



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

10 | 2014
El XIX en el XX

Sentimientos de un lector

Oscar Brando



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/1694>

DOI: 10.4000/lirico.1694

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Oscar Brando, « Sentimientos de un lector », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 10 | 2014, Puesto en línea el 15 marzo 2014, consultado el 03 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/1694> ; DOI : 10.4000/lirico.1694

Este documento fue generado automáticamente el 3 mayo 2019.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Sentimientos de un lector

Oscar Brando

- 1 Dos problemas se recortaron con cierta nitidez cuando me puse a pensar cómo resolver el tema que se me planteaba. De uno, la novela histórica uruguaya, me había ocupado hace algunos años, una década después de su reaparición en la segunda mitad de los 80. También me supo pertinente, quizá porque no lo había trabajado nunca y se había asomado apenas como intuición, atender a la irrupción del cielito (y de otras modalidades tradicionales de la música y el canto del siglo XIX : milongas, vidalitas) en la emergencia política de los 60. Mientras pensaba, tranquilamente, en las notas que abrazaban aquella masa de primordios de las guerras de la Independencia con el “pueblo” que se insubordinaba en los años 60 y 70 del siglo XX, encontré en el libro de Julio Schwartzman *Letras gauchas* una ligazón más original y de corte más radical: “No me vengan con embrollos/ de Patria ni montonera” cantaba el blandengue retirado del Cielito anónimo, escrito, según presume Jorge B. Rivera, entre 1821 y 1823. Y Schwartzman se arriesgaba a decir que el blandengue retirado era el primero, en el Río de la Plata, que gritaba “que se vayan todos”. Creo que no era la primera voz que afinaba el desencanto: antes, o simultáneamente, Hidalgo en el “Diálogo patriótico interesante” le hacía entonar a Jacinto Chano los desengaños patrióticos, la desunión de la “tercera patria” como llamaba a la organización política presente (c.1821). En el “Nuevo Diálogo patriótico” de manera más fugaz se volvía a sentar la desconfianza y a acusar la desunión; este “Diálogo” se cerraba cuando Chano y Contreras iban a visitar al par del blandengue retirado, Andrés Bordón alias el Indio Pelado, que también había perdido una pierna en una empresa que ahora parecía traicionar el sacrificio. Esta “radical negatividad”, “nihilismo irreductible”, “rechazo no negociable respecto de toda opción política” que Schwartzman veía en el Cielito del blandengue retirado, y que arrastraba las quejas de los Diálogos de Hidalgo, me exigió un ajuste a los vínculos entre las insurgencias de tres siglos; porque la protesta ácrata del blandengue amputado o la actitud de recelo antipolítico de Chano no solo repercutían sobre los hechos del naciente siglo XXI sino también sobre las todavía no saldadas confrontaciones del XX.

- 2 Desempolvaré, en primer lugar, algunos aspectos de la novela histórica, para luego intentar vérmelas con el otro asunto.

Novela, archivo histórico y proyecto político

- 3 Hagamos de cuenta que todo empezó con Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921) aunque no haya sido así. Elijamos en él lo que nos interesa : la serie de sus novelas históricas *Ismael*, *Nativa*, *Grito de Gloria* y *Lanza y sable* y sus cuentos “El combate de la tapera” y “La boca del tigre” o “La cueva del tigre”, publicado todo entre 1888 y 1914. Acevedo Díaz es una encrucijada : hombre político, jefe civil del Partido Nacional (Blanco), se propuso con la literatura una tarea pedagógica, afirmando su condición decimonónica de hombre de letras. Sus relatos históricos, herederos ideológicos del Romanticismo y de la poética del Realismo, recogieron de aquel la misión de fundar una nación y de este la visión positiva de una historia que se puede entender como un organismo. Para Acevedo Díaz era posible recrear el sentido del proceso histórico de una nación : había que revisar los archivos y leer en ellos el proyecto político que allí se incubaba.
- 4 El archivo que manejó Acevedo Díaz fue, en buena parte, familiar. Provenía de unas “Memorias” de su abuelo, el general Antonio Díaz, inéditas pero cuidadosamente leídas por su nieto. De las “Memorias” de su abuelo el escritor reprodujo un largo fragmento en el libro *Épocas militares en los países del Plata* (1911). En 1815 Artigas, que había radicado su campamento en Purificación, recibió en el puerto de Paysandú una misión de Buenos Aires “con dos comisionados encargados de hacerle proposiciones de paz sobre la base del reconocimiento de la independencia de la provincia Oriental ; (...) y a fin, sin duda, de hacerlo más propicio, le enviaron con dichos emisarios siete jefes encadenados, escogidos entre los que estaban presos desde el día de la revolución, pertenecientes al ejército que se destinaba al Perú, para que los fusilase o tomase en ellos desagravio del modo que quisiese, como adictos al gobierno legal que acababa de ser derrocado”. Así lo redacta Antonio Díaz sin aclarar allí (lo hará una página después) que uno de los engrillados era él. Cuenta a continuación que Artigas “rechazó el terrible presente” declarando que él no tenía motivos para quitarles la vida a los prisioneros y que si el nuevo gobierno de Buenos Aires levantaba cargos contra ellos que actuara por su cuenta, porque “él no era el verdugo de los porteños”. Antonio Díaz aprovecha para revisar los antecedentes inmediatos del año 15. A continuación de la transcripción de las “Memorias”, Eduardo Acevedo Díaz se apoya en ellas para dar su propia visión del llamado por su abuelo “jefe de los Orientales”. En un par de páginas Acevedo Díaz resume bien el legado artiguista : frente a empujes monárquicos de las clases cultas, Artigas promovió una forma de democracia, así esta estuviese contaminada del espíritu de la época. En este sentido Acevedo Díaz entendía a Artigas como “engendro cabal de su tiempo” y lo asimilaba al caudillo, conocedor profundo de los factores naturales del medio y de su propia naturaleza étnica. Pero además, y esto era calificación inequívoca de Artigas según Acevedo Díaz, el caudillo oriental había agotado todos sus esfuerzos en pro de la emancipación del estado oriental : “El éxodo importó un plebiscito tácito, y puede decirse una protesta en nombre de una autonomía propia. (...) Siéndole adversa la suerte de la armas [Artigas] se asiló en el Paraguay, retirándose para siempre de la vida pública. Pero su obra absolutamente personal como precursor de la nacionalidad uruguaya hizo carne de una aspiración ferviente, fue superior a las contrariedades y los tiempos, y prevaleció en definitiva”.

- 5 Estas ideas sobre el caudillo, sobre Artigas, sobre la nacionalidad oriental, luego uruguaya, sobre los factores naturales de hombre y medio, que Acevedo Díaz pensaba al final del capítulo IV de *Épocas militares en los países del Plata*, habían sido explanadas largamente en sus relatos históricos. Acerca de “La novela histórica” se había podido leer en *El Nacional* de Montevideo el domingo 29 de setiembre de 1895 : “(...) La originalidad está en el estudio de los comienzos de la vida independiente, en los dolores de la vida libre, en los esfuerzos complejos de la entidad colectiva hacia nuevas rutas trazadas perdurablemente por heroísmo y martirios”. El maridaje historia-literatura sería, según Acevedo Díaz, inevitable en la novela puramente americana a la que veía inconcebible como mero producto de la imaginación. Solo el tema histórico proporcionaría al escritor “dilatado campo al talento para buscar en los múltiples detalles del gran drama, el secreto de instruir almas y educar muchedumbres” aunque las muchedumbres que se educaran y las almas que se instruyeran no llegaran a ser, pensaba Acevedo Díaz, las coetáneas del escritor. A la luz de la historia debían desfilarse instintos y pasiones en toda su intensidad, en todo su brillo, con todos sus tintes siniestros para definir aptitudes y caracteres.
- 6 La construcción del relato histórico iniciado por Acevedo Díaz se continuó en dos líneas y dos momentos distintos del siglo XX. En la década del 60 Eliseo Salvador Porta (1911-1971) dio a conocer dos novelas: *Intemperie* (1963) y *Sabina* (1968), y, en el momento de suicidarse, tenía en ciernes una tercera: *1815*. Porta aceptó la posta acevediana en varios sentidos. Por una parte buscó escribir, como Acevedo Díaz, una saga narrativa y hacerlo con el mismo modelo poético. Además, su saga se encastraba como la pieza ausente de la tetralogía de Acevedo Díaz. Debe recordarse que la historia de *Ismael* (1888) comenzaba con el Cabildo abierto de 1808 y se cerraba con la batalla de Las Piedras el 18 de mayo de 1811. Un salto en el relato nos llevaba a 1817, momento de lucha contra los portugueses, en “El combate de la tapera” (1892), y se prolongaba bajo el dominio brasileño entre 1822 y 1825 en las novelas *Nativa* (1890) y *Grito de gloria* (1893). El período porteño, los enfrentamientos con Buenos Aires, apenas habían sido presentados por Acevedo Díaz como introducción de su segunda novela. Porta entendió que debía llenar ese silencio, ocuparse del período en el que Artigas se había enfrentado a los gobiernos de Buenos Aires. ¿Por qué Acevedo Díaz se había saltado ese momento? ¿Por qué Porta entendía importante retomar la saga en ese vacío? Las respuestas solo pueden ser histórico-ideológicas. Que Acevedo Díaz estuviese exiliado en Buenos Aires en los años en los que escribió sus novelas no es motivo suficiente, pero tampoco es un dato a despreciar. El enfrentamiento histórico con Buenos Aires tuvo a Artigas como protagonista y a su proyecto federal como emblema. Acevedo Díaz no lo vio así: entendió que Artigas enarbolaba la idea independentista y que ese punto se había saldado con Buenos Aires. En realidad, los intentos de integración a la federación argentina todavía resonaban cuando Acevedo Díaz se exilió en Buenos Aires en la década de 1870, pero se hicieron inviables con la federalización de la capital en 1880. Exonerada de esa deuda histórica, la fábula de la independencia oriental debía cumplirse contra españoles, portugueses y brasileños y, aun, con la ayuda de los argentinos. Ese era, según Acevedo Díaz, el proyecto de la Cruzada Libertadora de 1825 (los tan mentados Treinta y Tres orientales) tan poco amigo, como se sabe, del vencido programa artiguista. La lectura de Eliseo Salvador Porta en los años 60 del siglo XX no podía ser la misma, así en tantos puntos su secuencia novelística se propusiera como continuación de la de su maestro del siglo XIX. En Porta regresaba el programa federal con una vigencia que navegaba entre el tercerismo, la Patria Grande, la izquierda castrista y el revisionismo histórico marxista. Tarde para renegar de la

independencia, los años de enfrentamiento con Buenos Aires resultaban un telón apropiado sobre el que se podía representar la nueva saga histórica. Los conglomerados eran menos nacionales y más sociales, menos locales y más regionales o internacionales.

- 7 Otra arteria podría trazarse para irrigar, desde el núcleo original acevedista, la nueva novela histórica que surge en Uruguay luego de 1985. No creo que deba reiterar aquí los rasgos que distinguen la tradicional de la nueva novela histórica. En Uruguay esta atrasó en relación a su entorno latinoamericano y fue recién hacia fines de la década del 80 y más plenamente en los 90 cuando dio sus frutos. Tal vez la sacudida más notable se produjo con la aparición de *Bernabé, Bernabé* de Tomás de Mattos, en el año 1988. En un juego de encastres la novela se remontaba desde tiempos más cercanos a los primeros años de la República Oriental. Juego en dos tiempos centrales, el relato de de Mattos simulaba un pedido hecho en 1885 a la protagonista de una de las historias, la ficticia Josefina Peguy, de una silueta biográfica de Bernabé Rivera, personaje histórico muerto a manos de los charrúas en 1832. Frente a la simplicidad del modelo clásico : una historia de ficción con el telón de fondo de la historia, la arquitectura de *Bernabé, Bernabé* se moldeaba con los nuevos registros narrativos : ruptura de la distancia épica respecto a los personajes históricos que protagonizaban el relato, polifonía, tematización de la escritura, etc. Volviendo la mirada hacia atrás, también en la novela de de Mattos un archivo se abría para que la historia pudiera ser leída. En este caso, el lugar del archivo real del general Antonio Díaz usado por su nieto para la confección de una ficción, era ocupado por un archivo de ficción, el de Juan Pedro Narbono, esposo de Josefina Peguy, al que esta recurría para escribir la historia de Bernabé Rivera.
- 8 Ahora bien, si continuamos con las vidas paralelas veríamos que ya Acevedo Díaz había recogido del archivo de su abuelo tres hechos que, cien años más tarde, Tomás de Mattos retomaría como motivos de su novela. El primer acontecimiento era la prisión de Bernabé Rivera en 1826. Bernabé había caído en una trampa tendida por el jefe militar argentino Alvear, que peleaba en territorio oriental contra los brasileños : invitado a participar del contingente argentino había sido tomado prisionero y mandado fusilar. Antonio Díaz, emisario ante Bernabé Rivera, había querido en sus “Memorias” salvar su responsabilidad respecto a la decisión de Alvear. Es así que su nieto, Acevedo Díaz, recién asumida la dirección del diario *El Nacional*, el 20 de julio de 1895, reprodujo en ese medio las descargas de su abuelo. Tomás de Mattos revisitó en su novela el episodio. Allí no era Díaz sino Brandzen el emisario y la suerte de Bernabé, que conseguiría escapar del fusilamiento, se leía como anticipo de su azarosa peripecia y de su final trágico. Los otros dos sucesos que exhumaron ambos novelistas fueron la matanza de charrúas organizada por el primer presidente de la República Fructuoso Rivera en abril de 1831 (episodio conocido como Salsipuedes) y la muerte de Bernabé Rivera en una emboscada india en 1832. Acevedo Díaz los recogió también de las “Memorias” de su abuelo para escribir su relato “La boca del tigre” (1890), repetido con variantes en 1901 con el título “La cueva del tigre” y en 1911 como último capítulo de la ya citada recopilación *Épocas militares en los países del Plata*, con el encabezamiento “Exterminio de una raza. La boca del tigre. 1832”. Acevedo Díaz repetía a su abuelo quien no había podido distinguir con claridad los dos hechos y los presentaba fundidos en una sola acción acaecida en 1832. Tomás de Mattos, que contaba con la investigación y los documentos aportados por Eduardo Acosta y Lara en *La guerra de los charrúas* (1961, 1969-70), manejó con mayor precisión la distancia entre los dos hechos.

- 9 De la misma manera que más arriba señalé la distancia entre Acevedo Díaz y Porta debo ahora subrayar la existente entre aquel y Tomás de Mattos. Seamos claros: en Acevedo Díaz no hay redención para el indio. En las novelas del ciclo, ampliamente protagonizadas por la masa cruda del gauchaje, el indio es “una raza condenada a desaparecer con su oscura etnología” (*Ismael*, cap. XXIX). En “La cueva del tigre”, si bien se subraya la traición de Rivera a una población que confiaba en él, la introducción, con la descripción de los desmanes de los charrúas, induce al lector a justificar su desaparición. Tomás de Mattos vive un tiempo más sensible a la presencia indígena en nuestra población y además escribe el genocidio charrúa a la sombra de la reciente dictadura uruguaya. La interpelación por la barbarie acometida durante la dictadura 1973-1985 parece responderse con ese nudo histórico, sangriento, con que se inauguró nuestra vida republicana. En una compleja trama que evita fáciles conclusiones (Bernabé Rivera, figura central de la novela, parece reunir todos los vicios y las virtudes de nuestra formación social) la obra de de Mattos, a pesar de su sostén en la documentación de Acosta y Lara que no duda de considerar razón de Estado la eliminación de los charrúas, se inscribe en una secuencia de reivindicaciones que comienza hacia el fin de la dictadura y tiene su punto culminante en el año 2002, con la repatriación de los restos del cacique Vaimaca Perú, uno de los cuatro charrúas llevados para ser exhibido en Francia luego de las campañas de 1831 y 1832.
- 10 Veré si un párrafo final consigue regenerar la circulación en este tejido apretado de escritores y escrituras. Partimos de 1831 y desembarcamos en el año 2002: aquella, una crisis traumática de nacimiento; esta, otra crisis ¿de qué? Quedaron en el medio varios puertos: unas “Memorias” del general Antonio Díaz profusamente saqueadas por su nieto Eduardo Acevedo Díaz; la narrativa histórica de este a fines del XIX, reflexión fundamental en la construcción de los orígenes y en la justificación de la Nación; su continuación, a mitad del siglo XX, en Eliseo Salvador Porta, otro novelista histórico apurado por preocupaciones que también son reconocibles bajo el recelo de la identidad. En los 60 se publicó la investigación documentada sobre el exterminio charrúa; y, pasada la dictadura, nos sacudió un nuevo examen de conciencia que miró el pasado para determinar el rumbo, atravesando la matanza de los charrúas, la violencia y su impunidad y las interrogaciones por la viabilidad que transitaron los 90 y nos zambulleron en la crisis del 2002. Ese año llegaron, casi juntos, los restos del cacique Vaimaca Perú y el préstamo de los organismos internacionales que hicieron posible seguir existiendo: como se ve, dos formas de la identidad.
- 11 La novela histórica surgió siempre en momentos de inflexión y empujó a la reflexión. Las circunstancias en las que nos detuvimos para recortar la presencia del género, fuera en su forma tradicional o nueva, nos pararon frente a encrucijadas de representación. Acevedo Díaz y Porta revisaron los procesos de gestación y colocaron la novela histórica en el orden del ensayo: ensayo de una explicación nacional (*El país de la cola de paja, Uruguay ¿provincia o nación?*), ensayo de comprensión de un pasado y un presente (*El Uruguay como problema, El Uruguay en que vivimos*), ensayo de proyección de futuros posibles (*Uruguay ¿una sociedad amortiguadora?*)¹. De Mattos, a fines del siglo XX, ya no encontró la duda planteada por el pensamiento ensayístico porque las ciencias sociales lo habían desplazado. La nueva novela histórica ocupó el lugar del ensayismo, fue ensayo, y en ella se debatió la crisis de fin de siglo y del milenio que comenzaba.

“La patria te dijeron/ y te dijeron mal”

- 12 Vuelvo al 2002 : el viernes dos de agosto de ese año el país estaba por cerrar. Se esperaba un crédito de mil quinientos millones de dólares -una cifra ridícula si se piensa lo que se le prestó a Grecia- para evitar la cesación de pagos (*default* decimos en el Río de la Plata). Los helicópteros sobrevolaban Montevideo mientras se informaba que hordas de saqueadores, continuando lo sucedido en Argentina, bajaban de los barrios hacia el centro (como siempre, el saqueo silencioso, inmune a los helicópteros, había sido en otra parte). Con ese sonido de fondo conversaba en mi casa con Juan Introini, amigo, profesor de latín, escritor, fallecido recientemente. No recuerdo sobre qué hablábamos, pero seguramente uno de los temas debía ser su libro de ficción *La Tumba*, un relato que me había encargado editar y que saldría en esas semanas. En *La Tumba* Introini cruzaba dos historias : una secta de personajes góticos, extravagantes, planeaba formar un coro de castrati ; intercalada, se leía lo que uno de ellos había escuchado y copiado en un cuaderno marrón. La voz que se transcribía era la de Francisco Acuña de Figueroa (1791-1862), poeta dilatadísimo, autor de la letra del Himno Nacional, de larga y azarosa actividad pública. ¿Quién invocaba la presencia de Acuña de Figueroa y por qué ? La pregunta podría responderse con una frase retórica e inútil : los tiempos que corrían. Siempre son los tiempos que corren los que convocan todo lo convocado. Y siempre es posible una explicación para justificar que eso que irrumpe es hijo de una demanda presente. En el relato de Introini el personaje apodado “la Tumba” llamaba a los Mayores y se le aparecían, como convidados de piedra, los poetas Bartolomé Hidalgo (1788-1822) y Acuña de Figueroa. Ellos fungían de guardianes de la memoria original.
- 13 Francisco Acuña de Figueroa era candidato a asistir a distintas llamadas². “Escrito en versos de varios metros, en la época misma, en el Teatro y presencia de los sucesos”, Acuña de Figueroa había redactado entre 1812 y 1814 un diario del segundo sitio de Montevideo. El poeta se había mantenido dentro de los muros de la ciudad gobernada todavía por autoridades españolas y sitiada, a la sazón, por el ejército de Buenos Aires y la tropa de Artigas. No conozco manuscrito de la redacción original del Diario. Entre 1842 y 1844 Acuña de Figueroa lo pasó en limpio, corrigió y aumentó “con notas curiosas y documentos relativos á los mismos sucesos”. Esta versión, que se conserva en el Museo Histórico Nacional, sirvió para la tardía publicación de la obra, en 1890. En el Diario de Acuña de Figueroa aparecen algunos cielitos entonados, según él, por los patriotas que sitiaban la ciudad. Escribe en la entrada del día domingo 2 de mayo de 1813 : “Anoche a cantar Cielitos/ Acercose a las murallas/ Al favor de oscura sombra/Una patrulla contraria (2)”. A pie de página la nota reza : “(2) Solían los sitiadores en las noches oscuras acercarse a las murallas, tendidos atrás de la contraescarpa, á gritar improprios ó a cantar versos = Anoche repitieron al son de una guitarra el siguiente” y reproduce dos estrofas de un cielito anónimo. La aparición de este y de otros fragmentos de cielitos en el Diario nos pone ante algunas incertidumbres. Si aceptáramos 1813 como fecha de aparición de estas composiciones deberíamos descartar, como lo hace Antonio Praderio en el trabajo más autorizado sobre el tema, la autoría de Bartolomé Hidalgo. Esa conclusión deja dos posibilidades, contempladas en la descripción que del cantor gaucho hace *El Lazarillo de ciegos caminantes* : o el cielito es realmente una composición folclórica, popular y por lo tanto anónima, improvisada -“sacada de su cabeza”- por el cantor sobre la base de una línea poética tradicional ; o se trata de una composición estudiada y fabricada “en la cabeza de algún tunante chusco” y repetida por los aporreadores de

guitarras. Los dos casos tienen su interés. Si estamos ante coplas improvisadas, entonces la primera presentación del género remontaría a su raíz folclórica, estado que tanto anhelaba ver el historiador de la literatura argentina Ricardo Rojas. Si se trata, no de un producto folclórico sino del ingenio de algún letrado, entonces los primeros cielitos que conocemos son creaciones de un poeta que no nos dejó su nombre pero que, en el género, antecedió a Hidalgo.

- 14 La redacción de la nota plantea sus dudas. Una interpretación arrebatada es que la primera parte de la nota haya sido escrita en el momento de la corrección del poema : 1842-44, y la segunda parte recoja lo ya escrito en 1813, incluidas las estrofas del Cielito. No es claro si la palabra “repitieron” refiere a que las cantaron varias veces ese día, a que corrían desde tiempo atrás (así lo entiende Ayestarán) y Acuña de Figueroa ya las había oído o a que estaban recitando algo aprendido. El “Solían” con que se abre la nota puede señalar la existencia de una acción anterior a ese día del sitio, reiterada en el tiempo, aunque la redacción presente hubiese preferido el presente : “suelen”. Resulta más exacto leer “solían” como marca de la distancia entre el momento de la redacción de la nota, 1842-44, y el del sitio. No se compadece, obviamente, con el “Anoche repitieron”, que invita a creer en la copia *in situ* de los versos. Tratándose de Acuña de Figueroa confieso que mi desconfianza es mucha ; temo que sus mañas hayan trabajado sobre la copia y la ampliación de la versión original. Las notas al texto del Diario fueron incorporadas, en su mayoría, a la corrección de 1842-44 con el fin de documentar el poema. En este caso, se crea la duda sobre si estamos ante una nota posterior, “Solían”, o simultánea a los hechos, “Anoche”. De allí que pueda pensar, contra mi primera lectura, que la nota entera fue agregada treinta años después del poema, que el “anoche” de la nota es una simulación que repite la redacción del cuerpo del poema y que el cielito que Acuña de Figueroa incluyó allí no fue oído y copiado en el momento del sitio sino incorporado después, tomado de fuente escrita o inventado por el propio poeta.
- 15 Dejo la minucia y me adentro en el concepto. ¿Por qué prestar tanta atención al Cielito ? ¿Quién es este personaje ? Se trata de una producción cultural que reúne poesía, canto y baile. El texto del Cielito se organiza en cuartetos octosílabos con rima consonante o asonante en los versos pares, estructura que seguramente proviene del romance español. Las estrofas pares tienen un estribillo que presenta variaciones, pero que básicamente se elabora con la repetición : “Cielito cielo que sí”, “Allá va cielo y más cielo”, etc. De gran arraigo en la primera mitad del siglo XIX, aunque se presume su existencia anterior no se conocen, según Lauro Ayestarán, registros folclóricos en esta modalidad. Los textos que circularon en hojas sueltas, sin firma de autor, fueron creaciones originales de poetas cultos, ciudadanos, letrados, y no copias escritas de la mentada “voz del pueblo”. El Cielito se ve generalmente como el zócalo fundacional de la poesía gauchesca (Rivera se inclina por el “diálogo” como iniciador del género): el primer nombre conocido, autor de cielitos, es Bartolomé Hidalgo. Esa soledad inaugural genera, al decir de Praderio, tentaciones interpretativas que consisten en atribuirle, como archipoeta espectral, toda la producción del género.
- 16 Viene entonces la fórmula acuñada por Josefina Ludmer : “la voz gaucho en la voz del gaucho”, la voz (del) gaucho. En ella se condensa lo fundamental : la poesía gauchesca le da la voz al gaucho quien, al nombrarse con su voz, consigue convertirse en doble protagonista del canto, el que canta y lo cantado. Este movimiento es inédito : la convención de la gauchesca es la simulación poética del habla del gaucho ; su materia primera son las guerras de la independencia que le otorgaron protagonismo histórico.

Doy marcha atrás con *Letras gauchas* de Julio Schwartzman, y me voy hasta Juan Baltazar Maciel (o Maziel), que había nacido en Santa Fe en 1727. En 1777 o 78 homenajeó a don Pedro de Cevallos (o Zeballos), quien, apenas nombrado primer virrey del Río de la Plata, lanzó una campaña contra los portugueses. Conquistó Colonia del Sacramento y si no lo para el tratado de San Ildefonso, dicen, sigue de largo hacia Rio Grande. El presbítero Maciel compuso un poema de cuarenta versos octosílabos romanceados al que tituló: “Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor Dn. Pedro de Ceballos”. Escribe Schwartzman: “Si pensamos en la breve pero riquísima historia de la gauchesca, que en lo esencial va de Bartolomé Hidalgo hasta José Hernández, podemos decir que acá [en el romance de Maciel], básicamente, y más allá de cómo se resuelve cada cuestión, está todo. En primer lugar, una relación fuerte, de captación, asimilación y quiebre, con la tradición oral. Eso se ve de manera neta en el primer verso [“Aquí me pongo a cantar”], que extraordinariamente será también, un siglo después –sin sospechar Maziel lo que preludiaba; sin saber Hernández que otro lo había esbozado con tanta anticipación y en tan diferente coyuntura-, el primero de *El gaucho Martín Fierro*”. Muchas composiciones orales ya habían incluido el verso inicial, como se puede comprobar en los Cancioneros y Romanceros populares americanos. “De manera que cuando Maciel escribe “Aquí me pongo a cantar”, lo que hace es una cita de un género de la tradición oral, traspuesta a un medio de distinta naturaleza y diferente (así sea hipotética) circulación”, dice Schwartzman. Y agrega otra de las convenciones futuras de la gauchesca anticipada por el poema de Maciel: “que lo que se lee se tome como la versión escrita e impresa de algo dicho, cantado o conversado por uno o más gauchos”. En el título está nombrado el sujeto emisor del canto, el guaso, y se caracteriza su estilo como campestre; pero en el título no resuena todavía la voz del gaucho sino la de su introductor: al ceder paso a la voz del gaucho, deja establecida la distancia social entre las lenguas.

- 17 El año en que muere Maciel nace Hidalgo y ese pase puede entenderse como la seña de una cadena abierta. El legado lo rescató, un siglo y medio después, Osiris Rodríguez Castillos (1925-1996). La historia de su “Cielo de los Tupamaros” es un paradigma de la construcción de sentido por agregado de marcas semióticas y performáticas. Creado en 1959 para una fracasada filmación de la película *Ismael* basada en la novela de Eduardo Acevedo Díaz, el tema de Rodríguez Castillos resucitaba, luego de un largo silencio, el género musical portador por antonomasia de la tradición agitativa de la gauchesca. El tema aludía a los gauchos insurrectos que acompañaron la “admirable alarma” de 1811 y formaron el ejército artiguista. Aparecían en la novela y a ellos homenajeaba el cielito. Pero como el nombre Tupamaros iba a identificar, años después, a un grupo guerrillero, la pervivencia del tema haría posible un plus de sentido a la composición pionera de Rodríguez Castillos; las interpretaciones, en particular la que realizara Héctor Numa Moraes, terminaría por incorporar la composición a los cielitos combativos de la época. Casi doscientos años después del romance del guaso, a un siglo exacto del *Martín Fierro*, Daniel Viglietti (1939) compuso el “Cielito del prisionero”. Para reconocer el parentesco lo cantaría acompañado de la siguiente introducción: “Bartolomé Hidalgo cantaba cielitos hace más de un siglo para aclarar tiempos oscuros. Como la noche es la misma seguimos cantando cielos, a veces sin tener guitarra ni libertad para hacerlo”.
- 18 1972, año de la furia. Volver a la gauchesca implicaba reeditar, bajo una nueva dialéctica de arte y política, las oposiciones resistentes y las formas y tensiones del núcleo duro del género: oralidad/escritura, campo/ciudad, popular/culto. La insurgencia de los 60 encontró en el cielito una resonancia usable y en el proceso de producción y performance

de la gauchesca un modelo a seguir. Más visible el artista letrado, fuese Mario Benedetti (1920-2009) o el propio Viglietti, la canción de protesta optó por una convención más semántica que fonética: en la reconstrucción de una virtual oralidad interesaban los tópicos discursivos del “pueblo”, ahora recuperado en sus reivindicaciones políticas. La dicción se normalizaba y quedaba vibrando la voz en el doble sostén de la prosodia del verso y del sentido justiciero de la palabra. Fuertemente radicalizados³, los cielitos eran la música de fondo de una década de movilizaciones que, con sus metas revolucionarias, había alentado un fuerte malestar contra la política tradicional. El ensayo de los 60, citado al hablar de la novela histórica⁴, acompañaba esa desconfianza de los caminos democráticos.

- 19 Reconstruyo con cautela la serie en tres momentos. Vuelvo al Cielito del blandengue retirado: “Sarratea me hizo cabo,/ con Artigas jui sargento,/ el uno me dio cien palos, /y el otro me arrimó ciento”. Los enemigos entre sí, Sarratea y Artigas, los son, a la vez, del gaucho. No es rara esta disposición ácrata en el género, pero el caso del blandengue retirado le recuerda a Schwartzman el cielito sin cielito que entonaron los insurrectos del 2001 en Argentina: “que se vayan todos”. La pierna amputada del blandengue retirado y la del Indio Pelado en el “Nuevo Diálogo patriótico” de Hidalgo recodaban quién había puesto el cuerpo en los enfrentamientos armados del siglo XIX. El arco reúne a los perjudicados por las guerras de la Independencia con las nuevas víctimas de la política del 2001. En el medio la cosa es distinta: los cielitos de los 60-70 recogen la voz levantisca del gaucho, todavía dispuesto al sacrificio. No hay desengaño sino esperanza en que el enfrentamiento devendrá victoria: “Están cambiando los tiempos/ para bien o para mal/ para mal o para bien/ nada va a quedar igual// cielito cielo que sí/ con muchachos dondequiera/ mientras no haya libertad/ se aplaza la primavera” dice el “Cielito de los muchachos” de Mario Benedetti, en el que “los muchachos”, alusión inequívoca a los integrantes del MLN-Tupamaros, serán los generadores del cambio. Si en la primitiva gauchesca al optimismo del gaucho sitiador de Montevideo le seguía la queja desencantada de los baldados, en los tiempos recientes, a la esperanza revolucionaria de los 60 seguirá el grito desaforado de los 2000. No hay más que infundirle la voz del blandengue retirado al indignado del 2001: ni Patria ni montonera, para advertir que el reclamo no está dirigido solo a la política tradicional que lo desplumó (Patria) sino también a aquella que la enfrentó en los 60-70 pero que acabó siéndole funcional (montonera). La carambola de la antipolítica parte de la gauchesca, golpea en la crisis del 2001 y retorna para impactar y desarmar la utopía sesentista.
- 20 Amplió la serie con una pregunta que dejé sin responder: ¿qué nos dice hoy Acuña de Figueroa? Juan Baltasar Maciel le dio voz a un guaso que cantó las hazañas de Ceballos contra los portugueses. El género se fundó en la paradoja de un pronunciamiento proto patriótico montado en ancas del imperio. Acuña de Figueroa espiraló el movimiento y consiguió, en la misma figura, plantear las voces enfrentadas: la voz del gaucho, ahora antiespañola, se oye y reproduce en territorio enemigo. En otro lugar escribí: “Frontera violada en los dos sentidos por el canto y la escritura, entre el cerco y la muralla nació el género, ya con la composición exacta: la voz del gaucho en la escritura del letrado”. Acuña de Figueroa escribió en dos tiempos: en 1812-14 redactó el Diario Histórico del Sitio; en 1842-44, otra vez en Montevideo sitiado, lo pasó en limpio, corrigió y amplió con notas. No creo casual que justo en 1843, exiliado en Montevideo, Hilario Ascasubi haya publicado *La Refalosa*. Dice Ludmer que el poema de Ascasubi es la representación del mal en la lengua asesina y brutal del mazorquero. La voz del mal ocupa todo el poema sin

resquicios y, por lo tanto, el espacio entero de la patria, cuyo cuerpo se ve desgarrado por el horror y el escándalo verbal que el género autoriza. También Acuña de Figueroa escribió, en todos los registros, el cuerpo entero de la patria: no hubo posibilidad a su alcance que no fuese aprovechada. La poesía, en Acuña de Figueroa, ocupó, entera, la realidad, como una tela que la trasluce: con esa totalidad fue antipatria y patria, el mal y el bien. Todo lo cubrió, todo lo encubrió pero no dejó nada sin relevar: “Como todo poeta, para mi salvación o mi condena fui arrojado a este mundo con ese único fin: hacer versos. Todo lo demás fue accidental, insignificante, ilusorio” dice el personaje recreado por Juan Introini en su relato *La Tumba*. “No existe forma que yo no haya ensayado, que no haya celebrado con mi canto numeroso (...) ... y por si fuera poco, cuando ese moreno que no quiero nombrar puso de moda los Cielitos, tan celebrados por los patriotas, para demostrar lo fácil que era componer esas cancioncillas, yo también, como juguetes, hice Cielitos”. Desde principios del siglo XXI Introini nos dio una clave para leer a Acuña de Figueroa: verlo, como Borges vio a Quevedo, “menos un hombre que una dilatada y compleja literatura”.

“Canto pero también puedo”

- 21 Cerraré estas reflexiones atendiendo, apenas, a la vidalita y a la milonga, dos formas de matriz folclórica que hicieron su aparición a fines del siglo XIX y que fueron retomadas en el XX.
- 22 La Vidalita, dice Lauro Ayestarán, es el tipo de composición que no acepta cambios o deformaciones⁵. Vive gracias a su fijeza: su estrofa consta de seis versos que provienen de una copla hexasilábica a la que se han intercalado dos estribillos de cinco sílabas (“vidalita”) entre el primero y el segundo verso y entre el tercero y el cuarto. La Vidalita versa, casi siempre, sobre el amor ausente o el desengaño, que puede ampliarse a las desdichas del hombre, sus infortunios y sus tristezas. “Aire criollo que se acompaña con guitarra –escribe Acevedo Díaz en el “Glosario” de su novela *Nativa-*, como el “cielito”, comúnmente melancólico, sencillo y suave a la vez que de poético encanto”. Para entender cómo vivió y participó la vidalita en los años de agitación política del siglo XX, creo que alcanza con referir esta anécdota contada por Idea Vilariño en la presentación del libro que recopila sus *Canciones*⁶: “La mayor parte de esas canciones fueron solicitadas por los cantores (...). A veces, el requerimiento venía con detalles en cuanto al asunto o a la forma. Daniel Viglietti me pidió algo que, sin dejar de decir lo que por entonces se tenía que decir, fuera de carácter lírico, delicado. De ahí esa vidalita, *A una paloma*, que Daniel, distraído de sus suaves propósitos, cantó como una canción de pelea”. El desarrollo del poema de Idea es ejemplar y no alcanza la presunción de inocencia de la poeta para dejar de responsabilizarla por el tono que luego le imprimió Viglietti. La vidalita comienza recordando su ayer: “antes te cantaba/ vidalita/ como enamorado”, para admitir, enseguida, “que poco te queda/ vidalita/ de lo que antes fuiste”. De allí en más la paloma blanca de la vidalita, dejada atrás su tradición de tristeza enamorada, se va convirtiendo en paloma hambrienta, desplumada, alerta ante el despojo, fea, enferma, peleadora, para terminar en paloma negra de piquito rojo dispuesta a convertirse en halcón, enfrentar al lobo suelto y sacarle los ojos: todo dicho⁷.
- 23 De estar con Ayestarán, como hasta ahora (en este punto hay disputa), no podemos menos que asombrarnos ante la peripecia de la Milonga como canción: emigra de la ciudad al campo, moviéndose en sentido contrario al que tienen generalmente los bienes culturales

folclóricos. El arrabal ciudadano de fines del siglo XIX la ve desarrollarse y allí, en “academias”, “peringundines” y bailes de candil, el milonguero la ejecuta a la manera del payador. La épica gauchesca del Cielito, con voz colectiva de nacionalidad desciende, en la milonga, a la voz individual del “compadrito”. “En el modesto caso de mis milongas – escribe Borges en el brevísimo prólogo a *Para las seis cuerdas* fechado en julio de 1965– el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes”. Borges aun conserva en sus poemas la impronta urbana de la milonga y las composiciones huelen a compadrito y a suburbio con algo de intemporal, legendario, mítico. Pero la milonga, decíamos, migró para la campaña (no le quedaba lejos) y se radicó en ese fértil terreno. Eso explica que cuando regrese a la ciudad se cargue con una expresión de ausencia que parece ganar todo el género. No sé cuándo la milonga acuñó ese sentimiento, pero no hay dudas de que es resultado de sus migraciones. Tengo para mí que la levedad de bordoneos que tuvo en la ciudad y conservó al mudarse a la campaña, se fue adensando sorda, calladamente, para expresarse en profunda melancolía ante el nuevo desarraigo. El poeta Juan Cunha (1910-1985), nacido en el interior del Uruguay y radicado desde muy joven en Montevideo, cultivó largamente la emoción de ausencia en su poesía. Sus “Guitarreos” del libro *A eso de la tarde* (1961) son algunos de sus mayores hallazgos en este sentido.

- 24 Creo que la milonga exhibe, ejemplarmente, la tensión entre la fantasía de su musicalidad y ejecución y la tentación por colmar de enseñanzas esa pureza frutiva. Alfredo Zitarrosa (1936-1989) mostró sin retaceos la doble condición: La “Milonga de ojos dorados” o la “Milonga para una niña”, extraordinarias composiciones de amor, se vuelven autorreflexivas en “Milonga más triste” y combativas en “Milonga cañera”, “La canción quiere” o las milongas de contrapunto sobre temas políticos. En las así llamadas *Milongas* de Washington Benavides (1930), libro publicado en 1965, encontramos toda la gama de posibilidades explotadas con inusual excelencia. Un ejercicio que importaría la síntesis de muchos recorridos posibles sería el de trasladarnos desde el “guitarreo” de Cunha: “La nostalgia de mi tierra/ de mi campo el de otro tiempo/ Me anda siempre por las sienas/ Y se me asienta en el pecho”, a través de la “milonga” de Benavides “Yo no soy de por aquí/ no es este pago mi pago/ que es otro que ya no sé/ si lo hallo”, hasta llegar a la “Milonga de andar lejos” de Viglietti: “Qué lejos está mi tierra/ y sin embargo qué cerca/ o que existe un territorio/ donde la sangre se mezcla”. El canto de Cunha todavía recoge la nostalgia prístina del pago; el de Benavides la infunde de un deseo que anuda la extrañeza del solar perdido con el lugar anhelado de justicia; Viglietti desarrolla el final contenido del poema de Benavides: “pero también si me dicen/ que ese paraje que no hallo/ tengo que ayudar a hacerlo/ meter el hombro y alzarlo// no me lo pongan en duda/ que me abajo”, con un hacer impetuoso propio de su canto que incita “a desalambarrar”, o invita “lo haremos tú y yo”; la milonga que nos ocupa se deja invadir por una fuerza continental (latinoamericana) para cumplir su querer individual y colectivo: “yo quiero romper la vida/ como cambiarla quisiera/ ayúdeme compañero/ ayúdeme no demore/ que una gota con ser poco/ con otra se hace aguacero”.
- 25 Culmino este recorrido en otro registro. A principio de los años 70, al mismo tiempo que Viglietti, Gastón Ciarlo, Dino, escribía y grababa “Milonga de pelo largo”, uno de los mejores temas del canto popular uruguayo. El tema se asienta en una prosopopeya: la milonga está personificada, con imagen femenina, tal vez, y ocupa el centro del canto para dar y recibir. Ofrece la protección y el abrigo al hombre desamparado: “Consuelo de

los que viven siempre arrastrados/ por la rutina qué cosa sería./ Recuerdo de los que huyen de nuestra tierra/ de la violencia, de la miseria”. Y acepta lo que este le ofrece para nutrirla: “Te doy todas las renunciaciones de cosas simples/ que llevo hechas...”. En el mismo momento en que el canto popular incendiaba milongas, cielos y vidalitas en la pira sacrificial de la revolución, Dino intuía la necesidad de poblar el canto con dolores más íntimos para que estos, una vez apagados los fuegos de la épica, nos ayudaran a vivir y alumbraran los tiempos oscuros que estaban por llegar.

NOTAS

1. Los que se escriben entre paréntesis son títulos de ensayos de los años 60 y 70: ellos pertenecen, en el orden que allí figuran, a Mario Benedetti, Roberto Ares Pons, Alberto Methol Ferré y Roque Faraone respectivamente, y abarcan el período 1960-1972. El último fue escrito por Carlos Real de Azúa semanas antes del golpe de Estado del 27 de junio de 1973 y recién se publicó en el año 1984.
2. Me permito jugar con el término “llamadas”, que en Uruguay da nombre a la reunión de tamboriles de las comparsas lubolas, de origen africano. En el relato de Introini la voz de Acuña de Figueroa se ve cercada por el sonido afro-uruguayo del candombe, una mixtura que opera como símbolo de nuestra formación cultural.
3. Los cielitos de Benedetti cantaban al año 69, al grupo guerrillero Tupamaros, al “26 de Marzo”, movimiento político que prolongaba legalmente al clandestino Movimiento de Liberación Nacional.
4. Ver nota 1.
5. “Siempre hemos insistido en esto: en lid folklórica crear es deformar. Las grandes especies musicales viven y se ensanchan por sucesivas deformaciones. La Vidalita, por el contrario, es una estructura estática que no acepta evoluciones”, escribe don Lauro.
6. Idea Vilariño (1920-2009), una de las poetisas más grandes de la literatura uruguaya, fue además consecuente militante de izquierda. Hacia la década del 70 se acercaron a ella y a otros poetas los cantores populares: “Nos pidieron “letras” y las escribimos. (...) Y así salían esos textos a vivir una vida más rica que la de los libros, a correr mundo con otros bríos, y a cumplir con la realidad tanto o más que aquellos”. Musicalizados por muchos artistas en modalidades variadas, tal vez el más conocido de entre sus temas sea “Los Orientales”, música de José Luis Guerra y arreglo de “Los Olimareños”: “De todas partes vienen/ sangre y coraje,/ para salvar su suelo/ los orientales;/ vienen de las cuchillas/ con lanza y sable...”. Encontramos, afín al asunto de este trabajo, una clara intrusión del siglo XIX en el XX: la redota o éxodo del pueblo oriental, encabezado por Artigas en 1811, se convierte, en el poema de Idea, en bandera libertaria que inspira la insurrección social de los 60.
7. Si se escucha la interpretación de Viglietti, el crescendo que acompaña el desarrollo del poema culmina, es verdad, con un tono de pelea. La regularidad de la estrofa, conservada respetuosamente por Idea Vilariño, no impide a Viglietti juntar las dos últimas y cambiar la cadencia rítmica. Tal vez lo ayude el pasaje de la rima grave en todo el poema a la aguda final “corazón/ halcón”.