

Paneo sobre la literatura en pliegos sueltos en Uruguay

Norberto Pablo Cirio*

Recepción: enero 2022

Aceptación: junio 2022

Resumen

En este artículo realizo una aproximación a la literatura en pliegos sueltos en Uruguay para delimitar su potencial analítico desde la teoría de la *performance*. El objetivo es abordar su dimensión inmaterial pues este soporte no era un fin en sí mismo, sino un medio de expresión sonora. Por ello problematizo su producción, circulación y consumo ya que los que tienen obras musicales, por limitación de las imprentas y el amplio desconocimiento de la lectura de partituras por su público, no las incluye.

La elección de Uruguay se debe a que su literatura comparte ciertas características con la de la Argentina, el otro país elegido en el proyecto en que se enmarca este texto. Desde fines del siglo XIX hasta c. 1960 fue masiva gracias a las políticas estatales en escolaridad y el valor que sus *establishment* asignaron al criollismo para reinventar a sus respectivos seres nacionales. Los cultores de lo campestre —algunos, además, afrodescendientes—, desde las corrientes tradicionalista, gauchesca, nativista o criolla —que, en parte, se solapan— cruzaban el Río de la Plata en ambas direcciones para actuar, publicar y grabar. Más allá de que la población de afros es mayor en Uruguay, su implicancia en esta literatura parece haber sido menor que en la Argentina, donde es uno de los pocos grupos que la siguen produciendo, a pesar de que desde hace décadas esta literatura atraviesa un decrecimiento notable.

Palabras clave: literatura en pliegos sueltos - Uruguay - teoría de la *performance* - criollismo - afrodescendiente.

Panning on loose-sheets' literature in Uruguay

Abstract

In this article I carry out an approach to the loose-sheets' literature in Uruguay to delimit its analytical potential from the theory of performance. The goal is to address its immaterial dimension, as this format was not an end in itself but a means of sonic expression. For this reason, I problematize its

* Lic. en Cs. Antropológicas (UBA, 2002) y doctorando en la misma carrera y universidad. Trabaja en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y en el Instituto de Investigación en Etnomusicología en proyectos sobre música afroargentina

production, circulation and consumption since those loose-sheets that include musical works —due to the limitation of printers and the public impossibility to read music—, do not include scores.

The choice of Uruguay is because this literature shares certain characteristics with that of Argentina, the another chosen country in the project in which this text is framed. From the end of the 19th century to c. 1960 this type of literature was massive thanks to state policies on schooling and the value that its establishment assigned to *criollismo* to reinvent its national being. The practitioners of the countryside -some of them afro-descendents-, from the traditionalist, gaucho, nativist or creole trends -which partly overlap- traversed the Río de la Plata in both directions to perform, publish and record. Although Afro descendants population is higher in Uruguay, their implication in this literature seems to have been less than in Argentina, where they are one of the few groups that continue to produce it in spite of its dramatic decrease for decades.

Keywords: loose-sheets' literature - Uruguay - theory of performance - *criollismo* - afro-descendent

Introducción

En el marco de mi investigación “La literatura en pliegos sueltos argentinos y uruguayos en los ámbitos gauchesco y afrodescendiente desde la teoría de la *performance*”, iniciada en 2019,³ aquí realizo una aproximación al tema en Uruguay, de ahí el enfoque de paneo sobre el corpus reunido, a fin de delimitar su potencial analítico. El objetivo es abordar su dimensión inmaterial pues este soporte no era un fin en sí mismo, sino un medio para su expresión sonora. Para ello problematizo su producción, circulación y consumo desde la teoría de la *performance* pues los que incluyen obras musicales, por limitación de las imprentas y el amplio desconocimiento de la lectura de partituras por su público, no incluye su notación musical.

La elección de estos países se debe a que su literatura comparte ciertas características. Desde fines del siglo XIX hasta c. 1960 fue masiva por las políticas estatales en escolaridad y el valor asignado por sus *establishment* al criollismo para reinventar el ser nacional de cada país (Plesch, 2008; Chamosa, 2012; Acree, 2013; Moreno Chá, 2016; Casas, 2017; Adamovsky, 2019). Los cultores de lo campestre —algunos afrodescendientes—, desde las corrientes tradicionalista, gauchesca, nativista o criolla —que, en parte, se solapan— cruzaban el Río de la Plata en ambas direcciones para actuar, publicar y grabar. Si bien en Uruguay la población afro es mayor, su implicancia en esta literatura parece menor que en la Argentina, donde, de hecho, es uno de los pocos grupos que siguen produciéndola, en un contexto general de notable decrecimiento de esta literatura desde hace décadas (Cirio, 2020).

³ Para más información ver <https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/circulacion-de-la-literatura-en-pliegos-sueltos-argentinos-y-uruguayos-en-los-ambitos-gauchesco-y-afrodescendiente-desde-la-teoria-de-la-performance/>.

El corpus. Una visión comparativa con la Argentina

Aunque mi recorte temático es lo gauchesco y lo afrodescendiente, en esta fase inicial de la investigación adopto un enfoque abierto de documentación de ejemplares para lograr una visión global ya que esta literatura está poco estudiada en Uruguay (Rama 1961, Rocca 2016). Así, al dar cuenta de todo lo registrado, dejo abierta la posibilidad de otros abordajes y me permite compararla mejor con el corpus de mi país (Cirio, 2022) para trabajar convergencias, matices y particularidades, pues también aquí documenté pliegos más allá de las temáticas de interés.

Al redactar este artículo el corpus uruguayo reunido consta de 140 ejemplares y cada uno tiene entre una y doce obras, sumando 206. Según la división política de Uruguay solo en seis de sus diecinueve departamentos no hallé ejemplares (Artigas, Colonia, Flores, Paysandú, Tacuarembó y Treinta y Tres) y del resto la distribución es: Montevideo (32), Canelones (4), Cerro Largo (4), Florida (3), Maldonado (3), Río Negro (2), Rivera (2), Rocha (2), Durazno (1), Lavalleja (1), Salto (1), San José (1), Soriano (1) y sin especificar (82). Su distribución parece más homogénea que en la Argentina donde los documentados, 256, corresponden solo a ocho de sus veinticuatro jurisdicciones de primer orden: Buenos Aires (73), Ciudad Autónoma de Buenos Aires (69), Santa Fe (12), Entre Ríos (11), Corrientes (3), San Juan (2), Córdoba (1), Santiago del Estero (1) y sin especificar (84).

97 ejemplares son del siglo XX y 22 del siglo XIX. Si bien muchos no tienen datación, pude ubicarlos secularmente y quedaron 20 sin precisar. Con todo, ninguno es del siglo XXI, en contraposición a su relativamente abundante producción en la Argentina actual.

Clasificados por temas, la mayoría es la criolla (51), seguido por la política (31) y el carnaval (27). Otros temas son la salutación por Año Nuevo –por parte de los recolectores de basura para la contribución del vecino– (10), la elegía (8), el fútbol (8), etc., y lo afro tiene 7 ejemplares. En esta línea, destaco que la temática de pliegos argentinos solo coincide en la preponderancia criollista y, en cierto modo, la política, pues las demás son minoritarias o inexistentes. En lo afro la diferencia es, como dije, a nuestro favor, ya que no solo es relevante en los siglos XIX y XX, sino que es una de las pocas temáticas vigentes. Algunos pliegos puedo clasificar en más de un tema, sea por la ascendencia de su autor, el género musical, el argumento, etc. Esto explica que la clasificación es a *ad hoc* para fines analíticos y las categorías no son mutuamente excluyentes.

Otra cuestión es que la producción de ambos países diverge en el idioma. Mientras los argentinos están mayormente en español, en los uruguayos 4 pliegos

(que reúnen 33 obras) están en portugués. Ello es por versar sobre el carnaval y estar hechos en Melo (Dto. Cerro Largo), lindante con el Brasil.

La preservación institucional en sendos países es otro aspecto divergente e importante de cara a su estudio. Mientras que en el país solo 19 son patrimonio de dos entes (5 del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y 14 de la Academia Nacional de la Historia), en Uruguay 95 son del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán⁴ y 19 de la Biblioteca Nacional, lo que demuestra el disímil interés oficial en ellos. Un caso que atañe a ambos países son los 14 pliegos que compiló Robert Lehmann Nitsche en la Argentina. Integraban su Biblioteca Criolla, pero no se los llevó a Alemania al regresar tras jubilarse, en 1930, sino que se los obsequió al chileno Rodolfo Lenz, quien los donó a Manuel Danemann y este a Olga Fernández Latour de Botas, una de las pocas investigadoras argentinas que estudia esta literatura. En 2003 ella los donó a la Academia donde los documenté, de los cuales 3 son uruguayos.

Lo último que se tratará en este paneo es el soporte. En general cada ejemplar es un pliego impreso a simple o doble faz, en papel blanco y basto y tinta monocromo —casi siempre negra—, con una o más ilustraciones. Para maximizar la superficie, a veces está doblado al medio, por lo que se logran cuatro caras. La discreta cantidad de ejemplares en papel de color hace pensar que fue, dentro de lo económico que siempre signó a su impresión, una estrategia para interesar al público. Dicho esto, no difieren de los argentinos. Es más, considerando su circulación y consumo —que, junto a la producción descrita, es la trilogía base de mi estudio—, estas facetas se equiparan a la generalidad de sus pares. En otras palabras, en ambos países el pliego suelto tuvo un curso diferente al de España, de donde procede, pues predominó el regalo de autores a familiares, amigos y público por sobre su venta o remuneración voluntaria. Aunque es casi imposible saber caso por caso, sus tiradas debieron ser limitadas, dado que su difusión raramente excedía el circuito comercial de su autor. Otro aspecto del soporte es su condición física pues mi acceso a los documentados es por alguna de estas instancias: 1) poseo el ejemplar (15); 2) tengo su imagen (104); o 3) lo conozco por referencia (20). Esto no es menor para abordar aspectos como su tamaño —solo posible en la instancia 1—, examinarlo —instancias 2 y 3— y corroborar su existencia y conocer su contenido —instancia 3—. Respecto a los que poseo, destaco 13 recopilados por el payador e investigador argentino Víctor Di Santo, que me los donó su viuda. Las instancias 2 y 3 limitan su abordaje integral, pero contribuyen a conocerlos y,

⁴ En adelante CDM.

en la medida que los localice o pida detalle a quien los posea, el corpus ganará en integridad.

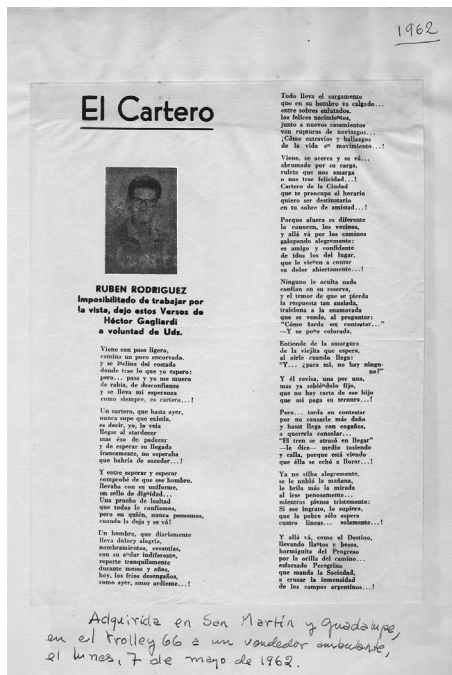


Imagen 1: *El cartero* (poema), de Héctor Galiardi, Montevideo, 1962. Impreso por Rubén Rodríguez para solicitar contribución en la vía pública por estar “imposibilitado de trabajar”, como dice el epígrafe de su fotografía.

Obsérvese los *marginalia* de Lauro Ayestarán con el contexto en que lo adquirió. Col. CDM.



Imagen 2: *Cielito del blandengue retirado* (cielito), anónimo, s/1, c. 1821-1823. Quizá uno de los pliegos sueltos más antiguos uruguayos. Col. Biblioteca Nacional de Montevideo.

Contexto sociocultural de los pliegos sueltos uruguayos

Para bien o mal, el gaucho fue el pivote del sentido identitario uruguayo —como el argentino—, por caminos ideológicos similares en el siglo XIX y comienzos del XX, épocas en las que se consolidó como arquetipo del ser nacional, aunque, en la práctica, fue tan conjetural que poco mejoró su vida. Maximiliano Casas (2017: 267), quien estudió su metamorfosis bonaerense entre 1930 y 1960, demostró que el gaucho como concepto avaló, por un lado, las restituciones simbólicas de gobiernos conservadores y, por otro lado, el peronismo lo posicionó

como ejemplo en su política laboral. En sendos casos, Iglesia mediante, devino en una usina de representaciones novedosas y, a veces, contradictorias. Si bien el caso uruguayo tiene sus particularidades —como la incidencia de ser un estado laico desde 1919, proceso que comenzó en 1859 con la renovación del Vicariato Apostólico—, este análisis es extrapolable en muchos aspectos, de los que cito dos, complementarios y contradictorios. En primer lugar, problematizar el concepto de representación como categoría analítica, discerniendo entre aquella que permite “explorar lo posible” y otra que, por fascinación, obtura todo análisis en tanto “fija al fijarse”, por lo que debe comprenderse lo fijado y las condiciones de su circulación. *Ergo*, la representación no solo es la posibilidad de sentido, es un concepto ligado a la construcción de la identidad, que cobra el adjetivo legítimo de funcionalidad bisagra (Casas, 2017: 13-14). En segundo lugar, como la semántica del gaucha despertaba diferentes interpretaciones, según Dan Sperber (1998) las evocaciones reconstruyen la imagen de un mundo posible, no la del real. En la dinámica de los círculos criollos, los participantes adoptaban ciertas caracterizaciones que, en general, operaban solo en sus encuentros, regodeándose en un puñado de rasgos y prácticas (vestimenta, danza, comida, actividad hípica, etc.) como epítome del gaucha. A mi entender se trata del ocio revisitado al seleccionar solo lo atinente a lo recreativo, por lo que no se hicieron esperar las críticas sobre su estatus de utilería por su apego a lo material como típico vaciamiento conceptual (Casas, 2017: 181-184).

Cabe repasar la emergencia del movimiento criollista para entender su vínculo con la literatura en pliegos sueltos. De momento, se sabe que Uruguay se anticipó seis años a la formación de nuestro primer centro criollo. Si bien el lapso fue breve, sendos países atravesaban un fuerte proceso migratorio ultramarino ideado por sus dirigencias, que tuvo como consecuencia —imprevista para ellas— la necesidad de reinventar la categoría de ser nacional tanto en Argentina como en Uruguay, ante la creciente amenaza cultural que encarnaba ese *otro*, cuya mayoría cuantitativa juzgaron amenazante. Esos centros, también llamados aparecerías, comenzaron en 1894 con la Sociedad Criolla en Montevideo de la mano del poeta, médico y político Elías Regules, entonces decano de la Facultad de Medicina de la Universidad de la República. Su génesis proviene del circo criollo, donde gauchos y payadores eran dos de sus figuras centrales (Franco, 1982; Di Santo, 1997). El 25 de agosto de ese año, día de la independencia uruguaya, actuó la compañía de ese país Podestá-Scotti (con amplia fama también en la Argentina). Su éxito fue tal que el 2 de septiembre siguiente desfilaron unos 250 “gauchos” por la ciudad, encabezados por Regules, rumbo a un predio rural cercano

(Moreno Chá, 2016: 90 y 175). En nuestro país esos centros comenzaron en 1899, quizá a espejo de ellos (Vega, 2010: 53), y entre ese año y 1914 Robert Lehmann-Nitsche (1962: 370-72) identificó 268, signo de su rápida popularidad.

La relación de la gauchesca entre ambos países fue nutriente y, desde el inicio, el pliego suelto fue vital. Antonio Lussich publicó en Buenos Aires en 1872 *Los tres gauchos orientales*, apología de la virilidad, la inteligencia y la patriótica abnegación de una “raza” con ribetes legendarios. En los primeros once años tuvo cuatro ediciones, por lo que llegó a 16.000 ejemplares y fue el éxito uruguayo más vendido. Lussich se sintió motivado a escribirla por su amigo José Hernández, a quien le dedicó el libro. Hernández, a su vez, por dicho éxito, publicó ese año en Buenos Aires *El gaucho Martín Fierro*. Ambos imitan su jerga pero, como todos los autores de la gauchesca, no son gauchos, sino escritores urbanos de elite (Ludmer, 2000). El carácter elegíaco es dominante al creer al gaucho vencido por la modernidad. Para Adolfo Prieto (2006) el concepto de tradición es concomitante al de decadencia, de lo que se desprende la ideología que posicionó al folclore como ciencia: el hoy es el ayer. Así Carlos Vega (1960) lo definió como la ciencia de las supervivencias, o sea, el conjunto de bienes pertenecientes a estratos vencidos, por lo que el investigador solo se ocupa del ayer y del hoy se ocuparán mañana los venideros. “Si bien la narrativa conmemoraba un tiempo pretérito y pretendía vivificarlo en celebraciones, sus mensajes estaban cargados de premisas para esa sociedad contemporánea y los círculos tradicionalistas funcionaron como aglutinantes del entramado social en torno al gaucho y lo campero” (Casas, 2017: 269).

Como el estado del arte de la gauchesca es abundante, me licencia tratarla. Con todo, problematizo la relación de poder que establece porque se atrae y repele al ser bandera de proyectos de nación antagónicos. Por un lado, los partidos políticos federal (Argentina) y blanco (Uruguay) la emplearon para posicionar al criollismo como piedra basal de proyectos nacionalistas en tres corrientes: la hispanófila, la restauración americanista o mestiza y el esplendor grecolatino. Así los liberales (en ambos países) bregaron, primero, por exterminar al gaucho para que la sociedad “progrese” pero, poco después, lo reificaron como alma del ser nacional. Su entendimiento respecto a la literatura en pliegos sueltos requiere retrotraerse a inicios del siglo XIX, cuando surgió la gauchesca, porque fue el primer movimiento literario nacional en los dos países que tenían las tasas de alfabetización más altas de América Latina desde fines del siglo XIX hasta principios del XX, aunque las primeras imprentas recién llegaron en víspera de las guerras por la independencia y, en ese entonces, los analfabetos eran mayoría (Acree, 2013: 14). ¿Cómo se dio el proceso de cambio en la masividad de la alfabetización? Este autor plantea un marco general

de la cultura impresa que da cuenta de las relaciones entre analfabetos y alfabetizados con los medios escritos, lo que implicaba conductas sociales compartidas, sobre todo considerando que la cultura impresa solía valerse de ilustraciones, por ser fácilmente decodificables. Leer en voz alta en ciertos ámbitos era frecuente, como la mesa familiar y la pulpería, y las personas comenzaron a asociarse a causa de la lectura. Tendría menos *glamour* respecto a la idea elitista de literatura, pero no era menos eficaz y sí masiva, por lo que es vital para comprender los vínculos entre la imprenta, la política y la formación de identidad. La relación entre la imprenta y la política se impuso con la gauchesca promediando el siglo XIX. En ninguna otra parte de América Latina ocurrió algo similar: el consumo masivo de literatura popular que negoció el encuentro de las culturas oral e impresa (Acree, 2013: 21-22). Es cierto que “las élites liberales asentadas principalmente en Montevideo contraatacaban de manera impresa a estas corrientes literarias populares, pero la mayoría de sus composiciones escritas estaban destinadas a su propia clase social, por eso no tuvieron éxito en robustecer la oposición popular al orden social basado en la cultura ganadera” (Acree, 2013: 22). Benedict Anderson (2000) aborda las relaciones entre el “capitalismo impreso” y las incipientes comunidades nacionales en las guerras de la independencia, pues los periódicos y otros medios de difusión jugaron un rol significativo para la causa patriótica al generar sentimiento de comunidad. El período revolucionario fue el comienzo del mayor contacto entre gente e imprenta de cara a la lectura cotidiana. Resulta sugerente que la cita más antigua conocida de la voz “gaucho” está en el *Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú* que Bartolomé José Hidalgo publicó en Buenos Aires –donde vivía y trabajaba en la Tesorería de la Aduana– en 1818, quizá como pliego suelto (Fernández Latour de Botas, 2018).

Tres períodos marcaron la cultura impresa rioplatense: la revolución de la independencia, el apogeo de la cultura ganadera a mediados de ese siglo y el establecimiento y la expansión de las escuelas públicas (Acree, 2013: 20). De acuerdo con este autor me focalizo en la interacción entre lectores con esta cultura y observo el paisaje de la impresión conectando el espectro de los medios de impresión y las actividades de lectura experimentadas, en vez de tratar textos y géneros aisladamente. Por ejemplo, se colgaron cuatro grandes carteles con versos patrióticos de los arcos de la Plaza Matriz montevideana al separarse la Banda Oriental de Buenos Aires, el 24 de mayo de 1816, lo que incluyó danzas de afros y al día siguiente hubo más textos de Hidalgo grabados en una pirámide (Acree, 2013: 49). Con la educación primaria pública argentina, hacia 1880, la relación entre imprenta, Estado y esfera pública cambió por completo. La escolaridad

obligatoria aumentó la alfabetización por ser una cuestión de defensa nacional, sobre todo de cara a nacionalizar culturalmente al inmigrante (Acree, 2013: 93-101). En Uruguay la educación laica fue ley en 1909. Las prioridades eran establecer un orden e inculcar sentimientos de lealtad al país. Es por ello que devino en un microcosmos donde los alumnos dejaban sus orígenes en la puerta, amparada su igualdad en el uniforme que ocultaba su clase (Acree, 2013: 104-107).

¿Cómo se vinculan a esto los afrodescendientes? No solo la incipiente literatura nacional se sirvió de la gauchesca como aglutinante en español, incluyó el habla bozal, como los periódicos rosistas *El Negrito* y *La Negrita*, de 1833, los que para algunos investigadores estuvieron impresos por afrodescendientes. Esto resulta fruto de un análisis superfluo por abordarlos descontextualizados y tomando sus títulos como referentes unívocos (Cirio, 2021). Planteo la hipótesis de que los afrodescendientes crearon la gauchesca o, al menos, fueron actores decisivos en su emergencia. Aunque por lo arriesgada su falsación merece un estudio en sí mismo, doy algunos lineamientos comenzando por el “padre del género”: Hidalgo. Nacido en Montevideo en 1788, de padres porteños —quizá afros—, de joven trabajó en un comercio del padre de Artigas (Leguizamón, 1944; Ayestarán, 1977; Rama, 1982). De hecho, en 1996 se instituyó el Día del Payador, en Uruguay, el 24 de agosto, día de su nacimiento. Otro señero de la gauchesca fue el cordobés Hilario Ascasubi (1807-1875) y era afrodescendiente (Hernández, 1896: 46; Mujica Láinez, 1966: 17). Exiliado en Montevideo, fue el único escritor unitario y colorado que disfrutó del éxito de librar la guerra vía la imprenta y llegar al gran público (Acree, 2013: 80). En 1858 nació el afroporteño Gabino Ezeiza, consagrado en vida como Payador Nacional por la calidad de su arte y por haber introducido la milonga, tomada del candombe porteño (Olombrada, 1916; Cirio, 2016). En 1992 el Congreso de la Nación Argentina proclamó al 23 de julio Día del Payador por ser la fecha que, en 1882, Ezeiza venció en Montevideo a Juan de Nava, payador uruguayo eurodescendiente. Otros escritores de la gauchesca vinculados a lo afro —quienes publicaron mayormente sus obras en pliegos sueltos— fueron Estanislao del Campo, discípulo de Ascasubi, y Eduardo Gutiérrez, sobrino nieto de Hidalgo. El último hito de este género es el cenit de la primera generación de escritores nacionalistas, iniciada en 1910 como eco gratificante del centenario de la Revolución de Mayo. Con todo, a diferencia de la prosa celebratoria de esta saga, lo presento no desde el escritor entronizado, sino desde el personaje que le brindó fama: el protagonista de la novela *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, pues fue una persona real, don Segundo Ramírez, peón de su estancia que habría nacido en Coronda (Santa Fe), en 1852, de padres esclavizados (Previtali e Ynsfrain, 1963:

318). Esto muestra cuán imbricados estuvieron por más de un siglo afros y eurodescendientes en el primer género literario rioplatense. Es más, previo a todos los payadores se destacó el afromontevideano Joaquín Lenzina, apodado Ansina, nacido en 1760 quizá de esclavizados. De joven recorrió estancias como payador y se enlistó en un barco ballenero rumbo a las Islas Malvinas, que en realidad resultó ser pirata. Huyendo, desembarcó en el Brasil, donde lo esclavizaron. José Artigas lo compró para emanciparlo y, en agradecimiento, lo siguió hasta su muerte en Paraguay, plasmando en versos su vida personal y militar. En 1951 Daniel Hammerly Dupuy y Víctor Hammerly Peverini publicaron por primera vez poemas suyos, aunque no todos los académicos aceptan su autoría.

Tres estudios de caso

La dinámica entre (afro)argentinos y (afro)uruguayos en la literatura en pliegos sueltos propicia este enfoque transnacional, del que daré cuenta con tres estudios de caso para problematizar algunos aspectos de su circulación, producción y consumo a fin de reconstruir su *performatividad*.

1. *Verbena chilena (habanera)*, Gabino Ezeiza, 1895. En agosto de ese año, o antes, Ezeiza imprimió su letra en Mercedes (Dto. Soriano). Como este pliego lo traté en otro artículo (Cirio, 2022), resumo lo analizado de cara al objetivo propuesto. Si bien no localicé ningún ejemplar, reuní pistas para reconstruir la obra a partir de dos versiones orales recopiladas en Catamarca y Entre Ríos en 1913 y 1921, respectivamente. Una nota de la primera dice que “se la cantaba con el tono de *La Verbena de la Paloma*”, lo que indica que era una astracanada de la habanera “¿Dónde vas con mantón de Manila?” de la zarzuela de Tomás Bretón *La verbena de la Paloma* (Madrid, 1894). Comparando sus títulos y su factura, y al advertir que la letra de Ezeiza podía cantarse con esa melodía, reconstruí su música, lo que incrementó la cantidad de obras suyas que se conocen completas, por cierto, una minoría. Esto me llevó a desnaturalizar el esquema rítmico de la habanera que payadores y musicólogos dan como único (Moreno Chá, 2016: 224), el cual procuran engarzarlo como un antecedente del tango. El estudio de la habanera como género es escaso, parcial y siempre en contexto de esa preocupación de corte evolucionista pues solo un rasgo suyo suscita interés. Me refiero al pie rítmico que, extrapolado a las pocas partituras conocidas de entonces y al amparo de la llamada “teoría de los puertos” que dio nacimiento al tango en Buenos Aires (nominal, pues nunca se dan pruebas), es presentado como vínculo positivo:



Imagen 3: esquema rítmico de la habanera dado como único por payadores y musicólogos.

Sin embargo, la habanera de *La verbena de la paloma* no tiene el mentado pie, sino este, que sumo a mi reconstrucción de *Verbena chilena* de cara a su acompañamiento:



Imagen 4: esquema rítmico de la habanera de La verbena de la paloma.

El musicólogo uruguayo Gustavo Goldman señala sobre la herencia africana del tango en su país:

La habanera o danza y una pieza llamada ‘tango’ fueron las especies más recurrentemente tocadas por las agrupaciones carnavalescas de negros. [...]. Este tema reviste particular complejidad, pues ambos rótulos [...] se comportan de una manera inasible, inestable; por lo tanto, habrá que poner mucho cuidado en su tratamiento. [...] Denominaciones como habanera, tango, danza cubana, danza habanera, danza americana, americana, canción habanera, canción hispanoamericana, etc., se manifiestan como productos de procesos de reelaboración sincrética de distintas manifestaciones musicales y danczarias (Goldman, 2008: 121, 126).

Por lo expuesto creo inconducente anhelar rigurosidad taxonómica en las fuentes para dar cuenta de la gestación de géneros tan complejos como el tango, ya que su variabilidad es contextual. Por ejemplo, una obra podía haber sido llamada milonga en un contexto rural y tango en un contexto urbano y arrabalero, y así debió operar Ezeiza respecto a sus milongas.

2. *Yerra humana* (poema), Carlos Molina, c. 1975. En dos aspectos se vincula al primer caso: su autor (Melo, 1927 - Montevideo, 1998) es a la payada uruguaya lo que Ezeiza a la argentina, su máximo exponente. El otro es el tema, lo afro, en concreto una rémora de la esclavitud que Molina, por su compromiso social, denunció. Cabe esbozar su biografía para entender su prestigio. Apodado

“El Payador Libertario”, fue cultor de temas sociales desde el anarquismo y el partido Colorado. Condujo el programa *Tierra Libre* en la década del 50 por CX-44 Radio Solís, Montevideo. Junto a siete payadores inició en 1955 la Gran Cruzada Gaucha, movimiento revitalizador criollo que pronto repercutió en el interior del país y en la Argentina, y visitó delegaciones de sendos países. Actuó entre 1967 y 1968 en *Crónicas de arrabal*, de Tabaré de Paula, en un café *concert porteño*. En 1989 pagó con Marta Schwindt en el Festival de Fairfield (Australia). Participó en el concurso de payadores de 1992 en La Fiesta de la Patria Gaucha, que se hace desde 1987 en Tacuarembó. Escribió los libros *Corazón al sur*, *El mástil de mi guitarra*, *Tierra libre*, *Hachando los alambrados* y *Pa'andar sin marca*. Lleva su nombre el escenario de La Criolla de El Prado en la Sociedad Rural que, desde 1925, realiza la Semana Criolla. Fue un punto de inflexión en el cultivo de los payadores en la lectura, lo cual refinó su arte. “Molina cantaba bellezas y dolores”, dijo Juan Gelman tras ser encarcelado por cantar al Che Guevara (Moreno Chá, 2016; Zabala 2015).

YERRA HUMANA

POR CARLOS MOLINA

Victor Cristino Larroca
de esta vida es la que queda.
El nombre, que es como símbolo,
como una roja herida abierta.
Victor Cristino Larroca
es un mártir de esta tierra.
Más mártir que el Nazareno
de la lejísima leyenda.
A Jesús le usó los pies
el llanto de Magdalena,
una mano de mujer,
una mano blanca y fresca
como un leve roce de alga,
como sedosas guindas;
pues un isleño de ternura
en su blanquísima testa.
Victor Cristino Larroca
es hijo de mujer negra,
y su piel es del color
oscuro, como la tierra.
Siendo su madre “la pionera”
anduvo como una juega.
Apuntó entre los galpones
el fondo de su “cañera”
lirio en sus noches larocas
con la cordada pulcritud
que lamían fraternales
sus interminables gritos
de sus pies empujados
por la escorcha cachillera.
Siendo el “auri” de la “pionera”
también fue padre a la fuerza.
Su sueldo se lo pagaba
la lonja de una “zotera”.
El era útil por todo.
Nunca le hizo cara fac
ni a los trabajos más fieros
ni a los más sucios tareas.
Era por crear los terrenos,
por picar y alombar leña,
por los mandados de boliche
por pastorear las ovejas,
por aporrear el mate amargo
con suma delicadeza,
y el dular de la señora
habiendo gente de “cuera”,
que en las familias pudientes
es de elegancia una muestra,
temar un negro chico
haciendo estas “menudencias”.
Pero “ah” dice la señora:
“tiene también sus problemas,
porque esta es gente muy mala,
muy ingrata, muy perversa”.
Después que los hace venir,

los educa, los enseña
cochinos, dom con la pata
por única recompensa.
Victor Cristino Larroca
tan solo once años cuenta,
y lleva sus grandes ojos
el agua de la tristez.
Tan solo es algo feliz
cuando la tarde silencia,
y entonces viste el crepúsculo
de azul oscuro la tierra,
cuando su barril pomón
en el agua limpia y fresca
le redondea su canita
canta color de tierra,
juega a que le acurra
las lunetas que allí entembla
y sus blanquísimos dientes
la ternura cantellan.
Ayl el pañuelo de Leacho,
negros pelárgos lo acechan.
De olvido, tiempo fresco
curredo la marca rala.
El tiempo que el estanciero
se decide a hacer la yerra,
que siendo el clima templado
se evita la “cañera”.
Pues así siempre el patrón
es solito con su hacienda.
Hay desperdo la mañana
en la fronda brillante,
y una algaraza de pájaros
estuvo desde la caída.
Era la vida bulleante
sobre la natura inmensa,
la que inocente transformo,
construye, destruye, crez.
Ardiendo según los fogones
que con sus raíces lentas
parecen escupir chipas
como una lluvia de estrellas.
Ya siempre la fiesta bíblica
del músculo y la destreza;
y en la fronde del bastito
luzes posiciones amargas.
Ayl, al pañuelo de Leacho,
negros pelárgos lo acechan.
El nácolal entosa viboras
en las oscuras moleras,

y el potrón se le ha ocurrido
hacer distinta la tierra,
marcaré una res humana,
“que esto sí, sería una yerra”.
Ayl Cristino, niño negro,
inocente pichón que tiembala,
y en tus pobres once años
caravata la inocencia.
Ayl que nuevos hombres forjados
tu pequeño cuerpo apristan
y que una negra condente
se baste en tu espaldete morena.
Ayl tu cornecita niña
que el viento bruta la tuesta.
Ayl que aún sigue la martirio
porque en la vista “manajera”
te ven a caer sobre un potrón
de una solvete impenencia
y reclarán tu pequeño sexo
que está en florecencia.
Ayl que castoraron tu vida,
Ayl que cepearon tu estrella.
Galepós contrabandistas
redoblando entre la tierra
dicen que Pancho Cardozo
llega a la estancia asiática,
cuando están por culminar
en la finática yerra.
Y hay una varedada
como de fauces abiertas,
la fraca en que enterraron
el mártir, for de inocencia,
dolor flotando en la noche
de la anónima tragedia.
Pero es que Pancho Cardozo
es hombre de sangre entera
y solva a su niño mártir
que hoy anda solo en la tierra,
como un clamor de justicia,
como una viva protesta,
frente a la colonial humana
que paraliza su lengua,
pues la ley es no castigan
a la le canillar equívoco.
Pero ante Pancho Cardozo
que no es de arcar con las riendas”
huyen las nuevas almitas
por las escorrazas sierras,
con la cobardía en el traste,
donde tendrán la conciencia.
Y sólo Pancho Cardozo
junto a Cristino contempla
el cielo, que sigue mudo
con profunda indiferencia,
y la frialdad estúpida
de los lejanas estrellas.

Imagen 5: pliego suelto de *Yerra humana* (poema), de Carlos Molina, s/l, c. 1975, 27,8 x 19,9 mm. Col. Pablo Cirio.

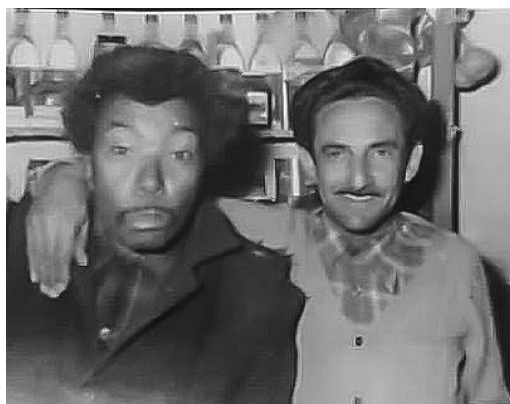


Imagen 6: a la izq. Víctor Cristino Larrosa de adulto en el bar del Nono Lucas. Vergara, 1979.
Fotógrafo no identificado.

Molina publicó el poema de interés en un pliego a simple faz con tinta negra, sin ilustración. Es un romance de 166 versos octosílabos a tres columnas. El título es atroz y trata un hecho verídico ocurrido en Melo al peón afro Víctor Cristino Larrosa a los once años de edad. A inicios de 1940, en una yerra en Vergara (Dto. Treinta y Tres), un ganadero y sus amigos —entre ellos un médico— amenizaron la labor incluyendo a este niño y, para más diversión, luego lo castraron atándole los testículos a la crin de un caballo, al que dejaron galopar hasta el desenlace. El médico atendería los daños y, por las dudas, tenían cavada una fosa por si moría. Unos cuatreros que pasaban por ahí espantaron a los criminales a los tiros, aunque la víctima ya estaba calimbada y castrada. “Tío Cristino”, como lo llamaban en el pago, vivió hasta avanzada edad y Molina, al visitar Vergara, denunció con este canto lo ocurrido al actuar en el Cine Danzer, con la presencia de Cristino, a pedir del payador, haciendo caso omiso a las amenazas anónimas que había recibido por escrito. Este caso solo tuvo justicia poética pues la ordinaria fue acallada con sobornos por los vejadores, en abuso de su posición de clase.⁵

Molina debió componer este romance en 1975, cuando estuvo en Vergara, por lo que quizá editó el pliego allí.⁶ Lo grabó en su CD *El canto del payador* (2000) en la banda 10 y es el más largo de sus dieciocho obras, con 9’ 43”, lo cual es lógico dada su extensión, propia del género. Musicalmente es un recitado con acompañamiento de guitarra que transita diversos géneros camperos estilizados, para ambientar el argumento, por ejemplo, milonga al inicio y durante la mayor parte del recitado y aire de triunfo poco antes del final. Un análisis comparativo entre la letra

⁵ La historia la reconstruí sobre la base de publicaciones de la web y tiene matices que una investigación profunda podrá completar (Muniz 2017).

⁶ Aunque no tiene año ni imprenta, por el papel y la tipografía parece datar de ese entonces.

impresa y grabada muestra variaciones mínimas características del pasaje bidireccional oralidad-escritura. Ello complejiza el privilegio que ciertos estudiosos del romancero —en este caso, el romancero vulgar— asignan a lo impreso en desmedro de la oralidad, supuesta madre de la desmemoria y, por emplear un término usual en ellos, la deturpación (Díaz Viana 1987), cuestión que abordé en un estudio del romancero en la colectividad gallega en la Argentina (Cirio, 2007: 53-56).

3. *A Sarandí Grande* (estilo), Ángel Orestes Giacoy, 1979. Este payador nació en Sarandí Grande (Dto. Florida) en 1911 y murió allí en 2003. Recorrió Uruguay actuando en lugares como los circos El Pensado, Coliseo Romano y Fénix. En la Argentina actuó en Córdoba, Mar del Plata, Bahía Blanca y Buenos Aires, así como en Santiago (Chile). Fundó el Festival de Salto y recibió el reconocimiento del Ministerio de Educación y Cultura y de la Intendencia de Montevideo. Entre 1963 y 1964 participó en el programa *El fortín de los Horneros* por Radio Carve, Montevideo. En 1964 o poco después grabó un simple con una payada de contrapunto con Luis Alberto Martínez (lado A) y las canciones *Allá en el cielo* y *Otra noche más* (lado B).

En mi corpus tengo un pliego suyo, publicado en Montevideo, en 1979, “El Humilde Obsequio al Pueblo Uruguayo y al Público Argentino”. Es de gran dimensión, con tinta azul y una fotografía suya tocando la guitarra. Al estar doblado al medio, intercaló en sus cuatro caras publicidades y letras de seis obras:⁷ *Mi huella* (huella), *Allá en el cielo* (vals) —grabado en el disco citado—, *A Sarandí Grande* (estilo), *Un ramo de recuerdos* (género no especificado, música de Carlos Colman; letra de Gil Acevedo Juvenal), *Voz de alerta* (género no especificado) y *Payador oriental*, “Dedicado al payador Orestes Giacoy” (género no especificado, de Gil Acevedo Juvenal). De ellas trato aquí la tercera, pues se la documentó Lauro Ayestarán cuando Giacoy tenía 53 años de edad, en Montevideo, el 15 de octubre de 1964, en canto y guitarra, con la cual recuperó su faz *performática*.⁸

El estilo, también llamado triste y décima, para Ayestarán (1947), es “la forma más noble y más socializada en el ámbito rural en nuestro país”. De hecho, documentó unos doscientos, índice de su popularidad. Es un tipo de canción solista con guitarra; el texto se compone de una cantidad variable de décimas espinelas que, por el carácter reflexivo que suscita el género, suele tener un argumento de cierta complejidad e, incluso, expresión sobrecogedora. Musicalmente tiene una división tripartita, y a cada décima precede un preludio (“punteo” o “alegre”). Los versos 1 al 4 presentan el

⁷ Solo consigno las autorías de terceros.

⁸ El audio está en la web del CDM: <http://www.cdm.gub.uy/el-archivo-digital/grabaciones/panorama>.

tema, los versos 5 al 8 constituyen una sección intermedia (“cielito”),⁹ y hay un “final” en los dos últimos. Esta estructura es un modo arquetípico —que Ayestarán llama “forma matriz” o “estructura 1”—, aunque estableció diez variantes según los versos de cada parte. La melodía es neumática, de ámbito amplio; además requiere un timbre vocal claro y cierta destreza del canto para moverse al falsete, lo que hacía que algunos payadores fueran alabados “estileros”. La guitarra borda al canto al unísono o a la octava inferior y rasguea en la sección viva. Desde lo tonal los hay en mayor, menor (o combinados con sus relativas) y en modo de mi, en 2 x 4, con libertad rítmica e, incluso, con fraseo de tango. Pese a su popularidad, para cuando Ayestarán comenzó a registrarlo no había pasado ni medio siglo del inicio de su difusión, que se debió al circo criollo y el payador, como Ezeiza. En efecto, la industria del entretenimiento se maridó con el criollismo y géneros como este fueron usuales en espectáculos, partituras y discografías de cantores de primer orden, como Carlos Gardel. El género también tuvo difusión en la Argentina contemporánea y fue tratado por varios investigadores. Es el caso de Vega (1965) que lo posicionó como un derivado del triste peruano, y recientemente fue estudiado en el ámbito pampeano (Herme de Goldberg, 2015).

PAYADOR ORIENTAL – ANGEL ORESTES GIACOY
El Humilde Obsequio al Pueblo Uruguayo y al Público Americano
 1979 - República Oriental del Uruguay - 1979

<p>CALZADOS NICOL CALIDAD Y FINA TERMINACION LOS MEJORES CALZADOS DE LA ZONA NIÑOS — DAMAS CABALLEROS CREDITOS EN 6 MESES OFERTAS ESPECIALES EN TODA LA LINEA DE CALZADOS ACEPTAMOS ORDENES DE LA ASOCIACION DE FUNCIONARIOS PORTUARIOS "NICOL" CALZADOS Calle 1482 Teléfono: 92 37 78 Heable con la Sra. Reaquel y siempre en calidad en cantidad es para servirle a Ud. y a su familia.</p>	 <p>ANGEL ORESTES GIACOY</p>	<p>ADHESION JAUME Y SERE LTDA. DESPACHANTES DE ADUANA EN TODO EL TERRITORIO NACIONAL RECEPTORIAS — ZONAS FRANCAS Misiones 1488 Pisos 1 y 2 Teléfono: 91 14 47</p>
<p>"MI HUELLA"</p> <p>Ahí voy por la huella a buscar tuerca como el carrero. Él andaba con mi tierra que yo he ocupado por ellos, cortando maleta. Ya son muchos los años que ando en mi tierra sembrando los arpagos de mi guitarra.</p> <p>Ahora entroy de vuelta sin tener nada... así es la rigurosa de mamá que es, a la huella huella, hoy que le voy a dar por andar, vengo a dar y a llevarlo. LETRA: Angel Orestes Giacoy</p>		
<p>ADHESION DE CANTINA Y RESTORANT DE LA ASOCIACION DE F. PORTUARIOS COMIDAS ESPECIALES - MINUTAS BEBIDAS FINAS - BUENA ATENCION DE LOS SEÑ. INALD TORRES Y MARTINEZ YSARA Piedad 421</p>	<p>Julio C. Gonzalez Ferrando y Cia. DESPACHANTES DE ADUANA COLON 1982 Tel. 99 81 83</p>	<p>Bar "EL INDIO" EL REY DEL BUEN COPETIN ZAMBALA ESQ. PIEDRAS ATENDIDO POR SU PROPIETARIO /DON RAMON/ ESTÁ A SU ORDEN.</p>

Imagen 7: portada del pliego suelto donde está *A Sarandí Grande* (estilo), de Orestes Giacoy. Montevideo, 1979, 32 x 23 cm. Obsérvese la estética en la presentación del payador, la distribución de las publicidades y el primer texto de este pliego suelto. Col. Pablo Cirio.

⁹ Ayestarán aclara que este término no tiene vinculación con el género homónimo. Por su parte, Vega (1965: 285) llamaba a esta sección kimba, término quichua que oyó en Bolivia y significa intermedio.

Versión impresa (1979)

En mi cuna Sarandí,
 pueblo de gloria y trabajo,
 de niño sentí el badajo
 de lo que hay dentro de mí.
 Lavalleja luchó allí
 por la libertad anhelada,
 chispa que ardió en La Agraciada
 y fue brasa en El Rincón
 y hoy florece en mi canción
 por mi querencia adorada.
 Aprendí de los sauzales
 esta bohemia que enarboló
 y enamorando chingolos
 me olvidé de los zorzales,
 como el chajá en los pajales
 doy mi alerta mañanero,
 llevo paciencia de hornero
 en mi corazón de bardo,
 soy humilde como el cardo
 y recio como el pampero.
 De un lejano Sinaí
 mis nobles padres llegaron
 y en la tierra trabajaron
 cumpliendo con Sarandí.
 Yo formé mi hogar allí,
 mis hijos son la evidencia,
 y cuando la cruel sentencia
 me quite la luz que hoy miro,
 volará el postrer suspiro
 a mi querida querencia.

Versión musical (1964)

que hoy llevo dentro de mí

tengo paciencia de hornero

y en mi tierra trabajaron

me quite esta luz que hoy miro,
 volará a un postrer suspiro

El bosquejo dado del género alcanza para pasar al estilo de Giacoy desde lo musical. Tiene tres décimas espinelas, cambia la rima en cada una, con variantes en el texto mínimas y lógicas de la dinámica oralidad-escritura (Moreno Chá, 2016: 143-150). Musicalmente se adecúa a la forma matriz o estructura 1, el

preludio instrumental se repite dos veces y la melodía de la sección “final” es la misma que la de los versos 1 y 2, como se observa en mi transcripción del canto (imagen 7). La letra está en español estándar, es autorreferencial —empezando por el título—, pues honra a su localidad natal con alguna inferencia histórica, y se advierten pocas diferencias entre las dos versiones estudiadas.¹⁰

$\text{♩} = 80$
 En mi cu - nael Sa - ran - di,
 pue - blo de glo - riay tra - ba - jo,
 de ni - ño sen - tiel ba - da - jo
 quehoy lle - vo den tro - mi,
 La - va - lle - ja lu - chóa - lí
 por la li - ber - taan - he - la - da
 chis - pa quear - dióen La A - cia - da
 y fue bra - saen el Rin - cón,
 y hoy flo - re - ce mi can - ción
 por mi que - ren - cisa - do - ra - da

Imagen 8: transcripción de la parte del canto de *A Sarandí Grande*.

Conclusiones. El potencial de estudio

Este artículo es el primero de mi investigación sobre los pliegos sueltos uruguayos los cuales, como constituyen un área de virtual vacancia, creí pertinente enmarcar con un paneo. Descripto el corpus reunido y contrastado con el

¹⁰ A fines de su mejor comprensión, agregó las mayúsculas y los signos de puntuación pertinentes.

argentino, di el contexto histórico y social de los ámbitos gauchesco y afrodescendiente y presenté el marco teórico y la metodología para abordar su circulación, distribución y consumo, paso inicial para demarcar su potencial. A través de tres estudios de caso presenté diversas problemáticas, de los que elaboro algunas conclusiones.

Dado que el corpus tiene disímil completud material, de *Verbena criolla* reconstruí su texto, melodía y esquema rítmico de su género –habanera– sobre la base de fuentes secas contemporáneas y de comienzos del siglo XX. Por lo expuesto enriquecí la diversidad rítmica del género, usualmente mal comprendido por los académicos y los payadores actuales, y al tratarlo en extenso en otro artículo (Cirio, 2022) dejé la obra preparada para su interpretación. El caso ejemplifica cómo puede abordarse un pliego cuya materialidad desconocemos, pues no se conoce ningún ejemplar.

Si el anterior da cuenta de un pliego cuyo autor fue un afroargentino del tronco colonial que lo imprimió en Uruguay estando de gira, el segundo caso, *Yerra humana*, se engarza a él por la temática. Allí el autor denuncia una vejación padecida por un afrouuguayo en 1940. El conocimiento de su dimensión *performática* lo logré con su grabación comercial, que da cuenta de la diversidad de la sonorización de los pliegos, un recitado con acompañamiento de guitarra. El poseer el impreso me permitió contrastar sus textos y determinar que las variaciones mínimas son propias del pasaje bidireccional oralidad-escritura. Ello invita a problematizar el preciosismo que algunos investigadores del romancero asignan a lo escrito en detrimento de lo oral, por lo cual el emisor solo puede mantenerlo intacto o deturparlo, sea por cambio, pérdida y/o aditamento (Díaz Viana, 1987).

Por último, el estilo *A Sarandí Grande* comparte con el anterior la posibilidad de contrastar el impreso con su versión documentada por Lauro Ayestarán. Giacoy fue un payador tan importante como los otros dos. De hecho, a Ayestarán debió interesarle mucho, a juzgar por las diez obras que le grabó. La versión estudiada data de 1964, aunque ya se la había registrado dos veces, en 1951 y 1956. Esto, por un lado, es signo de la importancia que tenía en el repertorio de Giacoy, y por otro, permite fijar con más proximidad cuándo la creó.¹¹

Como primera conclusión, a través de la terna de casos estudiada entiendo que, gracias a la contextualización, la localización de grabaciones —comerciales o documentales—, la bibliografía y a través de indagar en la memoria oral —cuestiones que no necesariamente deben darse en conjunto— es posible restituir el sentido

¹¹ En Ayestarán (2003: banda 7) hay otro registro a Giacoy, *El facón brasileiro* (cifra).

de unidad *performático* de los pliegos sueltos, al menos parcialmente. Dicho análisis redundaría en comprender su dinámica social dada la importancia que el Estado asignó a la escolaridad y con ella al fomento de la alfabetización. En ese contexto, este tipo de soporte resultó parte del círculo virtuoso en el engranaje del movimiento criollista. Además, el pliego suelto se consolidó como el medio de difusión principal desde los inicios de la gauchesca, primer género literario rioplatense. Es cierto que en ambos países sus grupos hegemónicos en el poder reificaron al gaucho como emblema ante la amenaza disolvente que, creían, ejercía de modo creciente la inmigración ultramarina a principios del siglo XX, pero al parecer no fue, según palabras de Adamovsky:

Ni fenómeno pasajero ni efecto de apuestas literarias o de los intelectuales ni ‘tradición inventada’ desde el Estado, el significado del criollismo el otro y más profundo: expresa tensiones de la etnogénesis argentina, es decir, del proceso por el cual los habitantes que se hallaron viviendo juntos en este territorio, de orígenes y condiciones enormemente diversos, intentaron construir un sentido de distintividad grupal, de ser un nosotros (Adamovsky, 2019: 212).

Con matices, esto sería replicable al Uruguay. Investigar el tema desde la Argentina ralentiza el trazo fino, histórico y etnográfico, para evitar conclusiones simplistas donde el término rioplatense deviene en un comodín que replica lo que sucede en la banda occidental del Plata. Es cierto, este uso social del gaucho fue fruto de un nacionalismo selectivo, que lo ensalzó por sobre el indígena y el afro, y valorizó solo los aspectos consonantes al ideario conservador de los gobiernos desde la estética romántica —piedra de toque, nada menos, del folclore como ciencia—, en detrimento de otros, algunos atribuidos, como la vagancia y la delincuencia, y otros probados, como su capacidad contestataria, por ejemplo en el Grito de Alcorta —1912, sur santafesino— y pronto extendido a toda la región pampeana. Una investigación sobre Montevideo mostró que los payadores eran infaltables en las veladas y los picnics anarquistas de principios del siglo XX, sin embargo, rara vez sus composiciones aparecían en la prensa ácrata, que prefería publicar poemas “cultos” (Vidal 2010). Si bien faltan estudios comparativos con la Argentina, quizá aquí fue igual (Adamovsky, 2019: 89), pero la cuestión enfoca la recepción de los pliegos sueltos pues, como todo mensaje, no se consume si no se recepciona. Es por ello que el público es un componente activo de todo evento de habla y estas obras hallan su mejor baza en su interpretación, usualmente por parte de su autor, pues la popularidad no se da en el vacío.

Dentro de las posibilidades del corpus reunido, la terna de ejemplos fue seleccionada por su capacidad para explicar el circuito de producción, circulación y consumo. Además porque son referentes de algunas ideas que signaron su maridaje con la invención de los Estados nación, ante la necesidad de sus grupos hegemónicos en el poder de labrar una historia, una identidad y, lo que no es menor aquí, una literatura y un folclore a la carta que los legitime (Hobsbawm y Ranger, 2002). Pablo Ortemberg plantea que los ritos cívicos en las prácticas reiteradas de las fiestas patrias “permiten comprender cómo la nación se representa a sí misma y legitima mediante la escenificación de formas de solidaridad entre ciudadanos, al tiempo que confirma jerarquías, modos de exclusión y proyectos políticos de grupo” (Casas, 2017: 103). La identificación del gaucho-patriota con la identidad nacional se manifiesta aleccionadora en los pliegos analizados: Ezeiza celebra el tino de la Argentina, ante la inminente guerra con Chile, de optar por la paz; Molina instruye sobre cómo debe comportarse cualquier uruguayo que se precie; Giaco celebra su terruño como epítome de su país.

Para Adamovsky (2019: 13) toda identidad necesita de símbolos para afirmarse y las comunidades nacionales han producido generosamente tipos sociales que encarnan el núcleo que supuestamente les dio origen. La Argentina y Uruguay se valieron del gaucho para ello, reificándolo como un ser desentnazado más al enfatizar su matriz hispana, mientras que lo afro y lo indígena quedaron casi sin cabida real ni simbólica (Chamosa, 2012). Sin embargo, me replanteo hasta qué punto el ocio gauchesco así revisitado no tuvo desviaciones nutrientes que, entre líneas, sabotearon esta teleología. Siguiendo el argumento de *Terra humana*, fueron cuatreros quienes liberaron a Cristino y familias afrodescendientes como los Ezeiza no solo fueron arte y parte en la emergencia de la Argentina (su padre luchó en la Guerra de la Triple Alianza y su abuelo en el Ejército Sanmartiniano), también fueron nervio nutriente de su literatura, comenzando por la gauchesca. Vista la cuestión en perspectiva contrahegemónica, en las primeras décadas del siglo XX en la Argentina emergieron voces discordantes a la leyenda de Santos Vega, cuya “larga fama” de cuatrero despertó la ira de más de un catador de la literatura nacional. Juan Agustín García, por ejemplo, quien creía que mal se servía al país con el “patriotismo de pulpería” y el tango y la milonga eran “un curso de degeneración”, analizó el vínculo incipiente entre el gaucho y la vida nacional y cuestionó las enseñanzas morales de tal leyenda: “Santos Vega me dijo, mientras se tocaba un pericón: ‘No creí ni en Dios ni en los santos, me puse al nivel del negro y del indio, unas cuantas supersticiones y algunos fetiches, bastaron para satisfacer las necesidades de mi alma’” (García, 1965:735). Por

ende, ¿los ámbitos gauchesco y afrodescendiente son líneas paralelas o se intersectan? En la comarca rioplatense la gauchesca parece haber nacido de su conjunción, a juzgar por los señeros Ansina e Hidalgo, seguidos de mojones de primer orden como Ascasubi, Ezeiza y Ramírez. Profundizar en ello excede a este artículo, pero abre la posibilidad de renovar la batería teórica con que se viene abordando el fenómeno porque “cuando la pampa se colorea” (Aponte-Ramos, 1999) la riqueza de la diversidad jaquea ciertas verdades. Una de ellas es el concepto de ciudad letrada (Rama, 1982) en su condición de espacio casi extranjero en el que los intelectuales, funcionarios y militares monopolizaron la misión de “civilizar” a los grupos no blancos, según advirtió Ezequiel Adamovsky sobre el gaucho *indómito* (2019: 193).

Llego, así, a la aplicación de la teoría de la *performance* dando cuenta de la producción, la circulación y el consumo de los pliegos sueltos para descentrar la vocación *cosalista* con que usualmente se los ha venido estudiando en el ámbito hispanoamericano porque son un medio y no un fin. ¿Cuántos aplausos, vivas y lágrimas habrán sido el premio sonokinético de aquellas *performances* de Gabino, Molina y Giacoy, por citar los aquí estudiados? Si bien esto ya es imposible abordarlo directamente, su fama permite imaginarlo. A diferencia de la Argentina, donde esta literatura tiene cierta vigencia, en Uruguay parece haber caído en desuso hace décadas. Quizá un estudio etnográfico demuestre lo contrario y podré optimizar el conocimiento de su dimensión *performática*.

Bibliografía

- Acree, William. 2013. *La lectura cotidiana. Cultura impresa e identidad colectiva en el Río de la Plata, 1780-1910*. Buenos Aires: Prometeo.
- Adamovsky, Ezequiel. 2019. *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Anderson, Benedict. 2000 [1993]. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Anónimo. 1895. “Gabino Ezeiza”. *Nueva Era*. 5 de agosto: s/p.
- Aponte-Ramos, Dolores. 1999. “Cuando la pampa se colorea: los negros en la Argentina decimonónica”. *Revista Iberoamericana* 188-189: 733-739.
- Ayestarán, Lauro. 1947. “El estilo”. *El Día* 776, Suplemento Dominical: s/p.
- . 1977. “La primitiva poesía gauchesca (1812-1838)”. En Bartolomé Hidalgo. *Cielitos y diálogos patrióticos*. Montevideo: Arca.

- Ayestarán, Lauro. 2003. *Un mapa musical del Uruguay*. [CD]. Montevideo: Ayuí.
- Casas, Matías Emiliano. 2017. *La metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires (1930-1960)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Chamosa, Oscar. 2012. *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Cirio, Norberto Pablo. 2007. *El romancero en la Galicia exterior. Cala de la colectividad gallega de la Argentina*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- . 2016. “(Re)organización de la nación sonora: vínculos estructurales entre el candombe porteño y la payada en Gabino Ezeiza”. En *Actas de las Sextas Jornadas de Historia Regional de La Matanza*, 372-405. San Justo: Junta de Estudios Históricos de la Matanza.
- . 2020. “*Letras viejas en pliegos nuevos*. La literatura en pliegos sueltos (afro)argentinos en el siglo XXI”. En *De lo oral a lo impreso. Patrimonio inmaterial y literatura popular entre Europa y América*, coordinado por Luis Díaz González de Viana y Carmen Morán Rodríguez, 41-48. Valladolid: Universidad de Valladolid y Universidad Nacional de México.
- . 2021. “Indización de los periódicos afroporteños (1858 a principios del siglo XX)”. *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos* 12: 30-70. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/refa/article/view/35872> (último acceso 14-01-2022).
- . 2022. “La baja estofa entre la baja estofa: la literatura de cordel afroargentina a través de un estudio de caso: la *Verbena chilena* (1895) del payador Gabino Ezeiza”. En “*Salvajes*” de acá y de allá: *Memoria y relato de nos-otros. Liber amicorum Luis Díaz Viana*, coordinado por Dámaso Javier Vicente Blasco, Pedro Tomé Martín, Ignacio Fernández de Mata y Susana Asensio Llamas, 197-208. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Díaz Viana, Luis. 1987. *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*. Valladolid: Ámbito.
- Di Santo, Víctor. 1987. *El canto del payador en el circo criollo*. Buenos Aires: Ed. Part.
- Fernández Latour de Botas, Olga. 2018. *Bartolomé Hidalgo. Un patriota de las dos Bandas. Obra completa del primer poeta gauchi-político rioplatense*. Buenos Aires: Docencia.
- Franco, Lily. 1982. *El circo criollo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- García, Juan Agustín. 1955. *Obras completas*. Buenos Aires: Antonio Zamora.
- Giacoy, Ángel Orestes. [1964]. *Ángel Orestes Giacoy*. [Simple]. Montevideo: Antar.

- Goldman, Gustavo. 2008. *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890*. Montevideo: El Perro Andaluz.
- Gortázar, Alejandro. 2014. “Versiones de Ansina en la ficción uruguaya contemporánea (1993-2001)”. *Cuadernos Lírico* 10 <https://journals.openedition.org/lirico/1706> (último acceso 16-06-2022).
- Hammerly Dupuy Daniel y Víctor Hammerly Peverini. 1951. *Artigas en la poesía de América*. Buenos Aires: Noel.
- Hernández, José. 1872. *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Imprenta de La Pampa.
- Hernández, Rafael. 1896. *Pehuajó: Nomenclatura de las calles. Breve noticia sobre los poetas argentinos que en ella se conmemoran*. Buenos Aires: J. A. Berra.
- Hermo de Goldberg, Elena. 2015. *Triste, término, estilo y tonada. Genealogía de un rasgo a través de sus formas*. Buenos Aires: Dirección General de Enseñanza Artística.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (Eds.). 2002 [1983]. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Leguizamón, Martiniano. 1944. *El primer poeta criollo del Río de la Plata*. Paraná: Nueva Impresora.
- Lehmann-Nitsche, Robert. 1962. *Santos Vega*. Buenos Aires: Helga S. Lehmann-Nitsche de Mengel.
- Ludmer, Josefina. 2000 [1988]. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- Lussich, Antonio D. 1872. *Los tres gauchos orientales*. Buenos Aires: Imprenta de “La Tribuna”.
- Molina, Carlos. 2000. *El canto del payador*. [CD]. Montevideo: Ayuí.
- Moreno Chá, Ercilia. 2016. “Aquí me pongo a cantar...”. *El arte payadoresco en Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Dunken.
- Mujica Láinez, Manuel. 1966. *Vidas del Gallo y del Pollo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Muniz, Jorge. 2017. “El día que se hizo una yerra humana en una estancia uruguaya”. *Red Filosófica del Uruguay* <https://redfilosoficadeluruguay.wordpress.com/2017/09/28/el-dia-que-se-hizo-una-yerra-humana-en-una-estancia-uruguaya/> (último acceso 16-06-2022).
- Olombrada, Jaime. 1916. “Reportaje al argentino Nemesio Trejo”. *La Opinión*, 15 de abril: s/p.
- Plesch, Melanie. 2008. “La lógica sonora de la Generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”. En Pablo

- Bardin (Ed.), *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, 55-108. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Previtali, Giovanni y Pablo Max Ynsfrain. 1963. “El verdadero don Segundo en *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes”. *Revista Iberoamericana* 29 (56): 317-320.
- Prieto, Adolfo. 2006 [1988]. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Rama, Ángel. 1961. “La biblioteca de un historiador (Juan E. Pivel Devoto)”. *Marcha* 1501: 23. 24 de marzo. Montevideo.
- . 1982. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rocca, Pablo. 2016. “Desterrados del parnaso (el verso ‘popular’ rioplatense: voces/ hojas/ mensajes)”. *Alea* 18 (2): 279-295.
- Ruiz, Viviana y Federico Sallés. 2021. *El estilo: Grabaciones realizadas en Uruguay entre 1946 y 1966*. [CD]. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Sperber, Dan. 1998. *El simbolismo en general*. Barcelona: Anthropos.
- Vega, Carlos. 1960. *La ciencia del folklore. Con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina*. Buenos Aires: Nova.
- . 1965. *Las canciones folklóricas argentinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- . 2010. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Vidal, Daniel. 2010. “Coplas de realidad y voces proletarias: Los payadores libertarios”. *Rojo y Negro* 9: 18-19.