

LA GUERRA GAUCHIPOLÍTICA* §

por Nicolás Lucero

Claros, rabiosos, tristes, nublados, de la disparada y de la explicación: a fuerza de definiciones, los cielos de la patria se vuelven inciertos durante la guerra civil. "Cielito, cielo que sí / mirame cielo siquiera", protesta, a comienzos de la década del 20, un oriental a quien la guerra le quitó una pierna y toda confianza en políticos, caudillos, revoluciones y gacetas.¹ En 1818, Hidalgo había cantado las guerras de emancipación en la voz eufórica del gaucho patriota. Tan sólo tres años después, sus diálogos daban cuenta de la desazón que siguió al desmoronamiento del orden revolucionario. El breve e intenso entusiasmo de los cielitos cedía lugar, rápidamente, al desencanto. Tal será la discordia y el rencor que, en 1828, podrán leerse cielitos que cantan a favor de los frailes y maldicen la misma revolución: "Cielito de los ladrones / y cielo de los engaños / no sé cómo estos canallas / han reinado diez y ocho años".²

Con las guerras civiles se inicia, según Ángel Rama, una nueva etapa de la gauchesca, la "poesía de partido", cuyo centro fue el gobierno y la figura de Juan Manuel de Rosas, y que se extiende desde 1830, con las primeras gacetas del federal Luis Pérez, hasta la publicación del *Fausto* de Estanislao del Campo en 1866. Rama recalca el carácter instrumental de esta poesía, es decir, subraya el hecho de que los escritores más profesionales del período, como Pérez e Hilario Ascasubi, es- **[18]** cribieron dentro del aparato propagandístico de las facciones.³ Para servir

* En *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, vol. 2, Buenos Aires, Emecé, 2003

¹ "Cielito del blandengue retirado" (c. 1821-1823), recopilado y anotado por Jorge B. Rivera en *La primitiva literatura gauchesca*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

² "Cielito de la marca de Ancona", recopilado por Jorge Becco, *Cielitos de la patria*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1985.

³ Ver Ángel Rama, "De la poesía política popular a la poesía de partido: Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo", *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

los propósitos de la guerra, sin embargo, ellos debieron hacer múltiples adaptaciones que habrían de nutrir el repertorio y afectar la dinámica misma de la gauchesca.

Fue una poesía coyuntural: los poetas escribieron bajo la presión de las batallas y las demandas partidarias, pero, fundamentalmente, celosos de los procedimientos empleados por sus antagonistas. Así, en el fragor de sus disputas verbales, fueron desarrollando sus propias armas: tradujeron en clave gauchesca los géneros que la guerra había puesto en circulación (partes, proclamas, memorandos, amenazas); se ejercitaron en el arte de la réplica de la voz del enemigo; formularon una representación espectacular de la política y la violencia, e idearon nuevos géneros y canales de distribución para la gauchesca.

Muchas composiciones anónimas o firmadas con seudónimo aparecieron como hojas sueltas o como remitidos en los diarios de Buenos Aires y Montevideo. La gauchesca de la guerra civil fue, fundamentalmente, cuestión de escritores y ávidos lectores de prensa. Los gauchipolíticos Luis Pérez, Juan Gualberto Godoy (1793-1864) e Hilario Ascasubi fueron periodistas que cultivaron la sátira e hicieron hablar (y escribir) a gauchos en sus periódicos. Invención de periodistas fue poner al gaucho de gacetero. Con las gacetas, lo que hoy conocemos como género gauchesco se volvió periódico, generando hábitos de lectura que habrían de afianzar sus convenciones.

Las gacetas

En julio de 1830, Luis Pérez introduce una innovación en el género. Así lo anuncia el "Prospejo" de *El Gaucho*: "Como allá en la Guardia no hay / Quien sepa bien imprimir / A la ciudad me he venido / Este asunto á publicar". Quien escribe es Pancho Lugares Contreras, gaucho de la Guardia del Monte, que se instala en la ciudad, metiéndose a gacetero. Mientras que en los cielitos y diálogos de Hidalgo los gauchos templaban sus guitarras y conversaban, los de Pérez escriben cartas y ganan rápidamente la imprenta. Este artificio anima una proliferación de escrituras de gauchos y gauchas, pero, también, de muchachos de las orillas, negras, viejas unitarias, escribanos y cajetillas, que se convierten en corresponsales del gacetero. [19]

En 1830, Juan Gualberto Godoy se vale de un recurso parcialmente similar. Desde Pergamino y Tres Arroyos, gauchos infiltrados en el campo enemigo, "haciéndose el zorro rengo", escriben o dictan cartas y las envían para que las edite *El Corazero* de Mendoza⁴. Pero Godoy nunca fingirá que

⁴ Félix Weinberg, *Juan Gualberto Godoy: literatura y política. Poesía popular y poesía gauchesca*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1970.

un gaucho escribe la gaceta. También en 1830, Ascasubi publica en Montevideo el primer y único número de *El Arriero Argentino*; en él arremete, entre otros diarios opositores, contra *El Torito de los Muchachos*, de Pérez. A diferencia de *El Corazero*, allí sí se anuncia como periodista un "triste arriero metido a escritor", dispuesto a hablar de los federales, a quienes conoce "de cerca". Esta primera gaceta de Ascasubi, sin embargo, no está escrita como si hablara un gaucho. Cuando regrese, nuevamente desde Montevideo, con *El Gaucho en Campaña* (1839) y *El Gaucho Jacinto Cielo* (1843), Ascasubi demostrará haber sido el mejor lector de Pérez, enemigo ocasional de sus inicios gauchipolíticos, quien, para ese entonces, habrá desaparecido de la escena pública de Buenos Aires.

Por lo pronto, la ocurrencia de poner a un gaucho en el medio activa un agitado tráfico de cartas enviadas desde el campo y de gacetas celebradas en los ranchos. El hallazgo genera efervescencia y desencadena otras publicaciones del mismo Pérez: a *El Gaucho* sigue, en octubre del mismo año, *El Torito de los Muchachos*, cuyo gacetero es Juancho Barriales, compadre de Lugares, y en el que aparecen composiciones firmadas por el Torito; *El Torito* engendra, a su vez, en una procreación típicamente satírica, a su padre, *El Toro de Once*, que sigue detectando y corneando, principalmente, a los "federales de dos opiniones". En 1831 regresa *El Gaucho*, acompañado ahora de la entrega de *La Gaucha*, redactada por Chanonga, la esposa de Lugares, cuyo plan es atacar a los "inutarios" y entrar en contrapunto con su marido. Esta ristra de gacetas, cada una de ellas de aparición bisemanal, da una idea de la fecundidad del acierto de Pérez. Hacia 1777, Juan Baltasar Maciel había concebido la idea de escribir como habla un hombre de campo; en 1830 Pérez hacía de ella una cita habitual con el lector.⁵

Este fervor gacetero tuvo un antecedente en los periódicos que, a principios de la década del 20, redactara el padre Francisco de Paula Castañeda (1776-1832), de quien Pérez fue un entusiasta lector. "María Retazos" (personaje periodista y nombre de una de las gacetas de Cas- [20] tañeda) habría de reaparecer, a su vez, como lectora fanática de *El Torito de los Muchachos*. Además de retomar personajes y diatribas contra enemigos comunes, Pérez supo descubrir en los poblados papeles del cura un mecanismo de invención virtualmente inagotable. En el espacio de la página del periódico, Castañeda había entrevisto la posibilidad de crear, trasladar y entamar, en encendidas polémicas, escrituras ajenas. Así había orquestado una comedia de periodistas e irascibles corresponsales, personificando, incluso, géneros periodísticos y prácticas textuales, tales como el comentario (*La Matrona Comentadora*), la cita (*Doña María Retazos*) y el suplemento (*El Paralipomenon del Suplemento de*

⁵ Juan Baltazar Maciel, "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor Don Pedro de Cevallos", en Jorge B. Rivera, *La primitiva poesía gauchesca*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

Teofilantrópico). Las airadas controversias entre los periodistas y sus quejas por la despótica moderación de impresores y editores entrañaban una rica reflexión sobre los belicosos avatares de la letra impresa y sobre el carácter plural de toda escritura. Al fin y al cabo, como argumentaba el "Prospecto del Periódico Intitulado Da. María Retazos", fechado en la "Feria cuarta de ceniza de 1821", "Moysés primer escritor de los que conocemos no fue otra cosa más que un escribano o copista que en los apuros de una revolución dio a luz sus cinco periódicos que ahora llamamos Pentateuco".

El firme designio de "no hacer pronería" y limitarse a "trasladar" palabras ajenas, con el que Doña María Retazos, no sin sarcasmo, se escuda del tribunal de la imprenta, es una astucia que le permite a Castañeda propagar las opiniones vehementes de las matronas que sus gacetas congregan. Un principio de escritura análogo rige la inclusión de las voces de gauchas y negras en las gacetas de Pérez.⁶ En efecto, éste aprovechó la mediación gacetera de sus gauchos y, en el año 1830, incorporó a sus hojas (y a la letra impresa) la voz de las negras. En la "Carta de la morena Catalina a Pancho Lugares", ella solicita: "Hacemi favo, ño Pancho, / De esplicami tu papeli; / Poque yo soy bosalona / Y no lo puera entendeli".⁷ La dificultad para hablar ciertamente no le estorba ni enturbia a Catalina el entendimiento y el pedido de explicación, en este caso peculiar, al gaucho letrado, se resuelve haciendo que preste una columna de su hoja para que las negras destraben su "convesación montonera": su devoción por Rosas, sus quejas contra alquileres y proyectos de banco, y sus temibles amenazas de delación. Asimismo, la posibilidad de reunir muchas e intrincadas voces en la página le permite a [21] Pérez cargar el humor negro sobre negros al testamento satírico de Bernardino Rivadavia: "It. Mando que se enluten / Una docena de negros, / Que basta que estén desnudos / Para que me hagan el duelo".⁸

Las voces que las gacetas incorporan tienen siempre un carácter de respuesta, ya que intervienen en el contexto de un debate que las enmarca. Pérez hace hablar a negros y negras, pero no a los indios. Una de las consignas más persistentes de la oposición contra Rosas fue acusarlo de conspicuas alianzas con los pampas. Pérez presenta indios labradores y conchabados, integrados a "la gran familia" rosista, pero se abstiene firmemente de cederles la palabra. Al enfrentar esta posibilidad, Pancho

⁶ Ver Julio Schwartzman, "Unitarias y fedéralas en la pasarela gauchipolítica", *Microcrítica. Lecturas argentinas (Cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996.

⁷ *El gaucho*, 8, 25 de agosto de 1830; recopilado por Luis Soler Cañas, *Negros, gauchos y compadres en el cancionero de la Federación (1830-1848)*, Buenos Aires, Theoría, 1959.

⁸ "Testamento. Encontrado entre los papeles de un ausente", en *El Torito de los Muchachos*, 4, 29 de agosto de 1830. En un cielito de 1843, Ascasubi imita a los negros en la infantería unitaria contra Rosas: "¡Ah, cosa! es ver los morenos / bramando como novillos, / preguntando a cada rato: / 'onde é que está esem branquillos'" ("Cielito gaucho", *Paulino Lucero*, en Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Poesía gauchesca*, I, México, Fondo de Cultura Económica, 1955).

Lugares opta por cantar, prodigiosamente, un himno neoclásico:

[P]ues TREMOLA EN LOS DESIERTOS
DE LA PATRIA EL ESTANDARTE.
EL PABELLÓN ARGENTINO
Hoy lo miramos FLAMEAR,
Donde jamás un cristiano
pudo en TRES SIGLOS llegar.⁹

Para reducir la voz del indio en 1833, el gaucho rosista asume el discurso de la conquista. Sensibles a las palabras de los otros, pero también a los sesgos de sus lecturas, las gacetas fueron una caja de resonancia de las polémicas culturales y políticas de la época.

La gaceta funcionó como un mecanismo para generar y enfrentar voces. Los gauchipolíticos se valieron, además, del repertorio de experimentaciones de los pasquines satíricos, que pulularon en las décadas del 20 y el 30 en el Río de la Plata. La sátira dio curso a una gran libertad de invención: propició la parodia de otras escrituras (en especial, de los géneros y los paratextos periodísticos) y ofreció a la gauchesca un modelo para la representación de la violencia.

El formato de la gaceta favoreció la intercalación y la parodia de numerosos géneros, desarrollando en los escritores la conciencia de que [22] éstos eran materiales que podían ser objeto de una elaboración satírica y aun gauchesca. En rigor, muchas de estas parodias no fueron escritas en la lengua del gaucho; no obstante, se puede advertir una tendencia creciente a experimentar y hacer de ella una clave de traducción, que tendrá su momento de eclosión y apogeo en la producción de Ascasubi. Los géneros preferidos por la sátira fueron aquellos que propendían al inventario: las recetas, los decretos, los testamentos, las extravagantes aritméticas de la política, los allanamientos imaginarios de la casa del enemigo y los tónicos verbales, cuyo efecto sobre el enemigo se quería análogo al de las lavativas de aguarrás y ají. Todos ellos predisponían el despliegue de enumeraciones muy heterogéneas, potenciadas, a su vez, por la exuberancia propia de la invectiva. Por ejemplo, el anónimo y furioso "Tónico para los salvages unitarios", de 1845, mezcla las osamentas podridas y agusanadas del enemigo, el polvo de sus derrotas (recordadas en detalle), periodistas destilados, planes de gobierno, la dentadura postiza de algún ministro.¹⁰

Los escritores representaron la política y la guerra como una "junción". En este sentido, es notoria la vecindad de la gauchesca con las artes del espectáculo. En *El Torito de los Muchachos*, las cartas de los aparceros colindan con avisos que anuncian exhibiciones, como linternas mágicas

⁹ Los énfasis son de Pérez. "Primera carta de Pancho Lugares a Chanonga datada en el Colorado a 15 de julio de 1833" en *El Gaucho*, 1, 20 de agosto de 1833, recopilada en Soler Cañas, *op. cit.*

¹⁰ Hoja suelta anónima, c. 1845; recopilada en Rivera, *op. cit.*

"con vistas y perspectivas del purgatorio por dentro"; notifican la cancelación de sañetes; requieren eunucos, figurones o utilería para hipotéticas funciones. El modelo de espectáculo que domina el *catch* gacetero de Pérez es la corrida de toros, de larga tradición en la sátira política, y que, en 1830, se entramaba con la discusión sobre la procacidad de la tauromaquia que ocupaba la atención de los lectores porteños. Escandalosos y provocadores, los toros de Pérez se proponen señalar y embestir a los opositores, ya sean hombres o mujeres, unitarios o federales "fingidos", a quienes identifican por sus vestidos, sus fraques, sus patillas y la ausencia (o el disimulo) de la cinta punzó, divisa cuyo uso el gobierno rosista decreta en 1830. A partir de noviembre de ese mismo año, una sección fija de *El Toro de Once* resume el procedimiento: se invita a salir al rodeo a toreros, capeadores, banderilleros y picadores, caricaturas todas de ministros, militares y escribanos rivales. El lema del papel amenaza: "No están seguros en casa, / Cuando el toro está en la plaza". El disfraz sirve para desenmascarar, para hacer visible al enemigo; el espacio público es total y coincide con el espacio (satírico) de la plaza de toros.

En la década siguiente, Ascasubi integraría una concepción satírica de la violencia en el desparpajo mismo con que sus gauchos (partida- [23] ríos y enemigos) narran la guerra: "por un palo enjabonao / se viene despatarrao, / contra el suelo, Juan Manuel: / como ha de caer atrás de él / la mazorca, de contao".¹¹ En el carácter espectacular y animado de su gauchesca podemos reconocer un modelo satírico de la violencia.¹²

La gauchesca de Pérez supo explotar mejor las posibilidades de escritura que abría al gaucho gacetero la parodia de los géneros y los paratextos del diario. Abriendo perspectivas que después serían retomadas por Ascasubi, Pérez ensayó con el aviso, el remitido, el extracto, el pie de imprenta, el isotipo, el prospecto, la carta del lector y la nota al pie. Al permanente ejercicio de ingenio que plantea la redacción de diarios satíricos, se añadía el extrañamiento singular que suscitaba que un gaucho fuera el pretendido redactor de la gaceta. En la conjunción del gaucho periodista, Pérez vislumbró un desafío y una generosa promesa de escritura. Muchas de sus innovaciones formales son la realización de posibilidades contenidas en esa fórmula ficcional. Así, cuando utiliza la nota al pie para alternar las voces en contrapunto de un cajetilla y un muchacho federal, el recurso parece el aprovechamiento de una oportunidad. En contrapartida, la fe de erratas, que se limita al comentario sarcástico, pero no entabla ninguna tensión entre las lenguas de gauchos y

¹¹ Ascasubi, "Carta gauchi[refalosa] escrita a ¡las últimas! por el mashorquero Invernao, a su paisano el coronel mordedor Mariano Maza Violón", en Borges y Bioy Casares, *op. cit.*, 1.1.

¹² A partir de Camille Antona-Traversi, que define al *grana guignol* como "teatro de la risa y del espanto", Julio Schwartzman sugiere que este género ayuda a imaginar retrospectivamente el registro de algunos poemas de Ascasubi, "con su mezcla de terror y comicidad" ("*Paulino Lucero* y el sitio de La refalosa", *op. cit.*).

letrados, decepciona, como si fuera una ocasión desperdiciada.

Puede observarse en Pérez un empeño por probar viñetas hasta dar con aquellas que mejor caracterizaran sus papeles. En *El Torito de los Muchachos*, la composición de laúd, trompeta y laureles de los primeros números, que anuncia versos y coplas, es reemplazada por la estampa de un torito, que define, con mayor precisión y osadía, el sesgo intimidatorio de su gaceta. Las litografías de un rancho o, a veces, la simple combinación de clisés de imprenta, como caballos y carros ingleses, buscan montar un escenario rural. Pero los logos que mejor condensan la operación cultural de sus papeles gauchos serán el grabado de un paisano que exhibe con orgullo su gaceta en *El Gancho*, y el "frontis" de Chanonga que, con papel y pluma en mano, preside *La Gaucha* y arranca de su marido un piropo mediático: "Lo bueno que has hecho / es poner tu retrato / vale el real y medio / y lo mismo es barato".¹³ [24]

Los gauchos y las gauchas de Pérez se divierten y entusiasman con las mañas y los gajes de su oficio. Cuando Chanonga decide "meterse en el torzal", Lugares le da consejos de editor, que versan sobre las tácticas de la escritura gauchipolítica ("Por el envite que has hecho / En el número primero, / Con cualquier veinte gordas / Te pueden cerrar un quiero"), y que no excluyen los secretos para incrementar las ventas. Las referencias a las instancias de edición y distribución de las gacetas serán propicias para que el gauchesco reflexione sobre los mecanismos de su propia poética y, conjuntamente, sobre la prensa y las condiciones de escritura en la primera mitad del siglo XIX.

El gaucho en la ciudad

No era la primera vez que un gaucho entraba en la ciudad. Hidalgo había inaugurado la costumbre en la "Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas mayas de Buenos Aires, en 1822", que aprovecha la extrañeza y la admiración que provocan la ciudad y sus fiestas en el hombre de campo. En 1830 Pérez retomaría la situación en la "Carta de Jacinto Lugones a Pancho Lugares", en la que Lugones anuncia su visita a la ciudad para las fiestas mayas y los aprontes que él y su "vieja" están haciendo para la ocasión.¹⁴ El esquema trazado por Hidalgo sufre, sin embargo, perceptibles modificaciones: el canal oral del diálogo es reemplazado por el canal escrito de la carta; ya no

¹³ "Consejos de Lugares a Chanonga", *El gaucho*, 2, 20 de octubre de 1831.

¹⁴ Hacia 1833, Ascasubi publica un diálogo en que el gaucho Jacinto Amores le hace a su paisano Simón Peñalva la completa relación de las "funcionazas / de nuestra Custitución / de las cuales en el pago / no hay gaucho que dé razón". Para un análisis de la tradición del gaucho que visita la ciudad, que tiene su punto cumbre en 1866 con el *Fausto*, de Estanislao del Campo, ver Josefina Ludmer, "En el paraíso del infierno. El *Fausto* argentino, un pastiche de crítica literaria", *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

se hace la relación de lo acontecido, sino de los preparativos; el encuentro y la narración no tienen lugar de vuelta en el pago. A diferencia de Contreras, Lugones cuenta con que, cuando llegue a Buenos Aires, lo reciba un aparcerero: "Como es Vd. Escribista / ha de tener relaciones / y tan sólo con Vd. / puedo gozar las funciones". Pérez convirtió a su gaucho gacetero en un mediador múltiple: lo hizo cicerone de otros gauchos, intermediario entre las negras y el gobierno, informante y corresponsal urbano de Rosas cada vez que éste salía en campaña. Al hacer de la imprenta el centro de su campaña, la gauchesca de Pérez alteraba la relación entre gaucho y ciudad.

No es difícil caer en la tentación de asociar la entrada del gacetero [25] en Buenos Aires con la hipótesis que Sarmiento desarrolló en *Facundo*: como un símbolo del poder de la campaña y la humillación de los cajetillas, como un caballo de Troya que sentencia la ruina de la ciudad frente al avance de la barbarie. El gaucho alterna prácticas y oficios entre la doma, la montonera y la imprenta; su letra adquiere los valores de verdad y coraje asociados con el campo y las refriegas. Esta escritura deliberadamente agreste se superpone, sin embargo, con una concepción moderna del trabajo del escritor. En efecto, en la autobiografía de sus gauchos gaceteros, Pérez privilegia la historia de su profesionalización y su éxito mercantil y social. Crea la ficción del gaucho que, "ganando plata a rodo", prospera con el oficio de la letra, como si la máquina de guerra que introdujera en la ciudad, contra los gacetones cultos, fuera la exhibición de su público lector y el orgullo de sus ventas.

Las menciones al dinero son frecuentes en las gacetas de Pérez y Ascasubi; las hallamos en el precio de los ejemplares, la paga, los circuitos de distribución y los reclamos a los suscriptores. En esta obsesiva autorreferencia, pueden rastrearse las condiciones de producción y consumo de la gauchesca, no sólo en función de los intereses partidarios, sino también como mercancía.¹⁵ Al jactarse de sus ventas, las gacetas salen al cruce de las acusaciones de venalidad que penden sobre los escritores de partido. La financiación de los periódicos es uno de los tópicos predilectos en las pujas entre gauchipolíticos. Godoy, por ejemplo, insiste en desenmascarar los papeles de Pérez, recordándole que, cuando hablan sus toros y sus gauchos, quienes pagan son los dueños de las vacas. Éste, a su vez, contesta con un extracto apócrifo de *El Corazero*, que confiesa sus magras ventas y pide limosna a Pancho Lugares. En estos entreveros, lo que está en juego no es la discusión sobre la parcialidad de las gacetas en la guerra de facciones, sino el temor a (y la burla por) la pérdida del favor del público.

A diferencia de los escritores "cultos", como Alberdi y Sarmiento, que recurrieron a la sátira para quejarse del indigente público lector de estas pobres tierras sudamericanas, representado siempre en merma, los

¹⁵ Ver Jorge B. Rivera, "La paga del gauchesco", en *Clarín*, Buenos Aires, 18 de mayo de 1989.

gauchescos hicieron hincapié en el éxito de sus papeles. Pérez labró la imagen de la popularidad de sus gacetas como una definición política. Sus gauchos se precian de hablar clarito y esto no lo hacen sólo para remediar la falta de latines de un hipotético público rural o semianalfabeto. El candor es un trazo que deliberadamente se destaca contra la letra que embrolla: la de los proyectos, los decretos, los papeles de Banco y los gacetones. La letra rústica debe ser entendida, entonces, dentro de [26] una concepción que identifica la verdad libre y sin velo con el impropio, la risa e inclusive la exaltación partidaria.

Pérez introdujo la idea del gaucho periodista; la oposición entre gauchos y letrados nunca habría de ser tan elocuente como en sus gacetas. A diferencia de la complicidad que los gaceteros de Ascasubi mantienen con los periódicos cultos, los de Pérez se cuidan de confusiones: "Vd. me dice que al cabo / Me hi metido a escribinista, / Pues no piense que esto lo hago / Por solo enredar la lista", previene Juancho Barriales a un lector de *El Torito de los Muchachos*. Ocurre que la letra escrita genera en el gaucho sospechas. A principios de la década del 30, la oposición entre gauchos y doctores, inequívoca en las hojas de Pérez, se avenía con la necesidad de deslindar a los federales netos o apostólicos de los lomos negros o federales "letrados".¹⁶ Mientras que los gaceteros de Ascasubi se representan a sí mismos desempeñando un papel complementario y picaresco respecto de las gacetas cultas, los de Pérez, en cambio, se figuran echando arengas entre doctores, en franca competencia contra ellos y aun con el afán mismo de sustituirlos.¹⁷ El gaucho entra a la ciudad para tomar la letra y, mediante el oficio de la letra, ganar dinero; la rústica inflexión que da a la palabra impresa y el éxito comercial que consigue con ella definen su escritura contra la letra embustera y onerosa de los doctores.

Los gauchipolíticos siempre esgrimieron, a su favor, su público lector; lo imaginaron y lo definieron con avidez. En Hidalgo, lo intuimos, quizás idealmente, como la extensión de un gaucho que canta o dialo- [27] ga con otro gaucho.¹⁸ Pérez y Ascasubi sugieren, además, lectores que compran las

¹⁶ Ascasubi tiende a consentir, en cambio, la credulidad de los gauchos, quienes pueden ser engañados en la ciudad, pero también por alborotadores "que andan siempre cizañando / y salen a las cuchillas / y engatusan a los gauchos / con mentiras y promesas". El "gaucho embustero" por antonomasia es Rosas. En el anónimo "Nuevo Cielito del Mulato Oriental" de 1839, en cambio, se festeja, como una ironía del destino, que los doctores tengan que obedecer órdenes del caudillo oriental Rivera: "Los unitarios se precian / de ser hombres ilustrados, / mas el Pardejón a todos / los tiene bien embrollados" (en Becco, *op. cit.*).

¹⁷ Hay una mayor "especialización gauchesca" en la lengua de Ascasubi, cuyo gran descubrimiento fue entender que la voz del gaucho no estaba atada a una forma específica, sino que era ella misma un principio de traducción de otras voces y escrituras y, por ende, la gran constricción formal del género. A pesar de su enfática oposición a los hombres de letras y de su deseo manifiesto de no confundirse con ellos, la lengua de Pérez es la menos propiamente "gauchesca" de la guerra gauchipolítica. Menos que con los supuestos orígenes rurales del escritor rosista y la fidelidad de sus reminiscencias camperas (es decir, libres de las convenciones de la gauchesca), este rasgo de su escritura parece relacionarse más bien con el dilatado alcance de su proyecto periodístico.

¹⁸ Ángel Rama ve en la opción (o invención) de un público lector el gran acierto y el descubrimiento

gacetas, que adeudan números, que acuden a la imprenta o a los distribuidores callejeros. Ascasubi imaginó que escribía para los campamentos de la guerra; Pérez, para un público rural y, también, orillero: "Mi objeto es el divertir / Los mozos de las orillas: / No importa que me critiquen / Los sabios y cajetillas". Los prospectos de sus gacetas van delineando un perfil de lector en el que se superponen, a su origen rural o de suburbio, su ánimo de diversión, su afiliación partidaria y también su puntualidad en el pago de las suscripciones. El lector que da pie a su escritura es, en cambio, el enemigo.

Réplicas y falsetes

El gauchipolítico leyó con la malicia y el recelo del polemista. En cada palabra escuchó la provocación del adversario, para devolvérsela con el sentido cambiado, como un guante dado vuelta. A diferencia de los autores "cultos", para quienes el agravio hubo de disparar la autobiografía, los gaceteros no ensayaron su defensa; liberados del desasosiego de la firma y las zozobras de la reputación, siempre optaron por retrucar.

Estas escaramuzas verbales, que remedan la vivacidad del insulto y la riña cuerpo a cuerpo, fueron posibles, paradójicamente, gracias al carácter diferido de la lectura. La forma diálogo, que finge una situación oral, tiende a concertar las opiniones de los gauchos.¹⁹ De hecho, no sorprende que los gauchescos de la guerra civil, que siempre tuvieron a tiro al enemigo, evitaran el diálogo para enfrentarlo. La réplica, en cambio, aplazada por los rodeos de la lectura, fomentó las disputas y agudizó la sensibilidad para detectar cuan vulnerables eran la palabra ajena y, también, la propia.

La cita habría de ser el procedimiento fundamental en estos altercados. Los agravios y las réplicas van acollarados; cada agresión engendra su respuesta. *El Arriero Argentino* de Ascasubi será, fatalmente, arriado; el "Cielito del arriero empantanado", de José Feliciano Cavia, se mofa, a su vez, de la corta duración de la gaceta. Las embestidas de [28] los toros de Pérez despiertan, en el ingenio de Godoy, la destreza gaucha del lazo. O, también, la simple afrenta de recordarle su condición: "Ven acá Torito, / Vente de una vez / Apela a las manos / Y olvida los pies".

El gauchesco estuvo alerta a los flancos que dejaba descubiertos la palabra del adversario. En una "Carta al editor" dirigida a *El Torito*, uno de los personajes creados por Pérez, el teniente alcalde Bocacho, sale a increpar a los decembristas, es decir, a quienes se alzaron y asesinaron a

fundacional de Bartolomé Hidalgo. En la poesía de partido, en cambio, advierte una contradicción entre el público "gaucho" y la ideología facciosa de los poetas. Ver "El sistema literario de la poesía gauchesca", *op. cit.*

¹⁹ "Mientras los cielitos, las cartas, los retrucos y las amenazas incorporan, en mimesis o contraste, la voz del otro, los diálogos constituyen una afligente forma mono-lógica". Julio Schwartzman, "Paulino Lucero y el sitio de La Refalosa", *op. cit.*

Dorrego el primero de diciembre de 1828: "A esos diez y seis hembristas / Que hicieron el movimiento / Con el nombre a la cambiada / Por que jué levantamiento".²⁰ El juego consiste en nombrar con distorsión y en corregir la palabra con la que el enemigo se nombra a sí mismo. Los nombres propios son objeto de una inquina especial; en sus deformaciones los gauchescos, "diablos y barulleros para poner sobrenombres", buscaron el destello que da risa, como si cada palabra llevara implícita una comprobación, una advertencia o una profecía. Previsiblemente, el cuyano Salvador María del Carril, ministro de Rivadavia, devendrá Barril sanjuanino en el "Cielito de unos mozos divertidos del pago de la Matanza" de 1830. En el mismo cielito, "Balcarce" da "Bar-cárcel", como si nada bueno pudiese esperar un gaucho federal neto de los tratos entre el gobernador de Buenos Aires y los cajetillas que frecuentan los bares de la ciudad, cuando Rosas está en campaña.

En gran medida, la capacidad poética de la gauchesca reside en la posibilidad de aprovechar la presunta oralidad de los gauchos para introducir perturbaciones de sentido en el leve desliz fonético de las palabras. En boca de gauchos federales, por ejemplo, los coroneles enemigos salen a "recultar" a la paisanada; al asociarla con la leva, la cultura se carga de sentidos. De hecho, hay algo del orden de la réplica en la lengua gauchesca misma, una lengua que se define menos por sus glosarios específicos que por su pendenciera y corrosiva relación con la lengua estándar. En la medida en que los gauchescos tomaron mayor conciencia de ese particular potencial poético de su lengua, más deslumbrante y feliz fue su arte de injuriar.

Otra rasgo sobresaliente de la violencia gauchesca fue la deliberada y socarrona exageración de sus duelos verbales. Hay un patrón que se repite en ellos: "alarde" y "cobarde" riman en las pugnas gauchipolíticas. Siempre hay criollos que se precian de ser "amargos", hombres recios y de pocas palabras, y a quienes, inevitablemente, se les devuelve el cartel de "bocinas" y "trompetas". Los antagonistas escuchan en la voz del enemigo el falsete de las amenazas y, riéndose de ellas, las des- [29] baratan como mero alarde: "Gaucho montonero, / Gaucho fanfarrón, / Con gallinas gallo, / Con gallos capón", ridiculiza Godoy las bravatas de Pancho Lugares (y de Rosas). Se señala la amenaza del otro como jactancia y, a renglón seguido, se contesta con la intimidación de pasar al cuchillo, que no deja de ser, por su parte, otro acto de habla. Atrapados en esta dinámica circular de la injuria, el más gaucho es el que retruca mejor; los contendientes se juegan todo su valor en la ostentosa mordacidad de sus respuestas. Al representar la guerra como una partida de truco, Ascasubi cifró también el modo altanero, picaro y burlón que la gauchesca prefiere para pelear.²¹

²⁰ *El Tonto de los Muchachos*, 3, 26 de agosto de 1830.

²¹ Ver Pablo Ansolabehere, "Paulino Lucero y los juegos de la guerra", en Cristina Iglesia (comp.), *Letras*

Los intercambios pendencieros entre periodistas fueron habituales durante la guerra civil. La palabra del enemigo, ciertamente indispensable para la réplica, fue el cuerpo mismo contra el cual podía escribirse la nota al pie. Los gauchescos pronto advirtieron que el modo más eficaz de retrucar era falsearle la voz al rival. Pérez hizo hablar a las urracas unitarias y a los cajetillas de la ciudad, extractó cartas, súplicas, testamentos y gacetas apócrifas de ministros y escribanos; ahora bien, el dilema (y el desafío) fue cómo hacer hablar al gaucho enemigo.

En 1820 apareció en Mendoza la *Confesión histórica en diálogo que hace el Quijote de Cuyo Francisco Corro*. Teniente segundo en Maipú y Cancha Rayada, Corro fue un producto de la militarización de nuestras guerras revolucionarias. De regreso en Cuyo, en 1819, sublevó su Regimiento de Cazadores contra las autoridades establecidas, asoló a las poblaciones y fue, finalmente, derrotado. El folleto, atribuido a Juan Gualberto Godoy, presenta un diálogo satírico en el que Corro, como lo anuncia su apellido, corre y, mientras corre, pierde el cartel de guapo y confiesa su cobardía a un Viejo. Parecían estar dadas las condiciones para que cantara un gaucho cobarde; sin embargo, el diálogo satírico de Godoy no está escrito en gauchesco.²² Publicado un año antes que los diálogos patrióticos de Hidalgo, el *Corro* presagia un procedimiento que será moneda corriente apenas a partir de la década del 30. En los cielitos de Hidalgo, los gauchos se deleitaban con el desbande de los maturrangos españoles, quienes, claro está, tropezaban y huían, pero no cantaban. A partir de los años treinta, los que se desbandan salen cantando versitos. En esa caricatura verbal está también el jolgorio de [30] la guerra. Así, el número 22 de *La Gaucha* capturará la "Carta de despedida a los unitarios por el Coronel La-Madrid", que, contundente, comienza: "Con brío y denuedo / Me cargó QUIROGA, / Y me hizo cenizas / En menos de una hora". Para hablar como el adversario, la gauchesca apeló a invertir el código de valor del gaucho patriota, ampliando, de esta manera, el repertorio de sus relaciones.²³

En los nueve largos años del sitio de Montevideo, Ascasubi ensayó variantes de esas cartas "escritas a las últimas" por sus enemigos e interceptadas por su gaceta. La réplica más lograda la habría de encontrar, no en fingir gauchos que huyen y lloran como cobardes, sino en un tipo especial de falsete: la lenta y deleitosa mimetización con la voz del enemigo.

"La refalosa" de Hilario Ascasubi, que Leónidas Lamborghini considera

y *divisas*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, y en este volumen "Ascasubi y el mal argentino".

²² Félix Weinberg, quien exhumó el diálogo en 1963, señala el carácter rústico y popular, pero no gauchesco, del poema, y llama la atención sobre la alternancia entre los parlamentos en versos endecasílabos del Viejo y los octosílabos de Corro. Ver Félix Weinberg, *Juan Gualberto Godoy...*, op. cit.

²³ En la misma "Carta de despedida...": "Pues por fin llevamos / Mucho que contar. / De la última acción / Que acabo de dar / Hasta en los calzones / Llevo material".

la pieza maestra del bufo gauchesco, condensa notablemente los procedimientos, los tonos y las estrategias de la guerra gauchipolítica.²⁴ Es una carta de amenaza que, al remedar con esmero la sintaxis y el ritmo de la oralidad del gaucho, nos permite intuir el regocijo del verdugo que escribe y el espanto de la víctima que lee. Se inserta en una secuencia epistolar, pero la imitación del "mashorquero" resulta tan eficaz que, por sí sola, se basta; prueba de ello es que tendemos a olvidar cuál es la respuesta que suscita.²⁵ Es, fundamentalmente, un ejemplo memorable de cómo el gauchipolítico escucha y rescribe la palabra del enemigo, cómo se detiene y regocija en los pormenores y las reverberaciones de su voz.

Casi sin malicia, Celidonio, un gaucho de Pérez, anunciaba en 1830: "Vel hay, amigo Pancho, un cielito que acabo de componer: Cielito, cielo del alma, / cielito del rebencazo; / tócales, Pancho, el violín / mientras yo preparo el lazo".²⁶ Lo que para los unos es fiesta y candor, para los otros es cinismo y suplicio. Ascasubi supo explotar esta dualidad, tanto más inquietante por cuanto era generalmente enunciada medio en broma. Un "Cielito federal", también de Pérez y de 1830, cantaba: "Cielito Cielo que sí / Cielito de la Matanza / Dales de firme Torito / A los que piensan que es chanza".²⁷ "La refalosa" había de retomar, jun- [31] to con la amenaza, la ambigüedad terrible de la chanza y el falso comedimiento. Al repetir esa ambigüedad, cambiándole el signo, no hacía sino abismarla aún más:

Mira, Gaucho salvajón, que no pierdo la esperanza, y no es chanza, de hacerte probar qué cosa es Tin tin y Refalosa. Ahora te diré cómo es: escucha y no te asustes.

Conjunción de la risa y el espanto, "La refalosa" es el punto culminante de la guerra gauchipolítica, quizás porque realiza aquello que se venía anunciando y gestando desde principios de la década del 20. Entonces, la lúcida *La Matrona Comentadora* de Castañeda había visto en la unión de la dicha y el horror una perturbadora y animada posibilidad de escritura: "La dicha nuestra es sin duda la de los ratones, pues aunque para ellos es una desdicha el caer en manos de los gatos, si quiera tienen el consuelo de caer en manos de unos tiranos divertidos, retozones, chistosos, fantasmagóricos, que antes de manducar la presa juegan con ella, saltan, brincan, se despaturrean, &c. &c. ¡Buenos Ayres! ¡Buenos Ayres! ¡Ciudad llena de gatos!".²⁸

²⁴ Ver Leónidas Lamborghini, "La gauchesca como arte bufo", en este volumen.

²⁵ Es decir, la "Contestación de Jacinto Cielo al soldado de Oribe, que lo mandó amenazar con tocarle la Refalosa", en la que Cielo retruca: "Mira, trompeta rocín: / si sos capaz de agarrarme, / a gusto dejo tocarme / tu refalosa y tin tin. / Pero, si no te das maña, / cuando te topes conmigo, / sin tanta bulla te digo / que has de largar una entraña", Hilario Ascasubi, *Paulino Lucero, op. cit.*

²⁶ *El gaucho*, 3, 7 de agosto de 1830.

²⁷ "Cielito Federal", *El Torito de los Muchachos*, 17, 14 de octubre de 1830.

²⁸ *La Matrona Comentadora*, n° 7, c. 30 de enero de 1821.

El gran gaucho

La guerra civil enfrentó al poeta con la situación, del todo extraña a Hidalgo, de que el bando enemigo también se atribuía gauchos en sus filas. Esta circunstancia disparó un caudal de definiciones del gaucho para precisar su afiliación partidaria, pero, también, para denostar al adversario. Hubo gauchos liberales, religiosos, patriotas, salvajones, federales. La guerra civil reavivó la lucha de los sentidos que habían emergido con el gaucho patriota y aquellos que esta emergencia no había silenciado del todo: valientes, desertores, trabajadores, vagos, delincuentes.²⁹

En Rosas habrían de converger los extremos; él fue el gran gaucho bueno y el gran gaucho malo de la guerra gauchipolítica. "Gaucho de- [32] salmao / y matador sin agüela", sentencia, inapelable, un gaucho de Ascasubi.³⁰ En la anónima "Invitación de un sitiador argentino al salvaje unitario arrepentido", un federal responde: "Usted no conoce a Rosas / por eso lo desajera / Ah! si usted lo conociera / por él se haría matar". La fama de gaucho que tuvo Rosas no es evidente en sí misma, ni tampoco fue una pura invención de los románticos opositores, quienes, como Sarmiento, siempre estuvieron dispuestos a exaltar su ilimitada capacidad de maquinaciones políticas y sus destrezas camperas. Esa fama fue forjada en el diálogo mismo de la guerra, en las incesantes apropiaciones e impugnaciones de los sentidos del gaucho que se hicieron en torno de Rosas.

De julio a diciembre de 1830, Pérez publicó en la gaceta *El Gaucho* un folletín en verso, en el que Lugares comienza cantando su vida y pasa luego a hacer una biografía de su patrón, Rosas.³¹ Un año después del levantamiento rural de 1829, esta curiosa novela de entregas cuenta dos vidas y el momento histórico en que las dos se unen.³² Sobre la base de simetrías y convergencias, las dos historias buscan formar un conjunto compacto. Se hace de Rosas un gaucho modelo y un modelo para el gaucho: buen jinete, sin presunción, amigo de los amigos, hombre de palabra y de coraje. Como Lugares, gaucho y gacetero, Rosas también es un hombre completo: "de los sabios de la Tierra / Güeña opinión no tenía"

²⁹ Ver Josefina Ludmer, "La voz 'gaucho' en la voz del gaucho: el espacio interior", *op. cit.*

³⁰ Flores, en el "Diálogo que en la costa del arroyo de Canelones...", *Paulino Lucero, op. cit.*

³¹ Recopilado en libro por Ricardo Rodríguez Molas, *Luis Pérez y la biografía de Rosas escrita en verso en 1830*, Buenos Aires, Clío, 1957. La fusión del papel, el peón gacetero y el patrón habría de tener un efecto de simulacro; en él quizás radicó su eficacia propagandística. Godoy escribe dos composiciones destinadas a amonestar a *El Gaucho*; gauchos los tres, por momentos es difícil discernir cuándo apunta a la gaceta, cuándo al gacetero y cuándo al gobernador. Ver Félix Weinberg, *op. cit.*

³² El alzamiento campesino de 1829 fue un momento clave en las representaciones políticas de la campaña. Pilar González Bernaldo ha estudiado cómo, a través de la circulación de rumores y pasquines, se impuso en el imaginario la agencia política de Rosas, que terminó por capitalizar y dar sentido al levantamiento rural. Ver Pilar González Bernaldo, "El levantamiento de 1829: el imaginario social y sus implicaciones políticas en un conflicto rural", en *Anuario IEHS*, 2, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 1987.

y "De plumario no digamos / Porque era el ilustrao del pago". En las virtudes de las vidas espejadas de Rosas y Lugares (agrarismo, orden, trabajo) están condensados el programa y los principios del rosismo.³³ La obediencia de las jerarquías entre patrón y peón se concilia con la ilusión de reciprocidad. De hecho, un hito sobre el que [33] insisten repetidas veces las gacetas de Pérez es el momento luminoso y memorable en que el personaje del gaucho y Rosas, convertido también en personaje de folletín, se reconocen.³⁴

En el número 10 de *El Gaucho*, el folletín se interrumpe para continuar, dos semanas después, en el número 14. El énfasis ha dejado de ser la vida del gaucho y ahora es la de Rosas. Es posible que en ese cambio de foco influyera el ánimo de competir con la *Biografía de Rosas. Ensayo histórico*, de Pedro de Angelis, también de 1830, o que la publicación de este ensayo le hubiera sugerido a Pérez hacer ajustes, incluir pormenores y empezar todo de nuevo retrotrayendo la historia de la injerencia política del "Viejo" a principios de la década del 20.³⁵ A su múltiple condición de peón, soldado, miliciano, domador, violinista y gacetero, Pancho Lugares habría sumado, también, la de historiador. En esta segunda parte, el gaucho sacrifica el relato de su vida y su voz singular de narrador, limitándose, por momentos, a transcribir los diálogos de Rosas con Dorrego, Lavalle y Lamadrid, en los que mandan las previsiones del balance histórico e importa más la legalidad del nuevo gobierno que la insurgencia campesina, desde la visión de un paisano.

Quizás haya que buscar el origen de lo que parece una bifurcación inevitable en el proyecto mismo de Pérez. El propósito primero del gaucho es, como Martín Fierro, templar la guitarra y cantar su destino; así acomete la historia de la leva, los maltratos en el ejército, la tentación de "resertar". Sin embargo, el fin ulterior al que conduce su relato es su alistamiento voluntario como miliciano de Rosas. Los versos con que se interrumpe el folletín en el número 10 son ilustrativos del conflicto que late en la idea de fusionar la autobiografía del gaucho y la biografía del caudillo, sugiriendo que esas dos líneas pueden no ser, en última instancia, concurrentes: "Así que nos redotaron / Cada uno jue por su lado; / Después verán en mi historia / cuál ha sido el resultado / Yo por supuesto ay no más / Siempre al lado del patrón / Lo seguí; porque soy firme / En nuestra federación". Un poema que celebra el ascenso de Rosas termina, paradójicamente, con una escena de derrota; un poema que canta las desventuras de un peón termina,

³³ Ver Jorge Myers, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1995.

³⁴ "Yo me metí en un rincón / Y el Viejo me divisó; / ¡ Ah! ¡Chanonga! ¡hubieras visto / A tu Viejo esta ocasión! / ¿Cómo está usted, su Eselencia? / Le grité: lo que me vio, / Pa servirle, ño Lugares.— / Riéndose me contestó." ("Carta de Pancho Lugares a su mujer Chanonga", en *El Gaucho*, 17, 12 de diciembre de 1831; recopilada por Luis Soler Cañas, *op. cit.*).

³⁵ Ver Ana María Amar Sánchez, "La gauchesca durante el rosismo: una disputa por el espacio del enemigo", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XVIII, 35, Lima, primer semestre de 1992.

paradójicamente, especulando sobre los réditos de la adversidad. Cuando los gau- [34] chos se separan, el futuro es mucho menos incierto que en el final de *La vuelta de Martín Fierro*. La autobiografía de Pancho Lugares es un relato de aprendizaje; en cada peripecia, él acumula y define más su identidad. El gaucho consigue capitalizar sus experiencias porque tiene al lado a Rosas; es su jefe-patrón quien enmarca y le proporciona un sentido definido a su historia, de tal forma que los padecimientos de la leva habrán de dejarle más beneficios que cicatrices.

Hay una incompatibilidad en la gauchesca entre el canto y la afiliación partidaria del gaucho. En "Los payadores", Ascasubi congregó a tres cantores, un entrerriano, un porteño y un correntino, "el mismo día" que se pasaban de las tropas de Oribe y Rosas, sitiadoras de Montevideo, a las filas defensoras de aquella plaza. Los tres se acoplan en el lamento y el desengaño; los tres amagan con cantar sus suplicios en las tropas federales ("ea, lengua no te turbes", "atención pido señores, / al relatar mi destino"). Sin embargo, el apuro por celebrar sus nuevas adhesiones a Rivera y Lavalle se impone a la narración de sus pesares. No pueden dejar fluir libremente el canto los gauchos marcados por una opción partidaria. El canto de Martín Fierro habría sido otro si, en lugar de ir a la frontera, se hubiese alistado en las huestes de algún caudillo.

La producción de Pérez, quien narró y celebró la llegada del "Gran Gaucho" al gobierno, invita a reflexionar sobre las relaciones entre gauchesca y poder. "Si con Rosas la patria es el género —sostiene Josefina Ludmer en la obra citada— parece casi redundante una gauchesca rosista". Esta identidad, que la así llamada "Biografía de Rosas escrita en verso" procura apuntalar, parece resquebrajarse a veces, como si el modelo del gran gaucho ejemplar fuese incompatible con la voz elegida para forjarlo. Tensada por las demandas del triunfo y la administración, la gauchesca rosista estaba ceñida a un imperativo de corrección.

Como para los proscritos, también para Pérez un gobierno gaucho no podía ser otro que el de Don Juan Manuel. Cuando en 1872 Martín Fierro añore un gobierno, lo hará desde la derrota, la resistencia y el desamparo: "Tiene el gaucho que aguantar / hasta que lo trague el hoyo / o hasta que venga algún criollo / en esta tierra a mandar".³⁶ Antes, Estanislao del Campo había imaginado otra posibilidad: su gaucho Anastasio el Pollo, "mamado", "gomitando y trompezando", se había "afigurado" que era "el mismo gobierno", y había decretado la distribución de la tierra, la abolición de la leva y que los jueces dejaran a los borrachos en paz.³⁷ [35]

El gobierno gaucho de Pérez se ubica en los antípodas de la derrota y también de la ebriedad. Sobrio, evita el desborde, aun en "las fiestas de la

³⁶ José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, vv. 2091-2094.

³⁷ "Gobierno gaucho", recopilado por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en *Poesía gauchesca*, op. cit., t. II.

dentrada de Rosas": "Suenan campanas y cohetes / Y juego a la artillería / Yala noche media caña / Entre grande gritería. / Arda la iluminación / Y despleguen las banderas; / Pero cuidado que al Viejo / No le gustan borracheras".³⁸ Este último repliegue, en el que el gaucho amonesta y se corrige, es indicio de una disyuntiva, que asoma cada vez que su voz parece desafiar el orden, el trabajo y la propiedad.³⁹ Cuando Pancho Lugares, el mismo que se enorgullece de haber estado en la batalla de Ituzaingó contra los brasileros, confiesa las tentaciones de la desertión, lo hace con un descaro que excede sus desavenencias políticas con el Ejército Nacional: "Lo que me vi tan suelto / a matreriari empecé; / y muchas veces confieso / que en Resertar me pensé". Tampoco se sujeta bien la "Canción de los gauchos de la Matanza", de 1831, en la que un gaucho exalta el robo de ganado en el contexto de la seca que por entonces diezma los campos de Buenos Aires:

A muchos conozco y veo
señalando el orejano.
Así van acrecentando,
y agrandando sus rodeos.
Yo me muero de deseo
al ver esta maravilla,
todos agarran y pillan,
contraseñalan y marcan,
le echan muesca, orqueta ó raya
y de no plancha ó barilla.⁴⁰

Resulta difícil distinguir si Pérez apela al desenfado de un gaucho delincuente para mejor condenarlo o si se trata de una crítica o una amenaza [36] contra los hacendados. En esas oscilaciones, más que su libertad de criterio respecto del gobierno, lo que se pone de relieve son las frecuentes disonancias entre sus gauchos y los imperativos del orden rosista, como si la tarea inicial de afianzar la imagen popular de Rosas mediante gacetas gauchescas lo hubiera llevado a transitar por caminos inesperados.

Al dejarse llevar por el entusiasmo de sus hallazgos formales y por las flexiones de las voces de sus gauchos, los gauchipolíticos rebasaron

³⁸ "Al fausto día en que el Exmo. Sr. Gobernador de esta Provincia D. Juan Manuel de Rosas regresa a la Capital", en *La Gaucha*, 15, 6 de diciembre de 1831; recopilado por Soler Cañas, *op. cit.*

³⁹ Los ladrones de la noche porteña también entran en las gacetas de Pérez. En la "Exposición" satírica, firmada por el alias "Los caballeros de la industria" (*De cada cosa un poquito*, n° 16, 8 de setiembre de 1831), Pérez encuentra la gracia en el habla del delincuente ("A personas conocidas / Por su notoria pobreza, / Solo por delicadeza / les dejamos transitar, / Por no quererles quitar / sin provecho la cabeza") para concluir, en una torsión abrupta y un tanto inverosímil, haciendo que los propios ladrones soliciten mano dura de la policía: "En fuerza de mi conciencia, / Bueno es tomar providencia / Para que los superiores / Celen á los celadores / Por su honor y conveniencia".

⁴⁰ En *El Gaucho*, n° 16, 8 de diciembre de 1831; recopilado por Rivera, *op. cit.*

ampliamente los fines pragmáticos de su poesía. La afectación criolla que acompañó el ascenso de Rosas al poder habría de condicionar fuertemente la gauchesca de la guerra civil. Para sus enemigos, Rosas encarnó el gaucho malo y, por lo mismo, un inmejorable contrincante para el truco de la guerra. La tensa (y a veces socarrona) enemistad entre gauchos potenció la lógica bélica del género. Menos aventajada tal vez, la gauchesca rosista sufrió la presión de la coyuntura como una exigencia de modelo. En los reveses parciales de esa empresa, puede advertirse cómo la gauchesca, más afín a la mordacidad de las réplicas y a los desbordes de la sátira, avanza hacia un reconocimiento de la incorrección como principio de su poesía. En esa capacidad de corrosión y crítica, los lectores más lúcidos del género habrían de encontrar lo más vital de la tradición. [37]

Bibliografía

Gacetas de Luis Pérez

El Gaucho, 1830-1831-1833.

El Torito de los Muchachos, 1830; edición facsimilar, con "Estudio preliminar" de Olga Fernández Latour de Botas, Buenos Aires, Instituto Bibliográfico "Antonio Zinny", 1978.

El Toro de Once, 1830-1831.

La Gaucha, 1831-1833.

De cada cosa un poquito, 1831.

Principales recopilaciones

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

Horacio Jorge Becco, *Cielitos de la patria*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1985

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Poesía gauchesca*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

Jorge B. Rivera, *La primitiva literatura gauchesca*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

Ricardo Rodríguez Molas, *Luis Pérez y la biografía de Rosas escrita en verso en 1830*, Buenos Aires, Clío, 1957.

Luis Soler Cañas, *Negros, gauchos y compadres en el cancionero de la Federación (1830-1848)*, Buenos Aires, Theoría, 1959.

Félix Weimberg, *Juan Gualberto Godoy: literatura y política. Poesía popular y poesía gauchesca*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1970.

Bibliografía crítica

- Ana María Amar Sánchez, "La gauchesca durante el rosismo: una disputa por el espacio del enemigo", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XVIII, 35, Lima, primer semestre de 1992.
- Pablo Ansolabehere, "Paulino Lucero y los juegos de la guerra", en Cristina Iglesia (comp.), *Letras y divisas*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria.*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988.
- Jorge Myers, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1995.
- Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Jorge B. Rivera, "La paga del gauchesco", en *Clarín*, Buenos Aires, 18 de mayo de 1989.
- Eduardo Romano, "Originalidad americana de la poesía gauchesca. Su vinculación con los caudillos federales rioplatenses", en Ana Pizarro (organizadora), *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. 2, *Emancipando do Discurso*, Sao Paulo, Memorial-Campiñas, 1994.
- Julio Schvartzman, "¿A quién cornea el Torito?", en Cristina Iglesia (comp. y pról.), *Letras y divisas*, Buenos Aires, Eudeba-Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1998, pp. 13-23.
- Julio Schvartzman, *Microcrítica. Lecturas argentinas (Cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996.