



Prácticas del decir gauchesco: alabanza, estereotipo y propio parecer en tres textos de la colonia

Juan Ignacio Pisano¹

Facultad de Filosofía y Letras – UBA
pisano.juan@gmail.com

Resumen: Los textos trabajados aquí, pertenecientes al período colonial, ese espacio lejano en el tiempo (pero lejano, a su vez, de los intereses de las lecturas críticas en relación a la gauchesca), abren el juego de la enunciación hacia prácticas del decir gauchesco específicas, de amplia repercusión en la posterior producción del género al momento de su consolidación en tanto género, y que por ese motivo permiten trazar una genealogía de esta forma poética que incluya ese momento anterior a la aparición de Hidalgo. Alabanza, estereotipo y parecer propio se exponen como los elementos formales fuertes que desarrollan estas composiciones. Elementos que se presentan como prácticas del decir gauchesco que intervienen en estrategias particulares en el juego incierto de las relaciones de poder entre el letrado y el guaso, el soberano y el súbdito, el habla del gobernado y el decir del gobernante.

Palabras clave: Prácticas – Discurso – Género – Gauchesco – Forma de vida

Abstract: The texts worked here, belonging to the colonial period, that distant space in time (but far turn, the interests of critical readings relative to the gaucho), open the game to practice enunciation say gauchesco specific , broad impact on the subsequent production of gender at the time of consolidation as such, and which thus allow a genealogy of this poetic form that includes the time

¹ **Juan Ignacio Pisano** forma parte de la cátedra Literatura Argentina I “A”, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Se encuentra preparando su proyecto de doctorado (a ser dirigido por la Dra. Loreley El Jaber, FFyL, UBA), el cual se centra en la poesía gauchesca producida durante el período colonial y las primeras décadas del siglo XIX. Es integrante del proyecto Ubacyt “Lectura, lectores y escritores en Argentina”, dirigido por la Dra. Graciela Batticuore. Ha publicado artículos en revistas especializadas, así como participado en diversos congresos y jornadas donde ha expuesto trabajos sobre su materia de investigación.

prior to the appearance of Hidalgo. Praise, stereotype and apparently exposed itself as strong formal elements that develop these compositions. Items that are presented as mean gaucho practices involved in particular strategies in the uncertain set of power relations between the lawyer and guaso, sovereign and subject, speaking of the governed and the governing saying.

Keywords: Practices – Speech – Gaucho genre – Lifestyle

En torno a los textos

En 1968, Jorge Rivera publicaba *La primitiva poesía gauchesca*. En el “Prólogo” anunciaba que pretendía que al libro se lo considerase “como una herramienta de trabajo, el punto de partida (...) para indagaciones profundas” (Rivera 9). A pesar de esta expresión de deseo, algunos de los textos que él compila en ese libro recibieron poca atención por parte de la crítica. En particular, interesa destacar dos de ellos: “Canta un guaso en estilo campestre las hazañas del Excmo. Señor Don Pedro de Cevallos”, de Juan Baltasar Maziel y la “Crítica jocosa” de Prego de Oliver. Ninguno de esos textos ha sido trabajado en profundidad como parte del corpus de la poesía gauchesca en los trabajos más importantes de las últimas décadas sobre el tema. Tan solo mencionado, el período colonial en su totalidad, como un fragmento que puede “dejarse fuera” por “ser germinal” (Rama 60), o apenas referenciado el poema de Maziel en un breve comentario comparatista con el trabajo que realizó el padre Castañeda (Ludmer 249). Mismo destino tuvo la pieza teatral *El amor de la estanciera*, que no incluye Rivera en su libro, pero sí puede hallarse en recopilaciones de obras teatrales gauchescas. Se intentará, aquí, retomar aquel comentario perdido de Jorge Rivera para ver qué pueden brindar hoy estos textos al estudio de la poesía gauchesca.

Es menester considerar, por otra parte, que la información con la que se cuenta sobre la circulación y recepción de estos textos es escasa. Ante dicha ausencia de datos, aquí se intentará leer el lugar de los mismos, aunque haciendo especial hincapié en el poema de Maziel² por ser la primer enunciación con la estética que define la poesía gauchesca, como formas iniciales, pero no por eso intrascendentes, en la historia de este tipo de literatura partir del análisis de las condiciones de posibilidad que permitieron la emergencia de dichos acontecimientos enunciativos, para luego proponer hipótesis de lectura sobre esos textos que permitan trazar una genealogía de la poesía gauchesca que incluya al período colonial no como un apéndice intrascendente, sino como un período que es necesario incorporar al análisis de esta forma poética.

² El poema de Maziel ha sido trabajado recientemente por Julio Schwartzman. Se volverá sobre su trabajo en uno de los apartados dedicado al texto gauchesco del clérigo.

Resulta necesario señalar, antes de seguir, que hablar de género gauchesco en torno a estas producciones iniciales implica, al menos, un gesto anacrónico. Por eso, se elegirá la denominación de “lo gauchesco en literatura” para referirnos a ellas, al mismo tiempo que se usará el concepto de práctica, de raíz foucaultiana³, para analizar los modos del decir que aparecen en los textos a analizar. Con estos conceptos se alude aquí a un modo (variable, acomodado a cada enunciación específica, pero con una constante estética) de emergencia de la forma de vida gaucha al interior de la literatura; aparición que, es posible ya afirmar, no será pura mimesis, simple representación, sino construcción ficcional de subjetividades en la escritura.

Sobre Maziel y los guasos

En 1778 (o 1777, las fechas varían de acuerdo al crítico que lo recopila), casi de manera simultánea a la creación del Virreinato del Río de la Plata, Juan Baltasar Maziel escribe “Canta un guaso”. Se convierte, de este modo, en protagonista de un acontecimiento único en la historia de la literatura producida en el territorio de lo que luego será la Nación Argentina al dejar de escribir poemas en estilo neoclásico, abandonar su labor como clérigo y educador, deponer los libros de derecho y teología para, al menos por un instante (un instante que se proyectará hacia un futuro incalculable), escribir una composición como si el que hablara fuera un gaucho.

³ Si bien el concepto de práctica no es definido por Foucault, podemos tomar el trabajo de uno de sus estudiosos para considerar una síntesis del mismo. En su *Diccionario Foucault*, Edgardo Castro señala que “Foucault atribuye a esas investigaciones (aquellas que se ocupan de las prácticas) tres características que, en definitiva, delimitan y definen lo que él entiende por práctica. 1) *Homogeneidad*: estas investigaciones se ocupan (...) de “las formas de racionalidad que organizan las maneras de hacer”. 2) *Sistematicidad*: estas investigaciones exigen, además, que se contemple sistemáticamente el dominio de las prácticas, es decir, que se tome en consideración el eje del saber (prácticas discursivas), del poder (de las relaciones con los otros) y de la ética (las relaciones del sujeto consigo mismo) (...). 3) *Generalidad*: por último, las prácticas que Foucault estudia (...) poseen un carácter recurrente. (...) En síntesis, podemos decir que Foucault entiende por prácticas la racionalidad o la regularidad que organiza lo que los hombres hacen (...), que tiene un carácter sistemático (saber, poder, ética) y general (recurrente), y que por ello constituye una experiencia o un pensamiento” (Castro 316).

A pesar de que el señalamiento de Rivera pareció no producir efecto en las generaciones más recientes de críticos, Ricardo Rojas había producido, varias décadas antes, una lectura donde traza una filiación del poema de Maziel con la gauchesca posterior al sostener que “Hidalgo tiene (...) progenitores innegables en la literatura argentina” (Rojas 371):

el metro, la rima, el tono, el contraste entre la idea del campo y de ciudad, la atribución del poema a un payador de la pampa, la sugestión de que ha de cantarse al son de la guitarra, el argumento americano, las sobrias notas de color rural, la intuición del genio nativo socarrón y valiente; por fin, el vocabulario gauchesco que pone a la obra el sello auténtico de su linaje (373)

El énfasis hecho sobre este texto es tan importante, que llega a señalar que “el gaucho, su habla y su poesía nacieron junto a él” (373).

Pocas líneas después, dentro del mismo capítulo del tomo de *Los gauchescos* en su *Historia de la literatura argentina*, Rojas se encarga de aclarar que todo eso no aparece con la fuerza que tiene en Hidalgo o, un siglo después, en Hernández, pero “la genealogía y cronología (...) comienza con el autor de estos cantos, escritos con probabilidad en 1778, cuando Hidalgo ni siquiera había nacido” (373). Está claro que a Rojas le interesa establecer esa genealogía a los fines de su historia de la literatura argentina⁴. Aquí importa rescatar, tal como se adelantó al inicio, la idea central: pensar y organizar una genealogía de la gauchesca que incluya y parta del pasado de Hidalgo y, al mismo tiempo, otorgarle importancia a ese período hasta ahora poco leído por la crítica literaria.

Atendiendo a los aspectos formales del poema de Maziel, como señala Rojas, los rasgos de la gauchesca se encuentran allí, desde la atribución del mismo a un gaucho, hasta el vocabulario “campestre” empleado en la composición. Incluso el inicio se destaca: idéntico al de *El Gaucho Martín Fierro* (“Aquí me pongo a cantar”) en la coincidencia brinda el paso inicial para pensar la genealogía desde la primera enunciación gauchesca en literatura hasta el cierre

⁴ Es decir, una historia que tenga raíces fuertes que vayan más allá de la Revolución de Mayo. Tanto *Los gauchescos* como *Los coloniales*, en tanto partes de su extensa historia de la literatura, dan cuenta de esta intención.

del género. Pero, al estudiarlo, no se puede eludir un punto central, y es que el poema quedó olvidado por más de un siglo hasta su hallazgo y posterior edición⁵. Por lo tanto, no existe información precisa que permita reorganizar una historia de las lecturas que el mismo tuvo en su contexto de producción. Sí un breve comentario de su biografista, Juan Probst, que señala que, frente a ese poema en estilo gauchesco, “para sus contemporáneos resultaron lo más sensacional dos sonetos que le inspiró un acontecimiento, por cierto, de mucho menor trascendencia que la guerra contra Portugal” (185). De la cita, si bien escueta, se pueden desprender algunas productivas especulaciones y preguntas: lo que señala Probst significaría, en principio, que el poema tuvo lectores, a pesar de que no haya colmado su gusto, y, al mismo tiempo, que ese grupo de lectores pudo haber sido lo suficientemente numeroso como para producir repercusiones de distinto tipo. Pero, ¿quiénes ingresan en el conjunto de “sus contemporáneos” a los que alude Probst teniendo en cuenta la exposición pública de la que era objeto el clérigo, dada su posición en la estructura de la sociedad colonial en tanto orador habitual en la Iglesia de San Carlos, erigida por él mismo como Vicario General, y Gobernador del Obispado de Buenos Aires? Por otro lado, es necesario tener en cuenta que la trascendencia de la guerra contra Portugal por la Colonia de Sacramento no ameritó la valoración del poema por el hecho mismo referido. Es posible suponer, entonces, que esta composición probablemente haya sido leída y apreciada con un criterio estético por ese público, el mismo que ocasionó que el texto quedara oculto durante el tiempo referido. En resumen: la circulación del poema pudo ser mayor de lo que suponemos, y la imaginación literaria y el gusto estético pudieron formar parte de su juicio desde su origen. La segunda de las especulaciones nos informaría de un poema que, teniendo en cuenta el futuro desarrollo de la gauchesca, llega antes de tiempo, desentona con el presente de su enunciación, pero llega,

⁵ El poema es hallado por Juan Puig en la Colección Seguro de la Biblioteca Nacional, junto a otros poemas que también alaban los triunfos del Virrey Ceballos contra los europeos enemigos. Luego Ricardo Rojas, que apenas menciona a Juan Puig, lo incluye en su *Historia de la Literatura Argentina*, y desde “entonces ha corrido como obra de aquel docto personaje colonial” (Rojas 375).

acontece; la primera nos permite mayores desarrollos, ya que abre líneas de lectura para la reflexión. Entre el acontecimiento discursivo y la (posible) circulación del poema, se abre la posibilidad de analizar las condiciones que propiciaron su emergencia.

Contexto, discurso y acontecimiento

¿Cuándo comienza a ser posible que un sacerdote, y, en particular, un sacerdote de la jerarquía social que representaba Maziel, se interese en formular un poema como si el que hablara fuera un guaso y en el que, además, se busque adular al virrey? Más precisamente: ¿cuándo comienza a importar una opinión formulada en la voz de un sujeto anónimo para el sordo oído del soberano? Pero también: ¿en qué contexto un autor (por ahora anónimo) coloca como personajes principales de una obra teatral a gauchos/guasos?; ¿qué condiciones de posibilidad habilitan que una “Crítica jocosa”, como la de Prego de Oliver, otra figura de jerarquía en la sociedad colonial, pueda enunciarse en la voz de un sujeto ignoto, intrascendente?

Al adentrarnos en la discursividad propia de la colonia en torno al gaucho (o guaso), es posible entrever que hacia mediados de siglo XVIII (e incluso hay antecedentes previos sobre este punto, que se adentran al siglo XVII), tiempo antes de que Maziel escribiera su romance, el gaucho constituye un sujeto de riesgo para el gobierno colonial, y esto se despliega y confirma en la batería de legislaciones destinadas a gobernar a esos sujetos –tan variables entre sí, tan dispersos por el territorio⁶. El 16 de marzo de 1746, se prohíbe jugar a los naipes

⁶ También Halperín Donghi se ha referido a este aspecto en *Revolución y Guerra*. Como se deja ver en el trabajo de Rodríguez Molas, *Historia social sobre el gaucho*, el siglo XVIII está atravesado por una preocupación sobre un sujeto que ronda la campaña, ese sujeto que será llamado guaso, gaucho, pero que entonces, cuando esa legislación empieza a promulgarse, allá por la mitad del XVIII, es simplemente una figura que inquieta. Señala Halperin Donghi: “Esa vaga humanidad reunida por el progreso económico de Entre Ríos y la Banda Oriental se continuaba en la que, sólo aparentemente al margen del progreso, se ubicaba totalmente fuera de la legalidad. En la Banda Oriental aparecen ya, en el siglo XVIII, los gauchos, denominación despectiva de los ladrones y contrabandistas de ganado y cueros, aplicada por los habitantes de las ciudades a todos los campesinos, a la que la revolución –deduciendo las consecuencias locales del credo igualitario que ha hecho suyo- iba a dar un matiz jactancioso” (39)

en las pulperías; el 28 de enero de 1756, hacer corridas de caballo en los días de trabajo; el 6 de mayo de 1766 “los bailes indecentes que acostumbran tener los negros, ni juntas de ellos ni con mulatos, indios o mestizos” (Rodríguez Molas 86). En esta línea, se llega a una legislación que el 23 de diciembre de 1791

establece que todo peón que se encontrase vagueando por la campaña induciendo a juegos, ebrio o con daga o cuchillo, aunque no haya ofendido a nadie, o lleve consigo baraja o dados sea detenido y remitido a esta autoridad (87)

Más allá de la arbitrariedad que rige y regula las leyes y edictos, y de su variabilidad en cuanto a criterios, una cosa es segura, se trata de una preocupación y puede parafrasearse como pregunta: ¿qué hacer con esos sujetos?; ¿cómo adaptarlos a ciertas condiciones de vida (tal vez disciplinarlos, tal vez normalizarlos)?; e incluso, ¿cómo lograr que no participen del contrabando del lado de los portugueses? Se recurre a la ley como primer intento. Esa letra escrita, que diferencia lo permitido de lo prohibido, convierte en sujetos vistos y vigilados por el Estado colonial a esa parte de la población. Lo particular de esa sujeción es que se extiende hacia lo más cotidiano de este sector social: el juego, la bebida, actividades que se desarrollan en el espacio en el que se juega su libertad, allí donde deciden, donde se juega lo más propio de su vida cotidiana. Fuera del trabajo (aunque también en su interior), lejos de la mirada de algún patrón, el poder gubernamental posa su ojo sobre ellos. Los gauchos aparecen, de este modo, como una potencia a ser colmada y apaciguada, como una posibilidad que debe cristalizarse mediante la nominalización (vago o peón, indio, mulato o mestizo) y la acción directa sobre los cuerpos (la remisión a la autoridad). Esa batería de legislaciones se encuentra destinada a gobernar a los gauchos o gauderios a través de una doble cara que

Es interesante el señalamiento de “aparentemente al margen del progreso”. Es que esos sujetos estaban inmersos, ya sea legal o ilegalmente, en el proceso económico y el progreso, podríamos decir, legal-discursivo.

tiene que ver con el modo en que se piensa el gobierno de la vida en el tránsito entre el siglo XVIII y el XIX: por un lado, un sometimiento del cuerpo a partir de penas disciplinarias; por el otro, una normativa que comienza a pensar que el control sobre los sujetos no debe ejercerse sólo mediante la fuerza, sino también a través de dispositivos que definan una condición social y restrinjan esa forma de vida dentro de ciertos parámetros. Señala Foucault que en este período surge el “Estado de policía”, donde el Estado “pasa a tomar en cuenta y hacerse cargo de la actividad no sólo de los grupos, no sólo de los diferentes estamentos, esto es, de los diferentes tipos de individuos con su estatus particular, sino de la actividad de las personas en el mas tenue de sus detalles” (Foucault *Seguridad, territorio, población* 22). Es el período en el que se delinea, por parte de los estados occidentales, un interés por la población: su regulación, su conocimiento. Nace, aquí, lo que Foucault llama biopolítica –que sería, por otra parte, inseparable de un pensamiento “liberal”, propio también del período. El Estado ya no será (solamente) el espacio de dominio del soberano, del capricho y la voluntad del rey, sino que comienza a pensarse como un territorio cuyo control debe fortalecerse mediante otro tipo de regulaciones y el cual debe sacar de su población (ya no de sus súbditos) el mayor rédito posible: tiempo, trabajo, eficacia. Y así como Foucault piensa esa variación en torno a la población como un todo, el gaucho, en tanto parte de esa totalidad, pasa a formar parte de este cambio de paradigma en las modalidades que las relaciones de poder adoptan. ¿Podría pensarse a “lo gauchesco en literatura”, y la emergencia de prácticas del decir gauchesco en una esfera estética de la enunciación, en relación con este contexto específico de producción discursiva en torno al sujeto gaucho? ¿De qué manera pensar esa relación entre los gauchos, la literatura y la sujeción de una forma de vida? Tal vez allí, en este contexto, haya que leer el modo en que un “fragmento de vida” (Rojas 373) ha sido tomado para dar lugar a la constitución del sujeto gaucho tal como la poesía gauchesca fue delineando producción tras producción, enunciación tras enunciación. En relación con esto, podemos afirmar que la acción de la literatura es más radical que la de los edictos y leyes, ya que si bien la legislación toma aspectos de la forma de vida de los gauchos para regularlos y controlarlos, el

lenguaje poético toma esos aspectos y *además* su lengua, llevando al máximo la operación.

Escena de escritura e imaginarios de lectura: primera práctica

¿Es posible imaginar al sacerdote escribiendo estos versos, luego de haber versado en el neoclasicismo sonetos aceptables entre sus pares, los letrados, y teniendo en cuenta, además, la posición social que su rango jerárquico le otorgaba, a partir de lo dicho anteriormente? Julio Schwartzman se hace esta pregunta, legítima, válida e incluso estimulante para proponer hipótesis, e imagina una escena concreta: el clérigo escribe su poema temblando de osadía, sabiendo que está produciendo algo novedoso y arriesgado: “Maziel (podemos conjeturar la excitación, el temblor, incluso el temor y la duda) escribe, por primera vez, algo que nunca ha leído” (*Letras gauchas* 26). Si bien es cierto que Maziel escribe algo novedoso, tal vez único como se nombró al inicio de este trabajo, es necesario matizar la afirmación de que “nunca lo ha leído”, teniendo en cuenta que, como señala Jorge Rivera (53), el autor de “Canta un guaso” toma una forma con historia en la tradición oral española: “Aquí me pongo a cantar”. Aquello que no ha visto es un poema escrito por un letrado como si el que hablara fuera un guaso, pero sí pudo haber leído un poema *transcripto* por un letrado, como es el caso de *El Lazarillo de los ciegos caminantes*, e incluso pudo haber sido el receptor de una anécdota donde un guaso participara como cantor. Para contextualizar su afirmación en torno a la novedad del poema, Schwartzman señala la existencia, en el período considerado, de una predisposición de las hablas bajas y altas a “citarse, referirse, parodiarse” (*Letras gauchas* 36), y “Canta un guaso” vendría a anoticiarnos de esa tendencia. Podría decirse, entonces, que en el período colonial hablas de diversos registros intercambian signos, en su aspecto significativo o semántico. Señala Schwartzman, por otra parte, que en la elección de “colocar, como sujeto de ese acto de habla poética” a un guaso radica “el choque original y productivo de “Canta un guaso”, su condición de desafío cultural de primer orden” (*Letras gauchas* 34).

Siguiendo en la línea, propuesta por Schwartzman, de imaginar escenas de escritura, aquí se propondrá otra circunstancia como punto de partida para el análisis, que permitirá proponer otras hipótesis: Maziel, sentado frente a su escritorio, pronuncia el famoso Eureka y, a partir de ese momento, se instala en su mente una idea impostergable, que requiere ser llevada a la escritura, que demanda esa necesidad; tal vez sabe, o lo intuye, que allí se encierra algo, un núcleo duro y consistente posible de múltiples usos, útil en la batalla ideológica que libra día a día frente a las ideas revolucionarias (o disidentes en cualquier sentido, político o religioso) que invaden los territorios de la corona; la idea, entonces, se le presenta como inaplazable, y se sienta a escribir. Mientras lo hace, recuerda escuchas, cantares orales que le narraron, quizás situaciones vividas, personas que conoció (su rol de exposición pública, tal como lo describe Juan Probst en su biografía, tal vez le haya presentado experiencias con todo tipo de sujetos), anécdotas que escuchó. Pronostica, e incluso llega a convencerse de ello, que el alcance de su idea puede ser descomunal, ya que si la Gramática es el Imperio, la lengua es su población. Y hacia ella dirige sus palabras, pero en la lengua de otro y con un objetivo: que si una voz ha de llegar hasta esos oídos dispersos en múltiples sujetos a lo largo de un territorio aún casi desconocido, oculto, esa voz debe ser la de la doctrina del reino y la Santa Iglesia a él asociado, y que más efectiva aun será su acción si logra identificación con los posibles destinatarios. Pensado así, el ensayo de Maziel pierde conflictividad cultural, y gana posibilidad de intervención en una trama de relaciones de poder específica y en un contexto de apremio permanente por su lucha ideológica, política y económica⁷. Es decir, que no habría descubierto una escritura beligerante al interior de la cultura, sino que ese hallazgo podría convertirse en una herramienta cultural de organizar ciertas relaciones de poder; es decir, una *práctica*. Algo es claro: el devenir de un objeto estético es impredecible, y la posterior historia de la gauchesca así lo demostrará virando sus enunciaciones hacia usos que poca relación guardan con la intervención que

⁷ En su poema, Maziel nombra a Pino Bandeira, uno de los contrabandistas más renombrados de la Banda Oriental: “vuestro don Pino Bandeira/salteador de la otra Banda,/que allá por sus andurriales/y siempre de disparada,/huyendo como avestruz/aun se deja atrás la gama.” (Rivera 63).

produciría un poema como el de Maziel en su propio contexto de emergencia. Pero pensando, justamente, a este texto en ese contexto específico, en el instante de su acontecer, es probable que su nacimiento estuviera marcado por el signo de la reproducción de las jerarquías antes que como un desafío ante la cultura: tiene más que ver con la discursividad que comparte con la legislación de la época, y los juicios de sus contemporáneos (allí está el *Lazarrillo de los ciegos caminantes* como testimonio), antes que con un desafío. Se trataría, entonces, de una confirmación de jerarquías (*Letras gauchas* 60), pero también de un exceso a esa afirmación; más precisamente, de una compleja estrategia dirigida hacia el conjunto de la población, que propone como práctica un decir gauchesco determinado y se entrelaza, al mismo tiempo, con una discursividad y un imaginario particulares producidos en torno al gaucho en ámbitos legales.

El título: un marco para la imagen

“Hay allí (en el poema de Maziel) un puente y un corte con la tradición oral”. Julio Schwartzman, *Letras gauchas*

Efectivamente, el mismo título del poema implica una distancia con lo que el contenido del mismo manifiesta: “Canta un guaso” implica que no es un decir, un cantar, del sujeto que enmarca la redacción escrita del poema, sino que es justamente una transcripción de algo oído en la emisión de un canto anónimo – de un guaso anónimo.

¿Qué otra cosa implica, en este contexto, ese título? En principio, y casi como una obviedad, es posible afirmar que un título es una apertura, un umbral: un espacio que indiferencia el inicio de la lectura con el ingreso en el poema. Es decir, que el título es el primer paso para acceder al romance, el espacio de su apertura: literalmente, porque es lo primero que se lee en la materialidad del texto; metafóricamente, ya que una función que cumplirá el mismo será el de dar un marco de lectura a la voz del guaso trasladada de la oralidad al poema. En tanto paratexto, imprime una cualidad que el texto no tiene, dada su función de acompañar. De una u otra manera, el título abre el sentido del texto y lo

enmarca: esto que se dice a continuación es obra de un hombre anónimo y constituye una transcripción. Como señaló Josefina Ludmer para Hidalgo, la “*palabra escrita* anuncia y define las voces desde afuera del texto” (64). Es decir, este recurso de inclusión también debe pensarse como un elemento que, ya presente en Maziel, se retoma en la gauchesca posterior en el trazado genealógico propuesto: “Hay, entonces, afuera, un escritor letrado que escribe y ‘reproduce’ o ‘cita’ lo que los ‘autores orales’ ‘cantan’ o ‘dicen’” (65).

Transcribir un canto, en principio, propone una distancia entre el autor y el sujeto de la enunciación poética, es decir, la no coincidencia de las partes. Pero también algo similar al testimonio certificado, al estar transcribiendo, desde un lugar autorizado, algo dicho por uno de ellos, los guasos. El dispositivo que queda así conformado es, ahora sí, en el contexto colonial, de una novedad llamativa. Ese indicio que Schwartzman lee en el título como manifestación de un puente entre oralidad y escritura es también interpretable como la legitimación del testimonio, de que aquello que allí se dice es refrendado como cierto por el sujeto (autorizado por su posición social) que allí lo transcribe. Es posible pensar esa relación de autorización que en este caso produce el poema en su forma por contraste, o en combate, con la fuerte circulación de los discursos que la época de Maziel comenzaba a propiciar: ediciones de libros que, a pesar de las prohibiciones de la corona, circulan; diarios; reuniones en casas privadas; lecturas, también, en grupos de aquello prohibido por las leyes de Indias. Nuevamente: si el Imperio es la Gramática, la lengua es la población; y es esa población la que en el momento histórico en el que nos encontramos comienza a ser el factor decisivo sobre el que debe intervenir el soberano a través de sus expansiones en la jerarquía colonial si quiere evitar que la lengua y la Gramática dejen de estar a su amparo. Aquí se manifiesta de un modo pleno ese extremismo que se mencionaba en relación con la captura que la gauchesca hace de la lengua de los gauchos: porque si el hombre es “el viviente en cuya lengua está en juego su vida” (Agamben *El sacramento del lenguaje* 106), en la formación de discursos para esa lengua se interviene sobre la vida de sus usuarios nativos.

Pero, además, si bien se ha señalado, siguiendo a Schwartzman, que lo más importante en el poema es la elección del sujeto de la enunciación poética antes que el destinatario de la alabanza, esa idea podría replantearse. Porque si estamos ante una enunciación del cariz que aquí se ha desarrollado, el hecho de que el virrey sea el objeto de la alabanza también posee su centralidad. Un desarrollo teórico acerca del rol de la gloria y la alabanza en torno a las relaciones de poder que implica todo gobierno lo encontramos en Giorgio Agamben, quien afirma que sin la alabanza, que cubre el trono vacío del soberano, la arbitrariedad que funda su legitimidad mediante la gloria que produce, no podría ser posible régimen alguno. ¿No será, entonces, que Maziel ya entreveía (o al menos lo temía, y esto sí que implica un temor real, palpable, mayor que la escritura de un poema como si el que hablara fuera un guaso, para un hombre de su posición) socavado el poder del rey y supo que se requerían otras estrategias, otras alabanzas, otras glorias, otras discursividades, provenientes de todos los rincones de la población, de todas las manifestaciones de la(s) lengua(s) a gobernar para mantener ese trono, ese gobierno⁸? Si se tienen en cuenta los antecedentes del sacerdote, su erudición, tanto religiosa como política, y seguimos el razonamiento, esta pregunta puede recibir una respuesta afirmativa. De esta manera, sujeto de la enunciación poética e intencionalidad de la misma, guaso y alabanza, equiparan su rango de importancia.

Al producirse una enunciación como la del poema de Maziel, en su interior se plantean relaciones con los tres ejes que Foucault señala para el carácter sistemático que deben tener las prácticas: con el eje del saber, en tanto instaure una práctica discursiva, que en este caso sería la acción de enunciar como un guaso, aquello que Schwartzman señaló como el desafío cultural de primer orden que instaure el poema; en tanto ella se produce desde un contenido específico, desde un saber particular sobre las relaciones entre

⁸ Un importante trabajo al respecto lo constituye *La ilustración en el Río de la Plata. Cultura eclesiástica y cultura laica durante el Virreinato*, de José Carlos Chiaramonte, que aquí se toma como referencia de trabajo histórico en la consideración del contexto referido.

súbdito y soberano, se entrelaza con el eje del poder a partir de esa verdad dicha; por último, con el eje de la ética, ya que establece una relación puntual consigo mismo al colocar al guaso, en su propia voz, en el lugar que le corresponde en la escala social, al menos medida desde los usos de la lengua, mediante una proposición que recorre la gauchesca como declaración de principios del sujeto ficcional que allí habla: “Perdona Sr. Ceballos/mi vana silvestre y guasa/es que las germanas de apolo/no habitan en las campañas” (Rivera 64). Saber, poder y ética conforman un todo entrelazado en la voz de este guaso, en la práctica que propone para un decir gauchesco, en esa relación entre lengua y vida.

Tal vez el poema de Maziel aparece a destiempo del gusto estético de su época pero, sin dudas, aparece en el momento justo dadas las condiciones discursivas y políticas desarrolladas. Es decir, en el momento en el que “el rey reina, pero no gobierna” (Foucault *Seguridad, territorio, población* 20). El poema de Maziel parece entrever esta situación, comprenderla, e intervenir en consecuencia. En este sentido, es un texto demasiado contemporáneo a su época, demasiado, incluso, moderno.

No solo cantar, también salir a escena

Mariano Bosch afirma que *El amor de la estanciera* fue representada entre 1792 y 1793, mientras que Juan Carlos Ghiano señala que eso ocurrió en 1787 (Ghiano 8). La atención que esta obra recibió por parte de la crítica literaria es inferior, aun, que en el caso del poema de Maziel⁹. Varias preguntas surgen en torno suyo y mantienen, por ahora, en suspenso sus respuestas: ¿quién asistía a ver las representaciones de la obra? ¿Qué repercusiones habrá tenido en sus espectadores? ¿Pudo haber sido presentada en *La Ranchería*, antes incluso que el *Sirípo* de Lavardén? Las fechas que los críticos plantean para la representación justifican la duda ¿Podrá ser, entonces, la primera obra de tema no religioso puesta en escena en el Río de la Plata?

⁹ Rojas, que la menciona en su *Historia de la Literatura Argentina*, limita su análisis a la pregunta, casi intrascendente, acerca de si el autor de la obra no sería Maziel.

Al igual que el poema de Maziel, en *El amor de la estanciera* sale a escena el conflicto de España con Portugal. En este caso, emerge en la vida cotidiana de pobladores de la colonia. Los personajes que protagonizan la obra fastidian por la cacofonía de sus nombres, pero la historia narrada puede parafrasearse, a pesar suyo, de la siguiente manera: Juancho Perucho es una habitante rural, de alguna de las campañas que menciona el guaso de Maziel, que busca casarse con Pancha, hija de Cancho y Chepa; las acciones se desarrollan en la casa de la familia de estos y, en determinado momento, llega al lugar Marcos Figueira, el portugués, quien también busca casarse con Pancha. Juancho y Marcos, de este modo, se configurarán en enemigos dadas sus pretensiones sobre la joven. El primero goza del favoritismo del padre, mientras que el segundo es bien visto por la madre.

La escena inicial remite a una típica situación del ámbito rural, que hace pensar en los diálogos entre gauchos de Hidalgo o Ascasubi: Juancho llega a la casa de Cancho, quien se encuentra realizando tareas cotidianas, y comienzan a conversar de las tareas que les ha demandado el día. Juancho es un personaje bondadoso, tímido y trabajador, que busca aprovechar esa charla para decirle a Cancho las intenciones de matrimonio que guarda para con su hija. Pero no se anima y, cuando aparece Chepa, él se aleja de la escena. Si bien Cancho, como se mencionó, promueve y acepta el casamiento con Juancho (cosa que el pretendiente por el momento ignora), Chepa quiere que su padre conozca al portugués Marcos Figueira, que viene de España. En este momento del texto surge algo llamativo: Cancho señala que “aquestos de España/son todos bellacos” (Ghiano 24). ¿Cómo comprender ese desprecio por España, enunciado en el contexto colonial? Una respuesta podría pensarse a partir de la dualidad campo/ciudad: la metrópoli como objeto de denostación de los sujetos de los ámbitos rurales de la colonia no es ninguna novedad. Pero lo interesante de esta perspectiva es que revela cierta identidad conformada en el virreinato del Río de la Plata, por oposición a España. O, al menos, nos habla de una intencionalidad tal propuesta en la obra, lo cual nos permite pensar en el aspecto ético de la gauchesca como práctica del decir, es decir, de cierta relación consigo mismo

del personaje, de cierta conformación de subjetividades. Esa identidad, incluso, se manifiesta en los nombres de los personajes: de un lado, personajes que comparten la /ch/ como morfema identificadorio; del otro, un “Marcos”, lejano y diferente en su conformación fonética.

Esa dualidad, expresada en la identidad territorial de pertenencia de los personajes, y en la conformación fonética de sus nombres, se continúa entre los pretendientes Juancho Perucho y Marcos Figueira: el hombre de campo, bruto pero honrado, diestro en las tareas del campo, se opone al portugués proveniente de la ciudad, quien demuestra más delicadeza en su aspecto y sus formas, pero a la vez resulta un embaucador que saca a relucir títulos de nobleza de dudosa existencia.

La obra se desarrolla en el transcurso de una tarde, y cuando la balanza amorosa de Chepa se inclina hacia Juancho, reaparece en escena Marcos Figueira y amenaza con atacarlos a todos si la muchacha no se casa con él. En este momento se resuelve el conflicto, breve, de la obra: ante la amenaza del portugués proveniente de España, los criollos se unen, responden y terminan triunfando, ya que Marcos Figueiras se muestra como un cobarde y rehúye la pelea. Valentía versus cobardía, honestidad contra mentiras, esas dualidades se exponen en la acción de este texto teatral. De un lado la malicia del portugués, del otro la honestidad del criollo. En este sentido, es posible afirmar que la obra propone personajes que encarnan estereotipos identitarios. Y es precisamente allí donde debió residir su potencial de intervención política y cultural: al desarrollar y proponer el estereotipo, habría funcionado como un claro elemento de simplificación de conflictos y de producción de subjetividades imaginadas a partir de esta práctica específica del decir gauchesco vinculada a la pertenencia y la diferenciación identitaria.

Sin embargo, no concluye allí aquello que podemos analizar. Porque otro aspecto a destacar es la inclusión del ámbito rural como marco para la enunciación. Si bien el poema de Maziel comenzaba con un “Aquí me pongo a cantar/debajo de aquestas talas” (Rivera 63), la referencia al espacio de enunciación se limita a la sombra de un árbol, al resguardo de un lugar acogedor. En *El amor de la estanciera*, por el contrario, se da toda una descripción del

espacio y de las especificidades de acciones de la vida cotidiana que los protagonistas llevan a cabo allí. Si, como se mencionó en relación con Ascasubi o Hidalgo, esto se vuelve *leit motiv* en el corpus gauchesco del siglo XIX, aquí es la primera vez que aparece una modalidad tal de la enunciación¹⁰.

Una crítica y una voz propia

El tercer texto gauchesco del período colonial que interesa leer es, como se adelantó al inicio, la “Crítica jocosa” (1798) de Prego de Oliver, que permitirá complementar una serie posible para la genealogía propuesta. Lo particular de este texto, el rasgo que le otorga importancia en el recorrido trazado, radica en que allí aparece por primera vez un elemento que recorrerá toda la gauchesca posterior: la voz de un gaucho que, como en Maziel, enuncia en primera persona pero, a diferencia de “Canta un guaso”, la primera persona que en la “Crítica jocosa” aparece es la de un sujeto de enunciación que dice su verdad, su parecer, su subjetividad, su posición ética ante el orden del discurso: “He dicho mi parecer/concluyo y se me da un pito/que me tengan por mujer/ y pues vaya á anochecer/voyme a mi Casa, á diosito” (Rivera 69). En el poema de Maziel, por el contrario, lo que se enuncia en una primera persona gaucha se presenta como la verdad en la voz del sujeto gaucho. Esta diferencia lo que hace es operar con mayor profundidad en dos de los tres ejes que señala Edgardo Castro a propósito del concepto de práctica en Foucault, el de la relación consigo mismo, es decir, de la ética y el de la relación con los otros al plantear un modo de jugarse en el discurso, no sólo en relación a los hechos del mundo, sino también en torno a la propia relación que el sujeto de la enunciación mantiene con ese

¹⁰ Podrá objetarse que en Concolorcorvo ya aparece, años atrás, una descripción del hábitat del gaucho, pero las diferencias entre uno y otro modo de la representación del espacio son abismales. En primer lugar, porque el trabajo de Concolorcorvo es más etnográfico que literario, es decir, hay una diferencia de especificidad de la modalidad discursiva, incluso de género textual. Por otro lado, se presenta una enunciación diversa en cuanto a la valoración que realiza sobre ese espacio. La descripción de la vida de la campaña en Concolorcorvo es peyorativa en gran medida, mientras que en *El amor de la estanciera* se nota positividad en la visión presentada, y en alguna medida, en esa visión, se reivindica esa forma de vida en la afirmación de la identidad.

mundo. Es decir, la frase no deja ver sólo una forma de ejercer una relación con los otros, que se despliega en las referencias que el poema brinda sobre personajes de la época, sino un modo de plantarse a sí mismo desde la propia convicción y no por un régimen de saber que constituye su opinión: el sujeto de esa enunciación se plantea como un soberano de su parecer. En este sentido, puede parafrasearse lo dicho en relación con Maziel y el señalamiento de Schvartzman que se citó anteriormente: lo principal no es *solamente* la elección del sujeto que habla en la ficción, sino *también* la forma estética y discursiva que adopta la enunciación. Allí es donde aparece la posibilidad concreta de materializar modalidades del decir que intervengan en la vida de los gauchos y en el uso de su lengua.

No encontramos nada similar a “un parecer” en los fragmentos que transcribe Concolorcorvo: en ese caso se trata de coplas, casi banales, *tomadas* de la campaña. En cambio, es posible pensar que la frase “He dicho mi parece/concluyo y se me da un pito” que Prego de Oliver enuncia haya dado inicio a una cadena de modos de decir que atraviesa la posterior gauchesca, de Hidalgo a Hernández.

Al realizar una remisión a los textos de la gauchesca posterior, se observa que en Hidalgo un ejemplo, entre varios posibles, de esta modalidad de la enunciación se encuentra en la contestación al Manifiesto de Fernando VII de “Un gaucho de la Guardia del Monte”. El poema mismo termina con esta afirmación: “Cielito, cielo que sí/ya he cantado lo que siento” (Becco 67), y es el sentir el que fundamenta su parecer: subjetividad, nuevamente, que, ahora entremezclada con los sentimientos, la pasión, encauza una opinión propia. No es raro que la pasión, el puro *pathos*, sea el que dirige el parecer de un gaucho: lejos de la racionalidad (los hechos por los que se los disciplina en las legislaciones que se citaron previamente a partir del trabajo de Rodríguez Molas, así lo fundamentan) se presenta en el poema como un sujeto que opera por un régimen de afectos. Por otra parte, en el “Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú” encontramos que el gaucho enunciador dice “Cielito, cielo que sí, /vivan las autoridades, /y también que viva yo/para cantar estas verdades” (Becco 55). Es particular esta última modulación de esta

forma del decir, porque allí hallamos una variación de la misma donde se reivindica el sujeto enunciador como posibilidad del canto. Se dicen verdades, pero se reivindica la subjetividad que la dice por el hecho mismo de decirlas. En este sentido es que esta forma particular de enunciar se acerca más a Prego de Oliver que a Maziel, ya que el texto de este último se limita a cantar las hazañas de otro, a jerarquizar el valor de ese otro por sobre la subjetividad del que enuncia que aparece, como se mostró más arriba, enmarcado bajo la rigidez de la “transcripción” letrada.

La presentación que Martín Fierro hace de sí mismo como cantor tanto en *El gaucho Martín Fierro* como en la *Vuelta*, es una manifestación de la necesidad de hablar de ese sujeto de la enunciación, habilitada en el hecho de asumir la palabra como propia, y asumir la responsabilidad de lo que se dice (como si dijera “esto es lo que afirmo, y *me da un pito* lo que opinen al respecto”). En el siguiente fragmento de *La vuelta de Martín Fierro* queda expuesta la referencia explícita a la importancia del propio parecer en la enunciación gaucha que el poema sostiene: “Yo he conocido cantores/que era un gusto el escuchar, / mas no quieren opinar/y se divierten cantando, /pero yo canto opinando, /que es mi modo de cantar.” (122). La opinión habilita el registro del canto. Todo su canto es una opinión, un parecer. En consecuencia, esto que en el poema de Prego de Oliver se destacó como novedad de la enunciación gaucha, en *Martín Fierro* ya se encuentra consolidada como forma común.

La forma del propio parecer como modalidad enunciativa que aparece en la voz de un gaucho en el contexto colonial, reivindica, entonces, la subjetividad ficcional del sujeto de la enunciación, y lo coloca en posición de soberanía frente al propio parecer. Resulta necesario considerar este elemento como una forma más que asumió esta literatura para generar un efecto sobre el gaucho: lograr la identificación con el poema, como pretendía Hernández, a partir de la similitud que con sus condiciones de vida la ficción, resulta efectivo; pero estas formas adoptan una eficacia mayor al vincularse al decir, a la enunciación que se logra mediante el uso de esa lengua que, como se señaló más arriba, le ha sido sustraída al gaucho, pero que, al mismo tiempo, aún rige su vida cotidiana por la

continuidad y la dispersión de enunciados que se producen en función de esa sustracción. En este aspecto, que hemos destacado ya, radica un elemento fundamental de la potencia discursiva de la poesía gauchesca.

Comentarios finales: conclusiones y aperturas

Alabanza, propio parecer y estereotipo ligado a una identidad y a un lugar de pertenencia, emergen como prácticas específicas del decir gauchesco en el período colonial. La genealogía con el desarrollo posterior del género gauchesco se confirma al vincular estas prácticas con textos posteriores. Sería excesivo intentar en este trabajo un desarrollo detallado de esas relaciones. Sin embargo, más allá de las señaladas, se dejarán expuestas algunas de ellas para esbozar la red de relaciones que sostiene la genealogía aquí propuesta.

En el caso del propio parecer, además de lo señalado en torno a *Martín Fierro* y a los cielitos de Bartolomé Hidalgo, encontramos un texto como “El cielito del blandengue retirado” que funciona de modo ejemplar y paradigmático al llevar al extremo la propiedad de lo dicho, en tanto deniega toda pertenencia a un bando político y se afirma en la palabra propia como un modo de jugarse ante el orden del discurso. Las alabanzas, que actúan sobre el eje del poder y, de manera quizás más precisa para el gaucho, de las relaciones de ese sujeto con aquellos que ocupan un lugar jerárquico superior en la escala social, poseen referencias claras en poemas del género gauchesco en textos centrales como la “Biografía de Rosas”, de Luís Pérez, así como algunos de los textos más doctrinarios del *Paulino Lucero* en relación a la actuación de militares unitarios, o incluso en poemas del padre Castañeda, como el caso de su “Romance endecasílabo”. La afirmación de un estereotipo, por otra parte, vinculada al lugar de pertenencia y la identidad, es perceptible en los aspectos más rígidos de la construcción del personaje gaucho en el *Fausto* de Del Campo, así como en torno a la figura de Santos Vega, desde el primer poema que se le dedicó, cuyo autor fue Bartolomé Mitre, hasta el *Santos Vega o los Mellizos de la Flor* de Ascasubi.

Por supuesto, no se trata de pensar que en cada uno de esos textos residen solamente las formas especificadas, o que los textos mencionados se

agotan en los rasgos indicados, sino de señalar que allí pueden identificarse, que estarán entrelazadas unas con otras, y que ese reconocimiento permite la inclusión de los textos de la colonia dentro del corpus gauchesco como momentos fundacionales para esas constantes estéticas y discursivas. Por ejemplo, en el *Paulino Lucero* es identificable cómo los gauchos brindan su parecer, al mismo tiempo que refieren la importancia de militares unitarios que actúan durante el sitio de Montevideo. “Juan de Dios Oliva y otros dos gauchos orientales platicando” es un caso de esa conjunción de prácticas del decir en un texto: así, al referirse al general Fructuoso Rivera, Juan de Dios dice “El Viejo que es tan güenazo” (Ascasubi 112), y “pero Rivera que es buzo/y no se ahuga en los arroyos” (116), y concluye el poema con un “¡Viva!” general a los coroneles “siempre patriotas y fieles” (139); al mismo tiempo, saca a relucir la subjetividad gaucha de la enunciación cuando Vicente le pregunta a Juan de Dios quién tiene la razón en el conflicto que les tocaba vivir, y este responde “Le diré/ciertamente, creamé” (109). Verdad y opinión, alabanza y crítica, se reúnen en la voz de este gaucho unitario y en la red de relaciones que, a través de estos modos del decir, se traza en la genealogía gauchesca que aquí se ha dejado abierta y planteada.

Llegados a este punto, resulta necesario brindar una definición y una síntesis del concepto “prácticas del decir gauchesco” que reúna lo expuesto: se trata de formas de la escritura que en la voz del gaucho instauran modos específicos de la enunciación poética al mismo tiempo que actúan como dispositivos particulares que brindan: un saber, siempre reconstruido en el discurso, sobre la forma de vida del gaucho, sus rasgos particulares, su lugar de residencia, y, al mismo tiempo, sobre la vida deseable para el gaucho; un modo en que el gaucho se relaciona o debería relacionarse con los otros, respetando ciertas jerarquías, ya sea políticas o de clase social; y, por último, una forma en la que la subjetividad gaucha debe actuar y pensarse a sí misma. En definitiva, la dispersión de estas prácticas del decir gauchesco en los textos, su posibilidad de existencia, así como su propio devenir en la producción literaria, se constituyen

como un punto de anclaje entre lo literario y la forma de vida allí capturada e imaginada.

Saber, poder y ética aparecen entrelazados en estas prácticas del decir gauchesco, estableciendo racionalidades que imaginan y organizan modalidades para aquello que los gauchos hacen. Parafraseando con libertad a Rojas, es posible decir que “el gaucho, su habla y su poesía” (373) nacieron bajo la colaboración de prácticas enunciativas como estas, en las cuales la vida y la enunciación poética borran sus límites allí donde se producen subjetividades precisas como integrantes de una población.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Altísima pobreza. Reglas monásticas y forma de vida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013.

---. *El reino y la gloria. Una genealogía teológica de la economía y el gobierno*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

---. *El sacramento del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.

---. *Opus Dei. Una arqueología del oficio*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2012.

Ascasubi, Hilario. *Paulino Lucero*. Buenos Aires: Ediciones Estrada, 1945.

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

Benveniste, Emile. *Problemas de Lingüística General*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1971.

Castro, Edgardo. *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

Chiaromonte, José Carlos. *La ilustración en el Río de la Plata. Cultura Eclesiástica y cultura laica durante el Virreinato*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007.

Foucault, Michel. *El nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2008.

---. *Seguridad, territorio y población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

---. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008.

Ghiano, Juan Carlos comp. *Teatro gauchesco primitivo*. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1957.

Halperin Donghi, Tulio. *Revolución y Guerra. Formación de una elite dirigente en la argentina criolla*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2004.

Leumann, Carlos Alberto. *La poesía gaucha y la poesía gauchesca*. Buenos Aires: Editorial Raigal, 1956.

Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Perfil, 2000.

Martinez Estrada, Ezequiel, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

Probst, Juan. *Juan Baltasar Maciel. El maestro de la Generación de Mayo*, Buenos Aires: Instituto de Didáctica. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1946.

Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

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

Rodríguez Molas, Ricardo E., *Historia social del gaucho*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

Rojas, Ricardo. *Historia de la Literatura Argentina. Tomo II: Los gauchescos. Vol. 1*. Buenos Aires: Losada, 1948.

Schvartzman, Julio. *Microcríticas*, Buenos Aires: Biblos, 1996.

---. *Letras gauchas*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. 2013.