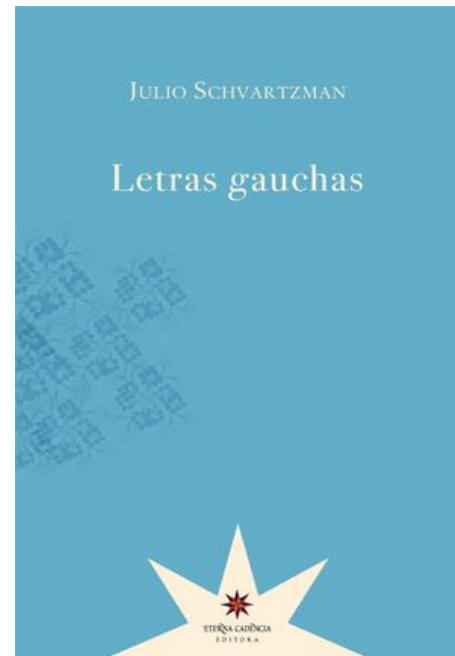


Julio Schwartzman,
Letras Gauchas
Buenos Aires
Eterna Cadencia
2013
571 pp.



Milena Bracciale Escalada¹

Recibido: 19 /02 /2014
Aceptado: 21 /02 /2014

Letras Gauchas es, sin lugar a dudas, un libro necesario. Uno de esos imprescindibles, sobre todo, para los amantes de la literatura argentina y, especialmente, para los apasionados de la serie gauchesca. El resultado es descomunal y evidencia años de estudios, de investigaciones, de trabajos de archivo, de puesta a prueba de hipótesis, de profundizaciones, de marchas y contramarchas. Para más datos, vale decir que se trata de un libro que ofrece un análisis minucioso, casi filológico diría, con un alto rigor académico y una actualización permanente de la copiosa crítica bibliográfica que existe al respecto y que, a su vez, presenta un estilo de escritura ameno, encantador, que cautiva, explica, detalla o, en otros términos, que invita permanentemente a seguir leyendo. El autor logra transmitir una pasión, una voracidad, una avidez que convence de algo fundamental: aún hay más para decir, para discutir, para replantear. Nuestro siglo XIX sigue dando que hablar.

El libro está dividido en diez capítulos, y cada uno de éstos incluye, a su vez, una o varias "yapas" que se relacionan de manera peculiar, en forma "anecdótica" o "pintoresca", con el contenido del capítulo en cuestión. El primero, "El gaucho y el rey", comienza con unos escritos de Mariano Moreno donde, a raíz del conflicto por la Colonia del Sacramento, se reconoce, tempranamente, la valiosa participación de un sujeto social hasta entonces

¹ Prof. en Letras por la UNMdP. Becaria doctoral (CONICET). Contacto: milena_bracciale@yahoo.com

ausente: los gauchos. A partir de allí, Schwartzman nos traslada hacia un texto que tres décadas atrás había registrado con minucia la existencia de los *gauderos*: *El lazarillo de ciegos caminantes*. Así, la idea de la "instrumentalidad" de los gauchos respecto de un sujeto mayor, proveedor de sentido, España, se instaura como el punto de partida de este primer capítulo. Trabajando con algunos fragmentos del texto y señalando las discusiones de la autoría, Schwartzman observa cómo *El lazarillo* anticiparía opciones poéticas que irrumpirían públicamente cuatro décadas después, así como también cómo lo oral se contamina de literatura escrita, en un complejo sistema de cajas chinas donde la letra impresa contiene a lo oral que contiene a su vez lo escrito impreso (un poema de Quevedo), cuya forma romanceada se nutre de un género oral. Esta tensión entre la oralidad y la escritura en la literatura argentina del XIX y, especialmente, en la gauchesca, será uno de los ejes sobre los que versará el libro de manera recurrente, a través del recorrido por distintos textos. Poco después de la publicación de *El lazarillo*, hacia 1777-1778, aparece el famoso poema de Juan Baltazar Maziel, hombre de leyes y sacerdote miembro de la jerarquía eclesiástica, que poco o nada tiene que ver con sus escritos previos ni con su bagaje de lecturas: "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excelentísimo Señor Don Pedro de Ceballos". En este punto, es necesario destacar las notas al pie aportadas por Schwartzman donde exhibe las dificultades editoriales de trabajar con estos textos y, sobre todo, los errores que se repiten indistintamente a través de las diferentes publicaciones que se han hecho a lo largo de la historia literaria de estos escritos. Así, con una minucia casi microscópica, enfrenta la versión de Puig, el primer editor de "Canta un guaso...", con la de Rojas, mostrando las licencias en las que estos críticos incurren y dando su opinión acerca de cuál de estas versiones le parece más acorde al original, al establecer ciertas conclusiones acerca de las razones de los cambios, las disputas entre críticos, etc. A partir de aquí, las reflexiones sobre los problemas de edición será otro tópico constante a lo largo de todo el libro. Reconociendo la importancia sustancial que para el género tiene el primer verso del poema de Maziel, "Aquí me pongo a cantar", rastrea la cantidad de composiciones orales que lo incluyen, a la vez que señala cómo ese verso plantea lo que será la convención inicial del género: que lo que se lee se tome como la versión escrita e impresa de algo dicho, cantado o conversado por uno o más gauchos. Del guaso que le canta al virrey arribamos, con Hidalgo, al gaucho que le canta directamente al rey. Luego, se hace presente Castañeda y, en una serie de apartados, se analizan los modos de la injuria en distintos textos, que incluyen a Hidalgo y Ascasubi.

"Levas y arriadas del lenguaje" es el segundo capítulo en el que la tensión entre lo escrito y lo oral vuelve a ser objeto de estudio, a partir de los proverbios, los refranes, las frases hechas. Schwartzman muestra cómo la experimentación de la gauchesca con el lenguaje y la cultura, desde la pluralidad de determinaciones externas que la configuraron (guerra nacional y guerra civil), fue un sistema de postas que derivó en la consolidación de las bases de un proceso de autonomía. A partir de aquí, el capítulo se adentra en la figura de Ascasubi –uno de los autores más recurridos a lo largo del libro– observando en detalle el uso originalísimo que este autor hace del refrán y señalando cómo en la gauchesca el proceso de captura del refranero está lejos de un simple copiar y pegar ya que, muy por el contrario, en el camino se altera lo referido y su misma estructura, acondicionando, de esa forma, el refrán para otros usos. En el caso de Hernández, los usos del refrán llevan a Schwartzman a conectar *Martín Fierro* con *Instrucción del estanciero* y con el diario *El Río de La Plata*, evidenciando cómo lo ganadero se lexicaliza en el refrán. Así, el verbo "arriar"

es motivo de un análisis minucioso a partir de los usos que de él hacen Hernández, Ascasubi y Mansilla. El final del capítulo ofrece un recorrido por la crítica a raíz de estas cuestiones, haciendo una revisión de autores emblemáticos tales como Rojas, Lugones, Borges, Martínez Estrada, Leumann, entre otros.

En "Paisanos gaceteros", Hidalgo y Ascasubi, por un lado, y Castañeda y Luis Pérez, por otro, serán los protagonistas de los análisis de Schwartzman. Como explica el autor, Luis Pérez, como buen discípulo, produce un viraje fundamental en el género al sumar la máquina enunciativa polifónica de Castañeda a la gauchesca. Con la incorporación de la carta, efectúa una innovación fundamental que permite la postulación de una escritura gaucha, dando lugar al nacimiento del gaucho gacetero, figura central del género que no ha obtenido hasta ahora, tal como argumenta Schwartzman, la importancia que requiere, dadas las perspectivas comunes, emparentadas con las visiones telúricas de la identidad nacional, de reducir la gauchesca a una oralidad primigenia. Aquí, el autor va a revisar los aportes de Rama y Ludmer, para dar cuenta del vacío que existe con respecto a esta figura. El análisis de las grafías gauchas (y su relación con lo contemporáneo), la guerra de la prensa a partir de estos gaceteros, el uso peculiarísimo que hace Ascasubi de la nota al pie, se dan cita en este capítulo en el que se muestra también cómo el camino transcurrido da cuenta de un cambio notable en los usos del género, en su circulación y en sus lectores. La parte final está dedicada exclusivamente a "La refalosa" y a su "estética del terror".

"Botones de pluma. Del anónimo al seudónimo" es el cuarto capítulo de *Letras gauchas*, donde el autor plantea la necesidad de revisar la creencia de que la primera gauchesca fue siempre marginal y, para ello, cita la presencia de Hidalgo en la *Lira Argentina* ya en 1824. A partir del aporte de ciertos teóricos clásicos para la noción de autoría, Schwartzman analiza el anonimato en la gauchesca en relación con el pacto oral, sugiriendo que la omisión del autor es funcional al protocolo fundante del género, al aportar ficción de presencia y oralidad y al articularse extraordinariamente, muchas veces, con el planteo de una autoría ficcional, interna a los textos. Así, aparecen las filiaciones a través de los personajes y, de nuevo, las herencias entre Hidalgo y Ascasubi, por un lado, y entre Castañeda y Luis Pérez, por otro. Incluso, y a pesar de ser referentes de bandos políticos opuestos, Ascasubi termina siendo, en algún punto, el mejor discípulo de Pérez, en cuanto a la continuidad en las formas y en los estilos polémicos. Ascasubi, el de la "edición sin fin", el del "caos fascinante", le permite a Schwartzman pensar la autoría como redistribuida en figuraciones biográficas imaginarias, dando lugar a una versión gauchesca de la heteronimia, al estilo de Fernando Pessoa. Finalmente, en las "yapas" de este cuarto capítulo, Mansilla y Sarmiento aparecen como presencias transversales a propósito de la figura del "gaucho neto".

En "Al Colón. Solicitantes descolocados", el autor realiza un análisis del *Fausto* criollo, utilizando como punto de partida la imagen de la "descolocación", propia de la poética de Lamborghini, y señalando la imbricación entre el texto y el contexto bélico, así como también la existencia de Fausto Aguilar, famoso gaucho y guerrero oriental en ambos márgenes del Plata. Muerto tan sólo un año antes de la producción del texto, su historia - sugiere Schwartzman- posiblemente haya estado presente en la atmósfera de la creación gauchesca de Del Campo. Así como establecía conexiones entre Ascasubi y los heterónimos de Pessoa, Schwartzman observa ahora la estructura del diálogo en Del Campo, al estilo teatral pero sin didascalías innecesarias, emparentándolo con lo que luego harán dos maestros argentinos del diálogo y la ficción oral: Fray Mocho y Manuel Puig. Las primeras lecturas del *Fausto* y sus influencias son también analizadas en este capítulo, así como la

presencia de los paisanos en el teatro, que exhibe las tensiones ciudad/campo, gaucho/modernidad, propias del género, a través de distintos textos y autores hasta llegar al *Fausto* de 1866. Schwartzman discute con Ludmer y otros críticos que han negado la capacidad del gaucho para entender el concepto de representación, argumenta con minucia en un sentido opuesto y concluye que el Pollo, al relatar sus impresiones de la ópera, lo que ha hecho es dar "otro *Fausto*", el suyo, el propio, no el de Gounod, sino su lectura crítica al respecto.

En el capítulo seis, "Lussich y el teatro del trato de Abril", se establecen comparaciones entre los dos autores que culminan el género, es decir, entre Lussich y Hernández, a la vez que se resalta también el vínculo entre Del Campo y Lussich, en general opacado por la estrecha y evidente relación de este último con el autor del *Martín Fierro*. Por su parte, "París", el capítulo siguiente, está dedicado a Ascasubi y a las peripecias de la edición final de sus obras completas. El capítulo ocho, "Eslabones. Blancas babas pampas: la gran bacanal", uno de los más breves y el único que no posee "yapa", está dedicado a un autor que tiene una presencia recurrente, aunque de manera transversal, a lo largo de todo el libro: Mansilla y su obra maestra, *Una excursión a los indios ranqueles*, de 1870, dos años antes de la aparición de *El gaucho Martín Fierro*. Allí, la historia de Miguelito y el "hablaré como él habló" de Mansilla, es analizado a la luz del código fundante de la gauchesca: el intento de escribir como si hablara o cantara un gaucho. La historia de Miguelito, que canta, pulsando la guitarra, los males posteriores a Caseros, tiende un puente hacia el poema de Hernández. Y así llegamos al capítulo nueve, "El camino de Fierro", donde Schwartzman realiza un análisis pormenorizado de las dos partes del poema, señalando que durante casi cuatro décadas, *El gaucho Martín Fierro* nunca compartió el mismo volumen con su continuación, *La vuelta de Martín Fierro*. Hernández siempre respetó las diferencias de sus partes y sólo en 1910, por decisión editorial, apareció la "Obra completa (Ida y Vuelta)", un libro que, al decir de Schwartzman, Hernández nunca escribió. La payada es un eje de relevancia en este capítulo, en el que Borges tiene también un lugar preponderante. Martínez Estrada, Jitrik, Ghiano, son revisados al estudiar el contrapunto entre Fierro y el Moreno, a la vez que se compara este intercambio con otras payadas famosas que forman parte de la historia oral del género. La escuela como la falta que muestra el Moreno y el gran salto inexplicado del texto que presenta a Fierro —el cantor no letrado por excelencia— como poseedor de la letra, le sirven al crítico para revisar de manera microscópica algunos segmentos del poema y efectuar nuevas lecturas hasta ahora no cuestionadas, especialmente por la naturalización del "pacto oral" que ha convertido a la artimaña letrada de Fierro en el punto ciego de gran parte de la historia de las lecturas del poema. En este nivel, Schwartzman plantea la historia de la gauchesca a partir de su relación crítica con los soportes que la hicieron posible, señalando cómo el libro se mantuvo, en general, aparte de todo este movimiento, y desmenuzando por medio de análisis textuales cómo con Lussich y con el paso de la *Ida* a la *Vuelta* se produce un viraje fundamental en este sentido.

Finalmente, en "Coda en primera persona. La muerte de un boyero", el autor produce un cambio en el estilo del libro agregando un último capítulo en el que narra en primera persona su vinculación con el *Martín Fierro* a partir de sus primeras lecturas. Así, el libro se cierra de una manera amena que intenta dilucidar, a través de una experiencia personal que puede ser la de cualquier otro, esos encuentros iniciales e iniciáticos con la palabra escrita para contar esa parte fundante de la literatura que es, precisamente, la lectura, sobre todo en sus instancias más indefensas.

Letras gauchas es un libro que permite múltiples entradas, que no exige una lectura lineal capítulo por capítulo, sino que, por el contrario, a la manera de un gran manual, posibilita el ingreso por sus distintas partes en función de los intereses del lector. Toda reseña de este libro es, por supuesto, una traición. Infinidad de detalles, de recorridos, de derivaciones de un texto en otro, quedan afuera. Un libro que se anima a ofrecer nuevas lecturas de los clásicos de nuestra literatura gauchesca, que revisa la bibliografía crítica argumentando y contra-argumentando permanentemente, que realiza un trabajo casi filológico con la problemática de las ediciones y donde se dan cita para pensar el género no sólo los autores gauchescos y sus críticos respectivos, sino también los grandes autores de la literatura argentina como Sarmiento, Macedonio, Piglia, Borges, Cortázar, Saer, Mansilla, Lamborghini, Mujica Láinez, Puig junto con grandes referentes teóricos como de Certeau, Derrida, Barthes, Adorno.