Bartolomé Hidalgo

Por Edgard Vidal CNRS-
Maison René Ginouvès
edgard.vidal@mae.u-paris10.fr

CONTRERAS
Mientras se calienta el agua
y echamos un cimarrón ¿qué
novedades se corren?

CHANO
Novedades... que sé yo; hay
tantas que uno no acierta a
qué lado caerá el dos, aunque
le esté viendo el lomo. [1]

Bajo los acordes de estos versos de Bartolomé Hidalgo, intentaremos definir la literatura gauchesca como la emergencia de un momento particularmente fértil de creación y de publicación colectivo. Esa instancia donde las figuras de nuevos grupos intelectuales se tornan visibles en el panorama político de la región: profesores, periodistas, hombres de teatro, poetas y payadores. Como lo afirma el cielito, subrayando el creativo contexto :

Estaba medio cobarde
porque ya otros payadores
y versistas muy sabidos
escribieron puras flores
Allá va cielo y más cielo,
cielito de la mañana...
Después de los ruiseñores
bien puede cantar la rana.

Mas allá de todo problema de autoría, se trata de apreciar el advenimiento de un espacio público nuevo, simultaneo y posterior a las luchas por la Independencia del Plata, que como todo proceso revolucionario es rico en creatividad intelectual. Es necesario entonces ver a Hidalgo como ese punto de convergencia, ese Homero latinoamericano al cual se le adjudican muchos de los poemas que fueron clasificados según dos especies genéricas: los *diálogos* y los *cielitos*. Plantearemos la necesidad de una clasificación tripartita de *cielitos diálogos* y *relaciones*, ordenamiento que esta ligado con detalles estilísticos y cronológicos que diferencian cada período. Estas tres especies genéricas están sin embargo marcadas por un punto en común que nosotros llamaremos el ***registro informativo***, del cual podremos remarcar dos características importantes : el compromiso político y una vivaz referencialidad a lo local y/o regional.

El primer período es el de la recopilación y creación de los cielitos (su nombre proviene del estribillo "cielo, cielito, cielo) en el cual los poetas gauchescos desarrollan su poesía « comprometida » como se dirá luego, durante las luchas por la independencia entre 1811 y 1816. Este compromiso político se hizo en nombre de los ideales de unión de una región que comparte ese ritual comunitario llamado cimarrón o *cimarrao*, al cual se refiere Hidalgo en los versos arriba citados:

[1] Hidalgo Bartolomé, *Obra completa*, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo,1986.

Mientras se calienta el agua
y echamos un cimarrón ¿qué
novedades se corren?

Nexo entre los hombres, el campo semántico del *mate amargo* se ve enriquecido, en estos versos, su campo semántico con la acepción de *cimarrón.* Este adjetivo se utiliza también para calificar al animal o al hombre salvaje. El concepto adquiere relevancia en las guerras de la independencia contra la monarquía española. Por ejemplo Artigas el caudillo oriental, lo utilizará como último recurso, si no tiene más hombres para pelearse los perros cimarrones. Este término participa (pero invertiéndolo porque justamente privilegia lo *cimarrón*) del fácil dualismo propio a la reflexión de la cultura rioplatense, entre « salvajes y civilizados ».

El mate es símbolo entonces de ese deseo de rabiosa autonomía y de anhelo de diálogo y de unidad regional, representando aquí los deseos compartidos, las costumbres centenarias de una vasta zona cultural que va del Brasil a la Argentina, del Paraguay al Uruguay, del sur de la región andina (Chile, Perú, Bolivia) al corazón de la América del Sur : la zona amazónica. Y al mismo tiempo el cimarrón sirve como referencia identitaria para esa resistencia (salvaje si es necesario) contra el imperio español durante esos "... diez años que llevamos/ de nuestra revolución/ por sacudir las cadenas/ de Fernando el baladrón", como lo indica Hidalgo.

Los cielitos corresponden entonces, al período de las utopías revolucionarias, donde reinaría la igualdad –como lo señala Juan Carlos Garavaglia[2] -y los gobernantes serían virtuosos. Y, agregaríamos los pueblos estarían unidos. Por ello el poeta canta en sus cielitos con alegría :

Si de todo lo criado
es el cielo lo mejor,
el cielo ha de ser el baile
de los Pueblos de la Unión:
Cielo, cielito y más cielo,
cielito siempre cantad
que la alegría es del cielo,
del cielo es la libertad.

Después de la Independencia, sin embargo, los *cielitos* se convierten en *diálogos* (Hidalgo llamara así sus poemas de 1821 y de 1822) donde dos interlocutores -Jacinto Chano y Ramón Contreras- conversan, intercambiando « novedades ». Este segundo período de la primera literatura independentista, muestra un cambio social importante en el espacio público rioplatense que señalaba desde 1943 Juan Carlos Gomez Haedo[3]. Es el paso de una sociedad estructurada por los valores estables de la monarquía española : familia, religión, Estado, a un medio sociopolítico complejo, donde la información es variada y difícil de jerarquizar. Como lo decía Hidalgo más arriba:

Novedades... que sé yo; hay
tantas que uno no acierta

Redefinición del estado y de su rol en la sociedad, delimitación de las naciones, reconstitución de las

[2] Garavaglia Juan Carlos, *A la nación por la fiesta: las Fiestas Mayas en el orígen de la nación en el Plata,* Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana, n° 22, Buenos Aires, 2° semestre 2000

[3] Haedo Juan Carlos Gomez, *Crónica de fin de siglo*, Cuadernos de Marcha, Montevideo, N°22, Febrero 1969.

hegemonías económicas y sociales, nuevas relaciones de la Iglesia Católica con el poder político. En ese movedizo tablero del juego ideológico post-revolucionario, los grupos intelectuales (escritores, periodistas y hombres de teatro) ocupan poco a poco el espacio de los representantes de la palabra divina. Es paradigmática, en éste sentido, la vida de Bartolomé Hidalgo que tuvo vinculaciones directas con él teatro, no sólo como autor sino también como director y luego censor del Coliseo montevideano (1816 y 1818, respectivamente). Ejemplar es también la polémica de Hidalgo con el representante de la Iglesia, el padre Castañeda. Se trata de las *Notas de la Comentadora al gaucho Chano* publicadas en el n.º 7 *De la Excma. e Illma. Matrona Comentadora de los cuatro periodistas*. Allí Contreras ataca violentamente a Chano, seudónimo de Bartolomé Hidalgo, a raíz de algunos versos del *Diálogo* que nos ocupa.

El mismo padre Castañeda que critica a Hidalgo por sus cielitos, participará en la polémica desatada por los cursos de filosofía dictados por Juan C. Lafinur, abuelo de Borges. En unos versos compuestos para la ocasión, el padre Castañeda después de criticar a los filósofos revolucionarios franceses y a quienes los apoyaban en el Río de la Plata, afirma:

> *La finura del siglo diez y nueve Es la finura del mejor quiveve: Diga yo novedades Aunque pronuncie mil barbaridades: Dale que dale La pura novedad es la que vale*[4]

A parte de las “puras novedades”, dos enemigos declarados tenia el Padre Castañeda : los filósofos revolucionarios y los hombres solteros. En “Las tres comedias de doña Maria Retazos”[5] de 1821, el buen párroco ataca los “mozuelos estampas / sin honor, sin religión”[6] y en particular a los solteros que son, en esta pieza, severamente corregidos por la Matrona Comentadora y por doña Maria Retazos. El odio del padre hacia los jóvenes que no querían construir un hogar lo llevó a argumentar, entre los motivos de su renuncia a una banca de diputado que "sería rebajarme mucho tener que alternar (…) con hombres solteros y por consiguiente incapaces de representación alguna legal, y a quienes yo jamás podré reconocer derecho alguno, sino al que les asiste para recibir la doctrina de sus padres, de sus mayores y de sus párrocos."
La familia, la autoridad de los ancianos y la Iglesia ya no son los únicos patrones de referencia en ese espacio público donde los fundamentos de la sociedad colonial se están modificando. Así, con y contra la “doctrina” institucional del pasado, el poeta gauchesco, el payador, se convierte en un periodista que lleva las « novedades » de pueblo en pueblo. Pero también se aprecia la necesidad de la función histórica de seleccionar y dar prioridad a unas informaciones sobre otras en ese ámbito donde las certezas de la religión dejan lugar a los críticos caminos del conocimiento. Hidalgo busca entonces entre las innumerables noticias que traen los nuevos tiempos de

> *… qué lado caerá el dos,*

[4] Castañeda Francisco, *Intervención del Padre Castañeda en la polémica desatada por los cursos de filosofía dictados por Juan C. Lafinur* , El despertador Teofilantrópico Místicopolítico, Buenos Aires, nº 3, 7 de mayo de 1820.

[5] Castañeda Francisco, *Las tres comedias de doña María Retazos* / 1821 , Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, Sección de documentos: 1ª serie - Teatro, tomo I, N° 5, Imprenta de la Universidad, Buenos Aires, 1924.

[6] Los solteros corregidos por la Exma., e Illma. Comentadora y por su escudero Da. María Retazos. Tercera comedia de Da. María Retazos.

Este dos se refiere al dos del truco. Con esta frase el poeta oriental da vida a la metáfora del enunciado como juego de cartas que tendrá mucho suceso en el siglo XX. Baste recordar la importancia que darán Macedonio, Cortazar y Borges a sus narrativas construidas como un juego y en particular la atracción de éste ultimo por esos "**c**uarenta naipes (que) han desplazado a la vida"[7]. El dos se refiere entonces al dos de la muestram la carta más importante de la compleja jerarquía de puntos del truco, que permite a quien la posee ganar más facilmente al juego. El dos, es normalmente símbolo de separación y de orden, ordena las cosas de un lado y del otro, a la izquierda y a la derecha. Sin embargo, el dos de la muestra del truco, caído por azar en las manos de uno u otro de los jugadores, provoca por un acuerdo tácito subyacente al juego, el primer gesto de la diferenciación y de la jerarquía informativa.

Pero también el dos es la cifra mínima para que el *diálogo* (como Hidalgo titulará sus poemas del segundo período) tenga lugar. Es al mismo tiempo el hecho social de la creación de esa comunidad imaginaria (la de los pueblos unidos) aunada por la circulación del mate, el cual facilita el hecho personal y subjetivo del diálogo entre los dos gauchos. Jacinto Chano y Ramón Contreras representan, como bien lo anota Marcos Wasem[8], dos grupos sociales diferentes : capataz y peón. Ellos hacen parte también de la base de la pirámide social del siglo XIX. Se observará del mismo modo que son dos tipos intelectuales: el « hombre escribido », el Chano, que como lo hemos visto, representa a Hidalgo, y el "medio payador", Contreras :

> *Usté que es hombre escribido*
> *por su madre digaló, que*
> *aunque yo compongo cielos y*
> *soy medio payador, a usté le*
> *rindo las armas porque sabe*
> *más que yo.*

Estos hombres de diferente capital social y cultural, comienzan un ejercicio de expresión que muestra la dificultad de la puesta en práctica de los preceptos revolucionarios. Este aprendizaje de la comunicación no es fácil, ya que la violencia lejos de detenerse con la llegada de la independencia, se intensifica. Los hermanos de las provincias amigas se destrozan entre ellos. Guerra entre las provincias (el momento de fijar los límites de los Estados naciones) y dentro de las provincias (norte y sur, ciudad y campaña, federalistas y unitarios). Guerra entre "caudillos", estos jefes locales que dominan la administración y poseen la mayoría de las tierras.

Guerra y violencia social. Violencia de los combates cuerpo a cuerpo en que los jefes rivales se desafían a cruentas batallas. Violencia de los duelos a muerte. Es la época de los castigos imperdonables –cuenta Haedo en su artículo- como el degüello de los 400 prisioneros de India Muerta por las tropas de Urquiza, o el fusilamiento de los prisioneros rendidos como en Quinteros o en la Florida. Cuando en el sitio de Montevideo se cantaba la Refalosa, metódica máquina de torturar unitarios escrita por Hilario Ascasubi. Para ilustración valga un fragmento:

> *¡Qué jarana!*
> *nos reímos de buena gana*
> *y muy mucho,*
> *de ver que hasta les da chucho;*
> *y entonces lo desatamos*
> *y soltamos;*
> *y lo sabemos parar*
> *para verlo refalar*

[7] Borges Jorge Luis, *El truco*, Fervor de Buenos Aires, Emecé, Buenos Aires , 1969. [8] Wasem Marcos, *El nacimiento de la expresión criolla : Apuntes en torno a la poesía gauchesca de Bartolomé Hidalgo*, Cuadernos de Marcha, Montevideo, Tercera Epoca, Año XIII - Nº 149, Abril de 1999

¡en la sangre! hasta
que le da un calambre Y se
cai a patalear,
y a temblar muy fiero,
hasta que se estira el salvaje;
y, lo que espira,
le sacamos una
lonja que apreciamos
el sobarla, y de
manea gastarla. De ahí se
le cortan orejas, barba,
patilla y cejas;
y pelao lo dejamos
arrumbao, para que engorde
algún chancho,
o carancho.[9]

Así pues, en los primeros diálogos muy quejumbrosos de Hidalgo, encontramos un gaucho triste y cansado sufriendo el rigor del destino:

ando triste y sin reposo,
cantando con ronca voz
de mi patria los trabajos
de mi destino el rigor.

Es importante entonces, bien anotar la importancia de esta desilusión utópica[10], como sedimento dinámico de la literatura posterior. Tonalidad retomada años después por Hernández con su clásico Martín Fierro, creando las bases de una literatura consustancial inserta en su tiempo : el saqueo de unos contra otros, la desunión de la cual solo se desprende la desdicha del paisano pobre. En esta

[9] Santos Vega o los Mellizos de la Flor. *Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina* | Aniceto el Gallo o gacetero prosista y gauchipoeta argentino. Extracto del periódico de este título publicado en Buenos Aires el año 1854 y otras poesías inéditas. | Paulino Lucero o los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de la República Argentina y Oriental del Uruguay, Imprenta Paul Dupont, París, 1872.

[10] Pablo Rocca también observa “la ilusión de una perspectiva escéptica sobre los desvíos del orden y no sobre el sistema en sí, ya que al fin concluye por sostenerlo con sumisión plena” in Rocca, Pablo, *La patria y la pluma (II)*, sitio web Hencyclopedia: http://www.henciclopedia.org.uy/autores/PabloRocca/PatriaPlumaII.htm

figura del paisano sufriente que daría luego paso al gaucho de un Hernández o de un Ascasubi, Hidalgo será precursor (como lo será Cyro Martins en Rio Grande do Sud[11]) de ese tono de lamento de la poesía popular rioplatense que llega hasta el mismo tango con su figura del compadrito . El período colonial había caído, la revolución había triunfado, pero dejando lugar a una situación donde :

> *Robarnos unos a otros,*
> *aumentar la desunión, querer*
> *todos gobernar, y de facción en*
> *facción andar sin saber que*
> *andamos: resultando en*
> *conclusión que hasta el nombre*
> *de paisano parece de mal sabor,*
> *y en su lugar yo no veo sino un*
> *eterno rencor y una tropilla de*
> *pobres, que metida en un rincón*
> *canta al son de su miseria; ¡no*
> *es la miseria mal son!*

Este testimonio de injusticia y desunión de las provincias recientemente liberadas, se hace en nombre de valores muy simples: Dios, justicia y razón. La recompensa otorgada por la acción realizada, no debe para Hidalgo estar condicionada ni por el origen ni por el color de la piel. El problema que se plantea Hidalgo después de la gran ilusión suscitada por las guerras de la independencia, es cómo controlar los procesos de fragmentación social y regional. Busca una configuración moral propia a un proceso de salida del sistema colonial, basado en la autoridad moral de la Iglesia Católica y en la jerarquía social instituida por la autoridad política del estado monárquico. La igualdad y el mérito aparecen así como el motor de este proceso, y al igual que el sol no hace distinción entre las distintas provincias:

> *De todas nuestras provincias*
> *se empezó a hacer distinción,*
> *como si todas no fuesen*
> *alumbradas por un sol;*

la ley no debe hacer distinciones entre los hombres.

> *« La ley es una no más, y ella*
> *da su protección a todo el que*
> *la respeta. (…) Ella es igual*
> *contra el crimen y nunca hace*
> *distinción »*

Vemos entonces en las imágenes generadas en los Diálogos, una serie de objetos muy definidos semánticamente. El Cielo, el Sol, la Ley, la Razón. Estos objetos son muy polysémicos (el Sol como expresión del poder, de la ley, de la razón, como el astro que permite la vida en la tierra, como posible

[11] Pesavento Sandra Jatahy, *A representaçao do Rio Grande do Sul na obra de Cyro Martins*,

referencia a las raíces mitológicas incas[12], etc.) y son ilustrados por casos concretos. Llamamos *polimórficas* estas formaciones discursivas que permiten poner orden y coherencia en un mundo que cambia, recrear un espacio semántico vasto donde agrupar diferentes realidades cuando la sociedad sufre violentas mutaciones. Las transformaciones sociales del siglo XIX sacudieron las raíces de un sistema holístico de organización de la sociedad (el colonial) y dieron paso a un sistema individualista, donde « el ser humano se funde en el fuego de su vida interior »(Gomez Haedo :1). Es así que surge la necesidad que plantea Hidalgo cuando comenta sus Diálogos : "En su formación no me propuse otra cosa que (...) *escribí(r) con ideas generales*[13], pinté nuestros padecimientos, y reclamé el imperio de la ley, demostrando en esto último la imparcialidad más juiciosa, pues sus fallos debían alcanzarme por consecuencia: a nadie consulté sobre los pensamientos que abraza: no habrá persona que diga que le vio antes de impreso, y si no me engaño sólo concurrieron a su formación mi patriotismo, la recta razón, la eterna verdad"

A estos objetos polimórficos, más abstractos y más “generales” –como dice Hidalgo-se acude cuando la información es tan compleja que -incluso cuando se tienen algunos elementos de conocimiento (se ve el lomo marcado de la cartas)-no se puede lograr una síntesis. Otro es el tono si analizamos el tercer tipo de la primera poética gauchesca : el de la *relaciones.* Es el caso de la "*Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano, de todo lo que vio en las fiestas mayas en Buenos Aires, en el año 1822* " Aquí Hidalgo describe la visita a las fiestas patrióticas en la ciudad. Muchos de los poetas gauchescos eran habitantes de las capitales rioplatenses, viajaban como Hidalgo de una a otra, y bien que su personaje principal es el paisano y el gaucho que no conoce la ciudad, el narrador en cambio posée la biblioteca de objetos, la enciclopedia de gente y cosas de la ciudad.

Por eso, la descripción es colorida y rica en detalles. Banderas, danzas, canciones, fuegos de artificios, payadas y una exacta descripción de todos los juegos de la época : la sortija, el palo enjabonado, el rompecabezas. Cada objeto logra distinguirse con precisión y el nivel monosémico de construcción de estos enunciados es muy alto. Vemos aquí al poeta gauchesco en terreno conocido. Esta diferencia de performance, de capacidad cognitiva, entre lo que sabe el escritor y lo que cuenta el narrador, el paisano letrado, es lo que produce el humor particular de la situación.

Las *relaciones* servirán de inspiración a varias versiones de las mismas fiestas mayas, pero quizás la obra mas significativa es el Fausto (1866) de Estanislao del Campo[14], texto paródico, en el que Anastacio el Pollo relata a su compadre Laguna, como si se tratara de sucesos verdaderos, lo que ha visto en una representación del *Fausto* de Gounod en el teatro Colón. Pero cuando Del Campo escribe su obra en 1866, muchas cosas han cambiado desde la época de Hidalgo. El proceso modernizador se ha puesto en marcha, la economía rioplatense se internacionaliza. Es el comienzo de la primera vuelta de mundialización que vivirá el capitalismo hasta la crisis del ’29. La economía se vuelve exportadora y financiera. Es el final del viejo modo de producción agrícola que desde la colonia hasta mitad del siglo XIX ha permitido la existencia de ese tipo social particular : el gaucho. Así lo ve Estanislao del Campo en una carta dirigida a Juan Carlos Gomez:

> *« Dice Ud. que el gaucho se va, (Les Rois s'en vont!) pero no creo que eso sea una razón para que con él dejemos ir también hasta la memoria de su forma de expresión y de lenguaje. _Los museos guardan objetos que recordarán, por siempre, la rusticidad de nuestros gauchos. En el nuestro, Ud. ve cornetas de cuerno y cuero, armas de madera, vestidos de*

[12] Sobre el sujeto de la representaciones étnicas del sol en el imaginario independentista: Garavaglia Juan Carlos, *A la nación por la fiesta: las Fiestas Mayas en el orígen de la nación en el Plata*, [13] El subrayado es nuestro. [14] Del Campo Estanislao, *Fausto; impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*, Facsímil de la primera edición, con un estudio de Ernesto Mario Barreda. Prólogo de Raúl Quintana, Imprenta de la Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 1940.

jerga y yesqueros de iguana. _Esos atavíos, armas y utensilios se van también, y muy de prisa, al soplo de la civilización que llena hoy nuestra campaña con los pulidos artefactos de las fábricas europeas. _Burmeinster, el director de nuestro Museo, ¿arrojará, por tal razón, a la calle esos objetos? _No: allí quedarán, y mayor será su valor y su importancia cuanto más largo sea el tiempo que duerman en aquellos empolvados estantes. _Deje, pues, que también los giros especiales y la peculiar fraseología del lenguaje de nuestros pobres gauchos, picaresco unas veces, sentido otras y pintoresco siempre, queden en alguna parte, para que cuando en otros tiempos se hable de ese tipo original, pueda decirse: "Aquí está la manera como expresaba sus sentimientos"

Del Campo ubica su obra en un espacio de resistencia a la internacionalización de su país. Pero esto lo hace de forma paradojal, porque preservando la tríada de valores que considera importantes del gaucho (lo picaresco, lo sentido y lo pintoresco de su lenguaje), instala a éste en un contexto cultural (la ópera) y en una problemática (los amores del doctor Fausto y sus intrigas con el diablo) claramente europeas[15]. Esto hace parte de la estrategia que Ángel Rama llama de transculturación propia del modernismo y que el brasileño Haroldo de Campos llama "la razón antropofágica": un "pensamiento del devoramiento crítico del legado cultural universal, elaborado no a partir de la perspectiva sumisa y complaciente del 'buen salvaje'(. . .)sino conforme al punto de vista desengañado del 'mal salvaje', devorador de blancos, antropófago"[16].

Pero, el mismo gesto paródico del creador del Fausto se encuentra ya en la poesía gauchesca de 1820. Con Hidalgo la ironía estababa dirigida del ciudadano hacia el paisano y en un mismo movimiento del gaucho hacia la ciudad. Ahora, con Estanislao del Campo, la parodia tendrá un doble objetivo ; hacia el gaucho crédulo pero también hacia la cultura europea. Hemos llegado aquí a las premisas metodologicas de la literatura rioplatense del siglo XX, de la cual quizás el ejemplo más cabal sea Jorge Luis Borges. Transculturación, antropofagia, juego de citaciones intertextuales de la literatura rioplatense con la europea. Afirmación rotunda de la autonomía del espacio cultural, en este caso el teatro tomado como realidad. Los objetos concretos y reales de la ciudad de la primera literatura gauchesca serán remplazados por los personajes del espacio virtual de la ópera francesa de inspiración alemana. Así Fausto, Margarita, el Diablo remplazan a los bailes, los cantos, los juegos de las relaciones de 1822. Insensiblemente, en el interior de una misma tradición, la gauchesca, y en el interior de un mismo tipo, las *relaciones*, se procesa el cambio de lo político a lo cultural. Y como el gusano se vuelve mariposa, la búsqueda de "la recta razón y de la eterna verdad", a la cual se había abocado Hidalgo, se transforma en un fuerte interés por lo mágico y lo metafísico:

Yo no sé qué brujería,

Misto, mágica o polvito

Le echó el Diablo y… ¡Dios bendito!

¡quién demonios lo creería!

¿Nunca ha visto usté a un gusano

[15] La Nova Historia Cultural, muestra, sobre el Brasil, cómo es posible analizar el sistema de influencias literarias que participan del imaginario de las ciudades (Porto Alegre y Rio de Janeiro en la ocurrencia) y su relación con la literatura francesa. Ver por ejemplo : Pesavento Sandra Jatay, *Imaginário da cidade : visões literárias do urbano* (2.ed.), Editora da UFRGS, Rio Grande do Sur, 2002.

[16] De Campos Haroldo, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, Siglos XXI, México, 2000. Selección, traducción y prólogo de Rodolfo Mata.

volverse una mariposa?
Pues allí la mesma cosa Le
pasó al Dotor, paisano.

Canas, gorro y casacón
De pronto se vaporaron,
Y en el Dotor ver dejaron
A un donoso mocetón.

--¿Qué dice?… ¡barbaridá!…
¡Cristo padre!… ¿Será cierto?
si no es la pura verdá.

La "recta razón y la eterna verdad" de Hidalgo mutan en magia y "la pura verdá" de Estanislao del Campo se convierte en ficción, en representación teatral. El intelectual rioplatense se transforma al ritmo de los cambio sociales y políticos de ese siglo fermental y un poco como Fausto, abandona la recta razón para poder seducir a la bella Margarita y aceptar los métodos propuestos por este Diablo venido de no se sabe de dónde. Desde 1866 entonces la literatura gauchesca preanuncia las tensiones que vivirá el espacio cultural rioplatense, durante la primera mitad del siglo XX.