



Boletim do Museu Paraense Emílio

Goeldi. Ciências Humanas

ISSN: 1981-8122

boletim.humanas@museu-goeldi.br

Museu Paraense Emílio Goeldi

Brasil

Romano, Eduardo

Formas de traducción cultural en el itinerario de la poesía gauchesca

Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, vol. 3, núm. 1, enero-abril,

2008, pp. 115-124

Museu Paraense Emílio Goeldi

Belém, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=394034983009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Formas de traducción cultural en el itinerario de la poesía gauchesca Cultural translation in gauchesca poetry

Eduardo Romano¹

Resumen: Este artículo indaga formas de traducción transemiótica en un género literario especial, el de la poesía gauchesca, cuyos orígenes mantenían intercambios evidentes con la oralidad que se fueron perdiendo y transformando a lo largo de su historia. Además, el género también varió desde unos comienzos más bien jocosos o desafiantes hacia un tono mayormente quejumbroso, el que se nota en los últimos "Diálogos" de Bartolomé Hidalgo y retoma medio siglo después José Hernández. Estanislao Del Campo, a su vez, utiliza el género – en una circunstancia histórica muy particular – con la confianza de que cualquier legado cultural puede ser traducido sin límites de fronteras geográficas, políticas y de clase, sentando las bases de una concepción literaria para los países periféricos, uno de cuyos herederos sería Jorge Luis Borges.

Palabras claves: Traducción cultural. Poesía gauchesca. Literatura argentina.

Abstract: This article investigates modes of transemiotic translation in a special literary genre, the gauchesca poetry, whose origins kept clear interchanges with orality, which were disappearing and getting transformed throughout its history. In addition, the genre also varied from humorous or rather challenging beginnings towards a mainly complaintive tone, such as the one observed in the last "Diálogos" from Bartolomé Hidalgo and which reappears half a century later in José Hernández. Estanislao Del Campo, in his turn, uses the genre – in a very particular historical circumstance – with the confidence that any culture legacy may be translated without the limits of geographical, political, and class boundaries, laying the foundations of a literary conception for the peripheral countries, one of whose heirs would be Jorge Luis Borges.

Keywords: Cultural translation. Gauchesca poetry. Argentinean literature.

¹ Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina (eduaromano@yahoo.com.ar).



"La articulación de los textos con una historia política es sin embargo fundamental. Sólo ella explica cómo se constituyó una *mirada*." Michel de Certeau, *La beauté du mort* (1987)

Literatura y política en los orígenes de la poesía gauchesca

Voy a plantear el asunto de esta ponencia sólo a propósito de algunos casos y textos, en un período que abarca algo más de medio siglo, entre 1813 y 1872, aproximadamente. En cuanto al término 'traducción', lo empleo como la traslación de una lengua a otra, lo que Jakobson (1981, p. 67-93) llamó transposición interlingüística. Pero el mismo especialista ruso planteó otras dos posibilidades: la de una traducción intralingüística, es decir en el interior de una misma lengua, refiriéndose a casos de incomprendición comunicativa por diversos motivos, como diferencias regionales o dialectales, jergas especializadas, desniveles educativos etc.

Además, empleó la denominación de transemiótico para aquellas trasposiciones registradas entre dos sistemas diversos o entre dos lenguajes (una película reconvertida en serie televisiva, por ejemplo) e incluso en el más frecuente de un artefacto lingüístico-literario (el cuento, la novela) llevado al cine mediante un complejo operativo de traducciones simultáneas; en otras palabras, de la lengua – en ese caso literaria, claro, y por tanto 'segunda' – al lenguaje del filme ficcional de alrededor de 90 minutos, según el modelo comercial predominante, y que supone desplegar la sustancia expresiva a través de lo verbal, la imagen y los sonidos (incluida la música).

En lo que sigue, me ocuparé sobre todo de una de tales modalidades, de las circunstancias especiales en que se puede hablar de traducción entre signos, códigos, variantes culturales. Además, observaré las características de dicha conversión en relación con un género y varias coyunturas políticas y socioculturales decisivas. Creo que, en esos momentos, se modifican las maneras de mirar/leer/comprender y los presupuestos discursivos de traslado.

Me refiero, concretamente, a los años inmediatamente posteriores al cierre de las luchas civiles en la Argentina,

selladas por la reorganización liberal del país, tras la derrota de Juan José de Urquiza en Pavón (1861). La presidencia del general Bartolomé Mitre inicia, al amparo de la Constitución de 1853 y desde 1862, una vigencia de las instituciones republicanas básicas de cara a las relaciones económicas subordinadas a las conveniencias de Inglaterra y de espaldas a las necesidades y urgencias del resto del país. Como se ha dicho muchas veces, un régimen político unitario con maquillaje federal.

Esa coyuntura marca el fin por lo menos de la etapa más productiva de un fenómeno artístico surgido de hondas tradiciones hispánicas y de las transformaciones que sufrieron muchas de las mismas durante la formación de la cultura criolla. Pienso en la llamada poesía gauchesca rioplatense, cuyos orígenes se remontan a las últimas décadas del siglo XVIII: sainete "El amor de la estanciera"; romance de Baltasar Maciel titulado, significativamente, "Canta un gaucho en estilo campestre las gazañas del virrey Don Pedro de Cevallos".

El apogeo de esos antecedentes aislados se produce en relación con un contexto particular, donde el canto oral y público entre gauchos humildes puede alcanzar una trascendente significación para que esos sectores de la población se sumen al conflicto. Algunos estudiosos – y muchas ediciones – han atribuido al poco conocido Bartolomé Hidalgo la 'ocurrencia' de retomar ese gesto previo y refuncionalizarlo en circunstancias premiantes.

Mi opinión (Romano, 1994, p. 127-159), por lo contrario, parte de unas estrofas breves que pudieron haber despertado su estro poético, provenientes del "Diario del sitio de Montevideo", reunido por Francisco Acuña de Figueroa (1890, t. I, p. 29 y 31) en mayo de 1813 y quien, en una Nota posterior, aclara: "en ninguna de ellas se habla de Bartolomé Hidalgo como autor de las mismas".

Una, en cuatro estrofas de versos octosílabos, apela a la estructura retórica habitual del Cielito (la estrofa par reitera un estribillo sobre la base "Cielo, cielito" en el primer verso y "cielo de" en el segundo), una composición amorosa que constaba de dos o cuatro



estrofas acompañadas por la guitarra y cuyo tópico modifica para adaptarlo a las circunstancias del sitio que el gauchaje independentista ponía a las tropas realistas refugiadas en Montevideo.

Los versos alegorizan a los soldados de Vigodet como animales: "Los chanchos que Vigodet/ ha encerrado en su corral" o "Vigodet en su corral/ se encerró con sus gallegos", porque teme "que lo pialen" (apresar a un caballo con el lazo) y todos los adversarios "ya brincarán cuando sientan/ las espuelas y el lomillo" (es decir los instrumentos que sobre las botas permitían azuzar las carnes del animal o el recado para montarlo).

La otra, de dos estrofas, vuelve a referirse a "los godos encorralados" y los desafía anunciándoles que no conseguirán salir ni por tierra ni por mar: "piensan librarse del sitio/ y se hallan con el bloqueo". Ambas mantienen un mismo tono bravucón, que denigra y menosprecia al rival. Se diferencian bastante de las que compondrá Hidalgo (1788-1822) inmediatamente después.

Sus composiciones se remontan cuando todavía servía de secretario, entre otras funciones letradas, a José Gervasio de Artigas (1764-1850), el caudillo más democrático de la emancipación americana en la región porque, a diferencia de las Juntas o Directores porteños, entendía la independencia política también como independencia social, planeaba la necesidad de repartir tierras entre los más humildes, proteger al gauchaje, no subordinar el destino de la campaña a la minoría comercial de las ciudades (Montevideo y Buenos Aires).

Se puede trazar, pues, una equivalencia entre tal ideario y los aspectos más democráticos de los poetas gauchescos. Sobre todo si se valora el pacto que propusieron entre iletrados que cantaban y letrados que escribían. Si el "Cielito" era una música y baile tradicionales, posiblemente de origen cortesano y asimilado por nuestra población rural hispanocriolla, acompañado por dos o cuatro estrofas de carácter amoroso, su conversión en arma de lucha sucedió

durante las primeras peripecias de los enfrentamientos entre federales y unitarios.

Los textos escritos volvían a ser oralizados y aun dramatizados, si nos atenemos al testimonio de 'Un inglés', el que firmó "Cinco años en Buenos Aires" (Rivera, 1968, p. 36), durante las fiestas mayas de 1824:

Velarde, vestido de gaucho, sentado con sus compañeros que fumaban alrededor de un fogón, hizo una crónica de los acontecimientos del día patrio con mucha gracia (en versos libres) durante una representación teatral....

Según todos los testimonios conservados, la gauchesca fue un instrumento de propaganda federal que luego sus adversarios trataron de compensar, incluso contratando versificadores para la réplica (Rama, 1982, p. 84-85), entre quienes descolló, sin ninguna duda, Hilario Ascasubi (1807-1886).

Pero el entusiasmo, la fe y el plural abarcador de los "Cielitos" que compuso Hidalgo, hasta el punto de llegar a decir "aquí somos puros indios/ y sólo tomamos mate" (Hidalgo, 1963, p. 62), se debilita con los años. Sus "Diálogos", escritos entre 1820-1822, y cuando ya se había trasladado a Buenos Aires, manifiestan tristeza, escepticismo respecto de los resultados a los que arribó la revolución: "ando triste y sin reposo/ cantando con ronca voz/ de mi patria los trabajos/ de mi destino el rigor..." (Becco, 1963, p. 72).

Ni el gaucho ni el país mejoraron al independizarnos. Lo cual no le impide a Hidalgo ejercitar también su veta festiva y, por lo menos desde los estudios de Bajtin (1974) acerca de la Edad Media y el Renacimiento, apreciamos los alcances revulsivos que tuvo la fiesta para la cultura popular. En la "Relación que hace Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas mayas de Buenos Aires en 1822" se trata, obviamente, de una celebración cívica contada y que por eso mismo se inscribe en una serie proveniente del pasado literario español y que retomará Ascasubi: el motivo del campesino que asiste en la ciudad a un



espectáculo inusual para él y lo traduce para uno de sus iguales¹.

Chano no asistió porque el domador Saavedra le prometió unos caballos, que luego no quiso venderle, terminaron peleando y él resultó herido. Ya el hecho de que una transacción comercial genere enemistad en un ámbito de relaciones cara a cara, no es poco.

Ramón inicia entonces el relato, admitiendo desde el comienzo su condición de analfabeto y su admiración por los versificadores: de las numerosas composiciones conmemorativas recitadas, y se supone que impresas en hojas sueltas, tuvo conocimiento porque "Un paisano/me los estuvo leyendo/ pero iah pueta cristiano/ qué décimas y qué trobos!" (Hidalgo, 1963, p. 100).

Eso no le impide ser ocurrente al usar ciertos símiles: "Las luces como aguacero/ tendidas entre los arcos" (p. 100) o "gente, amigo, como pasto" (p. 102). Ni lo inhibe para narrar que montó un vacuno móvil de madera "y en cuanto me lo largaron/ al infierno me tiró,/ y sin poder remediarlo (perdonando el mal estilo)/ me pegué tan gran culazo/ que si allí tengo narices/ quedo para siempre ñato..." (p. 105). Una asociación con partes 'prohibidas' (para la palabra) del cuerpo que buscaríamos sin éxito en cualquiera de los textos seudoclásicos de la época.

Esto último me obliga a decir que Hidalgo escribió de dos maneras incompatibles entre sí. Al margen de cultivar esta línea popular – hoy la única recordada –, asimismo practicó el estilo oficial: sonetos, himnos, odas etc. Pero trazó una huella fundacional al hacer que un iletrado como Contreras pudiera contar sucesos que en buena medida eran novedosos para él y hacerlo de manera convincente.

Sin embargo, para hablar más propiamente de traducción dentro del género hay que avanzar por encima de los periódicos gauchescos militantes, entrecruzados entre

federales y unitarios, y arribar a los poemas gauchescos más sobresalientes: "Fausto" (1866) y "El gaucho Martín Fierro" (1872). Es claro que arribar a ese momento supone, como dije al comienzo, la derrota federal.

Seguro que deben ser releídos a partir de ese dato. Entonces cobra otra dimensión la confianza de del Campo en que los más complejos o característicos mitos literarios europeos pueden ser asimilados por escritores inteligentes (simbolizados por Aniceto) a la idiosincrasia criolla (el oyente Contreras), que está capacitada para comprenderlos, lo cual equivale a decir que toda esa tradición también nos pertenece. El poema anticipa lo que Borges reivindicará casi un siglo más tarde, el derecho a apropiarnos sin menoscabo de toda la cultura occidental (Borges, 1957).

Por supuesto que tamaño optimismo ofrece pronto sus verdaderos límites. De hecho, su "Fausto" tuvo una circulación estrictamente letrada a través del "Correo del Domingo" (septiembre, 1866) e inmediatamente lo reprodujo "La Tribuna" en octubre. Tal aprobación continuó, al punto que hasta 1910 llegó a 136 ediciones diferentes. Tenía su antecedente en "Anastasio el Pollo sobre el Beneficio de la Señora La Gruya" (1857), poema sobre el cual conviene detenerse (Battistessa, 1970, p. 93-102).

También allí narra un gaucho, pero a otra clase de interlocutores, si nos atenemos a los versos iniciales: "Si me quieren emprestar caballeros su atención". Posiblemente estaba pensando el poeta en el lectorado de "Los Debates". Sobre el espectáculo que se estrenará esa noche en la ciudad, Anastasio habla con un policía tan ignorante como él acerca del género operístico:

dijo que era de un Safao
lo que cantaban primero;
más abajo del letrero
medio se quiso empacar,

¹ "En un episodio de *La Gaviota*," – novela de la española Cecilia Bohl de Faber, quien firmaba con el seudónimo Fernán Caballero –, "un rústico narra a su madre y a su abuela la representación también de una ópera vista durante su estancia en Madrid", afirma el crítico argentino Rubén Benítez y sugiere que del Campo conocía ese texto (Benítez, 1965, p. 152-153).



pero alcanzó a deletrear,
empinándose en el suelo,
que de mi Mayor Sotelo
una arria iban a largar.

En efecto, con los equívocos imaginables, habla de “safao” en lugar de Safo, título de la ópera de Giovanni Pacini que se estrenaba, y luego el gaucho que lo escucha comete su propia confusión: la función incluía un aria del “Otello”, de Rossini, que su oído traduce (“aria” por “arriar” animales en tropilla y Otello por Sotelo, un militar – le dice “mi mayor” – al cual había servido) a circunstancias de su vida doméstica.

Este procedimiento será recuperado en “Fausto”, pero la gran diferencia, y es curioso que un crítico tan cuidadoso como Battistessa (1970, p. 93-110) lo pasara por alto, es que allí el gaucho Aniceto le cuenta a otro gaucho (Contreras) no sólo el boato de la función, sino asimismo el argumento de la ópera en forma muy detallada. En “Fausto”, el Pollo funciona dentro del poema como traductor intersemiótico de una leyenda y su reconversión literaria alemana a la experiencia de un paisano en la ciudad, y sabe encontrar los equivalentes locales del texto extranjero, superando incluso las inocentadas de su oyente. Por eso lo considero una verdadera alegoría de cómo puede funcionar la literatura en los países periféricos².

Y una alegoría optimista, en el sentido de que los traductores-escritores serían capaces de efectuar la doble tarea de una versión entre lenguas (alemán el texto de Goethe, francés el libreto de Gounod, castellano jergal gauchesco el de Hidalgo) y entre la letra y un interlocutor ignaro.

La primera referencia a “un tal Fausto mentao” provoca que Laguna lo asocie con su experiencia vivida

(“Lo conozco a ese criollaso/ Porque he servido con él”), similar a la observada en “El beneficio”, y una de las primeras lecciones respecto del lenguaje literario impartidas por el narrador, sin apartarse por eso del mundo campero: “...es otro Fausto el que digo,/ Pues bien puede haber, amigo,/ Dos burros del mismo pelo” (Tiscornia, 1940, p. 266), es decir – traducido – que se trata de dos textos distintos con el mismo título.

En otros pasajes, Laguna pondrá en duda lo que está oyendo y que para él es algo realmente sucedido y no una ficción (Tiscornia, 1940, p. 272):

-¿Qué dice?...ibarbaridá!...
¡Cristo Padre!... ¿Será cierto?
- Mire: que me caiga muerto
Si no es la pura verdá.

Por último, cuando el narrador pide autorización retórica para cierto símil, su oyente manifiesta disconformidad, dejando en claro que su lugar no es pasivo ni mucho menos, y tampoco acaba de convencerse, pese a las explicaciones del otro (Tiscornia, 1940, p. 286):

Y si se pudiera el cielo
Con un pingó comparar,
También podría afirmar
Que estaba mudando pelo³.

-¡No sea bárbaro, canejo!⁴
¡Qué comparación tan fiera!
No hay tal, pues de saino que era
Se iba poniendo azulejo⁵.

Cuando ha dao un madrugón

² Otras lecturas interesantes de “Fausto” pueden hallarse en Imbert (1968), Lamborghini (1985) y Ludmer (1988).

³ Se suele denominar “pingó” al caballo y la muda o cambio de pelo comienza por una variación en el color.

⁴ “Canejo” es eufemismo para evitar el insultante “carajo”.

⁵ La pelambre de los caballos da lugar a un rico y variado léxico campero: “zaino” es de color castaño oscuro y “azulejo” un caballo casi negro con reflejos azulados.



¿No ha visto usté embelesao
Ponerse blancoazulao
El más negro nubarrón?
-Dice bien, pero su caso
Se ha hecho medio empacador...⁶

Razones de la decadencia y extinción del género

Frente a ese optimismo, que parece no poner límites a lo que llegará a ser la Argentina bajo el poder liberal⁷, y que encierra el desafío de alcanzar un nivel cada vez más similar al de la propia Europa, incluso haciendo peligrar toda diferenciación caracterizadora, muy diferente es la actitud de José Hernández.

No voy a repetir ni cuestionar aquí opiniones ya establecidas al respecto, como la de que existen notorias diferencias entre los dos poemas que escribió, en 1872 ("El gaucho Martín Fierro") y en 1879 ("La Vuelta de Martín Fierro"), desde el punto de vista estructural e ideológico. En la "Vuelta" hay atisbos claros de acatar los hechos consumados, como la derrota del entrerriano Ricardo López Jordán, en 1871, y en la cual Hernández había participado al punto de tener que huir luego a Brasil, según se desprende de los consejos que Fierro les da a sus hijos y a Picardía (canto XXXII).

Pero tampoco podemos olvidar que en el desenlace (canto XXXIII) los cuatro se separan y "una promesa se hicieron/ que todos debían cumplir" y que el narrador no puede revelar. Hernández apuesta a que la poética gauchesca no declinará la convicción reformista que adoptaran los "Diálogos" de Hidalgo y que él se ha encargado de reforzar. Por eso se pliega a la supuesta transparencia de la retórica realista: "aquí no hay imitación/ esto es pura realidad" y desafía a la inteligencia de posibles imitadores o escuchas (Hernández, 1967, p. 143):

Y el que me quiera enmendar
mucho tiene que saber;
tiene mucho que aprender
el que me sepa escuchar;
tiene mucho que rumiar
el que me quiera entender.

Desde la Carta que precede al poema de 1872, determina que en el género no hay lugar para la alegría: él nunca se propuso "hacer reír a costa de su ignorancia", su "asunto" fue "más difícil" que el adoptado por quienes le hicieron "referir a sus compañeros lo que han visto y admirado un 25 de mayo u otra función semejante", como "el Fausto y varias otras" composiciones similares (Hernández, 1967, p. 35-36).

El humor y la fiesta, me parece, resultaron obturados por la derrota; varios hechos, desde 1862, así lo confirman: el gobierno de Mitre solicita la federalización de Buenos Aires; liberaliza el comercio fluvial y crea el ejército nacional; el general federal y mandonero Vicente Peñaloza es vencido y decapitado en Córdoba; el gobierno participa de la Guerra de la Triple Alianza (con Brasil y Uruguay) urdida por Gran Bretaña para acabar con el desarrollo autónomo de Paraguay, pese a la resistencia – sobre todo de los paisanos humildes – del Litoral argentino.

La poesía gauchesca, con todo, no desaparece brusca ni totalmente del imaginario colectivo popular. Ante todo, comprobamos que emigra del mundo rural a los suburbios de la gran urbe cuando los campos terminan de ser alambrados y la gran propiedad terrateniente queda confirmada. Hasta ahí, los gauchos habían podido sobrevivir en tierra ajena, criando y cuidando su propio ganado.

Ahora deben emigrar de la pampa húmeda hacia la periferia de Buenos Aires, donde se van a encontrar con los inmigrantes que están llegando engañados sobre la tierra

⁶ Confuso y poco creíble.

⁷ No está de más aclarar que Estanislao del Campo (1834-1880), mitrista, fue uno de los oficiales unitarios de Cepeda (1859) y Pavón (1862), ocupó cargos políticos administrativos en el régimen liberal y no tuvo experiencia campera, razón por la cual algunas de sus expresiones poéticas recibieron cuestionamientos y burlas.



que obtendrán para labrantío y procederán a fusionarse a lo largo de un proceso que no fue sencillo ni siempre pacífico. A efectos de tal hibridación, la jerga gauchesca sobrevivió en los suburbios (en boca de cuarteadores, carreros, chafes etc.) y se amalgamó con el cocoliche (modo de hablar imperfectamente el castellano de los italianos que se esforzaban por aprenderlo).

Esa babel lingüística no se limitó a la convivencia y el contacto directo, sino que generó una poesía popular en tales jergas, a veces mezcladas, provocando el escándalo de los letrados que se enteraron del fenómeno (Quesada, 1902). Es que la dirigencia favorecía planes educativos para expandir la bibliografía oficial y fue sorprendida por la aparición de folletos, periódicos u hojas sueltas baratos, en papel de bajísima calidad, que utilizaban la letra impresa para otros fines.

Fue el caso de la Biblioteca Criolla, caracterizada por Adolfo Prieto, y en la cual lo amatorio se extendió a lo policial, político-social e incluso cropológico. Sumó alrededor de 1000 títulos y 60 autores, entre quienes sobresalieron Félix Hidalgo, Santiago Rolleri, Sebastián Berón, José Corrado Estroface o López Franco y a quienes sería inútil buscar en los índices de cualquiera de las literaturas argentinas existentes. Afirma Prieto (1988, p. 69) para explicar su aparición:

Convocados de pronto a satisfacer la enorme demanda de lectura creada por las campañas de alfabetización y estimulados por la rápida expansión de la prensa periódica, muchos de estos autores, debieron ser el producto directo de esas campañas y necesitaron, literalmente, improvisar el perfil de una profesión por encima de las penurias instrumentales, la confusión ideológica y los reclamos del instinto de supervivencia.

El fenómeno no se detuvo allí. Podría citar, al respecto, las colecciones que Andrés Pérez Cuberes desde su librería de Independencia 1199, en Buenos Aires, y de Alfonso Longo desde la suya, en Sarmiento 1178, Rosario de Santa Fe, entre otros menos notorios, editaron por millares a versificadores como Hilarión Abaca o Silverio Manco, quien también contribuiría a ponerle letra a algunos de los primeros tangos cantados, a comienzos del siglo XX,

encargados de traducir (del verso a la prosa, de extensos relatos a una escueta síntesis) los folletines de Eduardo Gutiérrez, de sus imitadores u otros personajes similares, por extensión del mismo procedimiento.

Algunas payadas famosas, celebradas en teatrillos suburbanos, entre José Betinotti, Gabino Ezeiza Higinio Cazón y tantos otros, fueron asimismo editadas precariamente, por lo regular con alguna tapa bicroma que llamara la atención, y algunos poetas conocidos o de segunda línea incursionaron por el género dada su indudable popularidad, reescribiendo o explayando situaciones y personajes de los textos más famosos. Pongo por ejemplo, entre numerosos títulos, "Cartas gauchas", de Nicolás Granada; "Poesías criollas. Cantos tradicionales", de Alcides de María; "El hijo de Martín Fierro", de Bartolomé R. Aprile; "De vuelta al pago. Versos de antes y de ahora", de Enrique P. Maroni; "La Biblia Gaucha", de Alberto Vacarezza.

Cabe acotar que algún poeta reconocidamente ácrata, como Evaristo Barrios, aprovechó ese auge para deslizar las consignas de su ideología, que en todo caso alternó con composiciones jocosas. Me limito a citar dos estrofas de "¡Cómo ha cambiao mi mujer!" (Barrios, 1948, p. 29):

Mi gaucha era retacona
Tostao el cuero, clinuda,
Llena de arrugas, trompuda,
Y bastante barrigona,
Bigotuda, narigona.
Pelo lacio, labio grueso
Y tenía además de eso
Un lunar en la quijada
Y le caiba la papada
Escondiéndole el pescuezo.

Pa Buenos Aires se jue
Cuando me la aconsejaron,
Y allí tanto la cambiaron
Que al hallarla me asonsé.



De nuevo me enamoré
Al verla desarrugada,
Con melenita enrulada
Labio fino, sin bigote.
Blanco y lisito el cogote
Sin lunar y sin papada.

Y ha quedao lo más bonita,
Elegante y delicada,
Usa cada uña pintada
Y anteojos con manijita;
Canta con su voz finita
Lo mismo que antes lo hacía.
Pero me habló el otro día
De algo que me desespera:
Aura quiere ser tanguera
De rayoteléfono.

Esta reaparición del humor, que relaciono siempre, cuando no es exclusivamente individual, con alguna esperanza colectiva, puede relacionarse a mi ver con la formación de la Unión Cívica Radical (UCR) desde 1892, facción dentro de la cual militaban muchos descendientes directos o indirectos de los federales de antaño.

Incluso algunos payadores, como el caso de Betinotti, celebraron a los líderes o a las aspiraciones de ese partido. También conviene consignar, en la misma dirección, el creciente proceso de agremiación a las sociedades de resistencia y sindicatos predominantemente anarquistas en una central única, la Federación Obrera Regional Argentina (FOA), en 1902.

En fin, este éxito de proyección rural sobre lo urbano llegó con gran intensidad por lo menos hasta 1930 e invadió inclusive los espacios de la radiotelefonía. Al parecer, seguía cumpliendo, en otro contexto, funciones de traducción y aclimatación cultural similares a las del 900.

De hecho, algunos de los cultores radiofónicos de esta modalidad eran españoles recientemente llegados al país. Así José Alonso y Trelles, más conocido por su

seudónimo 'El Viejo Pancho', quien editó el volumen "Paja Brava" en 1926, en Uruguay y con un Prólogo del escritor oriental Justino Zavala Muniz. Como síntoma elocuente, sus composiciones son harto melancólicas, abundan en añoranzas de un pasado mejor y nunca exploran lo cómico o gracioso.

Hasta ese momento, también los recitadores criollos, dentro de una práctica generalizada de recitado en fiestas familiares, celebraciones patrióticas, reuniones de clubes, espacios radiales etc., eran muy escuchados. Nadie tanto, quizá, como Fernando Ochoa, cuyo variado repertorio incluía a los nombrados Silverio Manco, 'El Viejo Pancho', Arturo Giner y Alonso y Trelles, junto a composiciones de su autoría.

Las últimas muestras que quisiera mencionar de este cancionero, en el siglo XX, adoptan el tono de rebeldía o quejumbre que alternaba Hernández. Me refiero a "El paso de los libres. Relato gaucho de la última revolución radical", de Arturo Jauretche, y a "Coplas del payador perseguido", de Atahualpa Yupanqui (seudónimo de Héctor Chavero).

El primero fue editado por La boina blanca, un símbolo distintivo del radicalismo, con motivo de los levantamientos de varios coroneles radicales contra el gobierno fraudulento del general Agustín P. Justo, a mediados de la década de 1930. Lleva además, como dato hoy día curioso, un "Prólogo" de Jorge Luis Borges fechado en Salto Oriental, 22-XI-1934, quien todavía simpatizaba entonces con el yrigoyenismo, donde confirma el "coraje particular" que encierran estas rebeldías, aunque no disimule su escepticismo al respecto (Borges, 1934, p. 7):

En el benigno ayer, el estanciero el prestaba sus peones (y alguna vez su vida o la de sus hijos) con esperanza razonable de triunfo, o si no de olvido o postergación); ahora el ferrocarril, los aeroplanos, el chismoso telégrafo y la ametralladora versátil, aseguran el pronto desempeño de la expedición punitiva y la vindicación del Orden. En la patriada actual, cabe decir que está descontado el fracaso: un fracaso amargado por la irrisión. Sus hombres corren el albur de la muerte, de una muerte que será decretada insignificante.



El otro poema da cuenta de una traducción del género a las nuevas tecnologías: esta vez se trata de una grabación discográfica que realizara en noviembre de 1963, en medio de la multitudinaria adhesión al cancionero de raigambre folklórica que se había consolidado con un Festival anual en la localidad de Cosquín (Córdoba) y que luego merece asimismo una edición en papel (Buenos Aires, Fabril editora, 1972). Yupanqui escribe, si se puede decir así, desde la izquierda radical contra las injusticias que, después de un siglo, siguen asolando a los humildes.

Al margen, podría citar una última y aislada traducción al verso gauchesco de los accidentes políticos locales durante las primeras presidencias peronistas. En 1952, el poeta y dramaturgo Claudio Martínez Payva titula significativamente "Fiesta del pueblo (Primero de Mayo 1950)" un poema fechado en diciembre de 1950 en que relata, a la manera de Hidalgo, la visita de una pareja de paisanos a la Plaza de Mayo para celebrar el día de los trabajadores organizado por el partido gobernante. Y que se centra en la confrontación entre un pasado de penurias y un presente feliz. En un pasaje de su alocución – reelaborada en coplas serventesias por el poeta – dice el general Perón (Martínez Payva, 1952, p. 62-63):

Nuestra misión es sencilla
nada de zurda o derecha:
hablamos con la semilla
y responde la cosecha.

Esta fiesta es laboreo,
preparar los corazones
pa dir contento al rodeo
o a despedazar terrones.

(Y como alumbrando el suelo
con su poderosa llama
este hombre con voz de aguelo
cerró ansina su proclama)
A su fragua el artesano,

a su andamio el albañil;
el que es sembrador al grano
y el soldao a su jusil.

Se terminó la pachorra
y aquel sistema perverso
de que uno trasude y corra
y diez vivan de su esfuerzo.

No promete ociosidad, pero sí un presente de ocupación y de mejor distribución de la riqueza. Sin duda ese período modificó la condición social y cultural de los trabajadores, por lo menos hasta un punto que, en todo caso, nunca fue superado después. Tal vez por eso representó el canto del cisne de las grandes alegrías populares en el sistema de la poesía gauchesca.

De todo lo anterior es posible concluir que la 'mirada' de los intelectuales – para retomar la cita de De Certeau que encabeza este trabajo – dispuestos a consolidar prestigio, adoptaron en el Río de la Plata – seguro que su comportamiento es extensible a otras latitudes – una posición subordinada al mandato de la dirigencia para secundar su destino. Por eso fueron orgánicamente liberales, con la advertencia de que ese liberalismo tiene todavía, en del Campo, un grado de apertura y confiabilidad (los gauchos pueden disfrutar con sagacidad una versión, cierto que 'traducida' u oralizada por otro que hace las veces de intermediario).

Es claro que el reverso de tal optimismo presuponía, como señalé, la desbandada definitiva del partido federal y de sus caudillos, cuya política había sido la base o fundamento de una mirada propia, capaz de incluir en el discurso literario formantes de origen folklórico. O sea que, en definitiva, el ocaso de los caudillos federales inició la decadencia de la poesía gauchesca. Sólo tuvo amagos de reaparición durante los gobiernos populares de Hipólito Irigoyen y de Juan D. Perón.

Una vez debilitada y desactivada, en tanto arma militante, se la pudo convertir en objeto de estudio,



confundida nada casualmente con el folklore. De Certeau explica esto en el ensayo citado y una operación crítica similar sucederá algo después entre nosotros con el ensayo "El Payador" (1916), de Leopoldo Lugones, y con el tomo "Los gauchescos" (1917), de Ricardo Rojas.

Recorrer brevemente el itinerario de la poesía gauchesca nos permitió acceder a varios modos de traducción cultural entre letrados e iletrados, sin que estos últimos se resignaran a ocupar un lugar meramente pasivo. La alternancia del humor y de la denuncia estuvo ligada de manera más o menos directa con ciertas vicisitudes políticas y sobre todo con los momentos expectantes de una mayor democratización, en el alcance más amplio del término, y las recaídas en la desilusión y el desaliento.

REFERENCIAS

- ACUÑA DE FIGUEROA, Francisco. **Obras Completas**. Tomo I. Montevidéu: Biblioteca Nacional, 1890.
- BAJTIN, Mijail. **La cultura popular en la Edad Media y en Renacimiento**. Barcelona: Seix Barral Editores, 1974.
- BARRIOS, Evaristo. **Relatos gauchos y Nuevos relatos gauchos**. Buenos Aires: Virtus, 1948.
- BATTISTESSA, Angel J. Orígenes periodísticos del 'Fausto'. **Filología**, Buenos Aires, v. XIII, n. 1968-1969, p. 93-102, 1970.
- BECCO, Horacio Jorge. Introducción. In: HIDALGO, Bartolomé. **Cielitos y Diálogos patrióticos**. Buenos Aires: Huemul, 1963.
- BENITEZ, Rubén. Una posible fuente española del 'Fausto' de Estanislao del Campo. **Revista Iberoamericana**, v. XXXI, n. 60, p. 151-171, 1965.
- BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: BORGES, Jorge Luis. **Discusión**. Buenos Aires: ed. Emecé, 1957. p. 151-162.
- BORGES, Jorge Luis. Prólogo. In: JAURETCHE, Arturo. **El Paso de los Libres. Relato gaucho de la última revolución radical**. Buenos Aires: La Boina Blanca, 1934.
- DE CERTEAU, Michel. **La culture au pluriel**. Paris: Points 267, 1987.
- HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. Buenos Aires: Huemul, 1967.
- HIDALGO, Bartolomé. **Cielitos y Diálogos patrióticos**. Buenos Aires: Huemul, 1963.
- IMBERT, Enrique Anderson. **Análisis de 'Fausto'**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- JAKOBSON, Roman. **Estudios lingüísticos**. México: Fundo de Cultura Económica, 1981.
- LAMBORGHINI, Leónidas. El gauchesco como arte bufo. **Tiempo Argentino**, Buenos Aires, p. 2-4, 25-VI-1985.
- LUDMER, Josefina. **El género gauchesco. Un tratado sobre la patria**. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- LUGONES, Leopoldo. **El Payador. Hijo de la pampa**. Buenos Aires: Otero y García, 1916.
- MARTINEZ PAYVA, Claudio. **Fiesta del pueblo (Primero de Mayo 1950)**. Buenos Aires: Mundo Peronista, 1952. (Serie Roja, Volumen IV).
- PRIETO, Ramón. **El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna**. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- QUESADA, Ernesto. El criollismo en la literatura argentina. **Estudios**, Buenos Aires, tomo III, 1902. 131 p.
- RAMA, Angel. **Los gauchipolíticos rioplatenses**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982. Biblioteca Argentina Fundamental, v. 152.
- RIVERA, Jorge. **La primitiva literatura gauchesca**. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968.
- ROJAS, Ricardo. **La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata**. Buenos Aires: Coni, 1917.
- ROMANO, Eduardo. Originalidad americana de la poesía gauchesca. Su vinculación con los caudillos federales rioplatenses. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina. Palavra, Literatura e Cultura**. V. 2: Emancipação do Discurso. Campinas: Editora da Unicamp, 1994. p. 127-159.
- TISCORNIA, Eleuterio. **Poetas gauchescos. Hidalgo. Ascasubi. Del Campo**. Buenos Aires: Losada, 1940.

Received: 01/10/2007

Approved: 07/03/2008

