

Schwartzman, Julio (2013), *Letras gauchas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 571 páginas.

Juan Ignacio Pisano*



251-254

Fecha de recepción

08 de mayo de 2014

Aceptada para su publicación

10 de octubre de 2014

I. El desafío

Lectura del detalle, de la grafía y la musicalidad del signo lingüístico en su mínima aparición, *Letras gauchas* continúa en la línea de análisis que Julio Schwartzman había abierto con *Microcrítica* en 1996: un acercamiento a la textualidad de la poesía gauchesca que se detiene en sus rastros menores, en la pluralidad de los géneros discursivos y las formas que la poesía adopta para exponerse en el papel; y hace su trabajo con detenimiento, para descubrir los indicios desatendidos por la crítica y revelar sentidos, ya que “la lectura crítica (es decir, la lectura) pone en movimiento el texto, lo hace avanzar” (p. 331). Como en cierta modalidad de la gauchesca, en este libro se rige por el desafío, al producir una variación respecto de las lecturas críticas previas que se instalan a partir del señalamiento del gesto que parece haberlas definido: al leer la gauchesca, el foco estuvo colocado, paradigmáticamente, en analizar la trasposición de la oralidad hacia la escritura y los mecanismos de los que disponía el letrado para el control de la tradición oral. Señala Schwartzman, distanciándose de esa postura:

Hay allí (en lo gauchesco) un puente y un corte con la tradición oral: la materia escrita de la marca de la continuidad de lo oral es también, por su propia consistencia, marca de la ruptura con ese mundo. En rigor, ambos aspectos están presentes, solo que las lecturas dominantes han tendido a ver uno solo (p. 77).

El libro intenta demostrar, una y otra vez, recurriendo al análisis de obras de toda la historia de la gauchesca, por qué es necesaria una revisión de las categorías con que se piensa tradicionalmente al género. De esta manera, al leer a Bartolomé

* UBA. Correo electrónico: pisano.juan@gmail.com

Hidalgo, considerado canónicamente como el padre fundador del género, Schwartzman detecta en el “Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia de las Islas del Tordillo, y el gaucho de la guardia del Monte” nominaciones que tienen que ver más con la escritura que con la oralidad, en el momento en que Contreras le pide a Chano que le explique el desarrollo de la política y sus idas y vueltas desde la Revolución de Mayo hasta ese momento (1820). Si el letrado intenta controlar lo que dice el poema en su ficción de oralidad, ese control deviene en un proceso de negociación que nunca es logrado cabalmente. Este es, tal vez, el mayor aporte que *Letras gauchas* brinda a una crítica que en materia de poesía gauchesca hacía tiempo no proponía un trabajo tan exhaustivo: no pensar a la gauchesca a partir de coordenadas fijas donde la producción lingüística del gaucho (ficcional) se asocia necesariamente a la oralidad y lo letrado a lo escrito, sino leer los espacios donde los campos se contaminan y sobreimpresionan.

A partir de este punto de partida, Schwartzman mide sus hipótesis con otros grandes críticos del género. Si la escritura de poesía gauchesca en Rama sería, precisamente, una transcripción de lo oral en un intento por enviar un mensaje a las masas campesinas, en la lectura que propone Schwartzman se trata una materia lista para la contaminación y el cruce, y para la experimentación de todas sus posibilidades: “lo oral que alimenta lo escrito, que potencia y retorna a lo oral, en una cadencia sin fin” (p. 235). *Letras gauchas* también discute aspectos de la lectura de Josefina Ludmer. La hipótesis de Ludmer sobre una alianza entre una palabra oída y una palabra escrita es puesta en cuestión. De acuerdo a lo que sostiene Schwartzman, allí se propondría un contractualismo que no siempre se verifica en los textos: por ejemplo, en la figura del gaucho gacetero, central en el período del rosismo y que, a pesar de que ciertos imaginarios letrados incidían en las condiciones de la formación de una imagen poético-periodística gaucha, comienza a permear múltiples y heterogéneas posiciones en la prensa y en la política. Así, estas nuevas posiciones en la lengua retornan al imaginario letrado para interactuar con él sin asumirse en un rol pasivo de reproducción de imaginarios letrados en la ficción oral. Un caso paradigmático, que Schwartzman coloca en un nivel de importancia inédito hasta el momento, junto a Hernández, Ascasubi y Del Campo, es el de Luís Pérez: “al incorporar la máquina enunciativa polifónica de Castañeda a la gauchesca, Pérez produjo un viraje fundamental en el género, tan importante como el que darían Del Campo en 1866 y Hernández en 1872”; ese viraje consistió en trabajar “la necesidad de resolver las exigencias, no ya de la ficción de oralidad, sino de la postulación de una escritura gaucha” (p. 141).

Es decir: ya no solo el sujeto que habla (o canta) en el poema, sino también aquel que puede (ficcionalmente) escribir, que asume la letra para volverla gaucha.

II. Ampliación del *corpus*

El libro de Schwartzman propone una reconfiguración del *corpus* que hasta el momento prácticamente ningún otro trabajo había ensayado. Su lectura de la gauchesca abarca desde el primer poema que se escribe “como si” quien enunciara allí, en el espacio del poema, fuera un gaucho (se trata de “Canta un guaso en estilo

campestre los triunfos y hazañas del Excmo. Don Pedro de Cevallos”, de Juan Baltasar Maziel) en 1778, hasta el cierre del género, con *Martín Fierro*. Ni el trabajo de Josefina Ludmer ni el de Ángel Rama habían hecho hincapié en todo el período temporal que abarca la gauchesca. Si bien el análisis de Schvartzman deja de lado otras composiciones del siglo XVIII (la “Crítica jocosa” de Prego de Oliver; *El amor de la estanciera*, anónimo, que apenas se menciona), el libro asume esa reconfiguración del *corpus* como gesto crítico. El poema de Maziel resulta importante para la historia de la gauchesca porque “ese ensayo (...) podría estar indicando un cierto estado de ánimo, una disposición que excedería la del sacerdote (...) viene a probar, me parece, por su sola presencia, (...) una disponibilidad para acercarse, citarse, referirse, parodiarse” (p. 36). Hipótesis sugestiva: el manuscrito de Maziel, oculto por más de un siglo, permitiría inferir la existencia de otros manuscritos, de otros autores. Si hubo contaminación de los registros de la lengua, Schvartzman encuentra allí un posible comienzo para la gauchesca, y deja abierta la posibilidad de continuar una línea de lectura.

III. Noción de autor en la gauchesca

Uno de los rasgos más característicos de la primera gauchesca es el anonimato. Las razones de este fenómeno, señala Schvartzman, son múltiples y variadas. Pero más allá de estas, lo cierto es que el anonimato “hace su aporte a la ficción de presencia y oralidad que es la base de las convenciones iniciales de lectura del género; y se articula extraordinariamente, muchas veces, con el planteo de una autoría ficcional, interna a los textos” (p. 197). De esta manera, se logra una ficción (interna) de un autor gaucho. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la genealogía que los nombres de los gauchos presentan: continuidad de Jacintos entre Hidalgo y Ascasubi; Jacinto Chano-Jacinto Cielo; Pancho Lugares, gaucho editor (ficcional) de Luis Pérez en *El Gaucho*, se presenta como sobrino de Ramón Contreras, personaje de Hidalgo; y la lista podría seguir. Lo interesante es el rastreo de una autoría ficcional, ya que sigue el juego que lo literario abre: “Pareciera que cada nombre propio, en los gauchos gaceteros o con posibilidad de serlo, tiene o busca su autonomía biográfica y enunciativa” (p. 217).

Pero, además, el autor gauchesco se incluye en la obra dando en ella señales de su existencia, como una manera indirecta de firmar. Estas presencias, señala Schvartzman, son variadas. Algunas son más “sorprendentes” que otras. Una de las más importantes sería la referencia, reiterada, a la “pluma” que escribe el poema: “Ya la pluma se ha cansado”, señala la voz narradora que enmarca el “Nuevo diálogo patriótico”. Pero más evidente todavía, en el “Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras, compuesto en honor del ejército libertador del Alto Perú”, se lee: “Cielito, digo que sí, / Iré haciendo mis borrones, / para cantarles un Cielo / en letras como botones”. En este último caso, señala Schvartzman, se observa claramente la huella del autor en el señalamiento de su presencia –en el borrador. Ese “cansancio de la pluma”, que luego reaparecerá en el narrador de *La vuelta de Martín Fierro*, permite plantear una continuidad en el género en relación con la autoría, que busca camuflarse bajo el gaucho que canta y que simula una transcripción prístina, pero que expone siempre un indicio de su presencia. Esa continuidad, como señala

Schvartzman, la crítica no siempre la ha sabido identificar. Siguiendo a Agamben, dice (arriesga y formula) Schvartzman: la autoría, en la gauchesca, “no difiere de la intensidad con que la literatura ha dibujado y desdibujado, al mismo tiempo, ese lugar tan fundante como evasivo” (p. 227).

IV. Desafío y retruque

Se ha dicho ya: varios desafíos propone Schvartzman en su lectura. Se destaca el capítulo dedicado a Del Campo. La importancia de este texto se registra en su trabajo textual y literario sobre la obra de Goethe, ya que el de Del Campo sería *otro Fausto* a partir de cuya publicación “todo cambiará” (p. 264)¹. Sin embargo, señala Schvartzman, a pesar de “semejante prodigio”, el protagonista se ha convertido en el gaucho más difamado de la literatura: se le ha negado ese lugar porque la mayoría de las lecturas se han centrado en la incapacidad de Anastasio y El Pollo para percibir el efecto de representación que demanda la ópera. Discutiendo esta hipótesis, Schvartzman desafía esas lecturas –desafío que el lector deberá aceptar o rechazar en la lectura.

Otros escritores gauchescos son estudiados a lo largo del libro (las intervenciones del padre Castañeda, Juan Gualberto Godoy, una serie de estimulantes hipótesis sobre Lussich, entre otros), pero sobresalen, además de Del Campo, Ascasubi y Hernández. Sería excesivo intentar aquí organizar un señalamiento preciso de los trabajos que Schvartzman dedica a estos autores. Sí cabe resaltar que el lector encontrará allí, como se señaló al inicio, un desafío: *Letras gauchas* atenta contra todo quietismo y toda aceptación al indagar espacios por donde la crítica aún no ha transitado en ese género en el que habla, ficcionalmente, el sujeto más identificado con la nacionalidad argentina. El libro de Schvartzman es un llamado de atención a la crítica, una lectura a contrapelo de doble movimiento: del *corpus* y de las lecturas heredadas.

1 Otro de los poemas que analiza Schvartzman de la obra de Del Campo es una carta-poema, escrita en décimas, que Anastasio envía sobre una visita realizada al ferrocarril. Pero la importancia de Del Campo la encuentra en su poema más famoso.