

'Ficciones de pueblo' y gauchesca durante la década de 1810. Cielitos, voz y uso*

Juan Ignacio Pisano**

Resumen

La primera forma estética que se afirma en la gauchesca es el cielito. Su análisis, y el del contexto de su emergencia como forma poética escrita, permite vislumbrar aspectos de esta literatura aun no estudiados. Principalmente, en lo que refiere a un momento histórico de movilizaciones populares, de aparición de los sectores plebeyos en los ámbitos públicos (ya sean materiales o simbólicos), como consecuencia del cambio que la Revolución de Mayo en Argentina trajo aparejado para el significante 'pueblo', no solo en relación a su significado, sino en torno a quiénes lo conforman. La gauchesca se consolida en este contexto. En esa línea, propongo el concepto de 'ficciones de pueblo' para leer el modo de intervención de esta literatura dentro de este marco que define un momento clave de su genealogía.

Palabras clave: Género gauchesco, literatura argentina, voz, cielito.

'Fictions of people' and Gauchesca during the Decade of 1810. Cielitos, Voice and Use

Abstract

The first aesthetic form of the gaucho genre is the *cielito*. Its analysis, as well as the context of his emergence as a written literary form, allows us to glimpse aspects of gauchesque poetry that have not yet been studied. Mainly, in what refers to a historical moment of popular mobilizations, of appearance of the plebeian sectors in the public areas (whether material or symbolic), as a consequence of the change that the May Revolution in Argentina brought in the significant 'people', not only in relation to their meaning, but around who they are. This literature consolidates in this context. In this line, I propose the concept of 'people's fictions' to read the mode of intervention of this literature within this framework that defines a key moment in their genealogy.

Keywords: Gaucho genre, Argentine literature, Voice, Cielito.

Recibido: 31/05/2017

Aceptado: 14/08/2018

* Este artículo forma parte de la tesis de doctorado, "La gauchesca en el vacío de la crítica: opinión pública y lectura en el devenir de una práctica (1776-1835)". La misma se desarrolla con una beca del Conicet, bajo la dirección de la Dra. Loreley El Jaber.

** Argentino. Doctorando en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. pisano.juan@gmail.com

1. Movilizaciones, cantos: los sectores plebeyos hacia 1810

*Cielito, cielo cantemos,
cielito de la unidad,
unidos seremos libres,
sin unión no hay libertad.*

“Cielito de la Independencia” (1816),
atribuido a Bartolomé Hidalgo.

El canto, para el cielito considerado, se vuelve llamamiento: invocación a un plural que se constituye como un más allá de los sujetos particulares que lo componen pero que, al mismo tiempo, requiere de esos cuerpos a los que el poema convoca hacia la unión. Demanda esa “unión” que se presenta como exigencia para la libertad, significante central en el contexto considerado, ya que es ella, por oposición al despotismo, la que se constituye en el horizonte mismo de la Independencia deseada. Este cielito, en ese canto, señala la postulación de un coro: conjunto de voces múltiples cuyo encauzamiento simbólico se busca “unidos”. La forma literaria que es vehículo de esa matriz simbólica, el cielito, surge de la plebe, de esas partes de la división de lo sensible que se requiere adherir a la causa libertaria. El cielito aparece en el bajo pueblo, lo desborda y hacia él vuelve en la pluma del letrado mediante una marca escrita que deviene representación: un modo de actualizar la presencia fantasmática de ese otro mediante la invocación de su voz. ¿Cómo una danza y un canto folclóricos, el cielito, devienen en intervención escrita hacia 1810? ¿Qué deseo de reunión se mueve en esa forma estética que fomenta, entre el folclore y la literatura, la unión de los integrantes de una comunidad emancipada?

En abril de 1811, la conflictividad entre morenistas y saavedristas se había intensificado en Buenos Aires al punto que se produjo, durante la noche del cinco y la madrugada del seis, una movilización de milicias y sectores plebeyos, hombres de “poncho y chiripá” (Di Meglio 93). El hecho es significativo para la región, escasa en movilizaciones populares a diferencia de otros espacios de dominación española en el continente. Ignacio Núñez, un integrante del grupo morenista del Café de Marco, señala su sorpresa por la participación política de esos sectores, movilizados por los alcaldes de barrio (urbanos) y de hermandad (rurales). Si bien Núñez estima que la congregación fue de unas mil quinientas personas (lo cual podría ser una exageración; pero, en efecto, es la posible magnificación del número aquello que puede dar un indicio acerca de la novedad de lo visto),

sólo ciento dieciséis firmaron un petitorio que se entregó a las autoridades. Esto se debe al alto grado de analfabetismo reinante entre los integrantes de la movilización. Otros firmaban por ellos. El letrado, quien refrenda la presencia, puede hacerlo en lugar del analfabeto: en el uso de la letra escrita lo representa y esa representación los vincula en una relación mediada por el cuerpo que sale a la calle y la pluma que sella esa acción pública en el papel. Tal como ocurre en la gauchesca, el letrado construye una marca, quizás una voz, que habla 'como' si allí hubiera un plebeyo y que lo señala, lo identifica en una huella escrita que puede describirse con un sintagma donde prima la referencia: aquí se pronunció un gaucho. Cabe destacar que la acción del letrado, en ese abril de 1811, no tuvo como fin arrearlos al ejército libertador, tampoco estimularlos a dejar su condición de "vagos y malentretidos", como señalan las legislaciones de la época, para funcionar de mano de obra en la campaña. Su objetivo fue la movilización, la actuación dentro del campo de lo político, en tanto "la actividad política [...] hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido" (Rancière, *El Desacuerdo* 45). Es decir, que si bien son indiscutibles, en tanto hechos históricos, tanto la necesidad de mano de obra en la campaña como la existencia de la leva forzosa, al mismo tiempo, esa agitación de los sectores plebeyos tiene otro marco: la necesidad de 'hacer ver' una parte de la población que nunca antes, en Buenos Aires, había participado en levantamientos o actividades políticas.

Esta movilización, epígono y variación de la Reconquista frente a las Invasiones Inglesas y del salto político brindado por la Revolución, se incluye en un contexto donde la formación de una opinión pública, el afianzamiento de una prensa periódica y, por caso, la lectura obligatoria en voz alta del órgano oficial de gobierno, *La Gazeta de Buenos Aires*, comienzan a ser parte de la cotidianeidad como herramientas de producción de agenciamientos en la población en tanto se constituyen en prácticas discursivas que se derraman, trabajosa pero eficazmente, por la vida diaria¹. Enunciado y movilización se entrelazan en una lógica de época que trajo aparejado un cambio radical en las condiciones de existencia de la población bonaerense y que se extenderá a todo el territorio del, hasta poco tiempo atrás, virreinato. Se trata de un impulso por reunir

¹ En el Tomo 4 del Archivo Artigas, existe una carta donde Santiago de Figueredo le cuenta a José Artigas que, poniendo en riesgo su vida, ha "introducido en la Campaña las Gazetas de Buenos-ayres, por cuía lectura mis sesiones particulares he conseguido desengañar á mas de quatro" (291).

políticamente a la plebe de la región. Movilización que era, a un mismo tiempo, deseada y temida, ya que si bien se exaltaba el fervor de los sectores populares, los mismos letrados “también advertían acerca de los peligros que podían ocasionar” (Fradkin, “Cultura política” 32).

Es en ese contexto que surge una gran novedad para el período: una variación de la idea de pueblo, que implica una torsión respecto de las lógicas comunitarias vigentes en la colonia². Es el pueblo ampliado, el de la unión a la que le canta el “Cielito de la Independencia”, en tanto construcción simbólica y aparición de los cuerpos en los espacios públicos, aquello que comienza a tener un rol determinante –al punto que puede doblar, con su aparición conjunta en las calles, una decisión del Cabildo. En efecto, como señala Gabriel Di Meglio (2016), la “jornada del 5 y 6 de abril [1811], entonces, amplió al pueblo de Buenos Ayres” (96). El pueblo bajo se vuelve, ahora, un actor social que es necesario captar y congregarse para lograr poder político. Nace una época de movilizaciones populares, de líderes como Artigas o Güemes, que dejará una marca indeleble en la cultura rioplatense; la época a partir de la cual el pueblo será central en la construcción de poder ya que allí reside ahora la soberanía, vuelta a éste, su original poseedor, luego de la vacancia monárquica. Y como el pueblo no posee una esencia, no es una entidad que preexista a su construcción (Laclau 96), a su organización discursiva y a su puesta en palabras, la literatura también intentará hacerlo parte de sus posiciones ideológicas y sus postulaciones estéticas. Este es el puntapié inicial para un cambio en las lógicas comunitarias que devendrán en conflictos discursivos cuyos ejes se centrarán en construir una matriz simbólica de flujos y afectos, palabras y voces, que propongo en llamar *ficciones de pueblo*.

2. Ficciones de pueblo

Un español plebeyo, hacia 1819, para conseguir la ciudadanía en los territorios del gobierno central de Buenos Aires, testimonia: “¿Que prueba mas

² Nótese que se señala una torsión y no un cambio absoluto. En este sentido, se sigue el desarrollo de Elías Palti (2011) en torno a la transformación que sufre la soberanía en este período: bajo una ruptura que separa soberanía y gobierno, la primera queda confinada a un espacio de trascendencia, mientras que el segundo se ocupa de las prácticas diarias para conducir a la población. Sobre esa trascendencia, ya afirmada en el siglo XVIII, es que se consolida la autoridad luego de 1810. Al mismo tiempo, “la construcción del ‘pueblo’ va a ser el intento de dar un nombre a [...] una plenitud ausente” (Laclau 113). En este caso, esa ausencia estaría marcada por la falta de libertad dentro del marco soberano que regía bajo la corona española.

brillante y energética puedo ofrecerles, de mi amor y adhesión, que [...] el sacrificio de mi propia existencia por la defensa de la libertad Americana? (sic)” (Di Meglio 170). El alegato brinda información de un contexto en el que vivían los sectores plebeyos hacia 1819 y que permite trazar un arco con 1811; es decir, en el umbral y el límite de la década de 1810. Por un lado, la necesidad de demostrar su “amor y adhesión” hacia la patria naciente como forma de defensa personal, señala la aversión de la que eran objeto los peninsulares durante el período revolucionario (y más allá) en estos territorios³. Y, por otro lado, afirma la *cuasi* obligación de sentir y/o exponer públicamente la lealtad a la causa por parte de estos sectores de la población, la plebe española en particular. O, en otras palabras, de afirmarse, en el lenguaje, como parte del pueblo nacido en la Emancipación. Debe cantar, a su manera, el “Cielito de Maipo” (1818), “porque cantando el cielito / somos más americanos” (40)⁴; debe afirmar su identidad en este pueblo. Ese mismo año, durante un altercado, el carpintero Aniceto Martínez (que no es Aniceto el Gallo, de Hilario Ascasubi) discutió y agredió a Juan Pineda (hombre sin ocupación) porque éste lo había insultado, junto al pulpero dueño del espacio en el que se encontraban, por señalarlo como artiguista⁵. En medio de la discusión, entre palabras que van y vienen, surge el sentimiento anti-portugués, propio de la región desde el período colonial dadas las guerras entre ese imperio y el hispano. Aparece, también, una de las tensiones que el movimiento emancipatorio americano enfrentó, en sus desavenencias internas, en torno a las políticas encabezadas por el General José Artigas. Los sectores plebeyos intervienen desde su propio cuerpo y su voz en el día a día, discutiendo con otros su opinión. El pueblo bajo hace de su voz un acceso a la participación pública⁶.

Un año antes de estos hechos, *La Gazeta de Buenos Aires* señalaba lo perjudicial de la proliferación de “rumores que careciendo absolutamente de fundamento, logran insinuarse en la credulidad pública” (Di Meglio 168)⁷. Como en los diálogos escritos por Bartolomé Hidalgo, donde

³ Como señala el Comandante General del Apostadero de Marina del Río de la Plata, D. José María Salazar, al Secretario de Estado y del Despacho Universal de Marina el 6 de diciembre de 1810: “El odio de los Criollos amantes de la Independencia contra el Europeo es indecible” (Archivo Artigas. Tomo III; 374).

⁴ Todas las citas a los cielitos serán realizadas en base a la antología de Horacio J. Becco (1985).

⁵ El caso es estudiado por Di Meglio (172).

⁶ El uso de la palabra por parte del plebeyo es un signo de que puede pensarse como ser parlante y con derecho a decir, lo cual ocurre por la apertura política de las lógicas igualitarias diseminadas por la Revolución. Para un desarrollo teórico más detallado de este punto, ver Rancière (1996).

⁷ Los rumores, además de ser temidos, se fomentaban. Así lo dice el “Plan de operaciones que el Gobierno Provisional de las Provincias Unidas del Río de la Plata debe poner en práctica para consolidar la grande obra de nuestra libertad e independencia”, conocido como “Plan de operaciones.” El punto

Jacinto Chano y Ramón Contreras tocan temas del día, sucedía que “el regreso de cualquier paisano a su pago después de uno de sus frecuentes recorridos, era también ocasión por excelencia para la propagación de noticias, informaciones, versiones”, y, de ese modo, “los rumores se transformaban en el medio de comunicación por excelencia” (Fradkin, *Historia* 26). En esta época de movilizaciones y guerras, los paisanos van y vienen de un pago a otro en expediciones militares, escapando de la justicia o por simples motivos laborales. La pronunciación de su voz viaja con sus cuerpos y se disemina hacia sus contemporáneos.

Al mismo tiempo, por fuera de esos agenciamientos producidos en las movilizaciones u otros actos públicos, como pueden ser celebraciones patrias, lo cierto es que la mirada que se posa sobre esos sectores mantiene, en muchos casos, una impronta peyorativa. Dos referencias del contexto servirán para ejemplificar este punto. En 1812 (s/f), *El Desengañador* de Montevideo, le habla a la ciudad de Buenos Aires. Allí afirma que “jamás se confundirán mis elogios con los vuestros, sofistas odiosos; yo los consagro al valor, á la lealtad, al heroísmo: vosotros los ofrecéis al Pueblo fascinado, y seducido con vuestras artificiosas mentiras”. El texto citado impone una diferencia identitaria, se distancia de Buenos Aires y sus “sofistas”. El “Pueblo fascinado” es aquel que puede ser seducido por “artificiosas mentiras”, al cual “[l]a idea quimérica de la independencia que le hacen concebir”⁸ lo corre de su curso natural. En sintonía, Juan Manuel Beruti (2001), testigo de los hechos, cuenta que la movilización de abril de 1811 se sostiene “suponiendo pueblo a la ínfima plebe del campo, en desmedro del verdadero vecindario ilustre” (160).

Con estas referencias, se completa un panorama que aquí se quiere destacar en torno a la situación de los sectores plebeyos en estas regiones para la década de 1810: una perspectiva peyorativa que recae sobre ellos y los clasifica; su rol, para nada pasivo, de intervención directa en conflictos cotidianos mediante su voz; el valor que le otorgaban los dirigentes al rumor y a la circulación de la palabra, a la voz de los cuerpos, en el día a día; las estructuras afectivas, por llamarlas de algún modo, como movilizadoras y constructoras de opinión; y el recelo y, al

8, que recomienda enviar cartas falsas para introducir rumores, dice “de aquí resulta además que por mucho que se le oculte al pueblo, no puede dejar éste de trascender algo [...] [y así] logremos dividir los ánimos e indisponerlos de tal manera que quizá causemos disensiones y convulsiones populares” (Archivo Artigas. Tomo III; 414).

⁸ Archivo Pível Devoto, Caja 20, Archivo General de la Nación, Montevideo, Uruguay.

mismo tiempo, la necesidad por estimular el creciente protagonismo de los sectores plebeyos en los debates sobre política y las intervenciones públicas. Estos hechos, tomados entre tantos otros que el archivo brinda, permiten sostener una idea troncal en la argumentación de este trabajo:

El bajo pueblo no fue un `eco´ que apareció de tanto en tanto a resonar con alguna acción de la elite dirigente, sino que [actuó] a través de su intervención en las luchas facciosas, su movilización para la guerra, su presencia constante en las celebraciones públicas, la propagación de rumores y noticias en espacios de sociabilidad plebeya y la adopción de la causa en contra de los peninsulares y gobernantes poco decididos. (Di Meglio 163)

Se señala, de este modo, el marco histórico de esta lectura, el espacio simbólico en el que ficciones toman como eje de su lógica al pueblo. En primer lugar, cabe destacar que el título del apartado tiene un doble sentido. Son ficciones que existen, como demuestran los archivos⁹, en los rumores que se transmiten, en su espíritu seducido, como señalaba *El Desengañador*, así como en las palabras de los plebeyos que disputan su pertenencia ideológica, y, de esa forma, son de pueblo. Al mismo tiempo, son ficciones letradas que toman como su propio tema lo que debe ser un pueblo –así, la preposición 'de', en este caso, “denota asunto o materia” según una de las acepciones de la palabra que recoge la RAE, y no “propiedad”, como en el caso anterior. En esa dualidad se juega una lectura de la gauchesca que la entienda en su propio contexto y en su genealogía. En el caso de los cielitos, esa forma cantada y bailada permite pensar una lógica cultural más general en la cual emerge la gauchesca. Se trata de ficciones, en el sentido que Rancière¹⁰ (2014) da al término, movilizadas en textos poéticos destinados a ser propagados, mediante diversos dispositivos transmisores de oralidad (lecturas en voz alta en pulperías, en iglesias, en fogones de estancia, junto a los espacios públicos donde se realizan celebraciones patrias), que tienen como fin diseminar lógicas comunitarias a partir de la obligada reformulación de lo que un pueblo fue a partir de la Revolución de Mayo y que, asimismo,

⁹ Otra discusión radica en conocer cómo, a partir de qué mediaciones, llegaron a la plebe esos saberes. Raúl Fradkin habla para 1770 de una “cultura jurídica” y una “cultura política” en los sectores plebeyos (La ley).

¹⁰ Así lo define el filósofo francés: “La política y el arte, como los saberes, construyen “ficciones”, es decir, redistribuciones materiales de signos y de imágenes, de relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que se hace y lo que se puede hacer” (62).

entran en diálogo con discursos de la época¹¹. Por un lado, del vaivén y la ambigüedad que surge de la tensión entre una ilusión de presencia propiciada por el recurso literario de la gauchesca, y, por el otro, de la presencia efectiva de un nuevo signo social que viene a constituir el pueblo ampliado en simbólica “unión” y libertad, como afirma el “Cielito de la Independencia” (1816); entre uno y otro, en uno y en el otro, en el ‘entre’ que los une y los separa, donde se articulan y se distancian imaginarios políticos y estéticos: allí surgen, se mezclan y combinan ‘ficciones de pueblo’¹².

3. ‘Entre’: espacio de posibilidad para la gauchesca

Se trata, ahora, de plantear una pregunta: ¿es posible pensar en un espacio simbólico donde prácticas diversas (políticas, culturales, folclóricas) se contaminan *con* y *en* la práctica literaria de la escritura letrada? ¿Cómo imaginar ese espacio ‘entre’, donde los extremos se tocan, se diluyen? Leer la contaminación entre lo escrito y lo oral, lo letrado y lo popular, implica observar ese punto de condensación donde un sujeto de poncho y chiripá se moviliza y otro firma por él, como ocurre en abril de 1811. Leer ese punto de ficcionalización de lo comunitario implica quitar de primer plano la lectura de la instrumentalización de la voz plebeya para concentrarse en los modos en que una ficción de pueblo afirma su matriz simbólica.

3.1. *Entre* la crítica

La lectura que Josefina Ludmer (2000) propone implica una lógica de la transparencia, como ella señala, en la que todo el género gauchesco se conecta entre sí y donde se produce “también un efecto de perspectiva: [pues] sólo puede leérsela desde el género ya constituido, el futuro y la convención” (19). Así, en esa transparencia y en la lógica de

¹¹ De acuerdo a Raúl Fradkin, “si pueblo no era un vocablo nuevo en el vocabulario político de la época de la independencia también es evidente que estaba cobrando nuevos significados, a integrarse en novedosas invocaciones y a ocupar un nuevo lugar en la jerarquía de nociones y valores” (“Introducción” 9).

¹² Tomo la definición de Homi Bhabha (2002), la cual permite leer a la hibridez como un proceso dinámico, y no como sincretismo o bricolaje de modos culturales: “concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios ‘entre-medio’ [in-between] proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad [selfhood] (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad” (18).

un marco crítico preciso y lúcido, Ludmer señala los dos límites del género: la ilegalidad popular, por un lado, y la revolución y las guerras de independencia que, mediante la militarización forzada, abren la desmarginalización del gaucho, por el otro. Son los límites de las formas estéticas del género, los bordes donde la literatura actúa como literatura y, al mismo tiempo, donde las mediaciones parecen diluirse en la inmediatez de su intervención en la sociedad. Este hecho, como ya se mencionó, es incontrastable: en efecto, la ley de levas existió y la búsqueda de mano de obra para los ámbitos rurales o semi-urbanos fueron necesidades *sine qua non* tanto para el desarrollo de la guerra como para la formación del Estado (cf. Fradkin y Garavaglia). El punto central, desde la lectura de Ludmer, de esa desmarginalización, en tanto forma de instrumentalizar al plebeyo desde el poder, reside en la militarización. El uso del cuerpo aparece como el complemento del uso de la voz (bajo la lógica del “don”), donde el letrado, que puede “usarle la voz, dársela” (10), desmarginaliza el habla gaucha por la autoridad que le brindan la letra y su circulación. Enfoque general en torno a la militarización que Ludmer toma de *Revolución y guerra* (1972), de Halperin Donghi, como ella misma lo señala (24). Sin embargo, en la medida que “su atención [la de Halperin Donghi] estaba enfocada en las elites que emergían con la revolución, su relato no podía eludir presentarlas como las protagonistas por excelencia de esta historia quedando los grupos subalternos en una suerte de telón de fondo” (Fradkin, “Introducción” 18). Propongo abrir otra perspectiva, una que Ludmer no tuvo disponible dado que los estudios históricos sobre los sectores plebeyos no tenían el desarrollo que poseen hoy. Esos estudios permiten comprender que la presencia de esa *plebs* en los sucesos del día dista de ser la de instrumentos disponibles al uso en un sentido vertical, y que su participación era requerida como parte de esta reformulación que el concepto de pueblo estaba sufriendo por entonces. Y, además, que la desmarginalización no se produce únicamente a través de la leva forzosa, sino que esa sería una lectura desde la transparencia del género y desde su futuro –principalmente, desde el texto canónico, el *Martín Fierro*, en una relación en negativo, ya que en el caso de Fierro es el ejército el que lo fuerza a la marginalidad. Por lo tanto, otro marco para la gauchesca, y para el período de 1810 en particular, es posible. Un marco donde ya no sea leída desde el género constituido, en el futuro, sino en su presente y su genealogía: en los modos específicos en que sus

límites y sus aperturas heterónomas son atravesadas por esta estética tan particular y tan rioplatense¹³.

3.2. *Entre* el uso y la voz

Giorgio Agamben (2017), en un reciente estudio, ha propuesto que “para entrar en relación de uso con algo, debo ser afectado por ese algo, constituirme a mí mismo como aquel que hace uso de ese algo. El hombre y el mundo están, en el uso, en una relación de absoluta y recíproca inmanencia” (72). Si la gauchesca puede ser definida como el uso “de la voz (del ‘gaucho’” (34), tal como propone Ludmer en la que hasta hoy es la definición más precisa para esta literatura, el uso debe ser entendido como afectación mutua, en tanto construcción de un espacio de inmanencia donde lo propio y lo impropio, lo letrado y lo plebeyo, la gente decente y el bajo pueblo, se contaminan. El uso, así entendido, sería la *praxis* específica que le corresponde a ese espacio ‘entre’ que define la formación de una ‘ficción de pueblo’: ‘entre’ la movilización popular y la dirigencia, ‘entre’ la voz del gaucho y la escritura letrada, ‘entre’ la cultura política de ese sector y su inserción, conflictiva, en la vida de la *polis* que propone la ampliación de la idea de pueblo luego de la revolución.

La fórmula, por otra parte, requiere de otro significante central para su consolidación: voz. Ludmer emplea el término con dos acepciones diversas, de acuerdo a se lea, o no, la preposición apocopada contraída al artículo: del. La fórmula del género puede hablarnos de la palabra gaucho (la voz gaucho) o del habla particular del hombre de la campaña, su voz (la voz del gaucho). De este modo, Ludmer puede afirmar que el género “en la voz del gaucho define la palabra ‘gaucho’” (cursivas en el original; 32), reuniendo en este sintagma toda la potencia de su propuesta. Se podría, no obstante, matizar la sentencia ya que la definición de la voz gaucho no se da únicamente por la acción de la poesía gauchesca. Sin embargo, se puede aceptar esa afirmación general de que la voz gaucho se define, en cierta medida y en grados diversos, de acuerdo al contexto específico, por la acción de la gauchesca, pero sin dejar de lado que esa definición se produce en este marco histórico donde la idea de pueblo

¹³ Cabe destacar que algo de ese proceso de contaminación se encuentra en la lectura de Ludmer. De hecho, así lo destaca en el prólogo de la segunda edición, que es la que aquí se considera. No obstante, la hipótesis de la argumentación aquí sostenida toma como presupuesto el hecho de que la lectura de la crítica no sale de la lógica instrumental.

se amplía: donde existe un interés particular por definir al gaucho como parte de una comunidad mayor.

Más problemático aún resulta el uso del término ‘voz’ en su transparencia mimética e identificatoria de un sector social específico, brindado, como un don, desde el letrado al subalterno. La voz del gaucho se reconoce, en la escritura, por una modulación particular del significante: así, en lugar de arriado puede decirse ‘arriao’ o en lugar de derrota, ‘redota’. Es la voz como identificación y presencia, señalamiento de una plenitud que se materializa en el lenguaje. Sobre todo cuando es mimesis de la oralidad, la *phoné* que la metafísica occidental acuñó como el centro de su tradición fonocéntrica y logocéntrica y que Derrida, cuya obra Ludmer conocía muy bien, deconstruyó. Pero la voz, a la vez que es la instancia que permite una transparencia, es también la aparición de su sombra. Sobre todo, en relación a la presencia de la voz del gaucho en tanto no se trata de una voz que haya sido aceptada sin más en el espacio letrado rioplatense. Esa voz constituyó una presencia opaca. De hecho, los reparos a esta forma literaria fueron variados, tal como los fueron desde una perspectiva cultural la inclusión de la plebe en las lógicas comunitarias de construcción del pueblo –como se intentó mostrar con ejemplos anteriores. La voz del gaucho nunca dejó de ser la presencia de la otredad, es decir, de aquello que, precisamente, socava la posibilidad del borramiento de la huella que deja toda marca en la diferencia que instituye –y la instituye. La voz del gaucho es diferencia, incluso bajo su homogeneización escrita como gaucho del pueblo patriota. En la voz (literaria) del gaucho se presentifica su ser social y se materializa en el lenguaje la marca de una distancia con el ideal letrado –para el contexto considerado, el Neoclasicismo. En este sentido, existe “otra historia metafísica de la voz, en la cual la voz, lejos de ser garante de la presencia, fue considerada como peligrosa, amenazadora y hasta capaz de llevar a la ruina” (Dollar 57). El uso de la voz del gaucho en la literatura debió esperar hasta Rojas y Lugones para afirmarse en la presencia de una metafísica nacionalista; debió aguardar a que se le abrieran las puertas del canon en el futuro y la convención. La voz del gaucho, en su uso literario, fue percibida, de un modo recurrente, como amenazante, distorsiva del orden social y del propio sistema literario. Un claro indicio de esa posición de la voz del gaucho en el coro social lo constituye la diferencia misma que se traza al interior del género

entre el gaucha 'escrebido' y el analfabeta, ya desde los pioneros Jacinto Chano y Ramón Contreras. Es la escritura la que da autoridad a la voz degradada del gaucha –como bien lo señalaron Josefina Ludmer y Julio Schwartzman. La escritura es, aquí, la posibilidad de borrar la diferencia. De este modo, esa voz deja una marca en la producción literaria que no solo es identificación de un sector social con la patria, sino que también es peligrosidad, resto que socava toda homogeneización: conflicto político en la ficcionalización de un pueblo.

La voz se coloca en una posición de 'entridad' tan marcada como el uso: ¿pertenece a la letra que se la apropia o al gaucha de quien es expropiada? Uso y voz son los términos que permiten definir a la gauchesca como forma literaria y, asimismo, son los elementos que impiden que la gauchesca se consolide de un modo definitivo en su autonomía estética: la abren, la cortan, la vuelven espacio de cruces. La gauchesca, así, en el mismo recurso estético que la define, implica la huella de una dislocación, su marca de pertenencia a un espacio 'entre' ya que "el objeto voz es el punto de pivote precisamente en la intersección de la presencia y la ausencia" (Dollar 70). La gauchesca es, de este modo, una forma literaria privilegiada en su condición de matriz de producción de 'ficciones de pueblo'.

4. Cielitos: espacios de reunión comunitaria

El cielito es una forma lírica y un baile, de neto corte popular, que proviene del *Country-dance* inglés, luego *aggiornado* lingüísticamente como contradanza. Fue muy extendido durante la década de 1810 en los salones rioplatenses y no se trata de cualquier forma de baile, sino de uno colectivo, es decir, pertenece al grupo de coreografías que se realizan en conjunto, por oposición a aquellas que son para ser bailadas en parejas (cf. Ayestarán). En este contexto, la cultura letrada adoptó ese canto y ese baile como representativo de un momento histórico que lo inundaba todo con la luz de su sol de mayo¹⁴. Un registro de la época, lo proporciona Francisco Acuña de Figueroa (1978) en su monumental *Diario Histórico*

¹⁴ Señala Ayestarán (1953) que "Alejandro Magariños Cervantes asegura que en 1820 el Cielito ya se practicaba en los salones montevideanos. En su novela 'Caramuru; [...] su protagonista Lia Nisser, dice que 'ella sabía todos los bailes antiguos y modernos, [...] en los de menor etiqueta o mejor dicho en los muy íntimos, entre sus deudos, o amigas por extravagancia, boleras, cielitos, mediacañas, y algunos otros.' (480).

del Sitio-de Montevideo. Allí cuenta que los sitiadores de la capital de la Banda Oriental cantaban cielitos frente a las murallas de la ciudad. Uno de ellos se cantó en la noche del domingo 2 de mayo de 1813 y, según también se deduce de sus palabras, este tipo de composición ya se practicaba con anterioridad: “Solían los sitiadores en las noches oscuras acercarse a las murallas, tendidos detrás de la contraescarpa, a gritar improperios, o a cantar versos” (*Tomo 1* 240). El cielito circula entre las tropas que cantan para asustar al enemigo y darse aliento mutuamente, asimismo, en los salones montevidianos donde, fuera de toda etiqueta, la sociedad escogida lo baila. Es decir, que el puntal de la poesía gauchesca, la primera forma que se consolida como propia de aquello que el futuro y la convención llamarán un género, se populariza mediante una contaminación de registros metaforizada en la propia escritura de Acuña de Figueroa, que transcribe composiciones, es decir, las cita. De hecho, ante el afán de la crítica literaria por atribuir toda composición gauchesca o cuasi-gauchesca a un autor, estos poemas habían sido señalados como producto de la pluma de Hidalgo cuando, como demostró Antonio Pradiero (1986), no existen evidencias para tal atribución. Nos encontramos ante un uso instituido en la inmanencia: una forma popular se filtra en el centro de la cultura letrada y un sector privilegiado la asume adaptándola a su propio marco de ejecución (entre lo íntimo y lo divertido, la parodia y el festejo, el lujo y la extravagancia). Ese procedimiento podría nombrarse como una presencia de la voz popular y gaucha en el centro de la ciudad letrada. Una contaminación inversa: ya no el gaucho ‘escrebido’, sino el letrado que baila una forma popular y se sumerge en esa ‘entridad’ donde el uso es inmanencia y se vuelve posible una ‘ficción de pueblo’; en ese lugar entre registros, en lógicas de pueblos diversos que señalan y separan sectores escogidos para el buen vivir y sectores escogidos para pelear en el campo –tanto en el de batalla como en el de la explotación agraria. Un uso basado en la apropiación dentro del espacio privado de la tertulia, el baile y la reunión social que no es instrumentalización, sino afectación del que usa: espacio de inmanencia donde, dentro de cierta matriz simbólica, se vuelven indiscernibles sujeto y objeto.

Si a Acuña de Figueroa “podemos reconocerlo como el primer investigador del canto gaucho” (Rocca 9), en el modo en que transcribe los cielitos que legó, en la misma forma en que los señala, ya se encuentra marcada la distancia frente a esa voz porque los gauchos cantores se “acercaban a la contraescarpa a gritar improperios o cantar versos”

(Acuña, *Tomo 1* 240): como si una y otra emisión, el impropio y el verso como forma degradada de la poesía, fueran intercambiables, uno o el otro, en un orden indistinto. Es decir, ellos putean o cantan en tanto estas se convierten en las marcas identificatorias de sus enunciados. Por supuesto, que esa distancia está indicada también por la pertenencia a bandos opuestos: la política, y no solo la guerra, está en la base de las condiciones de posibilidad de la gauchesca. Registro bajo del gaucho y pertenencia al otro bando se homologan. Así, cuando se refiere el 27 de noviembre de 1813 a los cantos de los enemigos artiguistas, los nombra como “cantinelas” o, simplemente, y de un modo ya repetido, “versos” (*Tomo 2* 35). Por otra parte, como señala Pablo Rocca (s.f), cada vez que Acuña se refiere al canto gaucho modifica la forma de su métrica y la vuelve octosilábica, mientras que cuando trata temas más elevados, ronda el decasílabo u otra versificación culta. La voz del letrado se ve afectada por la voz del otro¹⁵.

Un dato interesante, en ese sentido, resulta de comprobar que los primeros cielitos que se han antologado como producción de una pluma letrada (anónima o no) no logran, y quizás no la buscan con énfasis, la mimesis del habla rural, sino que guardan la marca de una voz letrada a medio camino de un remedo de lo popular, todavía apegada a un lenguaje alto en cuya pluma, sin embargo, no deja captarse el decir bajo de la plebe que surge como contraste con las formas neoclásicas vigentes. Allí se ve la fisura y el tejido, la mimesis en su devenir histórico, la forma literaria en su proceso de formación. Estanislao Zeballos compila, en su *Cancionero popular* una composición llamada “Cielos de la patria” (1814) –recuperada por Becco (1985) en la edición aquí considerada. Ese texto no pertenecería a la poesía gauchesca en sentido estricto ya que no hay allí copia de la voz gaucha, pero sí muestra la intención de aproximarse a un habla popular fronteriza, entre la ciudad y el campo. Comienza diciendo: “El general Vigodet / mandó a nuestro general, / un parlamento diciendo, / de que quería tratar” (27). La formación de la estrofa ya presenta una rareza en su sintaxis que no es atribuible a

¹⁵ Este devenir alcanza su punto máximo una década después, cuando Acuña escribe cielitos. Uno de ellos, el “Cielito oriental”, formó parte de *El parnaso oriental*, antologado por Luciano Lira (1835). Por otra parte, he encontrado cielitos escritos para ser repartidos en la multitud, junto con otros poemas, en la Colección Acuña de Figueroa de la Biblioteca Nacional de Uruguay, lo cual afirma la vocación del escritor por asumir esa voz plebeya en sus composiciones. A lo cual podría sumarse que no es la única forma popular que practica por entonces, sino que también produce Medias Cañas y Letrillas. Pero eso ya sería tema de otro artículo.

una forma culta: “de que quería tratar”, indica la pertenencia de la voz poética al terreno del habla rústica. Cuatro estrofas más abajo, el poema dice que los españoles “suplican a nuestro jefe / que es el coronel *Alviar*” (28). El intercambio vocálico, de la *e* por la *i*, marca la mimesis de un habla popular; no gaucha, o a medio camino de serlo en un criollismo rioplatense como *work in progress*, pero sí decididamente plebeya. Lo mismo puede pensarse del “Cielito de la Independencia” (1816), ya citado. Sin embargo, en la cronología, el primero que fue compuesto por una pluma anónima y que marca un quiebre hacia una decidida mimesis del habla gaucha es el “Cielito del bañado” (1818), que si bien no indica desde el título que lo compuso un gaucho, sí emplea en el cuerpo del poema un lenguaje marcadamente campero y rústico al elegir términos como “bostiar”, o afirmándose identitariamente en la vestimenta, como lo hacían los hombres de la movilización de abril de 1811, “porque andamos con ponchitos” (44). Quien sí señalará, ese mismo año, desde el título que el poema es obra de un hombre de la campaña será Hidalgo en el “Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú”, publicado en hoja suelta, de compra optativa por dos reales junto a *La Gazeta de Buenos Aires* no. 70, del 13 de mayo de 1818.

Entre la vocación popular del canto y el baile y la forma letrada de una mimesis escrita y la adopción de danzas plebeyas en los salones: ‘entre’ esos procesos culturales es que surge una ‘ficción de pueblo’ hacia 1810. El pueblo que así se postula es una forma de aparición del pueblo ampliado, el que porta la soberanía y el que debe pelear (ya sea en el campo de batalla o en la arena pública donde priman la palabra y el debate) para defenderla y afirmarse en libertad. También eso ocurre entre la adhesión popular a sus líderes, como señala el “Cielito de la patria” que nombra a “*Alviar*” como “nuestro jefe” (28), y la búsqueda de unidad de ese pueblo que enuncia el “Cielito de la independencia”, afirmando que: “Todo fiel americano, / Hace a la patria traición / Si fomenta la discordia, / y no propende a la unión” (36), donde se postula, en términos simbólicos, el concepto de un pueblo amplio y soberano. Por lo tanto, una forma literaria como esa puede arraigarse e, incluso, emerger ante las murallas de Montevideo, detrás de las cuales se resguarda el enemigo, porque existía una cultura política en los sectores populares previa al uso de la voz del gaucho, porque cantaban, como señala Acuña de Figueroa, y porque se movilizaban, como en las jornadas del 5 y 6 de abril de 1811. La voz de ese canto disonante respecto de las formas neoclásicas

se encuentra en la base de un discurso articulado en un imaginario de comunidad rioplatense, para afirmarse a sí mismo en una manera de imaginar y legitimar un pueblo. Y esa voz no se la dio el letrado al gaucho, antes bien, el impulso inicial nace al revés: parecería que el gaucho, con su folclore, le dio al letrado la posibilidad de una voz, la eventualidad de consolidar una comunidad independiente bajo la nueva lógica del pueblo ampliado, ese que incluye, con reparos, al populacho de los festejos, los motines y las disputas callejeras. La ficción de un pueblo bajo, que danza, se vuelve matriz simbólica para imaginar a un pueblo más amplio, más horizontal¹⁶. Ahora, ¿de qué está constituida la matriz simbólica a la que recurren los cielitos para postular su pueblo?

Una de las formas se produce en estos textos a partir de la definición de una otredad que se propone como límite para la propia identidad, en un proceso diferencial de constitución identitaria¹⁷. Los cielitos que copia Acuña de Figueroa parten por trazar esa distancia en la identificación de los enemigos, “Los chanchos que Vigodet / ha encerrado en su chiquero”, con lo cual homologa, de este modo, Montevideo y chiquero, adversario y animal, y le quita potencia a la articulación de la voz del otro que, ahora, cae de la *polis* y mantiene su voz como simple medio de transmisión de sentimientos básicos. Frente a ellos, los patriotas: esos que “Se ca... en los gallegos” (26).

Una referencia que aparece como insoslayable en los cielitos de esta época es aquella que apunta hacia los líderes de los bandos en disputa. Porque si ese *ellos* se identifica con “Los chanchos *de* Vigodet”, en los “Cielos de la patria” (1814) se señala a un jefe de este lado, que es “el coronel *Alviar*” (28). Pero, también, tiene un mensaje para el “Supremo / director que nos gobierna”, ya que le pide que “nos libre de esta semilla [la del despotismo español] / y que aquí ya nunca prenda” (29). Este cielito llega al extremo de la lógica identitaria al pretender que se señale al enemigo con una marca en el rostro, como en otras partes del cuerpo se marca al ganado:

¹⁶ Si bien esa amplitud u horizontalidad aquí se lee de modo simbólico, cierto enraizamiento en el conflicto de discursos existía, ya que, frente a Artigas, “las minorías dominantes [...] percibían el alzamiento como un acortamiento de la distancia social” (Frega 152).

¹⁷ Se sigue, en este punto, a Laclau (2005) cuando señala que “toda identidad es construida dentro de esa tensión entre la lógica de la diferencia y la lógica de la equivalencia” (94).

¡Ay! Cielo, cielito, cielo,
cielo con letras cifradas
una P con una S
*y esto que fuese en la cara.*¹⁸
 A todos los sarracenos
 que en esta tierra quedasen
 con una E y una P
 en la frente los marcasen. (cursivas en el original; 29-30)

Mediante el canto, entonces, se define una propiedad común que aúna a los paisanos y a sus representantes en una lógica de pueblo. Ellos son parte del pueblo de la libertad y de la igualdad, por eso pueden exigir a sus superiores: la soberanía les pertenece, forman parte del sector parlante de la sociedad, ese conjunto mayor que los incluye y que se define en la libertad y la igualdad proclamadas desde el gobierno¹⁹.

El “Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú” (1818) tiene una estructura narrativa. Relata, desde la voz plebeya, los sucesos que desembocaron en el triunfo decisivo de esa batalla para las fuerzas patriotas. En este cielito, aparecen los indios como parte del colectivo porque “ni por el diablo aflojaron [en la batalla], / mueran todos los gallegos, / viva la Patria, gritaron” (52). El elemento aglutinante acá es muy general, por eso puede incluir al indio ya que aquí se trata de una barrera simbólica amplia, la de ser americanos: “Cielito, cielo que sí, / americanos unión, / y díganle al rey Fernando / que mande otra expedición” (54). El triunfo, que aglutina al pueblo vencedor, se ratifica en un significativo predominante por excelencia del período y en la figura de uno de sus líderes: “Viva nuestra *libertad* / y el *general San Martín*, / y publíquelo la fama / con su sonoro clarín” (destacados propios; 55). Autorizado en la escritura y actualizado en la voz, debe aparecer este triunfo. Se reúnen, en la voz plebeya, la libertad que es símbolo del nuevo gobierno, y la revolución, el líder a quien se le atribuye el triunfo y la divulgación del mismo: elementos centrales para una 'ficción de pueblo' hacia 1810.

No obstante, la voz popular tiene más para decir en el cierre del poema: “Cielito, cielo que sí, / vivan las autoridades, / y también viva

¹⁸ Las letras PS corresponden a patricias sarracenas.

¹⁹ De hecho, para Rancière (1996), es precisamente la existencia de una igualdad en la posibilidad de hablar aquello que permite la aparición de un pueblo.

yo / para cantar las verdades" (55). La gloria no le pertenece entonces solo a las autoridades triunfantes, a los líderes que aúnan al pueblo en la grandeza y la fama de su figura, sino también a la voz plebeya que canta las victorias. Se igualan, así, en esta 'ficción de pueblo' emancipado, autoridades y pueblo, pelea y canto, triunfo y libertad: voz (letrada: la ley) y voz (plebeya: sustento de la ley y, al mismo tiempo, anomia de la lengua). Porque si es "el gobierno presente, / que por su constancia y celo / [quien] ha hecho florecer la causa / de nuestro nativo suelo" (55), es el pueblo que habita ese espacio el que encarna esa causa por su propio origen territorial, por ser "americanos". Ese común americano es entonado por una voz singular que "canta verdades", pero esa singularidad se desdibuja al interior mismo de los textos en la aparición del plural. Juega entre la voz singular que canta y el todo al que representa.

El "Cielito a la venida de la expedición española al Río de la Plata" (1819) articula una dialéctica entre lo singular y lo plural desde una voz que se asume cantora pero, a la vez, se define como parte de un conjunto mayor, que lo excede y lo incluye: "El que en la acción de Maipú / supo el cielito cantar, / ahora que viene la armada / el tiple vuelve a tomar [...] Ellos traen caballería / del bigote retorcido, / pronto vendrá contra el suelo / cuando demos un silbido" (56-57). Esa misma voz que cantó en la otra batalla vuelve a hacerlo ahora, que la pelea se avecina. Pero la unión, el plural de este pueblo aparece de un modo tan intenso que basta con un silbido para atemorizar al enemigo. Es decir: basta una no-voz, o la voz reducida al mínimo, un silbido, para sujetar al otro "contra el suelo". Más allá de la hipérbole, la marca que parte aguas entre una comunidad y la otra resulta del significante que los reúne en su aislamiento: "Ellos dirán: Viva el *Rey*; / nosotros: La *Independencia*" (destacado propio; 58). Aquello que se define allí es la legalidad misma de la sociedad defendida y sostenida en el "cielo de nuestros derechos, / [donde] hay gaucho que ande caliente / por tirarse cuatro al pecho" (58). El cielito levanta un dictamen de época, porque si afirma que: "No queremos españoles / que nos vengan a mandar", la causa de la sentencia es clara, "tenemos americanos / que nos sepan [saben] gobernar" (58-59). En este espacio rioplatense donde el pueblo se postula desde la literatura en consonancia con otros discursos, "no hay cetro y coronas / ni tampoco inquisición, / hay puros mozos amargos / contra toda expedición" (59). La soberanía no se ejerce aquí en el cuerpo sagrado del rey, porque el rey tiene otro cuerpo, un cuerpo humano: "Cielito, cielo que sí, / el Rey es hombre cualquiera, / y morir para que él viva / ¡la puta...!

es una zoncera” (59). La ficción del cuerpo sagrado del rey se ha diluido para el americano, sus dos cuerpos (Kantorowicz, 2012) son solo uno, perecedero y a punto de ser derrotado. La ‘ficción de pueblo’ se apropia de la soberanía, desplaza al rey y coloca allí a los nuevos gobernantes: en la voz del gaucho se postula un pueblo.

5. El futuro del género

Los cielitos de la década de 1810 son la primera forma estética por la que apuesta la gauchesca en este período. Será, por otra parte, la forma más constante durante la primera década del siglo XIX para esta literatura. El cielito habita un espacio liminar, entre lo letrado y lo plebeyo, entre el uso y la voz, que permite pensarlo como el emergente de un momento histórico donde las mismas categorías que componían el tejido social son reformuladas: ¿cómo se conforma y se piensa un pueblo en esta época de cambios y revoluciones? La gauchesca de 1810 no se caracteriza por la donación de una voz por parte del letrado hacia el plebeyo y funcionando, así, en espejo con la militarización y desmarginalización del gaucho, sino por su capacidad de intervención en un contexto de cambio cultural y transformación identitaria en torno a qué es concebible como un pueblo. El debate a partir de ese significante perdura en las décadas siguientes. Excede a este trabajo ese análisis, pero, como cierre, baste destacar que, al menos hasta 1835²⁰, los textos gauchescos siguieron experimentando desde hojas sueltas o desde el periódico, en diálogos, en más cielitos, en cartas, remitidos: poemas de diversa factura que darán lugar a otras ‘ficciones de pueblo’.

Referencias bibliográficas

- Acuña de Figueroa, Francisco. *Dario histórico del Sitio de Montevideo. Tomo 1*. Montevideo, Biblioteca Artigas, 1978a.
- . *Diario histórico del Sitio de Montevideo. Tomo 2*. Montevideo, Biblioteca Artigas, 1978b.
- Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos*. Trad. Rodrigo Molina-Zavalía. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2017.

²⁰ Destaco ese año porque es el cierre cronológico de la investigación de doctorado donde se incluye este artículo.

- Ayestarán, Lauro. *La música en el Uruguay Volumen 1*. Montevideo, Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica, 1953.
- Becco, Horacio Jorge. *Cielitos de la Patria*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1985.
- Beruti, Juan Manuel. *Memorias curiosas*. Buenos Aires, Emecé, 2001.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2002.
- Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. Trad. Oscar del Barco. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2014.
- Di Meglio, Gabriel. *¡Viva el bajo pueblo! La plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la Revolución de Mayo y el rosismo*. Buenos Aires, Prometeo, 2016.
- Dollar, Mladen. *Una voz y nada más*. Trad. Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli. Buenos Aires, Manantial, 2007.
- Fradkin, Raúl. "Introducción: ¿Y el pueblo dónde está? La dificultosa tarea de construir una historia popular de la revolución rioplatense". *¿Y el pueblo dónde está? Contribuciones para una historia popular de la Revolución de Independencia en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Prometeo, 2008a.
- _____. "Cultura política y acción colectiva en Buenos Aires (1806-1829): un ejercicio de exploración". *¿Y el pueblo dónde está? Contribuciones para una historia popular de la Revolución de Independencia en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Prometeo, 2008b.
- _____. *La historia de una montonera. Bandolerismo y caudillismo en Buenos Aires, 1826*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2006.
- Fradkin, Raúl y Garavaglia, Juan Carlos. *La Argentina colonial. El Río de la Plata entre los siglos XVI y XIX*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- Frega, Ana. "Los infelices y el carácter popular de la revolución artiguista". *¿Y el pueblo dónde está? Contribuciones para una historia popular de la Revolución de Independencia en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Prometeo, 2008.
- Halperin Donghi, Tulio. *Revolución y guerra: formación de una elite dirigente en la Argentina criolla*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2007.

- Kantorowicz, Ernst. *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Trad. Susana A. Araluce y Rafael Blázquez Godoy. Madrid, Akal, 2012.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Trad. Soledad Laclau. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Perfil Libros, 2000.
- Lugones, Leopoldo. *El payador*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.
- Palti, Elías. "Joaquín de Finestrada y el problema de los orígenes ideológicos de la Revolución". *Conceptos fundamentales de la cultura política de la Independencia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia / Helsinki University, 2011.
- Pradeiro, Antonio. "Prólogo". *Obra Completa de Bartolomé Hidalgo*. Montevideo, Biblioteca Artigas, 1986.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.
- . *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires, Prometo, 2014.
- Rocca, Pablo. "Francisco Acuña de Figueroa: voz, letra e impresos en Montevideo (1813-1843)", (s/f), Recuperado de <http://www.fhuce.edu.uy/images/SADIL/Pablo%20Rocca.pdf>.
- Rojas, Ricardo. *Los gauchescos. Historia de la literatura argentina. Dos tomos*. Buenos Aires, Losada, 1948.
- Schvartzman, Julio. *Letras gauchas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

Fondos documentales

- Archivo Artigas. Tomos III y IV. Disponibles en el siguiente link al 5 de abril de 2017, <http://www.bibliotecadelbicentenario.gub.uy/innovaportal/v/53049/51/mecweb/archivo-artigas>
- Archivo Pivel Devoto. Archivo General de la Nación, Uruguay.
- Colección Acuña de Figueroa de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Montevideo, Uruguay.