

Sarmiento y el canto popular

Por Olga Fernández Latour de Botas.

La vigencia de Sarmiento en la Historiografía y en las Letras argentinas es una constante que, cíclicamente, recrudece o subyace pero que, sin solución de continuidad, existe.

En nuestra propia producción advertimos que rara vez hemos podido escribir trabajos sobre las raíces de la cultura tradicional argentina sin hacer referencia a lo que vio Sarmiento, a lo que Sarmiento documentó o interpretó durante su vida. Así, nos ha resultado particularmente rico en plurales aperturas intertextuales un capítulo de la obra que, con miras al bicentenario de su nacimiento¹ tenemos en preparación bajo el título de *Sarmiento y el folklore*: el referente a las relaciones que es posible establecer entre el eminente polígrafo y las manifestaciones del canto popular.

Ya habíamos escrito algo antes de ahora sobre la particular visión que poseía Sarmiento de la cultura campesina de nuestra tierra tomando, como muestra, las jugosas páginas que, bajo el título de “El tirador del paisano”, publicó en 1858 en *El Monitor de la Educación Común*². Lo hicimos en nuestro trabajo “El tirador del paisano: una muestra del discurso sarmientino”, expuesto como ponencia en Tucumán, en el marco del Segundo Congreso Internacional del Centro de Estudios y Civilizaciones del Río de la Plata (CELCIRP) en 1988³. También publicamos un trabajo sobre “La designación de tipos humanos en el Facundo de Sarmiento” expuesto previamente como conferencia en el año 2000⁴.

Entonces como ahora pareció importante para quien esto escribe destacar, en contraposición con la segmentación que nos impone una aproximación a Sarmiento tan parcial como la elegida, la integralidad del autor como “persona”

¹ Faustino Valentín Quiroga Sarmiento y Albarracín era el nombre completo de quien fue conocido como Domingo Faustino Sarmiento. Nació en San Juan el 15 de febrero de 1811 y falleció en Asunción del Paraguay el 11 de septiembre de 1888.

² En: *Obras completas*, Buenos Aires, Ed. Luz del Día, 1953, t. XIII, p. 36/39.

³ O. Fernández Latour de Botas. 1988 .

⁴ O. Fernández Latour de Botas, 2000.

que se manifiesta fuertemente, por sobre su identidad compartida - su conflicto existencial como “porteño en las provincias, provinciano en Buenos Aires y argentino en todas partes”⁵ -, en esenciales armonías.

Efectivamente, hablar de la obra de Domingo Faustino Sarmiento es hablar de su vida, puesto que ambas constituyen una construcción única, aunada, como la urdimbre y la trama de aquellas telas “a pala”⁶ salidas del memorable telar materno. Y si su vida parece permanecer después de la muerte en condición dinámica, lo hace por su obra, universo donde lo minucioso y lo inmenso solo resultan emergentes de una misma fuerza centralizada en actos de voluntad. Tales dimensiones –lo micro y lo macro- se imponen a la crítica y a la interpretación del hecho “Sarmiento”, con igual desafío. Conscientes de que el tema, en su integridad, es inabarcable, ahora elegimos por vía de acceso - como antes lo hicimos basándonos en “El tirador del paisano” o en las vivencias africanas del viajero sanjuanino⁷- la relación bipolar entre Sarmiento y el cancionero popular,.

Anticipo del prometido libro y secuela de los trabajos antes mencionados, nuestra actual contribución ha de dejar de lado las demás muestras de interés y de afinidad dadas por Domingo Faustino Sarmiento respecto de diversas manifestaciones de la cultura popular.

Hemos de limitarnos a compendiar referencias a testimonios documentales y bibliográficos que señalan la internalización de los cantares populares lograda por Sarmiento: su manejo en condición de “pertenencia” que le permite prosificarlos, parafrasearlos, citarlos textualmente o fragmentarlos a gusto, según las pautas tácitas pero perdurables del comportamiento popular respecto de la tradición.

Y vale aquí una digresión que, aunque parezca obvia para los entendidos, amerita tal vez mayor detenimiento en homenaje al lector no especialista. Parece necesario que, en nuestra era “globalizadora”, el intelectual ejercite clara conciencia de la diferencia que existe entre dicho tipo de apropiación sana y lícita de las tradiciones que pertenecen a todo portador como integrante de una comunidad cultural, y el condenable – y asaz frecuente- plagio, apropiación del quehacer ajeno, de firma y fecha explícitas, cuya fuente autoral no se cita. En

⁵ (Obras completas, t. XVI: “Provinciano en Buenos Aires..”, cap. “El ciudadano argentino D. F. S. reelecto diputado a la Legislatura de Buenos Aires, a sus electores”, 1854).

⁶ Técnica del tejido en telar manual que, al ajustar las fibras con una pieza de madera pulida llamada “pala”, produce las texturas más compactas y delicadas.

⁷ O. Fernández Latour de Botas, 1996

Sarmiento, como luego en Hernández, el primer proceso descripto, el saludable, el ético, está siempre presente.

- LAS CLAVES DEL “FACUNDO”.

Que Sarmiento tiene en cuenta los testimonios de la tradición popular se revela desde la Introducción de su célebre ensayo conocido como *Facundo. Civilización y barbarie*⁸.

Dice el autor, en su famosa invocación a la “sombra terrible de Facundo”:

“ Diez años aún, después de tu trágica muerte, el hombre de las ciudades y el gaucho de los llanos argentinos, al tomar diversos senderos en el desierto, decían: ‘¡No!, ¡no ha muerto! ¡Vive aún! ¡El vendrá!’ . ¡Cierto! Facundo no ha muerto: está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas; en Rosas, su heredero, su complemento; su alma ha pasado a este otro molde más acabado, más perfecto; y lo que en él era sólo instinto, iniciación, tendencia, convirtiéndose en Rosas en sistema, efecto y fin”.

Y no podemos sino pensar que el sanjuanino tuvo noticia de cantares como el que recogió Juan Alfonso Carrizo en su *Cancionero popular de La Rioja*⁹:

El General diz que ha muerto.

Yo les digo: “Así será.

Tengan cuidado, magogos,

No vaya a resucitar”,

O como las estrofas –procedentes de Cobos, Salta- de un “argumento” referido a su asesinato, que publicamos tomándolas de la Colección de Folklore de 1921¹⁰, en las que se simula un diálogo entre los asesinos:

⁸ D. F. Sarmiento, 1845.

⁹ J. A. Carrizo, 1942.

¹⁰ O. Fernández Latour, 1960

-A Quiroga lo hemos muerto,
Lo tenemoh'a nuestro lado.
- Como Quiroga era brujo
Puede estar desfigurado.

Y le pega un puntapié

Y lo tira boca abajo:

-A Quiroga lo hemos muerto,
Ya Rosas no ha'i dar trabajo.

Pequeños resultan, sin embargo, estos elementos de comparación entre las páginas del "*Facundo*" y piezas procedentes del cancionero popular si los parangonamos con el notable testimonio sobre el episodio de Barranca Yaco analizado por Juan Alfonso Carrizo en su "*Cancionero popular de Salta*" de 1933, por Ismael Mora en su "*Romancero*" de 1941 y nuevamente por Carrizo en el "*Cancionero popular de La Rioja*" de 1942.

En sus dos textos que hemos mencionado, Carrizo señala el innegable paralelismo existente entre la descripción dejada por Sarmiento del asesinato del Brigadier General Juan Facundo Quiroga y los cantares populares que él mismo había recogido de versiones orales o de viejos cuadernos de cantores, en distintos lugares del noroeste argentino. En la última de las obras citadas, el estudioso catamarqueño sostiene la teoría de que los cantares populares más antiguos sobre estos acontecimientos no son versificaciones del capítulo pertinente del "*Facundo*", como pensaba Moya, conector de la existencia de tales impresos no coetáneos del hecho narrado que fueron difundidos por la folletería vulgar de principios del siglo XX, sino que, a la inversa, Sarmiento tomó como base cantares coetáneos del suceso, auténtica y funcionalmente "noticieros", para escribir estas páginas de su libro.

Nosotros hemos dedicado extensos estudios a este tema ¹¹ que coinciden, en lo esencial, con la mencionada postura de Carrizo y aportan, además, otros materiales de utilidad comparativa a las conocidas evidencias. Sin duda, Sarmiento

¹¹ O. Fernández Latour, 1960; O. Fernández Latour de Botas, 1967-1972; 1988; 1996.

conoció una o más de las varias “relaciones” o “argumentos” sobre el asesinato de Quiroga e, incluso, de “ /.../ la suerte que le cupo a Santos Pérez” –cosa que él mismo testimonia al hablar de “El cantor” - y las prosificó sin disimulo, dando así a los testimonios del cantar popular de tema histórico-político un espaldarazo consagratorio para su legitimación documental, al menos desde el punto de vista del portador. Y ya hemos dicho que en esa condición de identidad compartida se situaba a sí mismo Domingo Faustino Sarmiento.

Por lo demás, era comprensible que, en su exilio trasandino, Sarmiento tuviera muy en cuenta estas manifestaciones populares ya que, como puede apreciarse en el Capítulo II del *Facundo*, conocía perfectamente las virtudes informativas de los textos elaborados para tal fin por los cantores criollos, representantes sudamericanos del “mester de juglaría”.

- SARMIENTO Y EL OFICIO DEL CANTOR.

Sobre los caracteres generales del cantar gaucho –poesía, música, organología, eventual relación con el baile social- Sarmiento ha dejado una sustanciosa pintura al hablar, en el citado Capítulo II del *Facundo*, de “originalidad y caracteres argentinos”, y se ha paseado, con la habitual osadía de su intuición, por distintos niveles culturales de referencia: gauchos, indios, criollos ilustrados de la ciudad, hasta llegar al mismo “compadrito” urbano cuyo parentesco con el majo andaluz señala en el primer testimonio conocido de sus características gestuales, de su lenguaje corporal.

Habla entonces el sanjuanino solamente de dos especies musicales: *el triste* y *la vidalita*, pero en cambio proporciona puntuales datos sobre las circunstancias de su externación:

“En las noches de verano se oye sin cesar la guitarra en la puerta de las tiendas, y tarde de la noche, el sueño es dulcemente interrumpido por las serenatas y los conciertos ambulantes”

En cuanto a la *vidalita* – en texto que nos intriga por la polisemia de este designador aún no totalmente analizada en este contexto-, es considerada por Sarmiento en función noticiera. Tal vez esto corresponda a una opción realizada sobre todo por los cantores unitarios de aquellos años 40 del siglo XIX, si pensamos

en la llamada Vidalita de del Moral¹² en La Rioja- , con estrofas (*6abcb*, con estribillo *Vidalitá*) como:

De padres e hijos,

Vidalitá

De esposos y hermanos,

Has formado presa,

Vidalitá

Tigre de Los Llanos. /.../

“Religión o muerte”

Vidalitá

Dice tu pendón.

Tu robas y matas

Vidalitá

Es tu religión.¹³

Y también de la Vidalita (*8abcb* con estribillo o “*mote*” *5abcb*) que, sobre modelos tradicionales, fue compuesta en aquellos mismos años por el tucumano General Gregorio Aráoz de La Madrid –según consta en sus “*Memorias*”- para ser cantadas por los soldados riojanos en el Portezuelo:

Constancia, bravos riojanos,

Que aunque no haya qué comer,

Prometen los tucumanos

Morir todos o vencer.

Siga la guerra,

Truene el cañón,

Pronto tendremos

Constitución.¹⁴

¹² O. Fernández Latour, 1960

¹³ J. A. Carrizo, 1942; O. Fernández Latour, 1960; O. Fernández Latour de Botas, 2002.

¹⁴ O. Fernández Latour, 1960.

Que hubo un cancionero unitario y un cancionero federal lo sabemos, entre otros testimonios, por los que recoge Ventura Robustiano Lynch en 1883. Se ha pretendido que los federales preferían canciones para bailar como la *Media Caña* y la *Refalosa*, o la canción del “*Trágala*”, de casi contemporáneo origen español, aunque lo cierto parece ser que todos los versos y letras de bailes estaban en el repertorio de los cantores de ambos bandos y lo que variaba ideológicamente eran los textos. El párrafo que sigue de Sarmiento es valioso de todos modos y, una vez más, muestra de su sorprendente lucidez.

“La vidalita es el metro popular en que se cantan los asuntos del día, las canciones guerreras; el gaucho compone el verso que canta, y lo populariza por las asociaciones que su canto exige”.

La intención de Sarmiento, en este caso, no está centrada en aislar al hombre de la pampa en su “barbarie” para aconsejarle su ingreso a la “civilización”. Por el contrario, ubica al “cantor” en un plano enaltecido que define como la “idealización” de su vida campestre:

“El gaucho cantor es el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media, que se mueve en la misma escena, entre las luchas de las ciudades y el feudalismo de los campos, entre la vida que se va y la vida que se acerca”

y, enseguida, la página clave, que, pese a ser tan conocida, nos resulta delirio fragmentar cuando tratamos el tema de este artículo:

“El cantor anda de pago en pago, ‘de tapera en galpón’¹⁵, cantando sus héroes de la pampa perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en un malón reciente, la derrota y la muerte del valiente Rauch, la catástrofe de Facundo Quiroga y la suerte que le cupo a Santos Pérez. El cantor está haciendo candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía, que el bardo de la Edad Media, y sus versos serían recogidos más tarde como los documentos y datos en que habría de

¹⁵ Referencia a versos de Bartolomé Hidalgo en su *Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las Islas del Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte* (1821).

apoyarse el historiador futuro, si a su lado no estuviese otra sociedad culta con superior inteligencia de los acontecimientos, que la que el infeliz despliega en sus rapsodias ingenuas. En la República Argentina se ven a un tiempo dos civilizaciones distintas en un mismo suelo: una naciente, que sin conocimiento de lo que tiene sobre su cabeza, está remedando los esfuerzos ingenuos y populares de la Edad Media; otra, que sin cuidarse de lo que tiene a sus pies, intenta realizar los últimos resultados de la civilización europea. El siglo XIX y el siglo XII viven juntos: el uno dentro de las ciudades; el otro en las campañas.”

¡Notable reflexión que resume el sentido total del famoso y tergiversado subtítulo de esta obra!: “Civilización y barbarie”. Vergonzosa resulta la falsía de quienes, con culpable dislexia, atribuyen al autor la idea de “civilización o barbarie”, supuesta opción con la que han querido interpretar una oposición, una exclusión, precisamente donde Sarmiento ha colocado una sumatoria de factores, una situación histórica claramente inclusiva. Sarmiento, poseedor de cierta condición mágica en el manejo del lenguaje, se ha adelantado en veinte años a los designadores de uso antiguo pero consagrados en su asociación – como “estados” del proceso de “evolución” - por la primera escuela antropológica cultural¹⁶, cuyos planteos se apoyan – entre otros conceptos- en le existen de tres niveles básicos de evolución cultural: el *salvajismo* (pueblos nómades, cazadores-recolectores, hordas), la *barbarie* (pueblos sedentarios, instalados en aldeas, practicantes de rudimentarios sistemas tradicionales de agricultura, pastoreo, cerámica, tejeduría, cestería, etc.,) y la *civilización* (del latín *civitas--átis*: ciudad, que supone la existencia de centros urbanos, con organización del “estado”, trabajo especializado, tecnología desarrollada; escritura fonética; aspiración al “progreso”). Estos tres niveles pueden coexistir -pacíficamente, en el mejor de los casos, aunque por lo común con conflictos temporales o permanentes entre ellos- en el territorio de una nación y generan procesos de contacto, préstamo y transculturación que suelen incidir en forma durable en la conformación de la identidad de los grupos humanos que allí habitan.

¹⁶ E.B. Taylor, 1874; L. H. Morgan, 1877.

Sarmiento no se ocupa específicamente en el “*Facundo*” sino de dos de estos estamentos sociales cuya influencia, seguramente reconocía en su propia genética cultural: el de las ciudades (civilización) y el de las aldeas (barbarie), sin detenerse en el estudio del más primitivo (salvajismo), aunque reconociendo su existencia en territorio argentino y su enfrentamiento con los otros dos, cuando, por ejemplo, se refiere al malón y a los raptos de cautivos. Es curioso que, en cuanto al empleo de palabras “salvajismo”, “barbarie” y “civilización”, más tarde convertidas en tecnicismos antropológicos, sean los federales de Juan Manuel de Rosas quienes empleen el término “salvajes” para calificar a sus adversarios unitarios, como rezaba la famosa consigna “*¡Viva la santa Federación! ¡Mueran los salvajes unitarios!*”, que se imprimía en los documentos públicos y privados de la época. En este caso se trataba, no de una calificación cultural, sino de un simple agravio, adecuado a una estrategia de propaganda política basada en la voluntad de mantener vivos en la memoria social hechos dolorosos, como el fusilamiento del coronel federal Manuel Dorrego por orden del general unitario Juan Lavalle, el 13 de diciembre de 1828. Todo el léxico adoptado luego por la escuela antropológica fundadora circulaba, pues, activamente, en el habla de los argentinos de la primera mitad del siglo XIX.

Pero volvamos al “cantor” en el “*Facundo*” de Sarmiento:

“El cantor no tiene residencia fija; su morada está donde la noche lo sorprende; su fortuna en sus versos y en su voz. Dondequiera que el “cielito” enreda sus parejas sin tasa, dondequiera que se apure una copa de vino, el canto tiene su lugar preferente, su parte escogida en el festín. El gaucho argentino no bebe, si la música y los versos no lo excitan /*/, y cada pulpería tiene su guitarra para poner n manos del cantor, a quien el grupo de caballos estacionados en la puerta anuncia a lo lejos dónde se necesita el concurso de su gaya ciencia” .

Interesa a nuestro tema la nota de pie de página /*/ que, en la edición del “*Facundo*” de 1850, agregó el autor en este punto. Dice así:

/*/ “No es fuera de propósito recordar aquí las semejanzas notables que representan los argentinos con los árabes. En Argel, en Orán, en Mascara y en los aduares del desierto, vi siempre a los árabes reunidos en cafés, por estarles completamente prohibido el uso de los licores, apiñados en derredor del cantor,

generalmente dos, que se acompañan de la vihuela a dúo, recitando canciones nacionales plañideras como nuestros tristes. La rienda de los árabes es tejida de cuero y con azotera como las nuestras; el freno que usamos es el freno árabe y muchas de nuestras costumbres revelan el contacto de nuestros padres con los moros de Andalucía. De las fisonomías no se hable: algunos árabes he conocido que jurara haberlos visto en mi país.”

Continuemos con el texto original, una de las más extraordinarias páginas de la literatura testimonial argentina de todos los tiempos:

El cantor mezcla entre sus cantos heroicos la relación de sus propias hazañas. Desgraciadamente, el cantor, con ser el bardo argentino, no está libre de tener que habérselas con la justicia. También tiene que dar cuenta de sendas puñaladas que ha distribuido, una o dos “desgracias” (muertes) que tuvo y algún caballo o alguna muchacha que robó. En 1840, entre un grupo de gauchos, a orillas del majestuoso Paraná, estaba sentado en el suelo y con las piernas cruzadas un cantor que tenía azorado y divertido a su auditorio con la larga y animada historia de sus trabajos y aventuras. Había ya contado lo del rapto de la querida, con los trabajos que sufrió; lo de la “desgracia” y la disputa que la motivó; estaba refiriendo su encuentro con la partida y las puñaladas que en su defensa dio, cuando el tropel y los gritos de los soldados le avisaron que esta vez estaba cercado. La partida, en efecto, se había cerrado en forma de herradura; la abertura quedaba hacia el Paraná, que corría veinte varas más abajo: tal era la altura de la barranca. El cantor oyó la grito sin turbarse, viósele de improviso sobre el caballo, y echando una mirada escudriñadora sobre el círculo de soldados con las tercerolas preparadas, vuelve el caballo hacia la barranca, le pone el poncho en los ojos y clávale las espuelas. Algunos instantes después se veía salir de las profundidades del Paraná, el caballo sin freno, a fin de que nadase con más libertad, y el cantor, tomado de la cola, volviendo la cara quietamente, cual si fuera en un bote de ocho remos, hacia la escena que dejaba en la barranca. Algunos balazos de la partida no estorbaron que llegase sano y salvo al primer islote que sus ojos divisaron.

Ningún sistemático investigador de campo logró, posteriormente, un documento tan explícito como la página transcripta de las circunstancias en que se manifestaba la épica popular tradicional en el ámbito rioplatense.

Lo mismo que ocurriría posteriormente con Leopoldo Lugones - tan certero en el hacer de *Poemas solariegos*¹⁷ y a veces tan errado en el decir sobre aspectos teóricos de *El Payador*- sus prejuicios eruditos conspiraban contra Sarmiento cuando pretendía ejercer una crítica esteticista respecto del canto popular. Y es curioso que ambos autores se aproximen a lo que nos sería dado después por la investigación sistemática, cuando se refieren al “cantor”¹⁸.

Sobre los aspectos poéticos propiamente dichos del patrimonio popular dice Sarmiento:

“Por lo demás, la poesía original del cantor es pesada, monótona, irregular, cuando se abandona a la inspiración del momento. Más narrativa que sentimental, llena de imágenes tomadas de la vida campestre, del caballo y las escenas del desierto que la hacen metafórica y pomposa. Cuando refiere sus proezas o las de algún afamado malévolo, parece al improvisador napolitano, desarreglado, prosaico de ordinario, elevándose a la altura poética por momentos, para caer de nuevo al recitado insípido y casi sin versificación. Fuera de esto el cantor posee su repertorio de poesías populares, quintillas, décimas y octavas, diversos géneros de versos octosílabos. Entre estos hay muchas composiciones de mérito, y que descubren inspiración y sentimiento.”

Sin duda habría que penetrar en la enciclopedia que está manejando Sarmiento cuando, desde Chile, se lanza a establecer tales paradigmas. Los materiales populares recogidos por Ventura Robustiano Lynch (1883), las múltiples piezas reunidas en los legajos de la Encuesta del Magisterio de 1921, y especialmente los *Cancioneros* anotados a lo largo del siglo XX, en sistemática y sostenida tarea de investigación de campo por Juan Alfonso Carrizo, Orestes Di Lullo, Juan Draghi Lucero, Alberto Rodríguez, Guillermo Alfredo Terrera, Carlos Vega, Isabel Aretz,

¹⁷ Valgan como ejemplos sus composiciones “Juan Rojas”, “El arpista”, “El cantor”.

¹⁸ A propósito: el designador “payador” no aparece en el *Facundo* de Sarmiento como tampoco existe en el *Martín Fierro* de José Hernández, quien, si bien se utiliza una vez la voz “payamos”, insiste en mencionar a nuestro bardo de las pampas como “el cantor”.

Ercilia Moreno Cha y otros, no revelan un patrimonio totalmente coincidente con el aquí descrito.

Lo más notoriamente distinto es que, como lo señalamos por primera vez en 1960¹⁹, la poesía tradicional del cantor rioplatense no tiene nunca la finalidad de describir el paisaje o los elementos de la vida cotidiana: la génesis de esta actitud ya fue señalada por Borges en su lúcida mirada sobre el *Martín Fierro* de José Hernández²⁰. Aquí parece que Sarmiento se estuviera refiriendo a piezas de escritores románticos, tal vez popularizadas en la época²¹, pero no a las de la poesía popular tradicional, al folklore poético²², y, dado el peso indudable de su palabra, nos deja pensando en la posible circulación por la campaña de una precoz oleada de tradicionalismo costumbrista sobre las formas del Siglo de Oro español que configuraban lo esencial de su patrimonio poético.

En cuanto a los cantares narrativos o noticieros, es cierto que presentan caracteres muy similares a los descriptos por el gran sanjuanino, pero solo cuando se trata de piezas reveladoras de la falta de dotes de un cantor repentista o de versiones deterioradas por la mala memoria de quien repite lo que le ha llegado por el vehículo de la oralidad. Por las piezas que los citados investigadores han recogido, especialmente en los “cuadernos de cantores” vemos que las ha habido muy bien construidas, aunque habrá que coincidir con el notable ensayista que nos ocupa en que las mutilaciones, los ripios y las incoherencias narrativas deben de haber sido muy frecuentes.

Por fin, cuando se refiere a la poesía de repertorio, habría que señalar dos aspectos: la octava no ha sido estrofa popular tradicional en nuestro país. Su cultivo es propio de poetas tradicionalistas, “nativistas” como los ha llamado Bruno C. Jacovella²³. Los versos octosílabos no han sido los únicos cultivados por

¹⁹ O. Fernández Latour, 1960 a).

²⁰ J. L. Borges, 1960; O. Fernández Latour, 1964.

²¹ Recuérdese que, en el *Facundo*, Capítulo II, el autor alude al respeto que los gauchos de la campaña bonaerense mostraban por Esteban Echeverría al saber que era “poeta”. Se refería a la estancia del autor de *La cautiva* en Los Talas, cerca de Luján, en 1840.

²² Las denominaciones de “folklore literario” (anónimo, oral, tradicional), que incluye al “folklore poético”, y “literatura folklórica” (de autor letrado, escrita), que incluye a la “poesía folklórica” o de “proyección”, como la llama Carlos Vega (1944), pertenecen a Augusto Raúl Cortazar. El nombre de “poesía nativista” para la que se expresa en lengua de norma culta y alude a los paisajes, los tipos humanos u otras escenas de los medios campesinos, pertenece a Bruno C. Jacovella. Para la “poesía folklórica” en lengua de isofonía rústica rioplatense, escrita por autores letrados, se aplica el calificativo consagrado por Ricardo Rojas de “poesía gauchesca”.

²³ B. C. Jacovella, 1959.

portadores de nuestro folklore poético: la cuarteta hexasilábica *6abcb*, la seguidilla *7a5b7c5b*, y el romance español monorrímo, este último exclusivamente en piezas de antiguo origen peninsular, completan el panorama formal de dicho patrimonio en el área extensamente determinable como rioplatense.

De todos modos, ¡qué pequeños parecen estos señalamientos especializados, estos marcos teóricos, frente a los dones dejados por Sarmiento con la espontaneidad de quien dice sin esfuerzo lo que natural y patrimonialmente le pertenece!

-SARMIENTO Y LA POESÍA GAUCHESCA.

En los citados párrafos de *Facundo* sobre “el cantor” se encuentra la primera presentación que se haya escrito sobre el panorama poético popular argentino.

Está el norte con sus Vidalas y Vidalitas, está el sur con sus Cielitos mencionados como baile social, está todo el territorio con las historias de sus héroes “desgraciados”, proscriptos, con sus gauchos cantores y guitarreros. También nos deja Sarmiento, en suspenso, la movilizadora idea de que pudiera haberse percibido ya, antes de mediados del siglo XIX, la influencia, en ese mundo rural, de una poesía en lengua de norma culta de origen letrado y sobre temas campesinos: la de autores románticos que desde la ciudad hubieran reflexionado respecto de la campaña y poetizado al respecto. Por fin, nos obliga a echar una mirada sobre su propia captación de la “poesía gauchesca”²⁴, nacida como tal siete años después que él mismo pero también hija espiritual del “grito de la de la Patria” de 1810.

Ya subrayamos, al transcribir los párrafos del Capítulo II del *Facundo* referidos al “cantor”, que Sarmiento tenía presentes los versos del primero de los Diálogos gauchescos entre Jacinto Chano y Ramón Contreras, cuyo autor, el

²⁴ Ya hubo aprontes a fines del siglo XVIII que prefiguraron, sin iniciarlo, el fenómeno rioplatense por el cual “señores de Buenos Aires y de Montevideo” (Borges, 1960) hicieron hablar y cantar a “gauchos” en un lenguaje que remeda el de la conversación común de estos jinetes ganaderos de la pampa y de las cuchillas. Sostengo, sin embargo, que no puede hablarse de “poesía gauchesca” hasta que, como emisor y como protagonista de esa poesía, no aparece explícitamente, un “gaucho”. Por ello este año 2018 es el de la conmemoración del bicentenario de la “poesía gauchesca” en memoria del “*Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú*”, obra escrita y publicada en dos folios, en Buenos Aires, sin firma y sin fecha, por el poeta montevideano Bartolomé Hidalgo, aquí residente, cuyas obras posteriores, *Cielitos* y *Diálogos patrióticos*, lo ratifican como iniciador del primer ciclo de esta singular modalidad a la cual se refiere Sarmiento.

montevideano Bartolomé Hidalgo, pone en boca del primero, capataz de una estancia en las Islas del Tordillo. Veámoslas en su contexto original, cuando dice Chano:

Pues bajo de ese entender
Emprésteme su atención,
Y le diré cuánto siente
Este pobre corazón,
Que como tórtola amante
Que a su consorte perdió,
Y que anda de rama en rama
Publicando su dolor;
Así yo de rancho en rancho,
Y de tapera en galpón
Ando triste y sin reposo,
Cantando con ronca voz
De mi patria los trabajos,
De mi destino el rigor. /.../

Sarmiento escribe entre comillas las palabras “de tapera en galpón” y con solo eso establece el enlace entre su idea sobre el gaucha y la del creador de la poesía gauchi-política rioplatense. En cuanto a este tema el ilustre maestro nos ha dejado, por lo demás, un testimonio sumamente explícito. Es el que aparece en sus *Viajes*, en la carta a Vicente F. /idel/ López que constituye el capítulo sobre Montevideo.

No corresponde transcribir aquí íntegramente estas páginas referentes a Hilario Ascasubi primero y luego al “creador del género gauchi-político”, Bartolomé Hidalgo, a quien menciona como Maldonado (error corregido más tarde en carta a Esteban Echeverría). Un párrafo, sin embargo, que involucra al mismo autor en el dinamismo literario y patriótico de su tiempo, es necesario copiar aquí: Dice Sarmiento:

A mí me retozan las fibras cuando leo las inmortales pláticas de *Chano el cantor*, que andan por aquí en boca de todos. Echeverría describiendo las escenas de la pampa, Maldonado /sic/ imitando el llano lenguaje, lleno de

imágenes campestres del cantor, ¡qué diablos! por qué no he de decirlo, yo, intentando describir en Quiroga la vida, los instintos del pastor argentino, i Ruguendas /sic/, pintando con verdad las costumbres americanas; he aquí los comienzos de aquella literatura fantástica, homérica, de la vida bárbara del gaucho que como aquellos antiguos hicsos en el Egipto, háse apoderado del gobierno de un pueblo culto, i paseado sus caballos i hecho sus yerras, sus festines i sus laceaduras en las plazas de las ciudades.

Las reflexiones que siguen sobre el gaucho revelan una verdadera piedad, una comprensión tierna respecto las virtudes y los defectos del gaucho manifiestos en los versos de Hidalgo. Su patriotismo:

Cuando la primera patria,
Al grito se presentó
Chano con todos sus hijos.
¡Ah tiempo aquel!... ya pasó!
Si fue en la patria del medio
Lo mismo me sucedió,
Pero amigo, en esta patria...!
Alcánceme un cimarrón-“

Sus desengaños:

“¡Qué triste, qué doloroso es este : ¡Alcánceme un cimarrón! Cuántas cavilaciones van a empezar cuando el gaucho comience a sorber su mate amargo! Toda la historia de la revolución pasa rápidamente por su memoria. Los primeros tiempos de entusiasmo los ha juzgado ya exclamando: “¡Ah, tiempo aquel! Ya pasó”. Los desencantos vienen en pos”.

Así continúa Sarmiento con un análisis participante de los textos poéticos de Hidalgo que considera de condición profética y en los que - “Es un dolor ver estas rivalidades”, había dicho Hidalgo por boca de Contreras- se reflejan – fenómenos de terrible vigencia cíclica- “el odio entre los estados” y las vicisitudes de los gauchos por los odios “de los nacidos en el suelo contra los que vienen a poblarlo”.

No corresponde continuar aquí con estas transcripciones que nos muestran a Sarmiento, una vez más, como conector, como observador capaz de percibir las

facetas de todos los fenómenos sociales sin desdeñar ninguno de ellos, como ocurre con la poesía tradicional del pueblo y con la poesía gauchesca en ella inspirada.

Por lo demás, ya en el mismo Capítulo II del *Facundo* el autor había expuesto su teoría genética en cuanto a la posesión del don poético (“/.../ el pueblo argentino es poeta por carácter, por naturaleza”) y en cuanto a la del don musical (“También nuestro pueblo es músico. Esta es una predisposición nacional que todos los vecinos le reconocen”).

- EL HIJO DE LA PATRIA.

Hay mucho más para señalar en esta relación que hemos intentado esbozar entre Sarmiento y el canto popular. Bástenos recordar que, contra la opinión generalizada, hemos sostenido y creemos el *Facundo* de Sarmiento, lejos de constituir la antítesis del *Martín Fierro* de Hernández es, en lo esencial, una de sus principales fuentes²⁵.

Por lo demás, Sarmiento fue también personaje citado en los cantares. La memoria popular recuerda que, cuando se presentó la candidatura del sanjuanino a la presidencia de la Nación(fue Presidente entre 1868 y 1874), no faltó un cauto poeta popular entrerriano y urquicista que hilvanara estos versos:

²⁵ O. Fernández Latour de Botas, 1977.

Un sarmiento bien plantado
un gran fruto puede dar,
prendido debe de estar
y dar un buen resultado:
ese sarmiento, confiado
a un jardinero que puede
injertarlo en los laureles
que dio el fruto de Caseros,
riego de ese jardinero
ese sarmiento requiere

Confianza en el jardinero
todos debemos tener,
hizo el *pais* reverdecer
y florecer nuestro suelo;
recordemos que, en Caseros,
verdes laureles nos dio,
que el sarmiento revivió,
la retama y el jazmín
y toda planta, por fin,
y que el jardín floreció.

De un sarmiento bien cuidado
puede formarse una viña,
esto mismo nos anima
a esperar buen resultado;
a ese sarmiento podado,
si se le saca los cestos,
lo rigen y hacen todo esto,
crece con más libertad
y habiendo tranquilidad
dará su fruto más presto.

Tenemos el jardinero
y un espléndido jardín,
abunda el rico jazmín
y la flor “tres de febrero”;
solo una planta no quiero
que esa Palma Imperial,
la debemos de sacar
a costa de un sacrificio
Esa planta hace perjuicio,
Quiere al jardín dominar.²⁶

Pero Sarmiento no era hombre de cautelas y el periodismo de la época lo elogia tanto como lo vitupera, en prosa, en verso o en caricaturas, que es una forma de crítica política muy desarrollada en su tiempo.

Tras este breve recorrido por una mínima pero representativa porción de su obra, creo se ha revelado, como nos lo propusimos, el profundo interés de Sarmiento por el canto popular. Queda siempre la intención de bucear en otros aspectos de ese venero deslumbrante para la crítica intertextual contemporánea: sus escritos, plenos de claves que muestran nuevas puertas hacia el conocimiento. Y, como siempre, el pensamiento del maestro –polémico, intransigente, lúcido- se

²⁶ “*El Presidente Sarmiento y el general Urquiza*”. Autor: Gregorio Aguilar. Encuesta 1921, Legajo 204, Gualeguaychú. En: O. Fernández Latour, 1960

coloca necesariamente en situación de eje, en calidad de eslabón fuerte donde se articulan los hechos fundamentales de la identidad argentina.

BIBLIOGRAFÍA.

BORGES, JORGE LUIS. *El "Martín Fierro"*, Buenos Aires, Ed. Columba, 1960.

CARRIZO, JUAN ALFONSO. *Antiguos Cantos Populares Argentinos. Cancionero Popular de Catamarca. Prólogo de Ernesto Padilla. Buenos Aires, Impr. Silla Hnos., 1926*

----- *Cancionero Popular de Salta* .Buenos. Aires, UNT, Impr. Baiocco, 1933.

----- *Cancionero Popular de Jujuy* . Tucumán, UNT, Impr. Violetto, 1934.

-----*Cancionero Popular de Tucumán* (2 tomos), Buenos Aires, UNT, Impr. Baiocco, 1937.

----- *Cancionero Popular de la Rioja* (3 tomos) . Buenos Aires, UNT, Espasa-Calpe Argentina, Impr. Baiocco, 1942 .

CORTAZAR, AUGUSTO RAÚL. "Folklore literario y literatura folklórica" .En: *Historia de la literatura argentina*, Dir. Rafael A. Arrieta, V. 5, Buenos Aires, Peuser, 1959.

FERNÁNDEZ LATOUR, OLGA. *Cantares históricos de la tradición argentina. Prólogo de Julián Cáceres Freyre. Buenos Aires, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, Comisión Nacional Ejecutiva del 150º aniversario de la Revolución de Mayo, 1960.*

----- a) *Sobre el estudio de la poesía folklórica. Trabajo y ponencia presentados la Congreso Internacional de Folklore de Buenos Aires, 5-10 de diciembre de 1960. (Aprobado como Recomendación. Inédito)*

----- *Borges y la poesía gauchesca, Buenos Aires, Secretaría de Estado de Obras Públicas. Dirección de Obra Social, Servicio de Extensión Cultural, 1964. (Colección "Ensayos y monografías")*

FERNANDEZ LATOUR DE BOTAS, OLGA. *Folklore y poesía argentina*, Buenos Aires, Ed. Guadalupe, 1969.

----- “Versos populares impresos”. En: *Filología*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, FFyL UBA, Año XXIII, I; 1988.

----- “El tirador del paisano: una muestra del discurso sarmientino”. En: Segundo Congreso Internacional Segundo Congreso Internacional del Centro de Estudios y Civilizaciones del Río de la Plata (CELCIRP), 25 de agosto al 1º de septiembre de 1988. Volumen II. Tucumán-Bahía Blanca; publicado en el número 9 de la Revista “*Río de la Plata. Culturas.*”, Toulouse, Francia, 1990.

----- “La parábola africana como pre-texto de Sarmiento”. En: Domingo Faustino Sarmiento. *Viajes por Europa, África i América. 1845-1847*. Edición crítica, Javier Fernández coord.. Madrid, París, México, Buenos Aires, San Pablo, Río de Janeiro, Lima; 2º ed. 1996. Colección Archivos.

----- “Apuntes para la historia social de la Argentina. La designación de tipos humanos en el *Facundo* de Sarmiento.”, En: *La historia argentina y sus protagonistas*, Academia Argentina de la Historia, 50º aniversario, Buenos Aires, Ciudad Argentina, 2000.

----- *Bartolomé Hidalgo. Un patriota de las dos Bandas. Obra completa del primer poeta gauchi-político rioplatense*. Edición crítica por /.../, Selección iconográfica Carlos Dellepiane Cálcena. New York, Stockcero, 2007.

FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, OLGA ELENA (Dir.); Quereilhac de Kussrov, Alicia Cora y colaboradores. *Atlas histórico de la cultura tradicional argentina. Prospecto*. Buenos Aires, OIKOS, 1984. /con Bibliografía complementaria respecto de otras obras mencionadas en este artículo/

HERNÁNDEZ, JOSÉ. *El gaicho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*. Edición facsimilar. Prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1962. 2 vold (Prólogo en hoja suelta, 4 p.)

JACOVELLA, BRUNO C. "Las especies literarias en verso". En: *Folklore argentino*, J. Imbelloni y otros, Buenos Aires, Nova, 1959. Capítulo II.

LUGONES, LEOPOLDO. *Poemas solariegos*. 2ª ed. Buenos Aires, Babel, 1929 .

----- *El payador*. 2ª ed. Dibujos de Alberto Güiraldes. Buenos Aires, Ed. Centurión, 1944.

----- *Romances del Río Seco*. Introducción general a las Obras completas de Leopoldo Lugones y Estudio preliminar, notas y apéndices de Romances de /sic/ Río Seco, por Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Ed. Pasco, 1999.

MOYA, ISMAEL. *Romancero*. Buenos Aires, Universidad, F.F. y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Sección Folklore. Estudios sobre los materiales de la Colección de Folklore, I.

MORGAN, LEWIS H.. *Ancien Society* . Nueva York, Henry Holt and. Co, 1877.

ROJAS, RICARDO. *Historia de La literatura argentina*, Buenos Aires, Archipiélago, 1917/1922.

SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. I. Aspecto físico, costumbres y ábitos de la República Argentina, On ne tue point les idées, Fortoul, A los ombres se degüella: a las ideas no, por Domingo F. Sarmiento Miembro de la Universidad de Chile i Director de la Escuela Normal, Santiago, Imprenta del Progreso, 1845.*

----- *Obras completas*, Buenos Aires, Ed. Luz del Día, 1953- 19 BUSCAR

TAYLOR, EDWIN B. *Primitive Culture*. Boston, Estes and Lauriat, 1874 (1ª ed. 1865)

VEGA, CARLOS. *Panorama de La música popular argentina; con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1944

...

.