto con el fascículo, el libro
LA EPOCA DE ROSAS (antología de Alberdi, Echeverría, Cuenca, Rivera Indarte, cancionero federal, etc.)



Nacimiento de la literatura gauchesca: Bartolomé José Hidalgo

La gauchesca: su concepto. —

Hacia fines del siglo XVIII nace y empieza a desarrollarse en el entonces territorio del Río de la Plata un tipo de literatura de carácter popular, en un comienzo anónima, cuya característica general consiste en proyectar hacia el canto el ámbito rural del país, las costumbres de los hombres de campo, sus personajes típicos, todo ello a través de su tradición y su vocabulario. Es lo que llamamos *literatura gauchesca*, cuya difusión alcanza hasta el último tercio del siglo XIX. Refleja actitudes derivadas de la educación española, tales como el culto por las armas, la habilidad del jinete, y el sentimiento implícito de la libertad. Se ha insistido mucho en este último aspecto, pues parece desprenderse del mismo tipo de vida característico del gaucho, jinete solitario de las llanuras desiertas que debió aprender a manejarse con la independencia propia de un estilo de vida errabundo, en un ámbito que, como el de la pampa, parecía ofrecerse ante él como un horizonte sin límites ni ataduras. La historia parece haber circunscripto al gaucho a la epopeya de las guerrillas contra los españoles, bajo el caudillaje de Güemes; y así lo tomó la literatura a través de Lugones, por ejemplo, en *La guerra gaucha*. Pero en realidad el gaucho ha vinculado también su nombre con muchos episodios bélicos de nuestra independencia, y estuvo presente en las campañas de los caudillos montoneros, en las luchas por la organización nacional —sin excluir el período rosista, con sus Colorados del Monte— hasta Caseros, momento en que la campaña se empieza a poblar de extranjeros, de *gringos*, como los llamaba, y a los que ve como intrusos que se proponen desplazarlo.

Aun dentro de la dinámica general de nuestra emancipación de España, la utilización de un lenguaje rústico, rural, fue en nuestra literatura un signo de independencia. El impulso



Gaucho de principios del s. XIX (D'Hastrel)

La palabra gaucho

El origen de la palabra gaucho es uno de los tantos problemas que aún no han logrado solución. Entre las más difundidas, deben mencionarse las siguientes: del quechua, huacho, animal que ha perdido su madre; el niño huérfano, de padres desconocidos; del araucano gachu, proviene huaso o guaso, como en Chile, gente del campo; del portugués garrucho, muy extendido en Río Grande del Sur, zonas de las primitivas vaquerías y del contacto con los desgarreteadores (cortar el garrón a los vacunos para cuerearlos); etc. Además la historia del nombre llama a puntualizar otras denominaciones como: vagabundo o vagamundo (1642); changador (1734); gauderio (1746); gaucho, que aparece hasta las últimas investigaciones en el año 1771, sobre la Banda Oriental; guasos (1789); camilucho (1798). Los últimos estudios realizados sobre la etimología de gaucho, podemos anunciarlos así: Augusto Meyer (*"Gaucho, história de uma palavra"*, en su libro *Prosa dos pagos*, Río de Janeiro, Livraria São José, 1960) muestra las evoluciones de su significado en base a documentos históricos, tal como lo hace Ricardo Rodríguez Molas en *Antigüedad y significado histórico de la palabra gaucho (1774-1805)* en *Boletín del Instituto de Historia Argentina*, abril-junio 1956; y luego Fernando C. Assunção, en su *Nacimiento del gaucho en la Banda Oriental (Montevideo, 1958)*, siempre sobre gauderio (del portugués, vividor, parásito, vagabundo), con referencia a los paulistas; eran gauchos todos aquellos que suministraban el cuero; también los contrabandistas en la frontera del Uruguay y Río Grande, en Maldonado y en el Paraguay. Rodolfo A. Borello apunta sobre Gauchofilia (*Cuadernos del Idioma*, Bs. As., núm. 2, 1965) que Marcos A. Morinigo propone en el

Núm. 109 del Boletín de la Academia Argentina de Letras, jul-dic. 1963, otra etimología para gaucho. Desecha la araucana de guacho por razones de significación y porque esta última mantiene aún hoy la carga semántica inicial. Es la única palabra de ese origen que ha realizado la metátesis gua-gau; tampoco hay en español palabras con esa sílaba inicial (a excepción de gaucho, gaudón y gaudeamus). Propone, en consecuencia, un étimo guaraní: ca'úcho, borrachín, voz usada todavía hoy en el guaraní de Corrientes, y denominación despectiva e injuriosa que los indios de los siglos XVII y XVIII usaban entonces en la Banda Oriental del Río de la Plata. El paso de ca'úcho a ga'úcho y luego ga'úcho pudo ocurrir al incorporarse la voz al español "o por influencia de gauderio".

de alejamiento de la tradición peninsular, de unificación con el propio suelo, de construir una nueva patria, contribuyó al desarrollo de esta literatura en formación. Fue así como, por conducto del romanticismo, los gauchescos aprovecharon el paisaje rural, las costumbres bien distintas de sus habitantes, tendiendo al olvido de lo ciudadano y tratando de captar lo popular, a veces con la colaboración de la música, tanto en el interior como en las zonas aledañas y provinciales. Esta literatura buscaba además conmover a un auditorio en su mayoría analfabeto, que se extasiaba con las noticias y sucesos relatados por los poemas y las letras de tono menor. El dialecto entraba con su facilidad porque era algo que no requería atención previa. Se interpretaba, y, más aún, se intuía lo que no estaba dicho de modo explícito. Y mientras en los núcleos ciudadanos este lenguaje sonaba con aspereza y chocaba contra las formas cultas, en el ambiente popular lograba una penetración creciente y un desarrollo cada vez más impregnado del sentimiento activo. Nada parecía ofrecer resistencia a este modo de expresión. El poema gauchesco llegaba al pueblo todo. Sus autores sabían que en los *cielitos*, en las *payadas*, en los *trovos*, se concentraba una corriente literaria. Habían comenzado por ofrecer piezas de toque político, y siguieron por ese rumbo. Y así ocurrió sucesivamente con Hidalgo, Ascasubi o José Hernández. Pero a esto deberá volverse en su oportunidad.

Poesía gauchesca y poesía tradicional. — Antes es preciso detenerse en el propio concepto de *poesía gauchesca*. En principio, no debe confundírsela con la *poesía tradicional*, latente ya desde los tiempos de la colonización. En esta última, nos llegan enraizados los viejos romances de matones, las rondas, las canciones, los villancicos y las coplas,

los temas con héroes legendarios y caballeros, reyes y pastores, etc. Es el material que traen consigo las masas conquistadoras del siglo XVI, la riqueza espiritual que se transporta con las espadas y las oraciones, con los guerreros y sus caballos, con los sacramentos y el latín, con las guitarras y los marinos. Poesía tradicional que está fundamentada en el anonimato, que refleja un arte impersonal, que había sido recogida por los libros de cordel, los florilegios, las hojas sueltas o la memoria de lectura y la tradición oral. Estos elementos tradicionales se contaminan en tierras de América, se reelaboran con palabras, costumbres, accidentes, nombres, que le imprimen cierto tono local, pero siempre bajo una raíz histórica pura. La poesía española de los siglos XV y XVI aparece en la memorización de los viejos aldeanos de nuestro interior, en las ricas comarcas de Cuyo —que comprendían las actuales provincias de Mendoza, San Juan y San Luis— en la gobernación del Tucumán —extendida a las actuales provincias de Salta, Jujuy, Tucumán, Santiago del Estero y Córdoba—, en el litoral y en las pampas. Las enormes recopilaciones efectuadas por Juan Alfonso Carrizo y sus continuadores ofrecen un material sorprendente que puede calcularse aproximadamente en unas 1.500 composiciones mayores y unas 15.000 menores.

En el primer tercio del siglo XIX surgen entre nosotros los poetas anónimos y los payadores, improvisadores o memorizantes de coplas y rimas, que difundirán mediante versos octosílabos y acordes de guitarra este tipo de poesía. Los *tonos* dentro de su pobreza melódica no ofrecen una gran variedad. Pero se adaptan a distintas formas de piezas, desde los romances a las décimas. Con los payadores, como bien lo expresa Bruno Jacovella en su trabajo *Las especies literarias en verso*, la revelación estética de la poesía fue "no tanto de



Payada en una pulpería (Morel)

El surgimiento de una poesía de lenguaje popular y ambiente rural, fácilmente accesible para un amplio auditorio, representó un importante signo de independencia dentro de nuestra literatura, y permitió la expresión de costumbres y modos de vida hasta entonces casi ignorados.



El gaucho enlazando (Bacle)

solaz, como noticiosa, profética, moralizadora, idealizadora y didáctica. En un medio social sin escritura, sin iglesia, sin escuela, sin presión social (por regir un tipo de comunidad *faña*), el *payador* era el letrado, el maestro, el periodista, el consejero y el predicador". Debe añadirse a esto que era deber ineludible, cuando se enfrentaban dos cantores, el pagar de contrapunto. Francisco Javier Muñiz, hacia 1845, define de este modo las exigencias y adiestramiento en el arte de pagar: "Improvisar, entre dos, cualquier asunto, cantándolo en verso contradictorio al son de dos guitarras. La dificultad principal para ambos vates consiste en la prontitud inmediata de redargución; en el deber tan forzoso, casi siempre, de versificar sobre materia alusiva a la expuesta por el contendor, y en la necesidad de ceñirse al consonante del último verso de aquel que es, para ambos, regularmente un cuarteto". Esta parte final tiene poca aplicación, ya que se trata de versos llamados *encadenados* o coplas encadenadas, pero no siempre fueron de obligatorio empleo entre los payadores, como puede interpretarse en Muñiz.

Concuerta, sí, con una de las riquísimas referencias documentables de que disponemos, la de Concolorcorvo o Carrió de la Vandera en el *Lazarillo de ciegos caminantes* (cap. I y VII), de 1773. Cuenta allí cómo los paisanos —que llama *gauderios*— entonan, acompañados por rústica guitarra, coplas improvisadas o inventadas, dejos memorizados de piezas aprendidas por transmisión oral de sus abuelos o padres, versificaciones que estropean —dice— por su rudimento expresivo, "que regularmente ruedan sobre amores" o son maliciosas, picarescas, cargadas de sátira. Es un antecedente histórico de la forma de entablar estos duelos líricos, que luego encontraremos en primitivos ensayos dramáticos. En el sainete *El amor de la estanciera*, es-

crito hacia 1787, se quiere llevar a la escena la vida de estancia, centro de influencia para el hacer rural y las faenas costumbristas de nuestro campo. El personaje femenino, Chepa, la estanciera, debe elegir entre dos pretendientes, un portugués y un criollo, un mercader de fortuna y un *gaucho* afincado, tradicional. La presión del padre, que sostiene: "más vale un paisano nuestro / aunque tenga cuatro trapos", hace definir la elección. Para ello se enumeran en el habla regional las costumbres de enlazar, voltear, jinetear, los temas del caballo, los pelajes, el lazo, las boleadoras, etc. Están floreciendo los elementos que encontraremos fielmente utilizados por los poetas gauchescos. Eleuterio J. Tiscornia, en su trabajo sobre *Los orígenes de la poesía gauchesca*, destaca "algunas imágenes y comparaciones que demuestran, desde la primera hora, la tendencia espiritual del paisano a asociarlo todo con el caballo, resorte esencial de su vida". Y continúa: "Brotan, impregnadas de realismo, de un alma enamorada. El rústico Juancho, sintiendo la fuerza de su pasión por Chepa, ve que el amor es un caballo desbocado, imposible de sofrenar; cuando mira a la estanciera tiene más bríos que un *potro chúcaro*, enlazado por primera vez; para él los ojos de la amada son *espuelas* que le pican los ijares, y, ahora que la tiene en sus manos, puede decirle que en vano ha *corcoveado*, pues al fin es su mujer".

El gaucho y su ambiente. — Pero veamos ahora cuál era el ambiente de la sociedad argentina a fines del siglo XVIII, donde se desenvuelve el gaucho. En principio, estuvo rodeado de elementos físicos destacables como las llanuras y su escasa población; por el ganado, tanto vacuno como caballar, que debía recorrer grandes distancias en procura de una mejor alimentación, y cuya multiplicación se supone era abun-

dante. Así, los pobladores, salvo aquellos afincados en Buenos Aires o ciudades importantes como Santa Fe, Corrientes y otras similares en el resto del país, eran atraídos por la vida fácil, el bajo precio de la carne y la posibilidad de vivir sin trabajo alguno. Era cuestión —como lo describen los viajeros— de subir a un caballo, armar el lazo, arrojárselo a un animal gordo y carnear para esa circunstancia. Millares de vacunos sólo fueron muertos para sacarles el *matambre* u otras presas codiciadas y se cazaban también avestruces, ñandúes, gamas, etc. Existió una conciencia de soberbia, de independencia, sin ataduras a las autoridades, ya que éstas poco o nada hacían. Sumaremos el contrabando que extinguió las manadas cimarronas y el cuernambre que iba a la zona riograndense del Brasil. Más tarde, serán los asaltos y robos a las ciudades de Colonia y Montevideo, por una parte, mientras las poblaciones indígenas de nuestro país conservaban todavía una paz que terminó a fines del siglo XVIII. Después vienen los malones, el latrocinio de las estancias —incluyendo sus moradores y las famosas cautivas—, en una nueva lucha que llega hasta 1878 con la campaña del desierto cumplida por el general Julio Argentino Roca. Las numerosas contingencias militares, los límites alterados en todas las fronteras, los renegados que preferían huir o emigrar, las bandas armadas y el cuaternismo, proveen a la sociedad de un tipo singular, ágil sobre el caballo, hábil con el cuchillo y la lanza, pero también irresponsable y ladino. *Vagabundos* es otro de los mote que reciben estos desertores, peones de toda clase. Un historiador, Vicente Sierra, en su *Historia de la Argentina, 1700-1800*, reduce la "población de la campaña rioplatense a cuatro clases: hacendados ricos, hacendados pobres, changadores y gauchos". Busquemos ahora una aclaración para cada una de ellas: "El hacendado rico que,

Los romances y la literatura popular

Si verdaderamente se sostiene que nuestra poesía popular está fundamentada en la poesía tradicional, traída, difundida, memorizada, por los conquistadores del siglo XVI, en ella florecen los romances viejos, los narrativos, los matonescos (el valentón vulgar, luego el cuchillero que se desgracia entre paisanos criollos, el orillero en última instancia, en el borde lindante de campo y ciudad) y los históricos o noticieros. En España los romances surgen desde los siglos X y XI como cantares de gesta. Eran narrados o cantados por los juglares, que hacían de este oficio un medio de vida, utilizando también la música, la mímica, el sentido festivo o dramático; en resumen, se trataba de un espectáculo o diversión pública. Estas narraciones ofrecen al oyente una rica variedad de matices. Están destinadas al pueblo, pero éste no es solo un receptor de la letra, pues al escucharla acepta y memoriza los pasajes que mayor placer le han proporcionado, de modo que a la vez se convierte en un transmisor de ellas. Pero como al transmitir las modifica, surgen de allí dos variantes: primero: la creación o improvisación del juglar o cantor que promueve la primera versión del romance; segundo: la captación y variedad que le imparte en forma individual cada oyente y que luego transmite por sus propios medios. La obra original —llamémosla literaria— se despersonaliza, desapareciendo su primer autor para hacerse pueblo, obra de todos y con el tiempo tradicional. Las palabras de don Ramón Menéndez y Pidal son claras: "Los oyentes de una larga recitación épica se encariñaban con algún episodio más feliz, haciéndolo repetir a fuerza de aplausos, y luego que el juglar acababa su largo canto, se dispersaban

llevando en su memoria aquellos versos repetidos, que luego propagaban por todas partes. Pues bien, esos breves fragmentos, desgajados de un antiguo contar de gesta y hechos así famosos y populares, son, ni más ni menos, los romances más viejos que existieron. Algunos, aunque pocos, se conservan aún, transmitidos de generación en generación hasta la época de la imprenta que los salvó del olvido..." La poesía así tomada y reelaborada por el pueblo, en la transmisión oral se denomina tradicional (poesía elaborada "por" el pueblo), mientras que la poesía popular es elaborada "para" el pueblo o para la colectividad. Así se justifica que se la defina, en el primer caso, de folklórica (folklore literario o poético) mientras que lo popular puede llegar a ser literatura folklórica (con divulgación escrita, caso de Hernández con "Martín Fierro"). Volviendo a los romances, su forma estrófica más típica se conoce así: el romance asonante monorrimo, exclusivo para las composiciones llegadas de España (8-abcbdbefb...) y en el romance criollo, donde entra la cuarta estrófica, con rima constante o al menos asonante, formado en 8-abcbdefeghih. Entre estos se conocen los Casos, las relaciones jocosas, los animalísticos, etc. Con aplicación de cuartetos (abcb), se encuentran los históricos o noticieros, como también algunos pocos de tipo matonesco. Esta poesía folklórica se difunde por el canto, mientras que la gauchesca (sobre el gaucho y no del gaucho) si bien "a lo rústico", se divulgó por medio del folleto o el libro. Con la utilización de un lenguaje más refinado, aparecerá luego la literatura nativista, descriptiva y lírica (Rafael Obligado), más elegíaca que polémica. Al margen de la literatura quedan aún los payadores, con una creación efímera, personal, improvisada, de la que sólo se conservan transcripciones de dudosa autenticidad.

como tal, no pasaba de ser un parásito terrateniente, era por lo general un comerciante acomodado, cuya labor se limitaba a embarcar cueros y tomar mercaderías de España por el valor de los embarques. El hacendado pobre vivía, a principios de siglo, sujeto al fruto de dos o tres mil cabezas vacunas, en un casco de dos o tres leguas en las que marcaba, amansaba y mantenía a su hacienda en rodeos... Faenaba las vacas estériles y los novillos gordos. La carne de novillos se curaba al viento, lo que se llamaba "charquear". El ganado cimarrón no daba más producto que el cuero... Los changadores eran los contratados para la tarea de la matanza. Trabajaban a razón de tanto por cuero entregado al terrateniente. Para los changadores todo el campo era un palenque y todo el suelo una carnicería... La producción de cueros, que a fines del siglo alcanzó la cifra de un millón de piezas, llevó a la campaña toda casta de gentes, libres e independientes de toda potestad, sin casa ni arraigo... De esta clase surgió un tipo social que fue llamado *gaucho*; hombres hábiles, conchabados mientras duraba la faena. Pero los hechos históricos modificarán estos conceptos, pues el criollo así ubicado se puede situar hasta 1810 como alzado, delincuente o refugiado entre los indios o los portugueses. De 1810 a 1852, las luchas de la independencia o la anarquía lo utilizan, sin que con ello varíe su tipo ni pierda su propio rumbo. Posteriormente deberá ajustarse a la organización nacional. Lo arrastrarán entonces al fortín y a la guerra del Paraguay, lo persigue el juez de Paz, lo va invadiendo el inmigrante, y empieza a transformarse en el *paisano gaucho*. Este se afina, se asimila, acepta el cambio del medio ambiente y coopera con su trabajo, ya a caballo —como siempre— o en tareas agrícolas. En Ascasubi se verá cómo la estan-

cia obra sobre el gaucho a la manera de una organización total, aplicándole nuevas corrientes a su ductilidad vagabunda. Se prefigura ya en el gaucho el tipo del *resero* —también fueron arrieros los gauchos que cruzaban ganado a Chile de Norte a Sur, de Salta o Mendoza, y entrecruzaron sus hábitos con los *huasos* del país limítrofe—, que con el tiempo dará el personaje de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*. Gaucho inquieto que está siempre dispuesto a partir, como impulsado por una necesidad de huella de pampa, de horizonte sin fin.

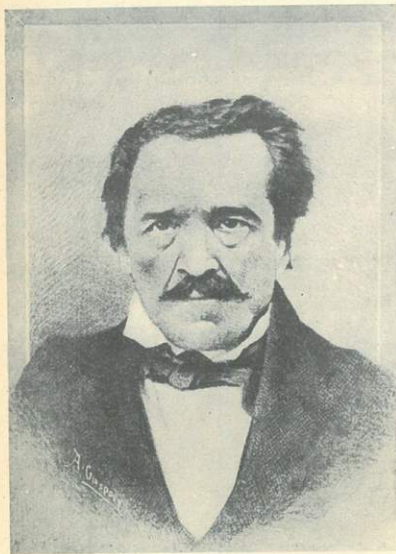
Corresponde aquí recordar las representativas caracterizaciones que traza Sarmiento del *rastreador*, del *baqueano*, del *gaucho malo*, del *cantor*, en su *Facundo*. Pero estos fueron esquemas, bocetos generales hechos a grandes trazos. Cada uno de ellos confronta una viñeta y un pequeño retrato, pero todos tienen rasgos genéricos, más propios de la idealización del escritor que de la realidad misma. Más esclarecedor resulta el testimonio de otro personaje singular, el general Lucio V. Mansilla, quien en su libro *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) nos ha dejado dos especies distintas y aceptables. Dice Mansilla: "Camilo es un paisano gaucho, pero no es un gaucho. Son dos tipos diferentes. *Paisano gaucho* es el que tiene hogar, paradero fijo, hábitos de trabajo, respeto por la autoridad, de cuyo lado estará siempre, aun contra su sentir. El *gaucho neto* es el criollo errante, que hoy está aquí, mañana allá; jugador, pendenciero, enemigo de toda disciplina; que huye del servicio cuando le toca, que se refugia entre los indios si da una puñalada, o gana la montonera si ésta asoma."

En otro tipo de ejemplo, el gaucho Martín Fierro, de José Hernández, comprendía ambos especímenes, tal como se muestran en los diversos aspectos de su vida.



La familia del gaucho (Morel)

Los elementos esenciales de la vida del gaucho—su caballo, su guitarra, los ritos de las tareas campestres—aparecen regularmente en los primeros ejemplos de poesía gauchesca, y forman el contorno material de esa sensibilidad y de esa concepción del mundo peculiares.



Juan Gualberto Godoy

Antecedentes. — La descripción por la literatura de este tipo gauchesco se remonta, como ya ha quedado dicho, a los primeros tiempos de su plasmación humana y social. En una "relación" de la lucha entre españoles y portugueses en la Colonia de Sacramento en 1778, que no es una poesía gauchesca o escrita a lo gauchesco, como debería decirse con más propiedad, se dan en décimas algunos pormenores del suelo uruguayo y de las faenas propias del medio:

*En el país expresado
cualquier soldado infante
dexa de serlo al instante,
y se pasa a ser montado:
para el más leve recado,
que a un sirviente se le ofrece
a donde vien le parece
pilla un cavallo corriendo
y aunque el dueño le esté viendo
ninguna pena merece.*

*Las volas, cuchillo y lazo
en dicho país infiero,
que mucho más, que el dinero
para comer son del caso,
para cualquiera que de paso
e le antoxa alguna res
la bolea por los pies,
el lazo la arroxa al cuello
entra el cuchillo al detiello,
y se la come después...*

Otro antecedente que suele mencionarse es el romance compuesto por el canónigo Juan Baltasar Maciel (1727-1788), el mismo a quien se atribuyó durante mucho tiempo *El amor de la estanciera*, titulado: "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excelentísimo Señor don Pedro de Cevallos" (1777). Tanto por su metro como por el hecho de ser atribuido a un guaso, y por algunas referencias de color local (como su preliminar: *aquí me pongo a cantar*, común en el folklore literario, clásica forma de introducción que llega al preludio que lanza Martín Fierro), puede ser recordado como un precedente gauchesco. Lo mismo sucede

con Juan Gualberto Godoy (1793-1864), nacido en Mendoza, de vida activa, de múltiples oficios, periodista y redactor de algunos periódicos como *Eco de los Andes*, *Iris Argentino* y *El Huracán*, entre 1824-1827, para terminar con *El Coracero* (1830) donde figuran poesías con temas populares. Citaremos un "cielito":

*De Buenos Aires escriben
que en la casa de Quiroga
se siente un olor a sogá
que asusta a los que allí vienen.*

*Allá va cielo y más cielo;
todos dicen que viene eso
de que le anda oliendo a sogá
a Juan Facundo el pescuezo.*

Y finaliza diciendo:

*Cielito, cielo que no,
cielito de hermosa esfera;
de esta hecha la montonera
para siempre se acabó.*

Pero su recuerdo literario está fundado en un largo poema titulado: "Confesión histórica en diálogo que hace el Quijote de Cuyo, Francisco Corro, a un anciano que tenía ya noticias de sus aventuras, sentado a la orilla del fuego, la noche que corrió hasta el pajonal, lo que escribió a un amigo". Este folleto, desaparecido para los estudios correspondientes, fue hallado recientemente por el investigador Félix Weinberg. Algunos fragmentos fueron recogidos en la tradición oral y reproducidos por Juan Draghi Lucero en su *Cancionero Popular Cuyano* (Mendoza, 1938). Pero la figura principal de la poesía gauchesca, su iniciador formal, es, sin duda alguna, Bartolomé José Hidalgo.

Hidalgo, el precursor. — Su vida: El poeta rioplatense Bartolomé José Hidalgo nació en Montevideo el 24 de agosto de 1788; sus padres fueron Juan Hidalgo y Catalina Jiménez, ambos argentinos. La familia estaba compuesta por cuatro mujeres; a



José Gervasio Artigas (Blanes)

raíz de la muerte de su padre, en 1800, debió enfrentar el mantenimiento de la familia. "Ya he dicho —afirma Hidalgo— que soy de una familia muy pobre, pero honrada; que soy hombre de bien y que esto es todo mi patrimonio." Nada se puede afirmar de su instrucción, salvo que debió participar de la impartida por los padres franciscanos, y su propia obra nos aproxima a su conocimiento de los neoclásicos españoles, tanto los líricos como los dramáticos, de acuerdo con las exigencias del gusto de su época. No debieron serle desconocidos los romances y la tradicional sabiduría popular española, sin duda todavía vivas en su propio hogar, tanto en la tertulia como en la literatura de cordel que debió circular por sus manos. Algunos críticos lo ven como oficial de peluquería —*rapista* para Ricardo Rojas, o *barbero*, como lo censura Lugones—, pero en 1803 aparece como empleado de tienda de don Martín Artigas, el padre de su gran amigo y compañero, José Artigas, libertador y jefe de los patriotas uruguayos. Pasa luego a ser empleado del Ministerio de la Real Hacienda (1806), por su práctica contable, pero el 20 de enero de 1807 participa contra los invasores ingleses en la refriega de El Cardal, luego de haber sentado plaza en el batallón de milicianos. Vuelto a su puesto burocrático, en 1811 se vincula con los partidarios de Artigas, y llega a Paysandú y Salto, luchando contra los portugueses. Compone en esta fecha su "Himno Oriental", por cuya causa fue declarado "benemérito de la Patria" por el Triunvirato que formaban Chiclana, Sarreatea y Paso. Los fundamentos de esta resolución se basan en las declaraciones del comandante cordobés José Ambrosio Carranza, donde se alude al poeta en estos términos: "...don Bartolomé Hidalgo, quien no se ha separado de mi lado, llevando la dirección de mis consejos y trabajando en obsequio de la patria todo cuanto le era posible en el car-

Referencias y semejanzas entre gauchesca, nativismo y folklore

	Gauchesco	Nativista	Folklorico
Len-guaje	Rústico	Común	Común
Temas	Rústicos	Rústicos	Humanistas
Autor	Letrado	Letrado	Anónimo
Difusión	Imprenta	Imprenta	Canto
Versificación	Arte mayor y menor	Arte mayor y menor	Arte menor

Cuadro comparativo creado por Bruno C. Jacovella (Folklore Argentino, Buenos Aires, Ed. Nova, 1959).



F. Fr. Castañeda

Fray Francisco de Paula Castañeda

go, que provisionalmente le dí, de Comisario y Director, por sus conocimientos, capaces de encargarse de cualquiera mayor comisión". El mismo poeta lo aclara años más tarde, contestando un ataque del Padre Castañeda: "Que sirvió a la patria de 1811 a 1815; que tuvo bajo su cuidado más de \$ 80.000 en efectivo, y útiles del ejército, y \$ 3.000 en especies; que estuvo en el sitio contra Montevideo y en los 22 meses del nuevo sitio, sin que jamás faltara a su deber; que en 1818 vino a Buenos Aires, donde se le ofreció un cargo en la secretaría de Gobierno que no aceptó, porque no había venido a buscar empleo sino a trabajar, como estaba acostumbrado a hacerlo para mantener a su madre". Prosigue Lauro Ayestarán (*La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*) su línea biográfica: "Al mes siguiente de la entrada de Alvear en Montevideo, producida el 23 de junio de 1814, Bartolomé Hidalgo, que venía con las tropas, fue nombrado administrador de Correos. Retiradas las fuerzas argentinas en 1815, el nuevo gobierno nacional de Otorqués designó a Hidalgo ministro interino de Hacienda, puesto que dejó al poco tiempo para ocupar el cargo de Oficial Mayor en el mismo ministerio. El 30 de enero de 1816, se representó en la Casa de Comedias, su unipersonal 'Sentimiento de un patriota'; y, casi de inmediato, se le nombró Director del mismo teatro." Durante el período netamente artiguista, Hidalgo escribió un segundo unipersonal, "Idomeneo", cuya autenticidad se ha puesto en duda; la "Marcha Nacional", de 1816, al saberse la invasión de Lecor; y el "Cielito Oriental" contra los portugueses, en agosto de ese mismo año. El 27 de enero de 1817 entró Lecor al frente de las tropas portuguesas en Montevideo, Hidalgo pasó a ser censor de la Casa de Comedias. De este último período montevidiano del poeta data su epitalamio "A don Francisco So-

lano de Antuña en su feliz unión", fechado el 7 de enero de 1818. Con fina crueldad o, acaso, con la complicidad del escritor, el Barón de la Laguna puso a Hidalgo, cuyos versos, contra los portugueses aún resonaban en los oídos de los patriotas, a la tarea de corrector de los textos literarios que se representaban en la Casa de Comedias. Su situación se volvía insostenible en tierras orientales, y así decide en mayo de 1818 radicarse en Buenos Aires. Aquí publica su "Cielito patriótico para cantar la acción de Maipú", y otro unipersonal, "El triunfo". En 1819 publica en forma anónima el cielito "A la venida de la expedición", y un año después su "Nuevo diálogo patriótico". El 26 de mayo contrajo matrimonio con una porteña, Juana Cortina. Su mayor producción le sigue luego: "Cielito patriótico" (en honor del ejército libertador del Alto Perú); "Al triunfo de Lima y el Callao"; el "Diálogo patriótico interesante"; hasta su última producción, "Relación de las fiestas mayas en 1822. Una afección pulmonar lo obligó a radicarse en el caserío de Morón, villa aún de verdes campos y naturaleza limpia, pero la muerte lo llevó el 28 de noviembre, en una pobreza total. Su nombre no se refleja en los periódicos, y fue enterrado en el cementerio local; pero en el transcurso de los años su sepulcro no ha podido ser individualizado. Es que el poeta ha entrado en su tierra con la aureola del canto fresco y comunicador. Su corta vida, treinta y cuatro años, no le ha dejado respiro ni tranquilidad; fue un acopiador de penurias y corrió por dignidad, altamente tolerante, los duros tiempos que le marcó el destino. Corresponde aquí reproducir a este respecto las palabras del estudioso Falcao Espalter: "Fue tan oscuro su destino, que al morir, su cadáver ha sido pasto de la fábula, pues nadie sabe aún dónde fueron a parar los tristes huesos de aquel hombre. Posiblemente la miseria, que

como un fraile del Orden de San Francisco le acompañó desde la cuna a la sepultura, mezcló en la fosa común las cenizas aún calientes de Hidalgo. Pero este mismo olvido, esta desventura suprema es prenda de inmortalidad ante los ojos del espíritu: de entre la muchedumbre de los muertos, sus huesos darán luz”.

Pero aún puede agregarse una “iconografía lírica del poeta” tal como la ha resumido en un ensayo Horacio Jorge Becco: “...existen algunas líneas ricas e imagineras —dice Becco—, que nos dan un ampliado retrato del poeta, un documento iconográfico que nos recuerda los rostros de Pellegrini, Rugendas, Monvoisin o Pallière, o el esquema rápido de un pincel que, apresurado por recoger la anécdota, no puede detenerse en la exactitud del ojo prolijo”. Su biógrafo más fervoroso —don Martiniano Leguizamón— nos dice: “Dejémosle pasar y alejarse envuelto en la aureola de la fama póstuma, con el pálido rostro enfermizo del poeta, en que resaltaban los ojos penetrantes sobre el esmalte vivo de la renegrida barba, y la lacia melena cayendo bajo el ala del chambergo, mientras retoza en sus labios de decidir festivo una copla de la tierra.” De un romanticismo evocativo y ampuloso es el siguiente enfoque que nos presenta Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina*: “Tal se nos aparece la figura de Hidalgo, al entrar en la historia de la literatura nacional: vestido de chiripá sobre su calzoncillo abierto de cribas; calzadas las espuelas en la bota sobada del caballero gaucho; terciada, al cinturón de femandinas, la hoja labrada del facón; abierta sobre el pecho la camiseta oscura, henchida por el viento de las pampas; sesgada sobre el hombro la celeste golilla, destinada a servir de banderola sobre el enhiesto chuzo de lanceros; alzada sobre la frente el ala del chambergo, como si fuera siempre galopando la tierra natal: ennoblecida la cara barbuda por su ojo experto en las ba-

quías de la inmensidad y de la gloria. Una guitarra trae en la diestra que tiempo atrás esgrimiera las armas de la epopeya americana” (*Los gauchos*, II, p. 342, Buenos Aires, Losada, 1948”).

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

CIELITO ORIENTAL.

Er. Portugués con afán
Dicen que viene bufando;
Saldrá con la suya cuando
Veña o rey D. Sebastian.

Cielito cielo que sí,
Cielito locos estan,
Ellos vienen rebentando,
¿Quién sabe si volveran ?

Dicen que vienen erguidos
Y muy llenos de confianza :
Verémos en esta danza
Quienes son los divertidos.

Cielito cielo que sí,
Cielo hermoso y halagueño,
Siempre ha sido el Portugues
Enemigo muy pequeño.

Ellos traen facas brillantes,
Espingardas muy lucidas,
Bigoterías retorcidas
Y burrufeiros bufantes:

Cielito cielo que sí,
Portugueses no arriesguéis,
Mirad que habeis de fugar,
Y todo lo perderéis.

“Cielito oriental”, de Hidalgo

*Aunque Hidalgo no es el inventor del "cielito",
sí puede decirse que es su creador por excelencia, porque supo
conferirle a esa forma poética, suelta y ligera, el encanto
y la ironía que, según los casos, exigían la sátira política,
la exaltación patriótica o la disimulada crítica social.*





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

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

El poema gauchesco

El tema político
nace y se
traslada de:

Bartolomé. Hidalgo,
Cielitos a
H. Ascasubi,
Paulino Lucero
A. Lussich,
Los tres gauchos
orientales
J. Hernández,
Martín Fierro.

Del poema o
diálogo, a la
descripción
completa, para
fuente
novelística:

Hidalgo,
Diálogos
H. Ascasubi,
Santos Vega
Del Campo,
Fausto
J. Hernández,
Martín Fierro.

LA
VENIDA
DE LA
EXPEDICION



CIELITO.

Es que en la acción de Maipo
Supo el canto cantar,
Ahora que viene la armada
El triple vuelve a tomar.

Cielito, cielo que sí,
Eche un trago amigo Andrés
Para componer el pecho,
Y después le cantará.

La patria viene á quitarnos
La expedición española,
Cusado gusto D. Fernando
Aguirre... por la cola.
Cielito digo que sí,
Cange, y talen en mano,
Y entretuvemos al grito
Hasta sacarle el guano.

El cundo de no sé que
Dicen que manda la armada,
Maso más intencionado
Y con caaca, bordada,
Cielo, cielo que sí,
Cielito de los dragones,
Ya lo verás cunde viejo
Si te talen los galises.

Ellos traen caballería
Del vigote retorcido;
Pero vendrá cunde el suelo
Cuanto demos un silbido.
Cielito, cielo que sí,
Son güelos con exceso,
Pero en lavando el poncho
Sutiera por el pescozo.

Con mate los convidamos
Allá en la acción de Maipo,
Pero en esta me parece
Que han de comer Caracá.
Cielito, cielo que sí,
Echen la baba en renegón,
Por que secan aflojen
No han de pillar del muy flojo.

Ellos dirán: viva el rey
Nosotros La Independencia,
Y quienes son sus Cujidos
Ya lo dirá la caperación.
Cielito, cielo que sí,
Cielito del Teruero,
El güdo que escote rico
Quedará como un ervero.

“Cielito a la venida de la expedición”,
de Hidalgo

que este poema va dirigido esencialmente a un público distinto. Quienes reirán con su lectura serán los hombres que viven en el perímetro urbano o poseen su cultura; no los habitantes de la campaña. Porque la visión (que anuncia de alguna manera el *Fausto*, de Del Campo) es una contemplación sonriente de lo ciudadano narrada por un campesino; pero la sátira pinta lo rural, no lo ciudadano”. Más adelante, Borello prosigue: “Desde el punto de vista de la tradición poética, el primer grupo se inscribe en los ‘Romances noticieros’ de los orígenes del romancero hispánico. El segundo es el punto de unión entre la poesía celebrativa dieciochesca y la gauchesca escrita por el mismo autor. El último es un tipo híbrido que se relaciona muy bien con el costumbrismo español de mediados del siglo anterior” (*Hidalgo, iniciador de la poesía gauchesca*, p. 18-19).

Es lógico suponer entonces que Bartolomé Hidalgo, por ser el iniciador de la poesía gauchesca, debió encontrar dificultades expresivas que asumió con plena conciencia y que se propuso superar. De gran importancia, en primer lugar, era el público o los oyentes a quienes se dirigía, pues lo habitual era el contacto por vía oral, produciéndose sólo en un momento posterior la difusión de los cielitos mediante hojas voladoras. Si Hidalgo había escrito poesía culta y los unipersonales, todo ello cargado de saber neoclásico, su nueva manifestación popular tenía que serle riesgosa, puesto que debía abstenerse de los recursos neoclásicos a la moda e insistir en los ideales del pueblo. La patria necesitaba una expresión directa y clara, para lo cual el cielito le sirvió como medio directo de información y comunicación. El éxito de este medio se vio asegurado por la misma formación intelectual y cívica de Hidalgo, su capacidad para entonar todos aquellos temas que formaban parte de su realidad, y la pasión

rebelle con que podía relatarlos. Pero es preciso ahora detenerse en este tipo de composición llamado *cielito*, y analizar someramente su formación histórica.

El cielito: No puede afirmarse que Hidalgo sea el inventor del *cielito*, ya que se conocían en la campaña una danza de este nombre y su música con anterioridad a 1810. El *cielito* proviene de su estribillo, “cielito, cielo”, con numerosas variantes en su formación lírica, y así lo aclara Augusto Raúl Cortazar en su estudio sobre *Los cielitos patrióticos, expresión folklórica del alma argentina*.

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

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

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

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

*Cielito, cielo que sí
cielito, cielo que no
no cantabas tan apriesa
al tiempo de amanecer.*

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

*Los chanchos que Vigodet
ha encerrado en su chiquero,
marchan al son de una gaita
echando al hombro un fungeiro.*

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

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

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

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

Esto no debe extrañar, pues el *cielito* fue, como se ha dicho, una "gaceta festiva", una fuente imaginera que alentaba los espíritus empobrecidos y fatigados. A este respecto, dice Angel Héctor Azeves en su trabajo *El cielito militante*: "Escuchado el primer cielo militante y conocido el éxito que lo consagró en la campaña y en los campamentos, surgieron multitud de letras anónimas que se distribuían en hojas sueltas, volanderas, y que siempre o casi siempre fueron escritas, como advierte Juan María Gutiérrez, por la misma mano culta que acababa de escribir una oda o un himno". La *Gaceta* de Buenos Aires reprodujo en sus columnas algunos de estos cielitos, y la famosa antología publicada en 1824 con el título de *Lira Argentina* dio cabida en sus páginas a dos de estas composiciones. Juan María Gutiérrez, en el ensayo sobre "La literatura de Mayo" publicado en 1817 en la *Revista de Buenos Aires*, señala que estas composiciones que "huyen del artificio de la metáfora, dan a la expresión un acento hartó gráfico"; y que, "por llamar demasiado por su nombre a las cosas



El abrazo de Maipú (Subercaseaux)

La literatura gauchesca en el Río de La Plata

Desarrollo literario e histórico-político del género

Antecedentes:	1777-1778.	La campaña a la Banda Oriental del virrey Ceballos. Poemas: Maciel (Canta un guaso en estilo campesino...) y anónimo (Relación...).
	1780-1795.	Gobierno de Vértiz. Rebelión de Túpac-Amaru, en el Norte. Anónimo, teatro: El amor de la estancia (1787).
	1806-1807.	Invasiones inglesas. Lucha por la libertad. Poemas: Pantaleón Rivarola (Romance...).
	1810-1818.	Revolución de Mayo. Sitio de Montevideo. Ejército libertador de los Andes. Maipú. San Martín. Poemas: Hidalgo (Cielitos) y la pieza teatral, El detalle de la acción de Maipú (1818).
	1820-1830.	Anarquía. Juan Gualberto Godoy. (Cielitos, diálogo del Corro; actividad periodística); Controversias y prensa panfletaria, con el padre Castañeda, Hidalgo, Godoy. Temas gauchipolíticos. Poemas: Hidalgo (Diálogos y Relación). Teatro: Las bodas de Chivico y Pancha (1823).
Primitivos en lengua rural	1830-1834.	Proyección del rosismo. Primer gobierno de Juan Manuel de Rosas. Surgimiento de Luis Pérez, periodista y poeta. El Coracero, diario de Godoy. Poemas: Anónimos sobre el momento político, cancionero de la federación. Antirrosismo, diálogos gauchescos, prédica periodística, material sin firmar.
	1835-1852.	Rosas. La Guerra Grande. Segundo sitio de Montevideo. La intervención. Batalla de Caseros. Aparición de Hilario Ascasubi, como Paulino Lucero, antirrosista.
Epoca de mayor brillo	1852-1875.	Guerra del Paraguay. Sarmiento presidente. Muerte de Urquiza y revolución de López Jordán. Poemas: Ascasubi (Aniceto el Gallo y Santos Vega o Los mellizos de La Flor); Estanislao del Campo (Fausto, 1866; el uruguayo Antonio D. Lussich (Los tres gauchos orientales, 1872); José Hernández (El gaucho Martín Fierro, La Vuelta, 1872-1879). Organización nacional.
	1854-1885.	Poetas argentinos: Juan María Gutiérrez (Poesías); Bartolomé Mitre (Poesías); y Rafael Obligado (Santos Vega). Uruguayo: Alejandro Magariños Cervantes (Celiar, Caramurú).
Los poetas gauchescos en lengua culta	1855-1900.	Eduardo Gutiérrez, Benito Lynch, Ricardo Güiraldes, Enrique Larreta, Guillermo House, etc. Uruguayos: Eduardo Acevedo Díaz, Javier de Viana, Carlos Reyles y otros.
		Eduardo Gutiérrez (Juan Moreira). Martín Coronado, Martiniano Leguizamón, Florencio Sánchez.
Novela y cuento		
Teatro con tema gauchesco		

triviales, sus picantes cuartetos" no permiten que se las transcriba. Y agrega: "Nuestro cielo huele a campo: y aspira a sacudir el yugo de las delicadezas cortesanas, aunque nazca frecuentemente en el corazón de las ciudades y proceda de padres instruidos y cultos".

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

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

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

*El cielito de la patria
hemos de cantar, paisanos
porque cantando el cielito
se inflama nuestro entusiasmo.*

*Cielito, cielo y más cielo,
cielito del corazón
que el cielo nos da la paz
y el cielo nos da la unión.*

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

Los diálogos: En otro aspecto, Hidalgo intenta, con sus producciones finales de 1821-1822, una aproximación al diálogo o la *entonación*, elemento fundamental de la poesía gauchesca. Así lo ha dejado apuntado en un ensayo (*Cielitos y diálogos patrióticos*) Horacio Jorge Becco: "Hidalgo debió advertir ese descubrimiento de la voz del canto, pero ese descubrimiento le fue dado, a juzgar por los distintos procesos que va sufriendo su obra, por la vitalidad de un lenguaje peculiar y propio; ya que esa misma desnudez idiomática le servía para examinar cómo sus versos eran colectados en provechoso triunfo por

lectores primitivos. La valoración de sus 'Diálogos' no provenía simplemente de un desarrollo más o menos oportuno y feliz; residía principalmente en haber logrado la forma verbal de contarlos. El primero de sus 'Diálogos' presenta a Jacinto Chano (capataz de una estancia en las islas del Tordillo) y al paisano Ramón Contreras (gaucho de la Guardia del Monte). Es una pieza sin útiles grotescos, con cierta emocionada y dolorosa visión. Es un evocar los años de contienda, diez largos lustros, con sangrientos desencantos, donde han luchado por una libertad y una confraternidad entre hermanos que no llega a producirse, ya que no 'se castiga el delito / sin mirar la condición, y que para Chano lo que pide la justicia y que clama la razón', no puede sufrir variaciones ni modificaciones por recursos distintos entre rico y pobretón, pues son iguales conceptualmente como hijos de Dios, aquellos que usan poncho y los que llevan casaca y pantalón (según esa constancia de oposición entre la clase humilde y el señorón ciudadano, entre el desierto y la ciudad, que se da también en el *Facundo* de Sarmiento, entre la civilización y la barbarie o, también, entre un figurón pueblerino y la paisanada matándose al botón, como aparece en Ascasubi en 1851). Las penurias llevan una ilación, puesto que el dinero no puede contribuir en apoyo del general Belgrano en la campaña del Norte, con una 'soldadesca delgada que era un dolor', la ciudad con sus caminos en malas condiciones, la Casa de las Comedias como un abierto corralón, los fondos en manos del Estado invirtiéndose de una manera muy dudosa. Para la solución de todo esto Chano pide a sus compatriotas una firme unión, diciendo:

*Os lo pide humildemente
un gaucho, con ronca voz,
que no espera de la Patria
ni premio ni galardón,*

*pues desprecia las riquezas
porque no tiene ambición.*

"El 'Nuevo diálogo' dirá, con variantes sobre el tema más constante de Hidalgo, la unión de los americanos y las luchas por la libertad. Similares asuntos aparecen en sus cielitos, como el manifiesto de Fernando VII, distintos sucesos de episodios de la guerra gaucha, el perdón de Belgrano a los vencidos en la batalla de Salta, la soldadesca corajuda, 'al enemigo topando, / el poncho a medio envolver / y el alfajor en la mano'. Este instrumento de pelea vuelve a evidenciar el constante estado de alerta en el paisano, dispuesto a combatir de continuo, poniendo su 'corazón en Dios' y en los ideales de patria grande, 'golpeándose en la boca' —como bien dice Contreras: 'y ya nos entreveramos'. Sigamos simplemente otro fragmento de esta descripción:

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

"Evidentemente el autor acierta con una imagen pareja, acertada con el juego de metáforas sobre la familia o la campaña, pero al mismo tiempo no se distancia de algún fragmento del romancero."

"Mucho más escenográfico —prosigue H. J. Becco— con una demorada enumeración de sus detalles más simples, Hidalgo da en su *Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas Mayas de Buenos Aires, en 1822* la pieza más celebrada y ejemplificada de su labor poética. Como su título lo informa, el diálogo cubre con simpatía la colorista descripción



El Desengañador Gauchipolítico,
periódico de Castañeda

Los "diálogos" de Hidalgo, tan magistrales como sus cielitos, aprovechan la variada gama de recursos que ofrece una de las técnicas principales de la poesía gauchesca: el modo coloquial, la conversación fluida y libre de personajes del ámbito rural.



Fiestas Mayas en Buenos Aires (Pellegrini)

de las fiestas mayas, siguiendo firmemente la realidad de todos los días desde la noche del 24 de mayo, incluyendo la ornamentación de la plaza, las inscripciones de la pirámide, la música y los cantos, los fuegos artificiales, la ceremonia oficial, los honores militares, el pueblo reunido, las funciones teatrales y los bailes, el gracioso palo enjabonado y los rompecabezas, el asombro por las mujeres, las carreras de sortija, etc. Esta labor del poeta concuerda con los testimonios que hallamos en *El Argos*, en las muestras palpables de nuestra mejor iconografía, sobre la ciudad de Buenos Aires, en los viajeros como "Un inglés", y en los cronistas posteriores a esa fecha."

Como nota final sobre este asunto, agrega Becco un magnífico resumen que ofrece Augusto Raúl Cortazar: "Los tres diálogos tienen elementos comunes en su estructura, fondo y formas. Jacinto Chano y Ramón Contreras son los únicos interlocutores; a modo de introducción se relatan siempre episodios que tienen por eje el caballo, que ocupaba, en efecto, un primer plano en el mundo mental del gaucho. Las visitas, hechas y retribuidas a pesar de la distancia que separa a los amigos, son motivo para mostrar actitudes, costumbres, modos de comportamiento del gaucho, que se entrelazan con la exaltación de las glorias guerreras y los ideales ciudadanos. Idénticos sentimientos animan a los tres poemas: el amor a la patria sobre todos, y como consecuencia el ansia ardorosa, y por momentos conminatoria, de unión, de concordia, de justicia y libertad. No se expresan como invocaciones abstractas y palabreras, sino que fluyen naturalmente de los temas propios de una conversación de gauchos y se apoyan en la referencia a los sucesos candentes del momento, ya locales y menudos, ya de resonancia nacional". (*La poesía gauchesca argentina*, p. 401. Barcelona, Barna, t. 4. 1956).

El seudoclasicismo y el romancero en Hidalgo. —

Pero aún podemos desarrollar la poesía de Bartolomé Hidalgo en paralelos bosquejos con el romancero viejo peninsular o algunas formas neoclásicas que salen a relucir dentro del decir criollo. Sobre el particular, apuntemos algunos pequeños ejemplos: El juego entre los moldes tradicionales como *cielito de los gallegos*, / *¡ay!, cielo del dios Baco*; que debe rematarse con lo criollo, iluminado para el lector de campo, al decir: *que salgan al campo limpio / y verán lo que es tabaco* (*Cielitos*, 1812). En tono más solemne, muy hispánico: *viva nuestra libertad / y el General San Martín*, / *y publíquelo la fama / de su sonoro clarín*. / *Cielito, cielo que sí, / de Maipú la competencia / consolidó para siempre / nuestra augusta independencia* (*Cielito*, sobre la acción de Maipú, en 1818); También hay repeticiones dentro del mismo estilo: *Y los hechos de San Martín / hoy la fama los pregonan, / y la patria agradece / de laureles lo corona* (*Cielito patriótico*, 1821), igualmente el verso sobre la independencia en *Un gaucho de la guardia del Monte*, 1820. Dentro de sus reminiscencias clásicas no deja de mentar a Marte, dios de la guerra, adjetivándolo como "cielito del fiero" (*Al triunfo de Lima y el Callao*); como tampoco olvida a Nerón, imagen popular que se unifica con la crueldad y el gobierno del emperador: *fue Nerón que mandó a Roma, / y mejor que él es un toro / cuando se para en la loma*, jugando con la imagen localista. Cita a otro personaje: *¿Rezariamos con gusto / por un tal D. Pedro el Cruel?*, recordado en los romances noticieros por su terrible personalidad. Otro crítico ha parangonado con justeza algunos fragmentos de el "Diálogo patriótico", con el romance tradicional de Fontefrida. Expondremos ambos textos para cotejar:

452

LA LIRA



RELACION

QUE HACE EL GAUCHO RAMON CONTRERAS A JACINTO CHANO, DE TODO LO QUE VIÓ EN LAS FIESTAS MAYAS EN BUENOS-AYRES, EN EL AÑO 1822.

CHANO.

¡Con que mi amigo Contreras,
Que hace en el ruano gordazo!
Pues desde antes de marcar
No lo veo por el Pago.

CONTRERAS.

Tiempo hace que le ofrecí
El venir á visitarlo,
Y lo que se ofrece es deuda:
¡Pucha! pero está lejazo.
Mire que ya el mancarron
Se me venia aplastando.
¿Y V. no fue á la ciudad
A ver las fiestas este año?

CHANO.

¡No me lo retuerde amigo!
Si supiera ¡voto al diablo!
Lo que me pasa ¡por Cristo!

"Relación de Contreras a Chano",
de Hidalgo

EL
AUTOR
DEL
DIALOGO
ENTRE
JACINTO CHANO
Y
RAMON CONTRERAS
CONTESTA
A
LOS CARGOS QUE SE LE HACEN
POR
LA COMENTADORA.

Si algunos siniestros informes no precedieron á la publicacion del diálogo patriótico entre Jacinto Chano y Ramon Contreras, no sé entonces, que causa haya dado mérito á la contextacion que hace la Comentadora. Seguramente que su autor ha sido mal informado, y para darle una prueba de esta verdad haré algunas explicaciones bastantes á instruirle de mi patriotismo y honradez, y á que acaso él mismo se persuada que no conteniendo el diálogo sino verdades desnudas, y un cuadro de nuestros padecimien-

Folleto de la época vinculado con la "Relación"

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

*Fontefrida, Fontefrida,
Fontefrida y con amor,
do todas las avecicas
van tomar consolación,
sino es la tortolica
que está viuda y con dolor.
Por allí fuera a pasar
el traidor del ruiseñor,
las palabras que le dice
llenas son de traición...*

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

Hidalgo busca tan solo, al utilizar la comparación con el tema de la tórtola —ejemplo por su parte de fidelidad conyugal—, la identificación de la tristeza y la desolación. Trata de que el oyente se conmueva con su relato. Todo su desconsuelo está demostrado en el tono nostálgico de la relación de Chano a su amigo Contreras. Si la tórtola del romance dice: *que ni poso en ramo verde, / ni en prado que tenga flor*, Hidalgo propone este cambio muy apropiado: *ando triste y sin reposo, / cantando con ronca voz / de mi Patria los trabajos, / de mi destino el rigor*. En el romance vemos: *que ni poso en rama verde* lo cual cambia Hidalgo por: *y que anda de rama en rama / publicando su dolor*. Martín Fierro ha de utilizar la metáfora: *que sal-*

tan de rama en rama (I, v. 100. A este respecto deben tenerse en cuenta los estudios de Luis Monguió, en "Un rastro del romance de Fontefrida en la poesía gauchesca", (Revista Iberoamericana, t. X, núm. 20, págs. 283-285, México, marzo 1946) y los de Rodolfo Borello, en la obra citada.

El tema de la injusticia social. —

Anteriormente se ha citado el análisis que hace Cortazar de los puntos comunes entre los tres diálogos. Deben tenerse muy en cuenta para hacer un planteo total sobre la obra de Hidalgo. Debe añadirse ahora a esas puntualizaciones un detalle principal: el tema de la injusticia social, que convierte a Hidalgo casi en un precursor de la literatura preocupada por la cuestión social. Tomemos fragmentos aislados, sin mayor análisis: *jurando la independencia / no somos esclavos ya; cielito, cielo que sí, / el Rey es hombre cualquiera, / y morir para que él viva / ¡la puta...! es una zoncera; mejor es andar delgado, / andar águila y sin penas / que no llorar para siempre / entre pesadas cadenas; todo el pago es sabedor / que yo siempre por la causa / andube al frío y al calor*. La posición queda marcada en el tono quejoso del primer Diálogo: *En diez años que llevamos / de nuestra revolución / por sacudir las cadenas / de Fernando el balandrón / ¿qué ventaja hemos sacado? / Las diré con su perdón. / Robarnos unos a otros, / aumentar la desunión, / querer todos gobernar, / y de faición en faición / andar sin saber a se andamos: / resultando en conclusión / que hasta el nombre de paisano / parece de mal sabor / y en su lugar yo no veo / sino un eterno rencor / y una tro-pilla de pobres, / que medita en su rincón / canta al son de su miseria: / ¡no es la miseria mal son!; etc.* En otro pasaje: *Desde el principio, Contreras, / esto ya se equivocó; / de todas nuestras provincias / se em-*

pezó a hacer distinción. / Como si todas no juesen / alumbreadas por un sol; / entraron a desconfiar / unas de otras con tesón, / y al instante la discordia / el palenque nos ganó. / Y cuanto nos discudamos / al grito nos revolcó. / ¿Por qué naides sobre naides / ha de ser más superior? La angustia por la igualdad de clase y su planteo sobre la ley: La ley es una no más, / y ella da su protección / a todo el que la respeta. / El que la ley agravió / que la desagravie al punto: / esto es lo que manda Dios, / lo que pide la justicia / y que clama la razón; / sin preguntar si es porteño / el que la ley ofendió, / ni si es salteño o puntano, ni si tiene mal color; / ella es igual contra crimen / y nunca hace distinción / de arroyos ni de lagunas, / de rico ni pobretón: / para ella es lo mesmo el poncho / que casaca y pantalón: / pero es platicar de balde, / y mientras no vea yo / que se castiga el delito / sin mirar la condición: / digo, que hemos de ser libres / cuando hablé mi mancarón. Este final es simplemente el juego de una imagen sustitutoria del vocablo nunca. Lo administrativo se presenta como decadente, hay deshonestidad a juzgar por los versos: Lo que a mí me causa espanto / es ver que ya se acabó / tanto dinero, por Cristo; / ¡mire que daba temor / tantísima pesería! / ¿Yo no sé en qué se gastó! Lo mismo cuando recuerda la Casa de las Comedias: que hace que se principió / muchos años, y no pasa / de un abierto corralón, / y dicen los hombres viejos / que allí un caudal se gastó, / tal vez al hacer las cuentas / alguno se equivocó / y por decir cien mil pesos... / Son temas que se harán constantes, que luego tomará Ascasubi y rematarán en Hernández, como al describir el tratamiento que sufre el gaucho y el señorón: roba el gaucho unas espuelas, / o quitó algún mancarón, / o del peso de unos medios / a algún paisano alivianó; / lo prienden, me lo enchalecan, / y

en cuanto se descuidó / le limpiaron la caracha, / y de malo y saltador / me lo tratan, y a un presidio / lo mandan con calxador; / aquí la ley cumplió, es cierto, / y de esto me alegro yo / quien tal hizo que tal pague. / Vamos pues a un Señorón; / tiene una casualidad... / ya se ve... se remedió... / Un descuido que a un cualquiera / le sucede, si señor, / al principio mucha bulla, / embargo, causa, prisión, / van y vienen, van y vienen, / secretos, almiración / ¿qué declara? que es mentira, / que él es un hombre de honor. / ¿Y la mosca? No se sabe, / el Estao la perdió, / el preso sale a la calle / y se acaba la junción. / ¿Y esto se llama igualdad? / ¿La perra que me parió! Igual importancia concedemos a su descubrimiento, diríamos con simpleza, casi cotidiano de la muerte, el enfrentamiento del duelo personal o el fragor de la batalla, el ruido casi palpable de las lanzas, la agonía lenta de esos criollos que calentaba la pujanza del encuentro. Desde la pintura del valor: allá va cielo y más cielo, / Libertad, muera el tirano; / o reconocernos libres, / o adiosito, y sable en mano; hasta la carga plena: la sangre amigo corría / a juntarse con el agua / que del arroyo salía; / los de lanza atropellaron; / pero del caballo, amigo / limpitos me los sacaron; / godos como infierno, amigo, / en ese día murieron; / hubo tajos que era risa, / a uno el lomo le pusieron / como pliegues de camisa. Hasta en la "Relación", Jacinto Chano relata la forma en que fue herido, con aire de festejo y sin darle importancia: me aseguré de un palo, / y en cuanto lo descuidé, / sin que pudiera estorbarlo, / le acudí con cosa fresca: / sintió el golpe, se hizo el gato, / se enderezó, y ya se vino / el alfajor relumbrando: / yo quise meterle el poncho / pero amigo, quiso el diablo / trompezarme en una taba, / y luegoito mi contrario / se me durmió en una pierna / que me dejó coloriendo; / en esto llegó



EL GAUCHO.

Cada uno para sí, y Dios para todos.

N.º 7. BUENOS AIRES, 31 DE AGOSTO DE 1830. (Páscua 2.ª.)

CONTESTACION A Pascuala Tientos Colares. (Continuación.) Que algún día debe haber, Me dice, constitución. De esto no hay duda, templa; Pero ¿cuando es la ocasión? Ya acabo este momento De elegir los diputados, Cuando está toda la tierra Domada por soldados? Que en sus ochos provincias Mandados milicianos, Y errantes por todas partes Lo principal de su gestión? Que no en en la disputa, Que esta guerra prevenciana A cuál mas se desvergüenza, Y esta entre parias hermanos?	Pero vamos mas diestros, Y una obra la coacción. Resumamos el alegro, Y que haga constitución. Fuerguemos en el caso Que por la ciudad se dió, Y que se mande a los portales Pa que la admisión ó no. Claro está que Buenos Aires, Entrever y Corrientes, Dices como Santa-Fé Lo que sul corraon secrete. Pero no es por la ciudad, Es por la federación; Entonces dicen aquellos: No quiero constitución. No es verdad, amigo Pascual; Digo si que lo equivocas, Y si otra cosa se habrá hecho Que pagado le gastado.
---	---

Periódico El Gaucho

Hidalgo no es sólo precursor en cuanto a la técnica de la poesía gauchesca, sino también en lo que respecta a su tono de denuncia social, a su protesta vigorosa y muchas veces áspera por la condición sumergida del gaucho y el atraso del medio que lo rodea.

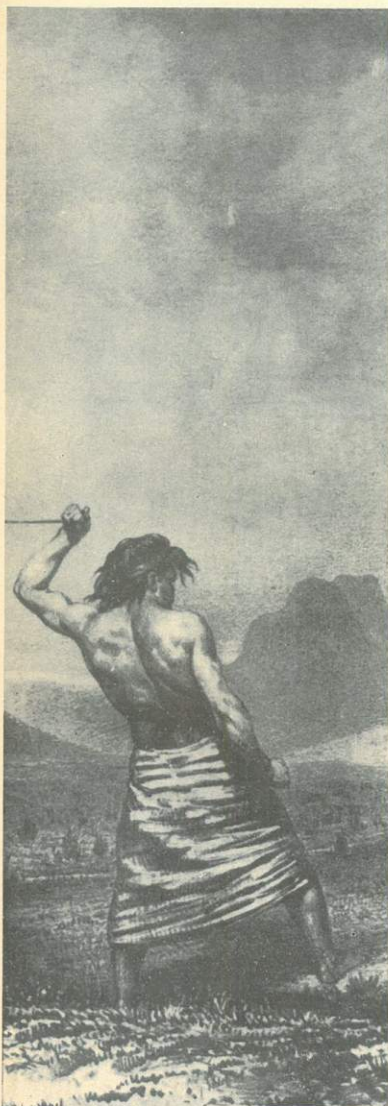


Imagen de indígenas que ilustra el libro de Orbigny (1825)

la gente / del puesto, y nos apartaron. Hernández se aproximará en distintos juegos con escenas similares por boca de Martín Fierro, tanto como podemos orientarnos sobre la aparición entre paisanos. El gaucho hizo culto de la amistad noble. En su mundo de soledad y vagabundeo, el encuentro casual le ofreció la presencia repentina de un jinete, la ocasión festejada del aparcerero, del hombre con quien conversar, hablar y escuchar, confiarse y gozar del diálogo, estrechar otro ser, humanizarse en el respeto mutuo y la relación de amistad. Hidalgo dibuja con lentitud, como si estuviéramos viendo lo que nos cuenta, dándonos participación en el acto: *Comieron con gran quietú, / y después de haber sestiao / ensillaron medio flojo, / y se salieron al tranco / al rancho de Andrés Bordón, / alias el Indio Pelao...*

(“Nuevo diálogo patriótico”). Posteriormente, el tema se da en Ascasubi, y, con mayor intimidad, en Estanislao del Campo. De un modo más perdurable se repite también en las andanzas del sargento Cruz y de Martín Fierro. Súmese a todo esto la aparición de otros temas, como la utilización refranesca o los dichos populares que harán sentencioso el decir del criollo, y que al fin se asimilarán al pueblo, ya que generalmente ese recurso salió de su expresión diaria y hasta se transcurrió en el folklore universal. En otros casos el dicho buscará el tono cómico, lo risible: *de balde tiran taba / porque siempre han de echar culo*, etc. Bartolomé Hidalgo nos ofrece los asuntos de ambiente, la cultura del gaucho, en sus alimentos, diversiones, juegos, costumbres; hasta incorporar al indio. La mención de este personaje, cuya alusión era significativa de hostilidad, muerte y desprecio, está dada en Hidalgo con acento encomiástico. Así en un cielito al triunfo de Maipú (1818), vemos: *Pero ¡bien ayga los indios! / ni por el diablo aflojaron,*

/ mueran todos los gallegos, / viva la Patria, gritaron. Por supuesto, ya se habrá comprendido que califica de “indios” a la soldadesca patriota, dándole sentido de identificación con ellos. Luego dirá, *cielito, cielo que sí, / guárdense su chocolate, / aquí somos puros indios / y sólo tomamos mate* (1819). En el mismo cielo hay otras imágenes, en la primera con censura y crítica dolorosa: *Ya se acabaron los tiempos / en que seres racionales / adentro de aquellas minas / morían como animales.* La siguiente muestra un amargo humor: *Cielo, los Reyes de España / la puta que eran traviesos / nos acristianaban al grito / y nos robaban los pesos.* Hidalgo trata el tema del indio —con valentía dentro de su tiempo— destacando su explotación, interesándose por la voz simbólica de una clase explotada y como tal la emplea. Desde Echeverría en *La Cautiva*, hasta Hernández, pasando por Ascasubi, la indiada fue un estigma, sólo se vio en ella la desolación del malón, el saqueo, el cautiverio, la muerte de su lanza. Sólo Hidalgo habló del indio sin identificarlo con la barbarie, con el salvaje feroz, indomable, vengativo. *La herencia de Hidalgo:* Además de todo esto, Hidalgo, aun sin proponérselo, dejó también marcado el camino para otras expresiones típicas de la poesía gauchesca. Se trata de unidades narrativas que pueden señalarse en el orden siguiente:

- fórmulas de salutación;
- ofrecimiento de algo al recién llegado, tabaco, alimento, etcétera;
- juntar los caballos;
- lamentaciones por el tiempo pasado, por causas materiales o políticas;
- peleas que se describen en el diálogo;
- el gaucho en la ciudad: impresiones directas, narrativas, de acontecimientos, fiestas, etcétera;

- g) ausencia de la mujer, desaparece como compañera o madre, desvinculación de la familia;
- h) eliminación del contorno; omisión del *paisaje*, por considerarlo sin importancia —a veces contenido y limitado a pocas palabras, intuido, sugerido por alusiones—, y de los *personajes*, más supuestos que detallados, más desdoblados por el lector o escucha, que afirmados en el poema. Este mundo se hace personalísimo por la recreación impuesta en el mismo al oyente o se transfigura en la representación que ejerce sobre el público.

Estos elementos literarios dan, a través de Bartolomé Hidalgo, la sombra del gaucho y su poesía. Y, como sostenía don Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Antología de los poetas hispanoamericanos* (1915), “fueron el germen de esa peculiar poesía gauchesca que, libre luego de la intención del momento, ha producido las obras más originales de la literatura sudamericana”; o, como lo confirma Juan María Gutiérrez, “este género es el único original que tenemos: lo único que puede llamarse americano; todo lo demás es una imitación más o menos feliz de la poesía europea”. Hidalgo adelanta su figura de precursor y presenta los temas que se harán preocupación auténtica en los continuadores: Hilario Ascasubi, demorado en los acontecimientos civiles e históricos, sobrellevando las angustias lógicas de nuestra organización nacional; el fresco iluminado que nos deja Estanislao del Campo, haciendo narrar a un gaucho sobre la representación lírica del *Fausto*; la obra cumbre de José Hernández, quien pone en labios de un payador el largo relato de un gaucho que a su vez simboliza a un pueblo, a una clase social, a un destino. En suma, de Hidalgo parte el desarrollo posterior de la literatura gauchesca, tal como deberá ser estudiado a partir de este momento.



Corrales de Abasto (Bacle)

Bibliografía básica

Leguizamón, Martiniano, "El primer poeta criollo del Río de la Plata (1788-1822)", Buenos Aires, *Rev. de la Universidad de Buenos Aires*, N° 129, 1917 (hay 2ª ed. Paraná, 1944).

Espalter, Mario Falcao, *El poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo. Su vida y sus obras*, Madrid, 1929.

Tiscornia, Eleuterio F., *Poetas gauchescos. Hidalgo, Ascasubi, Del Campo*, Buenos Aires, Losada, 1940.

Ayestarán, Lauro, *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1838)*, Montevideo, Impr. El Siglo Ilustrado, 1950.

Borges, Jorge Luis, *Aspectos de la literatura gauchesca*, Montevideo, Ed. Número, 1950.

Cortazar, Augusto Raúl, "Poesía gauchesca argentina", en *Historia General de las literaturas hispánicas*, dirigida por G. Díaz-Plaja, Barcelona, Ed. Barna, 1956, t. 4, p. 391-442.

Giusti, Roberto F., "Bartolomé Hidalgo", en la *Historia de la literatura argentina*, dirigida por Rafael A. Arrieta, Buenos Aires, Ed. Peuser, 1958, t. I, p. 339-350.

Rodríguez Molas, Ricardo, *La primitiva poesía gauchesca anterior a Bartolomé Hidalgo*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Numen, 1958.

Jacovella, Bruno, "Las especies literarias en verso", en *El folklore argentino*, autores varios, Buenos Aires, Ed. Nova, 1959.

Azeves, Angel Héctor, "El cielito militante", *Revista de Educación*, La Plata, 1960, Año 5, N° 3-4, p. 462-464.

Ghiano, Juan Carlos, "Bartolomé Hidalgo entre los poetas de Mayo", en *Algunos aspectos de la cultura de Mayo*, Universidad Nacional de La

Plata, Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1961, p. 79-97.

Bauzá, Francisco, *Los poetas de la revolución*, Montevideo. Biblioteca Argentina, 1963, p. 95.

Borello, Rodolfo A., "Hidalgo, iniciador de la poesía gauchesca", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, diciembre 1966, N° 204.

Hidalgo, Bartolomé, *Cielitos y diálogos patrióticos*, con introducción, notas y vocabulario de Horacio Jorge Becco, Buenos Aires, Ed. Huemul, 1963.

Becco, Horacio Jorge, "La literatura gauchesca. Aportes para una bibliografía", en *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*. Buenos Aires, 1961-1963, números 2, 3 y 4. (Es la bibliografía más completa reunida hasta la fecha sobre la literatura gauchesca.)



Gaucho y sus armas. Litografía de Carlos Morel.

Este fascículo, con el libro
CIELITOS Y DIALOGOS PATRIOTICOS de Bartolomé Hidalgo,
 constituye la entrega n° 7 de **CAPITULO**

Precio del
 fascículo
 más el libro: \$ **150**

CAPITULO

La historia de la literatura argentina

Todas las semanas aparece una nueva entrega, que consta de un fascículo y un libro. Cada fascículo da un panorama completo de un autor o un período; el libro correspondiente da una obra completa o una antología representativa de dicho autor o período. Los fascículos en su conjunto constituirán la "Historia de la literatura argentina" propiamente dicha; los libros constituirán la "Biblioteca Argentina Fundamental". La obra íntegra —Historia más Biblioteca— se publicará en 56 semanas. He aquí el plan de la obra.

ENTREGA

FASCICULO

LIBRO

- | | |
|---|----------------------------------|
| 1 | Introducción: Los orígenes |
| 2 | Introducción: El desarrollo |
| 3 | Introducción: Los contemporáneos |

Martín Fierro - J. Hernández - 192 págs.
 La gallina degollada y otros cuentos - H. Quiroga - 128 págs.
 El perseguidor y otros cuentos - J. Cortázar - 144 págs.

Primera parte

- | | |
|----|--|
| 4 | Epoca colonial: del Renacimiento al Barroco |
| 5 | Epoca colonial: la Ilustración y el Sencialismo |
| 6 | La época de Mayo |
| 7 | Nacimiento de la poesía gauchesca |
| 8 | La época de Rosas y el romanticismo |
| 9 | Echeverría y la realidad nacional |
| 10 | El nacimiento de la novela: Mármol |
| 11 | El nacimiento de la crítica: J. M.... |
| 12 | La prosa romántica: memorias, biografías, historia |
| 13 | El ensayo en la época romántica |
| 14 | El ensayo: Domingo Faustino Sarmiento |
| 15 | Desarrollo de la poesía gauchesca |
| 16 | José Hernández: el Martín Fierro |
| 17 | La segunda generación romántica: la poesía |
| 18 | Lucio V. Mansilla |
| 19 | La generación del ochenta: las ideas y el ensayo |
| 20 | La generación del ochenta: la imaginación |
| 21 | La "prosa ligera" y la ironía: Cané y Wilde |
| 22 | El naturalismo: Eugenio Cambaceres |
| 23 | La literatura social: José Miró |

Los fundadores - Antología - 96 págs.
 La literatura virreinal - Antología - 120 págs.
 La lira argentina - 96 págs.
 Cielitos y diálogos patrióticos - Hidalgo - 80 págs.
 La época de Rosas - Antología - 120 págs.
 El maladeiro y la cautiva - Echeverría - 120 págs.
 Amalia (primera parte) - Mármol - 400 págs. (Vol. Esp.)
 Amalia (segunda parte) - Mármol - 300 págs.
 Memorias del General Paz - Selección - 120 págs.
 El ensayo romántico - Antología - 100 págs.
 Facundo - Sarmiento - 200 págs.
 Santos Vega - Ascasubi - Fausto - Del Campo - 108 págs.
 Escritos en prosa - Hernández - 92 págs.
 Versos románticos - Antología de Gutiérrez y Andrade - 120 págs.
 Una excursión a los indios ranqueles (primera parte) - L. V. Mansilla - 320 págs. (Vol. Esp.)
 Una excursión a los indios ranqueles (segunda parte) - L. V. Mansilla - 140 págs.
 La gran aldea - Lucio V. López - 160 págs.
 Juvenilia - Cané - 124 págs.
 Sin rumbo - Cambaceres - 144 págs.
 La bolsa - José Miró - 190 págs.

FASCICULOS QUE APARECERAN POSTERIORMENTE:

Segunda parte: 24. Los últimos románticos - 25. La vuelta del siglo: Almafuerte - 26. El modernismo - 27. Leopoldo Lugones - 28. Modernismo y narrativa: Enrique Larreta - 29. Realismo y picaresca: Roberto J. Payró - 30. Modernismo y naturalismo: Horacio Quiroga - 31. Ricardo Güiraldes - 32. El teatro en la vuelta del siglo: Florencio Sánchez - 33. El teatro: Gregorio de Laferrere - 34. La poesía en el avance del siglo - 35. Feminismo y poesía: Alfonsina Storni - 36. La poesía de Enrique Banchs - 37. Fernández Moreno: el sencillismo - 38. Realismo tradicional: narrativa urbana - 39. Realismo tradicional: narrativa rural - 40. El movimiento de

Martín Fierro - 41. Florida y la vanguardia - 42. Boedo y el tema social - Tercera parte: 43. La novela moderna: Roberto Arlt - 44. Madurez del teatro: Samuel Eichelbaum - 45. El ensayo moderno: Ezequiel Martínez Estrada - 46. La crítica moderna - 47. Intelectualismo y existencialismo: Mallea - 48. La novela experimental: Marechal - 49. La narrativa fantástica: Borges - 50. La poesía: la generación del 40 - 51. La poesía social después de Boedo - 52. Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia - 53. La generación intermedia en teatro: los teatros independientes - 54. La generación del 55: los narradores - 55. La literatura actual - 56. Índice general.

Oportunamente se suministrarán portadillas con títulos de tomos y capítulos para que los fascículos puedan encuadrarse.

Para el material gráfico del presente fascículo, se ha contado con la cortés colaboración de la Biblioteca Nacional.