



Representaciones nacionales
en la gauchesca y en la literatura Argentina.
La batalla de Pavón como una lucha de
acentos

Mirta Amati

Facultad de Ciencias Sociales
Univerdidad de Buenos Aires
mirtamati@yahoo.com.ar

Resumen: En este trabajo presentamos el análisis de dos poemas gauchescos del siglo XIX en el Río de La Plata. Las similitudes y diferencias encontradas -entre un poema gauchipolítico editado como hoja suelta y otro, que forma parte del canon de la literatura argentina- nos permiten reflexionar sobre modalidades de comunicación -los lenguajes, la violencia, la relación entre política y cultura- en un contexto en que se estaba construyendo el género gauchesco como modelo de literatura pero también de una lengua e identidad nacional. El artículo reflexiona sobre las inclusiones y exclusiones (de lengua, de sujetos, de modos de relación sociopolítica) así como sobre las opciones metodológicas que nos permiten o no acceder en estas cuestiones.

Palabras clave: género gauchipolítico, transtextualidad, dialógica, política y cultura

Introducción

En el presente trabajo analizamos dos poemas: “Batalla de Pavón. Parte del general vencido” de Estanislao del Campo, y “Cagada de D. Justo José”, folleto firmado por Anastasio el Pollo (que pueden encontrarse al final de este trabajo).

Mientras la primera fue escrita por Estanislao del Campo en 1861 y publicada en 1870 como *Poesías* (Imprenta de Buenos Aires, p. 121 y ss.); la segunda, es una *hoja suelta*: “Cagada de D. Justo José. Cantada por Anastasio el Pollo”. Si bien Anastasio el Pollo es el nombre de uno de los personajes y el seudónimo de del Campo, éste no reconoció ese poema como de su autoría. Este trabajo aportará y tendrá en cuenta los datos que podrían ser fundamentos para dicha hipótesis -como veremos en la “primera entrada”- pero no se centra en esto.

La comparación de estos poemas se basa en las similitudes textuales y paratextuales, temáticas y contextuales, pero también se centra en una diferencia fundamental: el registro de la violencia, lenguajes y concepciones de mundo diferentes. El último texto es un material poco conocido, poco frecuentado por los estudiosos, marginado de la literatura, parte de una zona documental oscura u oscurecida; sin embargo son producciones genuinas de una época, cuya mentalidad, espíritu o cultura sólo puede recomponerse incluyendo todas sus facetas, todos sus productos.

Por otra parte, estos documentos pertenecen a lo que se ha dado en llamar estilo o género gauchesco. En Argentina, la construcción de ese género o convención literaria, como modelo de literatura y de lengua nacionales, no sólo excluyó el peculiar lenguaje de la campaña, también desechó los textos en donde éste aparecía, obras que por remedar ese vocabulario marginal, rústico, no se consideraban literarias o artísticas. Hay un rechazo de la veta de violencia, obscenidad y pornografía de la gauchesca, transmitida oralmente y a través de folletos y hojas sueltas, rechazo que se evidencia con la ausencia de su registro en libros.

Este trabajo intenta acceder a ese mundo a través del lenguaje de esas producciones periféricas. Porque la lengua es central en la comprensión de la cultura, como señala Ángel Rama retomando a E. Sapir: comprender lo que puede considerarse un “simple poema” supone acceder a la significación corriente de las palabras, es decir su sentido común, pero también a la comprensión “de la vida entera de la comunidad que está reflejada en las palabras” (en Rivera: 1977:32)

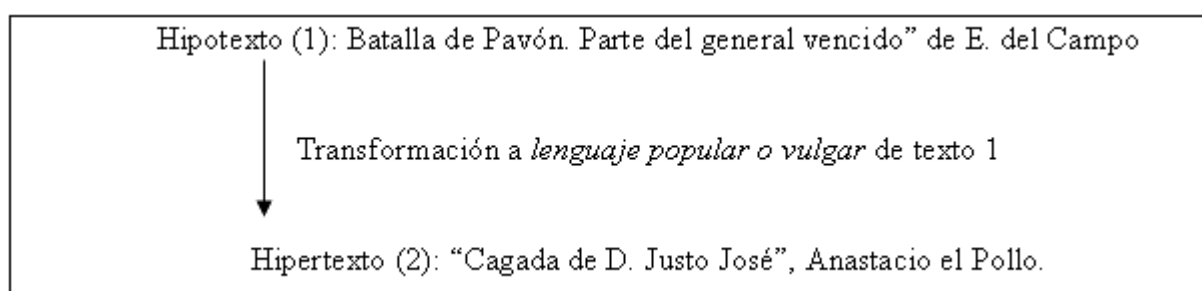
Para esto, como “segunda entrada”, colocamos los textos a analizar en diálogo con otros textos: no para responder nuestras preguntas sino para *encontrar las respuestas que se dieron los hombres de la última mitad del siglo XIX, en el Río de la Plata, respecto a la política y la literatura.*

1ra. entrada: Paratextos, intertextos, architextos

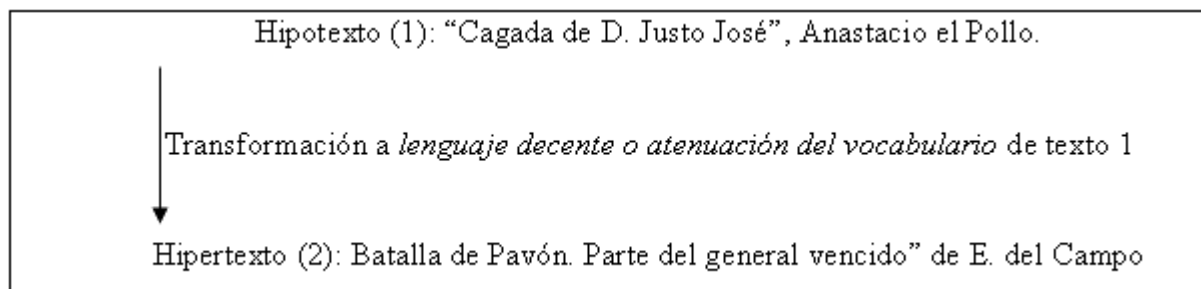
Realizaremos un primer acercamiento a los textos de nuestro corpus, partiendo de las definiciones y operaciones de análisis propuestas por Genette (1989:9-10) como ‘transtextualidad’: “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”. De los cinco tipos de relaciones transtextuales que distingue dicho autor, para el análisis de los poemas nos centramos principalmente en la ‘intertextualidad’ y la ‘hipertextualidad’. Se trata de distinguir el tipo de relación que establecen los poemas: *relación de copresencia* -si encontramos ‘cita, plagio, alusión’- o *relación de transformación o imitación* de todo el otro poema.

La relación “hipertextual” sería fácilmente atribuible si supiéramos cuál fue la primera versión de los poemas. De contar con ese dato -una relación causal, temporal- podríamos sostener que el último poema sería un (hiper)texto derivado del otro (hipo)texto anterior, por transformación simple o indirecta (imitación). En el caso de haber sido la *Batalla* el primer texto, fue transformado al traducirlo a un lenguaje popular o vulgar; en el caso de haberlo sido la *Cagada*, esa transformación supuso la atenuación del vocabulario, su traducción a un lenguaje decente.

Relación hipertextual 1:



Relación hipertextual 2:



Aunque carecemos de ese dato, hay indicios ‘paratextuales’ que nos están señalando éste último tipo de relación. El *subtítulo* alerta al lector sobre la relación con la obra anterior: es el “parte del general vencido”. Históricamente, existió un parte, aunque éste -por supuesto- es un poema literario. Con este juego de reenvíos, el “canto” del gaucho Anastacio el Pollo, también puede reenviar al “Parte” de Justo José (escrito por del Campo): es el parte *cantado* (lo que para el gaucho, resulta una “Cagada”); si es el parte cantado, aquél tuvo que ser anterior.

Por otro lado, si seguimos la definición de Genette, la *relación hipertextual* es “masiva” -toda la obra (hipertexto) derivando de toda la otra (hipotexto), con recurrencias formales, estilísticas y genéricas- y “declarada” mas o menos oficialmente -el *autor* elegido en la “Cagada”, Anastacio el Pollo, es también *seudónimo* (aunque “correctamente escrito”: con “s”, Anastasio) de Estanislao del Campo, lo que podría estar declarando ese vínculo-.

Otras señales que nos indicarían esa relación hipertextual es la que se da a nivel de la *architextualidad*, la relación con categorías generales o trascendentes: la elección por el género *lírico-epistolar* y la *parodia*. En el primer caso, hay muchas recurrencias: el tema de la carta (la Batalla de Pavón), el lugar y fecha en que se escribe (Diamante, septiembre 18 de 1861), el destinador y destinatario de la misma (Urquiza y Derqui). En el segundo caso, se trata de una parodia, definida por Genette como aquella que mantiene con el hipotexto -o texto parodiado- una *relación lúdica*: lo toma “sólo como modelo o patrón para la construcción de un nuevo texto que, una vez producido, ya no le concierne”. Para que ese efecto sea reconocido, decodificado por los lectores, se realiza preferentemente sobre textos breves y bastante conocidos.

Podemos -en base a dicha definición- tomar a la *Cagada* como una parodia de la *Batalla*, así como considerar a la *Batalla* una parodia del Parte ‘real’ de Urquiza. Como vimos, en los títulos y subtítulos, hay mínimas transformaciones que reenvían al texto fuente, transforman la ‘letra’ de ese texto apartándola de su sentido original, *rebajando* ese sentido: del Parte del *General Urquiza*, al del *General Vencido*, de éste a la *Cagada* de Justo José cantada por un gaucho.

Lo mismo sucede con el contenido del texto, se respetan las estrofas, no sólo en el aspecto formal sino también en el contenido/tema, modificando el sentido, rebajando aún más la figura de los personajes: Urquiza, Derqui, Mitre. Así en la *Batalla* Urquiza dice que “tiene un temor” (v.25), mientras en la *Cagada* cuenta que se le “fueron los guevos a la barriga” (vv.29-30); Mitre es “un gran zorro” en el *Parte* (v.18) y en la *Cagada* “un gran jodido y un nulo” (v.34); la primera mención de Derqui en la *Batalla* es como “Señor Presidente” y en la *Cagada* como “Tuerto, hijo de la gran puta”. Y en el final, mientras en la *Batalla* Urquiza se despide diciendo (vv 201-202):

“Adiós, pues, querido amigo,
Y compadre y Presidente”

En la *Cagada*, respetando la forma de la despedida, utiliza otra 'letra' (vv. 57-59):

“Adiós pues, ya estás jodido/
Y se va tu presidencia/
Jodete y tené paciencia”

Es ese *juego* de transformaciones (¿deformaciones rebajadoras?) y el reconocimiento de ellas por la permanencia de otros elementos, lo que causa el *efecto paródico*, lúdico y humorístico.

2da entrada analítica: *Intertextualidad dialógica*

En la primera entrada, analizamos la información que las obras nos brindan respecto al modo en que deben ser leídas, algo que siempre remite a otras obras: para Genette (1989:19) “no hay literatura que, en algún grado y según las lecturas, no evoque a otra”. Pero con esto no podemos acceder ni a la génesis ni a la historia en que fueron producidas, no podemos acceder a la *cultura* o *contexto* de esas obras.

Para dicho propósito, hay otra definición de ‘intertextualidad’ que es mucho más enriquecedora, se trata de la concepción de Bajtin. Para éste, a diferencia de Genette, la intertextualidad, no supone ‘relaciones’ entre textos sino a los *textos mismos dialogando*, respondiéndose, polemizando, esperando respuestas, esperando otros textos.

Los poemas no son objetos o textos literarios centrados en sí mismos, abiertos sólo a los textos -literarios- con los que estarían relacionados por su “literaturidad” o “transtextualidad” (concepción que hasta podría rechazar la inclusión del Parte de Urquiza “real” en nuestro análisis anterior), sino un fragmento o *eslabón* de la “cadena ininterrumpida” de *actuaciones* o *interacciones discursivas*. Esas actuaciones discursivas, esos enunciados no pueden comprenderse fuera de la interacción, fuera del flujo continuo e histórico. Por otro lado, desde esta concepción, nuestro análisis no lo interrumpe ni lo corta, no lo congela ni lo objetiva, sino que lo continúa, lo *contesta*.

Desde esta concepción, no se trata ya de delimitar -en una totalidad centrada en sí misma y autónoma- el vocabulario y las imágenes, ya que la propia obra no brinda toda la información respecto a la forma en que debe ser leída, se trata de analizar *cómo fue leída o contestada*. Tampoco se trata de localizar/analizar qué cosas toma cada texto de otros textos, localización que supone *arrancarlas del contexto*, del diálogo o interacción discursiva. Justamente se trata de *contextualizarlas*, considerando al contexto -no como algo externo que influye sobre los textos-, sino como inherentes a los mismos: *el con-texto es inter-texto*.

Cultura popular y cultura oficial

Para Bajtín cada texto -desde una palabra o una frase en la comunicación cotidiana hasta un libro- es un enunciado y como tal supone *enunciación*, una forma de decirlo, una *entonación*. Esto hace del lenguaje, un campo de ‘choque’, de ‘lucha’ *por el sentido*, donde *cada sector social impone su ‘acento’, su ‘tono’*.

Una primera lectura de los poemas, supone a cada uno de ellos como un enunciado (ya que hay un cambio de sujeto: del Campo/Anastacio el Pollo), y una enunciación o entonación específica en cada uno: una forma diferente de decir la misma cosa, de contar los mismos hechos. Así, esa primera lectura puede sostener que uno de los textos -la *Batalla*- posee la *tonalidad* de los *autores gauchescos*, mientras que el otro -la *Cagada*- pertenece a la *entonación del gaucho*. Sin embargo en los dos casos se trata de ‘escritores’, si bien una obra pertenece al canon de los gauchescos y la otra a su periferia. De esta forma, aunque de la lectura lineal de cada poema se podría sostener que la *Cagada* pertenece al universo de ‘lo cómico’ o ‘popular’ y la *Batalla* al de ‘lo oficial’, una lectura más profunda nos revela en *cada* poema elementos de esas dos culturas. Ambos incluyen palabras, imágenes, entonaciones de cada cultura, en ambos aparece la lucha, la tensión entre ellas.

Es que para Bajtin hay múltiples manifestaciones de la cultura popular que él denomina “carnavalesca”, ésta constituye toda una *concepción de mundo*, no determinadas imágenes, formas clasificadas, separadas de esa concepción (aunque esa concepción, por supuesto, supone formas, fórmulas y símbolos, un vocabulario específico y una forma de comunicarlo). Hay, como en el canon clásico y el grotesco estudiado por dicho autor, ‘lucha’, ‘influencias recíprocas’, ‘entrecruzamientos’ y ‘combinaciones’.

Los poemas considerados como diálogo *en* una interacción discursiva suponen “polifonía”: voces, sentidos y entonaciones múltiples, en *lucha*, *dentro* de sí y *entre* sí. Al tratarse de dos enunciados que reenvían uno al otro se definen al relacionarse, al “contestarse”. Pero, tomados conjuntamente, *se definen ambos por el diálogo/lucha con obras canónicas o textos* (no sólo literarios) *del universo de “lo oficial”*. Por esto, los poemas sólo pueden comprenderse dentro del contexto en el que se produjeron y comunicaron: contexto político, económico, social, y también con-texto de género.

Los con-textos

Los textos de la gauchesca

En el con-texto, aparecen varios enunciados que se entretajan con los dos que comprende este trabajo. Como ya señalamos los enunciados se definen por el cambio del sujeto que enuncia, pertenecientes a *sectores sociales diferenciados*. En el período que comprende nuestro caso, esos enunciados tienen la tonalidad o los acentos de las distintas facciones o partidos: el de la Confederación por un lado, el de Buenos Aires por el otro. Dentro de esa ‘cadena discursiva’ encontramos este diálogo-lucha, producto de ese *desencuentro* de la historia argentina que se dio desde la caída de Rosas hasta la Batalla de Pavón (1852-1861).

Esos acontecimientos políticos estaban entre-tejidos con los textos de la gauchesca. El género gauchesco está atravesado por esa lucha y esos tonos, en él se cruzan “fuerzas y valoraciones sociales vivas”, las entonaciones de diferentes sectores sociales: una población rural, analfabeta, y también las distintas facciones políticas.

Ángel Rama (1994:59-98), partiendo de “modulaciones epocales diferenciales” del género establece una periodización basada en los “rasgos creativos” condicionados por el marco histórico, periodización que consta de cuatro etapas:

1ra. 1810-1830: se inicia con la 'ascensión de Rosas a la Gobernación de Bs. As. y la Independencia de Uruguay', la principal figura es Bartolomé Hidalgo.

2da. 1830-1852: correspondiente a la 'lucha de facciones, con centro en J. M. de Rosas' hasta su caída: Batalla de Caseros. Se instaura el 'género poesía gauchesca', los poetas están al servicio de los partidos cumpliendo una 'función mediadora entre los dirigentes y las masas analfabetas'. Principal figura: Hilario Ascasubi.

3ra. 1852-1870: corresponde con los 'conflictos de la Confederación' hasta la Batalla de Pavón (1861). Con la ascensión de Mitre a la presidencia (1862) se impone el nuevo orden liberal, imposición acelerada luego de la Guerra de Paraguay (1865-1870). El período se inicia con la última gaceta de Ascasubi (al servicio de Urquiza): *Aniceto el Gallo* (1853-1859), siguiendo con la producción de su discípulo, Estanislao del Campo (bajo el seudónimo de Anastasio el Pollo, desde 1857) y culmina con la edición de sus *Poesías Completas* en 1870. La transformación de la poesía político-partidaria al género como 'puro divertimento elegante' (que se instaura con el *Fausto* de del Campo) corresponde al 'distanciamiento de la sociedad urbana respecto al campo'.

4to. 1870-1894: inaugurado por Hernández, es el período de canonización de las formas artísticas, con el abandono del servicio político-partidista para fundar la 'poesía social' en el Río de la Plata. Clausura este período la 'institución de las sociedades criollas y tradicionalistas', como la fundada por Elías Regules, a la que Rama (1994: 147-154) denomina "gauchesca domesticada".

Si bien los poemas de este trabajo se ubican en el 3er período, en ellos aparecen entonaciones del período anterior: el momento de constitución del género 'poesía gauchesca'. Es que nuestros poemas responden (continuando, respetando y modificando) al régimen normativo que, en dicho período, constituyó al género como tal. Dicho género toma la estructura literaria anterior (fundamentalmente la de Hidalgo, neoclásica) enriqueciéndola con los ritmos propios de las danzas populares: mezcla, entrecruza la cultura culta (española, neoclásica) con la popular. Además los poetas gauchescos se diferencian de sus antecesores por la 'versatilidad', y el consecuente 'reconocimiento' por parte de los intelectuales de la época, además del 'servicio partidario': ser escritor y ser político era una misma cosa, ser escritor consistía en ser 'empleado a sueldo', retribución recibida por la 'redacción de gacetas', 'hojas sueltas', etc. Así, los poemas buscan la adhesión partidaria de los sectores analfabetos, buscan provocar un efecto 'emotivo', la adhesión ciega-inmediata, sin explicaciones intelectuales-rationales, al partido. Priman recursos - como la 'invención de calumnias', la 'descripción de horrores de los enemigos', el enardecimiento, la apelación al ánimo guerrero de los paisanos contra su adversario'...- que tienen como efecto el crear rencores, adhesiones sentimentales, violencia emotiva. Para provocar esa adhesión, los poetas gauchescos 'cuentan' en primera persona la 'derrota de los vencidos', es un 'diálogo' entre 'gauchos' pertenecientes a la misma extracción social, facción, partido, son amigos, compadres, compañeros, vecinos...

Se estaba intentando construir una literatura propia remedando el lenguaje de los 'gauchos', *imitación* que era una *construcción*. Los poetas gauchescos no imitaban el lenguaje y canto de "los payadores" quienes -al diferencia de los gauchescos- imitaban las formas y temas del canon literario: justamente para ser *incluidos* en dicho canon debían *excluir* las formas cotidianas, populares de su propio sector social. Los poetas gauchescos escriben como si "citaran" a los gauchos, en esa escritura -bajo la forma de transcripción- *creaban* un personaje que "cantaba" o "contaba" los acontecimientos políticos. Esa forma de diálogo o cuasi monólogo donde otro gaucho servía de sostén, imagen especular del "receptor-lector", no sólo creaba la verosimilitud sino también cierta confusión en la autoría.

Esos reflejos -personaje principal que narra/ escritor, personaje secundario que escucha/ lector- favorecían las ‘confusiones’ entre los sujetos y sus enunciados y entonaciones: los escritores no eran gauchos sino hombres cultos, de la ciudad. Lo que sucede es que *producen* sus textos como *re-producción*. Por otro lado, con ese remedo el género gauchesco permitió el ingreso de las entonaciones populares del período, si bien con las tergiversaciones propias de la imitación, con la impostura de la -siempre falsa-copia, con las exclusiones propias de toda inclusión.

La producción de *textos gauchi-políticos* eran respuesta a los *enunciados políticos* (demandas de su partido, contestaciones al sector opuesto) y a los *enunciados propios de la cultura oral*: buscaban provocar una respuesta de los sectores de esa cultura, mayoritariamente rurales y analfabetos. Esa respuesta los constituía, los creaba como *partidarios* de su facción y al mismo tiempo como su *público*, lector u oyente de sus textos. (Cfr. Rama “La invención de un público”, en: Rivera 1977:13 y 16)

Nuestros poemas se ubican en un período de transición de la “poesía político partidaria” al “puro divertimento elegante”, por esto encontramos rasgos que continúan las normativas del género gauchipolítico y otros que la quiebran. Así en los poemas aparecen entonaciones específicas de una esfera de comunicación o de actividad humana, entonaciones que se fueron estabilizando y se reconocieron como propias del género gauchesco.

Los textos epistolares

En el momento histórico que estudiamos los intercambios epistolares constituían la manera habitual de comunicarse. Hasta mediados de 1800 esa comunicación era lenta -podía tardar meses según las distancias y el estado de los caminos- y riesgosa, sobre todo por el posible ataque de los indios.(Cfr. Carrasco (1854) “Las primeras mensajerías” en: Busaniche (1986:291-294). Si bien había correos regulares sólo existían entre algunas ciudades (Buenos Aires, Rosario, Santa Fé, Córdoba) no teniendo relación con el resto del territorio argentino. La correspondencia urgente se enviaba por chasques o a caballo que pagaba quien quería enviar las cartas o encomiendas, algunos funcionarios contaban con carruajes oficiales para realizar estos envíos. En 1854, por decreto del 8 de junio, el gobierno de la Confederación -cuya presidencia ejercía Urquiza- establece líneas de mensajerías nacionales: se trata de la construcción de postas y puentes, el mejoramiento de los caminos y la construcción de otros nuevos, junto con la construcción de carruajes públicos -diligencias- cuya salida y llegada era regular.

Así, en los periódicos de la época encontramos avisos de la “Administración General de Correos de la Capital” (Entre Ríos), “Mensajerías argentinas, Correos del Estado de Buenos Aires” y “otras Nuevas Mensajerías nacionales” que publicitan los lugares y días de llegada y salida de los mismos. (Cfr. *Boletín Oficial*, N^{os}. 229-238, septiembre-diciembre de 1861 y *Los Debates*, época segunda, n^o 202 y sgs., diciembre de 1857). Junto a esos avisos encontramos el de diligencias y vapores privados que -además de pasajeros- transportaban correspondencia y encomiendas, en el caso de que dichas cartas fuesen públicas y oficiales eran conducidas “gratis, como de costumbre”. Dichos avisos incluían el nombre del agente, la dirección y los lugares en los que paraban (“cafés”, la “casa del herrero, del panadero”, especificando los nombres de los mismos) así como el destino final.

Por otro lado, si consideramos las cartas en cuanto a su contenido, encontramos que son enunciados que interactúan: se contestan y responden, se dicen y contradicen respecto a determinados temas y sentidos. Las cartas no son sólo un documento para

el *historiador*, es decir un testimonio de hechos pasados, sino que también lo eran para los mismos protagonistas: para la lucha entre facciones -propias del período que comprende este trabajo- los dichos que aparecen en una carta son *testimonio escrito, prueba de veracidad* susceptible de utilizarse por quien la detente.

Tal vez por eso los escritos no son tan explícitos como los comentarios orales: lo específico de la oralidad es la imposibilidad de retener lo dicho una vez enunciado, por esto da lugar a las murmuraciones y al rumor. Así leemos en carta de Derqui a Urquiza: “¿Qué quiere Ud. que crea de todo lo que se dice y haya tomado su nombre, cuando todos los días estoy viendo lo que se dice y haya tomado falsamente el mío?” (Correspondencia del 22 de septiembre de 1960 en Santillán 1965:42). La oralidad aparece asociada a lo falso, mientras lo escrito se considera como un documento que da cuenta de la verdad.

Por supuesto que -como dice Le Goff (1991:227-239).- ningún documento es ‘inocuo’: las cartas en tanto documentos son “resultado ante todo de un montaje”. Para dicho autor todo “documento es monumento. Es el resultado del esfuerzo cumplido por las sociedades históricas por imponer al futuro -queriéndolo o no (...)- aquella imagen dada de sí mismas.” Por esto, lo que se debe hacer desde el análisis es “desmontar, demoler ese montaje, desestructurar esa construcción y analizar las condiciones en que han sido producidos (...)”. Esto es lo que intentamos hacer respecto a los intercambios epistolares en torno a la Batalla de Pavón.

En la correspondencia entre los distintos sujetos políticos que protagonizaron los acontecimientos de la batalla de Pavón se expresan acuerdos, desacuerdos, pedidos de explicaciones, referencias a dichos y murmuraciones alrededor de las actitudes de Urquiza respecto a la Confederación y a Buenos Aires. Cuando el General abandona el campo de batalla, no se sabe cuál es la causa, acercamientos anteriores con Buenos Aires -sobre todo los intercambios epistolares con Mitre- provocan sospechas por parte del gobierno de la confederación, quienes le envían cartas para que se explique. Esa actitud ambivalente de Urquiza respecto a su apoyo a las distintas facciones aparece en casi todas las cartas en torno a la Batalla de Pavón.

La correspondencia de ese personaje con Mitre, el tono amistoso que aparece en ellas, la relación con uno de los mayores exponentes del liberalismo porteño es mal visto por la Confederación. La correspondencia entre Urquiza y Mitre respecto a esta batalla fue amplia, empezó meses antes y finalizó meses después, con agradecimientos y acuerdos, aunque también con negativas: en carta del 2 de diciembre de 1861 (Archivo Mitre N° 2397)-es decir, una vez que Mitre triunfa en Pavón- Urquiza le anuncia que su provincia reasume la soberanía y se dispone “a convenir con Buenos Aires la base para la reconstrucción nacional. Entre Ríos la única que podría continuar la guerra bajo mis órdenes, hace así el mayor esfuerzo para que cese inmediatamente”. Mitre admite que esto fue así, sin embargo ante el pedido de Urquiza de ocuparse de la organización nacional, se opone.

Tanto Mitre como Derqui se habían acercado a Urquiza en la alianza contra Rosas, pero las diferencias y la discordancia política se expresó después, una vez derrocado “el tirano”, el enemigo en común.

Derqui había sido soldado, ministro y confidente del General Paz, luego de la batalla de Caseros fue ministro de instrucción pública del presidente Urquiza, a quien sucedió en ese cargo por su influencia, sin embargo se sentía atraído por la corriente liberal de Buenos Aires ofreciéndoles participación en su gabinete, hecho que produjo recelos y murmuraciones. Por eso Mitre, hasta la batalla de Pavón, confía ciegamente en la posición de Derqui. El gobierno de la Confederación había convocado a Congreso Extraordinario en Paraná, al momento de incorporarse los diputados y senadores de la provincia de Buenos Aires son rechazados por haber sido

electos según su ley provincial y no la ley electoral de la Confederación. Derqui, en cartas del 27 de febrero y del 4 y 9 de marzo, había asegurado a Mitre la admisión de los diputados, Mitre -como ya dijimos- confiaba en él; en una carta dirigida a José Posse, respecto a la actitud del presidente de la confederación en este conflicto, dice: “Su posición es falsa; tiene que ceder a fuerzas que lo trabajan, pero su corazón nos pertenece, por las pasiones que son inherentes al hombre y porque en nuestra alianza encuentra únicamente las garantías, la dignidad y la conveniencia que no ve ni puede ver en otra parte. Será nuestro aliado en algunas cuestiones trascendentes” (VVAA 1962:421-467). Pero finalmente Derqui cambia de actitud y política cuando Buenos Aires -ante el rechazo de sus diputados- decidió romper los pactos anteriores y el gobierno de la Confederación los declara en acto de sedición, los declara “rebeldes”: Derqui va a Córdoba a organizar el ejército para la campaña que se prevé.

Por su parte, Urquiza - en ese momento gobernador de Entre Ríos- es nombrado General en Jefe de todas las fuerzas de tierra y mar, debe -por orden de la confederación- movilizar las milicias de Entre Ríos, Corrientes y las demás provincias, con excepción de Córdoba y San Luis donde lo estaba haciendo Derqui. Ambos jefes eran objeto de críticas similares, respecto a Urquiza -el *vencedor de Caseros*- “los unitarios odiaban que la victoria la hubieran recibido por manos de un federal; los rosistas lo miraban como traidor al jefe supremo”, nos recuerda Vicente Quesada.[1] Según este autor, Urquiza “aspiraba al olvido del pasado, su lema fue: *no hay vencedores ni vencidos*”, sin embargo reaparecían las diferencias olvidadas en la batalla de Caseros, resurgía la guerra civil. En la correspondencia entre Mitre y Urquiza del período (Archivo Mitre N ° 1729) aparece la búsqueda de un acuerdo pacífico. Si bien tematizan esta conciliación como “de caballeros”, de hombres de palabra, Mitre le pide a Urquiza que haga público ese acuerdo, ya que la sanción pública y legal le otorgaría una fuerza que no tiene el compromiso privado. Como vemos, esos acuerdos privados con ambos bandos hacían al personaje poco confiable, su indecisión podía entenderse como deslealtad o traición.

Por otro lado, los intercambios epistolares también eran la forma de comunicación para informar a los jefes militares los resultados de los diferentes frentes de la batalla. De esta forma el jefe podía reorientar estrategias e impartir órdenes luego de recibida esa información. Así, en la Batalla de Pavón, encontramos diferentes partes dirigidos al propio Urquiza -como General de la Batalla- y a Derqui -como presidente de la Confederación. Los contenidos de las cartas son dispares: mientras en todos los frentes se informaba la victoria de la Confederación, las cartas de Urquiza no dicen lo mismo.

Algunas de esas cartas eran publicadas textualmente en el Boletín Oficial. El boletín era el medio de comunicación a través del cual el Estado y sus distintos ministerios publicaban sus acciones, y también mediante el cual los ciudadanos se enteraban de los acontecimientos, de la versión oficial de los mismos, de *la versión de la confederación*. Muchas informaciones se publicaban días y meses después de ocurridos los hechos. Los partes de batalla, circulares y cartas de los distintos ministerios reflejan las contestaciones, luchas por el sentido, en nuestro caso por *el sentido final de la guerra*: la victoria o la derrota. Desde los primeros días, en que se declara el estado de sitio, hasta octubre cuando se declara la victoria oficial de la Confederación, se publican los partes de los diferentes frentes donde aparece “el ejército enemigo totalmente derrotado”, saluciones del “presidente de la confederación a los valientes soldados”, vivas a la patria, al presidente y a los generales. En el boletín del 21 de septiembre se pide explicaciones al Gral. Urquiza por el abandono de la batalla, por medio de una carta entregada al general por una delegación de senadores que supervisan los hechos. Urquiza responde con la excusa de su enfermedad, hecho del que se cercioran dichos senadores.[2] Días después, el 7 de octubre el Boletín publica otra carta de Urquiza, donde cuenta desde su punto de

vista -el centro del poder de la batalla- las decisiones y estrategias que tomó según iban actuando los frentes. [3]

En esa carta, Urquiza da cuenta de los incidentes que lo “obligaron a retirarse”, elevando de esta manera *el parte del día 17*. Comenta que todo les faltaba: “hombres, armamentos, municiones”, el Ejército del Centro llegó con demoras y la infantería no sólo contaba con pocos miembros sino que carecía de conocimientos militares. Como, en cambio, “el enemigo estaba fuerte en esa arma”, decidió mantenerse en la frontera, a la espera del ataque, en “una excelente posición en la costa de Pabón”(sic) durante algunos días. Pero en lugar de esto, el ejército enemigo hacía pasar pequeñas columnas que “arrasaban los campos”, “saqueaban las casas”, “arrebataban los ganados”. Esto lo impulsó a marchar sobre el enemigo el día 17. El centro estaba al mando del General D. José María Francia, la derecha a las órdenes del General D. Miguel Jerónimo Galarza y la izquierda del General D. Juan Sáa, en cuanto a él y el General Mayor se habían reservado atender donde fuese necesario. Como el flanco derecho era el más perjudicado, decidió entrar en línea con su cuartel general: la artillería “rompió con un vivísimo y certero fuego que causó bastante daño al enemigo”, pero la Brigada de infantería, en lugar de apoyar a los artilleros, “se dispersó cobardemente”. Entonces mandó las divisiones “Entre -rianas” quienes derrotaron completamente al enemigo. Como no le llegaba ningún parte ni del centro ni de la izquierda, mandó a algunos edecanes y ayudantes a que se los trajesen y informaran a sus jefes que “nuestra derecha había derrotado completamente a la izquierda enemiga”. Esto, mas la presencia del enemigo a retaguardia del centro le hizo presumir que sólo aquél había salido victorioso. Esperó hasta que uno de los ayudantes que había enviado le informó que “no existía ninguna fuerza nuestra” ni a la derecha ni a la izquierda, que “no había hallado al general Francia el cual ya se había retirado”. Inmediatamente llegaron otros que le informaron que todo estaba perdido, tanto en la izquierda como en el centro. Ante esto tenía dos opciones: “o sacrificar las divisiones Entrerrianas” en una “lucha ya estéril” o “retirarlas del campo”. Eligió esto último. Pasó por Rosario y San Lorenzo dónde la situación era la misma, recién al otro día en las Barrancas recibió noticia verbal del Gobernador de Santa Fé que la izquierda estaba en el campo de batalla “y que lo que había quedado del enemigo no eran sino restos de su infantería. Pero ya no podía ni quería regresar”. Las causas que aduce son: las fuerzas que habían quedado en el campo de batalla eran suficientes para terminar con el enemigo, esto le permitía ir a Entre Ríos a reunir más elementos; las fatigas de la batalla habían agravado su enfermedad sobre todo por la sangre vertida para una campaña contra su voluntad, campaña que presidió por su inquebrantable defensa a la causa nacional. Recién cuando llegó a Diamante recibió el parte de la izquierda y del Mayor General. Dice que razones contra su voluntad han obligado su retirada. Recomienda a varios coroneles por sus acciones en la batalla.. Comenta que “después de tantos años de fatiga y sacrificios”, de “tantos servicios prestados con desinterés” y “a costa de la fortuna de sus hijos”, no es extraño que desee que alguien lo suceda en la lucha armada, así y todo es por su salud que no puede continuar con la batalla pero si es necesario reanudará la lucha.

No aparece en el boletín ninguna carta o parte donde se declare explícitamente la derrota. Incluso la respuesta -dada 10 días después- al parte de la batalla que Urquiza envió el 20 de septiembre -publicada en el mismo boletín- califica a la batalla como “gloriosa y memorable”, “ganada por el Ejército Nacional de Operaciones al mando de V. E.”[4]. Recién en diciembre Pedernera declara la caducidad del Poder Ejecutivo Nacional, un mes antes Derqui había renunciado (no en forma oficial sino en una carta privada a su vicepresidente) y emigrado a Uruguay. Urquiza se había retirado un mes antes, dejando a Entre Ríos al margen de la contienda y acordando con Mitre la organización nacional; al mismo tiempo el Boletín Oficial publicaba su carta de septiembre donde sostenía que estaba a disposición de la Confederación.

Tanto el boletín como las cartas analizadas pertenecen al universo de *lo oficial*, su tono es serio, a pesar de esto -como observamos- aparece la lucha, réplicas y contradicciones, en las distintas cartas-respuestas a otras cartas. Una de esas respuestas son las *cartas* -poemas gauchescos- que realiza Estanislao del Campo y Anastasio el Pollo, como veremos en la próxima sección.

Esta consideración es posible teórica y metodológicamente ya que tomamos como marco a la propuesta de Bajtin (1985:248-293) desde donde podemos considerar como género discursivo a *las breves réplicas del diálogo cotidiano*, las *formas y elementos populares* de los sectores rurales rioplatenses (que como definía J. M. Gutiérrez (Rama en Rivera 1977: LII) “llaman a las cosas demasiado por su nombre”); a las *cartas y órdenes militares* -breves y estandarizadas- que se enviaban tanto entre los representantes de las distintas facciones como entre los que pertenecían al mismo partido; y también a los géneros literarios, en nuestro caso al *género gauchesco*, a los textos cuyo contenido temático, su estilo y su composición está vinculado con las formas típicas de esos enunciados. Formas y elementos *populares*, cartas y órdenes militares-*oficiales* y género literario-*gauchesco* son los tres géneros que encontramos en nuestros (con)textos, cada uno con una modalidad enunciativa definida por su propia expresión -en su esfera propia- y a su vez definidas por el encuentro-choque-oposición entre ellas.

Los poemas

El título del poema de del Campo: “Batalla de Pavón, Parte del General Vencido”, alude a un *hecho histórico y político*, contemporáneo al momento de producción del poema. Está contado por un *personaje que participó- fue testigo* de esos hechos: quién cuenta es el General, la Autoridad, la voz oficial para escribir un parte de guerra. En el poema de Anastasio el Pollo, el título “Cagada de Justo José” también alude a ese general pero es “Cantada por Anastasio el Pollo”. Los hechos son los mismos: la derrota de Pavón y el derrotado -autor de la carta- también es el mismo: el Gral. “Justo J. de Urquiza”, ambas se dirigen “Al Señor Presidente de la Confederación Argentina, Dr. D Santiago Derqui”. Pero mientras la primera es un parte de guerra “oficial”, la segunda una “cagada” y como tal es *cantada por un gaucho*, payador de otros poemas. En la *Cagada* aparece el nombre de pila y no el apellido del General Vencido, indicando un contexto de familiaridad en la relación o tratamiento de esa persona. Esto mismo hace el propio Urquiza con Derqui, en el contenido de ambas cartas: los modismos, giros, dichos populares que utiliza el general para con su “compadre” da cuenta de un tratamiento del tema no -oficial.

Hasta aquí, ambos poemas respetan las características propias, según Ángel Rama, del género gauchesco: está presente el *conflicto político*, el *drama*, el *narrador oral*. Sin embargo en este último aspecto hay una modificación: los dos casos son *escrituras*, no sólo porque son poemas gauchescos sino porque son cartas, por lo que *el narrador* -Urquiza- *es un escritor*, lo que sucede es que a pesar de utilizar una palabra escrita, tiene el tono de lo oral, en diálogo con Derqui. La carta como género es una suerte de diálogo donde la intervención de cada sujeto está bien delimitada, se dirige a un destinatario que una vez que “lea”, responderá. La tonalidad oral busca esa respuesta, la provoca. Esta suerte de diálogo -entre un personaje que escribe y otro personaje que lee- refleja a los autores-lectores de los poemas: el parte de del Campo espera y provoca el canto de Anastasio. También fueron provocados por las cartas “reales” de Urquiza y Derqui (entre las de otros personajes) que circulaban en el *Boletín Oficial* y que seguramente eran tema de discusión en las conversaciones cotidianas. Conversaciones que el mismo autor, Estanislao del Campo, habrá escuchado y entablado ya que estaba luchando en Pavón, en el ‘bando opuesto’ al del

narrador de su poema, del lado de Mitre. Del Campo se había vinculado a la causa porteña en oposición a Urquiza, actuando en las contiendas anteriores: el sitio de Buenos Aires y Cepeda. Como todos los letrados se enteraban de las noticias por la lectura de la prensa, hechos que también circularían en la *oralidad*: la actitud de Urquiza circularía en comentarios y escritos, como la iconografía (*Sátira porteñista contra Urquiza, después de Pavón*) donde se observa a Urquiza con su caballo, solo y abandonando el campo de batalla.



[Imagen 1. Sátira porteñista
contra Urquiza, después de
Pavón (Museo Saavedra,
Bs.As.)]

Del Campo y el Pollo mezclan esferas de comunicación: la *oficial* -carta entre autoridades- y la *familiar* -tono popular, grosero, vulgar-. Los autores-lectores “ficticios” (Urquiza-Derqui en tanto personajes de los poemas) reflejan a los autores-lectores “reales” (Del Campo-Anastasio el Pollo y también a Urquiza y Derqui en las cartas oficiales). Pero los reflejos invierten: es la misma imagen pero del otro lado, *desde la otra cultura*. Esta es la lógica con que opera la *cultura cómica popular* que se caracteriza por las ‘diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones’: es la lógica de las cosas “al revés” (Bajtín 1974:16). De ese modo, si en los partes del Departamento de Guerra y Marina publicados en el *Boletín Oficial*, aparecen los sujetos (Urquiza y Derqui) como “Excmo. Sr. o Don”, seguido del puesto que ocupaban en ese momento (Capitán General del Ejército de la Nación o Gobernador de la Provincia de Entre Ríos y Presidente de la Confederación Argentina, respectivamente) con una entonación del universo de *lo oficial*, en el *Parte* de del Campo esos sujetos conservan algunos de esos calificativos pero con el tono de *lo popular* (por ej. Urquiza llama a Derqui “Vuecelencia”). Anastasio el Pollo lo rebaja aún más: no aparecen mas que los nombres de Urquiza -pierde el apellido y todos los títulos-; éste trata de “vos” a Derqui, pierde así su carácter de “excelencia/ecelencia”

aunque conserva su puesto presidencial y su título de “Dr.”, de “Señor” y de “Don”, todos estos títulos van acompañados de la enunciación vulgar, rústica, indecente.

Otra inversión que aparece, la más original ya que es una inversión respecto al canon de los gauchecos, es la de los personajes: no se trata de *gauchos* sino de *representantes* de los mismos. En el texto de los poemas se trata de representantes *políticos*: Urquiza, Derqui, Mitre; en los paratextos se trata de los autores gauchescos, representantes *literarios*: del Campo-Anastasio el Pollo. Con esto del Campo explicita que se trata -en ambos casos, político y literario- de construcciones, de ficciones. También muestra la relación con la política: su maestro, Hilario Ascasubi trabajaba a sueldo para el mismo Urquiza bajo el seudónimo de Aniceto el Gallo, ahora “Urquiza” el personaje (seudo-urquiza?) escribe para Anastasio el Pollo, el discípulo de Ascasubi. Así como antes el *gaucho* “prestó” su lengua, sus formas de comunicarse a escritores que construyeron un *personaje gaucho* que les hablaba e interpelaba políticamente, ahora es el *político* quien “presta” su nombre, su autoridad para dirigirse al Presidente de la Confederación. El *gaucho* que escribe *canta* con la lengua del gaucho *excluída*: como su vocabulario, su texto no es parte del canon oficial, interpela políticamente -no sólo literariamente- al político, lo re-nombra, lo bautiza, lo “moja”, lo rebaja. Invierte la interpelación e invierte el nombre.

Como señala Ludmer (2000:67), la palabra escrita *da la voz al locutor oral*, la palabra de Estanislao del Campo o de quien tomó su seudónimo. Pero el autor -como ya señalamos- le da una vuelta más: vuelve a parodiar, a *cantar en falsete*, haciéndolo cantar al propio Justo José, letrado, miembro de la aristocracia. No es la voz del gaucho sino la de un *letrado*. Estanislao del Campo -con su palabra escrita- da la voz al locutor Anastasio el Pollo y éste da la voz -el vocabulario popular, de plaza pública- a la palabra escrita de Urquiza.

Con eso pone en escena las contradicciones del género, es decir del pacto político-literario con el campo (con lo rural), ya que esa inclusión del gaucho -de su habla y sus modismos- supone también una exclusión, una domesticación de ese lenguaje, y por esto una división, un enfrentamiento, un combate o batalla verbal. Del Campo tematiza y rompe con esa unión o conjunción al ponerla en escena, en *lucha*. Esto puede leerse desde Genette como puro divertimento, o bien puede leerse dentro de un género que es -como sostiene Leónidas Lamborghini (en Ludmer 2000:216)- *paródico* y *bufo*: “burla del sistema y del proyecto civilizador”. Esto incluiría una crítica política más aguda e incluso la (auto)crítica a su clase (social y profesional), clase promotora de dicho proyecto; pero sólo puede accederse a dicha crítica si se escuchan las múltiples voces que aparecen en escena.

Según Ludmer en del Campo la parodia, la estética de la fiesta y la risa amplió los márgenes del género. Se invierte el tono de desafío y lamento, se lo parodia. El desafío ya supone la posibilidad de “dar vuelta”, de burlarse de los símbolos del poder, es violencia en tanto acción verbal sobre o contra otras acciones verbales, anteriores o futuras. Considerados como acontecimientos discursivos, los poemas responden a los *partes* y *cartas oficiales*, evidenciando con esto que son parte de la misma cadena discursiva, por lo tanto también son construcción, ficción (en el sentido de *ficcio*: hechura).

En el *Boletín Oficial* de los días anteriores y siguientes al 18 de septiembre -fecha del *Parte* y la *Cagada*-, aparecen publicadas las cartas de los capitanes de la Confederación que habían triunfado en diferentes frentes del Río Pavón, el único que “perdió” o del cual dudan por haber abandonado la lucha es Urquiza. Las cartas se responden en un lenguaje oficial, culto: el lenguaje de los doctores, capitanes, diputados; entre líneas, debajo de ese lenguaje decente, aparentemente elogioso, pueden leerse las intrigas, la lucha, la desconfianza. Por otra parte ese triunfo, el tono de triunfo que aparece en las cartas -excepto las de Urquiza-, luego fue una derrota,

por lo que los poemas parecen describir mucho mejor lo que estaba pasando. La lectura del Boletín Oficial junto con la de los poemas provocan la sensación de que *lo invertido son las cartas "reales"* ya que el resultado final de la batalla fue el opuesto al que las cartas comentan bajo el tono serio, oficial del Boletín.

Para contestar-responder esas cartas y partes oficiales, ese tono elogioso, noble y victorioso, los autores -Del Campo y Anastacio el Pollo- dejan entrar elementos de la cultura popular que estaban en esa cadena discursiva, pero fuera o al margen de las publicaciones oficiales, se trata del lenguaje de la plaza pública, el lenguaje familiar o cotidiano. Esas acciones verbales generalmente orales, verdaderos desafíos, forman parte de lo que ha dado en llamarse 'carnavalesca' (Bajtin 1974), elementos de antagonismo y resistencia de la 'cultura popular' (Hall 1984:93-109, Darnton 1987:81-108), que analizaremos a continuación.

Poemas enfrentados

Aquí, vamos a enfrentar -literalmente- a los textos para ver qué nos dicen las correspondencias "topográficas", el estilo y tono de cada poema, el vocabulario y las imágenes que aparecen como *diálogo* dónde cada parte asume un *acento* o *tono* particular y en *lucha* con el otro.

Ambos poemas, desde las estrofas (octavas con versos octosilábicos y rima abbcdeec) hasta el contenido de cada uno, se *corresponden*. Esa correspondencia en el contenido es una reinterpretación, un rebajamiento al plano material y corporal, donde el acento está puesto en la caída.

En esta imagen especular -invertida- que surge si colocamos los textos enfrentados, el Justo de Anastacio comienza "alegrado" mientras que el de Estanislao comienza "triste". El *alegre* Justo expresa su alegría con una imprecisión o grosería hacia Derqui: "tuerto, hijo de la gran puta" y termina esa estrofa con otras: "Pícaro , tuerto, ladrón", no sin antes calificarlo de "gran puñetero", toda esta alegría porque es a ese presidente al "que el porteñaje altanero" (v.6) *hecha, rebaja*. El *triste* Justo, en cambio, lo llama "Señor Presidente", y comenta que su tristeza es mas bien horror, por "tener que participarle / que en breve van a quitarle/ banda, elástico y bastón"(vv. 6-8).

Los sujetos son los mismos -el que emite y el destinatario- pero las imágenes, sensaciones, términos empleados para cada uno son simétricamente opuestos, porque opuesto es el tono, *cómico* en un caso, *serio* en el otro. Así, mientras para la *Cagada* el sujeto de la enunciación se autodefine como "no-sonso" -ya que no va a dejarse "joder", "envolver" por Derqui (él no es el sonso que Derqui requiere para volver a la guerra), en la *Batalla* aparece como aquél que hizo mucho para llegar vivo a Diamante, el lugar dónde escribe: "pues ya me conté difunto/ como soy Justo José". En la *Cagada* aparece un sujeto más, que ya nombramos, se trata del "porteñaje altanero", de lo colectivo aunque del "otro bando". Aparecen así, entrecruzados, *lo colectivo* -el accionar y la raíz colectiva propio de la cultura popular- junto con *lo individual* -propio de la concepción de mundo burguesa, moderna-. Si bien está escrita desde la soledad y el aislamiento (un mundo fragmentado, no una unidad contradictoria como la visión cómica del mundo) incluye elementos del "pueblo".

Esos elementos populares continúan en la siguiente octava de la *Cagada* (no así en la *Batalla*): Derqui se hace "la puñeta" para pasar las penas, es su consuelo; Urquiza, en cambio, está "choto", "jodido por un trabajo", y cree injusto que también Derqui

lo joda. En la siguiente estrofa esto parece equilibrarse, cuando Derqui se entere de su próxima destitución también él -como Urquiza- se joderá: se le irán “los guevos a la barriga” y sentirá “en los cojones una gran dilatación”. Esta forma de describir, vulgar, grosera, aparece también en la *Batalla* pero en un registro *oficial*, Urquiza dice: “Tengo un temor ahora mismo / Que el corazón me taladra” (vv 25-26) “Y para aumentar mi susto/me agita el recuerdo amargo/ De Palermo (...)”

Respecto a la figura de Mitre, se la critica y derrumba, pero mientras en la *Batalla* (v. 18) se lo califica de “zorro”, en la *Cagada* (vv33-40) las imágenes son mucho más fuertes, no tanto por calificar a Mitre como “un gran jodido y un nulo” sino por la degradación que éste les hizo tanto a Derqui como a Urquiza: “nos ha metido en el culo mas que una vela un hachón” (vv 35-36). Otra degradación es revertida sobre sí: el mismo Urquiza ante esto va a apretarse “el gorro” porque, como él dice: “para mí mi ojete es de gran estimación”. (vv 39-40)

En la *Batalla* (vv 17/24) también aparecen dichos populares como el “apretar el gorro”, modismo vulgar que significa huir, ponerse en fuga, o cuando Urquiza le dice a Derqui que “abra el ojo que le queda” -ya que era tuerto, llamado así incluso en algunos periódicos de la época- para darse cuenta que hasta *poder apretarse el gorro es una bendición*. Esta imagen rebajadora de la figura de Derqui, huyendo y ciego respecto a su situación, está al mismo tiempo resaltada por llamarlo “Señor Presidente y Vucelencia”, son esas rupturas en los calificativos, ese choque entre lo oficial y lo popular, esa ambivalencia, las que provocan el efecto de comicidad.

Respecto a la *guerra*, se desestima la posibilidad de “volver”, es lo que Derqui pide y quiere de Urquiza, y éste vive como un engaño, como ya señalamos él dice que no lo han de envolver, joder, cagar. Estos engaños, están asociados a la *pérdida* -otra vez más- *de la guerra* y al rebajamiento a lo material y corporal que esto supone: si él vuelve a la guerra, lo van a volver a *cagar* y nadie, ni la madre de Derqui, ni el Congreso lo van a ir a *limpiar* (*Cagada*, vv 45-48). Urquiza le devuelve lo mismo: lo manda ‘a la mierda’.

Las 16 estrofas que siguen en la *Batalla* no aparecen en la *Cagada*: se trata del “parte”. Lo que Aniceto el Gallo no acepta es la relación jerárquica Presidente-General que hace que este último le eleve el parte. La “Batalla de Pavón” para Estanislao del Campo es el *Parte del General Vencido*. Para Anastacio el Pollo, el *Parte* es la “Cagada de Justo José”: ¿es el parte (haber *escrito* lo que ocurrió) o lo que *hizo* Justo José (lo que ocurrió)? Ese largo espacio en blanco, vacío, en silencio, de 16 octavas es lo que el Pollo se niega a cantar, por considerarlo -como él mismo dice- una ‘Cagada’. No aceptar dar el parte es no aceptar esa relación oficial, con todo lo que la oficialidad conlleva.

Dentro del *Parte de la Batalla* aparecen imágenes, vocabulario y figuras populares pero suavizadas. La imagen de la “zambullida” significa cruzar -escapar- a San José, y también significa *mojarse*, otra imagen rebajadora. Como Bajtin señala, en lo carnavalesco aparece esa imagen con frecuencia, con la diferencia de que los elementos que se tiraban entre sí eran *orina, mierda y tierra*. En la *Batalla* aparece esa imagen pero suavizada y transformada en una acción *individual* y a realizar como un *deseo*: “hay que echarle tierra al Partido Federal” es un comentario o razonamiento individual, no una acción colectiva. Urquiza invita de este modo, razonado y razonable, a Derqui a *zambullirse/azotarse* en el Paraná (como un pato aunque con el miedo del gato).

Esas imágenes no sólo *no son regeneradoras* sino que ni siquiera *derrocan* como las de la “Cagada”. A pesar de esto, la relación con esos animales -gato y pato- son rebajadoras, ya que en la época esas asociaciones se establecían con otro tipo de animal: el “toro”, figura que apareció con Luis Pérez, en la época de Rosas (Ludmer

2000:139-140). Pasar del *toro*, de su bravía, o del *zorro-pícaro*, engañador- que es Mitre, al *pato* cuya única virtud parece ser la facultad de nadar/escapar, sumado a que le tiene -al mismo tiempo- miedo al agua, como los *gatos*, es rebajador. La risa que provoca -como en los versos 177-184 respecto a la vestimenta de los soldados- es una risa seria ante este tipo de mascaradas, reírse *como* locos no es la risa de la cultura cómica popular, no es la risa *de* los locos, es la risa de la cultura oficial. Lo mismo sucede con la asociación del batallón con el de Rosa Guerra, una escuela de “niñitas”: un rebajamiento del batallón de la Confederación al otro sexo y a la corta edad, sin imprecaciones ni groserías. El *Parte* termina pidiéndole “paciencia” a Derqui: ya que todo acaba también debe terminar el *Partido Federal* (vv185-192).

En las dos últimas estrofas los poemas vuelven a reflejarse.

Para la *Cagada* es la misma *guerra* quien “los caga”, porque ellos ya no están para la lucha, son:

“viejos,						/
Con	canas	en	los		pendejos/	
Y	braguero		y		suspensor”	
Las	campañas		son(vv.		49-57):	
“para		gente			joven/	
Que	hecha	cien	vainas	por	noche/	
Y	aunque	joda	a	troche	y	moche/
Siempre se halla superior.”						

En la *Batalla* aparecen otros espacios, objetos y sujetos: no se trata de la *guerra* ni de *ellos* sino de las *sillas presidenciales, dictatoriales*: no es por ser viejos que deben dejar de luchar, no es por ser viejos que son derribados, sino que son las mismas *sillas* que “bellaquean”, se encabritan como los caballos, se enojan, se enfadan. Ante esa “bellaca”, Rosas y Urquiza “pudieron aguantar mucho” pero ahora parece que le tocó el turno a Derqui (aguantó un año).

En los dos poemas, el desenlace es irreversible, aunque en la *Batalla* se trata de una causa natural, física, propia de los personajes, y en la *Cagada* de una causa social: la política oficial, el progreso histórico.

Como vimos, desde esta concepción el desafío, la inversión, la burla, tiene lugar al transformar la *Batalla de Pavón* en un *Parte de un General Vencido* y a éste en la *Cagada de Justo José*: degradan al acontecimiento y al personaje, lo dan vuelta, lo rebajan, lo transfieren al plano de lo material y corporal.

La *Cagada* degrada, vulgariza un hecho elevado: la batalla pasa a ser una cagada y su general pasa a ser Justo José. El rebajamiento no sólo tiene lugar por la utilización de un término grosero que califica la batalla y a su general, también es rebajado porque se la “canta”. Esos dos elementos -la cagada y el canto- aparecen asociados y corporeizados en el ano y en la boca, en ambos casos hay expulsión, en ambos casos se aproxima -aquello que se expulsa- a la tierra. En el análisis de la obra de Rabelais, Bajtín (1974) encontró que los elementos “se precipitaban hacia abajo, regresan y se sitúan sobre la cabeza”. La cagada, imagen de lo bajo, sale de la boca -se sitúa en la cabeza- ya que es cantada. Invierte así también el motivo tradicional -estudiado por Bajtín (1974:337)- de “sustitución del rostro por el trasero”. Ese empleo insólito, dado vuelta, esa corporización -volverlo material, visual, auditivo, sensible- es lo que, según Bajtín, provoca risa y en nuestra cultura o visión de mundo, horror y rechazo.

Lo que en un caso se asocia con lo *valeroso, espiritual, culto, escrito*, al *corporeizarlo*, al asociarlo a dos actos humanos corporales (cagar y cantar) produce

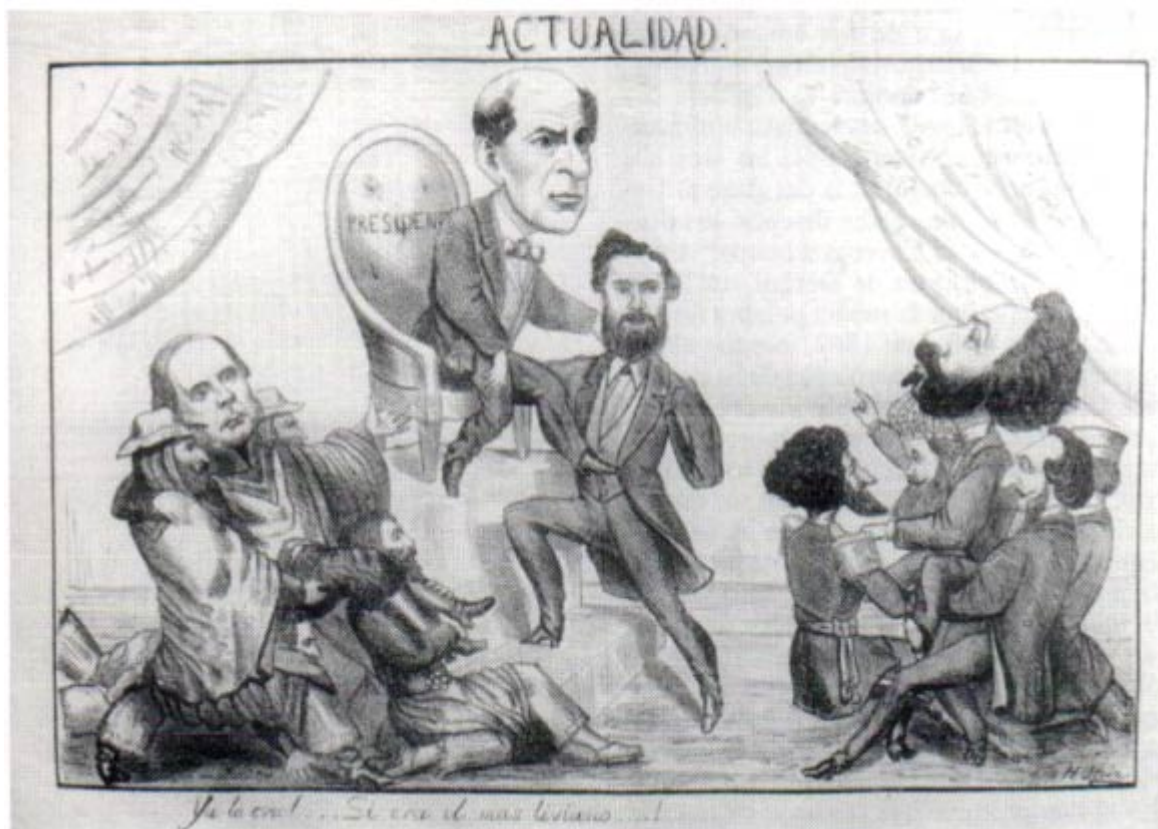
el efecto cómico, propio de esa cultura; efecto que leído desde la nuestra -burguesa, moderna- puede aparecer como “deforme, monstruosa, horrible”. Esto mismo sucedía en la época en que fueron escritas, de lo contrario no hubiesen sido encontradas en una hoja suelta, de autor ‘anónimo’ o seudónimo, reservorio dónde iban a parar los términos y formas que excluía la cultura oficial. Un canon marginal, no oficial, que se define por oposición y exclusión.

A modo de conclusión: De vuelta al con-texto

Si regresamos al contexto, a los textos que están *con* nuestros textos, si los reubicamos en su cultura, en su corriente de comunicación, podemos -como dice Geertz (1987:19-40)- describir los fenómenos de manera “densa”. Podemos volver a preguntar qué es lo que se rebaja, por qué Urquiza es el narrador, por qué uno de los autores de los poemas es Anastasio el Pollo, en qué se invierte, se transforma... pero *reconstituyendo explicaciones*, posibles *respuestas* que dieron esos sujetos -escritores- en su contexto.

Estanislao del Campo es un “nativo” de esa cultura: escribió el *Parte* desde su experiencia como Capitán del Regimiento de Guardias Nacionales, mitristas, en la misma Batalla de Pavón; pero también es un nativo porque es un “escritor gauchesco”. Así, la *Batalla* es el parte *de del Campo*, es una interpretación de primer orden: se trata de *su* cultura. Pero escribe contra o sobre otra interpretación, también de primer orden: el parte de Urquiza. Como dijimos, lo escribe del otro lado: del lado de Urquiza; y con esto lo que del Campo rebaja, invierte, parodia es a *Urquiza como re-presentante político de los gauchos*, re-presentante de la unión nacional que suponía una alianza con esos sectores rurales: lo que del Campo rebaja, invierte, parodia es esa representación / interpretación.

Esto puede compararse con representaciones visuales de los periódicos de la época, donde Urquiza aparece con la misma significación: rodeado de gauchos que intentan levantarlo al sillón presidencial (ver en la imagen: abajo a la izquierda), pero quien se sienta es Sarmiento sostenido por Lucio V. Mansilla.



[Imagen 2. Caricatura de "El Mosquito", 5 de julio de 1868]

Pero también en la *Cagada*, el autor escribe de otro “otro lado”: del lado del gaucho Anastacio y con esto lo que se rebaja, invierte y parodia es a los escritores gauchescos contruidos / interpretados como gauchos: *re-presentantes literarios de los gauchos, re-presentantes de la literatura nacional*, dentro de los cuales se encuentra el mismo del Campo.

En esas interpretaciones y réplicas, Anastacio confirma el sentido de la *Batalla* de del Campo -dice “lo mismo”- pero al mismo tiempo -en y por el acto de decirlo- lo refuta porque lo completa. Así como la *Batalla* completa al Parte “real” -restituyendo la parte que falta: al *general vencido*- la *Cagada* completa a la *Batalla* restituyendo otra parte que falta: al *gaucho vencido*, y con él al campo y a la cultura popular derrotada.

Es en ese contexto -político y literario- donde el proyecto liberal triunfaba -derrotando a otros- que los poemas -su vocabulario, su registro de la violencia- tienen sentido. El autor o los autores no los produjeron simplemente buscando palabras sino que partieron de una *visión de mundo*, una *totalidad discursiva* donde esas palabras *significan*. Lo mismo sucede con los personajes: no fueron generados simplemente por la actividad creadora de del Campo y Anastacio como autores, sino que tienen “su propia realidad independiente y ‘elástica’”. Para Bajtin (1985:182 y 191) tanto la obra como el personaje tienen una “sociabilidad interna”, un “carácter sociológico”, están *impregnados* imágenes y sentidos ya trabajados en otros enunciados escritos y orales, producidos en la comunicación humana.

Así, mas allá del *monologismo* de Urquiza los poemas son “respuesta dialógica” al mundo de lo oficial y como tal suponen el *acento de lo popular*. Esas entonaciones -

en tanto “palabra ajena”- palabra de lo bajo, de la cultura popular en el Río de la Plata aportan su propia expresividad, su tono apreciativo. Es ese tono / visión de mundo / cultura popular el que es asimilado, reacentuado tanto en del Campo como en el Pollo: reacentuación más liviana, más decente y suavizada por del Campo; más baja en Anastasio el Pollo aunque también reacentuada por su saber alfabético, letrado (como la utilización del género epistolar).

Esa *palabra ajena* que aparece *cantada* con toda su expresividad permite comprender esos hechos desde esa *otra* visión de mundo. Aunque sólo fue posible darle un lugar a este gaucho que “llama las cosas demasiado por su nombre” domesticándolo -haciéndolo escribir como hace del Campo-. Aquellos que escribieron en *su* tono no tuvieron un lugar en el canon literario, como la *Cagada* no tuvo lugar en las Poesías Completas de del Campo, no fue reconocida por ningún “escritor”.

Bibliografía consultada

Bajtín, Mijail (1974): *La cultura popular en la Edad Media*, Barral editores, Barcelona.

—(1985): *Estética de la creación verbal*, Siglo Veintiuno Editores, México.

Busaniche, José Luis (1986): *Estampas del pasado*, vol. 2, Hyspamérica, Buenos Aires.

— (1968-1971): *Crónica argentina*, Códex, Buenos Aires.

Darnton, Robert (1987): *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, Fondo de Cultura Económica, México.

Geertz, Clifford (1987): *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.

Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.

Ginsburg, Carlo (1996): *El queso y los gusanos*, Muchnik Editores, Barcelona.

Hall, Stuart (1984) “Notas sobre la desconstrucción de ‘lo popular’” en: Samuel R. (ed.) *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, pp.93-109.

Le Goff, Jacques (1998): *Pensar la historia*, Altaya, Barcelona.

— (1991): *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Paidós, Barcelona.

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

Rama, Ángel (1994): *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Rivera, Jorge Bernardo (1977): *Poesía Gauchesca*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.

— (1968): *La primitiva literatura gauchesca*, Jorge Álvarez, Buenos Aires.

Santillán, Diego Abad de (1965): *Historia Argentina*, Tipográfica Editora Argentina, Buenos Aires.

Tiscornia, Eleuterio (1940): *Poetas Gauchescos*, Losada, Buenos Aires.

Voloshinov, Valentin (1992): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza Universitaria, Madrid.

VVAA (1947): *El gaucho. A través de los testimonios extranjeros 1773-1870*, selección, prólogo y notas de Eduardo Jorge Bosco, Emecé, Buenos Aires.

VVAA (1962): *Historia de la Nación Argentina* (desde los orígenes hasta la organización definitiva en 1862), vol. VIII, Academia Nacional de Historia, Buenos Aires, cfr. Mariano de Vedia y Mitre, “Presidencia de Derqui y gobierno de Mitre”, pp. 337-380, Enrique Rottjer, “Campaña de Pavón”, pp. 381-387, y Mariano de Vedia y Mitre, “Mitre y la unión nacional”, pp. 421-467.

Fuentes y Documentos consultados

Archivo Mitre, Cartas, Colección del Museo Mitre, Buenos Aires.

Boletín Oficial, N^{os} 229-238, septiembre-diciembre de 1861.

Catálogo del Museo Histórico Sarmiento, “Política y Humor, Sarmiento en las caricaturas de Stein y el humor de hoy por Nik”, s/f., p.13.

Los Debates, época segunda, n^o 202 y sgs., diciembre de 1857

Notas

- [1] Vicente Quesada publicó en 1888, bajo el seudónimo de Víctor Gálvez, *Memorias de un viajero*; un fragmento de su retrato sobre Urquiza aparece publicado en Busaniche (1986:311-314). Benito Hotellano en sus *Memorias* (Madrid, 1936) también recuerda esta imagen de Urquiza: al día siguiente de Caseros habían colocado sobre la fachada de su librería una ‘muestra’ donde se leía “¡Viva la Confederación Argentina! ¡Mueran los salvajes unitarios! ¡Muera el loco, traidor, salvaje unitario Urquiza! El agente comercial del Plata”.

- [2] *Boletín Oficial*, año I, N ° 229, lunes 23 de septiembre de 1861, cfr. “Departamento de Guerra y Marina”, Carta de Juan E. Pedernera al “Excmo. Sr. Capitán General de los Ejércitos de la Nación, Gobernador de la Provincia de Entre Ríos, D. Justo José de Urquiza”, fechada en Paraná el 20 de Septiembre de 1861, y la respuesta de Justo J. de Urquiza fechada en Diamante el 21 de Septiembre de 1861, dirigida al “Excmo. Gobierno de la República”.
- [3] Carta de Justo J. de Urquiza al “Excmo. Sr. Ministro Secretario de Estado del Departamento de Guerra y Marina”, escrita desde Diamante el 20 de Setiembre de 1861, en: *Boletín Oficial*, año I, N ° 238, lunes 7 de octubre de 1861, cfr. “Departamento de Guerra y Marina”.
- [4] Carta de Pascual de Echagüe a Urquiza, fechada en Paraná, 30 de Septiembre de 1861, en: *Boletín Oficial*, año I, N ° 238.

[Poemas]

CAGADA DE JUSTO JOSÉ
CANTADA POR ANASTACIO
EL POLLO

Diamante, setiembre 18 de 1861.
Al Señor Presidente de la
Confederación Argentina,
Dr. D. Santiago Derqui.

1 Si por algo me he alegrado,
Tuerto, hijo de la gran puta,
De la espantable viruta
Que me han soplado en Pavón
Es por la vaina soberbia
Que el porteñaje altanero
Te hecha a vos, gran puñetero.
Pícaro, tuerto, ladrón.

9 Ahora pedime que vuelva
A sufrir por vos derrotas
¿Me creés sonso? ¡Las pelotas!
A mí no me has de joder,
Vos podés seguir la guerra
O hacer lo que más te cuadre,
Pero a joder a tu madre
Que a mí no me has de envolver.

17 Siquiera vos un consuelo
Tenés siempre en la limeta
O en hacerte la puñeta,
Que así las penas pasás.
Pero a mí que estoy tan choto
Me jode mucho un trabajo
Y no es justo pues, carajo,
Que vos también me jodás.

BATALLA DE PAVÓN
PARTE DEL GENERAL
VENCIDO

Diamante, septiembre 18 de 1861.
A.S.E. El Señor Presidente de la
Confederación Argentina,
Dr. D. Santiago Derqui.

1 Triste es, Señor Presidente,
Para el que firma esta nota,
Dar cuenta de la derrota
Descomunal de Pavón.
Y más que triste, horroroso
Tener que participarle
Que en breve van a quitarle
Banda, elástico y bastón.

9 Figúrese Vuecelencia
Si el caso será apremiante
Que le escribo de Diamante
Donde hoy temprano llegué;
Y crea que no hice poco
En llegar hasta este punto,
Pues ya me conté difunto,
Como soy Justo José.

17 Sepa, Señor Presidente,
Que el tal Mitre es un gran zorro
Que me ha hecho apretar el gorro
Como a un milico vulgar;
Y habra el ojo que le queda,
Sin despreciar la advertencia,
Y dé gracias Vuecelencia
Si se lo puede apretar.

25 Cuando sepás que he perdido
Banderas, tropa y cañones,
Sentirás en los cojones
Una gran dilatación,
Jodete: a mí se me fueron
Los guevos a la barriga.
No estrañés que te lo diga
Pues yo soy muy francachón.

33 Mitre, a quien vos suponías
Un gran jodido y un nulo,
Nos has metido en el culo
Mas que una vela, u hachón,
Y no te espante que el gorro
Para siempre me lo apriete,
Porque para mí, mi ojete
Es de gran estimación.

41 Si crees que vuelva a la
guerra
Para que otra vez la pierda,
Te podés ir a la mierda
Tu presidencia a salvar,
Porque si otra vez me cagan,
Que sería lo cierto eso,
Ni tu madre, ni el Congreso
Me vendrían a limpiar.

(Sigue, vv. 193, Batalla...)

25 Tengo un temor ahora mismo
Que el corazón me taladra,
Y es que me apañe la escuadra
Al pasar a San José;
Y para aumentar mi susto
Me agita el recuerdo amargo
De Palermo; hágase cargo
Que esa vez casi me ahogué.

33 Pero los sustos asustan
Como dice Pero Grullo,
Y no hay más que me zambullo
Como un zamaragullón;
Pues, aunque hay una veintiuna
leguas
De aquí al campo de batalla,
Aun me chifla la metralla
Y las balas de Pavón.

41 Esta vez me he decidido
A dejarme de balacas,
Y a metalizar mis vacas
Por lo que pueda tronar;
Porque, señor, los salvajes
Se nos han venido al humo,
Y el caso es, según presumo,
De alzar la mosca y templar.

49 Pero al parte; el tiempo urge
Y lo haré con laconismo
Porque me largo ahora mismo
(Y gracias que se lo dé.)
Porque no veo la hora
De pegar la zambullida,
Que el caso es llegar con vida
A secarme a San José.

57 El 17 temprano,
Me dijeron: -Como un buitre
Se viene volando Mitre
Sin pararse a descansar-.
Y ya salté a mi caballo,
Y ya hice atar mis cañones
Y ya escaloné escuadrones
Y ya empecé a proclamar;

65 Y ya tendí mis guerrillas,
Y ya puse baterías,

Y ya hice las punterías
Y ya hice un ala avanzar,
Y ya di orden de degüello,
Y ya saqué a luz mi espada
Y ya vi la porteñada
Y ya me empecé a asustar.

73 A los primeros disparos,
Que hice con mi artillería,
Cargó mi caballería,
Y la enemiga templó,
Yo me acordé de Caseros
Y dije: ¡Otra zapallada!
Porque la di por ganada
Cuando la cosa empezó.

81 Pero en este mismo instante
Los salvajes batallones
Debajo de mis cañones
Vinieron a desplegar;
Casi todos guante blanco
Riéndose y fumando habanos,
Y una legión de italianos
Imposible de aguantar.

89 La famosa infantería
que traje de la Tablada
No me ha servido de nada,
Más bien de estorbo, señor;
Y en cuanto a la artillería
Del infeliz de mi yerno
Puede también irse al cuerno
Pues no he visto cosa peor.

97 Le aseguro a Vucelelencia
Que el batallón Rosa Guerra,
Puede conquistar su tierra
Si así sus infantes son,
Y que esas mismas niñitas,
Según es mi artillería,
Pueden venir cualquier día
Y no dejarme un cañón.

105 El caso es que me atraparon
Los cañones y artilleros,
Com diez mil prisioneros
Y diez banderas, a más;
Hornos, de cuyas costillas
Yo había encargado un charque,
No sé como me alzó el parque

Viniéndose por detrás.

113 En fin, Señor Presidente,
Yo empecé a gritar ¡socorro!
Y ahí mismo me apreté el gorro
Como era muy natural,
Convencido de que en vano
Será reanudar la guerra
Y de que hay que hecharle tierra
Al partido federal.

121 Sin infantes, sin cañones,
Sin tener un artillero,
Y exhausta de dar dinero
Mi caja particular;
Diga, Señor Presidente,
¿No le parece, en conciencia,
Que ni yo, ni Vuecelencia
Nos podremos aguantar?

129 Señor: yo tengo dos ojos
Y veo clara las cosas;
Siempre me acordé de Rosas
Y ahora lo recuerdo más;
Y aunque un ojo a Vuecelencia
Le ha quedado solamente,
Tiene más que suficiente
Para ver lo que hay atrás.

137 Lo que ha de hacer, por lo
pronto,
Es fingir la resistencia
Para que así Vuecelencia
Tenga tiempo de embolsar;
Para ello haga brigadieres
A Francia y a Lanza Seca,
Que en esto poco se peca
Después de tanto pecar.

145 Déle el mando a Virasoro
Del ejército fundido,
Y proclame a grito herido,
Que hemos triunfado en Pavón;
Y en tanto aproveche el tiempo
En preparar su maleta
Sin olvidar la limeta
Y diez panes de jabón.

153 Y no vaya a descuidarse
Y se cierre en el Rosario,

Porque un humazo unitario
Como a ratón le darán;
Y crea que de ese humaso
El humo no ha de ser flojo;
Y entre el humo y con un ojo...
¡Vea di lo agarrarán!

161 Aunque sea de miedoso
Para el agua, como un gato,
Zambúllase como un pato
Y atraviése el Paraná;
Que aunque no embolse millones
Lo primero es la existencia.
Azótese, Vucelencia,
Que yo lo aguardaré allá.

169 Se me olvidava decirle
Que me lastima la idea
De que Buenos Aires vea
Los prisioneros que irán.
Vucencia mismo los trajo
Y los vistió en la Tablada,
¿Y a qué, pues, decirle nada
de las fachas con que van?

177 Los porteños y extranjeros,
Que para vestir sus tropas
Por poco no les dan ropas
De terciopelo y tisú,
¿No reirán como unos locos
al ver esa mascarada
bonetuda y colorada
por la calle de Perú?

185 En fin, Señor Presidente,
No se aflija, Vucelencia;
Sobrelleve con paciencia
Este inesperado mal.
Y consuéllese pensando
Que en el mundo todo acaba,
Y que al fin ya le tardaba
Al partido federal.

49 Ya las campañas no son
Para hombres como yo, viejos,
Con canas en los pendejos
Y braguero y suspensor.
Eso es para gente joven
Que hecha cien vainas por noche
Y aunque joda a troche y moche
Siempre se halla superior.

193 Las sillas dictatoriales
Son sillas que bellaquean
Y es necesario que sean
Gauchos los que han de montar.
Rosas y yo, en la bellaca,
Pudimos aguantar mucho;
Vucencia a más de matucho...
No ve al lado de enlazar.

57 Adios pues, ya estás jodido
 Y se va tu Presidencia.
 Jodete y tené paciencia
 Conforme la tengo yo!
 Y si te enojás conmigo
 Harás mal en enojarte,
 Porque yo he de contestarte
 64 ¡La puta que te parió!

201 Adiós, pues, querido amigo,
 Y compadre y Presidente,
 Dios lo saque felizmente
 De entre ese berenjenal;
 Y eleve el presente parte,
 Aunque sea un sacrificio,
 Con el consiguiente oficio
 209 Al Congreso Federal.

JUSTO JOSÉ DE URQUIZA

JUSTO J. DE URQUIZA.

Vaina: Funda de cuero que se pone a los gallos de pelea.
Limeta: Frasco de barro, a modo de los de vidrio de Ginebra, que se lleva estado a los tientos del «recado». «Empeñar la limeta»: libar a menudo. II En Argentina, la frente de las personas, sobre todo si es ancha o calva.
Milico: El soldado del ejército de línea; de donde milicada: cuerpo de ejército y pronunciamiento.
Cojudo: Tonto, primo, pavo de la boda. «Hacerse el cojudo»: hacerse el sueco. A este respecto seame lícito referir un chascarrillo o como quiera llamarse que he oído en uno de los salines más aristocráticos del Sucre. Hablaba en una tertulia íntima uno de estos Diógenes cultos, tan bien estereotipados por el P. Coloma en *Pequeñeces*; uno de estos hombre a quienes se les dispensa cualquiera sinvergüencería por lo mismo que ; y en su relación, aludiendo a otra persona, dijo que era un beatus vir. La señora de la casa, no muy fuerte en latín, picada por la curiosidad, preguntó que significaba el latinajo. «¿Beatus vir?, cojudo, señora, cojudo, respondió el interrogado. Los manes de Horacio se estremecieron por la interpretación y los asistentes chuquisaqueños se mordieron los labios de risa.»
Chiflero: Mercachifle, buhonero.
Balaca: Hablador, parleta. Hombre balaca, dice el gaucho, aludiendo sin duda al continua balar de corderos y vaquillonas.
Balaguear: Hablar sin substancia; baladronear
Charque o charquí: Tasajo, carne salada y seca. De la voz quichua chaquisca, seco. De ella deriva la palabra inglesa jerked, buey secado, en la América del Sur - El charque fresco y nuevo es agradable, pero cuando viejo, tan repugnante, que ni los perros de la ciudad lo comen. Así y todo constituye la base la alimentación de los peones en el Oriente, como el pacote en el Brasil y el tasajo en Cuba.
Charquar: Cortar la carne en lonjas finísimas y ponerla a secar al sol .- «A fulano lo charquearon», lo asesinaron.
Azotarse (á algo). Arrojar con prontitud, . (Ascasubi).
Matucho: Nombre que, como el de godos, chapetones, gachupines, gallegos, etc., regalaron los patriotas sudamericanos a los peninsulares.

Mirta Amati es licenciada en Ciencias de la Comunicación, magíster en Comunicación y Cultura y doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Docente de Análisis Institucional (FCS-UBA) e investigadora del Idae (UNSAM). Ha publicado: “Formación en Ciencias de la Comunicación de la UBA. Del ideal universitario a la práctica laboral” en Crovi Druetta (coord.) *Bitácora de Viaje: Investigación y Formación de Profesionales de la Comunicación en América Latina*, México, ILCE, 2006 y “Sociogénesis

de la escisión entre democracia y nación. La vida social del ritual del 25 de mayo” (en coautoría con A. Grimson) en Nun (comp.) *Debates de Mayo. Nación, cultura y política*, Buenos Aires, Gedisa, 2005.

© *Mirta Amati 2007*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/bapavon.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario