

Pisano, Juan Ignacio En la narración de un gaucho: un mapa de subjetividades para la nación argentina. *El Santos Vega*, de Hilario Ascasubi. *Anclajes*, vol. XXIX, n.º 2, mayo-agosto 2025, pp. 63-76.
<https://doi.org/10.19137/anclajes-2025-2925>

EN LA NARRACIÓN DE UN GAUCHO: UN MAPA DE SUBJETIVIDADES PARA LA NACIÓN ARGENTINA. EL *SANTOS VEGA*, DE HILARIO ASCASUBI

Juan Ignacio Pisano

Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de Hurlingham - CONICET
 Argentina
pisano.juan@gmail.com
 ORCID: 0000-0001-8989-2022

Fecha de recepción: 10/03/2024 | Fecha de aceptación: 01/08/2024

Resumen: En el marco de una investigación general y más amplia acerca de cómo la *gauchesca* influyó en centralizar la figura del gaucho en la cultura nacional, se focaliza en el *Santos Vega*, de Hilario Ascasubi a partir de tres aspectos, a saber: la *gauchesca* como una forma estética que establece disensos y consensos en torno a cómo comprender al pueblo de la nación; la ficcionalización del resto de la plebe de forma diferencial respecto del gaucho; y, por último, una mirada temporal que incluye lo colonial. El *Santos Vega*, de Hilario Ascasubi, constituye un texto determinante para comprender, desde la literatura, esa dinámica que hizo del gaucho el plebeyo destacado de la Nación Argentina.

Palabras clave: Hilario Ascasubi; Poesía; Literatura argentina; Siglo XIX

In the narrative of a gaucho: a map of subjectivities for the Argentine nation. Santos Vega, by Hilario Ascasubi.

Abstract: Within the framework of a general and broader research about how the *gauchesca* influenced centralizing the figure of the gaucho in national culture, it focuses on *Santos Vega*, by Hilario Ascasubi from three aspects, namely: the *gauchesca* poetry as an aesthetic form that establishes dissent and consensus around how to understand the nation's people; the fictionalization of the rest of the plebs in a differential manner with respect to the gaucho; and, finally, a temporal look that includes the colonial. *Santos Vega*, by Hilario Ascasubi, constitutes a decisive text to understand, from literature, that dynamic that made the gaucho the outstanding commoner of the Argentine Nation.

Keywords: Hilario Ascasubi; Poetry; Argentine literature; 19th Century



Na narrativa de um gaúcho: um mapa de subjetividades para a nação argentina. O Santos Vega, de Hilario Ascasubi

Resumo: No âmbito de uma pesquisa geral e mais ampla sobre como a *gauchesca* influenciou a centralização da figura do gaúcho na cultura nacional, centra-se em Santos Vega, de Hilario Ascasubi a partir de três aspectos, a saber: a *gauchesca* como forma estética que estabelece dissidência e consenso sobre como compreender o povo da nação; a ficcionalização do resto da plebe de forma diferenciada em relação ao gaúcho; e, por fim, um olhar temporal que inclui o colonial. O Santos Vega, de Hilario Ascasubi, constitui um texto decisivo para compreender, a partir da literatura, aquela dinâmica que fez do gaúcho o destacado plebeu da Nação Argentina.

Palavras-chave: Hilario Ascasubi; Poesía; Literatura argentina; Século XIX

■ **E**n 1872 y en París, Hilario Ascasubi publica, como parte del plan de sus obras completas,¹ el poema que sería su “mejor legado” (L): *Santos Vega y los mellizos de la Flor. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778-1808)*. En ese año, aparecen, además, *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, y *Los tres orientales*, de Antonio Lussich. Ascasubi retoma un poema que había comenzado y publicado en una primera versión (Weinberg) más de veinte años atrás, con ese personaje mítico para el paisanaje, Santos Vega—quien había sido adoptado por Bartolomé Mitre en un poema culto de tema rural de 1838, publicado en 1854—, como protagonista desplazándolo del rol de cantor en el que lo había ubicado la tradición para devenirlo narrador (Lamborghini 25). Esa particularidad evidencia un deslizamiento: lo central, acá, ya no es el canto, ni la escritura en la prensa. Ahora, el centro organizador del texto lo ocupa la narración. Este cambio es fundamental, en lo que implica como giro interno de la *gauchesca* hacia una forma narrativa influenciada por el folletín (Román; Schwartzman) que luego Eduardo Gutiérrez explotará en sus impresos. Una particularidad de ese modo de narrar reside en el hecho de que Ascasubi propone un mundo ficcional asentado en el Virreinato del Río de la Plata, que se constituye como relato enmarcado al interior del propio poema, el cual comienza con una voz poética y narradora externa a la diégesis que organiza Vega en su relato. Se viaja a esa época anterior a la Revolución de Mayo estableciendo un orden previo que funciona de modo especular para que el presente de su producción tuviera allí una base histórica sobre la cual sustentarse: un modo de ser en el cual reconocerse y proyectarse. Esa rememoración se basa en un orden idílico para la estancia colonial, la Estancia de la Flor a la que alude el título, donde se afincan un relato que, lejos de los ardores de la escritura política previa, busca brindar un verso narrativo que postule

1 Esas obras se complementan con *Paulino Lucero* y *Aniceto el Gallo*.

un reparto de lo sensible sobre el cual articular un presente que avizora, ya, la consolidación de una nación moderna².

Si la gauchesca es una literatura en la cual se pone en juego cómo debe ser un pueblo (Pisano *Ficciones de pueblo*)—sus contornos subjetivos, sus jerarquizaciones internas, sus inclusiones y exclusiones—, el cambio escritural de Ascasubi puede leerse como un abandono de la disputa gacetera en beneficio de un cuadro general de la pampa para el país unificado, carente de sus guerras facciosas. En esa manera de atender y mirar a la distancia y desde París a la patria, se guarda, además, un modo de comprenderla y de desearla que ya no es político-partidario, tampoco belicista, sino el modo en que “deseaba resumir en un inmenso fresco poético toda la vida y todo el espíritu de su tierra” (Pages Larraya 31). Pero si “el Santos Vega es una recreación histórica, debe admitirse que en forma implícita encierra una interpretación” (Weinberg 42) que es, también, una postulación de vida comunitaria, una forma para su desenvolvimiento histórico que tiene al gaucho por protagonista: la de un orden y una organización para la comunidad política de la Nación Argentina.

Temporalidad y pueblo

En ese mundo ficcional que narra Vega, Ascasubi introduce una línea temporal como pedagogía narrativa: de ese pasado virreinal venimos y a él nos unen constantes —en primer lugar: el propio Santos Vega, mito influyente del período pos-revolucionario— que derivan en esta Argentina que, para 1872, ya dispone de presidentes con el país unificado. El prólogo a la primera edición no deja lugar a dudas sobre el modo de entender esa continuidad entre el orden colonial y el de la nación moderna que allí se postula ya que, en ese mundo colonial, dice Ascasubi, podemos conocer la vida rural del tiempo de la escritura del poema:

El “canevás” o red de *Los Mellizos de la Flor* es un tema favorito de los gauchos argentinos, es la historia de un malevo capaz de cometer todos los crímenes, y que dio mucho que hacer a la justicia. Al referir sus hechos y su vida criminal por medio del payador Santos Vega, especie de “mito” de los paisanos, que también he querido consagrar, *se une felizmente la oportunidad de bosquejar la vida íntima de la “Estancia” y de sus habitantes y describir también las costumbres más peculiares de la campaña, con alguno que otro rasgo de la vida de la ciudad* (Ascasubi XLIX, destacado propio)

2 Si bien Ascasubi publica esa versión inconclusa, de 2020 versos, en 1850, aquí lo que importa es el impacto que pudo tener la publicación del poema de 1872. Más allá de esto, la versión de 1850 no anula la hipótesis aquí propuesta. Un cotejo entre los dos poemas permite dar sustento a esa continuidad dado que el primer texto no contradice al segundo, sino que es su versión inacabada. Por cuestiones de espacio, dejo ese trabajo para una publicación futura. A pesar de esa prevención, cuando la argumentación lo amerite, marcaré las diferencias entre uno y otro poema. Para una lectura de la primera versión ver el texto de Félix Weinberg.

El título del poema encierra una hipótesis historicista que es, también, un anacronismo continuista y productor de sentido: la Argentina existiendo en la colonia y la colonia permaneciendo en la Argentina³. Bajo el espíritu romántico, la idea misma de nación se ha pensado como la forma prefigurada en un pasado que contiene, al menos de modo germinal, lo que vendrá (Souto y Wasserman 83-84). Así, los *Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la* [que todavía no es] *República Argentina (1778-1808)* –título ya presente en la edición breve de 1850 (Schvartzman 402)– pueden apreciarse en plena vigencia del colonialismo español y se busca, en ese pasado, aquello que define la vida del gaucho en una de sus espacialidades propias; esto es, las campañas de la, ahora sí, en 1872, República Argentina. Entonces, lo argentino: “importante es señalar que este [Ascasubi] sitúa a su *Santos Vega* en el periodo colonial, dándole así al gaucho una antigüedad venerable y, por lo tanto, más adecuada para servir de soporte simbólico a una nación tan joven” (Garavaglia 147). El señalamiento de Garavaglia es interesante porque expone el núcleo de una performatividad que excede a la escritura de Ascasubi, que abarca a la gauchesca del siglo XIX y que será determinante a partir del Centenario de la Revolución de Mayo y la canonización del *Martín Fierro*: disputar el andamiaje simbólico de una nación, lo cual implica disputar los contornos subjetivos del propio pueblo que la conforma⁴; la gauchesca, y en esto el *Santos Vega* se vuelve un texto paradigmático, implica una disputa en cuyo centro se anclan *ficciones de pueblo* (Pisano *Ficciones de pueblo*). Pero hay que recordar que son dos los tiempos narrativos del poema determinados por la estructura del texto como totalidad y que definen esa hipótesis historicista sobre a que se asienta la narración: aquel tiempo del encuentro entre Vega y Tolosa;⁵ y aquel otro del relato enmarcado narrado por Vega sobre la Estancia de la Flor. No sabemos el año exacto en el que el azar reunió a esos dos gauchos “junto a la laguna, / que llaman de la Espadaña” (1), pero es el propio Vega que le dice a Tolosa que lo “ha constrictao / haber visto en su caballo / una memoria funesta / de ahora *muchísimos años*” (7, resaltado propio). Se refiere a la marca de la flor en el caballo de Tolosa que le despierta, como la magdalena al narrador de *En busca del tiempo perdido*, esa memoria de la estancia que ahora se dispondrá a narrar. ¿Cuántos son esos *muchísimos años*? “Como treinta” (38)⁶. Es decir, si las acciones del relato de Vega concluyen en 1808 como señala el subtítulo, el encuentro entre este y Tolosa se da con posterioridad a la Revolución de Mayo

3 Se sigue, en líneas generales, la idea de anacronismo que propone Georg Didi-Huberman.

4 El vínculo entre pueblo y nación es constitutivo de la propia idea de nación moderna (Palti). Garavaglia señala que esta “noción *herderiana* de la nación, no es nada original, pues ese halla detrás de la mayor parte de los procesos de invención de la nación que conocemos desde inicios del siglo XIX” (147).

5 En la versión de 1850, el nombre de este personaje es Rufo Zurita.

6 En la primera edición del poema, el tiempo transcurrido es más prolongado: “Como cincuenta años ha” (Ascasubi 68).

y, más puntualmente, hacia 1838. Entonces, no se trata solo de que el poema instala la acción del relato de Vega en el período virreinal. El punto principal es que trabaja con la temporalidad para borrar toda huella del presente posterior a la revolución, ese presente en el que el propio Ascasubi intervino, combatiéndolo. De hecho, el propio Ascasubi señaló que ubicó allí la narración “para no mezclar en sus cuadros incidentes relativos a las guerras civiles” (citado por Weinberg 10), y el efecto producido, asimismo, brinda una continuidad entre un período y el otro, asentada sobre una concepción del tiempo como lineal y teleológico y una forma de comunidad jerarquizada y ordenada bajo el modelo de la estancia en una “idílica colonia” (Schvartzman 402) que “refleja una visión embellecida y conciliatoria de la vida en la campaña” (Caillet-Bois citado por Weinberg 43). Y en este punto preciso se observa el funcionamiento de una lógica temporal de la narración que instala continuidades entre el tiempo de la publicación en 1872 y el tiempo de la diégesis del relato de Vega en 1778-1808, así como entre este último y el tiempo del encuentro con Tolosa, posterior a 1810. El texto postula, en consecuencia, certezas sobre las campañas de la República Argentina hablando de una estancia colonial. Esa perspectiva temporal funciona también como una frontera: lo incluido y lo excluido, lo representable y lo que no. El uso de la anacronía, en este caso, nos habla de permanencias significantes entre un momento y el otro, de las cuales aquí se trabajarán: la forma de ser del indio, el deber ser de la mujer de alcurnia y de la plebeya, el negro como un signo barrado.

El gaucho, la estancia, el habitante de la ciudad, el vínculo ciudad-campo, constituyen las marcas subjetivas y espaciales de esa pretensión de continuidad que, más allá de los azares históricos, propician una temporalidad unitaria entre el pasado y el presente de la patria aludida. Y esas marcas de continuidad son también huellas de autenticidad que la ficción instala: formas de una tradición. En el momento en el que se termina de consolidar la nación, Ascasubi brinda la versión definitiva de este poema al que considera el gran legado de su vida literaria. Legado que, en la propia disposición formal de la comunidad que bosqueja en añoranza, postula un ordenamiento social y cultural básico para el futuro desde una mirada que borra conflictos entre clases sociales y que enfatiza un *gauchocentrismo* que desplaza hacia los márgenes otras formas de alteridad. Ello permite formular una hipótesis de trabajo para pensar efectos culturales de la gauchesca y la propia canonización de su protagonista: el gaucho no pudo conformarse en el centro subjetivo de la nación sin haberse realizado previamente un recorte de su figura por sobre el resto heterogéneo de la plebe vernácula. El texto de Ascasubi resulta paradigmático, también, en ese sentido.

De cuadros y figuras

¿Qué implicancias conlleva que Ascasubi haya decidido nombrar las partes que componen este poema como *cuadros*? El término remite a un doble plano de

representación, el del arte pictórico y el del arte dramático, y es introducido por Ascasubi cuando señala que “el poema entero consta de sesenta y cinco cuadros y más de trece mil versos” (XLVIII)⁷.

El cuadro, ya sea en su vertiente pictórico-representativa o dramática, implica la presencia de una figura. El poema, claro, no presentifica la figura mediante la visión, sino a través del lenguaje. Roland Barthes, en sus *Fragmentos de un discurso amoroso*, define el uso del término figura “en sentido gimnástico o coreográfico” (18). El término *figura*, así entendido, aparece como el punto de confluencia en el cual lo que disponen las palabras se vuelve la posibilidad de una imagen que es literaria, política e histórica. La figura es el momento en el que la imagen de un cuerpo y la forma de una subjetividad aparecen en el orden de un discurso literario, en este caso.

Leónidas Lamborghini, que no se detiene particularmente en el aspecto dramático del texto y sus cuadros, habla, sin embargo, de una “puesta en escena de la Estancia de la Flor” (33). Se destaca una pulsión por hacer ver, por mostrar las singularidades que habitan el poema. El texto distribuye lugares y roles, formas de visibilidad y posibilidades del decir, en estos rasgos dramáticos organizados en cuadros: lo escenográfico es el marco estético que demanda no solo lectura, sino también visualidad (figurativa): ver lo que ocurre, atender a sus figuras para comprender lo que es en las campañas argentinas. Así, el texto se invade de particiones: el estanciero, Don Faustino Bejarano y sus subalternos; la estancia y el más allá de la frontera donde habita el indio; el gaucho bueno y el gaucho malo —algo que Ludmer entrevió como división interna al género— encarnada en los dos mellizos, Salvador y Luis; los sectores encumbrados de la sociedad virreinal frente a la parte plebeya, conviviendo sin disturbio ni perturbación; la ciudad y el campo; la mujer, ángel del hogar, y el hombre, brazo para el trabajo y la guerra. Esas distribuciones de lo humano disponen un reparto de lugares que deja al gaucho como centro subjetivo (y literario) desde el cual se figura a la comunidad nacional. Y allí Santos: narrando lo que es.

La ficción, forma del orden

El *Santos Vega* es un texto en el que resplandece un impulso por cartografiar subjetividades que se proyectan hacia el futuro a partir de un pasado reconstruido en pleno proceso de consolidación del estado-nación y que toma a la estancia como espacio privilegiado, “determinando las situaciones y los actores de esas situaciones, identificando los acontecimientos, estableciendo entre ellos lazos de coexistencia o de sucesión y dándoles a esos lazos la modalidad de lo posible, de lo real o de lo necesario” (Rancière 14). En esa comunidad imaginada, Santos

7 Vale señalar que esta idea de lo dramático ya está presente en la advertencia de la publicación anterior (Weinberg 51). Y, al mismo tiempo, allí podemos ver una marca del, por entonces, influyente libro de Humboldt, *Cuadros de la naturaleza*, considerando, a su vez, el rol que la descripción tiene en ambos textos.

Vega, en cuanto gaucho emblemático y ejemplar, narra experiencias mediante las cuales transmite un ordenamiento social que esquivo la discontinuidad temporal abierta por la revolución. No discute la aplicabilidad de la igualdad de toda ley, como Ramón Contreras y Jacinto Chano en la obra de Bartolomé Hidalgo, ni la distinción de clases, como Luis Pérez en su prensa. Hay aceptación del lugar social y el único problema es la maldad de personas como el mellizo Luis y la presencia del indio. Así, la referencia a ese pasado conlleva otra implicancia: ante el desorden del siglo XIX y sus guerras, ante las disputas entre Buenos Aires y el resto de las provincias, los caudillos y las montoneras, unitarios y federales, ante todo eso, se alza en este *Santos Vega* un ordenamiento comunitario organizado, establecido, mediante un pasado en el que cada personaje ocupa su lugar y no brinda protesta por la diferencia que existe entre el de arriba y el de abajo y, en ese punto, se diferencia notablemente de *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, provocando, en 1872, un contraste entre dos textos pertenecientes a la gauchesca. Ese contraste exhibe, al mismo tiempo, una tensión constitutiva de lo gauchesco que se proyecta hacia su futuro y se instalará en todo el devenir posterior: la disidencia y la integración, lo Otro y lo Mismo.

En ese entramado comunitario, el gaucho queda en una posición evidenciada mediante la presencia del propio Vega, pero, además, por el lugar que esta subjetividad tiene a lo largo del poema. Sin embargo, no basta con señalar el gesto de centralización del gaucho. Y aquí quiero retomar la hipótesis referida: además de analizar las formas positivas de su representación, resulta necesario un análisis diferencial respecto de cómo se ficcionaliza al resto de la plebe —negros, negras, indios, indias y gauchas—. Virar la mirada hacia la construcción diferencial del gaucho respecto del resto de la plebe implica señalar que para que se pueda allanar el camino hacia la deconstrucción de su mitificación resulta necesario, en cuanto proceso complementario, atender a cómo la literatura ficcionaliza al resto de los sujetos plebeyos que lo rodean. Es decir, a cómo se logra estéticamente que el signifiante *gaucho* adopte esa posición evidenciada en el entramado del poema no solo en la positividad de su presencia. Para ello, se trabajará con tres recortes: la negritud, lo femenino/gauchesco y lo indígena.

(Sin) recorte: la negritud

Este es el apartado más breve; porque de lo que se trata es de representar una ausencia. No una ausencia en la obra de Ascasubi, sino en el *Santos Vega* en particular⁸.

Sostiene Adolfo Prieto que Ascasubi, aquí, “deshecha toda expresión que implique algún tipo de compromiso político o de protesta social. En rigor, deshecha toda expresión que implique conflicto” (1018). Agrego: de conflicto para con su

8 Ascasubi ha puesto en juego la voz negra del bozal, por ejemplo, en el “Cielito gaucho. Compuesto en la ciudad de Montevideo en febrero de 1843”, que aparece en la edición del *Paulino Lucero*.

historia política y, sobre todo, para con el modelo de sociedad que allí mismo propone y que, en líneas generales, podía ser compartido por gran parte de sus correligionarios. No así respecto de sectores de esa sociedad a cuya invisibilización histórica contribuye. Ello, sin dudas, se vincula con que Ascasubi tenía “una noción muy clara del público al que quiere dirigir la versión definitiva de su obra” (Prieto 1016). Ni público ni ciudadano, la negritud resplandece en su ausencia.

La disposición sensible del mundo que brinda el anacronismo generado a partir de ese pasado colonial traccionando la idea de una República Argentina, con su estancia grande, sus peones y propietarios, es el marco general en el que se recorta la figura del gaucho, más allá de esporádicos desplazamientos a la ciudad. Y allí aparece de modo notable este recorte ausente. A pesar de que la historiografía señala que el trabajo esclavo era parte de la vida cotidiana de la estancia (Mayo) en el poema de Ascasubi no encontramos a ningún negro esclavo⁹. El mundo de la estancia es el de peones homogeneizados y felices que conviven con el mejor de los patrones, Don Faustino Bejarano. El punto máximo de manifestación de esta ausencia tan evidente lo representa el hecho de que la única figura negra aparece en el poema es un muñeco: “Ansí fue, tres reyecitos / Del altor de una limeta / Cada uno, estaban juntitos / Recién llegaos de sus tierras, / Un blanco, un negro y un indio” (353). Todo se da en el marco de las Pascuas de Reyes de 1805, casi al final de la historia que narra Vega: el blanco, el negro y el indio conviven en la festividad religiosa bajo los materiales inertes de figuras manipulables.

Aquí encontramos una de las vertientes que hace a la necesidad de analizar la centralización del gaucho no como un proceso meramente positivo de trabajo sobre su figura, sino en el revés que brindan las otredades al gaucho: la alteridad en la forma radical que el estado-nación no ha aceptado. Esto pone en evidencia la necesidad de comenzar a estudiar al gaucho en los resabios de la colonia y en el futuro de la nación. Es decir, analizar dicha centralización del gaucho desde una mirada poscolonial, teniendo en cuenta que esta forma de crítica “da testimonio de las fuerzas desiguales y desaparejas de las representaciones culturales implicadas en la disputa por la autoridad política y social dentro del orden del mundo moderno” (Bhabha 211).

Recorte: lo femenino

Cuando Tolosa y Vega llegan al hogar del primero, luego de que “Casualmente se encontraron” (2), Juana Petrona sale a escena. Había aparecido como referencia en la voz de Tolosa, quien le dice a Vega que “sería afortunado / haciéndole conocer / a mi chinita y a mi rancho” (34). En una nota al pie, Ascasubi señala que el gaucho “es hospitalario en su rancho” (3) y así lo representa. La escena

9 Córdoba, de donde era oriundo Ascasubi, es quizá la provincia “más estudiada en términos demográficos” y allí “los esclavos en el medio rural triplicaban los residentes en la ciudad” (Candiotti 28) al despuntar la Revolución de Mayo.

se desplaza, cuando Vega comienza a narrar, hacia la propia Estancia de la Flor, donde ocurre el relato enmarcado. Allí también reina la hospitalidad, “asi es que / á la Estancia grande / el gaucho mas desgraciado, / aunque fuese forastero, / podía llegar confiado / que de sus necesidades / sería allí remediado” (19). Se manifiesta el marco idílico en hogares donde reina la bondad y el cobijo, y donde la “estancia se ve como el lugar perfecto, donde todo es posible: una vida tranquila, sin apremios económicos, protegidos por una ordenación patriarcal” (Borello 109). Esto es parte de la ficcionalización del poema. Esos hogares están conformados de modo típico respecto de la época: allí la mujer es el corazón del hogar y el hombre el productor económico. Pero, más allá de eso, quisiera detenerme en la consideración de lo femenino en su diferencia; puntualmente, en tres personajes: Juana Petrona, Doña Estrella y Azucena.

Juana y Doña Estrella evidencian dos perfiles femeninos pertenecientes a clases sociales opuestas. Los nombres brindan indicios: de un lado, Juana Petrona, nominación que no solo redundante en la lógica de la *patrona* del hogar, sino que además recupera personajes femeninos del universo plebeyo de la gauchesca, y allí las Juanas ya existen (es un nombre que aparece, por ejemplo, en la gauchesca teatral); del otro lado, un personaje que no solo conlleva el apelativo *doña*, que implica respeto y posición social, sino que además arrastra luminosidad, guía y orientación: Estrella, madre de Ángel. Estos nombres, a su vez, están rodeados de otras formas de nombrar que resultan relevantes. Juana Petrona aparece como moza, cantora, chinita, patrona, mujercita. Estrella, por su parte, es, además, dama, señora, porteña, esposa. Los términos remiten a campos semánticos opuestos en cuanto a su pertenencia de clase y jerarquización social, de la china a la doña. En esa división, no hay tensiones entre clases, como sí se puede observar en otras apariciones de la gauchesca. Si Ascasubi pretendía dejar de lado las disputas políticas y facciosas con este poema para construir otro legado, tal como se señaló antes, en la armonía que rodea a esas formas diferenciales del nombrar, aparece una manifestación clara de ese deseo estético en estas figuras que “tienden más al estereotipo” (Schvartzman 402).

La referencia a la china implica una lógica de mestizaje (Adamovsky 97). Lo chino de la china remite al rasgo aindiado, al cruce racial. La blancura de la luz que resplandece en Estrella contrasta con el mestizaje de Juana; condición escondida en el significante que se enuncia con simpatía figurativa. Ese rasgo racial y de clase es también diferencia de sociedad: Doña Estrella tiene llegada con el virrey, y lo hace para salvaguardar a un criminal, como es Luis, el mellizo malo de la estancia, a quien ella, en su hospitalidad incommensurable, lo resguarda y cuida como a un hijo, aunque eso signifique hacer uso de sus contactos políticos y otorgar, como dádivas, “una onza narigona” a un “alcaide mayor” (209). Es una protectora completa del hogar: vela por sus intereses, ampliando su campo de acción a la política virreinal, a donde alcanza por la posición social de su familia. Se trata de una estructura virreinal que no vale como documento, sino como proyección hacia el presente de la publicación en su valor anacrónico: he allí, en

este poema, un vademécum moral de cómo debe estar conformada la sociedad. Es decir, que no solo va a haber una priorización del gaucho (en masculino), sino que al interior de lo femenino las demarcaciones también se hacen notar.

Señala Claudia Roman (222) que el término *gaucha*, en tanto sustantivo, es raro en la gauchesca. El significante, en su inflexión femenina, tiende al adjetivo adoptado por una voz masculina; por ejemplo, cuando se dice la fiesta gaucha o la canción gaucha. En el *Santos Vega* de Ascasubi, este término, como sustantivo, aparece una sola vez, del siguiente modo: “Esta gaucha veo yo / Que es una desorejada, / Astuta de profesión, / Que ha perdido la razón, / Haciéndome comulgar / Con ruedas de carretón” (360). La referencia es a Azucena, una muchacha cuyo nombre era Isabelita, pero a quien Don Faustino renombró de ese modo dada su belleza (98-99) y a quien criaron junto a su esposa. Lo particular, reside en que esa mención se hace cuando Azucena se encuentra psicológicamente alterada ya que su marido, Genaro Berdún, parece haber sido asesinado en su casa y a ella culpan por su muerte (en esas vueltas del folletín: el homicida fallido, dado que Berdún no muere, será Luis, el mellizo malvado y caso patológico, que reaparece en el final del poema arrepentido de sus fechorías, las cuales confiesa antes del último suspiro). Quien le dice gaucha a Azucena es el juez que debe dictar sentenciar sobre su situación procesal. Más allá de las vueltas de la trama, lo particular se observa en que la posibilidad de usar el sustantivo *gaucha* en el poema aparece solo en ese momento: ante la locura que desvía del común comportamiento a una mujer y en la voz de un juez cuestionado y parodiado en el propio poema. Esa locura se genera en el interior del hogar, cuando se ve afectado por la irrupción de una maldad externa a su orden. Así, tenemos un doble movimiento: la jerarquización interna de lo femenino entre la mujer del estanciero-patrón y, además, la mujer plebeya, que es china, mujercita o moza si guarda la cordura, y gaucha cuando su estado no es el esperable. En uno y otro sentido, se produce un recorte que coloca al gaucho en una posición de preponderancia al devolver “la masculinidad al campo de la hipervirilidad, de las rudezas campestres, de la fuerza y el estoicismo [que] significaba en este clima social reafirmar la diferencia sexo-genérica con respecto al sujeto femenino” (Peluffo 199). El gaucho, humilde y servidor, respetuoso de las jerarquías y la ley, aparece recortado por sobre el trasfondo de figuras femeninas que lo complementan sin cuestionarlo. Y, al igual que la negritud, la gaucha se menciona con algo que es externo a la humanidad deseable: del muñeco a la loca¹⁰.

Recorte: lo indio

Hubo un tiempo en que el indio fue hermano del gaucho en los poemas del género. Fue el tiempo de la revolución, la agitada década de 1810 cuando

10 Vale aclarar, como respecto de la negritud, que esta hipótesis no es trasladable a toda la obra de Ascasubi. En un trabajo futuro se podrá dar cuenta de las diferencias o semejanzas entre las gauchas de la etapa facciosa (Isidora la Federala, por ejemplo) y las del *Santos Vega*.

Bartolomé Hidalgo publicó sus primeros cielitos; y lo fue, también, en la pluma de Luis Pérez durante el primer rosismo (Pisano “En la voz del gaucho”). Ese tiempo terminó para 1872. Para Ezequiel Martínez Estrada, el momento preciso de viraje para la literatura sobre este punto reside en “la posición adversa de Echeverría [que] fija el canon de repudio al indio” (481). Más allá de las semejanzas entre el poema de Esteban Echeverría y el de Ascasubi respecto de la figuración del indio, la hipótesis de Martínez Estrada olvida lo colonial como marca de significación de lo indígena, aspecto que no debe dejarse de lado para una sociedad que fue virreinato hasta muy poco tiempo atrás¹¹.

Una oposición interna al poema que puede leerse en relación con el indio y su aura maléfica anida en la figura del “*malevo cristiano*” (8) que representa Luis, mellizo malo, gaucho matrero y caso patológico. No deja de ser sugestivo que el nombre del mellizo malvado sea Luis ya que, si seguimos la línea de importancia atribuida a los nombres en la gauchesca, importancia que el propio Ascasubi pone en juego, Luis remite a Luis Pérez, y Luis Pérez a rosismo y enemigo. Del mismo modo que el otro mellizo, el bueno, al llamarse Jacinto remite a Jacinto Cielo, creación de Ascasubi, y a Jacinto Chano, creación de Hidalgo, en torno a cuyo nombre Ascasubi estaría disputando un lugar en la tradición gauchesca. Más allá de este código interno al género, la importancia de este personaje, Luis, en relación con el indio pasa por el propio sintagma que lo designa y que duda entre la posición sustantiva y la posición adjetiva: ¿cuál es el núcleo de esa construcción nominal: *malevo*, y entonces, *cristiano* es su modificador?; ¿o *cristiano* y la posición constituyente del modificador la ocuparía *malevo*? Ambas palabras pueden funcionar sintácticamente en posición nominal o adjetiva. Pero es el malevo cristiano el que es capaz de redención en el poema, mientras que el indio no tiene esa chance, carece de una condición humana tal. Es en ese sentido que Luis logra una salvación: siendo malevo, lo salva la adjetivación religiosa; siendo cristiano, lo malevo se pierde en su redención final cuando confiesa y se arrepiente. El indio, hereje y salvaje, no posee esa posibilidad, ese horizonte, aunque sea lejano, de redención, ya que la palabra del poema, esa de la que carece el propio indio, se lo impide: “ecos del infierno” (54); “ciegos atropellan, / y así forzan y degüellan / niños, ancianos y mozos; / pues como tigres rabiosos / en ferocidad descuellan” (55); “Sin dejar vieja con vida” (56); entre muchas citas que se podrían tomar.

No obstante, el poema muestra una excepción india: el cacique Cocomel, que salvó a la Lunareja, hermana de Berdún (recordemos: las vueltas del folletín) quien, luego, sería salvado por su sobrino, fruto de la unión de la Lunareja con Cocomel. La condición para que Cocomel se comportara de ese modo, salvando

11 Existe una excepción en el final (solo en el final) de *El gaucho Martín Fierro*, cuando Cruz y Fierro pasan a las tolderías. Interesante contraste, tanto Ascasubi como Hernández toman posiciones diferentes en torno al indio en ese año de 1872 y esas diferencias poseen idéntica motivación: intervenir en su presente desde un modo de ser para la comunidad de una nación con centro en la figura del gaucho.

a esa mujer de ser violada por otros dos indios, se da por enamoramiento. El cacique toma a la Lunareja como su esposa, unión de la cual saldrá el sobrino que salvará a Berdún. Singular es que sea un cacique, y no algún “capitanejo” (89), como llama Vega a los indios que mandan, incluido el sobrino de Berdún (106), ni un indio raso. Pero así es como funciona el cautiverio selectivo y dominante del enamoramiento indio, según el relato del propio Santos Vega: “á la mas linda doncella / [cada cacique] aparta y la sirve en todo / hasta que luego, á su modo, / también se casa con ella” (56).

El término china vuelve a aparecer para designar a las mujeres indias, dotadas de un aura de barbarie: “y luego atrás en lo externo, / del arco que hace la Indiada, / viene la mancarronada / cargando la toldería, / y tambien la chineria / hasta de á tres enancada” (55); “las chinas al disparar / empiezan luego á tirar / al suelo pichigotones” (55). En una nota al pie, Ascasubi aclara que los pichigotones son “indiecitos de pecho o niños mayorcitos” (55). La barbarie indígena, ajena a la lógica del pueblo nacional, no hace distinción de género: el hombre mata y roba y la mujer india abandona a sus propios hijos.

Dos escenas para concluir.

Primera: el virrey y los indios firman un pacto de paz (420-422). Segunda: a Berdún, que como señalé no había muerto, lo salva su sobrino y lo cuidan Cocomel “y dos buenos curanderos... indios” (441) en las tolderías. En un contexto en el que se discute qué hacer con el indio, el poema escenifica dos opciones: su exclusión de la vida humana dada su condición salvaje; y su inclusión selectiva sobre la base de un pacto de paz (cuyos detalles desconocemos) que se sostiene gracias a una cautiva blanca que fue madre de un hijo de cacique. Esas opciones replican las estrategias gubernamentales que se habían desplegado hasta entonces, entre la negociación y el avance territorial. El Otro indio, en uno u otro caso, queda bien delimitado del gaucho, mismidad propia de la Nación Argentina.

A modo de cierre

Poesía gauchesca y colonia implican un capítulo que excede la evocación de Santos Vega por Ascasubi. Esa relación no se funda, tan solo, en la existencia de textos gauchescos en el Virreinato del Río de la Plata, sino, además, en la pervivencia de una pulsión comunitaria de la gauchesca que, a pesar de cierta condición díscola de su protagonista, construye figuras de gaucho que, por derecho propio, forman parte de la comunidad política que lo engloba y lo excede, dejando al resto de la plebe en un segundo plano. Relevar y develar los modos de figuración de esos otros plebeyos del gaucho implica un extenso recorrido crítico del que este artículo es solo una parte. Porque, en efecto, la poesía gauchesca ha hecho sobresalir a la figura del gaucho allanando, simbólicamente, un camino que encontrará, en medio de los festejos del Centenario, a un sujeto criollo, plebeyo y rural, en condiciones de constituirse en héroe épico y paladín de la

nación: vaciado de su condición rebelde, habrá creado el marco cultural para que su evocación no remita al delito y el cuchillo, sino a su representatividad popular, que dejará a negros, negras, indios, indias y gauchas en un oscuro rincón, ensombrecidos por su figura.

Referencias bibliográficas

- Adamovsky, Ezequiel. *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Siglo XXI, 2019.
- Ascasubi, Hilario. *Santos Vega y los mellizos de la Flor. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778-1808)*, Imprenta de Paul Dopunt, 1872.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Manantial, 2011.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI, 2018.
- Borello, Rodolfo. “Ascasubi: Santos Vega”. *Revista de Literaturas Modernas*, n.º 10, 1971, pp. 77-111.
- Candioti, Magdalena. *Una historia de la emancipación negra. Esclavitud y abolición en la Argentina*. Siglo XXI, 2021.
- Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo, 2015.
- Garavaglia, Juan Carlos. “Gauchos: identidad, identidades”. *Cahiers du CRIC-CAL*, n.º 30, 2003, pp. 143-51.
- Lamborghini, Leónidas. *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Emecé, 2008.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Perfil, 2000.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. Beatriz Viterbo, 2005.
- Mayo, Carlos. “Patricio de Belén: nada menos que un capataz”. *Hispanic American Historical Review*, vol. 77, n.º 4, 1997, pp. 597-617.
- Mitre, Bartolomé. “A Santos Vega”. *La poesía gauchesca en lengua culta*. Ciordia y Rodríguez Editores, 1943, pp. 109-16.
- Palti, Elías. *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado*. Siglo XXI, 2007.
- Pages Larraya, Antonio. “Santos Vega, mito de la pampa”. *Revista Universidad*, n.º 50, diciembre de 1961, pp. 17-36.
- Peluffo, Ana. “Gauchos que lloran: masculinidades sentimentales en el imaginario criollista”. *Cuadernos de Literatura*, Vol. XVII, n.º 33, enero-junio 2013, pp. 187-201.

- Pisano, Juan Ignacio. *Ficciones de pueblo. Una política de la gauchesca (1776-1835)*. Eduvim, 2022.
- Pisano, Juan Ignacio. “En la voz del gaucho: sobre la figura del indio en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo”. *Revista Recial*, vol. 14, n.º 24, julio-diciembre 2023, pp. 215-28.
- Prieto, Adolfo. “La culminación de la poesía gauchesca”. *Martín Fierro*. Colección Archivos, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 1016-27.
- Román, Claudia. “Gauchas ahorcadas y otras fantasías de la literatura argentina”. *Historia Feminista de la Literatura Argentina. Mujeres en revolución. Otros comienzos*. Eduvim, 2023, pp. 207-42.
- Rancière, Jacques. *Los bordes de la ficción*. Edhasa, 2019.
- Schwartzman, Julio. *Letras gauchas*. Eterna Cadencia, 2013.
- Souto, Nora y Fabio Wasserman. “Nación”. *Lenguaje y revolución. Conceptos políticos clave en el Río de la Plata, 1780-1850*, editado por Noemí Goldman. Prometeo, 2009, pp. 83-114.
- Weinberg, Félix. *La primera versión del “Santos Vega” de Ascasubi. Un texto gauchesco desconocido*. Compañía General Fabril Editora, 1974.