



REVISTA ESCUELA DE HISTORIA
Facultad de Humanidades Universidad Nacional de Salta
Av. Bolivia 5150 (4400), Salta, República Argentina. TE: ++54(387) 425 5560 Fax 425 5458
ISSN 1669-9041

Es una publicación anual de la Escuela de Historia para contribuir a la divulgación del conocimiento histórico



REVISTA 5

Año 5, Vol. 1, Nº 5, Año 2006

Artículo

POÉTICAS DE FUNDACIÓN EN LA LIRA ARGENTINA

Poetics of foundation in *La Lira Argentina*

Casiva, Fernando Matías *

Resumen

Poesía o simple versificación, las piezas recogidas en *La Lira Argentina* (1824) constituyen una forma de acción en el cometido de fundar la Patria por medio de la palabra. La estética dominante en esta colección es paradójicamente heredada de la tradición colonial, culta, letrada y neoclásica. Sin embargo, coexiste con otras notas disonantes del tono mayor, particularmente en las producciones de Bartolomé Hidalgo y Francisco de Paula Castañeda. Como ejemplo de la retórica neoclásica se comenta un pasaje de la "Marcha Patriótica" de Vicente López y Planes, poniéndose en evidencia los *nacionemas* que se construyen para dar cuenta de la nueva situación política a que hace referencia, la mayoría de ellos tomados de la tradición homérica y virgiliana. En contraposición se estudian las otras estéticas de la *Lira*: una popular y ciudadana; otra también popular pero campestre. En éstas se abandona, primero tímidamente, la retórica clásica, y se avanza con decisión luego en la expresión del referente nacional, echando mano a los géneros populares, particularmente al cielito, cuyas estrategias retóricas y léxicas denotan la voz y las prácticas culturales de actores orales que por la ficción del poema se hacen presentes en la escritura. La coexistencia de la estética neoclásica dominante con los esbozos románticos y gauchescos muestran una tensión entre reproducción de lo heredado y la innovación retórica análoga a los cambios políticos e institucionales.

ISSN 1669-9041

REVISTA ESCUELA de HISTORIA - UNSa - © 2005/2008 Todos los derechos reservados.
<http://www.unsa.edu.ar/histocat/revista> histocat@unsa.edu.ar (14/FEB/08)

Abstract

Poetry or just versification, the pieces inhaled in *La Lira Argentina* (1824) constitute a way of action on the way of building the *Patria* or native land by means of word. The dominant aesthetic in this collection is paradoxically the heritage of colonial, cult, literacy and neoclassical tradition. Nevertheless it coexists with other notes in discord with the major tone, particularly in the production of Bartolomé Hidalgo and Francisco de Paula Castañeda. As an example of the neoclassical rhetoric it is commented a sketch of the "Marcha Patriótica" de Vicente López y Planes, where it can be seen the *nationema* that are constructed to give account of the new political situation of reference, most of them taken from the Homeric and Virgilian tradition. Oppositely, the resting aesthetics of the *Lira* are studied, the one popular and citizen; the other also popular but rural. In these ones is abandoned, firstly shy, the classical rhetoric, goes on then with decision the expression of the national referent, by means mostly of popular genres, particularly as, the *cielito* which rhetorical and lexical strategies denote the voice and the cultural practices of oral actors who get present in writing by the fiction of the poem. The coexistence of the dominant neoclassical aesthetic with the romantic and *gauchescos* outlines shows a kind of tension between the reproduction of heritage and the rhetoric innovation, in analogy with political and institutional changes.

Poète, prends ton luth; c'est moi, ton immortelle...

Tremperons-nous de sang les bataillons d'acier?

Alfred de Musset

La Patria es una nueva musa que influye divinamente

Fray Cayetano Rodríguez

Introducción: la musa de la noche y las musas de la Patria

El Poeta y la Musa dialogan en una de las *Noches* de Alfred de Musset, la célebre *Nuit de Mai*¹. La musa interpela constantemente al poeta diciéndole: – *Prends ton luth*. Toma tu laúd. Y ante las reticencias del Poeta, la más larga de las intervenciones de la musa repasa los géneros de la poesía que podrían cursarse: la cosmogonía, la epopeya, la didáctica, la elegía, la lírica. Esta última, reuniendo todos los tópicos románticos es la que, siempre melancólico, amante y sufridor, cultivará el poeta de las *Noches*. Pero la Musa cumple en nombrar los géneros del pasado, de inspiración neoclásica que tuvieron que ver con otros temas distintos del yo romántico, al menos en Francia. En esas

tierras las lamentaciones lamartinianas y las contemplaciones huguescas dejaron atrás a los poetas ciudadanos, cantores tan poco líricos ni renovados de los tiempos prosaicos del Terror y el Imperio, como André Chenier y Jacques Delille².

De este lado del Atlántico la situación sociopolítica y literaria no es ajena a las consecuencias de la Revolución Francesa. Los acontecimientos de mayo de 1810 y la posterior organización nacional tienen buena parte de su sustento ideológico en la filosofía de la Ilustración y en las políticas exteriores de Francia, en particular con España y sus colonias. El complejo entramado de causas a partir de las cuales surgieron las nacionalidades hispanoamericanas tiene una de sus caras en la necesidad de antologizar las producciones discursivas que –apelando con desigual estro a la inspiración poética– se recogen en “liras, parnasos, guirnaldas, álbumes, aguinaldos, florestas e incluso ramilletes”³ a lo largo de todo el continente, en un intento de “construir un imaginario, una nación”⁴.

Intentaremos en estas breves páginas cooperar a la revisión de esta construcción a partir de algunas de las composiciones recogidas en *La Lira Argentina*. En palabras de Fray Cayetano Rodríguez, “la Patria es una nueva musa que influye divinamente”. Es así como la encrucijada final de la situación colonial y el principio de un nuevo orden político motiva una importante producción discursiva en cuyo interior se reclaman mutuamente los principios: la Patria pide la palabra; las palabras fundan y celebran la Patria. Si, como diría Paul Éluard, toda poesía es de circunstancia⁵, la circunstancia de la poesía de *La Lira Argentina* es el surgimiento de la nacionalidad, y también de los lenguajes que la fundan. Esta “musa de la patria”, salvando ciertas paradojas que trataremos a continuación, es principalmente neoclásica y opuesta, por tanto, a la “musa de la noche” que más tarde, como a Musset, inspirará a los románticos.

Las musas de la Patria

En 1823, trece años después de los acontecimientos de mayo que dieron origen a la Primera Junta de Gobierno, un joven y oscuro hombre de letras y funcionario público llamado Ramón Díaz, terminó la tarea de recolectar en *La Lira Argentina* “todas las piezas poéticas o de simple versificación que han salido en Buenos Aires durante la guerra de independencia”⁶. La compilación resultante –impresa en París en 1824– es un tomo relativamente homogéneo de piezas ahora quizá no muy convincentes, cargadas de efectos retóricos y ampulosidad. El editor mismo no las llama literatura ni siquiera simplemente poemas o poesías, consciente al parecer de que la función estética o el uso social de dichos fragmentos discursivos estuvo en su génesis y circulación vinculado no al ocio creativo sino al negocio urgente de fundar la Patria con sus

palabras. Pedro Barcia, al prologar la edición de la Academia Argentina de Letras, afirma que “la poesía que la *Lira* rescata fue una forma de acción”⁷. Por tal concepto se nos plantea la cuestión de poner en evidencia cuáles son las poéticas o modos de concebir y ejecutar la escritura puestas al servicio de la acción de fundar la Patria.

Una rápida compulsión de la *Lira* revela la existencia de una nota dominante neoclásica tanto en las formas genéricas empleadas (canciones, décimas, himnos, loas, odas, etc.), como en la versificación (absolutamente regular, con predominio del arte mayor), los motivos y el léxico, e incluso las referencias literarias:

Los poetas de la revolución cursaron sus clases de latinidad en el colegio carolingio, con sus habituales ejercicios de retórica y poética, sus modelos imitables, sus normas preceptivas [...] con la firme convicción de que ellas prestigian el lenguaje poético dándole dignidad e incorporando el texto así logrado a la corriente de una tradición respetable⁸.

Emilio Carilla, menos indulgente, señala también al respecto que “las composiciones patrióticas se mueven dentro de motivos limitados y reiteradores. [...] Es el escaso vuelo de los versificadores que se protegen con fórmulas retóricas o que descubren con facilidad versos ajenos”⁹.

Esta línea dominante se refracta, a su vez, en tres grandes actitudes que fácilmente reordenan los ciento treinta y un poemas de la *Lira*. Entre las piezas de esta colección, por tanto, predomina el engolado elogio de las acciones civiles y las militares. Hay lugar también para la censura de costumbres populares y actuaciones públicas en las no pocas composiciones satíricas. Finalmente, la vena luctuosa da paso a la elegía, en particular del pronto malogrado Belgrano. Se debe insistir en que en cualquiera de estos tres tonos la poética, no única pero sí mayoritaria, es la neoclásica; dato paradójico si se tiene en cuenta que dichos enunciados de celebración de la Patria temáticamente refieren la independencia, la autonomía, la libertad y el triunfo, pero en cuestión de estilo y estructura se ven todavía subyugados a la herencia colonial, a las poéticas venidas en barco desde España. Entre ellas, sin embargo, asoman tímidamente ciertas innovaciones que luego tendrán lugar en la configuración de la identidad nacional y literaria. En efecto, afirma Barcia, conviven en la *Lira* “diversas modalidades de la musa académica y de la popular, codeándose democráticamente”¹⁰. La así llamada *musa académica* responde a la poética neoclásica, virgiliana y de arte mayor; la *popular* es ciudadana y campesina, sus formas abrevan también en la herencia hispánica de la tradición oral y se renuevan. La veta popular-campesina es un antecedente próximo de la gauchesca.

Atendiendo a un contexto mayor que el de la *Lira*, Carilla afirmaba que “la única manifestación de la independencia cultural que alcanza a llegar con cierta nitidez y desarrollo a sus contemporáneos y a la primera generación romántica es la de Andrés Bello”¹¹. Ciertamente la redacción de, por ejemplo, *Alocución a la Poesía* es contemporánea a la compilación de Ramón Díaz, cuando los poemas reunidos en la *Lira* llevaban buen tiempo escritos y publicados en pliegos sueltos y periódicos. Sin embargo, la declaración de su carácter fundacional corresponde más a la presencia de dichas piezas al interior de la compilación que a su anterior existencia separada y dispersa.

Coincidimos con el crítico tucumano en que no hay punto de comparación entre la originalidad y trascendencia de Bello y los versificadores de la primera antología argentina. Pero en éstos, al igual que en Bello –en quien se destaca la no correspondencia entre la forma heredada y la temática que reclama el afinamiento de la poesía en lo propio– hay un incipiente balbucear de la diferencia que corresponde poner de manifiesto. Es evidente, sin embargo, que las otras poéticas son apenas una disonancia en la *Lira*, las cuales incluso tienen nombres propios: se deben a Francisco de Paula Castañeda, y a Bartolomé Hidalgo. Aquí comienza a fraguarse, podría decirse, la expresión de la independencia intelectual¹².

La musa académica

La musa académica es la que tiene mayor cantidad de inspirados en la *Lira*: Vicente López y Planes, Esteban de Luca, Fray Cayetano Rodríguez, Juan Cruz Varela, Manuel de Lavardén... Consideraremos brevemente una pequeña muestra bien representativa de esta poética, una estrofa de la “Marcha Patriótica” de Vicente López, que campea al comienzo de la *Lira*. Esta posición no se debe al criterio cronológico que predomina en el ordenamiento de las piezas, sino a la difusión alcanzada al ser designada por la Asamblea del año XIII como “única Marcha Patriótica”. La extensa composición, como se sabe, aún se canta como Himno Nacional, aunque solamente el coro, los cuatro primeros versos de la primera estrofa y los cuatro últimos de la estrofa final. Aquí comentaremos la estrofa segunda:

De los nuevos campeones los rostros

Marte mismo parece animar;

la grandeza se anida en sus pechos,

a su marcha todo hacen temblar.

Se conmueven del Inca las tumbas

y en sus huesos revive el ardor,
lo que ve renovando a sus hijos
de la Patria el antiguo esplendor.¹³

La regular acentuación en las sílabas 3, 6 y 9 de cada uno de los decasílabos de esta octava (y de todas las que conforman el poema) da a la composición el ritmo marcial acorde a la celebración de las empresas bélicas. El texto elabora su propia mitología pero necesariamente filiada en el curso clásico: se asocian en la estrofa el Marte latino con el Inca aborigen, vínculo nuevo y trillado a la vez, que da origen a “los nuevos campeones”, sujetos de la acción que fundan su proceder en la autodeterminación y en el derecho natural contra lo arbitrario de la opresión colonial. La “Patria”, por su parte, es en la historia un proyecto para el futuro pero en el poema es presentada como algo ya conformado en el tiempo pasado, de manera tal que los “nuevos campeones” no hacen sino “recuperar lo perdido y llegar a lo predestinado”¹⁴. En esta estrofa se aúnan varios *nacionemas*¹⁵: la fuerza causante –de carácter divino aunque literario y virgiliano– es el mismo dios de la guerra; el vínculo telúrico y el derecho natural a la posesión de la tierra se muestran en la asociación del “Inca” y la “Patria”.

La enunciación de la “Marcha Patriótica” da lugar a otras consideraciones también relevantes. El sujeto que se expresa es un todo colectivo –Battistessa diría que se trata del “acento del poeta en la voz de todos”¹⁶ –, que si bien no se evidencia en la estrofa seleccionada, requiebra constantemente la memoria en las exhortaciones del coro: “vivamos”, “juremos”.

La musa popular ciudadana

La musa popular ciudadana inspira, entre otras, las composiciones de Fray Francisco de Paula Castañeda. Por ejemplo, las décimas “Al Manifiesto del Señor Don Fernando VII”:

De la astucia un ejemplar
es aqese un manifiesto,
para el cobarde compuesto
a fin de hacerlo cejar;
es cuanto aspira lograr

pero del bravo y audaz,
del ilustrado sagaz
oirá la voz alarmante:
“Ya estamos muy adelante
para volvernos atrás”.

Padre tierno decidido
promete ser generoso,
y es suplantar quejoso
el derecho de ofendido.
Un blasón esclarecido
os confiesa la razón,
y es la Santa Religión
que nos dieron tan sublime,
más a trueque de esta ¿dime,
no usurparon mi nación?¹⁷

Estamos aquí, evidentemente ante una poética disonante del tono mayor de la *Lira*. En primer lugar la opción por el verso de arte menor, popularísimo octosílabo, se combina con la ausencia de alusiones mitológicas homéricas o virgilianas, que sin embargo aparecen en otras composiciones de Castañeda, en una curiosa mixtura de argentinismos y locuciones latinas. En este poema, motivado en su dicción por un manifiesto reaccionario aparecido en forma anónima en *La Gaceta de Buenos Aires* en setiembre de 1820¹⁸, los nacionemas no están contruidos en la cantera neoclásica, e incluso su carácter mítico-esencialista se disipa: en efecto, se afirma que la respuesta al manifiesto fernandino estará a cargo del “ilustrado y sagaz”, es decir desde una postura racional y constructivista que reconoce una concreta diferencia ya plasmada en la historia y no un puro proyecto. Al decir “estamos muy adelante”

refiere la ya declarada Independencia y sus consiguientes instituciones, mientras que la expresión “volver para atrás” señala el absurdo de reinstaurar al antiguo régimen colonial.

El poeta “ilustrado” –recuérdese la condición clerical del autor– no obstante, modera su virulencia en las concesiones de la segunda décima. Reconoce la herencia hispánica como “blasón esclarecido”, en particular la institución religiosa, pero –a diferencia de los teólogos de las controversias de Indias– tampoco encuentra en esto una justificación ni del pasado colonial ni de los presentes reclamos borbónicos. Desestima incluso la autoridad real con un democrático tuteo: “dime”.

No podemos aquí comentar todos los registros del padre Castañeda en *La Lira Argentina*. Alicia Chibán estudia cómo procede en la elegía, desempolvando el género con notas satíricas¹⁹. Pedro Barcia constata esta búsqueda de nuevas vías de expresión en el franciscano, aunque dice que “se queda a medio camino de lo propuesto y, apenas al borde de la poesía”²⁰. Interpretamos este quedarse a medio camino como una doble estrategia de innovación y tradición que podría verse como forma de parodia; tal es el caso, por ejemplo del “Romance endecasílabo” (*Lira*, LXIX) que combina términos populares o tempranos argentinismos con estructura y afeites neoclásicos casi grotescamente puestos en boca de “un mozo aseado que punteaba perfectamente la guitarra”:

Junto a un ombú morrudo y sauce tierno
de mi guitarra templo el instrumento,
y aunque me apura el frío del hibierno
con agua sacra ordeno ya mi acento [...]

Canto a la Patria en verso nunca oído
en Chascomús, ni en toda la frontera,
donde la copla siempre corta ha sido,
porque nos traían siempre de carrera:
pero aflojaron ya los maturrangos...

(1-4; 7-11)

Preceptivamente hablando, hay una inconsecuencia entre el título “Romance endecasílabo” y el poema conformado por sextetos consonantes, ni siquiera un romance heroico o de arte mayor. Un asomo de la búsqueda de diferenciación de la retórica neoclásica se muestra en anunciar una estrofa popular como el romance y dar una culta como el sexteto, o al conjugar el latinismo arcaico “hibierno” con el “ombú morrudo” y los “maturrangos”. O bien podría considerarse la opción recíproca: los términos cultos y librescos adecentan un decir popular, como el poeta a quien se atribuye la pieza en el epígrafe es “un mozo aseado” que mediante este recurso hace audible su voz y su versión de la historia. El resto del poema –que no citaremos aquí– es una curiosa sinopsis de las batallas americanas por la independencia libradas en enfrentamientos militares, legales y diplomáticos. Concluye el poeta diciendo “ensillado me aguarda mi Pegaso” (v. 55), animal tan fantástico éste como el “overo rosao” que tiempo después montará el gaucho Laguna de Estanislao del Campo, andando a sus anchas en las líricas páginas del *Fausto* criollo.

La musa popular campestre

De Bartolomé Hidalgo se incluyen en *La Lira Argentina* siete composiciones: dos piezas dramáticas (XLIII y LXII), la “Marcha Nacional Oriental” (XLIV, también recogida en *El Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, 1835), dos diálogos patrióticos (CXXII y CXXVI) y dos cielitos (XLV y LXXIV). Aquí comentaremos tan sólo un fragmento del último. A excepción de los dramas y la marcha –que prácticamente en nada se desvían del tono general de la *Lira*– los otros textos de Hidalgo corresponden a la inspiración popular y rural, originalísima poética en el marco de la antología patriótica:

Ya que encerré la tropilla

y que recogí el rodeo,

voy a templar la guitarra

para explicar mi deseo.

Cielo, cielito que sí,

mi asunto es un poco largo;

para algunos será alegre,
y para otros será amargo.

El otro día un amigo,
hombre de letras por cierto,
del rey Fernando a nosotros
me leyó un gran manifiesto.

Cielo, cielito que sí,
este rey es medio sonso,
y en lugar de don Fernando
debiera llamarse Alonso²¹ .

Las circunstancias de aparición de este poema son idénticas a aquellas en que se escribieron las décimas de fray Castañeda, sólo que aquí el tono de la respuesta tiene otro registro. El sujeto de la enunciación no es ya el “mozo aseado” sino “un gaucho de la guardia del Monte” y su discurso no es híbrido (un romance que no es romance) sino unas coplas octosílabas que forman un cielito²², uno de los géneros de la dicción popular. En palabras de Pablo Heredia, “semánticamente denota la *existencia* de su público a través de la representación de sus prácticas culturales”²³ y “léxicamente connota las *pertenencias* de su público a través de la representación de sus prácticas culturales”²⁴. A partir de estas consideraciones observamos la pertinencia de iniciar el discurso enunciando el cumplimiento de una práctica rural como “encerré mi topilla”. El gaucho, sector no letrado de la sociedad nacional en trámite de fundación y ejercicio, se ubica –como diría Josefina Ludmer²⁵– del lado del don, al prestar su existencia afantasmada en la letra para, *eiusmodi*, revisar en tono alternativo las discusiones ilustradas y ciudadanas sobre los reclamos fernandinos.

La otra cuestión planteada por Heredia respecto de las pertenencias léxicas sufre en las reediciones posteriores a la versión de la *Lira* un proceso opuesto al adecentamiento en el caso de Castañeda. Nos

explicamos: certificada la particularidad léxica que preconiza la gauchesca, ulteriores versiones de los textos de Hidalgo acentúan el distanciamiento respecto de la norma culta. En el “Apéndice” a la edición académica, Barcia afirma que “los editores de ayer –y luego los de hoy, que han seguido a aquéllos– han desfigurado esos textos en un intento de *agaucharlos*”²⁶. Concretamente atribuye las enmiendas a Ángel Justiniano Carranza, que reeditó los textos de Hidalgo en 1891 (*Composiciones poéticas de la epopeya argentina*) con notables enmiendas respecto de los pliegos sueltos cuyo texto reproduce la *Lira*²⁷.

De Hidalgo se ha dicho que fue “primer poeta de la patria, primer cantor de la gesta artiguista, primer director patrio de la Casa de Comedias, primer versificador de los gauchos orientales, este Bartolomé Hidalgo no es un poeta sino una piedra fundacional”²⁸. Su práctica de fundación puede verse, en el fragmento que nos ocupa, sobre todo cuando dice “a nosotros / me leyó” (vv. 11-12). El término “nosotros” tiene como referente el destinatario del manifiesto, un nacionema del tipo *linaje compartido* o *vínculo telúrico*²⁹; el “me leyó” reconstruye una escena de lectura en la que el letrado comparte el saber y el texto con el analfabeto rural, aunque no ignorante sino entendido en la causa común. Más adelante en el poema, el gaucho del Monte –yo ficcional del cielito– discute las teorías del poder y del derecho como un ilustrado de la oralidad: “Eso que los reyes son / imagen del Ser divino, / es (con perdón de la gente) / el más grande desatino” (vv. 97-100).

La anáfora típica de los cielitos (“Cielo, cielito que sí” o “Cielito digo que no” con que comienzan las estrofas pares) “configuran una moral patriótica desde la conciencia política del gaucho [...] que en el entretiempos del trabajo o de la guerra, la revolución no se lee ni se sistematiza en el estado, sino que se escucha en el letargo, se baila en la distensión y se canta al ritmo de la afrenta o del olvido”³⁰. Así, de la mano de Hidalgo, la palabra que funda la Nación, introduce en las páginas de la *Lira* no sólo la voz prestada al iletrado, sino también la refiguración de sus negocios y sus ritos, que la poética ilustrada y neoclásica no podía expresar.

La huella de la letra, práctica escrituraria, da cuenta de los distintos actores sociales en pugna en estos tiempos de la Independencia, con medios renovados que no se encontraban en la enciclopedia heredada del final de los siglos coloniales. Las discusiones intelectuales y políticas, como se ha intentado mostrar, se expresan con un nuevo arsenal retórico, en parte motivado por la ficción que otorga la palabra a quienes no pueden acceder a la escritura, pero que desde su oralidad y desde otras formas de acción hicieron su aporte. La reproducción de la estética heredada convive con los intentos de renovación. Las poéticas de Hidalgo y Castañeda señalan en *La Lira Argentina* una línea de cambio estético, análogo al cambio político e institucional.

Apéndice

Textos citados de
*La Lira Argentina o colección de las piezas poéticas
dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia.*

Vicente López y Planes

"Marcha Patriótica"

De los nuevos campeones los rostros
Marte mismo parece animar;
la grandeza se anida en sus pechos,
a su marcha todo hacen temblar.
Se conmueven del Inca las tumbas
y en sus huesos revive el ardor,
lo que ve renovando a sus hijos
de la Patria el antiguo esplendor.

(Lira I: 13-20)

Francisco de Paula Castañeda

"Al Manifiesto del Señor Don Fernando VII"

De la astucia un ejemplar
es aquese un manifiesto,
para el cobarde compuesto
a fin de hacerlo cejar;
es cuanto aspira lograr
pero del bravo y audaz,
del ilustrado sagaz
oirá la voz alarmente:
"Ya estamos muy adelante
para volvernos atrás".

Padre tierno decidido
promete ser generoso,
y es supplantar quejoso
el derecho de ofendido.
Un blasón esclarecido
os confiesa la razón,
y es la Santa Religión
que nos dieron tan sublime,
más a trueque de esta ¿dime,
no usurparon mi nación?

(Lira LXXIII: texto íntegro)

Francisco de Paula Castañeda

"Romance endecasílabo cantado en el pago del Pilar, por un mozo aseado que punteaba perfectamente la guitarra, tenía buena voz y se producía con suma gracia"

Junto a un ombú morrudo y sauce tierno
de mi guitarra templo el instrumento,
y aunque me apura el frío del hibierno
con agua sacra ordeno ya mi acento [...]

Canto a la Patria en verso nunca oído
en Chascomús, ni en toda la frontera,
donde la copla siempre corta ha sido,
porque nos traian siempre de carrera:
pero aflojaron ya los maturrangos...

(Lira LXIX: 1-4; 7-11)

Bartolomé Hidalgo

"Un gaucho de la guardia del monte contesta al manifiesto de Fernando VII, y saluda al conde de Casa-Flores con el siguiente cielito, escrito en su idioma"

Ya que encerré la tropilla
y que recogí el rodeo,
voy a templar la guitarra
para explicar mi deseo.

Cielito, cielito que sí,
mi asunto es un poco largo;
para algunos será alegre,
y para otros será amargo.

El otro día un amigo,
hombre de letras por cierto,
del rey Fernando a nosotros
me leyó un gran manifiesto.

Cielito, cielito que sí,
este rey es medio sonso,
y en lugar de don Fernando
debiera llamarse Alonso.

(Lira LXXIV: 1-16)

* Profesor y Licenciado en Letras. Jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra de Literatura Extranjera de la Facultad de Humanidades (Universidad Nacional de Salta).

¹ Alfred de Musset. *Poésies nouvelles* (Paris: Charpentier et cie., 1887), pág. 51 y ss.

² Cfr. Carlos Pujol. "Introducción" a *Poetas románticos franceses* (Barcelona: RBA, 1994), pág. XXI-XXII.

³ Hugo Achugar. "Parnasos fundacionales. Letra, nación y estado en el siglo XIX". Revista Iberoamericana: Siglo XIX. Fundación y fronteras de la ciudadanía vol. LXII, núms. 178-179 (Pittsburg: enero-junio, 1997): 49.

⁴ *Ibíd.*

⁵ Cfr. Paul Éluard. "La poesía de circunstancias" en *Obras escogidas 3*. (Buenos Aires: Platina, 1962), 153.

⁶ Ramón Díaz. "El editor", nota introductoria a *La Lira Argentina o colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia. Edición crítica, estudio y notas por Pedro Luis Barcia* (Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1982), 7.

⁷ Pedro Luis Barcia, "Estudio preliminar" a *La Lira Argentina* (ed. cit.) LXXI.

⁸ Pedro Luis Barcia, "Estudio preliminar", LXXIII.

⁹ Emilio Carilla. *La literatura de la Independencia. Neoclasicismo y Romanticismo* (Buenos Aires: EUDEBA, 1964), 44-45.

¹⁰ Pedro Luis Barcia. "Estudio preliminar", LIX.

¹¹ Emilio Carilla. *La literatura de la Independencia...*, pág. 24. También Pedro Henríquez Ureña, (*Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969)

coincide: "El deseo de independencia intelectual se hace explícito por primera vez en la *Alocución a la Poesía* de Andrés Bello", 103.

¹² "Cabe la posibilidad de considerar el neoclasicismo hispanoamericano de muchos de los textos con que se celebraron las gestas independentistas como formas híbridas donde el repertorio de imágenes codificado por el neoclasicismo europeo se contamina con elementos locales o propios sin que ello indique un período de transición entre neoclasicismo y romanticismo". Hugo Achugar, *La fundación por la palabra. Letra y nación en América Latina en el Siglo XIX* (Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la Republica, 1998), 26.

¹³ *La Lira Argentina o colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*. Edición crítica, estudio y notas por Pedro Luis Barcia. (Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1982), poema I, versos 13-20. En adelante se citará *Lira*, seguido del número de composición en romanos y el número de versos en arábigos.

¹⁴ Nicolás Shumway. "La Nación hispanoamericana como proyecto racional y nostalgia mitológica: algunos ejemplos de la poesía" en *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, núms. 178-179: *Siglo XIX. Fundación y fronteras de la ciudadanía* (Pittsburg: enero-junio, 1997), 64.

¹⁵ Nicolás Shumway (op. cit., 61-70) llama nacionemas o tribalemas a una serie de términos que remiten a la consideración esencialista del origen mítico de toda colectividad humana. Considera cinco formas, tomadas de la exégesis de la vocación del patriarca Abraham, tal como se narra en Génesis 12, 1-3: una fuerza causante de carácter metafísico-divino o *mytomoteur*, un vínculo telúrico, el linaje compartido, la promesa o elección y el destino especial.

¹⁶ Ángel Battistessa. "El acento del poeta en la voz de todos" en *El poeta en su poema*. (Buenos Aires: Nova, 1965), 165.

¹⁷ *Lira*, LXXIII: texto íntegro.

¹⁸ cfr. *Lira*: 318, nota.

¹⁹ Cfr. Alicia Chibán. "*La lira argentina: el giro satírico y popular en el espacio elegíaco*". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Vol. LXX, Nº 277-278: 197-212.

²⁰ Pedro Luis Barcia. "Estudio preliminar", LXXII.

²¹ *Lira*, LXXIV: 1-16.

²² “El género del Cielito se estructura a través de una voz poética representativa de las prácticas culturales gauchas. La oralidad se registra en el nombre que asume el género como práctica social. El género es el título mismo del canto, su estribillo, el coro y la gradación rítmica de su tono sentencial”. Pablo Heredia, “La voz del gaucho en la Revolución” en Heredia y Bocco, *Ásperos clamores. La literatura gauchesca desde Mayo hasta Caseros* (Córdoba: Alción, 1993), 35.

²³ Pablo Heredia. “La voz del gaucho...”, 35.

²⁴ Pablo Heredia. “La voz del gaucho...”, 36.

²⁵ Josefina Ludmer. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (Buenos Aires: Perfil, 2000).

²⁶ Pedro Luis Barcia. “Aspectos lingüísticos de los textos de *La Lira argentina*”, 652.

²⁷ “La intención de *agauchar* el texto olvida que la poesía gauchesca es un género en gestación o, si se quiere, recién nacido, y no puede pedírsele al autor inicial una transcripción exacta de todos los aspectos de la lengua gaucha que imita en el lenguaje gauchesco escrito”. Pedro Luis Barcia, “Aspectos lingüísticos...”, 655.

²⁸ Ángel Rama. *Los Gauchipolíticos Rioplatenses* (Buenos Aires: Calicanto, 1976), 55.

²⁹ Cfr. Nicolás Shumway. “La nación hispanoamericana...”, 61.

³⁰ Pablo Heredia. “La voz del gaucho...”, 25-26.