



---

Fundación de la Poesía  
Social Hispanoamericana

ANGEL RAMA

---

En 1872, hace justamente cien años, irrumpe en el Río de la Plata el clamor de los pueblos vencidos. En vano reclaman de los poderes políticos que se los respete y que se acepte su tradicional forma de vida, concediéndoseles supervivencia dentro del nuevo sistema económico y social que los núcleos urbanos venían estableciendo y por obra del cual ya había sido desbaratado el esquema de valores de la ruralia, paso previo a la aniquilación de sus bases económicas que forzará la extinción de los hombres que a ellas respondían. Su clamor acompañará el surgimiento del orden neocolonial<sup>1</sup> y sólo se acallará cuando éste, triunfante, haya remodelado a la sociedad rioplatense hacia fines del siglo.

Del mismo modo que antes, en la generación romántica de 1838, existió un conjunto de escritores cultos pertenecientes a la burguesía, dispuestos a entonar la lamentación por el indio (aunque sólo en la estrecha medida en que su aniquilamiento fuera real, permitiendo que la operación literaria se ajustara a las reglas de la elegía funeral del romanticismo y a su uso del color local) del mismo modo surgieron en la generación racionalista de 1865 varios poetas que hicieron suya la causa de los hombres de campo y trataron de servirla con sus obras.

No fueron ellos integrantes de los pueblos rurales sino miembros de la burguesía urbana, educados frecuentemente en las universidades capitalinas como futuros dirigentes políticos, pero hicieron suya aquella causa con mayor convencimiento y realismo que sus antepasados románticos: en parte porque se trataba de

un debate que afectaba a integrantes de la misma criollidad, así fueran esos primos lejanos y bárbaros del campo, y además porque éstos formaban un estimable contingente en la base de los partidos aunque carecieran del derecho al voto. La asociación de escritores y hombres del campo fue impulsada por las vinculaciones de tipo político e implicó la coparticipación en las guerras civiles: en ellas los poetas adquirieron el mejor conocimiento de esos pueblos condenados, ya que lo obtuvieron de sus momentos de rebeldía,<sup>1</sup> a diferencia de los escritores del modernismo que comenzarán a conocerlos como aplicados peones de las estancias. Para esa época finisecular habían sido enteramente vencidos. Por lo tanto podían ser recuperados folclóricamente por extranjeros, estancieros y gobernantes, propiciando una literatura costumbrista mediante el manejo neutralizado de los mismos textos que correspondieron a su lamentación rebelde. El público oligárquico que, encabezado por el presidente de la república, presenció las conferencias de Leopoldo Lugones en el Teatro Odeón de Buenos Aires, en 1913, así como el libro que de ellas habría de surgir, *El payador*, marcan esta asunción oficial de una etapa de la apreciación crítica, que no puede confundirse con las obras a que se refiere y que ya habría sido cancelada si no fuera por la prolongación epigonal que le confirió Jorge Luis Borges en sus estudios sobre gauchesca.<sup>2</sup>

En 1872 registramos un coro de voces poéticas, en su mayoría torpes e inexpertas, que coinciden en un propósito de literatura social. El mismo año se incorpora a ellas quien habría de ser el mayor poeta argentino del siglo XIX: José Hernández.<sup>3</sup> Él dotará a esta literatura reivindicativa y a la vez elegíaca de la obra más elaborada donde, por lo mis-

mo, alcanzará expresión nítida y coherente la tesis social que representaba el pensamiento del vencido pueblo de los gauchos rioplatenses. Situando realísticamente en la leva para el servicio de fronteras (uno de los sistemas de pacificación de los campos que servía en forma múltiple a los intereses de la explotación agropecuaria dentro de los lineamientos de la nueva economía de mercado) la causa de la profunda conmoción de las poblaciones rurales, José Hernández hizo entonar al gaucho un lamento que estremeció a todos esos hombres y quedó grabado en la imaginación poética de la sociedad rioplatense.

Tuve en mi pago en un tiempo  
hijos, hacienda y mujer,  
pero empecé a padecer,  
me echaron a la frontera;  
¡y qué iba a hallar al volver!  
tan sólo hallé la tapera.

La magnitud de este canto hizo que se lo situara, con visión restrictamente individualista y romántica, como una obra solitaria producto de un creador de genio, la que habría surgido en un desierto de poesía. No fue así. Al contrario, surgió dentro de una viva eclosión que se produce cuando, cerrado el ciclo de la guerra del Paraguay que proporcionó a las oligarquías urbanas del Plata los instrumentos para acometer a fondo el proyecto liberal, se producen en 1870 los levantamientos de Ricardo López Jordán (en que combatió José Hernández) y de Timoteo Aparicio (en que combatió Antonio Lussich) que revelan la insatisfacción reinante en las poblaciones rurales enmarcadas por las primeras y brutales formas de la pacificación de los campos, en el tiempo en que todavía se sentían capaces de resistirlas. Las más graves medidas posteriores ya no tendrían esa respuesta.

En la República Oriental, no bien firmada la paz de abril de 1872, se registra una sucesión de folletos de múltiples versificadores, tan oscuros como los seudónimos gauchos que utilizaron —Sinforiano Albarao, Calistro Juentes, Polonio Collazo— o los más transparentes de Aniceto Gallareta, que correspondía a Isidoro E. De María, o Calisto el Nato, perteneciente a Alcides De María<sup>5</sup> en una producción muchas veces pedestre pero que testimoniaba la participación de hombres cultos de la ciudad —y en un número creciente tal como antaño no se viera, por ejemplo durante la Guerra Grande— en las demandas de los habitantes del campo. Dentro de esa producción sobresale una pequeña obra publicada en un tosco folleto en Buenos Aires, a mediados de 1872: *Los tres gauchos orientales* que firmaba un autor novel, Antonio Lussich, quien entonces tenía poco más de veinte años, pues había nacido en Montevideo en 1848. Esa obra tendrá un singular destino: nacida de una recomendación de José Hernández,<sup>6</sup> su lectura impulsaría a éste para acometer la empresa de escribir el *Martín Fierro*; concretamente en el Uruguay servirá para el establecimiento de las bases de un verdadero sistema poético al que llamaríase “literatura gauchesca”.

El primer índice de la importancia de la obra no será de carácter estético sino primariamente sociológico: la demanda del lector. En un país donde los diarios, que volvieron a abundar desde la paz de 1872, seguían sin superar el promedio de los quinientos abonados —que le tasara Juan Carlos Gómez en 1857— resultó totalmente inesperado que un pequeño libro de poesía alcanzara en once años, según testimonio del autor en carta al editor, cuatro ediciones con un total de dieciséis mil ejemplares. Ni antes ni después, en todo el siglo editorial

que arranca de la introducción de la imprenta en Montevideo por los ingleses en 1807, hubo obra literaria que alcanzara esa venta. Ésta, a su vez, es indicadora de un número mucho más alto de lectores, vista la costumbre de la lectura en alta voz para público analfabeto que se practicaba entre las poblaciones rurales.

Esta difusión no proporcionaba, obviamente, garantías de excelencia artística y casi al contrario podría haber proporcionado índices de parvedad de recursos intelectuales, visto el nivel educativo de sus consumidores. Servía para registrar, por primera vez en la región y tal como inmediatamente después ocurriría en la Argentina con el *Martín Fierro*, una demanda del producto literario que no quedaba acantonada en la reducida elite consumidora de literatura y en general de palabra escrita —o sea, para los promedios rioplatenses de la segunda mitad del siglo XIX, el cogollito educado de la burguesía capitalina— y por lo tanto delataba que la obra abastecía las necesidades de otro sector social, de escasa y hasta nula educación, el cual, debido a la particular situación crítica a que había sido constreñido dentro del panorama económico-social del país, elevaba un requerimiento: de interpretación de la realidad, de análisis de su situación particular, de solidaridad con las dificultades por que pasaba, tres necesidades a las que tradicionalmente ha dado respuesta la literatura.

Esta demanda popular no fue hija del azar, nacida inesperadamente ante la publicación del libro, sino que respondió a una elección meditada por parte del escritor para allegarse un público. La elección previa del público, en ese sentido voluntario y consciente que da Sartre a la opción del escritor, se puso aquí en evidencia. Se reveló en la adopción de varios elementos destinados a resolver la composición li-

teraria, a saber: la lengua, remedante del español hablado en las regiones rurales; las formas estróficas, características de los metros tradicionales más difundidos; el sistema metafórico, típico del funcionamiento de una lengua campesina muy poco sometida a la racionalización de la cultura urbana modernizada; los personajes populares con su repertorio de fórmulas, saluciones, ceremonias, giros lingüísticos, asuntos, trasladados ya a estereotipos; los escenarios naturales, con paisajes, flora y fauna locales.

Para la fecha en que se produce esta eclosión de poetas, todos esos elementos de la composición, que eran originales y debían ser inventados o deducidos analógicamente a partir de desperdigadas referencias básicas en la época de Bartolomé Hidalgo, corresponden ahora a una forma literariamente fijada. Ella había ido desbrozando la traducción a la literatura de los rasgos de convencionalismo y de rígido tradicionalismo que caracterizan las creaciones de las poblaciones campesinas (conservadoras y ritualistas más que otras) y que se testimonian en múltiples facetas de su comportamiento: tanto en las maneras del saludo como en las creencias religiosas o sociales. Para la década del setenta, los escritores que deciden dirigirse a un público popular y rural no tienen que inventar en la misma medida en que lo hicieron Hidalgo, Godoy o Ascasubi, sino que asumen una forma literaria ya establecida, aunque todavía no codificada. Serán justamente estos poetas del 72 quienes tendrán a su cargo la tarea de sistematización, aplicando las referencias de un código que Estanislao del Campo ya había avizorado a través de una superficial uniformización del habla gaucha, pero que éstos deberán fijar mediante un conjunto de temas, tipos, formas literarias, personajes, asuntos y sus muy

variadas articulaciones. Por esta empresa resultan ser ellos quienes justifican la denominación de "poesía gauchesca" que estos materiales comienzan a recibir y conservan hasta la actualidad, aunque ahora desbordada hacia el pasado para incluir el primer ciclo de creadores, los llamados "primitivos". Efectivamente, es sólo en este segundo período, donde las creaciones poéticas se consolidan en lo que correspondería llamar un género, con su sistema canónico de materiales articulados para la producción de determinados efectos.

Es a partir de 1872 y hasta la aparición, al concluir el siglo XIX, de José Alonso y Trelles, quien por la inserción del principio modernista de la individuación estética modifica los presupuestos genéricos en que se desarrolla la poesía gauchesca, que asistiremos a la asunción de un sistema poético, complementado por el correspondiente código. Será compartido, indistintamente, y consiguientemente desarrollado, por decenas de versificadores: utilizarán todos un común repertorio de datos, fórmulas, asuntos, materiales, estructuras, pasibles de una previsible serie de combinaciones sobre las que se descansará su esfuerzo creador sin que eso empañe la homogeneidad del conjunto de producciones ni los resortes idénticos a que apelan los autores. Este sistema fundará la llamada "poesía gauchesca". Es ésta una estricta operación literaria —al margen de sus niveles artísticos, muchas veces paupérrimos— que es cumplida por un conjunto importante de escritores —o versificadores— ajenos por entero a esos pretendidos orígenes de la gauchesca que hacen remontar su nacimiento a los cantos espontáneos en torno a los fogones o a las figuras legendarias de los payadores. Esta producción, que evidentemente existió en los orígenes de la sociedad campesina, y cuyas expresiones se pro-

longaron mientras sobrevivieron sectores de esa sociedad, no debe confundirse con el sistema poético que se estatuye desde 1872 y funda la poesía gauchesca. Uno de los temas de ella, y exclusivamente eso, un tema literario, fue el payador, que obviamente habría de ser imitado por los lectores o auditores de estos textos, transformando en realidad el arte.

Los poetas de 1872 no trabajaron sobre esos legendarios materiales, sino sobre los productos poéticos anteriores a ellos —del Hidalgo de 1821 al Ascasubi al servicio del proyecto de Urquiza en 1851— que utilizaron para componer su sistema poético. En tal tarea se revela el grado de planificación del arte literario a que se había llegado en la región rioplatense, tal como hasta la fecha sólo habían concebido aunque no realizado plenamente los románticos más adultos (Alberdi, Sarmiento). Sin embargo, todos los autores de la gauchesca, incluyendo los de la llamada "primitiva poesía", pertenecieron a niveles de cultura superiores a los de personajes y ambientes utilizados en sus obras, tal como ya anotara Lauro Ayestarán.<sup>7</sup> Es cierto, aunque hay notoria distancia entre el presunto rapabarbas Hidalgo o el panadero Ascasubi, y los Estanislao del Campo, Antonio Lussich, o José Hernández. Pero además es el propio sistema el que delata su instalación en un plano alto: funciona desde un nivel culto elevado proyectándose hacia abajo, hacia un nivel educativo inferior, tal como lo prueba la elección de la lengua campesina.

No es ése el comportamiento de la poesía espontánea popular<sup>8</sup> y no lo fue en la época la producción poética de los hombres que integraban los ejércitos de Timoteo Aparicio.<sup>9</sup> Todos los ejemplos que nos proporciona Abdón Arózteguy corresponden a una visión que, partiendo de un nivel de cultura inferior, trata de

remontarse a un nivel superior, ése donde descuenta que debe de estar situada la erención poética y en general toda forma de expresión —como la palabra lo dice— “elevada”: de ahí que utilice una lengua culta y formas literarias cultas, aunque irremisiblemente arcaicas hasta el grado de aludir a estructuras prerrománticas del estilo neoclásico que sirvió a exaltar la gesta de la independencia.

Si tomamos el más importante hecho de armas de la Revolución Oriental, la indecisa batalla del Sauce entablada el 24 de diciembre de 1870, podremos enfrentar dos versiones. La que ofrecen unos versos anónimos nacidos dentro de las filas revolucionarias para encarecer la lucha y proporcionar una aureola victoriosa y heroica a la acción del Sauce, tan discutida por las partes y posteriormente por los historiadores:

En los zanjeados del Sauce  
le dimos una lección  
al déspota colorado  
que oprime nuestra nación.<sup>10</sup>

Otra versión es la de Lussich. Su mirada es más tristemente realista, con mayor capacidad para ver la realidad objetiva aunque decorándola con los latiguillos cimbreantes de la décima:

El valeroso Muniz  
en esa batalla amarga,  
dio cada brillante carga  
y de un modo muy feliz,  
que el triunfo estuvo en un tris  
pa los bravos nacionales;  
pero zanjás y trigales  
cubrían al enemigo,  
mientras que el pecho de abrigo  
sólo tuvimos los liales.<sup>11</sup>

En el ejemplo de la poesía espontánea popular, hay un esfuerzo de elevación cultural hacia las manifestaciones suntuosas del neoclásico burgués, en la época el único estilo "digno" como que era el que había fraguado los cantos a los héroes patrios y hasta el himno nacional. En el ejemplo de Lussich el escritor maneja formas que no son estrictamente populares pero que aluden a esa tendencia y que sirven para la trasmisión de un determinado mensaje poniéndolo al nivel de un público que está por debajo del autor. Son los "pobres hijos de nuestras campañas" de que habla en su carta a Antonio Barreiro y Ramos.

Se trata del funcionamiento de un sistema literario, tan convencional y rígido como podía serlo, en ese mismo siglo XIX, el que servía de base al ballet imperial ruso, donde, a partir de un número reducido de posiciones y formas se componían series de obras aparentemente muy variadas que siempre podían ser desmontadas y reducidas a sus elementos de base. El convencionalismo del sistema permitió que se transformara en una escuela extensamente difundida, dentro de la cual actuó un número alto de ejercitantes, quienes, como ocurre en estos casos, disimularon sus debilidades creativas con la aplicación y el ingenio puesto a copiar y combinar los elementos aprendidos. Contamos con dos composiciones cultas de Antonio Lussich.<sup>12</sup> Si por ellas debiéramos medirlo diríamos que es el más pedestre de los poetas. Y en cierto modo es así. También en el campo de la poesía culta aplica el régimen combinatorio de elementos simples y efectistas, pero éstos, tomados del sistema poético en que había derivado el romanticismo tardío, permitían comprobar la ausencia de un temperamento poético original.

La frescura del sistema poético de la gau-

chesca, recién desprendido de las creaciones talentosas de Hidalgo y sobre todo de Ascasubi; la felicidad y vivacidad de sus estrofas melódicas; pero sobre todo el hecho de constituir un esquema donde con facilidad se podían incorporar las invenciones lingüísticas de los hombres del campo para su particular y rico sistema metafórico,<sup>12bis</sup> las cuales proporcionaban al escritor un nutrido conjunto de colaboradores espontáneos y una acumulación de agrestes creaciones, concluían confiriendo a sus productos, más allá del adocenamiento que establecía el sistema, un acento veraz, una ocurrencia repentina, una gracia rápida y perspicaz que faltó en los escritores que cultivaron el paralelo sistema culto de poesía. Aquí la ausencia de esta colaboración ingenua y popular, remitió a los escritores al pesado funcionamiento de una retórica libresca.

Siendo uno de los rasgos de toda cultura popular, analfabeta, el insistente uso de tropos, incluso para las normales comunicaciones idiomáticas, su apropiación por la literatura genera de inmediato un enriquecimiento. Ese tropo no deja de ser, estructuralmente, tradicional: instrumento calcado sobre modelos operativos viejos de la poesía que se sigue aplicando sin variantes. Pero fuera de la estructura arcaica se registra el progreso enriquecedor en dos órdenes: por una parte en las maneras asociativas que resultan frescas y vivientes, ajenas a la mecanicidad a que había derivado el principio asociativo entre los románticos cultos; por otra parte en la novedad de los materiales utilizados y que, por ser desconocidos en la literatura escrita de la época, introducían la poesía en una realidad diferente, local y hasta prenatal, frecuentemente original, siempre inesperada. De los centenares de ejemplos citables elegimos

éste que pertenece a las incorporaciones que introduce Lussich en su versión de *Los tres gauchos orientales* de 1877 bajo la influencia de Hernández:

Yo soy un gaucho redondo,  
no tengo luces ni pluma,  
pero nunca ando en la espuma  
porque dentro siempre al hondo.

Es por lo tanto la contribución de los usos populares la que pone brillos llamativos sobre un cañamazo bastante mecánico y rígido. El buen oído de los autores para esas invenciones del lenguaje popular, pero sobre todo su capacidad para inventar "a la manera de" la metaforización popular, resultaron las virtudes que permitieron el más alto rendimiento artístico del sistema.

Sin embargo éste comporta por sí algunas singularidades poéticas; son aquellas que corresponden a la racionalización de algunas invenciones de los primitivos poetas gauchescos (de Hidalgo a Ascasubi) y que son fundacionalmente revolucionarias. Una de las centrales es la concepción dramática de la poesía que parece haberse incorporado a la gauchesca por obra de Bartolomé Hidalgo. Con sus "unipersonales" y su intervención en la Casa de Comedias de Montevideo, había demostrado conocimiento de las formas dramáticas aunque ejercitándolas muy rudimentariamente. Él introduce los diálogos de gauchos, con sus personajes Jacinto Chano y Ramón Contreras que inician la tradición de las criaturas literarias individualizadas que recorrerá todo el género, aunque no llega a manejar dos voceros de opiniones independientes enfrentadas sino más bien un trasmisor y un receptor de la información. En la misma época Juan Gualberto Godoy consigue en *El Corro*<sup>13</sup> una más equilibrada participa-

ción de los personajes aunque no llega a diseñar un conflicto.

Con todo, los *Diálogos* constituyen un sensible progreso respecto de las formas primitivas de teatro que son los "unipersonales", ya que propician al menos las condiciones para esbozar un conflicto tratando de superar la monocrorde nota narrativa que distingue el género "relación", directamente heredado de las formas romanceadas. La forma diálogo es, para Jorge B. Rivera, la que "resume intencionalmente mayor número de requisitos "gauchescos" <sup>14</sup> y efectivamente puede considerársela como la más exitosa, desplazando a la inicial forma "cielo" y consolidándose desde 1872 como la forma paradigmática del sistema poético gauchesco. Es con Antonio Lussich que ella alcanza su más alta capacidad dramática.

A diferencia de lo ocurrido en textos anteriores —Hidalgo, Godoy, Luis Pérez, Araúcho, los anónimos, Ascasubi— donde frecuentemente los dos únicos personajes del diálogo se limitan a organizar un circuito trasmisor-receptor, en Lussich presenciamos una primera expresión de enfrentamiento dramático. Aprovecha la singularidad que el sistema adoptado transporta y que ha extraído de los primitivos gauchescos, haciéndole rendir sus mayores potencialidades dramáticas. Para eso, aumenta a tres y aun a cuatro el número de personajes dialogantes, reemplazando los dos habituales hasta entonces —con algunas excepciones en Ascasubi— y pone en boca de cada uno de ellos una distinta apreciación del problema que debate.

No empece tratarse de matices, dentro de una causa que les es común, ni que los oponentes arriban muy rápidamente a un acuerdo de voluntades, se percibe a lo largo del texto un esbozo de enfrentamiento, que remeda una acción. Son tres actitudes que equivalen a tres

ideas políticas y, subsiguientemente, a tres caracteres esquematizados. Por este rasgo la obra inicial de Lussich, como *El matrero Luciano Santos*, de 1873, marcan el tránsito de una poesía de "relación" donde la forma diálogo no podía modificar el género narrativo predominante, a las estructuras dramáticas que desde el *Juan Moreira* de Chivilcoy en 1886 abrirán otro período de desarrollo del tema gauchesco.

Otra característica vincula estrechamente el sistema poético que surge a partir de 1872, con la poesía primitiva: todas estas creaciones pertenecen a la poesía política, directamente referida a temas de actualidad que son vividos en forma simultánea por los lectores, el autor y los personajes de la obra, comulgando todos en el mismo presente histórico. Poesía política en un sentido frecuentemente estrecho, aferrada a los incidentes menudos de las luchas partidarias. Por eso mismo rigurosa poesía de circunstancias.

Tan ancilar dependencia del suceder cotidiano condenará a la mayoría de estas producciones, puesto que sólo habrán de vivir el tiempo corto de la actualidad. A los pocos meses transcurridos, se percibe una distancia, tanto en los asuntos tratados como en las interpretaciones, que impone modificaciones. La velocidad del cambio y la necesidad de adaptarse a sus imposiciones, se puede seguir en la titulación —dentro de la costumbre decimonónica del largo rótulo explicativo— que en una y otra edición del poema introduce su autor.<sup>16</sup>

Si el empleo de la lengua vulgar en poesía, desde las iniciales composiciones de Hidalgo, deriva de una exigencia política —que es la que da nacimiento a composiciones destinadas a enmarcar ideológicamente a los paisanos analfabetos— provocando así la integración, literatura mediante, de cosas tan dispares como el habla

popular y el pensamiento político progresista de la época, esta definición realmente esencial del género gauchesco será objeto de transformación dentro del sistema poético naciente. El artífice máximo de tal cambio será José Hernández, pero también se produce en la obra de Lussich donde resulta más ilustrativo, si cabe, porque en su caso el proceso no es racional ni puede ser planificado, sino que se desarrolla a partir de observaciones veristas del autor y casi a despecho de sus opiniones.

La dependencia de la actualidad política puede registrarse, en grado más intenso, en la edición original de 1872. Allí el autor atiende a los problemas inmediatos que deben encarar los miembros de una fracción política uruguaya: el Partido Nacional, o Blanco, que desencadenara la famosa Revolución de las Lanzas bajo la conducción casi legendaria de Timoteo Aparicio, la cual se extiende desde 1870 hasta la paz de abril de 1872. La obra probablemente fue escrita en unos escasos días del mes de junio de 1872, en Buenos Aires, o sea a sólo dos meses de la paz.<sup>16</sup> El autor vivía ardientemente los sucesos del momento, como los miembros de su partido enfrentados a la inminencia de resoluciones para poner en práctica los términos del acuerdo. Su obra no corresponderá sólo a una motivación política sino también a una estricta concepción partidista:<sup>17</sup> se escribe para ilustrar a los miembros de una fracción política acerca del comportamiento inmediato que deben asumir.

No es éste un dato histórico, contextual, ajeno a la composición literaria. Por el contrario es un dato de la estructura interna del poema: gracias a su propósito político conquista la unidad que le es retaceada por la exposición de otros temas, accidentales o hijos de las convenciones del sistema en que se inscribe, así

como por la organización escasamente planificada de sus diversos elementos. El poema busca debatir cuál posición correcta deben adoptar los revolucionarios respecto del pacto pacificador que comienza a aplicarse y que implica, entre otras disposiciones,<sup>19</sup> la entrega de las armas, el sometimiento a las autoridades constituidas, una retribución en metálico, el fin de las persecuciones por razones políticas, la entrega de cuatro jefaturas departamentales a los blancos —en un primer ejemplo de coparticipación del poder de los dos bandos políticos del país—.

Ese asunto motiva tres respuestas diferentes por parte de cada uno de los personajes. José Centurión, enemigo de la guerra, crédulo respecto de la posibilidad de una paz permanente, se muestra partidario de la fusión política entre blancos y colorados, de conformidad con una corriente de opinión que, dentro de las filas revolucionarias, tuvo predicamento en torno a uno de sus jefes, Belisario Estomba, y que en las filas coloradas habría de alcanzar razonada exposición en el manifiesto de Carlos María Ramírez, con el cual puso la piedra fundacional de su Partido Radical.<sup>20</sup> El gaucho Centurión es francamente fusionista, en 1872; lo será mucho menos cinco años después, en la versión corregida que en 1877 ofrece Lussich de *Los tres gauchos orientales*. En 1872 afirma:

Muchas veces yo pensé  
si era un castigo del cielo,  
ver vestir de luto y duelo  
tanta familia oriental,  
en grande lucha hermanal  
despedazarse esta tierra;  
maldición para la guerra,  
viva la "Unión Nacional",  
grita hoy tuito oriental  
desde el bañao a la sierra

Estos últimos tres versos, pasan a ser en 1877 los siguientes:

y en vez de empuñar la lanza  
darle al arao con pujanza  
y a toda tarea honrada.

La posición diametralmente opuesta es representada por el gaucho Julián Giménez, quien ha estado exiliado de la patria durante seis años, desde el triunfo de la Cruzada Libertadora del general Flores, y quien prevé ahora que no han de cumplirse las disposiciones pactadas, que mientras haya autoridades locales del Partido Colorado los paisanos blancos serán objeto de persecuciones y de insoportables humillaciones. Hubiera preferido la continuación de la guerra, considerando que la paz ha sido una traición de sus jefes. Ante la paz, celebrada ya, encara dos salidas: o el alejamiento de la tierra natal,

que se quede aquí el que quiera  
lo que es yo... voy a emigrar

o su incorporación a las partidas de matreros y gauchos alzados que llenaron los campos en la segunda mitad del siglo XIX a medida que se intensificaban las transformaciones económicas del proyecto liberal:

Y ha de sobrar monte o sierra  
que me abrigue en su guarida  
que ande la fiera se anida  
también el hombre se encierra.

Entre ambas posiciones extremas se sitúa Mauricio Baliente, proporcionando una solución intermedia que tiene la virtud de conseguir que a ella se plieguen de buen grado sus dos amigos: consiste en aceptar, por disciplina parti-

daría, el pacto acordado, retornando por lo tanto a las tareas pacíficas en sus "pagos" a la espera de que se cumplan los acuerdos interpartidarios. Pero no aceptar una de sus disposiciones —el desarme— o sea no entregar las armas, escondiéndolas para que sirvan de garantía al cumplimiento de lo pactado:

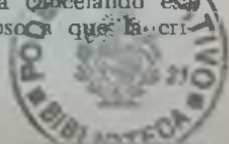
Lo que sí, no entriego yo  
las armas con que pelié,  
y un hoyo en mi pago haré  
pa allí poder enterrarlas,  
y si es menester usarlas,  
pronto encontrarlas sabré.

Decíamos que es en el planteo político donde radica la unificación de la materia literaria. Efectivamente, el tema central puede momentáneamente desdibujarse, a causa de la intercalación a lo largo de su planteo y desenlace, de fragmentos de otras tres series temáticas que confieren espesor y variedad al poema. Una de ellas propia de las convenciones específicas del sistema gauchesco, incluye el material de ambientación realista: saludos, ceremonias sociales, ofrecimientos de hospitalidad (mate, alimentos), encomios a los animales, etc. Otra serie es de tipo subjetivo y corresponde a la narración de amores, aventuras y especialmente desdichas sentimentales, las cuales han de funcionar, dentro del sistema poético de la gauchesca, como equivalencias (paralelismos) en el campo de la afectividad personal de aquellas frustraciones ("desgracias") que los personajes registran en el campo de la vida social, política y económica. Por último hay una tercera serie temática, de naturaleza más objetiva: es la historia sucinta de la Revolución Oriental que, aplicando una de las convenciones peculiares del teatro decimonónico, los personajes se cuentan como si mu-

tuamente no la conocieran, tratando de obviar el autor la falsedad situacional con interrogaciones asombrosas, ignorancias y otros recursos que legitiman la información, obviamente destinada a los lectores y no a los actores de la obra.

La compaginación de estas tres series complementarias, alternándose a lo largo del debate político que es asunto central, se perfecciona de una a otra versión del poema, adquiriendo en la de 1877 mayor enjundia y respondiendo armoniosamente al propósito político animador, porque lejos de presentarse como materiales secundarios para introducir variedad en un relato, pensando en la más cómoda receptividad por parte de un público no educado, se vinculan a los planteos políticos de cada uno, apoyándolos con datos sobre el carácter, la vida transcurrida, las situaciones particulares. Las tesis de los tres gauchos se coordinan con los rasgos de sus personalidades que se tornan perceptibles a través de la historia que cuentan y por la manera en que las narran: la naturaleza apacible, impresionable y sensiblera de José Centurión respalda sus argumentos en favor de la paz y la fusión, en tanto que los rasgos ásperos, cortantes, y la violencia irreprimible de Julián Giménez, explican bien su apelación a la guerra. Estos caracteres, levemente bocetados, no son los que generan las ideas, sino que son éstas las que han permitido al autor, progresivamente, desarrollar personajes que se les adecúan.

En este proceso, que nos lleva de una obra esquemática a otra de mayor cuerpo y complejidad, es perceptible la influencia que sobre Antonio Lussich tuviera la lectura del poema *Martín Fierro*. Eneida Sansone de Martínez puso en claro esta circunstancia cancelando esa situación de precursor talentoso que la cri-



tica, especialmente la de Borges, había remitido el poema de Lussich y demostrando que las similitudes entre ambas obras no responden a perfeccionamientos que habría operado Hernández respecto al antecesor Lussich, sino a imitaciones que éste cumpliera para mejorar su obra en una nueva versión, luego de conocer la obra magna de quien fuera siempre su maestro.<sup>20</sup>

Al margen de las apropiaciones artísticas que hace Lussich y que no son siempre felices porque desvirtúan las condiciones propias, humildes pero veraces, de su invención literaria, sin con eso alcanzar la amplitud de registro de Hernández,<sup>21</sup> hay otra influencia del *Martín Fierro* sobre la versión definitiva de *Los tres gauchos orientales*: la que se opera sobre los propósitos políticos de la obra, gracias a la lección lúcida de Hernández, quien definió con rigor las injusticias que padecía el hombre de los campos sin derivarlas de una pequeña lucha de banderías políticas y subrayando al contrario el más vasto alcance social del tema

Hernández jerarquizó el tema del "gaucho desgraciado" haciendo de su personaje, tal como dice en la carta a don José Zoilo Miguens, un "tipo", lo que hoy llamaríamos un arquetipo, al que consideró representativo de una "clase desheredada" y fue ésta de las virtudes mayores de la concepción de la obra. Es posible pensar que tal enfoque le habría sido facilitado por algunos planteos concretos del texto de Lussich, donde está intuido realísticamente pero no comprendido y expuesto metódicamente. Asistimos en *Los tres gauchos orientales* a las circunstancias que permitirán constituir temáticamente la literatura gauchesca, al hacerla trascender del nivel de una poesía estrechamente política, de banderías, a una poesía social. A su vez Lussich intentará, a la luz del modelo adulto que es el *Martín Fierro*, una disminución de

las apelaciones políticas partidistas que habían sido su base de trabajo (otra explicación del atemperamiento de las ideas "fusionistas" en 1877) y que al paso de los años habían perdido actualidad y vigor persuasivo, dejando por contraste más visibles y hasta amplificándolas, aquellas notas que apuntaban a una nueva comprensión, ahora social, de los problemas del gaucho.

En su poema Lussich introduce un tema que no era conocido, en esta versión al menos, de los gauchescos primitivos y que tendrá esplendorosa descendencia en la literatura gauchesca de la segunda mitad del XIX: la traición de los doctores.

Pero, ¡por Cristo bendito!  
se vino el dotorerío,  
de bombilla y tinterío,  
y ya empezó el barajuste.

Hidalgo, quien, el primero, fue testigo del abandono a que la patria organizada condenó a sus soldados gauchos, reparó en la diferencia del tratamiento si quien faltaba a la ley era un pobre ("roba un gaucho unas espuelas") o un señorón, pero estuvo lejos de comprender el fenómeno de clase, el cual por lo demás resultó ocultado por la inmediata lucha de facciones que habría de conmover al Plata hasta Caseros. En ese período, su portaestandarte, Hilario Ascasubi, asume el principio de los partidos políticos policlasistas, que se confundieron con ejércitos en pugna y donde la división se trazó a lo largo de las trincheras que los separaban dando a cada lado sectores unificados donde gauchos y doctores eran la misma cosa

Rosas era tan gaucho como Jacinto Cielo o Paulino Lucero, condición que no compensaba de su ruindad, puesto que era, simplemente, el enemigo, quien dirigía un partido opuesto, mien-

tras el culto general Paz debía ser respetado, aparte de sus merecimientos, por su naturaleza de partidario. Recuérdese la insolencia del "Retruco a Rosas":

Gaucha embustero, mentís  
brutalmente en cuanto hablas  
contra del general Paz,  
y en lo demás que decís.  
Pues de balde te aflijís,  
ya tu carta es conocida,  
y en todas partes sabida  
la aflicción en que te hallas,  
y para apurarte más  
yo te buscaré la vida.<sup>22</sup>

Esta concepción partidista es la que comienza a ceder con la obra de Lussich, sin él percibirlo nitidamente al principio ya que en 1872 creyó estar haciendo rigurosa poesía militante, de partido, y recién en 1883, cuando escribe a su editor<sup>23</sup> se resuelve a adoptar una visión social del problema.

Sus personajes discuten en 1872 a sus jefes y distinguen entre ellos a dos especies: la de los vinculados o parecidos o dependientes del "doctorero" urbano y los otros, similares a los soldados, como Salvañach, que luchan como ellos, tienen sus mismos hábitos e integran un grupo afín que se denominará de los "puritos". Si bien existe un primer ámbito solidario fijado por el partido, dentro de él cabe una nueva división que autoriza la liga de los que son iguales —más en desgracias que en beneficios— la cual echa las bases de una clase social más que de un partido. Para corregir las críticas que Julián Giménez dirige a Timoteo Aparicio responsabilizándolo de la que entiende infortunada paz, Mauricio Baliane argumenta que no fue la culpa del jefe gaucha sino de los doctores montevideanos del partido;

No es el general, creamó,  
quien nos ha clavao del pico;  
son los qui untan el bolsico  
con la sangre de este país.

Es idea arraigada en el gaucho Mauricio Babilante, pues también atribuye a los doctores la desunión entre los jefes revolucionarios que contribuyó a la debilidad del movimiento:

Pero pa más estrupicio  
los letraos se nos volvieron  
y ya tamién disunieron  
a Muniz con Aparicio;  
allí empezaron su oficio  
de intrigas y plumería,  
ansí que de día en día,  
la cosa tal se frunció,  
que el patriotismo voló  
¡pues sólo ambición habla!

La crítica a los "letrados" trasunta resentimiento social y una nueva visión clasista, por cuanto marca un tipo de división que ya no se ajusta a los padrones políticos partidarios sino que los corta transversalmente. El tono de Julián Giménez es el más violento, sus imágenes las más feroces y despectivas, pero estas opiniones son compartidas por los amigos presentes:

Y a la oreja siempre andan  
y como sarna se pegan;  
dentran, salen, corren, bregan,  
se dueblan con los que mandan:  
adulan, gruñen y ablandan  
con el unto de su labia.

Esta manera de ver a los integrantes de la clase superior, urbana y educada, devendrá un lugar común de la poesía gauchesca y en diversas acuñaciones se prolongará hasta nues-

tros días, fijando el comportamiento rural respecto a las elites intelectuales urbanas. Se complementa con la visión de sí mismos que tienen los personajes gauchos.

Parten de la convicción de que si no han sido derrotados, tampoco han triunfado en su revolución y que dentro de ella han sido los más perjudicados. Un acento que se había oído notorio en el *Cielito del Blandengue retirado*, cruza por estas lamentaciones. Para José Centurion la guerra ha sido un mal negocio para el país y también para él:

Nunca pasé de soldado,  
siempre en pelea dentré,  
en la vida me quedé  
atrás en las caballadas,  
¡y en tuitas las agarradas  
el primero me encontré!

Esta vez Julián Giménez no lo contradice, sino que lo corrobora:

Solo cuando nos precisan  
entonces sí, son cumplidos,  
pero después de servidos  
¡nos encuentran nos pisan.

Declamos que con estos textos de 1872 se constituye un sistema poético que funda la literatura gauchesca. El esqueleto ideológico de tal operación artística es el descubrimiento, por parte de los escritores, de la condición de "clase desheredada" que cabe a los habitantes de los campos, cuya resultante literaria es el principio de una poesía social, sustituyendo la poesía de facción o de partido que se había practicado hasta entonces. En la medida en que algunos textos primitivos, como los de Hidalgo, puedan imparentarse —extrapolados de su medio y momento— con esta *condición de clase*, por oscura

que sea, se podrá vincularlos al sistema poético instituido.

A través del comportamiento de sus personajes registra Lussich la emergencia de una conciencia de clase entre el paisanaje. Es en él un dato de observación realista que sin embargo no analiza hasta sus últimas consecuencias. Es decir: no lo lleva a la adopción de las demandas revolucionarias que confusamente presenta esa clase tal como en cambio se lo percibe en el texto poético y en los escritos en prosa de José Hernández. Lussich adopta una actitud paternalista e incluso difunde entre sus lectores una ideología de compromiso donde se revela su propia visión de clase. Su ocasional liga juvenil con los hombres de campo a los que generosamente trata de ayudar mediante sus poemas, no lo conduce a romper su integración personal, por nacimiento, educación e intereses, con su propia clase burguesa, que en la misma época y simultáneamente con lo que ocurría entre los paisanos se está descubriendo como tal, adquiriendo una conciencia más lúcida de su cometido y tareas,<sup>24</sup> sino que, al contrario, le lleva a reforzarla en lo que podría ser otro ejemplo de la tradicional "educación de príncipe" en una etapa modernizada.

Hacia el final del poema el apacible Mauricio Baliente expone en conclusión una filosofía cristiana y encarece la obediencia a los inescrutables mandatos de Dios así como el reconocimiento de la bondad de los "magnates", sin que su discurso entusiasta logre vencer el escepticismo burlón de Julián Giménez. La semilla que él propaga fructifica en la coda del poema.

Una vez desperdigados los amigos, aparece un cuarto personaje, el matrero Luciano Santos, que ha oído todo, escondido tras los matorrales. Le cabe la representación del autor: es

quien ha de contar el diálogo de los "tres gauchos" en lo que él designa como un "cuento nacional" y corre a su cargo el discurso solemne a los "gobiernos, gefes, doctores, ministros y chupadores" con que se corona y resuelve la obra. También aquí la articulación literaria, bastante chirriante, que consiste en sacar un repentino oyente escondido, responde a motivos ideológicos. Lussich debe ofrecer un discurso que absorba, interprete y explique su poema, unifique las opiniones dispersas en él vertidas y precise la demanda social a nombre de todos los gauchos. Ésa es la función de Luciano Santos y sus décimas. Es lo que hoy llamaríamos un equilibrado discurso reformista, dado que primero pide buenos tratos para el "paisano de ley" y en seguida observa que tal atención depararía que viviera

sin meterse a reboltoso  
ni a defender caudillaje,

con lo cual subraya que es también del interés de autoridades y estancieros el tratamiento humano a un futuro colaborador apacible.

Esos versos faltan en el texto de 1872. Son una incorporación de 1877 que corrobora la tendencia de la versión definitiva al paternalismo —peculiar del mensaje de clausura— y a un edulcoramiento de la imagen de los paisanos. Algunos ejemplos de las modificaciones introducidas por el autor revelan que aquella fiereza del hombre de campo revolucionario que lo sedujera cuando redactó su poema<sup>25</sup> cinco años después se le presenta como perjudicial. Es una concepción mucho más apacible la que quiere proporcionar a sus lectores, quienes ya no están en la misma situación de hace un quinquenio, saliendo de una guerra larga y dolorosa. No es fácil interpretar los motivos de esta transformación: saber si el autor, como

hiciera Hernández en su diario *"El Río de la Plata"* y posteriormente desde Montevideo en *"La Patria"* con el cual colabora Lussich, trata de crear una imagen levemente idealizada del gaucho para defenderlo mejor frente a las persecuciones a que lo condenan las autoridades aduciendo su peligrosidad y fiereza, o si acaso pretende que ellos, destinatarios del texto, se amolden dentro de esa imagen y se acomoden a la filosofía paternalista del mensaje.

La modificación es muy notoria en una de las jactanciosas décimas de Luciano Santos. ■■■■ en 1872 decía:

Del campo soy el querido,  
del monte soy el adorno,  
al pajonal lo trastorno  
y en el guayabo hago nido;  
como culebra he vivido  
a un camalote ensimao  
carne nunca me ha faltao  
de hacienda ajena con cuero.  
¡He enlasao siempre el ternero  
que los puntos le había echao!

En 1877 sus últimos versos cambian por los siguientes:

Mas nunca he sido el azote  
del pacífico estanciero,  
sólo al que atentó a mi cuero  
traté apretarle el gañote.

Por ambas operaciones resulta acentuado el trasfondo social del poema: por los testimonios de los paisanos que, escritos a la vera de los sucesos y para que ellos los leyeran reconociéndose, debían registrar realísticamente el lento —y desalentado— hallazgo de su integración en una clase social, la desheredada de que

habla José Hernández, y por los testimonios de la visión clasista del autor que se revela en el progresivo rebajamiento de las aristas del poema y en el paternalismo de su mensaje compasivo. En la medida en que es ésta una transformación que se ha operado en la sociedad rioplatense, donde las concepciones de clase afloran al iniciarse la construcción del orden neocolonial como exigencia de clarificación acerca del finalismo de los proyectos, estamos en presencia de una obra representativa. Y este solo rasgo le confiere situación privilegiada dentro de la serie de textos literarios de la gauchesca.

Montevideo, junio de 1972

#### NOTAS

1. Así llama Tulo Halperin Donghi, en su libro *Historia contemporánea de América Latina* (Madrid, Alcaza Editorial, 1964) al periodo que va aproximadamente de mediados del XIX hasta 1880, cuyo proceso económico lleva a estatuir un nuevo pacto colonial con los imperios europeos centrales, especialmente Inglaterra y Francia.

1 bis. En la carta a Antonio Barreiro y Ramos, que sirvió de prólogo a la edición definitiva de 1883, recuerda Antonio Lussich el periodo en que conoció a los personajes de su libro. "En épocas luctuosas para la república, he compartido sus alegrías y sus amarguras; los he acompañado en el mejor escenario donde podían exhibirse, el campamento; he escuchado con placer sus canciones épicas; he gozado en sus gratas manifestaciones de contento; he sufrido con el triste relato de sus pesares".

2. La concepción rigidamente individualista del destino de Martín Fierro, a desembozado "contrario sensu" de lo afirmado por José Hernández, la formula inicialmente Borges en su artículo "El Martín Fierro" (*Disquisición*, Buenos Aires, Gleizer editor, 1932) que es semilla de sus posteriores desarrollos del tema: *Aspectos de la literatura gauchesca*, Montevideo, Número, 1950; *El Martín Fierro*, Buenos Aires, Columba, 1953, y los prólogos y notas a antologías gauchescas.

3. Partiría de una teoría del arte basada en la

co-movisión vanguardista, que fue la escuela donde fraguó su propio arte, Jorge Luis Borges negó la condición poética del *Martín Fierro*, desarrollando una tesis sobre la condición novelesca tanto de la épica, que abandonaría así su especificidad poética, como del poema de Hernández, equiparado —tal como teorizara Lugones— a esa corriente épica. La misma tesis fue repetida, ampliada, por Martínez Estrada. Para una concepción poética que abandone el distingo entre poesía culta y poesía popular (que estableciera el romanticismo aunque para revalorizar a la segunda) y entre poesía y las formas históricas particulares que ha asumido, el *Martín Fierro* asume totalmente la condición poética, incluso en su manejo de las articulaciones narrativas. Agregar que Hernández es el mayor poeta del siglo en su país comporta una jerarquización respecto a creadores como Echeverría o Mármol o cualquier otro anterior a Lugones.

4. "La función de hacer producir al campesino y la tierra se ha transformado, en un régimen económico que se apoya en la constante expansión de las exportaciones, en una suerte de servicio público y no es sorprendente que para cumplirlo el terrateniente tenga el apoyo incondicional de la fuerza pública." T. Halperin Donghi, ob. cit. p. 219.

5. Referencias a la producción del período se encuentran en Domingo A. Caillava, *Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay*, Montevideo, Claudio García, 1945. Sobre los seudónimos ver "Pequeño diccionario de seudónimos de poetas gauchescos" en: Eneida Sansone de Martínez, *La imagen en la poesía gauchesca*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1962.

6. De conformidad con las cartas intercambiadas entre José Hernández y Antonio Lussich, que éste introdujo como prólogo a su poema, habría sido el primero quien lo estimuló a escribirle después de haber visto "algunas producciones inéditas que yo había escrito en el Estilo Especial que usan nuestros hombres de campo".

7. Lauro Ayestarán, *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*. Montevideo, Imp. El Siglo Ilustrado, 1950.

8. Sobre los distingos entre la poesía tradicional y la gauchesca, y entre los géneros gauchesco, nativista y folclórico, puede verse un preciso resumen en el prólogo de Horacio Jorge Becco, al *Cancionero tradicional argentino*, Buenos Aires, Hachette, 1960, aunque allí no se considera, como tampoco lo hacen Carrizo o Jacovella, la creación popular espontánea, generalmente anónima, que se rige por el modelo culto.

9. Las referencias a la poesía cultivada en las

filas del ejército revolucionario de Timoteo Aparicio se pueden ver en Abdón Aróztegui, *La revolución oriental de 1870*, Buenos Aires, editor Félix Lajouane, 1883, dos vols., tomo I, pp. 242-245.

10. A. Aróztegui, ob. cit., t. I, p. 243.

11. *Los tres gauchos orientales*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1964, pp. 20-1.

12. "El inválido oriental", que fuera leída en el Teatro Solís en abril de 1874, y "El presidiario", leída en el Club Universitario en setiembre de 1874, ambas recogidas como apéndice en la edición de 1877 de *Los tres gauchos orientales*, desapareciendo en la posterior de 1883 que puede considerarse la definitiva.

12 bis. Se trata del rasgo que más llamó la atención de José Hernández sobre el comportamiento lingüístico del gaucho y el cual, junto a su tendencia sentenciosa, utilizó a fondo en su obra buscando singularizar al personaje a través del manejo original de una lengua y no sólo mediante descripciones, acciones o comentarios generales. En la carta a D. José Zoilo Miguens, que prologa la primera edición de *El gaucho Martín Fierro*, dice Hernández: "Y he deseado todo esto, empeñándome en imitar ese estilo abundante en metáforas, que el gaucho usa sin conocer y sin valorar, y su empleo constante de comparaciones tan extrañas como frecuentes".

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

14. Jorge B. Rivera: *La primitiva literatura gauchesca*. Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968, pp. 42-49.

15. La primera edición de la obra (Buenos Aires, Imprenta de "La Tribuna", 1872) se titulaba: "Los tres gauchos orientales, coloquio entre los paisanos Julián Giménez, Mauricio Baliente y José Centurión sobre la Revolución Oriental en circunstancias del desarme y pago del ejército por Antonio D. Lussich, dedicado al señor D. José Hernández". La edición corregida de 1877, que se presenta como segunda, se tituló: "Los tres gauchos orientales, coloquio entre los paisanos Julián Giménez, Mauricio Baliente y José Centurión, tratando de la revolución oriental encabezada por el coronel D. Timoteo Aparicio desde que se produjo hasta la Paz de Abril de 1872". La pieza complementaria que escribió y publicó en 1873, debido al éxito de la primera, también lleva un largo título histórico donde se dice que narra "los sucesos más importantes de aquella época hasta el nombramiento del doctor José E. Ellauri para primer magistrado de la república".

16. En la edición de 1872 se incluye una carta al autor firmada por J. Martínez, que no se republicará en las ediciones posteriores. En ella, datada en Buenos Aires a 22 de junio de 1872, J. Martínez dice a su amigo: "Tu obra, escrita y meditada en un corto período, responde con justicia a tus ambiciones y esto es en mi concepto su mérito mayor".

17. J. Martínez, carta citada, dice: "En lo que no estamos conformes, es precisamente en el móvil que te ha inspirado, porque tiene un color político con el cual no simpatizo".

18. El texto íntegro del Pacto de Abril en Aróztéguy, ob. cit.

19. Carlos María Ramírez: *La guerra civil y los partidos de la República Oriental del Uruguay*. Profesión de fe que dedica a la juventud de su patria. Montevideo, Imprenta a vapor de El Siglo, 1871.

20. Ver el prólogo de Eneida Sansone de Martínez a la edición de *Los tres gauchos orientales*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1964, pp. XII-XVI.

21. Uno de los pasajes más notoriamente "hermandianos" es el correspondiente a la evocación que hace Mauricio Baliane de su época de oro (ed. cit. p. 16) que en la versión original, más simple y armónica, decía:

Yo una haciendita tenía  
y un rancho de material;  
la suerte de par en par  
tuitas sus puertas me abría.

Y sin mermar trabajaba  
pasando alegre los días.  
¡Cuándo yo me pensaría  
que así mi suerte acababa!

Tuito, tuito se perdió,  
lo tuve que abandonar,  
saqué lo que pude alzar  
y a lo demás, dije adiós.

La guerra se lo comió,  
¡y el rastro de lo que jué  
será lo que encontraré  
cuando al pago caiga yo!

22. Hilario Ascasubi, *Paulino Lucero*, Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1945, p. 103.

23. "Tengo legítimo orgullo por el éxito obtenido; no por la importancia que pueda atribuírsele el trabajo

Intelectual, sino por la causa que defiende, despreciado del partidario que es, haciendo únicamente justicia a esos desgraciados parias, víctimas del absolutismo en que viven, desposeídos de todas las garantías a que tienen derecho como ciudadanos de un pueblo libre." Carta a Antonio Barreiro y Ramos, *Los tres gauchos olímpicos*, ed. cit. p. 3.

24. Está por hacerse una revalorización de la llamada ideología del principismo, estudiándola como anunciación de una conciencia de clase en la joven burguesía del país. Contamos con varios excelentes estudios acerca de las ideas (Juan Antonio Oddone, *El principismo del setenta*, Montevideo, Universidad de la República, 1956), y acerca de las bases económicas (José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, *Historia rural del Uruguay moderno*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1967, dos vols.) dentro de la línea de crítica al principismo que abrió Juan E. Pivel Devoto (*Historia de los partidos políticos en el Uruguay*, Montevideo, 1942), pero nos falta un estudio de conciencia social.

Sobre este período histórico, en general, se pueden consultar con provecho, los *Cuadernos de Marcha*: N° 57, *Centenario de la Paz de Abril* y N° 58, *Los Principistas*.

25. En el discurso evocativo del "timorato" Bahlente, repárense en estas confesiones sobre los hábitos de la guerra: "¡Ese día, sí carché / prendas de plata nuevitas!" o "¡Qué día de matar gringos / Si era lanzar a lo fino."