



# TRADICIONES RURALES



BARTOLOMÉ HIDALGO (1788-1822)

Roberto J. Bouton  
(1877-1940)

Francisco  
"Paco" Espínola  
(1901-1973)

Carlos González  
(1905-1993)

Rubén Lena  
(1925-1995)

Juan Pedro López  
(1885-1945)

Juan José Morosoli  
(1899-1957)

Yamandú Rodríguez  
(1891-1957)

Aníbal Sampayo  
(1926-2007)

Fernán Silva Valdés  
(1887-1975)

Wenceslao Varela  
(1908-1997)



# TRADICIONES RURALES

BARTOLOMÉ HIDALGO (1788-1822) • ROBERTO J. BOUTON (1877-1940)  
 FRANCISCO “PACO” ESPÍNOLA (1901-1973) • CARLOS GONZÁLEZ (1905-1993)  
 RUBÉN LENA (1925-1995) • JUAN PEDRO LÓPEZ (1885-1945) • JUAN JOSÉ MOROSOLI (1899-1957)  
 YAMANDÚ RODRÍGUEZ (1891-1957) • ANÍBAL SAMPAYO (1926-2007)  
 FERNÁN SILVA VALDÉS (1887-1975) • WENCESLAO VARELA (1908-1997)

PRESENTACIÓN	3
<b>1. HOMENAJE AL MUNDO CULTURAL Y TRADICIONAL RURAL / 2009</b> , por Sonia Romero Gorski	4
Víboras, un pueblo que ya no existe y que nos plantea interrogantes.	5
Un pueblo que se apagó cuando se le aproximó una gran obra de infraestructura.	7
El trabajo con la caña de azúcar tiene su historia de luchas sindicales.	9
Fechas marcadas en el calendario: las Sociedades Criollas como protagonistas.	11
<b>2. ACERCA DE LAS REPRESENTACIONES DE LO RURAL</b> , por Pablo Rocca	14
<b>3. AUTORES HOMENAJEADOS</b> , por Daniel Vidal, Renzo Pi Hugarte y Leonel Häinintz	23

#### IMÁGENES DE TAPA:

**Carlos González, “Hombrada”**, xilografía sobre papel. Col. Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Manuel Blanes”. El tradicional “duelo criollo”, esta vez encuadrado en una particular saga de objetos y hechos de la historia latinoamericana.  
**Juan Manuel Blanes, “El Capataz”**, óleo, fragmento de la obra. Tomado de “Revista Histórica”, tomo XXVIII, julio 1958, lámina XLI.

#### AUTORIDADES:

Ministerio de Educación y Cultura  
 Ministra María Simon.  
 Secretaría General Eduardo Martínez  
 Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación  
 Miembros: Alberto Quintela Peruzzo (Secretario Ejecutivo), Coriún Aharonián, Renée Fernández Vittori, Ana Frega, Domingo Gallo, Benjamín José Liberoff, José María López Mazz.

#### INVESTIGACIÓN Y REDACCIÓN:

Dr. Pablo Rocca; Dra. Sonia Romero Gorski, Lic. Daniel Vidal, Leonel Häinintz, Prof. Renzo Pi Hugarte.

#### AGRADECIMIENTOS:

Al Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Dr. José Seoane; al Director del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Manuel Blanes”, Arq. Gabriel Peluffo; al Director del Museo Nacional de Artes Visuales, Mario Sagradini; a los docentes de la Sección Historia del

Arte del Dpto. de Historia Universal (FHCE), Didier Calvar, María Eugenia Grau y Ernesto Beretta; al Prof. Enrique Mena Segarra, a Federico Estol y Antonio Di Candia del Área de Patrimonio Inmaterial de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (CPCN); a Javier Fraga, Virginia Rial, Norma Calgaro y Ana Frega.

Se ha consultado la colección de xilografías de Carlos González existente en el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Manuel Blanes”, y parte de las obras de ese artista y de José Cuneo que se encuentran en el Museo Nacional de Artes Visuales. Asimismo, se han consultado los materiales depositados en la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UDELAR y en el Área de Patrimonio Inmaterial de la CPCN (proyecto “Fiestas en el Uruguay”).

#### DISEÑO DE LA REVISTA:

Propiedad de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, MEC.

#### REVISTA DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA

ADAPTACIÓN DE DISEÑO Y MAQUETACIÓN:  
 Javier Carlés y Marina Rivero.

IMPRESIÓN: Gráfica Industrial Uruguaya Ltda.  
 Soriano 1128. Tel.: 900 0108 / Depósito Legal N° 347.002



Día del PATRIMONIO  
 COMISIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN



Evento organizado con el apoyo de la Oficina de UNESCO en Montevideo-Cluster MERCOSUR

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura



José Cuneo, 1887-1997, "Luna nueva", 1933, óleo sobre tela, 146 x 97 cm. Col. Museo Nacional de Artes Visuales.

# PRESENTACIÓN

El Ministerio de Educación y Cultura convoca a un nuevo doble Día del Patrimonio, en que nos encontramos para festejarnos.

Hemos elegido temas alrededor de personas emblemáticas. Este año se dedica a las tradiciones rurales; significativamente se toma un tema inmaterial y ajeno a lo urbano.

En efecto, la antigua identificación entre patrimonial y edificio ha dado lugar a la consideración de varios patrimonios materiales (edificio, paisajístico, arqueológico, natural, subacuático y más) e inmateriales (música, literatura, danza, costumbres). En definitiva todo patrimonio es inmaterial. ¿Es un edificio la suma de sus ladrillos y tejas, o es un cuadro su lienzo y sus gramos de color? Si es patrimonio es porque es cultural, porque es sentido como identidad colectiva.

Nos encuentra elaborando una nueva ley de patrimonio que recoge mejor esa diversidad, los distintos grados de protección, lo nacional y lo local.

El tema de 2009 parece difícil de asir. ¿Qué son las tradiciones rurales? Entre lo rural, lo gaucho, lo gauchesco, lo criollo, lo rural contemporáneo, las fronteras son difusas. Queremos festejarlo en toda su dimensión y sin incurrir en el "pintoresquismo" ni en los estereotipos (a menudo inventados), con el mayor respeto por la autenticidad.

Fue difícil la selección de personas representativas. Realmente, podrían haber sido muchas más. Se trató de tomar figuras representativas de distintos aspectos de lo rural o de distintas visiones de lo rural a través del arte o de su estudio manteniendo una cantidad limitada. Varios que escribieron (en sentido genérico del verbo escribir) "libros que dicen cosas que no dicen los libros", según palabras de Roberto Bouton. En ese libro escribí también algún abuelo o bisabuelo de nosotros, criollo o inmigrante que se integró a este crisol de culturas.

Seguramente en muchos lugares se homenajeará a otras figuras. Ojalá así sea, y sea este un motivo para avivar el recuerdo y recoger tradiciones de trabajo, fiestas, música, verso, curaciones, creencias.

Y como las tradiciones viven, para que su memoria y comentario sea una nueva fiesta.

*María Simon*  
Ministra de Educación y Cultura

# 1 HOMENAJE AL MUNDO CULTURAL Y TRADICIONAL RURAL / 2009

■ SONNIA ROMERO GORSKI  
Directora del Dpto. de Antropología Social  
FHCE / UDELAR

Para componer el homenaje de referencia, inmenso y que desborda la posibilidad de una síntesis, opté por ofrecer visiones vívidas del mundo rural, haciendo un rápido pasaje del pasado histórico al presente, que es el protagonista de la conmemoración.

Los festejos cíclicos como el de la Patria Gaucha, (De Giorgi, A. y Gortázar, A.) tienen el cometido de la evocación colectiva, del disfrute de la pertenencia a un territorio y sus tradiciones.

También quise homenajear a los pequeños pueblos y sus pobladores, que han resistido a la desaparición, tales como el poblado de Víboras, (Lezama, A. Romero, S. y colaboradores), y Cardoso Grande todavía sin luz eléctrica (Viana, J.).

El mundo del trabajo, de la producción jaqueada por cambios, tiene igualmente un destaque en la presentación sobre el trabajo de la caña de azúcar en Bella Unión (Merenson, S.).

Finalmente, y antes de abordar la lectura de la selección, vale la pena remitir a los lectores a una novela que tiene mucho de etnografía del ambiente rural del siglo XIX: *La tierra purpúrea* de W. H. Hudson. Su contenido nos describe un cuadro colorido del Uruguay de la época, 1860 aproximadamente. Las aventuras y finas observaciones quedaron en el libro por cuenta del protagonista y relator, Richard Lamb, quien nos permite revivir lugares, personajes, vestimentas, costumbres, diálogos y sensibilidades, sobre todo las buenas maneras con las que se encontró W. H. Hudson en los ambientes más sencillos y agrestes. Tomó nota del gusto por la conversación, la hospitalidad como algo natural al ofrecerse y aceptarse, comidas, bebidas, oficios camperos, habilidades y géneros musicales cultivados por jóvenes.

Algo a destacar es que siglo y medio después de las recorridas de W. Hud-

son, en los diferentes estudios antropológicos de los que seleccioné pasajes, se recogen trazas materiales, memorias, objetos y modalidades, elementos todos semejantes a los observados por Hudson, aunque escenificados por personajes y actores actuales.

El mundo rural, ya sea en actividades a campo abierto como en pueblos chicos, ofrece una diversidad cultural que maravilla a las miradas atentas; la mezcla de tipos humanos, la riqueza de las historias y el devenir de localidades, de los oficios, la creatividad para gestar festividades cíclicas con reivindicaciones históricas y sociales, aparecen en diferentes trabajos ya publicados en el *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, con los que compuse esta miscelánea sobre el país no urbano. Es decir que todo lo que aquí despliegan los autores que integran esta selección fue observado y producido entre el año 2003 y el 2008, demostrando rotundamente la vigencia de verdaderas tradiciones y de creatividad innovadora.

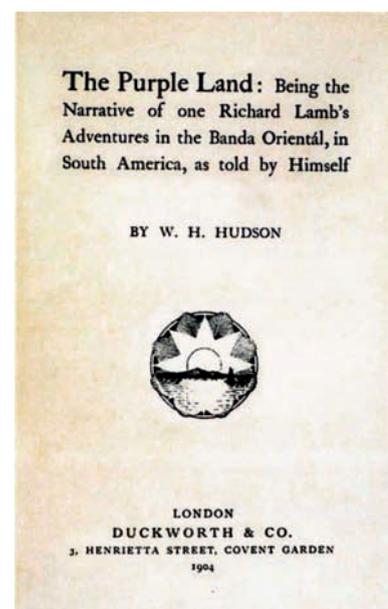
Pensar las *trazas* de las tradiciones en el imaginario social, en su participación en el sentir colectivo y contemporáneo, en la construcción patrimonial identitaria es una tarea ya emprendida. Tenemos mucho trabajo por delante para que los fragmentos puedan ser colocados junto a documentos de archivo, junto a evidencias arqueológicas, para que el conjunto nos devuelva imágenes renovadas, más complejas y vivas, no sólo de lo pasado sino también de lo que se encuentra en permanente recreación y que se despliega actualmente a lo largo y a lo ancho del país con renovados bríos. El interés oficial y popular reúne en emotiva valoración detalles, paisajes, monumentos, relatos, estilos musicales, tradiciones productivas, festivos, rituales recreativos, personajes reales o imaginarios

que pueblan los planos y pliegues de la memoria colectiva, de la construcción de identidades y de arraigos aún en condiciones de lejanía, de desterritorialización. Los pasajes de los trabajos seleccionados que se incluyen en esta presentación habilitan una evocación rápida de la riqueza atesorada, recreada, reinventada.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

W. H. HUDSON, *La tierra purpúrea*. (1ª ed. 1885, Londres) Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2007. Con traducción de Idea Vilariño y Prólogo de Ruben Cotelo.

ROMERO S. (editora), *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, Dpto. de Antropología Social (FHCE). Editorial Nordan-Comunidad, Montevideo, vol. 2002-2003, 2004-2005, 2007. ISSN 1510-3846.



**The Purple Land: Being the Narrative of one Richard Lamb's Adventures in the Banda Oriental, in South America, as told by Himself** (*La Tierra Purpúrea: Siendo la Narrativa de las aventuras de un tal Richard Lamb en la Banda Oriental, en Sudamérica, contadas por él mismo*), de William H. Hudson. Portada de la edición publicada en Londres en 1904.

## Víboras, un pueblo que ya no existe y que nos plantea interrogantes

Desde mediados del siglo XVIII hasta julio de 1846 existió, sobre una lomada suave que se vuelca sobre el curso medio del arroyo de Las Víboras, un centro poblado, cabeza del llamado "Partido de Las Víboras", una de las primeras circunscripciones administrativas de nuestro territorio. Dicho pueblo, surgido –como muchos otros– espontáneamente, es reflejo y ejemplo del proceso original de colonización y desarrollo del tejido social que poblara nuestra campaña. Su importancia histórica se evidencia en el hecho de ser el origen de las actuales ciudades de Carmelo y Nueva Palmira, lo que se refleja en una importante bibliografía específica.

Es muy importante el acervo documental en el que aparecen referencias sobre el pueblo de Víboras. También se cuenta con testimonios oculares de viajeros que conocieron el poblado, destacándose los de Dámaso Antonio Larrañaga en 1815 y de Auguste de Saint-Hilaire en 1820. El primero describe al pueblo constituido por "... casas todas de paja, pero muy esparcidas". El segundo, de acuerdo con lo citado por Aníbal Barrios Pintos, habla de "Las chozas que componen ese pueblo, bajas, muy chicas, separadas unas de otras, la mayoría están alineadas alrededor de una plaza cubierta de césped y de forma cuadrangular. La iglesia ocupa el punto más alto de la plaza, es chica y cubierta de paja como las casas."

Algunas personas mantienen vivos relatos, percepciones y hasta sentimientos de pérdida, de orgullo herido como descendientes de un pueblo que, dicen, fue arrasado, quemado, y aún, sistemáticamente saqueado. Pero asimismo sabemos que ese pueblo chico, fue cabeza de una región importante y como tal tuvo su lugar en la Sala de Representantes (1825). Posteriormente y ya oficialmente desaparecido el pueblo, vinieron sucesivas misiones autorizadas a realizar búsquedas en el sitio; hasta mediados del siglo XX también vinieron buscadores de tesoros, supuestamente pertenecientes al acervo nunca encontrado del poblado de Víboras.



Ranchos de terrón de la Patria Gaucha (Tacuarembó). Foto: Federico Estol.



Recreación de una pulpería antigua. Foto: Federico Estol.

El sitio arqueológico tiene la apariencia (a priori decepcionante) de una colina o loma sobre la que cíclicamente se realizan trabajos agrícolas. A simple vista, solamente el monolito con placas recordatorias, colocado allí por iniciativa de vecinos y descendientes de "viboreros", nos remite al pueblo y al escenario del que formaba parte. Y en ese sentido, tenemos que saber que ya sea haciendo excavaciones arqueológicas, como abriendo el tema en las memorias -sometiéndolo a interrogantes sistematizadas-, estamos *interviniendo* en lugares muy sensibles, donde se activa el juego social de las reivindicaciones identitarias en base a patrimonios y a la proximidad del tiempo mítico de los orígenes...

Las entrevistas extensas, a veces en más de una sesión, se realizaron a doce personas, la mayoría hombres de entre 75 y 92 años. Nos permitieron llegar al tiempo en que el pueblo estaba en pie y no sospechaba que sería materialmente borrado del mapa. Es contundente su permanencia como parte de un sentir *viborero*, en las historias en las que planean interrogantes, misterios.

"... El pueblo se dedicaba a la ganadería, y también sembraban algo, sí. Pero se hizo muy poco el pueblo; cuando medio se quiso hacer lo prendieron fuego..."

"... Porque a ese pueblo lo prendie-

ron fuego. Yo no sé, mire eso... ¿por qué le prendieron fuego?!

"... a él [Roselli] le habían dicho, repetía lo que le habían manifestado que en el momento que se hizo el traslado de parte de los habitantes del lugar hacia Carmelo, parte hacia lo que fue Palmira, que iban incluso mujeres, niños, sentados sobre cueros, y esos cueros eran arrastrados por caballos..."

"... La gente que tenía recados, chapados de plata y oro, ¿qué iban a hacer con eso?, si eso era pesadísimo el recado de los caballos, bah, era plata y oro, todo, y lo echaban a los pozos de balde,... siempre se acordaba de eso mi abuelo... porque para venir con ellos las leguas que vinieron no podían, los trajo a pie él [Artigas]..."

"... Bueno eso se sabe está en todos los libros de Historia, de que la gente se volvía, la gente la trajeron para acá [Carmelo], pero no querían venirse de allá, y después fue que lo prendieron fuego al pueblo, la gente no se quería venir... Y no sé, eso si que no sé, quién lo prendió fuego... en el año que los trajeron.

"[Indios] guaraní yo creo; me hacía el cuento mi madre, mi madre tenía trece años... A veces [el indio] se peleaba con mi bisabuelo, porque lo celaba con la mujer..."

"Mire, tengo una moneda, que la hallé en el campo mío..., es del año 1775..."

La moneda de 1775 que la encontré en un pedacito de chacra que sembraba avena, me acuerdo que la veía brillar y eso me causó curiosidad, me acerqué y era la moneda..."

"... Y un domingo de mañana, me acuerdo siempre, llegaron en un auto negro precioso, este..., dos señoras, con unos sombreros así, chofer, un auto inglés, y eran las Massilotti, que andaban preguntando por el pueblo de las Víboras. Nosotros les dijimos, les dimos las indicaciones, y este..., fueron, porque ellas habían andado buscando en Montevideo, en el Cementerio Central... ¿En qué año fue eso?... Ellas fueron a buscar porque decían que había un tesoro en el pueblo de las Víboras. Y no sé, ellas fueron y preguntaron por donde podían entrar, nosotros les dimos las indicaciones, fueron y miraron, y después no supimos más nada de ellas..." (entrevistas, Carmelo 2002).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRIOS PINTOS, Aníbal (2000). *Historia de los Pueblos Orientales*. Tomo I. Montevideo, Academia Nacional de Letras.  
LARRAÑAGA, Dámaso Antonio (1968). *Diario del Viaje de Montevideo a Paysandú*. Montevideo, Arca / Editores Reunidos. Enciclopedia Uruguay, N° 2.  
ROSELLI, F. Lucas (1969). "Metalurgia Colonial en «Las Víboras»". En: Colección "Los Departamentos", N° 14, Colonia, Montevideo, Nuestra Tierra, pp.18-19.  
VADELL, Natalio Abel (1955) *Antecedentes históricos del antiguo puerto de Las Vacas (El Carmelo), del extinguido pueblo Las Víboras y de la "Calera de las Huérfanas"*. Buenos Aires.

## PASAJES EXTRACTADOS DE

Antonio Lezama, Sonia Romero; colaboradores. Javier Vega y Víctor Sánchez, "Arqueología y Antropología Social, investigación en el extinto poblado de Víboras (Carmelo, Dpto. de Colonia)". En: *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay, 2002-2003*, pp. 83-101. Versión completa en [http://www.unesco.org.uy/shs/fileadmin/templates/shs/archivos/anuario2002/articulo\\_06.pdf](http://www.unesco.org.uy/shs/fileadmin/templates/shs/archivos/anuario2002/articulo_06.pdf)



Jineteadas en basto oriental en el ruedo de Villa Ansina. Foto: Federico Estol.

## Un pueblo que se apagó cuando se le aproximó una gran obra de infraestructura

En el territorio de unas 60 hectáreas, limitado al noroeste y al suroeste por el agua del embalse de la Represa del Rincón del Bonete, se encuentran las 45 viviendas censadas en 2004, de las cuales únicamente están ocupadas dieciocho. Según el Instituto Nacional de Estadística, Cardoso cuenta con 47 habitantes; 25 hombres y 22 mujeres.

Cuando Cardoso Grande tenía 1.500 habitantes, Montevideo tenía más o menos 500.000, ese es el punto de comparación. Paso de los Toros tendría unos 3.000 o 4.000 pobladores para la misma época.

Vestido de paisano, con 'bombacha' de campo, de sufrido y descolorido color marrón, calzaba impecables alpargatas blancas –raro color para el lugar–, camisa de mangas largas celeste, remangadas hasta los codos, con una boina vasca negra en la cabeza, y en actitud orgullosa de no apercibirse, ni interesarle la presencia de extraño alguno. Para la ubicación estadística, Pepe sería simplemente, un hombre adulto mayor, de 65 años, trabajador rural, peón de campo de las "estancias" vecinas al pueblo y algunas no tan cercanas.

También me aclara que no duraba mucho en los trabajos, en la medida que su espíritu rebelde erosionaba la relación laboral.

"Soy un paisano muy mal arreado", dice riéndose, metáfora campera, por comparación con el ganado poco domesticado, difícil de conducir en modalidad de arreo o tropa.

Es propietario de ovejas, más de un ciento, son su capital, "son mi alcancía" diría jocosamente, significando que son una forma de ahorro para las malas épocas. Estas forrajean libremente en lo que fueron las antiguas calles y caminos cercanos al pueblo, hoy convertidos en campo abierto. También posee algunos novillos (vacunos machos castrados) en régimen "de pastoreo", modalidad en la cual se paga una anualidad en dinero al dueño del campo "por cabeza" de animal.

Tiene mucho cuidado con la documentación que acredita la propiedad de los animales: "ese es un tema muy delicado,

*aunque no parezca, anda también mucho bandido y sinvergüenzas en la campaña robando ganado y vendiendo ajeno, por eso tengo mis guías de propiedad al día."*

De una carpeta de cartón antigua pero muy conservada, atada con cuidado en sus tres lados con cordones, nos muestra toda la documentación que tiene y nos explica con detalles un documento que no es tan simple como parece a primera vista.

Estos formularios –Guías de Propiedad y Tránsito– se compran en las comisarías. Cada productor tiene un número personal ante DICOSE (Dirección de Contralor de Semovientes, dependiente del Ministerio de Ganadería, Agricultura y Pesca), que es como el número de su cuenta bancaria. En vez de contar plata, cuentan ganado. "Semovientes" es el



Foto aérea de Cardoso Grande. Fuerza Aérea (1966).

nombre técnico que se aplica a todos los "bichos", vacunos, lanares, yeguarizos, cerdos y otros.

Un episodio muy enriquecedor vivido con Pepe, y que hizo crecer vínculos de mutuo respeto, se construyó en cabalgatas –"campereadas", diría–, realizadas juntos por toda la zona (...) En juego dialéctico: el yo "criollo" y el otro "pueblera". La identidad rural "varón" se apoya mucho en los símbolos que suelen asociarse con el "gaucho": virilidad genital incuestionable, honor, valor personal, desprecio por la muerte, machismo, espíritu libertario, etc. Pepe se siente muy cómodo significándose a sí mismo desde esa identidad. Riéndose decía, cuando se tocaba el tema: "lo que pasa es que yo he comido mucho huevo de toro". Es una

costumbre usual en la yerra al castrar a los terneros –"capar", para los paisanos–, que las glándulas extraídas se asen en los fuegos y se comen casi crudas con un poco de salmuera.

Cuentos e historias de tiempos idos, alimentados y posiblemente exagerados en tiempos nocturnos que se desgranaban lentos y sin urgencias, compartidos en la fraternidad del "mate". A veces en el fogón a cielo abierto de nuestro campamento, otras en su casa, a la cual nos invitó varias veces y nos agasajó con exquisiteces: cordero a las brasas, boniatos asados, pan casero y a los postres, la sorpresa: pasteles de hojaldre. Esto último confesó, también a los postres entre risas, habían sido mandados a hacer con una vecina. Reciprocidad de gesto, todavía muy presente y rasgo cultural fuerte aún en la ruralidad.

Los servicios esenciales, que el Estado debe a sus ciudadanos y sin los cuales no se concibe el bienestar y el goce de la vida, no existen en la vida cotidiana de Cardoso más que desde su ausencia. No se cuenta con energía eléctrica, con todas las consecuencias que su carencia apareja, tales como falta de refrigeración, calefacción, iluminación, comunicación –radio o televisión– y no hablemos de tecnologías todavía para el medio exóticas, como la computación. Se suma la inexistencia de todo medio de transporte público, con directa consecuencia en la economía doméstica.

La simple lectura de un diario de tiraje nacional o departamental es un suceso extraordinario. El agua está disponible a través de canillas en la vía pública, y de éstas funcionan dos. Es obtenida de la napa subterránea desde un pozo semi-surgente. O.S.E. controla su potabilidad.

En el imaginario criollo gauchesco, potente en el escenario rural de Cardoso, prevalece una suerte de sincretismo. Todo tipo de creencias antiguas, venidas, traídas y llevadas desde el folklore en cualquiera de sus formas. El cancionero popular, que acude en lo temático a lo criollo, abunda en ejemplos cuyo origen quizás se deba buscar en la



Mujeres con traje tradicional en la Laguna de las lavanderas (Tacuarembó). Foto: Federico Estol.

Retrato de trabajador rural (arriba). Peón rural de Tacuarembó (abajo). Fotos: Federico Estol.



memoria del universo mágico religioso de lo indio y lo español, con “mandinga” aún en boca y espíritu de muchos, en donde el más allá está habitado por “almas en pena” que una y otra vez regresan, poblando de fantasías y de miedos a la nocturnidad. Puedo dar fe de ello al escuchar de boca de Pepe, desde la más absoluta imperturbabilidad, sorprendentes relatos de “luces malas”, de “almas en pena”, de misteriosas “tropillas de caballos negros y troperos fantasmas” que se esfuman y desaparecen, de “mujeres hermosas, de largos cabellos negros y livianas y transparentes túnicas blancas”, montándose en ancas “en las noches y extraviando para siempre a caballo y jinete”. Con toda seriedad me alertó una noche, de las primeras en que compartimos asado y cena:

*“pa’ que no lo tome de sorpresa – ahí enfrente, avenida por medio, hace muchos años ‘mataron mal’ –por la espalda– al comisario del pueblo. Cada tanto, por las noches, anda por ahí en pena y se le oye quejarse”.*

Tiempo después “me participaron” de un festejo a realizarse en Cardoso Grande con motivo de conmemorarse los 108 años de la Escuela. Se estaba organizando un viaje en ómnibus contratado desde la ciudad de Las Piedras –Canelones– en donde residen varias personas nacidas en Cardoso. También había mucho entu-

siasmo en Paso de los Toros, de donde también saldrían vehículos.

De los viajeros, treinta y dos descendían por línea paterna del mismo apellido. En Pueblo Centenario (Durazno) y en Paso de los Toros, se unirían otros grupos. Este regreso de personas tan heterogéneas en edad, género, profesiones, esperanzas y propósitos de vida, hacían del episodio un algo extraordinario desde la memoria de sus historias personales ligadas a ese imaginario.

No es fácil describir nuestra llegada a las nueve de la mañana, recibidos en el frente de la escuela por sus quince alumnos, portando un cartel con la leyenda: *“Bienvenidos cardoceros!”*

Me costó despedirme cuando llegó la hora del retorno.... Todavía con algo de luz al salir por el camino de balastro, a mi compañero de asiento, Freddy, cardocero, le brotaron desde el alma las palabras,

*“nací y me crié aquí, hasta los veinte años aquí en Cardoso, en esa estancia, ahí en El Arazá, con menos de diez años, me ganaba mis pesos pelando marlos y desgranando maíz. Casi todos mis hermanos, menos los chicos, éramos un lote, hicimos lo mismo. Había que arrimar para la olla. En todas estas estancias alrededor de Cardoso dejé mi sudor. Hice de todo un poco. Me da pena ver cómo está mi pueblo. Pero si ahora demoré como treinta años en volver, ahora que estoy*

*viejo, quiero venir más seguido. Sirvió venir. Me voy triste pero tranquilo. Nos vamos a ver de nuevo, si Dios quiere.”*

#### PASAJES EXTRACTADOS DE

Julio Viana, “Cardos(z)o Grande de Tacuarembó. Etnografía de un pueblo que quedó sin luz”. En: *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, 2007, pp. 103-123. Versión completa en [http://www.unesco.org.uy/shs/fileadmin/templatess/shs/archivos/anuario2007/articulo\\_08.pdf](http://www.unesco.org.uy/shs/fileadmin/templatess/shs/archivos/anuario2007/articulo_08.pdf)

# El trabajo con la caña de azúcar tiene su historia de luchas sindicales

**Bella Unión.** Ubicación: en la zona oeste del departamento de Artigas. Población aproximada: 13.538 habitantes. Fundación: por Fructuoso Rivera, en 1829 (repoblada en 1853). Distancia con respecto a la capital departamental y/o centros poblados mayores: 638 km. respecto de Montevideo, 135 km. respecto de Artigas. Producciones más importantes: cultivo y procesamiento de la caña de azúcar, cultivo de arroz, vitivinicultura y horticultura. Establecimientos Agroindustriales (principales fuentes de ingresos): CALNU, CALAGUA, GREEN-FROZEN S.A. y CALVINOR.

A diferencia de otros sistemas de plantación que ya fueron objeto de estudios antropológicos en América Latina, la producción de caña de azúcar en Bella Unión no es consecuencia del sistema colonial europeo, sino parte del proceso que siguió Uruguay para insertarse en el mercado capitalista, a mediados del siglo XX. Tal como indican en sus trabajos María Inés Moraes y Yamandú González Sierra, fue en 1940 cuando el Estado experimentó por primera vez este cultivo en Bella Unión. Desde entonces, el término “peludo” se utilizó en Bella Unión para designar a los trabajadores zafrales uruguayos, argentinos y brasileños empleados en las “chacras” productoras de azúcar. “Peludo” es el nombre que reci-

ben los hombres que trabajan en la zafra por su similitud con el tatú. Como este animal de la zona, los zafreiros caminan encorvados sobre la tierra, ennegrecidos por la melaza adherida a la piel después de cortar la caña quemada. Las terribles condiciones en las que los “peludos” llevaban a cabo la zafra impactaron la sensibilidad de quienes, decididos a cuestionar la representación del Uruguay como “la Suiza de América”, volvieron su mirada al campo.

En el año 1961, la creación de la Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas (UTAA) y el rol que asumió en este sindicato Raúl Sendic –futuro fundador y máximo referente del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T)– reforzó, especialmente en la representación de las clases medias montevidéanas, la asociación del término “peludo” con las luchas sindicales y políticas en los años 1960 y 1970. Durante la dictadura, la UTAA fue proscrita y Bella Unión se transformó en una de las zonas más militarizadas del país.

El largo proceso hacia la democratización que sigue Uruguay desde 1985, las disputas generacionales que tienen lugar en la reorganización del sindicato y la retracción de la industria azucarera uruguaya parecen impulsar nuevos sentidos y prácticas sociales que redefinen el sujeto

social del trabajador cañero. Tramado entre la mítica revolucionaria y la estigmatización, hoy, el término nativo “peludo” no sólo contiene extensivamente a las familias de los cortadores. También da cuenta de un complejo heterogéneo que incluye: la actividad sindical en la UTAA; la interlocución permanente con agentes estatales; la militancia política alternada en agrupaciones políticas –en apariencia ideológicamente opuestas– a uno y otro lado de la triple frontera territorial; la inscripción fluctuante en diversas denominaciones del pentecostalismo en Uruguay y Brasil; la adscripción a prácticas y ritos afro-brasileros; el trabajo temporal en las arroceras del sur de Brasil, en la construcción en la ciudad de Montevideo, Punta del Este, o el ingreso al Ejército; la compra casi diaria de artículos de consumo en Argentina y/o Brasil para su reventa en Bella Unión y el consumo cotidiano de diversos productos culturales brasileros y argentinos privilegiados por sobre los uruguayos.

Engendrado en una “situación de frontera”, según la expresión de Otávio Velho, el término “peludo” excede el criterio laboral para abarcar nuevas experiencias, sentidos y prácticas sociales. El sujeto social “peludo” parece construirse en los cruces, pasajes, tránsitos y mezclas de lo moderno y lo tradicional (de la cultura, la política y la religión) para interrogar, en el mismo movimiento, las distinciones que propone el binomio. Esta perspectiva, siguiendo a los teóricos de la “nueva ruralidad”, revisa la oposición campo/ciudad como realidades espaciales y sociales discontinuas, así como la definición de lo “rural” por la escasez, la falta y el atraso.

Explorar etnográficamente el término “peludo” a partir de los tránsitos y los pasajes entre distintos órdenes de la experiencia es uno de los objetivos del trabajo. Si estos pasajes y tránsitos derivan en hibridaciones que guardan lugar a diversas filiaciones ¿cuáles y de qué orden son? ¿Cómo pueden describirse e interpretarse? ¿Qué informa este sujeto social –que “transita” y “pasa” siempre para



Foto: Sebastián Flores.

Foto: Sebastián Flores.



volver— acerca del Uruguay, un país en el que según las estadísticas nacen tantas personas como las que emigran? ¿De qué modo ingresa este sujeto social en las narrativas de una Nación que, desde comienzos del siglo XX, hizo de su proyecto civilizatorio su distinción en el concierto latinoamericano e internacional?

Dar respuesta a los interrogantes requiere de una presencia prolongada en el campo que permita realizar, en términos de Grimson, “una antropología en la frontera y de la frontera”. En este caso, la observación participante como herramienta de recolección de datos abarca la interacción con las personas que integran este sujeto social, así como con el resto de los actores que toman lugar en los cruces, pasajes, tránsitos y mezclas que definen su pertenencia. Se trata, entonces, de “ver, oír y escribir”.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIRMAN, Patricia (1994) *A dança dos sincretismos*. Rio de Janeiro: Comunicações do ISER.  
BLIXEN, Samuel (2000) *Sindic*. Montevideo: Trilce.  
CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (1996) “O trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever.” En: *Revista de Antropologia*, (39) 1.  
CARNEIRO, María José (2000) *Ruralidades contemporâneas: modos de viver e pensar o mundo rural na sociedade brasileira*. CLACSO.

GONZÁLEZ SIERRA, Yamandú (1994) *Los olvidados de la tierra. Vida, organización y luchas de los sindicatos rurales*. Montevideo: FESUR-CIEDUR-Nordan Comunidad.

GRIMSON, Alejandro (2002) *Los flujos de la fronterización. Una etnografía histórica de la nacionalidad en Uruguayana (Brasil) – Paso de los Libres (Argentina)*. Disertación Doctoral. Brasilia: UFB.

MERENSON, Silvina (2004) “Peludos, caramelos y sucedidos”. La incorporación del campo y los trabajadores rurales en la construcción de un pasado para la militancia tupamara montevidiana. En: *La lucha armada en Argentina* 1(1).

MORAES, María Inés (1992) *Bella Unión: de la estancia tradicional a la agricultura moderna (1853-1965)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

VELHO, Otavio, (2004) El cautiverio de la Bestia. En: Gustavo Lins Riveiro, Pablo Semán, Alejandro Grimson *Antropología brasileña contemporánea. Contribuciones para un diálogo latinoamericano*. Buenos Aires: Prometeo.

VIDART, Daniel (1969) “Tipos humanos del campo y la ciudad”. *Colección Nuestra Tierra*. Montevideo: Nuestra Tierra.

#### PASAJES EXTRACTADOS DE

Silvina Merenson, (Universidad N. de Quilmes), “«Ser Peludo». Una etnografía histórica de tránsitos y pasajes en la construcción de un sujeto social, Bella Unión, República Oriental del Uruguay”. En: *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, 2004, pp. 175-180. Versión completa en [http://www.unesco.org.uy/shs/fileadmin/templates/shs/archivos/anuario2004/articulo04\\_18.pdf](http://www.unesco.org.uy/shs/fileadmin/templates/shs/archivos/anuario2004/articulo04_18.pdf)



Siluetas de un gaucho en la fiesta de la Patria Grande (Semana Criolla, Montevideo). Foto: Federico Estol.

## Fechas marcadas en el calendario: las Sociedades Criollas como protagonistas

Para hacer comprensible al lector el marco general de la puesta en escena es necesario presentar las características de la Fiesta de la Patria Gaucha. Su rasgo más concreto es su *circunscripción espacio-temporal*: se realiza ininterrumpidamente desde su creación en 1987 hasta la actualidad en la ciudad de Tacuarembó, capital del departamento homónimo a poco más de 300 km al norte de Montevideo. Se desarrolla en un mismo espacio físico –un parque municipal– cuyo nombre oficial es “25 de Agosto”, pero es más conocido por el de “Laguna de las Lavanderas”. Ocurre en un mismo momento del calendario: la segunda semana de marzo. Su tiempo de duración se ha extendido progresivamente de tres a cinco días, si se tiene en cuenta solamente el tiempo oficial de la Fiesta de la Patria Gaucha y no los preparativos.

Lo segundo inmediato a resaltar es uno de sus rasgos más “personales”: su *multidimensionalidad*, manifiesta en las múltiples actividades que bajo su invocación se realizan. La Fiesta de la Patria Gaucha es a la vez un espacio de diversión y entretenimiento (“fiesta”); un espacio de reafirmación de una identidad cultural históricamente subalterna dentro de la cultura nacional (“gaucha”); un espacio “natural” de expresión del ritual cívico nacionalista (“patria” en el sentido nacionalista clásico uruguayo); un espacio, donde, por momentos diferenciándose de esto último, se expresa también una proyección etno-nacionalista en clave regionalista (“patria gaucha”); pero también es un espacio de proyección regional supranacional (“patria gaucha” más allá de las fronteras nacionales actuales), de competencia “deportiva”; de control de la cultura popular, de plataforma política local, últimamente de expansión del capital... y es también la confusa suma de todos ellos, llevándose a cabo, en el acotado espacio-tiempo en que se monta la fiesta cada año, una construcción y reconstrucción constante de múltiples fronteras del sentido.

Su principal objetivo es la promoción de una identidad cultural regional. Para



Fotos: Alvaro de Giorgi.

ello, las Sociedades Criollas de la región tienen un lugar protagónico, y se apoya una disciplina artística expresiva en particular: la música del género ‘folklore regional’. El análisis de los fundamentos expuestos para implementar estos dispositivos revela cómo ello no es un fin en sí mismo, sino que se enmarca en una vaga formulación proyectiva en términos de modernidad y progreso a la que se desea acceder, y para lo cual el turismo y la identidad cultural se perciben como “motores” y “ejemplos”. Esta proyección construye la noción de un “nosotros” y sostiene la(s) noción(es) de “patria gaucha” que postula la existencia de una nueva comunidad imaginada, la “patria gaucha” o “Gauchería”, que tiene por epicentro y capital a Tacuarembó.

Para el desarrollo de la fiesta, los organizadores convocaron a 14 Sociedades Criollas a una competencia general en un conjunto de pruebas puntuables por el “gran premio Fiesta de la Patria Gaucha”. En el accionar conjunto de estas Sociedades Criollas, acaparando el primer plano de la escena, se constata una política cultural autónoma del proyecto anterior, que tiene como objetivo central la reproducción y -en lo posible- la ampliación de una identidad cultural particular: la cultura ganadera tradicional del campo y de pequeñas localidades de esta zona del país. Esta proyección utiliza dos dispositivos básicos de reproducción patrimonial implementados para cumplir con su objetivo principal: los denominados “Fogones” y las “pruebas de campo” del Ruedo.

Por último, la Fiesta de la Patria Gaucha es la *expresión sociocultural de la región*, del centro-norte uruguayo contemporáneo –la metáfora del espejo puede ser válida aquí–, de lo que en parte es y de lo que aspira a ser. En tanto expresión de la región, de la cultura etnográfica de la región, al recorrerla, es constatable la presencia de población afro-uruguayo, o ¿debería decirse afro gaucha? La mayoría de las Sociedades Criollas posee uno o más integrantes “gauchos negros”. También puede observarse en los “gauchos”

Bailando "el pericón"  
con vestimenta tradicional.  
Foto: Federico Estol.



concurrentes individualmente, sin pertenencia a Sociedades Criollas. A ello se suma la población afro-uruguaya no "gaucha", concurrente como público general o como trabajador o población urbana de la región a la Fiesta de la Patria Gaucha.

El acto simbólico de consagración de este acto inaugural del nuevo-eterno tiempo de activación de la Fiesta de la Patria Gaucha es compartido por los dos actores protagónicos. Tanto la Comisión Organizadora en pleno y el Intendente Municipal con su discurso, como las Sociedades Criollas con su impactante presencia a lomo de sus caballos son parte de la escena. A nivel de gramática ritual pura, ambos protagonistas participan del "corte del tiento" y la "suelta del potro". El primero lo realiza el Intenden-

te, el segundo un integrante de las Sociedades Criollas, recayendo cada vez en algún destacado jinete.

Pero este acto compartido, co-conducido, tiene un complemento, un apéndice —a partir de 1994— exclusivamente dedicado/protagonizado por uno de los actores: los Organizadores. Se trata de un mini-ritual denominado *Izamiento de Pabellones en el Altar Criollo*, que se prolonga como continuidad dentro del ritual particular (*Inauguración en el Ruedo y Altar Criollo*) de apertura del gran ritual (la Fiesta de la Patria Gaucha). Esto ocurre en un escenario específico construido exclusivamente para tal fin, lo que no ocurre con el Ruedo que es un espacio de uso múltiple (pruebas de campo, rituales, remate de caballos, entre otros).

Se trata del Altar Criollo que es descrito así por los Organizadores:

*"ALTAR CRIOLLO. En un rincón del predio, desde el año 1994, existe un altar, ideado por el Arquitecto Hugo Pereda, inspirado en los tipos de piedra que componen el suelo de nuestro Tacuarembó, estilizando en la base, el horizonte del departamento y en la altura al Cerro Batoví, símbolo central del escudo departamental. Allí se realizan los homenajes perennes e izamiento de pabellones de los países participantes."*

La Fiesta de la Patria Gaucha tiene en el accionar de las Sociedades Criollas, como una de sus preocupaciones centrales, revertir la condición subvalorada



Familia campesina oriental, grabado anónimo publicado en el folleto de Hilario Ascasubi "La encuetada ó los gauchos y la intervención en el Río de la Plata", Montevideo 1848. (Biblioteca de Juan E. Pivel Devoto). Fuente: "Revista histórica", tomo XXVIII, julio 1958, lámina XXXI.



Momento de "las relaciones" en "el pericón" (izquierda). Pareja bailando "el pericón" (derecha). Fotos: Federico Estol.

de lo gaucho. Los Organizadores, a su vez, toman a éste como un símbolo para tratar de revertir la imagen negativa que tiene la región, en tanto zona poco propicia para que se asiente la modernidad y el desarrollo, presuntamente presente en otras áreas del país como Montevideo, la costa marítima y el Litoral. En este doble movimiento, la discursividad reivindicativa frente al imaginario clásico homogeneizante establecido por el Estado-nación uruguayo, ha alojado otro tipo de discursos que tiene por referente a otros culturales excluidos, tales como el indio o la mujer rural. Ello se efectúa generalmente mediante la modalidad de homenaje estableciéndose algún tipo de reconocimiento formal a figuras individuales entendidas como

representativas de dicho colectivo. En el caso del indio, se homenajeó al bisnieto del cacique Sepé, que es tucumense. En el caso de la mujer, se nominó al escenario con una figura histórica que luchó en la gesta artiguista. No había habido hasta ahora nada semejante con el negro, y/o el negro-gaucho. La única vez que fue destacado este otro cultural fue en el caso de la representación de Ansina, como rebote o sombra de otro destaque, el de Artigas y el "Éxodo" del pueblo oriental en su conjunto (13a Fiesta de la Patria Gaucha, 1999). Creemos que ello dice mucho respecto del lugar de esta minoría cultural, en un marco de otredades que está en redefinición en la región y en el conjunto del país todo.

### PASAJES EXTRACTADOS DE

Alvaro de Giorgi y Alejandro Gortázar "Condición subalterna, representación y ritual. El caso de Ansina en La Fiesta de la Patria Gaucha". En: *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay, 2004-2005*, pp. 67-78. Versión completa en [http://www.unesco.org.uy/shs/fileadmin/templates/shs/archivos/anuario2004/articulo04\\_05.pdf](http://www.unesco.org.uy/shs/fileadmin/templates/shs/archivos/anuario2004/articulo04_05.pdf)



Una familia oriental, fotografía de fines del siglo XIX (Museo Histórico Nacional). Fuente: "Revista histórica", tomo XXVIII, julio 1958, lámina XLV.

# 2 ACERCA DE LAS REPRESENTACIONES DE LO RURAL

■ PABLO ROCCA

Departamento de Literaturas Uruguay y Latinoamericana  
Sección Archivo y Documentación del Instituto de Letras / FHCE / UDELAR

Si hubo una temprana y eficaz representación cultural del medio rural de la comarca, esa fue la poesía gauchesca, nacida en la orilla oriental del Plata en los albores de la segunda década del siglo XIX. Luego, este discurso se expandió en otras formas y modalidades (narrativa, teatro, canción, artes visuales) pero siempre, y como pocas en América Latina, se trató de una literatura de matriz popular o que buscó aproximarse a lo que entendía como tal, con una notable capacidad de persistencia. Hacia 1950 Jorge Luis Borges advirtió que ninguna literatura de las Américas consiguió perpetuar un personaje típico, de un medio así entendido, con el empeño de la gauchesca. Un cuarto de siglo después, Ángel Rama perfeccionó esta singularidad a través de la metáfora de la cadena de textos: una pieza sigue a la anterior agregando elementos nuevos dentro de “*un repertorio preciso y no muy amplio de temas, maneja[ndo] un mismo reducido capital de proposiciones estéticas*”.

Manteniéndose en los márgenes de dos lenguas nacionales (español y portugués) y de tres Estados (Argentina, Uruguay y Brasil), la gauchesca consiguió fundar un espacio *intersticial*. Dicho de otro modo, tratando de afirmar, a menudo, las singularidades nacionales o de las facciones al interior de un Estado, consiguió mostrar que los límites nacionales —y hasta los límites lingüísticos— tienen una alta densidad artificial. Aun con la voluntad de justificar las particularidades de lo nacional-estatal, quizá no tanto en sus orígenes pero sí desde mediados del siglo, la gauchesca transformó la frontera estatal en un espacio poroso, logró tender puentes y mover barreras contra la voluntad del discurso del poder oficial a cualquier lado de la línea. Todo esto porque ese “*lenguaje técnico*”, según denominación de José Pedro Rona, se nutrió de una serie amplísima y, a la vez, clau-



Carlos González, “Curandera”, xilografía sobre papel. Col. Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Manuel Blanes”.

surada, de recurrencias, tópicos y hasta de vocablos comunes.

Una cosa es afirmar que, como todo dispositivo literario, la gauchesca y sus derivaciones —llámense “criollismo”, “nativismo” o más globalmente “posgauchesca”— edifican un “*lenguaje técnico*”, cuya artificialidad es homóloga a la estandarización y homogeneización de la lengua oficial que adopta el Estado; otra cosa muy diferente consiste en negar la dependencia o la pretendida mimetización de este discurso con las formas de habla propiamente camperas. Ciertas

evidencias fonéticas en el habla posterior del campo uruguayo y de la zona pampeana argentina, demuestran que Bartolomé Hidalgo y sus seguidores inventan mucho, sobre todo a nivel de la estructuración formal e ideológica del mensaje, pero buscando acercarse el máximo posible a la oralidad de aquellos criollos con los que convivían y, tal vez, a las manifestaciones estéticas de esta oralidad (el canto), al que supieron dirigir con la finalidad política. De ahí que la gauchesca fuera vista como una alternativa para la creación de una lengua literaria americana, como el primer paso de un proyecto de emancipación cultural de España, que se desvía de su fonética y su sintaxis sin que esto suponga romper con el castellano culto de manera radical —aunque muy a menudo burlándose de la fonética castellana peninsular—, nutriéndose de lusitanismos, de algunos préstamos lingüísticos de etimología indígena e introduciendo construcciones de un refranero criollo que en no pocos casos sobreviven hasta hoy. Certifica estas prácticas, para no salir de los orígenes, la sola lectura de los cielitos de Hidalgo. Especialmente los últimos, que publicó hacia 1821.

Sin embargo, la lengua no lo explica todo, ya que en este género que —al igual que todo sistema— funciona como un circuito cerrado, sus componentes fundamentales radican en los propios elementos constitutivos de la vida social, que singularizan a la región no sólo en América sino en el planeta. O, mejor dicho, en la gauchesca sobresale el interés por idealizar —más que por reproducir— ese mundo que la combinación de los signos trata de hacer objetivo visible y aun principal: el pensamiento liberal empalmado con la voz del sujeto popular, los heroísmos o las miserias del gaucho, sus costumbres, la representación de la mujer, la relación entre el hombre y el caballo, los motivos de la independencia, de la guerra (ameri-



Carlos González, "Don Miguelón", xilografía sobre papel. Col. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes".

cana, nacional o faccional), de la identidad criolla en oposición a lo gringo.

Mucho se ha indagado sobre el origen del término "gaucho", mucho se ha escrito sobre las peculiaridades de este tipo humano escurridizo y definitivamente muerto por obra de la modernización capitalista, que avanzó sobre nuestra región hacia la segunda mitad del siglo XIX. "Não ha de ser por um simples capricho de letrados ou transfiguração literária, que a palavra gaúcho perdeu o primitivo sentido (negativo de ladrão), para revestirse de outro, francamente encomiástico", señaló Augusto Meyer. No fue un

simple capricho, pero en esa beatificación o, por lo menos, en esa estimación del gaucho como tipo humano regional o incluso nacional, en Argentina y Uruguay y en la "personalidad" de Rio Grande do Sul en el seno de su gran país, la literatura gauchesca cumplió un papel decisivo. Los eruditos trabajos de Ricardo Rodríguez Molas aclararon el punto.

Hay dos tradiciones en debate sobre la génesis y el desarrollo de la gauchesca:

1º) La que indica que el letrado urbano se deja seducir por el habla criolla, con la que busca, a través de la invención

de un estilo que pone en funcionamiento una suerte de mimesis de esa habla explorar la posibilidad de la "originalidad" de la lengua literaria americana, aspecto hartamente resaltado cuando el género madura, como lo certifican los numerosos artículos aparecidos en la prensa rioplatense del medio siglo y reproducidos en la introducción al *Santos Vega* de Hilario Ascasubi (1872).

2º) La que postula, según descripción de Antonio Praderio, que "el origen de la «poesía gauchesca» [es] un desenvolvimiento natural de la poesía «payadoresca», que luego de formarse de una simbiosis del cancionero tradicional hispano-portugués y de las canciones indígenas, viene a desembocar en la poesía «gauchesca» a raíz de la toma de conciencia nacional".

La primera posición necesita de un ajuste: mucho más aún que la atracción por un habla campesina, el escritor de la ciudad pudo sentir el desafío de explorar las posibilidades creativas de un campo lingüístico que se desvía de la norma y al que controla a través de un proceso de "traducción" o, mejor, de traslación de formas y aun de intertextos europeos. De algo de esto se dio cuenta Juan María Gutiérrez tempranamente, cuando indicó —siempre tratando de hallar los contornos precisos de una literatura argentina, es decir, encerrando la expresión poética en el círculo nacional— que el "cielo" nace "frecuentemente en el corazón de las ciudades y proced[e] de padres instruidos y cultos". Aunque la segunda posición parece esencialista y por lo tanto bastante descartable, no obstante hay que reconocer que la influencia de la oralidad condicionó mucho más la poesía sulriograndense que la rioplatense, esta última notoria e irrefutablemente pauta por la escritura que permeó los textos.

Como sea, importa definir dentro de qué campo se entiende la noción de gauchesca que se maneja aquí. La distinción fuerte en el Río de la Plata entre "poesía gaucha" (con el tiempo reconvertida en "poesía payadoresca") y "poesía gau-

chesca", que podría desplazarse también al territorio sulriograndense (donde suele distinguirse entre "poesía oral" y "poesía gauchesca"), carece en el caso rioplatense de cancioneros y otros repertorios populares, si se piensa en el siglo XIX o en la mayor parte del mismo. Sólo el ímprobo esfuerzo de Lauro Ayestarán –continuado por Coriún Aharonián– y algunas pesquisas de Ildefonso Pereda Valdés, han permitido hallar algunas equivalencias líricas en manifestaciones musicales criollas, en la forma de la cifra, el estilo y la milonga. No sucede esto en Rio Grande do Sul, donde tempranamente se recogió muchísimo material. Pero a pesar de este rastreo, Guilhermino César plantea la doble influencia en Rio Grande do Sul: del centro y norte de Brasil, por un lado, y del Plata, por otro. Ya a comienzos del siglo XX el mismo J. Simões Lopes Neto calculaba con sagacidad que sólo cien entre setecientas composiciones recolectadas en el sur de Brasil podían considerarse "retemperadas pelo timbre gaúcho". En consecuencia, podría pensarse, con Borges, que "derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad. No menos necesario para la formación de ese género que la pampa y que las cuchillas fue el carácter urbano de Buenos Aires y de Montevideo".

Es más improbable que pueda realizarse la movilización mecánica del habla del gaucho a la poesía gauchesca. En general –observa Borges y puede verificarse en cualquier cancionero–, el poeta propiamente popular se esfuerza por acercarse al canon y por internarse en los universales, bien lejos del "color local", es decir que se esfuerza por asemejarse al discurso canónico o que entiende "culto" o "correcto". Debería distinguirse, por último, entre poetas de asunto gaucho, que cuentan y cantan en una lengua culta, ajena a las torsiones introducidas por los gauchescos, si acaso aderezada por algún término criollo. Esa invención letrada, la gauchesca, se mantiene fiel a un modelo: el que emplea una voz que es propia (en tanto es una invención), pero

que hace *como que* la toma prestada del pueblo y hace *como que* la devuelve al pueblo, muchas veces situando el discurso en boca de un personaje, que es un gaucho de papel. El habla del género tiene una relevancia tal que lo separó drásticamente de las prácticas literarias "cultas" o "castizas", cosa que en Hispanoamérica generó un conflicto teórico decisivo ya en el siglo XIX. Por eso algunas composiciones "gauchipatrióticas" de Bartolomé Hidalgo son admitidas en las primeras compilaciones poéticas, tanto las que se hicieron en Buenos Aires (*La Lira Argentina*, 1824 y *Colección de poesías patrióticas*, 1827) como la que se promovió en Montevideo (*El Parnaso Oriental*, 1835-1837), aunque en estas vastas reuniones de poemas de todo tipo, el recuerdo de la revolución artiguista se extravió en favor de la época de la constitución del nuevo Estado. En la breve primavera de la organización republicana fue habitual en la poesía neoclásica de la ciudad puerto la oda al jefe civil, quien muchas veces era o había sido caudillo rural, condición celosamente ocultada en esas composiciones. Paralelamente, en la gauchesca no es frecuente que se aprecie con ecuanimidad a los jefes militares –y por lo tanto caudillos criollos– en un sentido nacional, quizá entonces imposible, sino por eso mismo partidario o faccional. Hay algunos ejemplos, que pertenecen a esa etapa de organización estatal, pero en general los textos de esta misma época abogan por la paz, el trabajo, la concordia entre los distintos grupos de poder que ya se insinúan peligrosos para la unidad nacional, temas estos que subsistirán y que serán motivo de refinada elaboración en los textos maduros como el *Santos Vega* (1872) o el *Martín Fierro* (1872-1875).

El primero en examinar (y en justificar) las magníficas potencialidades difusoras de la gauchesca para la causa liberal portuaria fue el propio Domingo F. Sarmiento, el gran estigmatizador de la pampa y su habitante. Una de las primeras anotaciones de su diario de viaje, que redactó al salir de Chile poco después de la publicación de *Facundo* (1845), realizada cuando



Juan Manuel Blanes (1830-1901), "El baqueano", 1875, óleo sobre tela. Tomado de *The Art of Juan Manuel Blanes*, Buenos Aires - Nueva York, Fundación Bunge y Born y American Society, 1994, pág.19.



Carlos González, "Bendición Tata", xilografía sobre papel. Col. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes".

toca el puerto de Montevideo, efectúa un desvío sorprendente hacia la gauchesca, cambiando la perspectiva del *Facundo*, ya que ahora liga poesía gauchesca con poesía nacional "civilizada":

*¿Cómo hablar de Ascazubi [sic] sin saludar la memoria del montevideano creador del género gauchi-político, que a haber escrito un libro en lugar de algunas páginas como lo hizo, habría dejado un monumento de la literatura semi-bárbara de la pampa? A mí me retozan las fibras cuando leo las inmortales pláticas de*

Chano el cantor, *que andan por aquí en boca de todos*. [...]

La vindicación de Hidalgo como fuente primigenia de la poesía rioplatense, a la que vendrían a pulir Echeverría –quien *“ha engalanado la pampa con las escenas de La Cautiva”*– y hasta él mismo en el *Facundo*, encuentra una curiosa vuelta de tuerca en su interpretación del “Diálogo patriótico interesante” entre los gauchos Jacinto Chano y Ramón Contreras (1821). Para Sarmiento esta composición entraña una apología de la inmigración, una defensa del “otro” europeo y, en consecuencia, una crítica a las violencias e incapacidades del criollo para hacer su propia patria. Es esta la razón principal, y uno de los puntos fundamentales, que lleva a los letrados de la primera mitad del siglo XIX a tener una visión dividida sobre la gauchesca. Los interlocutores del “Diálogo patriótico interesante” se lamentan, en 1821, por el estado general de la campaña, en el que ha quedado después de incesantes e infructuosas luchas. Es un discurso angustiado el de los dos gauchos, a la vez que tranquilizador de las pasiones bravías y, por encima de todo, civilizador.

Será en esta vertiente que muchos letrados de las ciudades-puerto admitirán la inserción del género como una eficaz arma de combate, de más fácil o mejor penetración en los oídos de un pueblo, por lo demás analfabeto, al que se pretendía llegar con un lenguaje que le era familiar –aunque no fuera el suyo– yendo de la letra al canto, es decir invirtiendo el recorrido propuesto por la tesis que podríamos llamar “populista”, antes descrita. Ilustra esta variable del *“uso letrado de la cultura popular”*, según definición de Josefina Ludmer, la composición anónima –aunque atribuida a Ascasubi– titulada *“Recuerdos gauchi-patrióticos tenidos por los paisanos Ramón Contreras y Fernando Chano, en las trincheras de Montevideo el 25 de mayo de 1844”*. El autor se apropia de los personajes de Hidalgo (apenas cambiándole el nombre de pila al segundo: Fernando en lugar de Jacinto) y, con idéntica estructura y dic-

ción adopta el subgénero inventado por el montevideano, el diálogo patriótico. El recurso de la apropiación de esta subes-

pecie poética o, mejor, la resurrección de Chano y Contreras en otros diálogos de otros autores –también anónimos– no



Carlos González, “Viejo Tropero”, xilografía sobre papel. Col. Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Manuel Blanes”.

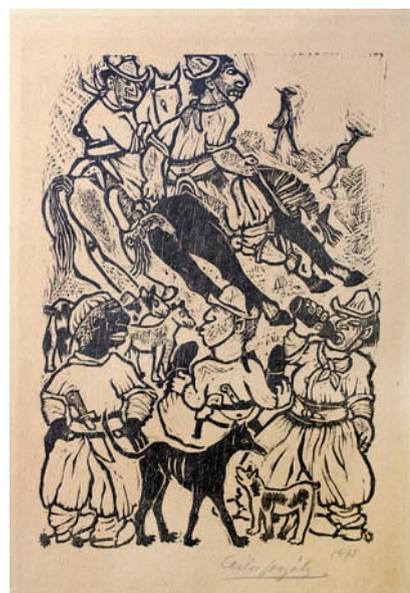
era nuevo, y se han divulgado algunos ejemplos aparecidos entre 1823 y 1825. Pero la peculiaridad de este diálogo es que convive con otras composiciones "cultas". Los personajes apelan en este diálogo de 1844 a todos los lugares comunes de la gauchesca (elogio del caballo, degustación del mate, minucias de la vida cotidiana) y concluyen por hacer una exaltación de la revolución de Mayo de 1810, pasando por la lucha antiespañola y el consiguiente desprecio a la "gallagada", para concluir con la invocación de las identidades argentino-uruguayas como un conglomerado contra los "tiranos" (Rosas y Oribe).

En cuanto objeto lírico-narrativo con finalidades políticas, de a poco el texto gauchesco pasa a cargarse de una significación que venía prefigurada por la ansiada idea de "originalidad" –idea romántica, por lo demás– y a convertirse en dispositivo propulsor de lo tradicional criollo, identificado, como lo será durante décadas, con el universo campesino y su habla. Por eso en el corpus gauchesco la figura del extranjero será un elemento disonante a la cual, por contraste con lo autóctono, se tenderá a disminuir cuando no a degradar. Pero si las alianzas políticas circunstanciales lo exigen, los discursos cambian de estado. Cuando hacia 1840 en Uruguay se perfilaron los dos bandos, se produjo en el interior del género una diferencia atractiva con el lado occidental del Río de la Plata. La "Guerra Grande" comprometió la participación a favor de la divisa colorada, en Montevideo, de un altísimo porcentaje de franceses e italianos, comandados por Giuseppe Garibaldi, además de la intervención de los Estados inglés y francés en su apoyo. En el único texto gauchesco de esta época que conocemos, datado en 1843, favorable a Fructuoso Rivera y la Defensa de Montevideo, se ataca a Oribe en particular porque siendo "paisano" –en el contexto: un nacional– se deja dominar por un ajeno, por lo demás tirano (Rosas) y, al mismo tiempo, a los nacidos en otras tierras más remotas que la vecina República se los integra y exalta porque dan su

apoyo y hasta su sangre por la libertad y la causa justa de esta tierra.

Desde la otra trinchera, en el Cerrito, numerosos poemas impresos también en hojas volante se ceban en un violento lenguaje contra los prohombres de la Defensa, especialmente contra el "pardejón" Rivera, epítome de todos los vicios y las traiciones a la patria. Y en sintonía con la doctrina oficial elaborada por *El Defensor de la Independencia Americana*, los grandes valores se encarnan en Oribe y en su aliado Rosas debido a su condición de "Americanos", que resisten el embate de los traidores manejados por los extranjeros, los *gringos*. La muestra más acabada y feroz de los poemas que se han difundido concurre en "Invitación de un sitiador Argentino al salvaje unitario arrepentido" que, como todas las piezas de su especie, está presidida por el doble lema "*Viva la Confederación Argentina!! Mueran los salvajes unitarios!*", en la que en segunda persona se canta y cuenta un "cielito" en honor a los dos jefes, contracaras de los "*gringos bribonazos*".

Treinta años después, en el apogeo de la gauchesca, el "*estrángis*" vuelve a ser descalificado, ahora con este vocablo genérico. Con todo, en esta instancia, en los poemas más destacados (*Los tres gauchos orientales*, de Antonio D. Lusich y *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, los dos de 1872) las diatribas feroces caen sobre el "*gringo o nación*" (el italiano) y, en particular sobre el napolitano. El uso del sustantivo "gringo" pasa a ser privativo del italiano. Puesto que, como subraya Lauro Ayestarán, una dinámica "*razón de dialéctica política preside esta literatura*", el despreciado extranjero ya no es el enemigo imperial, sino el agente de disolución de los valores del país criollo, en momentos en que la población de Montevideo y de Buenos Aires se divide casi en mitades, entre los nacidos en el país y los inmigrantes. Dentro de estos últimos predominan los italianos, quienes por la época representan el 20% aproximado de los habitantes de cada una de las ciudades-puerto (Oddone, 1966). Tan fuerte es el sistema que en



Carlos González, "La Doma", 1938, xilografía sobre papel. Col. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes".



Carlos González, "Galpón", 1938, xilografía sobre papel. Col. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes".

Uruguay el deseo de expulsar al italiano puede hallarse hasta en un poema de un extranjero, quien abrazará la causa blanca y, paralelamente, la triunfante ideología de este férreo nacionalismo. Se trata del gallego José Alonso y Trelles (“El Viejo Pancho”): “*iSi estos gringos! iNi que hablar! Pa vender, mezquinos de uña,/ Pero clavan... la pezuña/ cuando tocan a cobrar*”. Con argumentos semejantes el poeta tardogauchesco uruguayo Elías Regules contemporáneamente atacaba la política inmigratoria del gobierno. Entonces, el gaucho ya puede mitificarse, puesto que han quedado atrás los tiempos en que servía de hueste al caudillo y se ha metamorfoseado en peón de estancia, asalariado rural, soldado de línea o en mero desocupado que engrosa los cinturones de miseria en los centros urbanos pero que, todavía, no encontró un canal de expresión de su previsible rebeldía. Dos “cadenas”, dice Ludmer, atan a la gauchesca desde sus orígenes y se refuerzan en los años de madurez del género: el ejército y la ley. Ante estas instituciones Hernández es el primero en resistirse en la “*Ida*” (1872), en cuanto piensa que desnaturalizan al criollo, lo apartan de la senda del trabajo rural y hasta pueden transformarlo en “*gaucho malo*”; mediante estos recursos la clase dirigente procura domesticar al hombre de la campaña, volverlo un obediente servidor del sistema. Con toda nitidez esta aspiración se concreta en los artículos 85, 86 y 87 del *Código Militar* uruguayo de 1884 –promulgado en pleno gobierno autoritario de Máximo Santos–, en los que se insiste en el aseo del soldado, en el envaramiento de su cuerpo y se prohíbe el uso de poncho o capote –salvo expresa autorización de los superiores–, prendas a las que se sustituye por el uniforme reglamentario.

Es legítimo interpretar, como lo hace Carlos Zubillaga, que en la orilla occidental del Plata el acriollamiento del gallego Alonso y Trelles sea una especie de rescate, en diferente escenario, de las fuentes campesinas de la poesía gallega en la que se inició. Pero su conducta literaria

y política pasa, asimismo, por el cernidor de la fuerte homogeneización nacionalista, que se propicia desde innumerables libros y folletos y desde publicaciones periódicas unidas de modo radical a estas opciones estéticas e ideológicas, como las revistas *El Fogón* y *El Terruño*, que publicaron durante décadas *exclusivamente* literatura de asunto rural. De modo que si podría haber contigüidad de las tradiciones también asiste, paradójicamente, un autodespojamiento de las particularidades de habla literaria originarias a consecuencia de una presión ejercida por una ideología y, sobre todo, por la práctica de una técnica y por un repertorio bastante clausurado de problemas. La reproducción de una técnica y de un código termina por cristalizar esta práctica, convirtiendo en escritores de ese circuito cerrado a quienes poco atrás ni siquiera podían haber soñado con ese destino. Es el caso de Alonso y Trelles y para cambiar de nacionalidad de origen, también el del político primero anarquista y luego batllista, Domingo Arena. Se trata de un italiano, que llegó a Uruguay hacia 1875 siendo niño, que pasó apenas unos meses en la frontera con Brasil, que defendió el proyecto urbano y modernizador del batllismo, pero, pese a toda esta serie, en su breve obra narrativa dominaron las historias de atmósfera rural. En efecto, en los alrededores de 1880, se cristaliza lo que Lauro Ayestarán llama “*el movimiento del «memorialista»*”, un proyecto que indaga en el ser nacional uruguayo, y que se desarrolla en la simultánea labor del historiador Francisco Bauzá, en las crónicas de Isidoro de María y en la tarea filológica de Daniel Granada. Y en el que no está ajeno la reivindicación de la figura de José Artigas, paradigma, entonces, liberal para esas lecturas, prohijado en el universo agreste. Cabría agregar que después de la larga condena al medio rural en la narrativa de la *ciudad letrada*, empieza a vigorizarse la columna de escritores sobre la épica y las costumbres criollas, construyendo desde la ciudad una imagen del campo como espacio de referencia y de salvación. Es la pastoral

que examina Raymond Williams en la literatura inglesa de la modernización. Frente a esta tendencia que parecía teñirlo todo, vendrá, hacia 1939, la reacción de Juan Carlos Onetti en sus artículos del semanario *Marcha*, combatiendo todo lo que tuviera que ver con exaltación de telurismo, lección aprendida con fiereza por los críticos que lo continuaron hacia mediados del siglo XX que concluyó en una larga y prejuiciosa erradicación de todo lo que oliera a campo.

Antes, por 1920, en Uruguay el discurso criollista había triunfado. El proceso es paralelo al de Argentina, como lo ha probado Adolfo Prieto, aunque en el pequeño país siempre más tamizado por un liberalismo radical que del lado argentino, nunca llegó a traspasar la retórica, nunca consiguió hacerse un sitio estable en la vida institucional ni el imaginario colectivo con el vigor que sí manifestó en esta orilla. Los primitivos cromos de Juan Manuel Besnes Irigoyen y, con mayor éxito y respaldo, los cuadros de Juan Manuel Blanes (sobre todo su serie “*Los gauchitos*”) tendieron un puente hacia una iconografía nacional identificada con este sujeto mestizo que, en lo sucesivo, encontrará otras formulaciones más modernas –no necesariamente problemática de los conflictos sociales– en la pintura de Pedro Figari o, más tarde, con una mirada social más crítica en los grabados de Bernabé Michelena y de Carlos González, mientras que lo rural encontrará una densidad cósmica en José Cuneo y, luego, en la pintura de Juan Storm, entre otros. Formas del nacionalismo musical asociado a la representación del universo campero se sintetizan, mejor que en ningún otro ejemplo, en las composiciones cultas de Eduardo Fabini como “*Campo*” y “*La isla de los ceibos*”. Y si es evidente que el tradicionalismo conservador interpretó lo gaucho como una raíz y una esencia capaz de combatir, en cuanto discurso, la “*descaracterización*” nacional que avanzaba con la llegada de los inmigrantes, según el ejemplo de Regules, también se bifurcó por el lado de la equiparación del extranjero con el “*pueblera*”.

Por ese tiempo, las vanguardias europeas le hicieron ver a los muchos americanos que existía la posibilidad de renovar las herramientas formales junto a la expresión de temas locales. Del fundacional realismo épico de un Eduardo Acevedo Díaz y del naturalismo de un narrador como Javier de Viana se pasó, entonces, a la prosa con imágenes de matriz ultraísta en algunos cuentos de Francisco Espínola, Víctor Dotti y Yamandú Rodríguez, en las primeras novelas-testimonio de Justino Zavala Muniz o a la prosa seca, concentrada, metafórica de Juan José Morosoli o de Santiago Dossetti o, por último, a la novela –de matriz realista social– sobre la explotación agropecuaria de tierras y hombres de Eliseo Salvador Porta, Alfredo Dante Gravina y Asdrúbal Jiménez y, al fin, la visión algo carnavalesada en los cuentos de José Monegal, que se prolongan hasta su muerte (1968). En el campo de la poesía, el nativismo de los veintes pareció profundizar esta transformación formal. En una de sus notas sobre Fernán Silva Valdés, Borges explica mejor lo que se podría interpretar como ambiguo, porque los poemas camperos de *Agua del tiempo* (1921) le parecen no sólo magistrales entre todos los que se hacen en lengua española, postula además que la forma de cincelar sus imágenes “no es el principio de un arte inédito, sino la cristalización y casi la pérdida de otro antiguo”. Esto lleva consigo un corolario evidente y otro virtual: primero, Silva Valdés viene de la gauchesca pero a fuerza de metáforas nuevas le tuerce el cuello; segundo, la novedad puede agotar (y agostar) su propia estética en tanto singular, difícilmente propiciatoria de continuadores y segura fabricante de epígonos. Lo cierto es que algunos, como Silva Valdés o Pedro Leandro Ipuche, redujeron al máximo las hipotéticas peculiaridades del habla criolla para expresar caminos alternativos a la vieja retórica, con un castellano europeizado con salpicaduras de coloquialismos camperos y en acuerdo a los nuevos aportes de la vanguardia. A esto le llamaron, ellos mismos, “nativismo” o incluso Ipuche lo lla-

mó “gauchismo cósmico”, operación que consistía –como notó Borges antes que nadie– en “conceder preeminencia a [los motivos camperos] que la leyenda no ha prestigiado”. Algunos años después, por su cuenta Serafín J. García retomará la vieja dicción gauchesca cargándola de rebeldía y anulando toda traza partidaria, sobre todo en *Tacuruses* (1936), mientras que Juan Cunha estilizará ese lenguaje, con la mediación de los poetas españoles de la generación del 27, a partir de *El pájaro que vino de la noche* (1929) y, sobre todo, en el extenso poema *Sueño y retorno de un campesino* (1951), hasta desembocar en el canto aguerrido e indignado de *Palabra cabra desmandada* (1971).

Como se ve, la apropiación de lo gaucho y la elección del medio rural como espacio de consagración no fue sólo patrimonio de las prácticas discursivas tradicionalistas. Aún en la plenitud de esta estrategia, un pequeño folleto de diecinueve páginas titulado *Carta gaucha. Escrita pa los gauchos*, firmada por Juan Cruzado (seudónimo de Luis Woollands), irrumpe como publicación anarquista en el año 1921, que declara haber tirado nada menos que 20.000 ejemplares, que se vendía a un peso y estaba vinculada al periódico *La Batalla*, que a su vez –según se indica en la modesta contraportada– estaba ligado a *El Trabajo* de Buenos Aires. Redactado en el más arquetípico lenguaje gauchesco, identificado con un yo-narrador que cumple con la convención del simulacro oral dirigiéndose a un auditor-lector, antes de insistir en la diatriba del imperialismo, la burguesía, las fuerzas represivas del Estado, las guerras civiles que usan como carne de cañón al paisano, empieza por concentrarse en la unión de la clase trabajadora. Luego dispara su alegato narrativo porque sabe que es necesario apuntar directo al corazón del nacionalismo que se ha apoderado, durante un siglo, de la imagen del criollo, empujándolo a la pelea por la divisa, por el caudillo, en favor de la defensa del orden establecido. Con esa imagen se invierte la operación básica



Carlos González, “Carrera del sapo y del avestruz”, xilografía sobre papel. Col. Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Manuel Blanes”.

de la gauchesca, capitalizando lo que hay de individualismo y de rebeldía en el género, desde los cielitos de Hidalgo, que le permite cerrar con una consigna nueva: “¡Viva la revolución anarquista y la libertad de los gauchos!”. Como me lo hizo notar Daniel Vidal, Cruzado –quien firmaba otros textos como “Crusao”– seguía la línea de los “payadores libertarios” de principios del siglo XX, como el argentino Martín Castro, quien solía participar como recitador e intérprete en *pic-nics* anarquistas montevidianos en 1916, con poemas de buena recepción general como “El tordo y el hornero”, o como C. Berisso y Juan Medina, payadores revolucionarios asistentes habituales de los actos libertarios.

Esa pelea, sólo para elegir dos ejemplos claros, desde mediados de la década del cuarenta alcanzará su cima otra vez en las representaciones narrativas adversativas en la obra de un Julio C. da Rosa y de un Mario Arregui (más tradicional el primero, más inclinado a una flexible lectura materialista-dialéctica el segundo), en tanto en el territorio del canto y la poesía, en los años sesenta el pasado que se asocia a lo campero será visto de dos básicas maneras: como cristalizado en tradición, ya sea en base a recobrar la pastoral (Amalia de la Vega, Santiago Chalar o Tabaré Etcheverry, para señalar tres voces virtuosas, o los poemas de Wenceslao Varela) o apelando a las tradiciones partidarias (como lo hará Carlos María Fossatti en los setentas con su divisa blanca). Mientras, por otro lado, varias piezas de algunos intérpre-

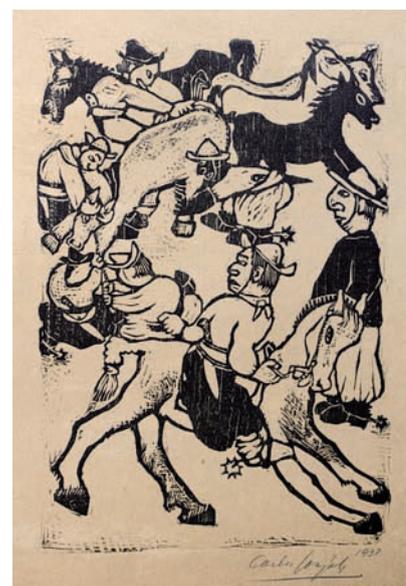


Carlos González, "Boleando", 1938, xilografía sobre papel. Col. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes".

tes de la "canción de protesta" (Carlos Molina, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, "Los Olimareños", Aníbal Sampayo, Eustaquio Sosa, José Carbajal, Numa Moraes) emplean un lenguaje similar, y a veces el mismo lenguaje llano familiar a la gauchesca —sobre todo en poetas/letristas como Osiris Rodríguez Castillos y Rubén Lena o en algunas milongas de Washington Benavidez—, con el esperanzao llamado a la insurgencia contra el sistema económico, la prepotencia del poder político que les es contemporáneo y contra el imperialismo norteamericano.

Un proceso similar se opera en el teatro, desde la mirada que Florencio Sánchez tiende en *Barranca abajo*, pasando por la mayor politización en el enfrentamiento de las divisas en *El león ciego*, de Ernesto Herrera, hasta la clave más notoriamente insurgente con proyecciones hacia el presente que ejerce Mauricio Rosencof en *Los caballos*. Gauchos simbólicos y paisanos que cargan con su hambre y sus postergaciones se jaquean en unos y otros relatos.

El campo, como antes, vuelve a elegirse en los sesentas como el ámbito



Carlos González, "Baguales", 1938, xilografía sobre papel. Col. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes".

de la libertad, el escenario desde el cual parecía posible comenzar otra forma de la emancipación y no sólo una visión eglógica donde todas las armonías eran posibles. Quizá, en los años subsiguientes, la urbanización creciente, que no hizo sino transfigurar el medio rural, y que por lo tanto afectó a la vida social como las opciones estéticas derivadas, restó potencia a una opción cultural que había dominado a lo largo de toda la vida. Tanto de la República como de la precedente Banda Oriental, siempre en contacto con sus lábiles fronteras.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHARONIÁN, Coriún. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo, Universidad de la República, 2007.
- AYESTARÁN, Lauro. "La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1851)", en *Revista del INIAL*. Montevideo, Año I, Tomo I, Nº I, diciembre 1949: 201-436.
- *La música en el Uruguay*. Montevideo, SODRE, 1953. (Prólogo de Juan E. Pivel De-voto).
- "Prólogo" a *Vocabulario rioplatense razonado* [1899], de Daniel Granada. Montevideo, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, 1957.
- "Prólogo" a *Versos sencillos*, de Elías Regules. Montevideo, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, 1965.
- *Teoría y práctica del Folklore*. Montevideo, Arca, 1968.
- BARRÁN, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo, Banda Oriental, Tomo I: "La cultura bárbara" (1800-1860), 1989; Tomo II: El disciplinamiento (1860-1920), 1990.
- BAUZÁ, Francisco. "Los poetas de la revolución", en *Estudios literarios*. Montevideo, Biblioteca "Artigas", Colección de Clásicos Uruguayos, 1953. (Prólogo de Arturo S. Visca) [1885].
- BERTOLOTTI, Virginia. "De los orígenes de gaucho: un vagabundo en fronteras inciertas", en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, Montevideo, Nº 2, enero-junio 2007: 167-203.
- BORGES, Jorge Luis. "Ascasubi". *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993. [1925].
- "Interpretación de Silva Valdés". *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993. [1925].
- "La criolledad en Ipuche". *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993. [1925].
- "La poesía gauchesca". *Discusión* [1932], incluido en *Prosa Completa*. Barcelona: Bru-guera, 1980.
- *Aspectos de la literatura gauchesca*. Montevideo: Número, 1950.
- CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1956.
- *Notícia de Rio Grande*. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro/UFRGS, 1994. (Organização e introdução: Tania Franco Carvalhal).
- DE ORNELLAS, Manoelito. *Gaúchos e be-duínos. A origem étnica e a formação social do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Martins Livreiro Ed., 1999 (4ª ed.).
- GUTIÉRREZ, Juan María. "La literatura de Mayo", en *Los poetas de la revolución*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1941: 3-26.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio. "¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)", en *El espejo de la historia*. Buenos Aires, Editorial Sud-americana, 1993.
- LOPES NETO, J. Simões. *Cancioneiro guasca*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1954. [1902].
- LUDMER, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sud-americana, 1988.
- MEYER, Augusto. "Gaúcho, história de uma palavra", en *Prosa dos pagos*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960: 9-42.
- *Cancioneiro gaúcho. Seleção de poesia popular com notas e um suplemento musical*. Porto Alegre, Editora Globo, 1959 (2ª ed.)
- ODDONE, Juan Antonio. *La emigración europea al Río de la Plata*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1966.
- ORIBE, Aquiles. "La literatura de combate y las muchedumbres durante la Guerra Grande", en *Conferencias del Curso de 1937*. Montevideo, Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1937: 264-282.
- PELUFFO, Gabriel. *Historia de la pintura uruguaya*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2000.
- *El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950*. Montevideo, Museo Municipal "Juan Manuel Blanes", 2003.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso. *Cancionero popular uruguayo*. Montevideo, s/e, 1947.
- PRADERIO, Antonio. "Prólogo" a *Obra completa*, Bartolomé Hidalgo. Montevideo, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, 1986.
- PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- RAMA, Ángel. *Los gauchopolíticos rioplatenses*. Buenos Aires, CEDAL, 1982. (2ª ed. ampliada y corregida).
- *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca/FIAR, 1984. (Prólogo de Hugo Achugar).
- RIVERA, Jorge B. *La primitiva literatura gauchesca*. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.
- *Poesía gauchesca*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977. (Selección y cronología. Prólogo de Ángel Rama).
- ROCCA, Pablo. "El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950)", en *Felís-berto Hernández (1902-2002)*, Pablo Rocca (org.). *Fragmentos*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Nº 19, 2000: 7-29.
- *Poesía y política en el siglo XIX (Un problema de fronteras)*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2003.
- RONA, José Pedro. "La reproducción del lenguaje hablado en la literatura gauchesca", en *Revista Iberoamericana de Literatura*, Montevideo, Departamento de Literatura Ibero-americana, Universidad de la República, Año IV, Nº 4, 1962: 107-119.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. "Antigüedad y significado histórico de la palabra «gaucho» (1774-1805)", en *Boletín del Instituto de Historia Argentina*, Buenos Aires, 1956: 144-164.
- "Textos gauchescos desconocidos del ciclo de los diálogos de Chano y Contreras" en *Revista Histórica*, Montevideo, 2ª época, T. XXXIX, Nos. 115-117, diciembre de 1968: 44-115.
- *Historia social del gaucho*. Buenos Aires, CEDAL, 1982 (2ª ed. ampliada y corregida).
- SARMIENTO, Domingo F. *Facundo o Civilización y Barbarie*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977. (Prólogo de Noé Jitrik. Cronología de N. Dottori y S. Zanetti) [1845].
- *Viajes por Europa, África y América 1845-1847 y Diario de gastos*. Buenos Aires, Colección Archivos/Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1993. (Edición crítica: Javier Fernández, coordinador).
- SPERONI VENER, Julio. "Un folleto raro de Ascasubi: la edición original del *Paulino Lucero*", en *Revista Histórica*, Montevideo, 2ª época, T. XXX, Nos. 88-90, agosto de 1960: 510-543.
- ZUBILLAGA, Carlos. "«Lo gallego» en la primitiva poesía popular uruguaya", en *Grial. Revista galega de cultura*, Vigo, Nº 45, outubro-novembro-diciembre 1974.
- "Identidad inmigratoria: los gallegos y la literatura gauchesca en el Uruguay de la modernización", en *Anuario del Centro de Estudios Gallegos*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1998: 191-223.
- VIGLIETTI, Daniel (comp.) *La canción protesta*. Montevideo, Enciclopedia Uruguaya, Cuaderno Nº 57, 1969. (Presentación de Ángel Rama).
- WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*. London, Verso, 1973.

# 3 AUTORES HOMENAJEADOS

■ DANIEL VIDAL  
Dpto. de Literaturas Uruguayas y  
Latinoamericana. FHCE / UDELAR

■ RENZO PI HUGARTE  
Dpto. de Antropología Social  
FHCE / UDELAR

■ LEONEL HÄININTZ

## Roberto J. Bouton (1877-1940)



Roberto J. Bouton.  
Fotografía de 1913.

El Dr. Roberto J. Bouton nació en Montevideo en 1877 y por diversas circunstancias estuvo vinculado al medio rural desde muy temprano. Culminada su carrera de medicina, se radicó en Santa Clara de Olimar hacia 1913. Fue un estudioso de las manifestaciones de la vida gauchesca y paisana tal como sobrevivía en su época. Médico de real vocación y amplia generosidad, en más de una oportunidad habría aceptado como pago de sus honorarios “un trabajo criollo en tiento o un arma antigua ya en desuso, cuando no un relato campero o la fórmula de una cura tradicional.” Así indicaba Enrique Mena Segarra parte del origen de la colección que abarcaba “desde las prendas de vestir hasta los enseres de cocina, desde los aperos del caballo hasta los cepos de las comisarías, como ajustado repertorio de la cultura material que integraba la vida de gauchos y paisanos.” A lo largo de treinta años, el Dr. Bouton recorrió los departamentos fronterizos de Cerro Largo y Trein-

ta y Tres recogiendo tradiciones y saberes de la gente del lugar y acumulando piezas para su “museo doméstico”. La muerte lo alcanzó en Montevideo, en 1940. Su viuda, Gabriela Trouy de Bouton, donó al Museo Histórico Nacional la colección de objetos gauchescos y los apuntes que el Dr. Roberto Bouton pensaba publicar bajo el título de “Bien criollo”.

Los manuscritos, ordenados y prologados por Lauro Ayestarán, se publicaron en tres entregas de la *Revista Histórica* bajo el título “La vida rural en el Uruguay” a partir de 1958. En 1961 fueron reeditados como libro en un solo tomo por la Editorial Monteverde. En 1968, Germán Wettstein y Raquel Morador publicaron una selección de esos textos bajo el título *Bien campero: diccionario del conocedor del campo* en la colección Bolsilibros de la Editorial Arca, lo que permitió una más amplia difusión de su obra.

Como anotó Lauro Ayestarán, el trabajo se ubicaba a medio camino entre el

“memorialista”, donde primaba el tono nostálgico de los recuerdos, y el “folclorista”, preocupado por el registro preciso de datos y testimonios. Sus cuatro volúmenes de manuscritos contienen información sobre las características de los habitantes y la vida material en el medio rural (la estancia y sus instalaciones, los animales, la vestimenta, los utensilios, las comidas, los medios de transporte, la vivienda, las armas, entre otros), así como sobre costumbres, oficios, juegos, danzas, canciones, rituales, leyendas y tradiciones que conformarían parte de lo que hoy llamamos patrimonio cultural inmaterial.

Según consignó Bouton en el encabezamiento de sus apuntes, su obra era “un libro que deberá leerse porque dice cosas que no dicen los libros”. Esta formulación conforma una verdadera definición de lo que es la narrativa etnográfica.

RENZO PI HUGARTE



Botas de potro longeadas.  
Museo Histórico Nacional,  
Colección Bouton.



Botas de medio pie.  
Museo Histórico Nacional,  
Colección Bouton.

## Francisco “Paco” Espínola (1901-1973)

Este hombre conversaba con los parroquianos de los bares y con los paisanos de los pueblos del interior, dedicaba horas a escuchar a los niños, a los pobres y a los negros. De ellos, escuchó viejas palabras consagradas en persistente tradición oral. Oralidad, impacto de imágenes que acusan vanguardismo, sutil maestría en el manejo del tiempo narrativo, de la peripecia y de la sorpresa, todo esto dibuja la narrativa de Francisco “Paco” Espínola (1901-1973) estampada con nitidez en sus primeros cuentos reunidos en el volumen *Raza ciega* (1926). Luego, la tierna voz de un hombre que elevó la ternura al estatus estético se consagró en *Saltoncito* (1930), escrito para los niños pero saboreado por no pocos adultos.

En 1933 reavivió el aplauso de la crítica y del público con la novela *Sombras sobre la tierra*; años más tarde retomó la práctica del cuento, registro en el cual fue admirado y destacado como un maestro por los integrantes de la llamada “generación del 45”, entre ellos Mario Benedetti, y dio a conocer *Las ratas* (1945) y *El rapto y otros cuentos* (1950).

Espínola vivió la literatura como parte de su compromiso con su sociedad y su tiempo. Su familia provenía de filas del Partido Nacional. De niño, había escuchado de boca de su padre las hazañas de su abuelo en las campañas de 1897 y 1904 acaudilladas por Aparicio Saravia. Su convicción democrática lo impulsó a enfrentar con las armas la dictadura de Gabriel Terra iniciada en 1933 y en 1935 fue hecho prisionero durante la acción de Paso Morlán.

Las letras y la enseñanza absorbieron sus energías: fue cronista de teatro en el diario *El País*, profesor en el Instituto Normal, en Enseñanza Secundaria y en la Facultad de Humanidades y Ciencias. En 1961 obtuvo el Gran Premio Nacional de Literatura. Además de la narrativa, practicó la dramaturgia (*La fuga en el espejo*, estrenada en 1937) y el ensayo sobre estética *Milón o el ser del circo*. En 1968 adelantó fragmentos de lo que era su proyecto literario de mayor



Francisco “Paco” Espínola, durante una conferencia.



Francisco “Paco” Espínola, durante una lectura radial.

aliento, *Don Juan el Zorro* (1984), novela inconclusa que sólo fue publicada luego de la muerte de su autor merced al esfuerzo de Arturo Sergio Visca y Wilfredo Penco. La Universidad (1961) primero y la editorial Arca (1975), después, editaron sus cuentos: con sólo 17 piezas “Paco” Espínola había sabido ganarse un lugar en el escenario literario y en la atención de un creciente sector del público uruguayo. En 1985 Ana Inés Larre Borges compiló *Las veladas del fogón*, y al año siguiente en la reedición de sus *Cuentos completos* apareció un relato hasta entonces inédito, “La Yraraca”. Espínola fue además un atento lector y crítico de la obra de Eduardo Acevedo Díaz, a quien consideraba un maestro, y del que prologó las ediciones de *Ismael* (1945) y *Soledad* (1954). En 1971 se afilió al Partido Comunista y el 27 de junio de 1973, el día del golpe de Estado, falleció. Había nacido en San José.

DANIEL VIDAL



Francisco “Paco” Espínola y su esposa Ana Raquel Baruch.

## Carlos González (1905-1993)

Durante la década que va de 1935 a 1945 Carlos González trabajó con sus manos las imágenes que por esos mismos años los nuevos narradores de temáticas criollas estampaban en sus cuentos y poemas: Francisco "Paco" Espínola, Juan José Morosoli, Víctor Dotti y Serafín J. García, especialmente este último, para quien ilustró su popular *Tacuruses*. Alicia Haber convoca la afinidad entre el poema "Gurises" de Serafín J. García y el grabado "Mama Juana" de Carlos González y es cierto, la crudeza del relato realista aparece con imágenes explícitas y profundas, trabajadas con sutileza y fino olfato, en los dos artistas.

Carlos González nació en Melo, Cerro Largo, el 1º de diciembre de 1905 y falleció en Montevideo el 30 de abril de 1993. Entre 1917 y 1919 se radicó en Montevideo, estudió en el Colegio Pío, volvió a su ciudad natal y en el liceo tuvo como profesor de dibujo al pintor Andrés Etchebarne Bidart. Trabajó como viajante del molino harinero de su padre, "Andrés González y Cía." y gracias a ello recorrió todo el país. También se dedicó a la forestación y hacia 1933 comenzó su más conocida actividad: grabador. Dejó para la posteridad cuarenta y cuatro xilografías, técnica de preferencia que remite a un arte artesanal, preindustrial, y que González ejerció con la firme conciencia de la fidelidad de sus materiales. Prefería trabajar el cedro paraguayo o el incienso porque la fibra dura y poco veteada es ideal para alcanzar la firmeza en el trazo y el impacto visual. Y lo logró. Se dedicó a temas telúricos; su personaje es el peón, su repertorio las situaciones y los problemas típicos del medio rural. Sin embargo, González perfiló una mirada crítica y reflexiva sobre la historia de esta región y delineó un sujeto latinoamericano desde dos esencias identitarias: el sufrimiento (miseria) y el trabajo (explotación), dentro de cierta atemporalidad o de una contingencia histórica determinada ("Muerte de Martín Aquino"; "Trabajo"). Un pizca

de humor y un mensaje ético ("Carrera del Sapo y el Avestruz") y social ("Lobizón"), agregan notas destacadas a su *performance*. En 1945 decidió concluir su labor creativa. Siete monocopias y un aguafuerte completan su obra, origi-

nal, potente, magistral. La mayor cantidad de originales de sus grabados se preserva en el Museo Municipal "Juan Manuel Blanes" de Montevideo.

DANIEL VIDAL



Carlos González, el arte de la xilografía al servicio de la identidad nacional y latinoamericana.

## Rubén Lena (1925-1995)



Rubén Lena, extraordinaria lucidez de quien con excesiva modestia se autodefinió "un hacedor de canciones".

La obra de Rubén Lena (1925-1995) está entrelazada con el terruño y con los habitantes de Treinta y Tres, su ciudad natal, el campo y las serranías del departamento del este del Uruguay. Este poeta se autodefinió "*hacedor de canciones*" y en ese gesto de humildad acertó las características fundamentales de su labor: un oficio profesional y artesanal, abrazado con pasión, instinto y tesón. Nació en un hogar humilde (su padre era sastre) y vivió una vida humilde. Fue maestro en escuelas rurales, inspector de Primaria y director del Instituto Normal de Treinta y Tres. Sus poemas-canciones hablan de la geografía y de amigos de sus "pagos". Su trabajo en la escuela N° 44 de las aisladas Sierras del Yermal le inspiró "La ariscona". Enseguida, vendrían "Isla Patrulla", "De coji-

nillo" y muchas otras, donde estampó el verbo "*simple y profundo*" que siempre cultivó. Cantó a los héroes de la Historia ("A don José", "A Simón Bolívar", "Al General Leandro Gómez") y transformó en héroes a personas sencillas del pueblo ("Pobre Joaquín", "¿No lo conoce a Juan?"). Incorporó a la imagen popular un tono de protesta ("Rumbo", "El cuello de botella", "Campo grande"), investigó ritmos nuevos como la *serranera* y fue pionero en la mixtura de murga y canción en el fonograma *Todos detrás de Momo*. Desde fines de la década del cincuenta los jóvenes cantantes Braulio López y José Luis Guerra, *Los Olimareños*, fueron dos de sus mejores intérpretes, pero hubo muchos otros: Alfredo Zitarrosa, Santiago Chalar, Larbanois-Carrero, Los Hacheros.

Durante la dictadura cívico-militar de 1973-1984 Rubén Lena fue destituido, pero a impulso de varios de sus amigos, prosiguió su labor creativa desde la intimidad de su hogar. En 1980 Ediciones de la Banda Oriental dio a conocer el volumen de canciones *Las cuerdas añadidas* y en 1982 los relatos *Vagabundeos y canciones de Zenobio Rosas*. En 1984 realizó una selección del *Cancionero de Los Olimareños*, por el mismo sello. Finalmente en 1993 apareció *Meditaciones*, memorias inconclusas. En 1985 fue restituido a su puesto de Inspector y en 1994 el Ministerio de Educación y Cultura editó una compilación de textos titulado *Canciones*.

DANIEL VIDAL



Carlos González, "Muerte de Martín Aquino", 1943, xilografía, 42 x 50 cm., fragmento de la obra. Col. Museo Nacional de Artes Visuales.



Juan Pedro López.

## Juan Pedro López (1885-1945)



López en los comienzos de su carrera, cuando residía en Buenos Aires (1912). Tomado de Martín Bentancor, "Entre crímenes y leyendas. La obra del payador Juan Pedro López", en *Almanaque del Banco de Seguros*, 2007, p.169.

Con la figura de Juan Pedro López se ha querido homenajear el arte del payador, que posee una fuerte tradición en el Río de la Plata. El payador es un poeta-cantor que entona versos improvisándolos sobre un cañamazo poético y a la vez sobre un esquema musical, que suele ser una fórmula melódica preestablecida. Se acompaña con una guitarra. El payador puede ser autor de versos escritos (de hecho, varios de ellos han editado libros de poesías) o de composiciones terminadas, pero lo fundamental en su oficio es su capacidad de improvisador. Tanto el público como el propio payador buscan generar un marco que compruebe que el texto que acaba de decir ha sido efectivamente improvisado.

El del improvisador de versos sobre un entramado musical fijo constituye un fenómeno que se extiende a lo largo y ancho de América. En el Río de la Plata es especialmente valorada la payada de contrapunto, un desafío entre dos rivales, en el que ambos repentistas se acompañan con guitarra.

El Uruguay ha dado varias figuras importantes de la historia del género, como Juan de Nava (¿1855?-1921), Alcides de María (1858-1908), Cayetano Daglio (1860-1924), Sócrates Fígoli (1875-1935), Arturo de Nava (1876-1932), Clodomiro Pérez (1899-1985), Pelegrino Torres (1900-1971), Pedro Medina (1900-1955), Luis Alberto Martínez (1905-1972), Héctor Umpiérrez (1915- ), Aramis Arellano (1918-1998), Carlos Molina (1927-1998, el más prestigioso de los payadores uruguayos de la segunda mitad del siglo XX), Juan Carlos Bares (1930- ), Julio Gallego (1931- ), Tabaré De Paula (1934-1983), Gabino Sosa (1935-2003), Waldemar Lagos (1937- ), Abel Soria (1938- ) y José Curbelo (1949- ).

Juan Pedro López es considerado el máximo exponente uruguayo del arte del payador en la primera mitad del siglo XX. Nació en Etcheverría, departa-

mento de Canelones, el 15 de agosto de 1885, y murió en Montevideo el 25 de enero de 1945. Hijo de un hogar campesino humilde, perdió tempranamente sus padres, ambos inmigrantes: él de Galicia y ella de Tenerife, Islas Canarias. Emigrado a Montevideo en 1905, se radicó primero en el Cerro, donde fue obrero de saladero y donde inició sus presentaciones como cantor popular. En 1908 se mudó a la Ciudad Vieja, empezó a trabajar como estibador en el puerto y se inició en el boxeo, mientras desarrollaba su formación como cantor y guitarrista y mostraba una particular pasión por la lectura.

En 1911 López se trasladó a Buenos Aires, donde trabajó como obrero en un molino. Allí fue escuchado por el gran payador Gabino Ezeiza, de quien pasó a ser discípulo, y con quien actuó como payador en numerosas oportunidades desde 1913. Su naciente prestigio lo llevó a presentaciones en contrapunto con importantes figuras de la payada de principios del siglo XX. Volvió al Uruguay ya como cantor profesional y payador reconocido. Desde entonces, su carrera se desarrolló en ambas márgenes del Río de la Plata. En el Uruguay, recorrió con su guitarra, al decir de su biógrafo Emilio Sisa López, "todos los pueblos y caminos de la patria", y consolidó una fama que se extendía por todo el territorio oriental.

Al margen de su actividad como payador, fue también autor de canciones que gozaron de gran popularidad, y de numerosos poemas que fueron célebres. Entre las primeras, se cuenta "La leyenda del Mojón", que dio lugar en 1929 a una película del mismo nombre. De sus poemas, varios fueron musicalizados por terceros. Sus canciones llegaron al disco grabadas por él y por figuras de la talla de Carlos Gardel, Ignacio Corsini y Amalia de la Vega.

LEONEL HÄININTZ

## Juan José Morosoli (1899-1957)



Juan José Morosoli, maestro del cuento breve de ambiente rural. Caricatura por Jess (Julio E. Suárez).

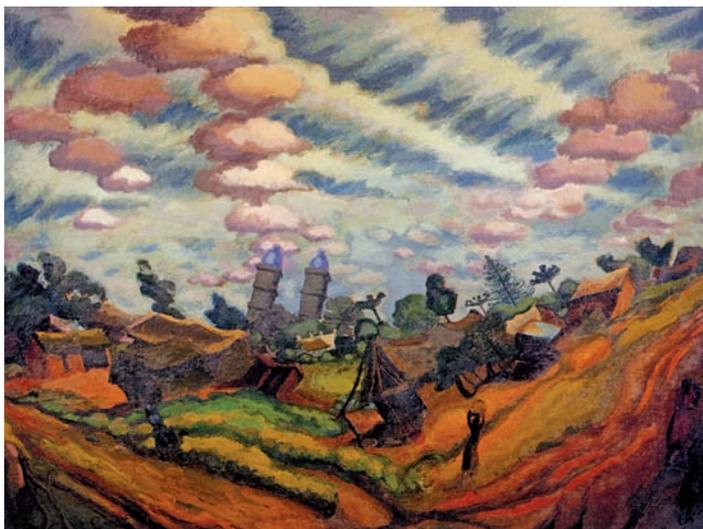
Morosoli (1899-1957) integra la ilustre galería de escritores autodidactas: apenas cursó dos años de Primaria pero su instinto nato y su avidez por comunicar le llevaron a expresarse en todos los géneros literarios: fue poeta, narrador, ensayista y dramaturgo. Nació, vivió y murió en la ciudad de Minas, pero la fibra de sus invenciones viborea entre

la cotidiana pausa de los hombres de estas latitudes y la hondura espiritual del ser humano de cualquier rincón de la Tierra. Trabajó de niño como mandadero, de adolescente como vendedor de carbón y de adulto como mozo de café, después dueño (*Café Suizo*) y entusiasta empresario al frente de un almacén y de una barraca.

Debutó en el ámbito literario con dos libros de poemas individuales y otro compartido (*Balbuceos*, 1925, parte del volumen titulado *Bajo la misma sombra* y del que también participan José M. Cajaraville, Guillermo Cuadri, Valeriano Magri y Julio Casas Araújo; *Los juegos*, 1928), pero su consagración comenzó con el libro de cuentos *Hombres* (1932), siguió con *Los albañiles de Los Tapes* (1936), *Hombres y mujeres* (1944) y *Tierra y tiempo* (1959). Desde entonces demostró una inusual habilidad para proyectar la narrativa breve de temática criolla al estatus de modelo. Su única novela, *Muchachos* (1950), parece incluso estar armada por varios cuentos unidos por un personaje y una trama comunes. Heber Raviolo, su mayor crítico y editor, ha separado la prosa coloquial de Morosoli del pintoresquismo o el costumbrismo superficial dominante en aquel entonces. Sus invenciones tienen por centro el ser humano y en ellas el narrador y sus

personajes resumen hechos y acciones con escasas palabras, precisas y certeras. Crea así ambientes lacónicos y punzantes, donde la pobreza de la vida rural o la crudeza de un destino vacío de sus habitantes despegan de la inercia gracias al impacto que provoca un conjunto armónico y poético. Las imágenes, los silencios y las presencias alcanzan para explicar la poética de estos seres que parecen estar ajenos a los discursos justificatorios, redundantes e innecesarios. En 1945 sus relatos para niños reunidos bajo el título *Perico* fueron recibidos con entusiasmo por los niños y por la crítica. En 1999 Ediciones de la Banda Oriental editó un amplio plan de sus obras, incluidos el cuento *El viaje hacia el mar*, relato que inspiró un largometraje interpretado entre otros por el magnífico Julio César Castro, y numerosos textos rescatados de su archivo personal gracias a la investigación impulsada por el entonces Programa de Documentación de Literatura Uruguaya y Latinoamericana (hoy Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras), dirigido por Pablo Rocca. El detalle de la colección documental Morosoli de este acervo puede consultarse en la página [www.sadil.fhuce.edu.uy](http://www.sadil.fhuce.edu.uy).

DANIEL VIDAL



José Cuneo, 1887-1997, "Suburbios de Florida", circa 1931, Óleo sobre madera, 73 x 100 cm. Col. Museo Nacional de Artes Visuales.

## Yamandú Rodríguez (1891-1957)

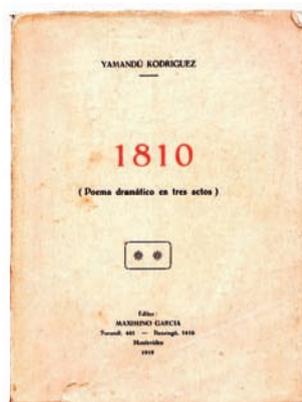
El tema campero y el lenguaje de los paisanos tuvo en la obra del montevideano Yamandú Rodríguez (1891-1957) un refugio militante. Su obra floreció en la primera mitad del siglo XX, entre la década del diez y la del cuarenta, en sintonía con la tónica realista y la temática rural dominante en las letras uruguayas hasta mitad del siglo XX. Sus inquietudes creativas alternaron entre la poesía, la narrativa y la dramaturgia. Comenzó escribiendo en periódicos y revistas poemas criollos. Las décimas "Raza gaucha" obtuvieron el primer premio en un concurso convocado por el diario *La Razón*. Luego, con el poemario *Aires de campo* (1913, prólogo de Elías Regules), inauguró su carrera literaria en libro. Pero su éxito como escritor lo alcanzó en la dramaturgia. En 1917 estrenó en el teatro "18 de Julio" de Montevideo el poema dramático *1810*, ambientado en Córdoba y en los albores de la revolución de Mayo. Pese al tono romántico y al énfasis declamatorio, la pieza adquirió popularidad luego de ser adoptada para su repertorio por el circo criollo. Casi enseguida *El matrero* (1919), tendió el puente con la escena de Buenos Aires e incluso inspiró a Felipe Boero para componer sobre ella una ópera y al director Orestes Cavaglia para llevarla al cine. También en esta ciudad publicó varios cuentos en la revista *Leoplán* y en revistas teatrales las dos obras aquí nombradas. En Montevideo el editor Claudio García publicó sus tres últimas piezas dramáticas, escritas en verso: *Fraile Aldao*, *Renacentista* y *El demonio de los Andes* (1935).

Yamandú Rodríguez era poco afecto a los círculos literarios pese a lo cual mantuvo estrecha amistad con el escritor Felisberto Hernández. Juntos realizaron varias giras por el interior del Uruguay, Yamandú recitaba sus poesías acompañado al piano por su amigo, escritor edito pero todavía leído sólo por grupos de amigos, totalmente desconocido para la mayoría del público.

Su producción poética cristalizó luego en otros dos libros de poesía: *La cifra* (1943) y *Romances gauchos* (1945).

En narrativa, se inició con *Bicho de luz* (1925), una selección de cuentos que se inaugura con el relato epónimo sobre un "viejo tímido" que había perdido el nombre detrás de este pícaro seudónimo. La narrativa de Rodríguez despuntó por su ágil imaginación y prosiguió en el mismo tono chispeante y seguro en *Cansancio* (1927), *Cimarrones* (1933) y *Humo de marlos* (1940). Una amplia selección de sus cuentos fue publicada por la Biblioteca "Artigas", Colección de Clásicos Uruguayos, prologada y realizada por Domingo Luis Bordoli en 1966.

DANIEL VIDAL



Carátula de la primera edición de *1810 (Poema dramático en tres actos)*, de Yamandú Rodríguez.



En 1935 Claudio García editó *Fraile Aldao (poema dramático en 2 actos)*, *Renacentista (poema en 1 acto)* y *El demonio de los Andes (poema en 1 acto)*, de Yamandú Rodríguez, con un "perfil" a cargo de Ovidio Fernández Ríos.



Carlos González, "Desalojo", 1944, xilografía sobre papel. Col. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes".



Carlos González, "Queremos tierra", 1945, xilografía sobre papel. Col. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes".



Fernán Silva Valdés,  
fundador del *nativismo*.

## Fernán Silva Valdés (1887-1975)

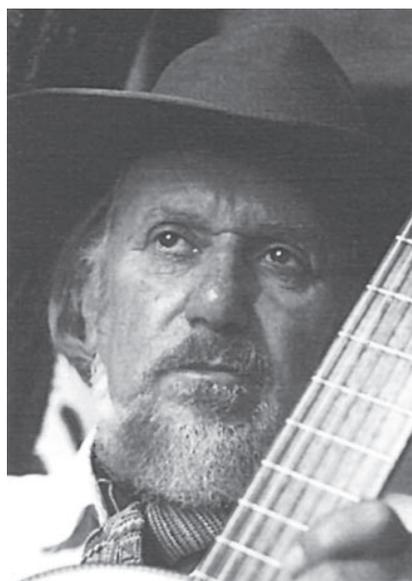
En 1921, cuando Fernán Silva Valdés publicó su *Agua del tiempo*, provocó un inusitado entusiasmo en el público y en la crítica porque sus poemas cristalizaban el anhelo literario de una generación: mantener el color local y asombrar con una combinatoria lingüística que guiñaba el decir rural pero se despegaba de la artificialidad agotada de la gauche-sca de tantos escritores urbanos. Había, además, una metáfora atrevida que destilaba novedad. Comparó al rancho con "un pájaro grande con las alas caídas", a la guitarra con "una de esas mujeres indolentes que ya ni se peinan de desengañadas". Desplazó el lirismo modernista, bajó a tierra la poesía moderna y caminó con precisión por el difícil filo del lenguaje coloquial y hasta arrabalero con olor a tango y milongón ("La cicatriz", "El tango", "Cabaret criollo").

Silva Valdés era, junto a Pedro Leandro Ipuche, el fundador del movimiento vanguardista local que fiel al estilo uruguayo parecía más una vuelta de tuerca que una ruptura: el *nativismo*. Una corriente que tuvo por sello la renovación estética dentro de la entonces reciente senda del verso blanco y del verso libre sin llegar a la destrucción extrema del ritmo, más bien salpicado de alguna rima asonántica y de una versificación multiforme. Esto, unido a un decir sencillo, produjo un impacto de originalidad bien ganado si se le compara con la poesía que le precedía.

Atrás habían quedado sus dos primeros libros, más modernistas (*Ánforas de barro*, 1913 y *Humo de incienso*, 1917). Hacia adelante, además de las varias ediciones ampliadas de *Agua del tiempo* (5 tan sólo hasta 1930), vendría el acento nativista y, luego, su agotamiento: *Poemas nativos* (1925 con nueve ediciones hasta 1951), *Intemperie* (1930), *Poesía V. 4* (1931), *Los romances chúcaros* (1933), *Romancero del sur* (1938), *Canto a la gloria de América* (1942), *Corralito* (1944), *Cantos del Uruguay* (1945), entre otros.

También escribió poesía y cuentos para niños (*Poesías y leyendas para ni-*

## Aníbal Sampayo (1926-2007)



Aníbal Sampayo, emblema del canto y del compromiso revolucionario contemporáneo.

Durante más de medio siglo y hasta no hace mucho, el sanducero Aníbal Sampayo regó su canción popular por pueblos y riberas de Latinoamérica: fue fundador del Festival de Cosquín, participante del Encuentro de la Canción de Protesta de La Habana, del Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos, de festivales en Nicaragua, Venezuela, Bolivia, Chile, Brasil, Argentina, Paraguay y Uruguay.

Investigó y analizó las tradiciones musicales guaraníicas del litoral oriental y de las Misiones jesuíticas, con las que se sintió emparentado, en especial en su artículo-ensayo *Nuestra canción del litoral*, que publicó en el suplemento folclórico del periódico *El Debate* en febrero de 1966. Sampayo polemizó allí con Fernando Assunção al defender la tesis sobre un patrimonio común de la milonga, la cifra y otros ritmos en los

territorios litoraleños de Argentina y de Uruguay.

Arte, fauna y geografía se unen en su obra gracias a un insólito poder intuitivo que Sampayo hizo consciente al analizar el ritmo recogido de sonidos naturales (en especial del río de los pájaros pintados) y del cantos de las aves: "El ritmo existe en todo elemento universal y ajustado éste al colorido melódico, dictado por el paisaje, reproduce el fenómeno de creación". Compuso canciones de marcado tono folclórico ("Río de los pájaros", "Ky chororó", "Canción de verano y remo", "Cautiva del río") y de denuncia social ("Negro José", "El esquilador", "Patrón", "Señor Presidente", "Hacia la aurora", "Cárcel").

Aníbal Sampayo cantó a la gesta artiguista y a las revoluciones cubana y nicaragüense, mostró simpatías por Raúl Sendic, líder del Movimiento de Liberación Nacional "Tupamaros", y estuvo detenido ocho años en el Penal de Libertad. Una vez producida su liberación, emigró a Suecia hasta que pudo regresar al país. Fue perseguido por su verbo político pero su poesía, según sus propias palabras, se desmarcó de la referencia ideológica específica. Sus canciones recogen la tradición del folclore regional y la realidad cotidiana de los seres humildes y desplazados de todos los tiempos. Sampayo se consideró integrante en una notable hermandad latinoamericana. Su canto pertenece a la estirpe de poetas-músicos populares a la que pertenecen Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra.

Había nacido en Paysandú en 1926. Murió en la misma ciudad en 2007.

DANIEL VIDAL

## Wenceslao Varela (1908-1997)



Casi nonagenario, el poeta Wenceslao Varela fue homenajeado en noviembre de 1996 en el teatro Macció de San José, a impulso de la Sociedad Criolla "Dr. Elías Regules", con el apoyo de la Intendencia de aquel departamento. En esa oportunidad fue presentada la segunda edición de su libro *Albardones*, que recibe en la foto de la mano del cantor Abel Soria.

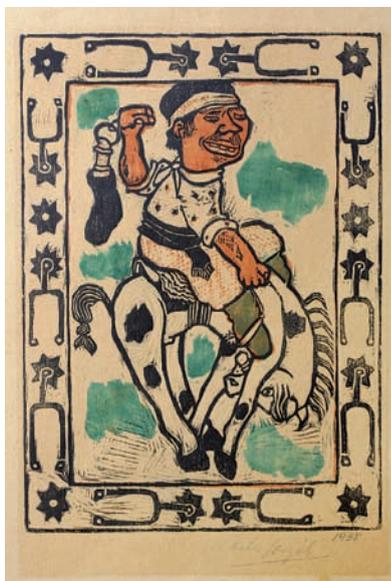
ños, 1930; *Ronda catonga*, 1940), libros de prosa (*Leyendas. Tradiciones y costumbres uruguayas*, 1936; *Lenguaraz*, 1955; *La carrera del zorro*, 1993) y narrativa (*Cuentos y leyendas del Río de la Plata*, 1941; *Cuentos del Uruguay. Evocación de mitos, tradiciones y costumbres*, 1945; *Los muchos y los pocos*, s/f), y teatro (*Santos Vega. Misterio del medioevo platense*, 1952; *Barrio Palermo*, 1953; *Por la gracia de Dios*, 1954, etc.).

Su obra fue rápidamente incorporada a los programas de enseñanza primaria y media y ha sido objeto de estudios académicos.

DANIEL VIDAL



Wenceslao Varela, la impronta de un gaucho-poeta para la posteridad.



Carlos González, "Domador", xilografía a color sobre papel. Col. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes".

El poeta y narrador Wenceslao Varela (1908-1997) recorrió desde niño todos los oficios camperos: ayudante en la producción de ladrillos, peón de estancia, esquilador, domador, tropero, guasquero y alambrador, después, se empleó en un molino y aprendió electricidad, radio y contabilidad por correspondencia.

Había nacido en el paraje Paso del Cautivo, a orillas del río San José, en el departamento del mismo nombre. Decía con orgullo que su madre, de apellido Cabrera, era descendiente de charrúas y contaba que su abuelo había sido asesinado por unos gauchos alzados que se habían desprendido de las huestes derrotadas de Timoteo Aparicio, después de la revolución de 1870. Él y sus hermanos se sumaron a las filas del Partido Colorado.

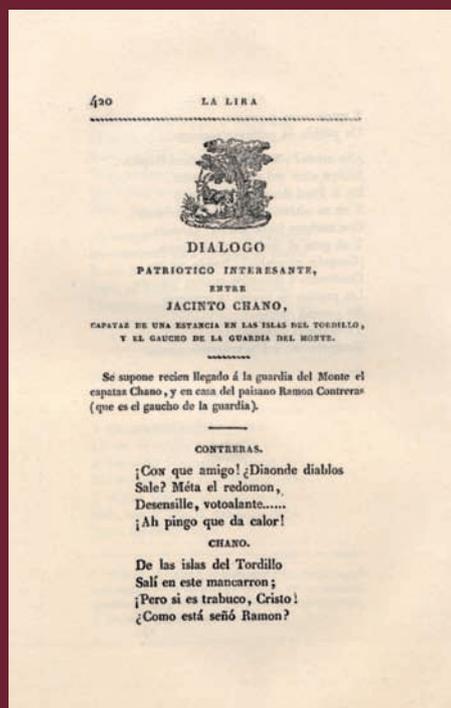
Wenceslao Varela fue a la escuela tres meses pero su madre le enseñó a leer y a escribir y a los once años escribió sus primeros versos. Leyó y admiró al *Martín Fierro* de José Hernández, y también las novelas de Alejandro Dumas y de Víctor Hugo, y las narraciones de *Las mil y una noches*. Después conoció y se vinculó con varios de sus maestros y amigos, y en especial con Yamandú Rodríguez. Santiago Chalar musicalizó muchos de sus poemas.

Escribía un verso simple y sentido; décimas y cuartetos que transmiten el chispeante entusiasmo de la vida rural y la acendrada sabiduría de la experiencia. Su primer libro de poemas es de 1930, *El nativo*, y le siguieron *Candiles* (1943), *Vinchas* (1946), *Vinchas, poemas del terruño* (2ª edición corregida y aumentada, 1956), *De mis yuyos*, (1968), *Trote Chasquero* (1968), *10 años sobre el recaó* (1978), *Frontera norte* (1984), *De cuero crudo* (sin fecha), *Dos poetas orientales: versos camperos por Wenceslao Varela y Osiris Rodríguez Castillos* (s/f) y *Boleadoras de piedra* (1989). En narrativa publicó *Nazarenas de hierro* (1974) y *Albardones* (2ª edición corregida y aumentada, 1996).

DANIEL VIDAL

# BARTOLOMÉ HIDALGO (1788-1822)

■ DANIEL VIDAL  
Dpto. de Literaturas Uruguayas y Latinoamericana  
FHCE / UDELAR



**DIALOGO  
PATRIOTICO INTERESANTE,  
ENTRE  
JACINTO CHANO,  
CAPATAZ DE UNA ESTANCIA EN LAS ISLAS  
DEL TORDILLO, Y EL GAUCHO DE LA  
GUARDIA DEL MONTE**

Se supone recién llegado á la guardia del Monte el capataz Chano, y en casa del paisano Ramon Contreras (que es el gaucho de la guardia)

**CONTRERAS.**

¡Con que, amigo! ¿Díande diablos Sale? Meta el redomon, Desensille, votoalante... ¡Ah pingo que da calor!

**CHANO.**

De las islas del Tordillo salí en este mancarrón: ¡Pero si es trabuco, Cristo! ¿Como está señó Ramo n?

[...]

**CONTRERAS**

Pues yo siempre oí decir Que ante la ley era yo Igual a todos los hombres

**CHANO**

[...]

Que brille en vuestros decretos

La justicia y la razón,  
Que el que la hizo la pague,  
Premio al que lo mereció,  
Guerra eterna a la discordia,  
Y entonces sí creo yo  
Que seremos hombres libres  
Y gozaremos el don  
Más precioso de la tierra:  
Americanos, unión"



Poesía, música y danza son las raíces del "cielito", composición poética tradicional de versos octosílabos que Bartolomé Hidalgo cultivó con fina sagacidad y conciencia política durante la revolución artiguista. ("El cielito", litografía de Morel, 1845).

El primer "poeta de la patria", el primer cantor de la gesta artiguista, el primer director patrio de la Casa de Comedias, el primer versificador de los gauchos orientales, este hombre llamado Bartolomé Hidalgo (1788-1822) acumula al menos estos honorables títulos y es por eso, según palabras de Ángel Rama, una verdadera "piedra fundamental".

Después de sobrellevar un humilde origen casi desconocido en el Montevideo colonial, el joven Hidalgo se enroló en filas del ejército artiguista donde prestó funciones entre 1811 y 1815. Allí aprehendió (o creó) la pícara cadencia de los diálogos gauchescos, compartió denuedos y desventuras, sintonizó sus pasiones. Fue el primero en salir de los moldes artificiosos de la poesía culta y ciudadana que reflejaba el mundo rural. No inauguró un género pero sí un tono poético y con él capturó el aplauso de los letrados que por doscientos años han celebrado sus composiciones. El éxodo o *Redota* de 1811, las batallas por la independencia de España, la resistencia contra el invasor portugués, inspiraron sus primeras canciones patrióticas ("Octavas Orientales", "Marcha Oriental"), sus cielitos ("Cielitos de la Independencia", "Cielito Oriental"), sus versos encomiásticos de los triunfos de la revolución americana ("Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú 1818"), o sus arengas contra una posible reconquista española ("Cielito a la venida de la expedición de 1819").

Escribió composiciones poéticas de estilo neoclásico denominadas *melólogo*, como muchos de su época, pero alcanzó su consagración creativa con los llamados "Diálogos patrióticos", remedo de la conversación de ocasión entre dos gauchos que confrontan noticias y decires sobre el acontecer presente y la revolución. Pidió justicia y pan para los gauchos pobres, leyes para los desvalidos, denunció el dinero y la corrupción y auguró la libertad de los americanos consagrada desde la unión. Inauguró el "*verbo poético cantado en tiempo presente*", como subraya Lauro Ayestarán, verbo revolucionario de los poetas *gauchipolíticos*, como los bautizó Rama.

Nació en Montevideo y murió en Morón, Buenos Aires; pobre y enfermo, vendió sus versos en hojas volantes para sustentar sus últimos días. Su vida y su obra escrita entre dos orillas funde el anhelo federal artiguista en la gesta por la independencia de las tierras bañadas por el Plata.