



Josefina Ludmer  
*El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*  
Buenos Aires  
Sudamericana  
1988  
320 páginas

PALABRAS CLAVE: LENGUA- ORALIDAD- POLÍTICA- GÉNERO  
KEYWORDS: LANGUAGE-ORALITY-POLITICS-GENDER

### **La letra argentina. Sobre *El género gauchesco. Un tratado sobre la Patria*, de Josefina Ludmer**

Nancy Fernández<sup>1</sup>

Cuando en el año 1988 encaraba las lecturas iniciales de *El género gauchesco*, de Josefina Ludmer, no tardé mucho en advertir que, más allá de un conjunto de textos que había visto en otros índices bibliográficos, en este libro se jugaban otras cuestiones. En primer término, la gauchesca, a través de la mirada de Ludmer, hacía foco sobre la práctica de armar un corpus; ¿qué es lo que me llamaba la atención acá si había conocido antologías (y ella misma hace explícito este carácter) y periodizaciones que aludían a sistemas de representación donde la estética y la política definían sus acciones? Casi en sincronía con la definición del género, la escritura de Ludmer era el factor que concitaba una suerte de atención estrábica, si

---

<sup>1</sup> Docente e investigadora en Literatura y Cultura Argentinas en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Investigadora Independiente en Conicet. Magister en Letras Hispánicas por la UNMDP. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Ha publicado, entre otros títulos: *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer* (2000); *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera* (2008); *Poéticas impropias. Escrituras argentinas contemporáneas* (2014); *Ensayos críticos. Violencia y política en la literatura argentina* (2020).

se quiere, indisociable; por un lado, sobre el género (la gauchesca) y a su vez, sobre el modo inusitado de una operación que, desarrollándose como lectura, se afirmaba como la auténtica construcción de un pensamiento crítico. Solamente por el intento de lograr algo de nitidez, comienzo deslindando el primer punto.

Partiendo del presente inmediato de la coyuntura política, Ludmer advierte el proceso constructivo de una enunciación autoral, cuya lengua transforma en artificio los materiales heredados del folclore hispánico. La rima y el ritmo implicaban aspectos de la lengua como forma y también, todo un mundo de motivos, creencias y refranes que dotaban a la cultura popular con el trazo de una experiencia. Ludmer volvía al aspecto convencional de la gauchesca, sobre el cual Borges ya se había explayado, pero ella le otorga el carácter histórico y político que lee a partir de la productiva categoría de *uso*. A la definición apodíctica, “uso letrado de la cultura popular”, plantea interrogantes que empezaban a desbordar las historias y los manuales; como principio irrevocable que no admite dudas, la definición abría una constelación de categorías y nociones donde la acepción consensuada dejaba ver un cómodo punto de partida, en tanto inadecuada parcialidad de las excusas nominales. Es que la noción misma de sistema, y de literatura, se estaban problematizando desde su constitución estructural, porque desde las primeras páginas se advertía que los límites poéticos, podían extenderse y cruzarse temporalmente. Así Ludmer desafiaba las lecturas lineales desde la impronta simultánea (siglo XIX y siglo XX), pero también ingresaba nombres taxativamente excluidos hasta entonces para pensar la gauchesca. Desde las primeras páginas, el libro imponía la necesidad de reconocer que la poética, encuadrada en los términos históricos y dialécticos del género, coincidía con la posición de lectura que se adoptaba, lo cual implicaba la propia construcción del corpus, o, dicho en otros términos, el recorte del objeto de estudio. En el nivel del objeto, la voz de la Patria en 1845 era la voz-letra de Rosas (confrontar sino las actas y correspondencia atesorada, y el prestigio acreditado como portador de orden y unificación de intereses, entre los propietarios de la tierra y los peones a su servicio). Pero, si su modulación paternal desalojaba las conspiraciones extranjerizantes, Ludmer llevaba a la gauchesca el nombre de Sarmiento, quien escribía su lugar opositor, mirando a la patria como “vacío”, reactualizando las figuraciones instauradas desde Echeverría y la Generación del 37'. Así, desde Sarmiento, con el *Facundo*, iniciaba un periplo provocador a los marcos habituales. Lejos de codificaciones unilaterales y cronológicas, Ludmer ponía en práctica la categoría de espacio, sobreimprimiéndola a su propia lectura, en los últimos decenios del siglo XX. Allí delimitaba el otro lado del género, en la idea de “voz”, constituida en la noción de “uso”. Y en la primacía letrada de autores cultos, la omnisciencia sarmientina reponía desde su exilio, el valor de su primera persona. El yo ubicuo que, evocando su sombra y su alma, al gaucho Facundo le quitaba su voz.

El carácter dinámico del pasado es leído por Ludmer como ejercicio de escucha y ficción de oralidad (la forma sintáctica del tono, la voz oída; los tópicos de las clases minoritarias, dirigentes y hegemónicas sobre las multitudes anónimas cuyos reflejos defensivos ostentaban la astucia de la simulación y de la treta). De tal modo, para validar en el género el estatuto histórico, Ludmer recurre a fuentes, documentos de época y archivos (prensa, juicios, demandas y alegatos). Es allí donde muestra con eficacia, la violencia del uso de un cuerpo: el de los sectores rurales subalternos (inscritos en reglas consuetudinarias, en ritos y creencias) por la ley escrita del estado y del ejército. Evitando el riesgo de reducir los tonos de la palabra a una fórmula temática, el lamento y el desafío se inscriben en la lengua como forma material a la cual el autor dota de sentido. Allí la voz autoral emergente en los textos, responde como efecto de mediación. Llegado este punto, la autora dejaba en claro que la idea de uso derivaba de la condición instrumental o de servicio de los gauchos. Por otra parte, la segunda noción teórico-crítica, la de *emergencia*, apuntaba a la perspectiva temporal del género, a la acumulación de sentidos posibles y por ende, a su rasgo de incompletud, de apertura. No se trata tan solo de advertir la inagotable calidad de una poética; la emergencia, para Ludmer, suponía volver imaginariamente a los inicios, pensando en sus hipotéticas condiciones de producción, aún antes del momento efectivo de su constitución genérica. De este modo, “emergencia” supone para Ludmer la ficción de origen (el origen como ficción, sin soporte esencial ni imperativo causal); algo así como la ilusión inventiva que, paradójicamente, se formaliza en la temporalidad crítica, subjetiva, y no en una suposición precedente y sustancial. En la clave de esa inscripción, que no es otra cosa que la marca de la letra escrita, de la literalidad, Ludmer analiza al género en su condición legible. Allí resuelve tanto la práctica autoral de una poética, como la de su propio pensamiento teórico. Es esto último lo que ella ponderaba del ejercicio crítico en tanto registro de su propia subjetividad intelectual, que fundaba no en opiniones arbitrarias y relativas o en una aislada impresión de gusto personal. Ella delimitaba la posición crítica, definiendo el espacio de formación ideológica y teórica, puntualizando y argumentando, en consecuencia, el lugar de enunciación y sus herramientas conceptuales. Tampoco dejaba de lado las escenas autobiográficas, y cuando al hablar de Osvaldo Lamborghini recordaba un trabajo conjunto, estaba reconociendo en *El Fiord* una parte integrante del género, además de una marca fundante de la revista *Literal*. Por otro lado, y en función de ello, en el libro, así como en sus clases y todo lo que hizo en su historial, defendía de modo coherente la práctica crítica en su carácter de escritura y de lectura, y discutía frente a todos aquellas paráfrasis o análisis restringidos a los permisos de una aplicación apriorística de modelos teóricos. Sin duda ella leía desde su presente, al cual volveremos, pero es destacable la consciencia que tenía acerca del peligroso error epistémico que suponía leer el

siglo XIX fuera de sus propias condiciones de producción. Por ello, Ludmer dejaba en claro que sus operaciones de lectura se sostenían en gran medida sobre los saberes de la política y la historia, el derecho y las prescripciones institucionales decimonónicas.

Si *uso* y *emergencia* son dos categorías centrales que nos permiten leer el género, las dos cadenas, las de las leyes y las guerras, ponían de manifiesto la ley de levas (sobre acontecimientos bélicos, defensivos, frente a los malones y los enemigos coyunturales) y el orden jurídico de esas leyes que en definitiva fundaban los servicios de la comunidad rural. Allí se inscribía la ley central, escrita, del estado urbano, por encima de los sistemas de creencias, los ritos y las costumbres que identificaban la palabra -oral- y la ley de los grupos subalternos. Así tramaba la antinomia del campo y la ciudad con la equivalencia del desposeído = delincuente, advirtiendo no solo la dirección intencionada de las clases dirigentes, sino la utilidad garantizada en un sistema político que emplazaba sus ecuaciones administrativas, penales y económicas sobre los cuerpos nómades de “vagos”, “pendencieros”, “malentrenidos”. Los gauchos eran la moneda de cambio, la mano de obra para las necesidades de las haciendas o del ejército. Pero lo notable de la práctica de lectura que despliega Ludmer, es la productiva alianza que emerge de la condición de *uso*, a partir de autores cultos, procedentes de la cultura cívica, que construyen su propio lugar de enunciación como sujetos que funcionan en calidad de mediación. Se trata de la letra formalizando un pacto con el habla ajena, que, de todos modos, tiene menos de acuerdo que de apropiación. Sea cual fuere la insignia política que los representa, Ludmer piensa en una lengua devenida habla, cuyos ademanes y trucos delinean los semblantes tanto de imágenes de autor como el sujeto de su enunciado (sujeto representado), aboliendo así los supuestos de un sistema que funcionara en base a mecanismos estáticos y dualistas. Una premisa de carácter lingüístico, central en el prisma de Ludmer, es, precisamente, la voz “gaucho” en la voz del gaucho; ahí se refuerza el sentido de sujeto/género emergente, donde se hacen audibles las supervivencias de un habla en su proceso de restitución constructiva. Asimismo, la instancia inaugural de las Guerras de Independencia, sobre los nombres de Artigas, Güemes y San Martín, depura al vocablo “gaucho” de sus acepciones, entre la aceptación o la deserción de la disciplina. En esta misma línea, y en los años de la Federación, el rosismo abre las luchas emprendidas por Luis Pérez o por Hilario Ascasubi. Así también, los años de la Confederación y la República permiten asistir a las tensiones que atraviesan a Hernández y al *Martín Fierro* (La Ida, la Vuelta) como a la emergencia de *Juan Moreira* (de Eduardo Gutiérrez), el héroe extraordinario que entre los brillos de un fin de siglo internacional, vuelve a insistir en las deudas, políticas y jurídicas, que aún quedaban sin saldar.

Si en la concepción de Ludmer, la historicidad del género coincide en alguna medida con la que pensó Ángel Rama (apertura en Hidalgo, cierre con Hernández), ella puntualiza tensiones internas habilitando desvíos temporales, que a su vez, desplazan las fronteras del género, dentro y fuera de sus límites. En las segmentaciones que marca, elabora otro modo de pensar y leer el tiempo; ahora, el de la textualidad y sus relaciones posibles, reclamando la perspectiva genealógica de la serie. Un conjunto textual no se cifra entonces en totalidades causales, sino más bien, en cortes que inscriben los lazos motivados de una continuidad, retornable y suspendida. Ludmer no escucha la risa en *Del Campo*, como el resultado admisible y anticipado de un consecuente desgaste, el de un sistema cultural; más bien lee el humor del *Fausto* como el signo de un desplazamiento paradigmático: la “despolitización” (es decir, la secuela desprendida del desastre de la Guerra del Paraguay). *Del Campo* escribe la risa como intervención que borra los ecos facciosos de antaño, anunciando el umbral de un tiempo que aún no resuelve las aspiraciones de una productividad mercantilizada (el Pollo y Laguna dan marco a una situación de conflicto económico, no reciben su paga, y urden con eficacia el arte del engaño y del juicio sobre la alta cultura). Asimismo, el dispositivo conceptual de Ludmer, implica leer a la literatura criollista de Borges, no como la consecuencia esperable y prefijada, sino como el artefacto que potencia la recolocación productiva de una neogauchesca en el siglo XX. O también, pensar a Borges, no como el epígono crepuscular de Sarmiento, sino a Sarmiento, como la superficie donde se leen, como proyecciones a futuro, los efectos de la disrupción borgiana.

Cadenas y leyes son los principios formales y motivados de una articulación serial. Aquí se definen las funciones de la letra como arma y ley, también, como Patria y Estado. Y entre los niveles que distingue, sus lectores podemos advertir la presencia simultánea y decantada de los dominios estructuralistas, y de los avances de una filosofía que lo corrige (Deleuze, Foucault). Pero sobre todo, pensando en lo que Ludmer leía mientras escribía este libro, hay que volver sobre Hofstadter y su constructivismo teórico. La recursividad de los sistemas simbólicos es abordable (si no probable), desde la autorreferencialidad axiomática en la aritmética de Godel, pasando por las manos pintándose a sí mismas de Escher, para llegar a las fugas canónicas en la música de Bach.

En lo personal, el tratado sobre la Patria, me parece leerlo a trasluz de un tratado sobre la violencia. La que las leyes estatales dirimen para los cuerpos nómades, y también la violencia disruptiva y taimada que la cultura popular se dispone a imaginar como antídoto y conjuro. Héroe como Fierro y Moreira, por no redundar en Jacinto Cielo (Ascasubi) o Juancho Barriales (Pérez), reponen el motivo del coraje sobre la inconveniencia y la derrota.

Si la partida policial realizaba sobre el héroe, la ecuación de todos contra uno, en algún punto parecen sonar los ecos que Borges grabó en *Nuestro pobre individualismo*. Sobre la posible identidad argentina, Borges descartaba la suma de atributos, cuya indemostrable asimilación a una esencia previa, concluía por homogeneizar las diferencias. Por el contrario, al detenerse en las singularidades de los rasgos, Borges confería a los retratos célebres e infames, la fruición tenaz de una escena, o de una historia puntual que repetía siempre el mismo motivo con distintos contextos: la elección necesaria del héroe a sustraerse a las fuerzas policiales del estado, a la vigilancia reductora del temperamento en busca de su destino. No es el lugar común de “rasgos compartidos”, sino cada argentino, en su caótica individualidad. Quizá, solamente así, podamos aventurar razones idiosincráticas que descartan las abstracciones conceptuales de las instituciones, la ciudadanía o la nación. Quizá se trate de leer la dimensión precisa donde el azar inconcebible, hace posibles y concretos algunos finales; el de un mundo entero definido en un punto, que es un mediodía (la muerte de Moreira) o una noche oracular (la del sello que graba, indeleble, la amistad entre Fierro y Cruz).