

UN AMARGO CUERPO QUE DESPOTRICA: LA REPRESENTACIÓN DE LA PATRIA EN LOS CIELITOS DE BARTOLOMÉ HIDALGO

María Elena Campero

McDaniel College

Resumen

Este ensayo analiza la configuración del “nosotros” americano, en relación de tensión y de diálogo con el “otro” español, en los *cielitos* del poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo (1788-1822). En tanto composiciones creadas en plena etapa independentista y manifestaciones primeras de la literatura gauchesca, los *cielitos* de Hidalgo exhiben las representaciones simbólicas forjadas por los americanos para pensarse tanto a sí mismos como a sus enemigos españoles. Cuando dichas representaciones entran en escena, el *cielito* se vuelve violencia pura al punto tal que las fronteras entre lo humano y lo animal se esfuman.

Palabras clave: cuerpo americano, nosotros-otros, gaucho, poesía gauchesca, *cielitos*, Bartolomé Hidalgo, animalización y heterogeneidad.

Abstract

This essay analyzes the configuration of the Latin-American “us”, in a relation of tension and dialogue with the Spaniard “other”, in the *cielitos* of Uruguayan poet Bartolomé Hidalgo (1788-1822). Since *cielitos* are compositions created during the independence period and are considered to be the first manifestations of *gauchesca* literature, Hidalgo’s *cielitos* exhibit the symbolic representations created by Latin Americans not only to describe themselves but also their political adversary. When these representations appear, the *cielito* becomes pure violence to such a degree that the frontiers between human and animal disappear.

Keywords: Latin-American body, us-others, *gaucho*, *gauchesca* poetry, *cielitos*, Bartolomé Hidalgo, animalization and heterogeneity.

En *El gaucho Martín Fierro* (1872), la primera parte del célebre poema gauchesco, Martín Fierro le reclama a un mayor el sueldo jamás recibido por el trabajo efectuado en la frontera. Dado que algunos compañeros sí han cobrado, el gaucho cierra su queja conjeturando que tal vez le toque su turno al día siguiente. La respuesta

del mayor no tarda en llegar: “–Qué mañana ni otro día’,/ al punto me contestó,/ ‘la paga ya se acabó,/ siempre has de ser animal” (Hernández 45). La certeza es absoluta, el tono contundente. En ese presente de enunciación, el gaucho es amarrado a una representación simbólica bestial y proyectado ineluctablemente hacia el futuro. Sin embargo, este modo de representación animal del hombre rioplatense tira coques desde su pasado. Es en dirección de esta prehistoria, de estas coques, que este ensayo se orienta.

En medio de las luchas por la independencia de las tierras americanas del poder de España, el poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo (1788-1822) se vale de la voz del gaucho para celebrar en el “Cielito de la independencia” (1816) el nacimiento de una “nueva Nación” (63) y para hacer un llamamiento urgente a la unión de los nuevos ciudadanos, jurando “eterna guerra al tirano” (64) y condenando tanto al americano traidor como al enemigo externo despótico¹. En tanto composiciones creadas en plena etapa independentista y siendo inaugurales para el género de la poesía gauchesca, los cielitos de Hidalgo exhiben las representaciones simbólicas forjadas por los americanos para pensarse tanto a sí mismos como a sus enemigos españoles. Es decir, la amenaza del español obliga a una definición inmediata de ese “nosotros” recién instituido y, al mismo tiempo, exige una caracterización marcadamente peyorativa del rival político. Cuando dichas representaciones entran en escena y se despliegan, el cielito se constela de fulgurante violencia y las fronteras entre lo humano y lo animal se borran y se cruzan, tanto en los cuerpos americanos como en los del enemigo español.

¹ Bartolomé Hidalgo (1788-1822) participó activamente en la batalla de Cardal –a los dieciocho años– contra los ingleses. En el periodo 1811-1815, se unió a las fuerzas de Artigas para realizar múltiples tareas: “secretario, comisario de guerra, administrador, oficial de tesorería, director de Correos y, desde luego, poeta, con la función cívica y popular que un poeta debía desempeñar en ese tiempo y en esas circunstancias” (Rama 1: 52). Después, por un breve lapso, estuvo a cargo del Ministerio de Hacienda y luego fue nombrado oficial del ministerio. Finalmente, se lo designó director del teatro “Casa de Comedias”. Con la derrota de Artigas y el triunfo de los portugueses en Montevideo, Hidalgo fue relegado al puesto de censor. En 1818 se mudó a la ciudad de Buenos Aires donde –pocos años después– falleció.

Perseguir el cuerpo de ese “nosotros” americano es la consigna que impulsa este trabajo y que, al mismo tiempo, obliga a acechar ese otro cuerpo, el del enemigo español, convocado siempre en los versos de los cielitos de Hidalgo. Porque, como reflexiona Bajtín, “[s]ólo al revelarme ante el otro, por medio del otro y con la ayuda del otro, tomo conciencia de mí mismo, me convierto en mí mismo. Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia se determinan por la relación con la otra conciencia (con el tú)” (163).

Por otra parte, si en los cielitos de Hidalgo es el cuerpo del gaucho y –en menor número– el del negro y el del indio el que lucha y que atosiga el cuerpo del enemigo español, entonces importa analizar cómo irrumpe este cuerpo americano en tanto representación simbólica sobre la cual se constituye y configura el “nosotros” vibrante en los versos de Hidalgo. ¿De qué manera se corporalizan estas voces hasta ahora nunca oídas en la pluma de un poeta comprometido con la causa independentista? ¿Cómo emerge y se cristaliza en estos cielitos el problema de la representación del cuerpo de ese “nosotros” heterogéneo, de ese “nosotros” americano? ¿Cómo se presentan americanos y españoles, en la escritura de Hidalgo, una vez que la frontera entre lo humano y lo animal se difumina y transgrede? Estas son algunas de las interrogaciones que se abordan en las siguientes páginas².

El cielito, la voz del gaucho y la bestialización

En su obra *Los gauchipolíticos rioplatenses* (1982), Ángel Rama hace hincapié en este “reciente descubrimiento del ‘nosotros’” (1: 73) que impregna toda la obra de Hidalgo. El crítico filia y reconoce este “nosotros” en la poesía política compuesta en lengua vernácula, correspondiente a los primeros años de la revolución, y con claros antecedentes tanto en lo que posteriormente será territorio argentino como uruguayo. De acuerdo con Rama, en estas tempranas irrupciones del “nosotros” ya la colectividad se entiende en tanto

² En este ensayo se analizan todos los cielitos de la edición trabajada, excepto el “Cielito Oriental” (1816). Esta decisión responde a la intención de mantener la uniformidad lingüística y un mismo enemigo político: los españoles. El cielito excluido está dirigido al enemigo portugués y está escrito combinando tanto el español como el portugués.

vínculo político entre los hombres. Tiempo después, este “nosotros” se termina de forjar y definir en los cielitos de Hidalgo, en medio de las batallas por la independencia, cuando el destino de estas tierras americanas está en jaque por el enfrentamiento al español y a sus partidarios.

Al participar activamente del juramento bélico que pregona, el cielito cumple un rol político-ideológico concreto: “El mensaje ideológico que el escritor procura transmitir pertenece al presente histórico y a sus más visibles y urgentes demandas: explica la lucha armada contra españoles y portugueses y la justifica a nombre de un ideario que fuera generado por la burguesía triunfante europea e imitado por la burguesía mercantil platense” (Rama 2: 172).

En el momento que la burguesía local se percata de que el éxito del proceso revolucionario depende de la incorporación de otros sectores a la causa, ahí entonces los ejércitos locales se ven obligados a aceptar entre sus fuerzas a gauchos y también a negros e indios. El cielito promueve este reclutamiento de hombres para la batalla, incitándolos a la lucha: “Cuando sólo la incorporación de los gauchos y también de los esclavos negros (y de los indios), permite enfrentar con alguna probabilidad de éxito a los ejércitos españoles, la literatura concurre a proporcionar una explicación inteligible para ese vasto sector de la sociedad” (Rama 2: 173).

Cuando Josefina Ludmer en *El género gauchesco: un tratado sobre la patria* (1988) caracteriza la “revolución literaria” (43) que significó la obra de Hidalgo, en primer lugar, señala “un ascenso de las voces no escritas nunca [...] las voces del pueblo en la revolución y en los ejércitos” (43) y, luego, cómo dichas voces se hacen eco y reclaman los ideales de la burguesía iluminista europea para estas tierras americanas. El género gauchesco se funda entonces a partir de esta compleja operación que implica la apropiación de la voz del gaucho por parte del autor letrado mientras se demanda el cuerpo del gaucho en las filas del ejército (y ya después en las estancias como peones). La palabra “gaucho” experimenta una re-semantización: de delincuente a patriota, sin la cancelación definitiva del primer significado por el segundo³. Es más, Ludmer resume el género

³ “El escándalo verbal sirve de nacimiento y de cierre del género: porque hay dos sentidos de la voz ‘gaucho’, uno nuevo y otro que sigue resonando,

gauchesco bajo la fórmula: “en la voz del gaucho define la palabra ‘gaucho’: voz (del) ‘gaucho’” (34).

Como afirma Ludmer, “[l]a guerra no sólo es el fundamento sino la materia y la lógica de la gauchesca” (30). Por eso, el tono propio del cielito es el desafío que desde siempre ha estado presente en las payadas de la cultura popular oral⁴. En la payada, cada cantor arriesga frente al otro su reconocimiento en tanto tal: “Y quién vale más en el canto es igual a quién es más hombre o más valiente: es el hombre el que siempre está en juego en el desafío” (Ludmer 138). En otras palabras, es importante reconocer que “[h]ay en el desafío, y también en el lamento, algo así como la disputa por una lógica de identidad, por el ser [...]” (Ludmer 120). Los cielitos de Hidalgo duplican este desafío, pero ahora es ese “nosotros” –representativo del hombre americano– el que se debate por definir y por persistir frente al enemigo español.

El espacio textual de “ese cielo del Americano” (65) propuesto por Hidalgo se abre por completo al choque, a la contienda, a la violencia en su forma más pura. Porque, como reconoce Ludmer, la matriz misma del cielito es una “guerra simbólica” (124). En la escritura de Hidalgo, el “cielo de la amada Patria” (63), ese “cielo de la libertad” (63), ese “cielito de la unidad” (64) convive con el “cielo de la madriguera” (73), “cielito del *Teruteró*” (81), “cielito del espinillo” (91), “cielito del cascabel” (93), “cielito de los corrales” (106). Paulatinamente, la ideología de la burguesía iluminista se opaca de modo tal que la patria deviene un *ubi* poblado de animales y vegetales, de pura vida, brío. Al jurar combatir por siempre al rival, el cielito se vuelve un “cielito de los excesos” (104, 86), un productor constante de energía y fuerza destinada a ese enemigo español que amenaza poner en peligro una identidad americana todavía inestable y tambaleante.

porque hay para el gaucho un sistema diferencial y dislocado de leyes y de universos militares y económicos, porque podía aceptar la disciplina o desertar, hay uso de la voz diferencial del gaucho” (Ludmer 32).

⁴ Aparte del origen popular oral del desafío, Ludmer también insinúa que dicho tono presente en los cielitos podría provenir de dos niveles de la literatura de entonces: el nivel alto (las odas solemnes) y el nivel popular (las sátiras y las letrillas). Más allá de este enunciado y una nota a pie de página no desarrolla este punto dado que se trata de un “indecidible en el Tratado” (129).

El grado de agresión alcanzado en y exhibido por la poesía de Hidalgo es de tal envergadura que desborda la esfera misma de lo humano. Es más, en *Orientales: Uruguay a través de su poesía* (1996), Amir Hamed proyecta esta violencia y bestialización, presentes en la literatura gauchesca, sobre la poesía uruguaya de fines del siglo XIX y del siglo XX. Hamed analiza cómo, a su manera, la fuerza de esta brutalidad y animalización de la gauchesca encuentra su camino de regreso al campo de la lírica ya desde fines del siglo XIX. Para Hamed, con la poesía gauchesca de Hidalgo, producida por fuera de los muros de Montevideo sitiada, se cristaliza y emerge el sustrato/formante oriental cuya importancia es clave en la constitución de la literatura nacional⁵. El retorno de ese remanente oriental, con su característica violencia y bestialización, está asegurado dado que resulta imposible celebrar épicamente al gaucho cuando continúa siendo una amenaza concreta para los proyectos modernizadores capitalinos (31). En su lugar, se consagra la figura del mestizo con el *Tabaré* (1886) de José Zorrilla de San Martín (31). Es más, para el crítico uruguayo, este formante oriental se convierte —a partir del novecientos uruguayo— en uno de los dos polos de fuga de la literatura uruguaya del siglo XX (40). De allí la multivocidad de la poesía de Julio Herrera y Reissig o el erotismo feroz de Delmira Agustini. El otro horizonte de fuga es la Europa cosmopolita.

De cuerpos amargos, nosotros

Desde el “Cielito de la independencia” (1816), el cuerpo del americano, recientemente liberado de “los grillos, y las cadenas” (64), se sabe en peligro: “Queremos antes morir/ Que volver a ser esclavos” (65). Tanto el pasado como el futuro se encuentran

⁵ De acuerdo con Hamed, la peculiaridad de la literatura uruguaya resulta del encuentro de tres lenguajes: la poesía gauchesca —vehículo primigenio del formante oriental—, el tango y la línea poética franco-uruguaya con Isidore Ducasse y Jules Laforgue (14). El punto de partida de sus reflexiones es la dicotomía oriental-uruguayo. Para Hamed, el término “uruguayo/Uruguay” constituye una creación del estado batllista racionalista y homogeneizador (14). Hamed plantea entonces la presencia de dicho formante oriental como el índice de un profundo antagonismo entre el poeta y ese territorio delimitado como “uruguayo” a partir del tratado de paz de 1828 (14).

atravesados por la amenaza de la violencia, más aún ese presente que se sostiene solamente desde la virtualidad del juramento de perpetuo combate: “Juran hoy con heroísmo/ Eterna guerra al tirano,/ Guerra eterna al despotismo” (64). La promesa se formula con tanta fuerza que borra ese “hoy” para extenderse como una certeza *ad infinitum*.

Esta representación simbólica del americano en tanto cuerpo que resiste es clave y se repite múltiples veces en los cielitos de Hidalgo. En el “Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras, compuesto en honor del Ejército Libertador del Alto Perú” (1821), la voz del gaucho Contreras proclama: “Ya en otro cielito le dije [al rey Fernando VII]/ Nuestra *amarga resistencia*,/ Y nuestra eterna constancia/ Por lograr la independencia” (97, el énfasis es mío). El carácter eminentemente bélico de la poesía gauchesca exige la puesta en escena del cuerpo propio y ajeno. En este sentido, la “amarga resistencia” es decisiva dado que lleva a un primer plano el cuerpo de la patria y lo presenta en tensión permanente, en oposición con un otro. El cuerpo americano se dibuja a sí mismo en esa apelación al cuerpo del español. Y, a partir de ese otro cuerpo, se plantea al propio como “amargo”.

Aparte de las usuales acepciones de “amargo” vinculadas con el universo de la aflicción y el disgusto o el sabor a hiel, por aquellos años en la zona del Río de la Plata este término se utilizó como sinónimo de “valiente”, según indica el *Diccionario Histórico de la Lengua Española* (1979) (Real Academia Española 749)⁶. En el cielito “Un gaucho de la Guardia del Monte contesta al manifiesto de Fernando VII y saluda al conde de Casa Flores con el siguiente cielito, escrito

⁶ En el conjunto total de cielitos, la única vez en la cual dicho adjetivo responde a esta primera acepción de “amargo” figura en el cielito “Un gaucho de la Guardia del Monte contesta al manifiesto de Fernando VII. Y saluda al conde de Casa Flores con el cielito, escrito en su idioma” (1820): “Cielito, cielo que sí,/ Mi asunto es un poco largo/ Para algunos será alegre/ Y para otros será *amargo*” (85, el énfasis es mío). Por otra parte, es importante señalar que muchas veces al mate, infusión rioplatense tradicional, cuando no tiene agregado de azúcar es llamado “mate amargo” o “amargo” a secas. En los cielitos de Hidalgo, solamente se registran dos casos en los cuales se opta siempre por “mate”, lo cual es lógico dado que “amargo” se reserva para la definición identitaria del hombre rioplatense.

en su idioma” (1820), una nota a pie de página aclara que el verso “amargo, y mozo de garras/ para sentársele a un potro” (91) equivale a “valiente y fuerte sobre el caballo” (91). En el glosario final de la edición de *Poesía gauchesca* (1955), al cuidado de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, se establece idéntico significado para el adjetivo “amargo” (2: 764). Asimismo, en su *Nuevo vocabulario campesino rioplatense* (1957), Juan Carlos Guarnieri también ratifica dicho significado al especificar que “amargo” es “[el] hombre recio y valiente, difícil de vencer” (23)⁷.

A la hora de describir el cuerpo del hombre americano, el cielito de Hidalgo se pronuncia por el significado instituido por la comunidad lingüística rural de esta región. Esta elección de “amargo” en lugar de “valiente” es perfectamente lógica si se tiene en cuenta que, en plena etapa revolucionaria, lo que se está definiendo es el ser americano; y, por otro lado, que justamente la poesía gauchesca se define por proponer una lengua literaria a partir de los rasgos específicos del habla rural rioplatense mediatizada por la pluma del escritor. Como bien señala Rama, dicha elección implica “una toma de posición” (2: 191) concreta en diálogo con y respondiendo a la independencia política en marcha por estas tierras. Hidalgo, en tanto letrado, despliega esa fuerza que los acontecimientos históricos exigen y ancla dicha energía a un “nosotros” que se está jugando su existencia y legitimidad en el momento mismo de su definición. La operación de Hidalgo consiste entonces en resaltar la cualidad por excelencia definitoria del americano patriota: su valentía; y, exhibirla poniendo el cuerpo no sólo en acción, sino también comprometido completamente en un episodio saturado de violencia como es la guerra. Porque, como propone Ludmer, “[e]l código consuetudinario del valor es un fenómeno estructural de la sociedad pastoril” (140). En estos cielitos, el carácter “amargo” del americano, respon-

⁷ Obviamente, el *Diccionario de Autoridades*, cuyo primer tomo data de 1726 y abarca las letras “A” y “B”, no registra esta acepción del adjetivo y, por ende, muestra que se trata de un significado exclusivo de la región del Río de la Plata. El *Diccionario Histórico de la Lengua Española* (1979) de la Real Academia Española sí recupera este significado local del adjetivo e incluye a modo de ejemplo versos de Hidalgo correspondientes al diálogo “Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano, de todo lo que vio en las fiestas mayas de Buenos Aires , en el año 1822” (1822).

de a una necesidad concreta: sortear la amenaza española. Posteriormente, avanzado el siglo XIX, se requerirá de este valor en las luchas de facciones, en la expansión de la frontera nacional, en las estancias como mano de obra, etc.

El cuerpo brioso del americano valiente se vuelve así discurso, caracterización del “nosotros”. Ahora bien, este significante “nosotros” remite no sólo a la tradicional composición militar de las filas del ejército, sino también se abre a y aglutina los recientemente incorporados gauchos y también –como indica Rama– negros e indios. En el “Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú” (1818), se narra el encuentro del ejército español con las fuerzas locales y se hace referencia a la “grande Armada” (71) que acompañó al general San Martín, por un lado, a través de nominativos colectivos: “nuestros batallones” (73), “nuestros soldados” (74) y “nuestros americanos” (75). Por otro, dicho grupo se descompone en: “era la gente lucida,/ y todos mozos amargos” (71), “los paisanos” (72), “los indios” (73) y “el Patriota” (75). La voz de enunciación, que en el título se reconoce a sí misma como gaucha, a la hora de traer a escena cada uno de los miembros de ese ejército lo hace distanciándose. Ni bien esa forma posesiva del “nosotros” se abalanza sobre el cuerpo textual del cielito, inmediatamente se retracta para dejar tras suyo la huella de una identidad ya fragmentada desde el momento primero de su cristalización.

En los cielitos de Hidalgo, la irrupción de este “nosotros” –en tanto cuerpo– constituye un problema de representación que, por un lado, revela un “nosotros” no resuelto, forjado como respuesta inmediata a las circunstancias históricas y, por otro, anuncia ya la imposibilidad de que dicho cuerpo –en ese estado de violencia desmedida– se incorpore a un proyecto nacional modernizador como el experimentado por Uruguay a partir de 1860⁸. En estos cielitos, el cuerpo patrio es un cuerpo que se resiste también a la representación o, mejor dicho, en la representación se resiste. Son –más bien– las acciones infringidas o a infringir sobre el cuerpo del otro las que, en la mayoría de los casos, permiten delinear el propio

⁸ Rama señala que en el “Cielito del Blandengue retirado” (¿1821?) el verso “no me vengan a mí” ya pone de relieve la ruptura del “nosotros”, la derrota de esa unión forzada entre los hombres (1: 77).

cuerpo. Todas estas acciones tienen como denominador común la violencia que ese enemigo español demanda: gritar “mueran todos los gallegos” (73), matar “godos como infierno” (75), “[y] *entreverarnos al grito/ [h]asta sacarles el guano*” (79), hacer correr tanta sangre que se une al agua del arroyo (74), sacar al enemigo “limpito” (74) del caballo, “[y] al godo que se equiboque/ [s]umírselo hasta las muelas” (83), etc.

Por lo general, son muy pocos los pasajes donde el cuerpo del americano se exhibe a sí mismo. La mayoría de las veces, se despliega el cuerpo del español sufriendo los constantes embates perpetrados por el cuerpo local. Sin embargo, en el cielito “Un gaucho de la Guardia del Monte contesta al manifiesto de Fernando VII y saluda al conde de Casa Flores con el siguiente cielito, escrito en su idioma” (1820), el americano se ofrece como víctima del pasado colonial español. El cuerpo del hombre de estas tierras encalla en la historia y, desde allí, emerge atravesado tanto de la violencia del pasado como de la del presente. En la voz del sujeto de enunciación, el cuerpo americano es historiado:

Mire que grandes trabajos
 No apagan nuestros ardores,
 Ni hambres, muertes y miserias,
 Ni aguas, fríos y calores (90).
 [...]
 Ya se acabaron los tiempos
 En que seres racionales,
 Adentro de aquellas minas
 Morían como animales (92).

Se traza así un arco temporal por medio del cual se justifica hoy la resistencia del cuerpo americano, alegando los abusos cometidos sobre ese mismo cuerpo ayer. Y, en el momento preciso en que dicha operación se lleva a cabo, razón y animalidad se conjugan para describir esos cuerpos indígenas que han sido despojados de vida en nombre del rédito económico. Hidalgo omite la palabra “indio” y, en su lugar, opta por la expresión “seres racionales” en un intento por reforzar aún más su punto. Ahora bien, esta sustitución léxica es –en sí misma– violenta porque expulsa del presente de enunciación a aquellos sobre los cuales predica y, en cambio, repone un

grupo humano universal y racional. El nombre “indio” es así desplazado por una caracterización generalizadora comprometida con re-significar ese cuerpo autóctono como racional.

En la escritura de Hidalgo, persiste todavía la mirada del europeo –del cronista colonial– y su representación bestial del indio, del “otro”. Porque, como bien reconoce Bajtín, “[t]odo lo que se refiere a mi persona, comenzando por mi nombre, llega a mí por boca de otros (la madre), con su entonación, dentro de su tono emocional y volitivo. Al principio, tomo conciencia de mí mismo a través de los otros: de ellos obtengo palabras, formas, tonalidad para la formación de una noción primordial acerca de mí mismo” (161). A este legado colonial de los modos de representación se le sobreimprime también el repertorio animal bíblico y pastoril al cual recurre fray Bartolomé de las Casas en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) donde mansas ovejas o corderos (indios) se ven forzadas a convivir con feroces lobos, tigres y bestias (españoles): “En estas ovejas mansas y de las calidades susodichas, por su hacedor y criador así dotadas, entraron los españoles, desde luego que las conocieron, como lobos y tigres y leones crudelísimos de muchos días hambrientos”(24). Solamente que, en los versos de Hidalgo, ese cuerpo americano reclama para sí toda esa ferocidad y violencia –antes exclusiva del español– y sobre semejante efervescencia salvaje y violenta funda su identidad.

Para el escritor letrado de la gauchesca, la construcción de ese “nosotros” a partir de esos otros cuerpos implica asumir actitudes de aproximación y de distancia, según se considere conveniente, que ponen de relieve el conflicto existente en torno a dicho pronombre. Por eso, más adelante en el mismo cielito, la voz de enunciación aniquila cualquier tipo de distancia con los indios y afirma: “Guárdense su chocolate,/ Aquí somos puros indios/ Y sólo tomamos mate” (91)⁹.

⁹ Una escena muy similar se repite en el cielito “A la venida de la expedición. Cielito” (1819) en donde el sujeto lírico se incluye en el “nosotros” al punto tal de afirmar: “Cielito, cielo que sí,/ Unión y ya nos entramos,/ Y golpeándonos la boca/ Apagando los sacamos” (82). De acuerdo con Eleuterio Tiscornia, la acción de golpearse la boca como señal de burla y triunfo frente al enemigo es un legado de los indios pampas que, con el paso del tiempo, se transformó en costumbre adoptada por los gauchos respondiendo al mismo

En *Lo abierto. El hombre y el animal* (2000) Giorgio Agamben señala la obra *De anima* de Aristóteles como el momento clave para Occidente en el cual se delimita el concepto de “vida”, punto de partida crucial para la definición de hombre, al seleccionarse de uno de los múltiples significados del verbo “vivir”: el sentido más general y separable, esto es, el de vida nutritiva (13). Siglos después, Bichat retoma esta definición de “vida” como frontera/borde para diferenciar la vida orgánica de la vida animal (o relacional para con el mundo circundante). Desde la perspectiva de Bichat, cada ser vivo superior –incluido el hombre– alberga en sí dos animales: uno orgánico y otro relacional. Agamben así subraya cómo la distinción entre hombres y animales no puede entenderse acabadamente sin considerársela primero como una cesura en el interior mismo del ser humano. Es decir, el status de privilegio del que goza el hombre sobre su entorno, específicamente en relación con los animales, resulta de una clara operación política y metafísica cuyo objetivo es diferenciar la humanidad de la animalidad. Esta cesura o esta ruptura continua constituye un vacío que despliega la vida en sí misma, ya no entendida como vida humana ni vida animal.

La operación de Hidalgo, en tal sentido, resulta sumamente interesante porque convierte el cuerpo –colmado de fuerza y dispuesto a dar batalla– de los nacidos en estas tierras en el fundamento del ser americano. La radicalidad de esta acción contraría toda la metafísica europea tradicional que ancla la definición de “hombre” al concepto de “razón”. Es más, a la luz de las reflexiones de Agamben, Hidalgo vendría a subsanar ese quiebre dentro del hombre mismo. Sin embargo, atribuirle este propósito a la obra de Hidalgo es osado, pretencioso y no concuerda con el propósito impulsor de su producción ni con dicho contexto histórico. Más bien, estos planteos de Agamben interesan como punto de referencia para entender aquello que la escritura de Hidalgo está poniendo en juego.

Si en la representación simbólica del “nosotros” instituida por Hidalgo persiste y subyace el gesto del español de reconocer y tratar al americano como un animal, cuando en los cielitos de Hidalgo irrumpe ese “nosotros”, saturado de brío y violencia, como puro

propósito: “A fines del siglo XVIII los campesinos empleaban ya el dicho de *golpearse en la boca*” (233).

cuerpo, se instaura una valoración completamente diferente de este último. En otras palabras, ese “animal” americano se re-significa a sí mismo. El concepto de “animal”, lanzado por el español al nacido en estas tierras, trueca su significado y se convierte en un punto de anclaje a partir del cual es posible forjar una definición de lo propio, del ser aquí. Esta violencia primigenia ejercida sobre el americano se adensa en su cuerpo en tanto resistencia para luego invertir su dirección y dirigirse explícitamente al español, transformándolo ahora en el destinatario de dicha agresión. El cielito se convierte así en un espectáculo, una exhibición de fuerza, de violencia, de cuerpos obstinados en jugarse la vida.

Por otra parte, ese “nosotros” es una construcción simbólica que aúna principalmente gauchos y, también, negros e indios. Este colectivo es una constelación de individuos pertenecientes a sectores sociales no identificables ni con el de la clase dirigente ni con el del escritor mismo¹⁰. La operación literaria llevada a cabo por Hidalgo es en sí misma violenta porque intenta sintetizar una población heterogénea en un “nosotros” que aparentemente no ofrece problemas ni conoce distinciones. La violencia no remite exclusivamente al hecho de que el escenario político requiere de esa misma fuerza de trabajo antes empleada en las minas y ahora imprescindible para la causa independentista. La violencia en y de la representación persiste. Por eso, considero que esa fuerza del cuerpo del “nosotros” –que deviene violencia– se vincula con esos seres humanos que pertenecen a grupos tan diferentes y que se esconden tras dicho

¹⁰ En *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Rama siempre subraya la brecha existente entre el escritor de literatura gauchesca, hombre letrado de ciudad, y su público “que fue extraído de la mayoría de la población rioplatense, de procedencia rural, formada en la vena analfabeta de la cultura tradicional, desperdigada por campos y ciudades, la cual fue sometida durante todo un siglo a las más violentas y, frecuentemente, para ella, inexplicables agitaciones, arrancada de sus antiguas rutinas para ser incorporada a una historia dinámica, presente y urgente” (2: 165). Resulta sumamente sugerente la expresión –“más violentas”– que el crítico emplea a la hora de dar cuenta de la participación política forzada de este sector. Esta caracterización se repite en el capítulo de “El sistema literario de la poesía gauchesca” al referirse a la incorporación violenta del público lector “a una historia presente dentro de la cual le ha cabido un papel protagónico” (2: 173). Para Rama, esta invención de un público es la operación literaria clave sobre la cual se constituye la literatura gauchesca.

significante. En la escritura de Hidalgo, emerge y se cristaliza el problema de cómo representar el cuerpo de ese “nosotros” heterogéneo, de ese “nosotros” americano.

Esta violencia —que el poeta ejerce en el plano de la representación— se enmarca, articula y entronca con una coyuntura social y política específica: la de los años de la sensibilidad bárbara. En su *Historia de la sensibilidad en el Uruguay* (1989), José Pedro Barrán delimita y caracteriza dos períodos bien diferentes para el territorio uruguayo: la sensibilidad bárbara (1800-1860) y la sensibilidad civilizada (1860-1920). De acuerdo con el autor, el punto de inflexión está representado por el nuevo modelo económico-social de modernización promovido por la naciente burguesía uruguaya que “[...] tuvo a su alcance desde los años setenta, medios de presión suficientemente eficaces para imponer por primera vez en todo el país y a cada uno de sus habitantes, su concepción de disciplina social” (2: 18)¹¹. Los aspectos abordados por Barrán son múltiples: el entorno cotidiano, el castigo del cuerpo (privado y estatal), la cultura lúdica (risa, juego, carnaval, la fiesta religiosa), la sexualidad, la muerte (en familia, aceptada y exhibida) y la sentimentalización de la vida. Dicho proceso es descrito por Barrán como “una lenta desaparición del *pathos* y la también lenta aparición del freno de las ‘pasiones interiores’” (1: 11). A lo largo de su obra, Barrán insiste en que no se trata de una mera relación mecanicista donde las respectivas sensibilidades delimitadas constituyen un fiel reflejo del contexto sociopolítico y económico (1: 43); en cambio, plantea este vínculo en términos de retroalimentación (1: 16). El escenario político constituye así la instancia donde no sólo dicha violencia física alcanza su máxima expresión, sino también el espacio a partir del cual “ésta se legitimó por entero ante la sociedad” (Barrán 1: 52). Por eso, Ludmer identifica a la poesía gauchesca como una “institución disciplinaria” (23) por medio de la cual se busca incorporar al gaucho al proyecto civilizador, abandonando su supuesta delincuencia. Desde estas coordenadas de análisis, la definición política

¹¹ Con respecto a esta burguesía uruguaya recién forjada, Barrán aclara —en un pie de página— que se trata de “nuestra clase conservadora” (2: 22) y señala las diferencias existentes entre, por un lado, la burguesía europea y estadounidense financiera e industrial y, por otro, esta nueva burguesía uruguaya “mercantil, financiera y terrateniente” (2: 22).

del “nosotros” propuesta por Hidalgo manifiesta un problema, pero –sobre todo– una práctica simbólica de dominio concreto sobre un cuerpo americano que se sabe heterogéneo.

De ranas, avestruces y gatos, los otros

La representación del otro, del español, constituye una zona donde la violencia encuentra su momento climático. El español es una y otra vez animalizado, bestializado por el sujeto de enunciación americano. Obviamente, al abreviar en el habla rural rioplatense, la lengua literaria de la poesía gauchesca incorpora sus metáforas, sus comparaciones –como señala José Hernández en la carta a José Z. Miguens– cuyo punto de referencia es siempre esa flora y fauna del campo (Jitrik 375). Esta constelación de animales que se trae a escena para describir al enemigo español implica un no reconocimiento de la condición humana de este último. En definitiva, esta bestialización se inspira y responde también a otra negación de índole identitaria: la de americano.

Estos reconocimientos se juegan en el plano de la palabra, del discurso. Ya sea un soldado cualquiera de las filas del ejército español, ya se trate del mismísimo Fernando VII, en la voz de enunciación americana estas personas se vuelven chanco, rana, avestruz, gato, tigre obero, tigre, zángano, ratón, langosta, sin problema alguno. Como sostiene Ludmer, “los animales de la fábula, de diferente género, sostienen el voseo, el canto y la amenaza del futuro” (125).

Los españoles se ven despojados completamente de todo *logos* y meramente reducidos a cuerpo. En otras palabras, se exhiben somáticamente como en el “Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú” (1818): “Cielito, cielito que sí,/ Por ser el godo tan terco,/ Se ha quedado el infeliz/ Como avestruz contra el cerco” (75). Si el trabajo forzado en las minas –para provecho del español– volvía al nacido en estas latitudes nada más que un cuerpo –un animal–, ahora valiéndose del lenguaje –característica del ser humano– el americano convierte a su enemigo en animal. De esta manera, el gesto se devuelve.

La estrategia de reafirmación de la condición de americano llevada a cabo en los cielitos de Hidalgo precisamente se construye a

partir del vigor desmedido del hombre local. Una vez que el enemigo español se ha convertido en animal, entonces se vuelve vulnerable y aprehensible para ese americano que se jacta de haber alcanzado su libertad “a esfuerzos de su valor” (Hidalgo 63), de la fuerza de su cuerpo. Y entonces, re-surge el americano como cuerpo. Porque, justamente, “[e]n el desafío se anuncia un orden del mundo o un cambio de órdenes del mundo” (Ludmer 125).

Además de los soldados españoles, uno de los destinatarios principales de los agravios e insultos de Hidalgo es el rey Fernando VII. El objetivo de la voz poética es despojar a Fernando VII de todo vestigio de autoridad regia a los fines que el enfrentamiento —que se juega en el plano simbólico del cielito— pueda plantearse entre iguales. En “Un gaucho de la Guardia del Monte contesta al manifiesto de Fernando VII y saluda al Conde de Casa Flores con el siguiente cielito, escrito en su idioma” (1820) la voz de enunciación se atreve a refutar la condición divina de los monarcas: “Eso que los reyes son/ Imagen del Ser divino,/ Es (con perdón de la gente)/ El más grande desatino” (89). Además de la bestialización, son varias las estrategias adoptadas por Hidalgo en los cielitos con el firme propósito de arrebatar a Fernando VII de su condición real y anular así la distancia entre el monarca español y esa voz de enunciación: a) las expresiones informales de tratamiento como “amigo Fernando” (73), “el muchacho” (88), “mi D. Fernando” (97); b) las descripciones peyorativas del tipo “el diablo” (88), “matucho viejo” (104), “tirano” (88 y 107) y c) el voseo utilizado en el reclamo político concreto a Fernando VII en el cielito “Un gaucho de la Guardia del Monte contesta al manifiesto de Fernando VII y saluda al Conde de Casa Flores con el siguiente cielito, escrito en su idioma” (1820).

Es también importante destacar que Hidalgo opta por el adjetivo calificativo “guapo” para referirse al monarca español y sus ejércitos, y no “amargo”. Este último se reserva exclusivamente para los nacidos en estas tierras y pone de relieve un minucioso proceso de selección léxica que responde a un propósito político-ideológico concreto: la afirmación de una identidad americana. El eco de la procedencia hispánica del vocablo “guapo” trae aparejado entonces su empleo restrictivo. Es más, cuando ingresa esta palabra en el “Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú” (1818) siempre encuentra ese cuerpo amargo, dispuesto a

jugarse la vida, que la cancela sin dejar rastros: “Cargaron nuestros soldados/ Y *pelaron* los latones,/ Y *todo lo que* cargaron/ Flaqueron los guapetones” (74). Porque, en estas composiciones de Hidalgo, el valor es una cualidad exclusiva del americano.

La patria despótica

La fuerza característica del americano se encuentra íntimamente imbricada a la violencia y se manifiesta siempre en relación con el rival español. Esta operación discursiva de agresión ejercida sobre el otro implica un re-envío directo al sujeto de enunciación y a la construcción identitaria que se propone para éste. A partir de este cuerpo amargo, siempre propenso a darse al arrojamiento de su valentía, es que el individuo americano se hace visible, tangente como es evidente en el cielito “A la venida de la expedición” (1819): “Aquí no hay cetros ni coronas/ Ni tampoco inquisición,/ Hay *puros mozos amargos*/ Contra *toda* expedición” (82).

En alguno de los casos, el adjetivo “amargos” se aplica específicamente al ejército de San Martín o a los indios de Paso, pero ya en el anterior cielito de 1819 se generaliza –de manera impersonal valiéndose del “hay”– para abarcar a todo habitante de estas tierras: “[...] Hay *puros mozos amargos*/ Contra *toda* expedición” (82).

Ahora bien, es en el cielito “Un gaucho de la Guardia del Monte contesta al manifiesto de Fernando VII y saluda al conde de Casa Flores con el siguiente cielito, escrito en su idioma” (1820) donde se condensa un “nosotros” sumamente sugerente: “Dos cosas ha de tener/ El que viva entre nosotros,/ Amargo, y mozo de garras/ Para sentársele a un potro” (91, el énfasis es mío). La definición de “nosotros” se proyecta solapadamente como invitación a esos otros que acechan y que, en ese movimiento, se saben excluidos de antemano. Son tres entonces los diferentes cuerpos que encallan y se engarzan en esta caracterización del ser americano: el cuerpo propio atiborrado de destreza y fuerza, el cuerpo del otro –del español– por elipsis y el cuerpo del potro.

Previamente, en este cielito, la persona de Fernando VII ha sido equiparada a un gato por las artimañas de las que se vale para evitar reconocer la independencia americana una vez que se ha enterado de la existencia de problemas internos: “Ahora que él ha conocido/

Haciendo cuerpo de gato,/ Se viene por los rincones” (86). Luego, la voz poética de Contreras no contenta con describir de manera peyorativa a Fernando VII también teoriza acerca de la condición real negando categóricamente la idea de que los monarcas sean los representantes de Dios en la tierra. Y, finalmente, respecto de este último punto trae a colación a Nerón y su accionar sobre la ciudad de Roma, comparándolo a un toro: “Y mejor que él es un toro/ Cuando se para en la loma” (90). La degradación de la condición humana ha sido llevada a su máximo exponente. Después entonces sigue la estrofa ya mencionada: “Dos cosas ha de tener/ El que viva entre nosotros,/ Amargo, y mozo de garras/ Para sentársele a un potro” (91, el énfasis es mío).

Hidalgo no está proponiendo igualar el cuerpo del español al cuerpo del potro. Todo lo contrario. El cuerpo del potro ahí, a la espera de alguien que lo dome, se convierte en imán, en punto de anclaje para que emerja el cuerpo americano “amargo” y, por omisión, el cuerpo español sin la destreza ni la fortaleza que la tarea requiere. Un año después, en el cielito “Al triunfo de Lima y El Callao. Cielito patriótico que compuso el gaucho Ramón Contreras” (1821), vuelve a aparecer esta imagen cuando el pueblo se entera del triunfo del ejército del general San Martín: “Cayó Lima: unos decían,/ Ya tronó: gritaban otros,/ ¡Oiganle al matucho viejo/ *Qué mal se agarró en el potro!*” (104). Si el cielito anterior de 1820 tenía como destinatario principal al rey Fernando VII, esta burla del pueblo también hace de él su centro. Por otra parte, en ninguno de estos dos casos el sujeto lírico recurre al caballo para bestializar al enemigo. No hace falta recordar que el caballo es el animal por antonomasia en estas tierras, predilecto tanto para el gaucho como para el indio. Siempre son, en cambio, animales menores los elegidos para los españoles.

La riqueza interpretativa de estos versos radica en esta alianza hombre-animal o nosotros-potros, reforzada incluso por tratarse de rima de final de verso. O sea, el vigor que se le ha infundado al cuerpo americano en el espacio textual del cielito es tal que se vuelve allí mismo, paradójicamente, también animal, de otro status que las langostas, ranas, gatos, avestruces a los que se reduce el español, es cierto; pero, animal al fin. La violencia subyacente en la

representación del cuerpo del “nosotros” es tal que no puede contenerse y, en definitiva, emerge.

La irrupción de este singular “nosotros” coincide con un momento crítico para las tierras americanas: no sólo ya se han puesto de relieve las diferencias existentes entre las diversas regiones (intereses, rivalidades), sino también Fernando VII reclama el reconocimiento de su autoridad y, en consecuencia, el sometimiento de los americanos. Es decir, la amenaza de la palabra real incita y convoca ese cuerpo americano animal.

Un año antes, en “A la venida de la expedición. Cielito” (1819), también se vuelve literalmente palpable ese “nosotros” en la imagen de la patria: “La PATRIA viene a quitarnos/ La expedición española,/ Cuando guste D. Fernando/ *Agarrelá*... por la cola” (79). Ya no se trata de una amenaza verbal –como en el cielito anterior–, sino de acción concreta: el ejército español marcha rumbo al encuentro de los americanos. Mientras se espera a las fuerzas enemigas, la patria deviene animal que escapa el intento de ser capturada. La imposibilidad de aprehender a la patria justamente se pone de manifiesto en la pronunciación rioplatense “agarrelá”. En esa expresión se materializa la patria como cuerpo animal mediante la sinécdoque “cola”. Es más, la dicción rioplatense singulariza ese cuerpo anclándolo –y marcándolo a modo de yerra– a un territorio específico. La patria, ese “nosotros” heterogéneo y brioso, es un animal en fuga. Este significante se colma de tanta violencia, desmesura, valor en la escritura de Hidalgo que se le escapa, introyectando la lógica de definición del español como bestia y desplegándose en esos mismos términos: puro animal. El cuerpo que se proyecta y lanza al otro –al español– no difiere del propio cuerpo. La “PATRIA” así, hiperbólica, en mayúsculas, es indomable.

En definitiva, ¿se trata entonces del mismo enemigo: aquel que –de alguna manera– representa una amenaza para los intereses dominantes de un sector de la sociedad? ¿Puede pensarse entonces que se le adjudica a ese cuerpo americano “otro” (gaucho, negro, indio) una violencia necesaria para ese presente histórico, pero perecedera en los términos de un proyecto político a largo plazo? ¿Puede un “nosotros-potros” proclamarse ya a fines del siglo XIX cuando países como Argentina y Uruguay están bregando por su incorporación al mercado internacional? En el momento en que ese

“nosotros” se animaliza se fractura para siempre, revelando *a priori* sus propias limitaciones en tanto construcción simbólica funcional a una coyuntura histórica independentista. Y, por otro lado, también pone en escena la violencia que la operación ideológica efectuada por Hidalgo conlleva en la representación de un “nosotros”.

Un cuerpo gaucho para la patria

En el cielito “A la venida de la expedición. Cielito” (1819), Andrés y Juan son los receptores directos de los versos del gaucho Contreras. A diferencia de los demás cielitos, éste incluye dos referencias personalizadas a un par o igual, sin recurrir al colectivo, como usualmente sucede, ni al impersonal “amigo”. Andrés y Juan se convierten así en los destinatarios de órdenes menores que traen a escena el cuerpo del hombre de estas tierras:

Cielito, cielo que sí,
Eche un trago amigo Andrés
Para componer el pecho,
Y después le cantaré (79).
[...]
Cielito, cielo que sí,
La cosa no es *muy liviana*...
Apártese amigo Juan
Deje pasar esas ranas (81).

En el primer caso, se trata de una orden concreta que se efectiviza en el marco interno del canto del cielito. Mientras que la segunda acción es virtual. El ejército español todavía no ha llegado. La orden que profiere el gaucho Contreras a Juan queda en suspenso, proyectada hacia el futuro. La imagen de la patria como bestia, sintetizada en ese “agarrelá”, se inserta en medio de estas dos órdenes, a modo de bisagra, impregnando tanto ese cuerpo allí presente como ese otro cuerpo-futuro. Cuando la patria se muestra a sí misma como animal –como “cola”– entonces irrumpe el gaucho en el espacio textual por primera y última vez en el conjunto de cielitos. Primero, se introduce como descripción y, después, se amarra al nombre:

En teniendo buen fusil,
 Munición y *chiripá*,
 Y una vaca *medio en carnes*
 Ni cuidado se nos da.
 Cielito digo que sí,
 Cielo de nuestros derechos
 Hay *Gaicho* que *anda caliente*
 Por *tirarse* cuatro al pecho (81).

El cuerpo del gaucho no se describe en sí, sino a través de aquello que lo cubre (*chiripá*) y que carga (fusil y municiones). Ese cuerpo, al que se le adjudica la cualidad de “amargo”, es un cuerpo vestido para la lucha. La emergencia de la representación de la patria como animal y del gaucho preparado para librar batalla se produce entonces de manera simultánea y en diálogo. Estas representaciones pueden cristalizarse porque se han constelado en el espacio textual del cielito el cuerpo propio y ajeno, el nombre (Andrés, Juan, gaucho) y el animal. Hidalgo por fin descubre al gaucho –de cuerpo entero– que se esconde tras ese “nosotros” amargo.

Truncado el proceso revolucionario por los intereses de facción, la melancolía y la desilusión se convierten en la nota dominante en otras composiciones gauchescas de Hidalgo: sus diálogos. No sorprende entonces cuando en el “Diálogo Patriótico Interesante. Entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas de Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte” (1821) la voz de Chano se tiñe de desesperanza:

¿Qué ventaja hemos sacado?
 Las diré con su perdón.
 Robarnos unos a otros,
 Aumentar la desunión,
 Querer todos gobernar,
 Y de facción en facción
 Andar sin saber que andamos:
 Resultando en conclusión
 Que hasta el nombre de paisano
 Parece de mal sabor [...] (115, el énfasis es mío).

El cuerpo brioso del americano se eclipsa para dejar tras suyo la huella de una palabra –ahora– indecible, en cualquiera de sus acepciones. Ese amargo “nosotros” rioplatense, que acompaña el

proyecto independentista local, se esfuma tras una perífrasis empecinada en esconder la cola patria.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *The Open. Man and Animal*. Stanford: Stanford UP, 2004.
- Bajtín, Míjail. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. Tatiana Bubnova, trad. y ed. México: Taurus, 2000.
- Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1989. 2 vols.
- Borges, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares, eds. *Poesía gauchesca*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1955. 2 vols.
- Casas, Bartolomé de las. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* [1552]. Buenos Aires: Ediciones Mar Océano, 1953.
- Hamed, Amir. *Orientales: Uruguay a través de su poesía*. Montevideo: Editorial Graffiti, 1996.
- Hidalgo, Bartolomé. *Obra completa*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1986.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Losada, 1963.
- Jitrik, Noé. *José Hernández: El Martín Fierro*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil, 2000.
- Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994. 2 vols.
- Real Academia Española. *Diccionario Histórico de la Lengua Española*. Tomo 1. Madrid: 1979.
- . *Diccionario de Autoridades*. Tomo 1. Madrid: Gredos, 1969.
- Tiscornia, Eleuterio. “Notas”. En *Martín Fierro*. Por José Hernández. Buenos Aires: Ed. Losada, 1963. 225-277.