

Fundación del teatro gauchesco: El amor de la estanciera

PEDRO LUIS BARCIA
La Plata - Argentina

A Luis, desde la América Austral

La literatura gauchesca

El origen de la literatura gauchesca, no su precursión ni sus antecedentes, sino su fundación intencional y programática, está en el romance «Canta un guaso en estilo campestre» (1777) del doctor y canónigo argentino Juan Baltasar Maziel (1727-1788)¹.

Para la existencia de la literatura gauchesca han de darse, imprescindiblemente, dos condiciones conjugadas: 1°. Que el texto esté lingüísticamente compuesto en esa imitación particular que un autor letrado hace del habla rural rioplatense. La denominada «poesía gauchesca en lengua culta» es una contradicción de términos y, en rigor, una inexistencia. 2°. Que el texto exprese o refleje la percepción del mundo y de sus realidades, circundantes o distantes, desde un *ethymon* gaucho, una *forma mentis* gaucha.

Eso último es lo que genera las comparaciones, metáforas, deformaciones, adaptaciones, y apropiaciones de la realidad o asuntos de los que se ocupa el poema. Los asuntos —mal llamados por la crítica «temas»— de la poe-

¹ Véase mi trabajo «Juan Baltasar Maziel y el conflicto de dos sistemas literarios», en Actas de las Primeras Jornadas de Historia y Cultura de América. *La Ilustración en el Río de la Plata*, Montevideo, Universidad de Montevideo, Instituto de Humanidades, 1999 (en prensa).

sía gauchesca no deben ser, necesariamente, propios del medio: el rancho, las faenas rurales, la vida del gaucho. Pero sí es necesario que esté escrito en «lenguaje gauchesco» y presentado desde la óptica gaucha, es decir desde una percepción experiencial del gaucho. De no ser así, el *Fausto* de Estanislao del Campo no sería poesía gauchesca; el asunto está tomado de una obra teatral alemana (Goethe), adaptada para la ópera por un francés (Gounod).

La poesía gauchesca es una poesía «artística», convencional, nacida de una voluntad imitativa y de una capacidad de adecuación. La lengua gauchesca no es sino una «versión» del habla gaucha. Los registros de los diversos autores de poesía gauchesca muestran diferencias entre sí, incluso de obra a obra y de poema a poema de un solo autor. No hay coherencia neta: conviven el «ahura», «aora» y «ahora»; «mesmo», «mismo», etc.

Esta poesía simula que el emisor es un gaucho y que su destinatario es un auditorio rural. Claro que la ficción se quiebra porque su transmisión se hace por medio de productos de la imprenta (hojas, folletos, periódicos) cuya realidad «literaria» (hecha de *litterae*) es ajena al supuesto público campesino, que es ágrafo. La figura del lector fue un notable surgimiento en el proceso de comunicación del autor con su destinatario, generada por el folleto que contenía *El gaucho Martín Fierro*, y que supuso un fenómeno curiosísimo de recepción, en tanto el poema, leído en el corro de la pulpería por un gaucho «leído», era percibido *auditivamente* por el público. No se trata ya de un lectorado sino de una audiencia receptiva. Hernández vio con nitidez este fenómeno y lo registró en el prólogo de *La vuelta de Martín Fierro*. Igualmente, fue consciente del peso que en la transmisión de su obra tuviera el hecho por estar impresa en forma de folleto y no de libro.

No es tan simple pues, como lo pintan, lo del destinatario. Los escritores gauchescos se dirigieron, en primer lugar, a sus colegas letrados, gobernantes y magistrados, mediante una voz simulada, que le daba la palabra al pueblo de la campaña, mudo y padeciente de injusticias sociales y políticas. Las implicaciones de los textos revelan esta apelación al lectorado «cajetilla», tanto en Ascasubi, como en Hernández y, por descontado, en los guiños y sobreentendidos que supone *Fausto*.

Algunos ilustrados —quiero decir con formación cultural propia de la Ilustración, aunque hablemos del siglo XIX hispanoamericano— vieron con perspicacia la funcionalidad propagandística de la poesía gauchesca, bien sea tanto para causas políticas, banderizas, como para pedagogía cívica *partidaria*. Así cabe recordar a Florencio Varela y Valentín Alsina, ambos hijos de las Luces, y mecenas de Hilario Ascasubi. Alsina le dice a éste en una carta esclarecedora:

Como este género tiene tanta aceptación en cierta clase inculta, puede ser un vínculo que una administración sagaz sabría utilizar para instruir a esas masas y transmitir los sucesos e ideas que de otro modo nada les importa. (1848)

Difícilmente pueda pedirse mayor conciencia instrumentadora de una forma literaria al servicio de la Ilustración.

El sainete gauchesco

El segundo texto capital en la historia gauchesca, después del fundacional «Canta un guaso», es una obrita teatral: *El amor de la estanciera*. Se trata de un sainete, descubierto por Mariano Bosch² y editado por vez primera en 1925³, pero que no ha sido estudiado hasta hoy.

La pieza se contiene en un folleto de 24 hojas manuscritas, varias de las hojas del cuadernillo están copiadas en papeles sellados que dicen: Primer sello: «*Carolus III. D. G. Hispaniarum Rex: Valga para el reinado de S. M. el Sr. D. Carlos IV. Seis reales*». Sello segundo: «Seis reales, año de mil setecientos noventa y uno» (1791). Este año se constituye en un importante indicador. Si el cuadernillo es el original o una copia para consulta o apuntador, no lo sabemos. De cualquier manera, es en torno al año indicado que se puede fechar el texto. Bosch, basado en la vivacidad de la confrontación criollo-portuguesa del sainete, postula que debió estar todavía fresco el conflicto bélico durante Carlos III, por eso postula fechar la composición entre 1780 y 1795 (?). A partir de esta sugerencia, los críticos ensayan variantes infun-

² Bosch, Mariano. *Teatro antiguo de Buenos Aires. Pieza del siglo XVIII: su influencia en la educación popular*, Buenos Aires, El Comercio, 1904.

³ El sainete ha sido editado en varias oportunidades. La primera, por Jorge Max Rohde, con «Noticia» de M. Bosch, en uno de los cuadernos del Instituto de Literatura Argentina, Fac. de F. y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1925. Luego, en *Teatro gauchesco primitivo*. Presentación y edición de Juan Carlos Ghiano, Buenos Aires, Ediciones Losange, 1957, págs. 19-43; con modificaciones al texto en lengua portuguesa. Otra: en *El sainete criollo*. (Antología). Selección, estudio preliminar y notas de Tulio Carella, Buenos Aires, Librería Hachette, 1957, págs. 43-71; respeta fielmente la edición de Rohde. Pasajes del sainete, con algunos comentarios, han sido incluidos en varios estudios del teatro argentino. En nuestro siglo se hicieron algunas transmisiones radiofónicas adaptadas. El manuscrito de la pieza se conserva en el tomo 825 de la colección Bosch, en la Biblioteca Nacional.

dadas y arbitrarias: 1780 a 1792, 1782-1790. Juan Carlos Ghiano, por ejemplo, escribe «sainete caricaturesco, escrito y representado hacia 1787» (*op. cit.*, pág. 8). La crítica habla de representación del sainete en el teatro de la Ranchería. No hay ninguna prueba al respecto, es mera conjetura. De haberse representado, el texto sería anterior a 1789, pues en este año se incendió este coliseo porteño.

En cuanto al autor, la afirmación de Bosch es categórica. «Cualquier suposición que se haga respecto al autor de este sainete, la juzgo imprudente y novelesca». («Noticia» a la primera ed. cit.). No obstante, Ricardo Rojas arriesgó la sugerencia del nombre de Juan Baltasar Maziel, sin otra base que la de ser el autor del romance gauchesco «Canta un guaso»⁴. Es reductiva la concepción de que solo Maziel pudiera componer en el registro gauchesco durante el XVIII.

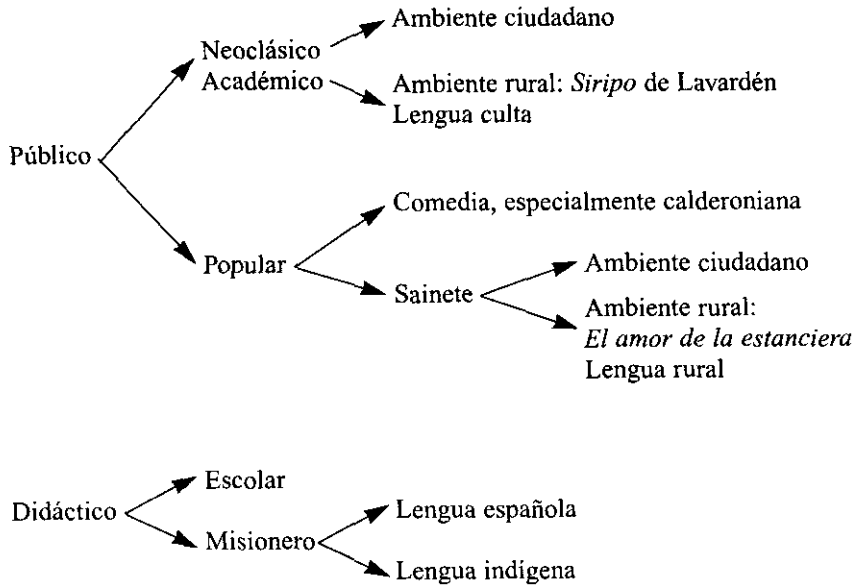
La obra consta de un solo acto y sin cuadros ni división interna ninguna.

La anonimía sigue firme. La fecha de composición se sitúa hacia el último tercio del siglo XVIII, previa, claro, a 1792, por la fechación del sello.

El sainete presenta algunas peculiaridades en su género teatral. La primera es la lengua en que está compuesto: la imitación del habla rural rioplatense. La segunda, el ámbito de la acción: el campo. Es el único sainete hispanoamericano, hasta su momento, que sitúa su acción en el ámbito rural, a diferencia de los peninsulares y americanos de distintas regiones, que son de escenario ciudadano. Para situar esa originalidad, trazo un recuadro que exhibe estos rasgos característicos; la lengua gauchesca y el escenario de su acción en el ámbito rural.

Adviértase que hay cierta coherencia entre la tragedia *Siripo* y nuestro sainete, en el panorama teatral: ambos tienen por escenario el espacio campesino. *Siripo* y *El amor de la estanciera* quedan solos, en este aspecto, en el contexto de la dramaturgia hispanoamericana. Podrían señalarse, en la península, algunas precursiones de Lavardén: *Atahualpa* de Cristóbal María Cortés o *Moctezuma* de Bernardo María de Calzada. En cambio, no hay antecesores para *El amor de la estanciera*.

⁴ Rojas, Ricardo. *La literatura argentina*. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. I. *Los gauchescos*, Buenos Aires, Imprenta de Coni hermanos, 1917, cap. XIV, «Los precursores gauchescos», págs. 336-341. «Quién sabe si no se trata de un ensayo anónimo del grave doctor Maziel, si acaso escribió ese romance gauchesco de 1777», pág. 338. De ser Maziel el autor, el texto tiene que ser anterior a 1788, año de su fallecimiento.



El sainete criollo anónimo refleja la verdad del ambiente, los tipos, usos, costumbres y formas de hablar. Cumple con aquello de Ramón de la Cruz: «Yo escribo, la verdad me dicta». Lo nuevo es que se aplica a un ambiente campesino y se expresa en el nivel lingüístico de las personas de dicho ambiente. Con ello, *El amor de la estanciera* se constituye en un valioso exponente de un grado de innovación en el género breve aclimatado de Hispanoamérica y cumple un distanciamiento de los modelos peninsulares, aplicadamente imitados a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Frente al epigonismo sabido, esta pieza exhibe un fresco aporte de originalidad y es un hito en el largo y complejo proceso de diferenciación de la literatura hispanoamericana respecto de la española.

A la vez, esta obrita revela que el autor anónimo no pertenece al medio en que la anima, pues tiene, respecto de dicho medio, una neta distancia que lo habilita para verlo en sus rasgos característicos y distintivos pues, como advierte el dicho, «el pez no sabe lo que es el agua». El autor es un extrambientado; un letrado de ciudad.

El amor de la estanciera es un cuadro vivo de la vida rural de fines de siglo XVIII, en cuyo marco refleja, con coherente fidelidad realista, los distintos

niveles del ambiente (hábitat, costumbres, actividades, diversiones, lengua, etc.) Y si a ello se le suma la dinámica teatral de la que está dotada la pieza, se concluye que no puede seguirse desconsiderándola al destinarle apenas una línea en las historias de la literatura dramática rioplatense y asignándoles solamente un mero valor histórico, por sentido de precursión. Muy por el contrario, el sainete, hasta hoy mal enjuiciado y nunca analizado, contiene otros valores.

Las formas

El amor de la estanciera es un sainete según la modalidad que al género chico supo darle Ramón de la Cruz en el siglo XVIII, a partir de los precedentes «pasos», «bailes» o «entremeses», desde el siglo XV. Es una composición teatral de breve extensión y de carácter jocoso y humorístico donde se ridiculizan situaciones populares y presentan, con vigor, tipos nacionales, con sus rasgos identitarios reconocibles.

El manuscrito consta de 839 versos⁵, predominantemente octosílabos, combinados en coplas consonantes, o lo que se suele llamar «romance coplado» o «corrido mexicano» (abcb defe ghih). Esta elección es oportuna porque acerca el texto a una de las formas preferidas por los cantores populares, de allí que también se denomine a esta composición «coplas de payada». En el conjunto octosílabo general hay frecuentes casos de hipermetría (p. e. vv. 31, 37, 43, 50, etc.), pueden ser atribuibles a mala lectura, que no a impericia del autor, quien revela buen dominio del verso de ocho. Rompen la presencia octosilábica algunas expresiones en versos de métrica más breve que el octosílabo, algunos heptasílabos pareados, como el caso de:

Apéase, nomás.
Válgate, Barrabás,
dentre pues,
que cojea de los pies.
(vv. 415-418).

También se asoman algunas tímidas seguidillas al cabo de la obra, en el fin de fiesta, cantadas por los participantes a son de guitarra. Este caso es la inclusión de las modalidades del folklore poético en el seno de una pieza gau-

⁵ He numerado los versos de la edición de Ghiano, por la que citaré.

chesca. Anticipa el gesto similar que se registra en el Martín Fierro cuando el episodio del guitarrero que se burla de Cruz:

Las mujeres son todas
como las mulas.
Yo no digo que todas,
pero hay algunas⁶.

En el mismo fin de fiesta, quebrando el uso del arte menor de toda la obrita, se asoman dos breves manojos de impertinentes endecasílabos, que, con su disonancia, rasgan la autenticidad del conjunto. Revelan que, detrás del texto gauchesco, está un letrado que asoma en estos endecasílabos su cabezota inoportuna, como el titiritero desubicado.

El primer conjunto se aproxima a un soneto frustrado. Arranca así:

Tanto es lo que te quiero, Chapa mía,
que por mirarte, el alma me enguillotro,
con más fuerza que lo hace un potro
chúcaro y enlazado el primer día.
vv. 759-762.

Pareciera que, aunque en endecasílabos, forma nada popular, el personaje mantuviera su *forma mentis* gauchesca. Lo que sigue, más se acerca a una burla del propio autor a Juancho, quien se expresa con vulgaridades irredimibles. Pero, de golpe, salta lo letrado:

Son tus ojos dos flechas luminaras
que al corazón me llegan sus heridas...
vv. 767-768

La respuesta condigna de Chepa, en este curioso baile con relaciones expresadas en versos desconocidos para la poesía gaucha popular, procede al revés. Comienza remontado, a lo poético, y, hacia el final se allana. Véase inicio y cabo del pasaje:

⁶ Hernández, José. *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*. Edición de Luis Sáinz de Medrano, Madrid, Cátedra, 1987, vv. 1957 y ss., pág. 178.

Si la encarezco, el pecho se acobarda
y queda frío y como nieve helado...

vv. 184-785

Yo te presentaré un morrudo freno
y un caallito de mi andar cojudo
pues por ti muero y en tormento peno.

vv. 793-795

Como se aprecia, se codean la lira de Garcilaso y la guitarra gaucha, allegadas en descalibrada *iunctura*. No obstante, más allá de las disonancias, se advierte el esfuerzo para andarivelar las imágenes del medio gaucho en el sendero, infrecuente para el cantor de pueblo, del endecasílabo.

El nombre

Lo de «estanciera» se trata de un americanismo semántico derivado. El vocablo «estancia» significó, muy tempranamente, en el uso americano, una extensión de tierras bajo un dueño. Ya en 1514 se registra el vocablo en documentos escritos en la Hispaniola. «Estanciera» en nuestro texto, vale como «campesina» o «gaucha», aunque este último término no era muy frecuente en el siglo XVIII. Podríamos denominar al sainete: «El amor de la campesina, o el de la paisana, o de la gaucha».

En el texto leemos:

No faltará otra *estanciera*
con quien se pueda casar,
más pulida y más morruda,
que mejor sepa ordeñar.

vv. 566-569.

O este otro pasaje:

Mi yerno Juan Perucho,
con sus lecheras,
y sus caallos viva
con su *estanciera*.

vv. 816-819.

En nuestros días, «estanciera» alude a una terrateniente importante. No es, pues, el sentido original.

El motivo central y los conflictos

Uno de los motivos tradicionales más antiguos de la literatura es el que se enuncia como: «el hombre entre dos mujeres». Aquí, en cambio, se trata del inverso: «una mujer entre dos hombres». Éste es el conflicto eje, en torno al cual se tejen otros que se enredan a lo largo del sainete, constituyendo, con su propio dinamismo conflictivo, una animación para la andadura de la pieza dramática.

Los personajes son cinco. El centro está ocupado por Chepa o Chepinga, dicho sea con diminutivo afectivo que utilizan sus padres para con ella, la estanciera. Por la muchacha apetecible disputan Juancho Perucho y Marcos Figueira. A la vez, los padres de la paisanita, Cancho Garramuño y su mujer Pancha, confrontan opiniones y adhieren al primero y al segundo de los pretendientes, respectivamente.

Si atendemos a los conflictos, se advertirá que la obrita está sostenida por confrontaciones dialógicas renovadas, mezcladas y activadas entre sí; la madre se afilia al portugués Marcos y el padre, a Juancho. La muchacha queda como en el poema de Enrique Banchs: «Como ciervo entre dos manantiales vacila...».

Más allá de lo amoroso hay otras contiendas manifiestas, que son más relevadoras de las mentalidades del momento y de los rangos culturales del medio. Primero, la del paisano enfrentado con el pueblerino, viejo tópico reiterado, el antagonismo entre lo rústico y el ciudadano, como en las obritas de Juan del Encina o de Lucas Fernández.

Una segunda contienda se da entre ambos personajes nuevamente, Juan y Marcos, pero por otras razones, no ya como dos formas de cultura enfrentadas, la rural y la civil. Ahora se trata de que uno es un criollo del pago y el otro es un portugués, extranjero. Esta dicotomía encarna viejas rencillas rioplatenses y retrae toda una historia de invasiones y conflictos, entre España y Portugal, en el Plata. De esta rivalidad había nacido la primera pieza gauchesca que citamos: «Canta un guaso en estilo campestre».

Una tercera rivalidad, siempre con los mismos antagonistas pero en distintos roles, se da entre un paisano rioplatense, un hombre de la tierra, y la «gente de España». La errónea identificación del portugués como «gente de

España» se da dos veces en la obrita, y en bocas con diferentes intenciones. Pancha lo dice ponderativamente:

que un Portugués la pretenda,
por fin, es hombre de España.
vv. 105-106

En cambio, en el mismo paisaje dialogal, el viejo lo descalifica al portugués precisamente por ser «español»:

mujer, aquestos de España
son todos medio bellacos.
vv. 115-116.

El pasaje, en la elección de uno a otro, se da en Chepa, con la misma expresión que su madre usa para el de España, aplicada ahora a lo rural. Dice de Juancho: «Por fin, es hombre de campo», v. 364.

Todos estos juegos confrontativos se manifiestan y proyectan en el campo lingüístico: dos lenguas en pugna, el español y el portugués.

Este entretejido de conflictos dota a la pieza de cierto movimiento y agilidad que le aporta vida dramática. Por supuesto, en el plano psicológico, según el género saineteril, las contraposiciones son polares, netas. Juancho es parco, trabajador, afincado, humilde. Marcos es latoso, ocioso, vendedor ambulante o buhonero y vanidoso. Una fuerte simplificación de los rasgos psicológicos definen a estos tipos populares encarnados en determinados «papeles». Chepa es la muchacha indecisa, sin experiencia de amor, situada en el centro del campo de tensiones opuestas, que la azoran, debatiéndose entre dos mozos y entre sus propios padres. El proceso psicológico se irá matizando algo en la evolución de la gauchita desde su preferencia inicial por el portugués que la enlaba y pretende seducirla con regalos, hasta su adhesión gradual y creciente a Juancho. Las expresiones van comentando el gradual cambio de preferencia. La muchacha usa una forma procesual interesante, que repite un par de veces. Primero, en un aparte teatral, se lo confiesa a sí misma: «medio ya lo voy queriendo», v. 363. Luego, se lo confiesa a su festejante:

amado Juancho Perucho,
medio ya te estoy queriendo.
vv. 710-711.

El realismo de rasgos fuertes, muy español en su raíz y de preferencia criolla, campea en el texto. Se evidencia, por ejemplo, en las formas de destrato —más allá de las del trato— con que se relacionan los personajes. Chepa le dice a Juancho: «caballo sin freno», «chanchito de suciedad lleno», «puerco bruto, muy moreno», «carnero metido en cieno». Esto se lo espeta frente a la impasibilidad inquebrantada del mozo.

Las expresiones más crudas no nacen de la intención de ofender, sino que revelan una naturalidad expresiva cotidiana. El viejo Pancho, guacho viejo, es quien más espontáneamente las usa: «mientras yo me pongo a mear», v. 315; o de Juancho, cuando comenta la condición de su madre enferma: «La tengo que hacer mear», v. 597; o referido a la diarrea que padece: «putriendo toda la cama», v. 334, y lo restante del pasaje, que dejo a la verificación del lector.

La disputa entre marido y mujer, motivo milenario, se renueva entre los padres de Chepinga, con intercambio de insultos: «mujer bellaca», v. 222, «mujer vieja», v. 70; y ella lo descalifica de igual manera con lo de «hombre viejo», v. 119, ofensa dura que se extiende a todos los campos de la inutilidad.

El habitat rural y sus componentes

La ambientación campesina elegida por el autor se hace constar en distintos niveles de mención y de alusión. En el plano de las acotaciones escénicas, las de la obra son pocas, muy ceñidas y casi todas ellas limitadas a la acción. Pero hay una explícita, que ratifica el espacio rural en el que se mueve el conflicto: «Sale Pancho con el lazo, Juancho con las bolas, Chepa con una *picana* y Pancha con el *hierro de herrar*, y todos cargan sobre Marcos». Cada personaje del hábitat campesino porta elementos propios del medio. Pareciera como un símbolo en el que todos esgrimen instrumentos de trabajo rural, como una reacción espontánea contra el ajeno, al que ha traído tensiones en él.

En cuanto a las menciones expresas de aspectos diversos de la cultura rural, sobreabundan. La acción transcurre en un *rancho*, habitación de Chepa y familia, típica vivienda de la pampa argentina. Las actividades rurales que se mencionan son; ordeñar, desollar un animal, asar un costillar, repuntar ganado, enlazar, marcar la hacienda, hacer quesos, hacer manteca, etc. El mozo extranjero es amenazado con ser colgado del vegetal —no es árbol— peculiar a la pampa: «del *ombú* lo hemos de ahorcar», v. 627. La ganadería está mencionada como fuente económica básica; se habla de las reses sueltas

en el campo, las lecheras productivas, el tambo de Juancho; se dibuja en el suelo el hierro («yerro») de marcar, como ocurrirá en un pasaje semejante del *Santos Vega* de Hilario Ascasubi⁷.

Los sitios pampeanos típicos: el pajonal, el bañado, el abrevadero. La presencia dominante y preferida del caballo. (Eduardo Bosco dice con razón: «el gaucho es hijo de la vaca y el caballo»). Las menciones se demoran en la enumeración de la variedad de los pelajes de los yeguarizos, uno de los orgullos criollos más firmes. Hasta su momento no hay texto en que se miente tal variedad de matices: alazán, bayo, cebrunito, gateado, picaso, pangaré, castaño, rosillo, moro, melado, tordillo rosado, zaino, malacara, overo. El diminutivo afectivo frecuente en el texto, reafirmando con el posesivo: «mi caallito»; o las formas ponderativas, como «redomón», «parejero»: o la antifrástica «mancarrón». El caballo es medio comparativo recurrente para la expresión de los sentimientos. El amor es «caballo desbocado», tiene «más bríos que potro chúcaro», los ojos de la amada se asemejan a «espuelas que le pican los ijares», lo que hace potro al propio Juancho. Ella, respondiendo en igual nivel comparativo tomado de la vida cotidiana, manifiesta que él «ha corcoveado en vano» y «yo te presentaré un morrudo freno». La cocina criolla también afirma su presencia en la «olla cocida» (puchero), el charque con menudos (chataasca), el carnero hervido y asado, la mazamorra, el locro de gallina... y así parecidamente. Todo ello vigoriza la coherencia interna de la pieza en las apelaciones a los elementos del ambiente rural donde ella transcurre.

La lengua

El tratamiento de este aspecto textual exigiría por sí solo, un espacio como el que destino a todas las consideraciones sobre *El amor de la estanciera*. El texto contiene, básicamente, dos niveles lingüísticos: uno gauchesco y otro aportuguesado. El autor anónimo ha hecho un notable esfuerzo por transliterar la fonética gaucha en su escritura. Ha procurado una cierta coherencia, considerablemente avanzada, para ser el segundo texto en lengua gauchesca hasta hoy conocido. Veamos algunos elementos. El final «-ado» pierde en todos los casos la «d» intervocálica: caminao, relatao, baño, tumbao, ganao, estao, enamora, malvao, alentao, mandao. También es caso de pérdi-

⁷ V. Ascasubi, Hilario. *Santos Vega o los mellizos de «La Flor»*. Prólogo de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, canto II, vv. 138-144.

da de la misma letra intervocálica el de «too» por «todo»; «manaa» por «manada» v. 340. En una sola ocasión se lee «manada» (v. 25). La voz «caballo» la escribe siempre «caallo», aun el diminutivo, «caallito», con la caída de la «b» intervocálica. En general, aunque no en todos los casos, se da la caída de la intervocálica «r», como en «señoa», por «señora», «paa» por «para».

En el terreno de la acentuación se reflejan los usos rioplatenses, particularmente en las formas verbales: «andá», «mirá», «comé». La pérdida de la «d» final, se acusa sostenidamente en «salú», por «salud». Curiosa forma de elisión de la «m» en «como», «coo», v. 297, forma que no aparecerá en ningún poema gauchesco posterior.

Ciertas expresiones repetidas también mantienen la forma a lo largo de la pieza, p. e., «Lao sea Dios» (9, 294) por «Loado sea Dios»; o «Ta güeno», por «está bueno», reiterado en un largo diálogo por Juancho, como retintín. Avicinados con el cambio de «b» por «g», el caso de «agüela». Aparece algún arcaísmo como «aqueste»; la transcripción de «ái» por «ahí», «ducientas» por «doscientas».

El uso ocasional del «che» (v. 776), convive con el «tú» y el «vos», pero exhiben cierta coherencia interna estas formas de tratamiento, según estimo: usan el «vos» los esposos situaciones de tensión enojosa; y el «tú», en cambio, cuando no hay tensión, o se han reconciliado. También se asoma el «usted».

En el plano lexicográfico, ya he marcado la presencia de argentinismos e indigenismos, referidos a aspectos de la vida rural: hábitat, comidas, pelajes de caballo, labores, etc. Agregaré algunos más: «maceta» (v. 86), caballo con las patas deformadas por la vejez o el trabajo, aplicable a personas. «Collera» (v. 22), collar gemelo para «acollarar» un animal con otro, y a las personas en casamiento. «Paquetón» (v. 503), aumentativo de «paquete», con la acepción en la Argentina de vestido de lujo, con exceso de cuidado; de allí proviene «paquetería», que aún se usa en algunas provincias del interior. Sarmiento le dedicó al vocablo y al estereotipo un par de artículos.

Es evidente en el autor la voluntad de coherencia en la transcripción de la fonética gaucha. No la logra de manera absoluta. Pero no seamos exigentes con un texto fundacional, cuando todavía en José Hernández vemos las oscilaciones, que atraviesan toda la gauchesca.

Así como en «Canta un guaso», sobre el final del romance gaucho, se filtra una apelación mitológica griega letrada («las germanas de Apolo/ no habitan en las campañas»), también en *El amor de la estanciera* se desliza un supervivencia apolínea: «sobre todo un malacara/ que puede imitar al Pegaso», vv. 89-90. La hipermetría del segundo verso hace recaer la atención sobre la

alusión. Puede ser un desliz involuntario y un proyectarse el plano letrado sobre la imitación del ágrafo del gaucho. Pero yo no descartaría del todo que el nombre de Pegaso, haya llegado a conocimiento del criollo rural a través de la prédica rural esclesiástica, vía por donde se desplazaron tantos elementos de la cultura letrada a la oral iletrada. Una simple mención de «caballo volador» sería más que lo suficiente para que el ánimo del gaucho retenga esa maravilla y su nombre para siempre, en terreno de su peculiar dilección.

En cuanto al otro nivel lingüístico presente en el texto —dejo de lado el ocasional y fugaz de alguno de los endecasílabos de fin de fiesta—, el habla aportuguesada o, por mejor decir, un portugués acriollado por momentos, es toda una novedad. El anónimo autor se anticipa al uso que, tres décadas largas después haría Bartolomé Hidalgo en el «Cielito oriental»⁸, más espaciado y menos discursivo que en la obrita teatral. La contraposición lingüística lengua gauchesca/ lengua portuguesa tiene una serie de supuestos. En primer lugar, la portuguesa, en las inflexiones del texto, simula una suerte de lengua de frontera, como se daba en la frontera real entre los reinos de España y Portugal, con lo cual se aludía a la tendencia invasora de los portugueses, evocados por la figura de Marcos. Para los oídos populares, el fraseo y vocalización del portugués en escena se constituía en una forma de descalificación de lo ajeno, por vía paródica. Quien domina y acaba imponiéndose será la lengua gauchesca. Si se piensa que se trata de una obra teatral, en la que el diálogo es determinante, la oralidad dialogada, la presentación de una parodia lingüística es la vía más efectiva para la ridiculización de un personaje extranjero en el teatro rioplatense que habla en su lengua propia, con deformaciones y presentado con intencionalidad burlesca. Anticipa así a otra figura que el género chico incluirá de preferencia y humorísticamente en la dramática de fines del siglo XIX: el cocoliche, mistura de italiano y español criollo.

Autoimagen y heteroimagen

La figura del portugués-brasileño Marcos Figueiras imanta, para el espectador rioplatense de ese entonces, la ojeriza contra «el portugués invasor», generador de zozobra permanente en la vida política de la región. Ya el triunfo

⁸ Ver *La lira argentina o colección de piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*. Edición crítica, estudio y notas por Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, MCMLXXXIII, poema XLV, págs. 162-166.

de Pedro Cevallos sobre los portugueses y su reconquista de la Colonia del Sacramento (1776), supuso una afirmación del sentido de pertenencia a una región, a una «patria» solar. No en vano, generó un considerable caudal de poemas celebratorios. *El amor de la estanciera* se apoya en las actitudes superstites frente a los fluminenses. Era el hombre de la campaña quien integraba las tropas que eran llevadas a la lucha fronteriza con portugueses. Esto explica, además, la actitud de distanciamiento y rechazo popular de los vecinos.

El duelo de los pretendientes se da en todos los campos. Marcos porta escopeta, arma insólita para un gaucho pampeano que solo usa su facón y, muy ocasionalmente, un trabuco. El valor se mide por la lucha cuerpo a cuerpo que el cuchillo exige. Juancho es diestro domador, en tanto Marcos sufre una dura caída de su caballo, por su impericia como jinete y entra rengueando a escena, como otra forma de desatar la befa del público local (vv. 415-426). Juancho es tartajeante, tosco y hasta grosero, pero siempre suena auténtico y veraz frente al zalamero y enlabiador portugués. La impericia verbal del paisanito está resumida en aquel pasaje, en que Chepa se queja:

El portugués me acaricia
y Juancho Perucho, no.
Solo me dijo una tarde:
¡Bien haya quién parió!
vv. 221-224.

El duelo de regalos: Marcos ofrece obsequios seductores para una mujer —como viajante de baratijas que es— cintas, lencería, pañuelos, polleras (faldas). Juancho regala quesillo, leche, un caballito picaso, un poco de charque, mantequilla: todo de su producción rural.

Como dije, la contraposición básica de los pretendientes revela una actitud de rechazo contra lo peninsular. La reflexión de Cancho es lapidaria:

Mujer, aquestos de España
son todos medio bellacos.
Más vale un paisano nuestro
aunque tenga cuatro trapos.
vv. 115-118.

El sainete ofrece un campo de estudio interesante para la imagología comparatística. La frase del viejo es una afirmación de la *autoimagen* del

criollo frente a la *heteroimagen* que nos da del extranjero. De igual manera, Marcos insistirá en su autoimagen, confrontándola con la del pobre Juancho. El portugués elogia su supuesto linaje (que asciende hasta el Rey), buen nacimiento, excelentes relaciones sociales, dinero en abundancia, guapeza valiente. Todo esto dicho con un acentuado grado de fanfarronería desbandada. Con esta presentación se define el estereotipo del portugués en el siglo XVIII. Es el prototipo del estereotipo actual del brasileño contemporáneo, exagerado en sus autoestimaciones, según la mirada popular rioplatense.

Juancho es varón asentado, con campo y hacienda. Marcos es un vendedor ambulante. También esto tiene su peso a la hora de decisiones así como su intencionalidad presentativa. En cuanto a la voceada guapeza que Marcos pregona, cuando llega el enfrentamiento, se humilla frente a Juancho y concluye con labores femeniles de cocina, en la celebración de la fiesta de compromiso entre Juancho y Chepa. La infamación final del portugués cierra el proceso de descalificación en la perspectiva popular.

El fuerte sentido de pertenencia a un medio campesino que reafirma el padre de Chepa, contiene rasgos de etnocentrismo positivo. La madre, en cambio, queda al margen de esta actitud. Ella encarnaría cierto conservadurismo dependiente, ajeno al orgullo de la patria chica. Todo el sainete supone dos bandos que, al final, se resumirán en un *nosotros* (los del campo, los hijos de la tierra) frente al *otro*, el extranjero desarraigado. «Más vale un paisano nuestro», dice la estimación final del criollo viejo.

Superados los enfrentamientos, y con el triunfo del hijo de la tierra sobre el advenedizo, el sainete se cierra con un *happy ending*: fiesta con comida, baile y coplas y música de guitarra. Simbólicamente, todos se dan la mano (vv. 674-677) y Chepa pide a su padre que bendiga la mesa (vv. 747) y eche la bendición sobre las promesas matrimoniales, de la que todos son testigos:

Mi bendición los alcance,
por siempre jamás. Amén.
(vv. 798-799)

a lo que se suma Pancha:

También la mía les echo:
Dios los conserve en su gracia.
(vv. 800-801).

Así se sella, con espíritu cristiano, propio de la devoción popular rioplatense, el pleito de amor de una gauchita entre dos pretendientes.

Dado lo expuesto, se puede sintetizar la peculiaridad de *El amor de la estanciera* con los siguientes aportes:

1. Es la pieza inaugural y fundacional —no precursora— del teatro gauchesco rioplatense. Manifiesta una clara concepción del género que inicia: lengua gauchesca, que imita la prosodia gaucha; una sostenida perspectiva de la «forma mental» del gaucho para percibir la realidad; una presentación orgánica de los elementos del medio rural y de las actitudes y mentalidad de sus habitantes.
2. Por su índole dramática, instaaura el diálogo gauchesco, treinta años antes de que lo ensayara Bartolomé Hidalgo.
3. Es una pieza de teatro regional, única en el panorama de la dramática breve del siglo XVIII por el nivel de lengua y su ambientación campesina.
4. Afirma una conciencia de pertenencia al medio y a una cultura por parte de los paisanos, confrontados con lo foráneo y culturalmente diferente. Se marca cierto grado de etnocentrismo positivo.
5. Manifiesta un viejo conflicto entre dos espacios culturales: campo y ciudad, y entre dos formas culturales, ágrafa y letrada.
6. Se constituye en un punto de inflexión importante en el lento proceso de diferenciación de la expresión hispanoamericana respecto de la peninsular española.

Todos estos aspectos aportan lo suyo a favor de la promoción gradual de la naciente identidad literaria rioplatense.