

**FRANCISCO ACUÑA DE FIGUEROA:
VOZ, LETRA E IMPRESOS EN MONTEVIDEO (1813-1843)¹**

Pablo Rocca
Universidad de la República

I

Antes de que el poder de la letra pudiera llegar a los mestizos del Río de la Plata, a quienes por comodidad y no por mecánica asociación sinonímica llamaremos *gauchos*, no podemos hablar de la existencia de una tradición creativa en la lírica autóctona. Este término, tradición, ha sido tan manoseado por los sectores más conservadores del pensamiento occidental en la primera mitad del siglo XX, que debe ser adoptado con precauciones. Para el caso, voy a pronunciar esta palabra en el sentido en que la define Luís da Câmara Cascudo. *Tradición* viene de “tradio, tradere, entregar, transmitir, enviar hacia adelante el proceso divulgativo del conocimiento popular ágrafo” (Câmara Cascudo, 1952: 24). Visto así, en el problema del canto y la poesía criolla de los orígenes hay (o habría) un punto de partida brumoso, debe (o debería) haber un origen tentativo que informe sobre las ahora invisibles posibilidades anteriores y los desarrollos sucesivos de un canto que se hizo escritura.

Sobre los más arcaicos intérpretes en la región disponemos del valioso dato que aportó el viajero cuzqueño Concolorcorvo, quien en 1773 vio y escuchó en el territorio que hoy ocupa alguna parcela de Montevideo a ciertos *gauderios*, quienes mal entonaban con una “*guitarrita [...] varias coplas, que estropean, y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre sus amores*” (Concolorcorvo, 1963: 33). El ejemplo es conocido. Este “*protofolklorista*”, como lo llama Ayestarán, no escuchó canciones de tema político. De ahí que no pueda considerarse en el campo de la literatura gauchesca a estas letras que el cronista escuchó y, por desgracia, no transcribió, vedándonos el registro más antiguo de la canción criolla.

Conviene aclarar qué entiendo por literatura gauchesca. La definición no busca ser original, simplemente procura deslindar el territorio semántico y conceptual para

¹ Esta comunicación es un breve avance del estudio “¿Poesía popular? Mediaciones y transformaciones de la gauchesca”, que se incluirá como epílogo de la compilación *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*, Lauro Ayestarán (ed.). Montevideo, Banda Oriental. De próxima publicación.

establecer, con toda la claridad que sea posible, el distingo entre oralidad, escritura y aun edición de estos últimos textos. La gauchesca sería una modalidad discursiva que no puede dissociarse del mensaje y la agitación política más cruda, patente hasta el *Martín Fierro* y aun bastante después, que no puede separarse del simulacro de la voz del gaucho anunciando su canto, su voz o, en ocasiones más raras, su escritura. Una literatura hecha por sujetos de la ciudad de dominante tendencia coloquial, que en sus orígenes rompe con los estándares neoclásicos del “buen decir” a la vez que se amolda a algunas de sus normas. Por un lado, en lugar de convertirse en la autobiografía del postergado se asume como la voz de uno que, haciendo el gesto de contar su vida, habla por una totalidad abstracta: la patria, el partido, la ley, la libertad, el orden, la paz y hasta la propiedad. Por eso la gauchesca llega, en algunos ejemplos, a recuperar en el subtexto viejos motivos de la antigua retórica. Sé de esto último porque me fío de la opinión de Juan Introini, quien ha estudiado el problema en un solitario artículo sobre un texto de Bartolomé Hidalgo en el reciente libro *Viejas liras y nuevos vates. Literatura uruguaya y tradición clásica*.²

Por otra parte, la gauchesca se aleja de esta línea neoclásica ya en los primeros contactos con las ideas estéticas románticas. Y se distancia puesto que privilegia cada vez más la fuerza del habla antes que el imperio de la letra. Pero esto no debe llamar, de nuevo, a viejas confusiones. Porque siempre la poesía gauchesca se inscribe dentro del campo de la escritura, en la que la herencia del romance castellano –tan avasallante por toda América Latina– parece haber preñado el modelo de las formas métricas más corrientes. En síntesis, hay que insistir en que la gauchesca es un relato versificado de variable extensión con pretensiones comunicativas para amplios auditorios. Como tal, el género usa el verso octosílabo en diversas combinaciones estróficas por medio del que, hasta bien entrado el siglo XX, se hace hablar al paisano de política como un ciudadano, enfurecido o calmo. Eso sí: la furia se diluye en cuestiones de bandos desatendiendo las condiciones materiales penosas y hasta miserables de los sujetos reales que no encuentran en los hablantes literarios un representante, una voz que los interprete.

El cambio en el contexto aportó una novedad en el repertorio temático de la canción gaucha. Ese cambio temático atañe, siempre, a lo político. Durante el Sitio Grande, el 2 de mayo de 1813, Acuña de Figueroa registró que los soldados artiguistas

² Sobre las supervivencias neoclásicas en el Diálogo patriótico “Relación que hace el guacho Ramón Contreras a Jacinto Chano, de todo lo que vio en las Fiestas Mayas de Buenos Aires en el año 1822”, véase el fino análisis de Juan Introini, en Introini, Herrera y Moreira (2012: 27-31).

que asediaban la plaza española “*en las noches oscuras [solían] acercarse a las murallas, tendidos detrás de la contraescarpa, a gritar improperios, o a cantar versos*” (Acuña, 1978, I: 240). Uno de ellos pagó caro su audacia. La imagen que nos deja Acuña habla de la misma sensibilidad y gusto de Concolorcorvo frente a letra, voz y dotes de ejecución:

Las patrullas contrarias anoche
Junto al foso, cual suelen, llegaron,
Y de tiros y gritos armaron
Una zambra de bulla infernal.
Uno de ellos, llamando a silencio,
Y punteando guitarra sonora,
Sin prever de su muerte la hora,
Cantó versos con voz desigual.
Dicen que el cisne al morir
Canta, y de la misma suerte
Para recibir la muerte
Aquel infeliz cantó;
Pues una fatal descarga
Hacia la voz dirigida,
El canto a un tiempo y la vida
Con estrago le cortó.

(Acuña, 1978, II: 240-241. Sábado 30 de abril de 1814. Subrayado nuestro).

Cabe señalar el juego de discursos que Acuña compromete en estos pocos versos. Cuando la voz corresponde a la del relator-poético “alto”, es decir a sí mismo, emplea una forma culta, el decasílabo, y un código congruente y claramente peninsular: “*zambra de bulla infernal*” o la glosa de la imagen de la muerte del cisne. Se trata, si seguimos al erudito tratadista alemán Rudolf Baehr, del decasílabo simple dactílico, cuyos “*acentos rítmicos caen en la tercera, sexta y novena sílabas*”: “Las **patrullas contrarias anoche/ Junto al foso, cual suelen, llegaron**”... Esa rígida regularidad del decasílabo, informa Baehr, fue muy frecuentada en el neoclasicismo en “*las traducciones de literatura clásica*” (Baehr, 1984: 128, 132) que, como sabemos, Acuña practicó con abundancia y competencia. En cambio, cuando los versos del *Diario* pasan a referir la muerte del cantor gaucho, el poeta culto parece cambiar de traje por un instante, y versifica en octosílabos el motivo del canto y el final trágico del intérprete anónimo: “Para recibir la muerte/ Aquel infeliz cantó”...

El artificio está montado en el propio cuerpo de la forma: el poeta narra cantando con precisión y medida rigurosa, el hombre del pueblo cuenta y canta espontáneamente. La dualidad está expresa en el poema en lugar de hacerse explícita en un discurso anexo. La canción tal como la ejercitaban los primeros habitantes de los alrededores de Montevideo sobrevivió en términos muy semejantes varias décadas después. El italiano Gaetano Osculati pernoctó en una estancia cerca de la capital del novísimo Estado el 2 de julio de 1834. De esa noche exótica para el viajero recordó:

Algunos *gaúchos* que estaban alrededor del fogón, nos saludaron al vernos, con el nombre de *amigos* y nos ofrecieron el *mate*, con la leche y el asado que estaban cocinando. [...] Después de la heroica comida, a pesar de estar rendidos por el cansancio, aquellos buenos huéspedes nos entretuvieron con sus tristes cantos, acompañados por una guitarra de dos cuerdas ([que llaman] *viguela*) (Apud. en Grünwaldt Ramasso, 1966: 205. Las cursivas constan en el original).

Como se ve, sesenta años después del pasaje de Concolorcorvo la estructura del canto y sus temas eran las mismas: el escenario, el instrumento, las enigmáticas coplas que este desatendido testigo califica como “*tristes*”, con lo cual las acerca a los motivos cotidianos y no a las cuestiones políticas, frente a las que el atribulado italiano difícilmente hubiera quedado impasible. Ciertamente es probable que Osculati emplee el adjetivo “*triste*” como piadoso sinónimo de escaso valor.

Entre lo que escuchó Concolorcorvo y lo que escuchó Osculati hay una diferencia radical: para la fecha de la visita del europeo la poesía gauchesca ya se instaló en la región, aunque el viajero no lo sepa (o no lo diga) y, según parece, tampoco lo registren esos mismos cantores espontáneos a los que pretende retratar. En el medio de los dos testimonios transcurrió la colonización española, la revolución artiguista, la Cisplatina, la primera y caótica República con sus sacudones políticos y sus consecuencias culturales. No es poco, y es –repárese– toda la vida del privilegiado testigo, el poeta multiforme Acuña de Figueroa.

El movimiento insurreccional no pudo sino producir piezas orales que lo festejaran, creadas durante la marcha. En 1902 la “*vieja Pancha Píriz*”, una criolla lúcida que andaba por los ciento diez años de edad, aún recordaba varias de esas coplas guerreras. Esa mujer habitaba en las inmediaciones del pueblo Casupá, en Florida, donde la conoció Eduardo Acevedo Díaz, tal vez en la campaña saravista de 1897, la

última en que participó el gran escritor. Acevedo Díaz se convirtió, y no sólo por este artículo olvidado, en uno de los primeros etnógrafos uruguayos y, como sabemos, en el primer notable narrador del artiguismo, su derrota y los acontecimientos posteriores. Dueña de una “*memoria [que], en ciertas horas, suele ser un prodigio*”, en los tiempos de José Gervasio –como dice Acevedo Díaz que Pancha recordaba al jefe de los orientales–, esa mujer que parece arrancada de las narraciones de don Eduardo “*capitaneó partidas á lanza y sable, llevando cargas junto a los más intrépidos caudillos en ya remotas guerras civiles*”. Ante su autorizado interlocutor, la dama rústica evoca “*las canciones patrióticas de la época legendaria y ciertos detalles conmovedores de la batalla de Las Piedras*” (Acevedo Díaz, 1902: 1).³

El relato sobre persona tan extraordinaria y la referencia cultural son por completo verosímiles. Por desgracia, el ilustre informante no se detiene a transcribir siquiera un verso de esas “*canciones patrióticas*”, fuentes o tal vez afluentes de la gauchesca. No podía hacerlo, tal vez, porque la imagen del criollo que el narrador quería imponer entre los hombres y mujeres de la ciudad del Río de la Plata, y de cualquier parte, tenía que adaptarse más a un perfil heroico que a las imágenes que revelarían cualquier copla que hablara de la difícil cotidianeidad, aun en tiempos de lucha por la independencia, las que seguramente apelarían a un lenguaje tosco, no siempre funcional a la causa patriota. Retrospectivamente, esto último puede probarse con alguna de las cuatro piezas que Acuña de Figueroa registró en su fundamental *Diario histórico del Sitio de Montevideo en los años 1812-13-14* (Acuña de Figueroa, 1978).

Es una historia bastante transitada, pero sus posibilidades de comprensión están muy lejos de haberse cerrado. La refresco brevemente: en 1944, sin mayor justificación, Mario Falcão Espalter, en su importante biografía de Bartolomé Hidalgo, atribuye tres de estos cuatro cielitos al fundador de la gauchesca. Pero omite uno sin explicar por qué. En 1986, cuando se dio a conocer el esperado estudio prologal de Antonio Praderio a la *Obra completa* de Hidalgo en la Colección de Clásicos Uruguayos, quedó demostrado que no hay razón alguna que autorice la atribución de ninguno de los cuatro textos y, menos, la exclusión de una sola de esas piezas, que sólo pudo ser expulsada porque rebaja a Artigas. Se trata, hay que remarcarlo, de la única mención que el jefe de

³ Una versión novelada de esta mujer singular en *La negra Pancha*, Néstor Barboza García. ¿Montevideo?, Baltgráfica, 2008. Debo a Anahí Barboza el conocimiento de este texto, con el que entré en contacto después de leída esta comunicación.

los orientales se hizo acreedor en toda la gauchesca primera. Ese texto desconsidera a José Artigas como héroe militar o prócer, pintándolo como un hombre interesado en disfrutar de los favores sexuales de las mujeres en lugar de dedicarse al arte de la guerra. Para pelear, sus bravos se sobran solos, postula el cielito. Consigna Acuña en su anotación del viernes 22 de abril de 1814:

Después de tanto estrépito, a las once,
Del campo y de los muros cesa el fuego
Y también las patrullas se retiran,
Que ante los fosos a cantar vinieron.

Y en el último verso, que cierra ahora ese conjunto de perfectos endecasílabos, hay una nota al pie en la que, como en otras, combina la prosa explicativa del autor con los versos octosílabos de los sitiadores:

Esta noche repitieron el cielito de la noche del 20 y también se pudo entender y contar otro verso que es el siguiente:

No hay miedo pues los macetas
no han de atropellar el cerco;
Que Artigas anda a las yeguas,
Y dejó a los potros dentro.
Cielito de los reyunos,
¡Ay! cielo de los porteños,
Que al decir ¡Viva la patria!
Se ca... [sic] en los gallegos.
(Acuña de Figueroa, 1978, II: 231).

El doble registro, de la escritura culta (en esta ocasión en endecasílabos) que a su vez funciona como diario y memoria, y el de las coplas populares octosilábicas en nota, pautan la convivencia y la divergencia simultáneas de los dos sistemas, el de la escritura y la oralidad. La escritura “alta” aparece en el texto central, en diferentes metros y hegemonizando el relato versificado; el registro de la voz popular que sólo puede ser salvada por la escritura del letrado está al pie de la página, en nota y en cuerpo menor, porque se entiende como poesía segunda, necesitada siempre de una introducción levemente explicativa de su contexto de enunciación. Nunca se intercalan esos versos con los del autor y, aun más, invariablemente Acuña llama “*versos*” y nunca “*poesía*” y siempre los asocia a gritos, bulla e improperios. Así, ahonda la frontera entre alta y baja poesías. En estos últimos textos, el empleo de signos de puntuación, el uso de vocablos

que no presentan alteración alguna a la norma castellana y hasta la censura de un verbo para proteger el buen decir (“*se ca[...]*”), indican a las claras la intromisión del poeta culto en el cuerpo del texto oral.

Hay que atender la dinámica entre oralidad y escritura que pone en movimiento Acuña de Figueroa en su *Diario histórico...* Bajo seguro resguardo el montevideano escuchó esos versos u otros oídos oyeron y se lo transmitieron, los anotó a las apuradas o retuvo esa información semántica y fónica y, finalmente, escribió. Este es, en buena medida, el proceso *tradicional* análogo al de las prácticas de la cultura popular. En todo ese complejo curso no es posible que no haya modificado y agregado alguna o varias palabras o hasta algún verso ni es creíble que no haya atravesado ese canto con su propia concepción métrica o acentual. Es cierto que debió esforzarse por almacenar la mayor cantidad posible, como dice en la nota 431 correspondiente al miércoles 20 de abril de 1813: “*Entre varios versos que cantaron, sólo he podido obtener [uno]*” (Acuña, 1978, II: 35). Otros, como se dijo, los recibió por los buenos oficios de una especie de colaborador honorario que se había agenciado, un privilegiado auditor que se jugaba el pellejo en el frente de lucha, lo que prueba el vivo interés del poeta en la cuestión: “*Los versos cantados esta noche los copió en el Parque de Artillería el sargento Benito*” (nota del jueves 21 de 1814, Acuña, 1978, II: 228). Por eso, los cuatro cielitos que Acuña de Figueroa nos legó, contra lo que se ha defendido desde distintas posiciones en las últimas siete décadas, pertenecen a un estadio intermedio entre la oralidad popular y la escritura culta, y *no* a uno u otro cristalizado dominio. Si es que alguna vez pudo hablarse con seriedad de dos dominios aislados.

Si contáramos siquiera con una de las muchas copias del texto de Acuña, el manuscrito original o los posteriores, antes de que Artigas y la revolución que acaudilló se convirtiera en irreprochable asunto nacional, estaríamos en condiciones de seguir con más cuidado el trayecto filológico y político del texto, que con certeza veríamos muy diferente en otras versiones. Pese a sus muchos intentos, el *Diario histórico* sólo se publicó en 1890, casi siete décadas después de escrito por primera vez, bajo el cuidado de Manuel Bernárdez y con el auspicio editorial de los libreros Dornaleche y Reyes. Y como lo reconoce el autor en la “Dedicatoria y donación de esta obra al Superior Gobierno de la República”, datada en junio de 1854, reelaboró el largo poema cuarenta años después de su registro cotidiano original, y le introdujo surtidas modificaciones con seguridad para atenuar la vieja diatriba de sus entonces enemigos los patriotas, que ahora empezaban a fomentar su memoria, tanto que el sobrino de Artigas, Gabriel A.

Pereira, se encontraba en la Presidencia de la República. Tal los movimientos continuos y no siempre previsibles del poder que afectan al arte cuando elige vincularse a una causa y esta pierde. El autor dice que la obra ha sido “*posteriormente corregida y aumentada*”, pero no especifica la fecha concreta de esas nuevas intervenciones, con lo cual podemos sospechar que el texto fue leído y revisado en sucesivas ocasiones, según –como veremos– se viera la posibilidad de publicar el texto. En la introducción que titula “A los lectores del *Diario histórico del Sitio de Montevideo*”, también de 1854, indica que la versión final sólo corrige algunas de sus opiniones políticas de aquellos tiempos lejanos: “*he suprimido o templado la acritud de algunas frases o reflexiones impregnadas del tinte dominante de la época*” (Acuña de Figueroa, 1978: 9). Es fácil creerle, pero habría que aumentar y corregir ese propósito, es decir, con seguridad que enmendó muchísimo más ese largo poema de lo que confiesa. Por desgracia, sólo se ha conservado en la Biblioteca del Jockey Club de Buenos Aires una copia del texto, que no he consultado, y otra en la Biblioteca Nacional sin que se haya encontrado fecha concreta de la entrega, que correspondería a la versión final de las Obras completas que el autor preparó en sus últimos tiempos de vida, eliminando cualquier manuscrito precedente. Trazar una edición genética del *Diario...* que, como se ve, sería fundamental y bastante improbable, no sólo sería útil para explorar el proceso de trabajo de una pieza única en la poesía en lengua española de su tiempo. Sería, también, una ocasión decisiva para seguir el trayecto de los orígenes del canto gaucho que, gracias a esta obra, consiguió asomarse derrotando la política general del olvido a que se sometió a esos orígenes.

Creí que había una posibilidad de obtener una copia, porque por azar –como casi siempre ocurre– leí el diario íntimo del diplomático brasileño Rodrigo de Souza da Silva Pontes, quien residió en Montevideo entre 1845 y 1852, publicado en la *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*, una referencia –que en 2003 me entusiasmó– me llenó de vanas ilusiones. Hay en esas notas una pista que seguí durante años. El 4 de mayo de 1845, da Silva Pontes anota: “*Foi-me apresentado o Figueiroa, e entregou-me o Diário histórico do primeiro sitio de Montevideú, escrito em versos de diferentes metros*” (de Souza, 1983: 247). El poeta frecuenta al diplomático desde entonces, tanto que se ofrece “*para fazer uma peça em versos em elogio ao Imperador*” (De Souza, 1983: 268). En dos oportunidades (octubre 2003 y julio de 2012) revisé la documentación de este funcionario brasileño, preservada en Rio de Janeiro en el Instituto Histórico e Geográfico do Brasil y, sobre todo, en el Archivo diplomático,

custodiado en el Palácio de Itamaraty. No encontré la copia del *Diario histórico del sitio*. En compensación, sí hallé un largo poema en elogio de Don Pedro I, con genuflexa carta adjunta del autor y con orgullosa respuesta del corresponsal, grato por tan embelesado elogio a su soberano. Pero esto nos llevaría muy lejos.

En el *Diario histórico...* Acuña escucha, copia y corrige la letra de los improvisados cantores del ejército oriental que asedia la Montevideo española, donde él se abroquela. Por lo tanto, podemos reconocerlo como el primer investigador del canto gaucho; paralelamente –como se verá– fue uno de los primeros poetas del campo “culto” en aprovechar esta lengua y esta lírica. En rigor, los sujetos populares de la modernidad no hablan de sí mismos hasta que se los interroga, si es que se los interroga; no escriben sobre sí mismos; no se definen sino a través de sus historias que, muchas veces como en estos casos, nos llegan a partir de la hermenéutica de sus observadores. Son los letrados quienes se apropián de esas voces y las incorporan, crítica, paródica o respetuosamente, en sus propios textos.

Acuña vivió en el Montevideo más provinciano, el más desasistido por la alta cultura: el de la dominación española, el de la Cisplatina a la que sirvió con afán, el de la accidentada primera República. Quizá sólo en la época de la resistencia unitario-colorada encontró un clima lo suficientemente erizado como para que el riesgo continuo diera lugar a la letra y la voz en igual proporción, en tiempos en que muchos de los que se codeaban con la muerte creían que la poesía era capaz de perpetuar lo mejor de la memoria local. Prueba de esto es el ciclópeo esfuerzo de Andrés Lamas, Juan María Gutiérrez, Teodoro Vilardebó y José Rivera Indarte para la construcción de una *Colección de poetas del Río de la Plata*, armada en medio de intrigas, espías, puñales y cañonazos. Y prueba correlativa del desinterés local por recuperar esta memoria es que tuvieron que pasar más de un siglo y medio para que esta recopilación poética fuera publicada, el año pasado, en edición que preparé con la colaboración de Valentina Lorenzelli para la Colección de Clásicos Uruguayos (Lamas et alii, 2011).

En toda época, salvando el breve ciclo artiguista, del que se autodesterró, Acuña de Figueroa fue el equivalente al poeta total, versátil, metamórfico. Como se ha dicho más de una vez, era capaz de acercarse al cielito criollo y a las formas más renovadoras junto a las prácticas poéticas más clásicas, a la escritura en diferentes lenguas (por lo menos, español, latín, francés, italiano y portugués). Dentro de las posibilidades de entonces, no se le escapó la experimentación en forma estética alguna ni medio material que las hiciera circular: las hojas de los periódicos de Montevideo y de donde pudiera

ser posible (Buenos Aires, tal vez Rio de Janeiro), las tarjetas de casamiento, los poemas-volante distribuidos o arrojados en los teatros y demás celebraciones públicas, hasta los cuadros –como el “Epicedio funeral” sobre la muerte del Coronel Bernabé Rivera, ilustrado por Juan Manuel Besnes e Irigoyen– y, desde luego, la recitación pública que, según Carlos Roxlo, ejercía el mismo Acuña en saraos, cumpleaños, recepciones privadas u oficiales. Ávido por comunicarse, por hacerse un nombre, el poeta estuvo dispuesto a pagar altos precios, a cambiar de bando y convicción políticas, de jefe, de ciudad de residencia, a retractarse y volver con quienes había abandonado y, luego, volver a abandonarlos.

Se permitió todo o casi todo para que su poesía llegara a la mayor cantidad de auditores y lectores. Acudo a la distinción entre auditores y lectores, que Antonio Candido estableció tan lúcidamente en relación a la literatura colonial brasileña, en las que estas dos categorías convivieron y alternaron a veces con oscuras distinciones (Candido, 2004). Unos (los que sólo podían escuchar porque no sabían leer) tanto como los otros (quienes leían en soledad o recitaban en actos públicos) construyeron una literatura también en este reducido rincón sudamericano. Tal vez los auditores más que los lectores.

Hasta donde sé, nadie como Acuña de Figueroa en el universo de lengua castellana en su época logró estas osadías en el campo de la escritura, sacando el mayor provecho de la oralidad, la de las formas, la del español rioplatense, la de las diferentes lenguas africanas, la del lenguaje secreto del vulgo como puede verse en su “Apología del carajo”, inédito hasta 1925. Tanto prodigioso esfuerzo se cumplió con limitado éxito, si acaso circuido a una pequeña ciudad sitiada, y poco, poquísimo más allá del conocimiento de las minorías y de una sociedad estrecha, que sabía de la existencia del poeta, que lo observaría con respeto y con seguro asombro en tiempos en que los poetas no eran figuras exóticas y sobre todo ausentes para la inmensidad de nuestros congéneres locales como ocurre ahora.

Desestimada, como se vio, la atribución a Bartolomé Hidalgo de las coplas que registró Acuña de Figueroa en su *Diario Histórico del Sitio*, puede fijarse fecha y lugar del nacimiento de la gauchesca y hasta el nombre de su progenitor. Hasta el estado actual de la investigación el primer acontecimiento del género sería el “Cielito patriótico compuesto por un gaucho para cantar la acción de Maypú”, publicado en el N° 70 de la *Gazeta de Buenos Aires*, el 13 de mayo de 1818, firmado por Hidalgo. Estas dos líneas, la oralidad que un letrado fija en la escritura y la escritura que busca seguir el fantasma

de la voz, representadas por las anotaciones de estos dos montevidianos, Acuña e Hidalgo, ejemplifican la lucha de este discurso por un plazo que ya lleva casi dos siglos por estas latitudes.

II

Estudiando las marcas de oralidad de la ficción medieval europea, Paul Zumthor distinguió entre tradición oral y transmisión oral: “*la primera se sitúa en el tiempo; [la transmisión oral, se ubica] en el presente de la realización*” (Zumthor, 1989: 19). Entre los tres tipos básicos de oralidad en situaciones culturales que identifica Zumthor, hay dos que podemos traer al Río de la Plata de los siglos XIX y XX: una “*oralidad mixta*”, que procede, porque la retoma, de la cultura escrita, y una “*oralidad segunda*”, que viene de la cultura erudita, empeñada en reconstruir ese pasado ágrafo. Los senderos se abren más de lo sospechable a primera vista, y en el caso latinoamericano, se extienden mucho después de lo que para Europa habría quedado fijado en un tiempo lejano y perdido. De esto es ejemplo extraordinario el aprovechamiento de un motivo oral cuya primera constancia sale en un aviso del diario *El Nacional*, el 23 de marzo de 1843, y que no lleva firma:

Generalmente los soldados de Oribe degüellan las
víctimas apuñaleándoles al compás de una canción popular
que han parodiado del modo siguiente:

Tintín de la Aguada
tintín del Cordon,
gallina guisada,
Pato con arroz:–
violín, violon! etc.⁴

El aviso hace gala de exacto lenguaje técnico, ya que el presunto texto entonado en tan macabro ritual es “*popular*”, y “*parodia*” una suerte de ronda infantil que, por las referencias a la Aguada y el Cordón, habría sido inventada en Montevideo. O, es lo más probable, quizá sea la acomodación de una versión anterior y remota. En un furibundo escrito de José Rivera Indarte titulado *Es acción santa matar a Rosas*, se menciona un

⁴ El texto, presente en esta recopilación, fue hallado por Ayestarán.

impreso y *no* una copla oral, en que aparece casi el mismo verso que se encuentra al final del curioso aviso, ubicado en ese exacto lugar:

[Los] soldados [de Oribe cantaban] una horrible canción, y ejemplares de ella se han distribuido con profusión. Poseemos un ejemplar de ella, impresa en la Imprenta del Estado de Buenos Aires, dirigida por Pedro Angelis; se titula *Cancion del Violin y del Violon*, es decir, de *cortar cabezas y degollar*; pues con esas palabras designa la mas-horca de Buenos Aires estas dos operaciones. Una de sus estrofas, dice:

El que con *salvajes*
Tenga relacion,
La *verga y degüello*.
Por esta traicion:
Que el santo sistema
De federación,
Le da á los salvajes.
Violin y Violon.
(Rivera Indarte, 1884: 122-123).

A partir de este testimonio de Rivera Indarte el canto ingenuo en boca de los soldados de Oribe parece más que nada un recurso para demonizarlos. A idéntico recurso acude el propio Rivera Indarte en una falsa canción que veremos más adelante. Si, como postuló el joven Borges, en la poesía popular disminuye del espesor metafórico (Borges, 1993), entonces la copla de *El Nacional* sería una excepción notoria o, lisa y llanamente, sería invención de un poeta culto. Porque en los dos primeros versos acude a una fórmula sonora; en los dos siguientes el fraseo infantil se desplaza en el eje metafórico hacia la idea de una buena comida y, en el último, la imagen metafórica que representa el degüello (“*violín, violon*”), da sentido completo a la acción criminal, derogando bruscamente cualquier sospecha de inocencia, convirtiendo a los degollados en el menú apetitoso de quienes cantan y cuentan sus actos. En el texto que registra Rivera Indarte el lenguaje verista no ofrece dificultad alguna de descodificación, salvo la misma metáfora última, que la violencia de las líneas anteriores explica. A la luz de lo desencadena la anónima copla brutal del diario montevideano sería mejor entenderla, junto a la nota que la antecede, en dos direcciones: primero, como una interpretación e interpelación del escrito editado por el intelectual rosista Pedro de Angelis –que no pudimos ubicar–; segundo, como un mecanismo retórico interno para producir un *feedback* con el lenguaje de la tribu y,

desde este, crear hechos poéticos vinculados a acontecimientos políticos circunstanciales.

Podría defenderse la hipótesis contraria de que estamos ante un típico fenómeno folklórico, ya que siempre, como ha dicho Ayestarán, el “*folklore es supervivencia de algo anterior*” (Ayestarán, 1968: 78). Pero el único testimonio del canto está en el periódico o en el solitario y final verso del impreso rosista citado por Rivera Indarte en un escrito que, para complicar todo un poco más, se publicó varias décadas después de su muerte, ocurrida el 19 de agosto de 1845. Rivera Indarte remite a otro impreso invisible en su misma época, según se empeña en mostrar su veracidad cuando comenta que él mismo posee una copia de la hoja editada por de Angelis. Sea como sea, el caso daría razón a la propuesta de Peter Burke sobre el “*doble tráfico*” entre lo culto y lo popular, términos entre los que no siempre sería posible establecer el origen de un motivo y su consiguiente elaboración posterior, sino que estos interactúan justamente más allá del problema del origen (Burke, 2010: 93-94).

El ejemplo muestra que la interacción dinámica entre lo oral y lo escrito, lejos de disipar la maniobra que busca hacerse de la voz del pueblo, la refuerza. Desde la publicación de esos versos crueles comentados por el anónimo redactor de *El Nacional*, las páginas del órgano antioribista empiezan a tapizarse de poemas en que se retoman las líneas iniciales –sólo a veces modificadas– con la finalidad de *parodiar* el modelo al operar una inversión semántica fuerte. La presunta canción de los oribistas reelabora la ronda infantil, con lo que se duplica esa repetición que pauta una diferencia, como Linda Hutcheon define lo paródico (Hutcheon, 1991: 36). Esto es así porque el acto paródico es capaz de reorganizar estéticamente un material anterior, y en este caso puede hacerlo en dos niveles contradictorios, como si el motivo fuera una metonimia del expediente estructural de la primera gauchesca en que la lógica de la guerra se injerta en el discurso poético que pretende acoplar la dinámica de la oralidad a su cuerpo escrito. Desde esta óptica, el aviso y los versos que lo ilustran funcionan como un disparador intencionado de una serie poético-política que, además, se interroga sobre su propio mecanismo.

La nota macabra abre paso a un verdadero plan de acción literaria. Sólo seis días después de su aparición, el 29 de marzo de 1843, alguien que pudo haber sido Hilario Ascasubi publica en *El Nacional* la “Canción de extramuros”, que articula la ironía contra el bando rosista-oribista con el código propio de la escritura panfletaria,

anexando el ritornelo de una onomatopeya infantil expandida desde la primera a la segunda estrofas:

Tin tin de la Aguada
Tin tin del Cordon
Ya está agonizando la federacion;
[...]
Tengamos la mecha
cerca del cañon.

Rin rin para Oribe,
A Maza rin, ron,
Con cuatro bemoles
Será el rigodon.

La onomatopeya *tin tin* se remata con otras dos (*rin rin* y *rin ron*), simulando el pasaje del inocente timbre al rugido del cañon, que rebaja al enemigo y lo destruye. Esta potente arma empleada en legítima defensa pulveriza al solitario y cobarde puñal y, para eso, el poeta acude a la acentuación consonántica y a la figura de la contradanza para armonizar los planos sintáctico, sonoro y semántico. Esta línea continúa el 13 de abril, cuando en el mismo periódico sale “Al cortacabezas Manuel Oribe y comparsa”, firmado por “Dos Urbanos”:

Tin tin, á las damas,
Calle del Porton,
¿Tenéis muchas ganas?
¡A fuera simplon!

Os doy un consejo
Amigo Manuel:
Que vuestro *esqueleto*
No al muro arrimeis. [...]

El epíteto “Corta cabezas” añadido a Manuel Oribe formaba parte del lenguaje o, al menos, de las arengas oficiales, como lo anota en su diario el 24 de mayo de 1843 el indignado Francisco Solano Antuña: “*Los italianos dieron musica esta noche al Min^o Vasquez q.^e salió al balcon y grito á toda voz– Muera el Corta cabezas Oribe– muera el tirano Rosas...*” (Antuña, 1974: 472-473). A once días de publicado el poema antes comentado, el 24 de abril de 1843, la receta se hace género fugaz en “Tin tin dedicado á

la Guarnición de la Plaza por el Tambor de la Línea”, larga tirada de versos que Ayestarán atribuye a Fernando Quijano:

[...]
Tin tin del Cerrito
Tin tin del Canelon
Tin tin de la parte
Que toma un pichon
Porque al gaucho Rosas,
Mande á esta Nación
Que a Montevideo
No puedes tomar
Con esa gentuza
De raza infernal
Que pelear no sabe,
Y si degollar.
Tin tin del Cerrito
Tin tin de la Ciudad
Mucho miedo tienes
Acércate mas. [...]
Con que asi flacucho
Ten un mancarron
Que te saque airoso
De este repujón,
Pues si te descuidas,
No te salvan, no,
Ni las lavativas
Del Restaurador
[...]

Tres novedades aparecen en esta ocasión y otra cuarta posible se cimenta en el registro lírico popular rioplatense. Primero, el flamante recurso onomatopéyico deja de presidir la composición para intercalarse en el cuerpo del poema (“*Tin tin del Cerrito,/ Tin tin del Canelón*” y otras permutaciones del mismo); segundo, se introduce una marca extraña –entonces y después– al género gauchesco: la recitación femenina del texto, preanunciada en una anotación adjunta: “*Cuando canten las Señoras este Tin, tin pueden cambiar el verso siguiente –en la 6ª estrofa– que dice: «ni las lavativas». Dígase «ni toda la astucia»*”); tercero, en nota contigua al poema se ofrece una definición de la pieza en clave lírico-musical que, además, agrega un dato sobre su circulación comercial:

Este *Tin, Tin* tiene una música exclusiva compuesta por el TAMBOR, para que la canten las DAMAS COLORADAS, y la que estara de Manifiesto dentro de cuatro días en la Librería de Hernandez para los que gusten sacar copia [...]

En este caso y en algunos otros de la misma época –como el que lo precede–, la voz *no* se ajusta estrictamente a las convenciones del género gauchesco. Casi no hay locuciones orales (sólo, tal vez, “*rempujón*” y su consonante “*mancarrón*”), nada remite a la parafernalia criolla (la preparación del mate, las prendas del apero, etc.) y –lo más importante– se acentúa la condición de soldado en el hablante poético y no de gaucho-soldado. Quien emite su voz integra como Tambor de línea las fuerzas que repelen el asedio del “*gaucho Rosas*” y el patricio Oribe, a quien se ve como un ridículo títere del anterior. Los dos enemigos, el bárbaro y el falso civilizado, son los jefes supremos de otros soldados, los montoneros asesinos (los gauchos), contrafiguras de los que hablan desde estos poemas escritos en Montevideo.

Desde el lenguaje urbano que se presenta como médium de la voz popular, el hablante poético de “El Tambor de línea” trata de cumplir el ideal sarmientino del sujeto que usa las palabras como si fuesen armas para defender los altos ideales de la civilización. Con una velocidad prodigiosa el programa del autor del *Facundo* aportó una noción clave para interpretar el conflicto y, en ese cuadro, la solución a un problema, seguramente corriente entre las élites pero no explicitada como argumento hasta entonces: el ejército sería el primer paso para la transformación del gaucho en ciudadano. Por eso la voz del casi *desgauchizado* hablante-soldado atenúa ciertos recursos del género, mientras le toma en préstamo otros elementos que esta poesía había naturalizado en la comarca: la polémica, el panfleto, la invectiva y la sátira. En cualquier caso, los dos (gaucho-bárbaro y soldado-civilizado) pertenecen a los sectores populares, y quien los hace hablar es el mismo hombre de la ciudad, el de siempre. En el poema en que habla el Tambor de línea se inventa una categoría abstracta de soldado que abandona las características coloridas del tipo del país, con lo que se borra el rastro de civilización posible en el gaucho y su conductor. Al guerrero de los altos ideales tiene que corresponderle un discurso más canónico, en el que el universo de la escritura arrincona a la cultura popular, la saquea, la desfigura.

No se trata sólo de construir un modelo ideológico y de ciudadanía, como se ha venido insistiendo en las últimas dos décadas. Y me importa remarcar esto: no se trata sólo de la construcción de ciudadanía, sino que estamos ante el intento de crear un

nuevo género (o al menos un nuevo estilo desprendido del género) en el que se reacomoda lo popular según las prescripciones de este esquema. El ejército nivela, ordena y disciplina al sujeto levantisco y lo pone al servicio de un ideal colectivo mayor y para eso tiene que sustituir sus prácticas culturales por otras.⁵

Seguramente por esa época la fórmula repicó en Acuña de Figueroa, como esta octava, una de las tantas que Acuña arrojó en forma de tarjeta en alguna función teatral en plena la Guerra Grande, y que recuperó en el tomo VII de sus *Obras completas* que están muy, pero muy lejos de ser completas:

Restaurador de las Leyes
Titulóse un bando infiel,
Con la almíbar en los labios
Y en el corazón la hiel,
¡Cielito de las intrigas,
Cielito del poco seso!
Hipócritas conocido
Sólo engañan á los necios
(Acuña de Figueroa, 1890, VII: 109).

Entre sus composiciones se encuentra sin datar “El tintín de la zanja”, clasificado por Acuña de Figueroa como “Cancioncilla”, con el que se dialoga desde un tono más culto con el motivo antes comentado:

El tigre argentino,
Con saña feroz,
Sus viles cachorros
A Oriente mandó.
Todo lo talaban,
Cuando á lo mejor
En torno resuena
Terrible esta voz:

Coro

Tintín de la zanja
Tintín del cañón,
Vándalos odiosos
¡Abajo el calzón!

Ellos han botado
A infamia y furor

⁵ Reflexiones pioneras sobre el ejército como una de las “*cadena*s” de la gauchesca en Ludmer, 1988.

A hembras y varones
De toda nación
(Acuña de Figueroa, 1890, VIII: 186).

En suma, un autor concreto procesó cierto motivo oral para conseguir determinado efecto creativo novedoso y a la vez circunstancial, como siempre en este nivel de escritura. *Tradicción y trasmisión* orales se licuan en este caso fascinante, tanto que los dos primeros versos llegan hasta el presente. Un internauta, en 2006, recordó entre las canciones de su infancia una que decía: “*Tin tin de la Aguada/ Tin tin del Cordón/ La negra ladrona/ y el negro ladrón*”. Otros la evocan sustituyendo los dos últimos versos por “*La negra Simona/ y el negro Simón*”, líneas que comparten la estructura rítmica. Otros sustituyen la primera línea por “*Tin tin de la galerita*”.⁶ En la versión que fuere, la copla ya estaba instalada en Montevideo hacia 1843, como lo anuncia el pasaje que se antepone a la transcripción que despliega el proceso. Ascasubi vio el filón. Con su fino oído y su olfato para dotar de beligerancia al verso gauchesco, adaptó la letra fingiendo que los verdugos se apropiaban de tan inocente canción, preservando en ella imágenes pueriles (“*gallina guisada/ Pato con arroz*”), agigantando por contraste la ferocidad del acto en que incurrían, lindantes con el canibalismo.⁷ La oralidad tuvo el suficiente vigor para hacernos llegar esta letra de canción infantil, en la mayor parte de los ejemplos conservando intactas las dos primeras líneas. Pero no sería descaminado argumentar que el empeño de Ascasubi en escribir un poema tras otro, en menos de noventa días de 1843, seguido por unos pocos, entre los que, como siempre, se entromete Acuña de Figueroa, ayudó a que esa copilla oral se consolidara en la memoria colectiva.

III

La vida de los textos de los escritores cultos ligada al tránsito de la oralidad popular y a los vehículos más primitivos del impreso (la hoja volante, el periódico) habla de una opción estética y, también, de una dificultad material para el desarrollo de

⁶ La búsqueda de los versos formularios en Internet fue realizada, por última vez, el 4 de agosto de 2010.

⁷ Esto aunque la carga racista de las versiones evocadas contemporáneamente contengan, como muchas canciones infantiles, su particular carga de violencia y, para el caso, de discriminación.

la producción letrada. Las expectativas eran muy duras para quienes deseaban radicarse sólo en este terreno. Los reducidos estándares de alfabetización obligaron a que imprentas y librerías se dedicaran a todo tipo de transacciones, no sólo el que tenían por exclusivo cometido. Por ejemplo, imprentas muy activas de Montevideo –como la Oriental y la de la Caridad–, eran agencias esclavistas, al igual que el más fuerte comercio librero que tuvo la ciudad hasta pasado el medio siglo XIX. La librería del español Jaime Hernández (*circa* 1800- Montevideo, 1861), fue el enclave de la cultura letrada antes y durante la Guerra Grande. Según Fernández Saldaña, este inmigrante ya era tipógrafo cuando llegó a Montevideo en 1827, y con los años se adueñó de varios e importantes establecimientos del ramo. Ciertamente su capital debió amasarse o consolidarse en el comercio negrero, información que Fernández Saldaña ignora u oculta. De hecho, Hernández intervino en esta actividad de modo tan abierto y constante que el céntrico local de su librería en la calle San Pedro N° 96 (luego 25 de Mayo, N° 236), estuvo al servicio de la venta y la denuncia de esclavos fugados. Como este aviso, entre tantos, en el que es notorio que la librería servía a los mismos efectos que el destacamento policial: “Se ha huido. *El 11 de este mes un negro llamado Antonio, nacion Africano, de regular estatura, flaco de cuerpo, habla el portugues, su oficio zapatero; va vestido de pantalon de paño con listas blancas, chaqueta de lanilla.– El que lo presente en la policía ó en la Librería de Hernandez se le dará una buena gratificación*” (*El Nacional*, Montevideo, 15/XI/1841).⁸ Además, para redondear su presupuesto, mucho antes, en 1830, cuando se instaló en la calle de San Gabriel N° 63 – luego Rincón–, Hernández había hecho otras operaciones igualmente sorprendentes, como vender los billetes de una rifa de “*dos suertes de estancia de á media legua de frente y nueve mil varas de fondo [...]*”. Las historias se conectan, porque esta rifa se promovió en la misma página del mismo número de *El Universal* donde, sin firmarlo, Acuña de Figueroa publicó por primera vez su “Canto patriótico de los negros”, en el que hace celebrar a los africanos en una lengua que les atribuye la libertad patria, la

⁸ Una quincena después los resultados de la búsqueda aún no habían sido fructíferos, como se ve en este aviso: “Se ha huido *Un negro llamado Antonio, habla el portugués y de oficio zapatero, tiene una señal en la cara, tiene un papel de venta firmado por D. Jaime Hernandez; el que lo presente en la Policía, ó de razon de su paradero, será gratificado*” (29 de noviembre de 1841).

Otros avisos anteriores dan cuenta de la proficua actividad en el comercio esclavista del librero Hernández por lo menos desde mayo de 1840: “Se vende, *un negro de campo y buen cocinero, edad como de 25 años, en la cantidad de 400 pesos el que se interese en la Librería de Hernandez darán razón*” (25 de mayo de 1840). “Se vende. *Un negro joven sabe cosinar, el que lo precise en la Librería de Hernandez darán razón*” (28 de abril de 1841). “Se vende. *Un negro como de 26 á 27 años de edad para el trabajo de saladero y cocina. Darán razón en la librería de Hernandez*” (29 de mayo de 1841). Todas las referencias reproducidas en Kandame, 2006.

Constitución, las leyes y el fin de la tiranía. Y a pocos centímetros de tales asignaciones de la voz liberal triunfa la realidad: otro aviso ofrece a la venta “*Un negro de 16 á 17 años de edad, sin vicio ni enfermedad propio para todo servicio*” ([Acuña de Figueroa], 27/XI/1834: S/p).

Acuña de Figueroa, el poeta más renombrado y con mejores vínculos políticos y sociales en Montevideo, padeció el aislamiento de una ciudad con un público mínimo y, para colmo de males, incomunicada por tierra y sin contacto con Buenos Aires. De 1839 es la primera noticia que conocemos que remite a la resolución de publicar su *Diario histórico del Sitio*, la que se intercala al final de una nota sobre un poema de Andrés Lamas:

Al hablar de la poesía oriental, no podemos menos de anticiparnos á llamar la atención del público sobre una obra que se publicará dentro de poco, y que será para este país el PRIMER monumento de su literatura y la PRIMERA página de su historia – La obra es en verso –su título– *Diario del sitio grande de Montevideo*– su autor el Sr. Figueroa (Sin Firma, 24/IV/1839).

Unas notas incluidas en el pequeño e inédito *Libro para apuntar varias curiosidades*, remontan a 1842 la contabilidad exacta, las desesperadas y algo fantasiosas especulaciones financieras del autor para afrontar la edición de este largo diario versificado que seguía sin cumplirse, que –como se dijo– sólo salió póstumamente en 1890. Al final de esas notas de 1842, el esperanzado Acuña de Figueroa detalló una lista de 294 suscriptores posibles, muchos de los cuales, como es natural, coinciden con los que figuran en los tres tomos de *El Parnaso Oriental* (1835-1837), de Luciano Lira y en *Un paso en el pindo*, libro de poemas del Coronel Manuel Araújo. Es decir, menos de trescientas personas, el límite real de los compradores, más que del público, de un libro de poesía o, quizá, de la modalidad de escritura que fuese en los años treinta y cuarenta del siglo XIX en Montevideo. A pesar de los desvelos económicos del poeta, fuera de algunos folletitos y de la legión de poemas que le facilitó a Luciano Lira para *El Parnaso Oriental*, Acuña tuvo que esperar una década y media para poder publicar un libro en el que reunió varias de sus composiciones: el *Mosaico poético*, editado en 1857 mucho después de todas estas vicisitudes, cálculos y perspectivas, cuando lo que para la época podría considerarse la ancianidad del autor, por entonces con 66 años de edad, un lustro antes de su muerte, ocurrida en 1862, hace –ahora– un exacto siglo y medio. Los cuadernillos y, juntos, el libro, se vendieron

trabajosamente en aquella ciudad asolada entonces por una epidemia de fiebre amarilla. Nunca más inoportuna la publicación de un libro tan largamente aguardado.

En su novela *La tumba*, publicada en 2002, Juan Introini crea una serie de capítulos que titula “fragmentos del cuaderno marrón”. Todos estos corresponden a las falsas memorias de Acuña de Figueroa, quien sostiene un discurso para diversos mudos partenaires o, para decirlo más técnicamente, narratarios. Con ese artificio, Introini se la ingenia para darnos fragmentos de una vida, la única forma posible de interpretarla. En el pasaje final, al borde de la muerte, ese Acuña ficcional dice: “*Como todo poeta, para mi salvación o mi condena, fui arrojado a este mundo con ese único fin: hacer versos. Todo lo demás fue accidental, insignificante, ilusorio*”.⁹ La definición me parece válida, aun más: me parece de las más precisas que leí sobre un personaje y un escritor tan fascinante como incorrecto e incómodo, como tan escasa e injustamente editado y estudiado.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus, acervos y repertorios bibliográficos

ACEVEDO DÍAZ, Eduardo (1902). “Vida del campo. Los dominios de Casupá. Salve dimora...”, en *El Nacional*, Montevideo, 3ª época, 1º de abril de 1902: 1.

[ACUÑA DE FIGUEROA, Francisco]. SINCO CIENTO NEGLO DE TULO NACIONE (27/XI/1834). “Canto patriótico de los negros. Celebrando á la ley de libertad de vientres y á la Constitucion”, en *El Universal*, Montevideo, N° 1.570. [Se publica en la sección “*Correspondencia*”. Está dirigido al *Señolo Litole de la Nivesa* (es decir, el “Señor Editor de *El Universal*”), firmado por “*Sinco Ciento Neglo de tulo Nacione*”. El poema es reconocido de hecho por Francisco Acuña de Figueroa, quien admite su autoría en el tomo I de *El Parnaso Oriental*, de Luciano Lira (1835), donde su nombre figura entre corchetes y el texto se publica con variantes. Además, el manuscrito del texto –con otras variantes– está en las *Obras* de Acuña, que preparó para una futura edición que, parcialmente, se llevó a cabo en Montevideo bajo el cuidado de Manuel Bernárdez, por cuenta de las Librerías y Editoriales de Vázquez Cores y Dornaleche y Reyes, 1890].

ACUÑA DE FIGUEROA, Francisco (1842). *Libro para apuntar varias curiosidades*. Inédito. Archivo Literario. Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, Montevideo.

_____ (1890). “43 estrofas. Versos sueltos, puestos en tarjetas y arrojados al público en funciones patrias”, en *Obras completas*, vol. VII: *Poesías diversas*. Montevideo, Dornaleche y Reyes. (Edición de Manuel Bernárdez).

_____ (1890). “El tintín de la zanja. Cancioncilla”, en *Obras completas*, vol. VIII: *Poesías diversas*. Montevideo, Dornaleche y Reyes. (Edición de Manuel Bernárdez).

⁹ *La tumba*, Juan Introini. Montevideo, Ediciones del Caballo Perdido, 2002: 147.

_____ (1978). *Diario histórico del Sitio de Montevideo en los años 1812-13-14*. Montevideo, Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas. (Prólogo de Roger Basagoda). (2 vols.) [1890]

ANTUÑA, Francisco Solano (1974). “Escritos históricos, políticos y jurídicos del Dr. Francisco Solano Antuña” [I], en *Revista Histórica*, Montevideo, 2ª época, Nº 133-135, julio: 380-527. (Presentación de Elisa Silva Cazet). [1843].

ARCHIVO LITERARIO. DEPARTAMENTO DE INVESTIGACIONES, Biblioteca Nacional, Montevideo. Colección de manuscritos de Francisco Acuña de Figueroa.

ARQUIVO DE ITAMARATY, Rio de Janeiro, Colección documental de Rodrigo da Silva Pontes.

AYESTARÁN, Lauro (compilador) (1949). *La primitiva poesía gauchesca (1812-1838)*, en *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, Montevideo, Año I, Nº 1: 261-491. [Recopilación de poemas gauchescos tomados de prensa periódica de la época en Montevideo, hojas volantes, recopilaciones y libros. Como se dijo, la investigación que corre de 1839 a 1851 se recoge por primera vez en esta edición. Original en el Archivo Lauro Ayeararán, donado en octubre de 2010 por el autor de este artículo, quien lo adquirió en junio de ese año].

CONCOLORCORVO (1963). *El Lazarillo de ciegos caminantes. Desde Buenos Aires hasta Lima, 1773*. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.

DE SOUZA DA SILVA PONTES, Rodrigo (1983). “Diários do desembargador Rodrigo de Sousa da Silva Pontes ou sete anos de residência em Montevideu de 1845 a 1852”, en *Anais do Congresso de História do Segundo Reinado, Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Brasilia-Rio de Janeiro: 229-434. (Presentación de José Antônio Soares de Souza).

GRÜN WALDT RAMASSO, Jorge (1966). “El viaje de Gaetano Osculati a la América meridional durante los años 1834-1836”, en *Revista Nacional*, Montevideo, 2º ciclo, Nºs 228-229, abril-setiembre: 193-208.

HIDALGO, Bartolomé (1986). *Obra completa*. Montevideo, Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas. (Prólogo de Antonio Praderio. Edición al cuidado de J[uan E.] P[ivel] D[evoto]).

KANDAME, Néstor H. A. (2006) *Colección de anuncios sobre esclavos. Desde el comienzo del Montevideo de la “Guerra Grande”, en 1839, hasta la abolición “parcial” de la esclavitud, el 12 de diciembre de 1842*. Montevideo, Impresora Aragón. [El autor no lo registra, pero todos los avisos que reproduce salieron en *El Nacional* de Montevideo].

LAMAS, Andrés, Juan María GUTIÉRREZ, José RIVERA INDARTE y Teodoro M. VILARDEBÓ (2011). *Colección de poetas del Río de la Plata*. Montevideo, Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas. (Prólogo y notas de Pablo Rocca. Transcripción paleográfica de Valentina Lorenzelli).

LAMAS, Andrés (¿?) (1962). “Gauchos”, en *Revista Histórica*, Montevideo, Tomo XXXII, Nºs 94-96, agosto: 591-594. [Originalmente en *El Nacional*, Montevideo, Nº 68, 5 de febrero de 1839: 1-2].

LIRA, Luciano, compilador (1981). *El Parnaso Oriental o Guirnalda poética de la República uruguaya*. Montevideo, Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas. (Prólogo y fichas de Juan E. Pivel Devoto). [Reimpresión facsimilar de los tres tomos editados entre 1835 y 1837, los dos primeros en Buenos Aires y el último en Montevideo].

PRADERIO, Antonio (1962). *Índice cronológico de la prensa periódica del Uruguay, 1807-1852*. Montevideo, Universidad de la República/Facultad de Humanidades y Ciencias. (Advertencia de Eugenio Petit Muñoz).

RIVERA INDARTE, José. *Rosas y sus opositores. Es acción santa matar a Rosas. Tablas de sangre*. Buenos Aires, Editor Ignacio del Mazo/ Librería del Volcan, 1884. (2ª ed.).

RIVERA, Jorge B (recopilación y prólogo) (1968). *La primitiva poesía gauchesca*. Buenos Aires, Jorge Álvarez ed.

SIN FIRMA (9/IX/1839). “Aviso”, en *El Gaucho Oriental. Papel que seá lo que haga*, Montevideo, Nº 2: 1.

SIN FIRMA (31/X/1839). “Aviso”, en *Estrella y el Cañón de la Libertad*, Montevideo, Nº 1: 3.

SIN FIRMA (2/VI/1846). “Conservación del pelo”, en *Comercio del Plata*, Montevideo, Nº 192: 4, col. 3.

Teoría, historia y crítica

AYESTARÁN, Lauro (1949). “La primitiva poesía gauchesca (1812-1851)”, en *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, Montevideo, Año I, Nº 1: 201-260. [Y en separata con numeración correlativa. Constituye el prólogo de esta recopilación].

_____ (1968). “El folklore musical en la obra de Figari”, en *Teoría y práctica del folklore*. Montevideo, Arca: 75-79.

BAEHR, Rudolf (1984). *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos. (Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada). [1962].

BORGES, Jorge Luis (1993). “Examen de metáforas”, en *Inquisiciones*. Buenos Aires, Seix Barral: 71-81. [1925].

BURKE, Peter (2010). *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo, Companhia das Letras. (Tradução: Denise Bottmann). [1978].

CÂMARA CASCUDO, Luís da (1952). *Literatura oral*. Rio de Janeiro, José Olympio.

CANDIDO, Antonio (2004). “O escritor e o público”, en *Literatura e sociedade*. São Paulo, Ouro sobre Azul. [1955].

FALCÃO ESPALTER, Mario (1929). *El poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo. Su vida y sus obras*. Madrid/Montevideo, Gráficas Reunidas S.A./ Maximino García.

FERNÁNDEZ SALDAÑA, José María (1944). “Jaime Hernández, famoso librero montevideano”, en *El Día. Suplemento Dominical*, Montevideo, Nº 575, 23 de enero: s/p.

_____ (1946). “Viejos boticarios y viejas boticas”, en *El Día. Suplemento Dominical*, Montevideo, Nº 714, 22 de setiembre: s/p.

GALLINAL, Gustavo (1944). “Prólogo” a *Nuevo mosaico poético*, Francisco Acuña de Figueroa. Montevideo, Claudio García & Cía: VII-LXVIII.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1961). *Estudios de versificación española*. Montevideo, Universidad de Buenos Aires.

HUTCHEON, Linda (1991). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York, Routledge.

INTROINI, Juan, Victoria HERRERA y L. Augusto MOREIRA (2012). *Viejas liras y nuevos vates. Literatura uruguaya y tradición clásica*. Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/ Universidad de la República.

PIVEL DEVOTO, Juan E. (1981). "Prólogo: Los poetas del *Parnaso*", en *El Parnaso Oriental o Guirnalda poética de la República uruguaya*, Luciano Lira (compilador), Tomo II. Montevideo, Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas: VII-CXLIII. [Reimpresión facsimilar, 1835-1837].

ROCCA, Pablo (2003). *Poesía y política en el siglo XIX (Una cuestión de fronteras)*. Montevideo, Banda Oriental.

VEGA, Carlos (1953). *Bailes tradicionales argentinos. El cielito. Historia, origen, música, poesía, coreografía*. Buenos Aires, Editorial Julio Korn.

ZUMTHOR, Paul (1989). *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid, Cátedra (Traducción de Julián Presa). [1987].