

Una *summa* crítica sobre la gauchesca y sus alrededores

A PROPÓSITO DE JULIO SCHVARTZMAN, *Letras gauchas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.



Pablo Rocca

Universidad de la República

Genealogías

En medio del remolino, en la Montevideo sitiada por los ejércitos de Oribe y de Rosas, cuenta Sarmiento que los versos de Ascasubi y los de Hidalgo estaban “*en boca de todos*”. En su larga carta a Vicente Fidel López –fechada en enero de 1846– dijo que Hilario Ascasubi era capaz de traducir “*en acentos mesurados las preocupaciones de las masas*”. Si este aserto se trueca en pregunta pierde toda su fuerza programática y, además, el escurridizo territorio de *lo popular* replantea su lugar en la gauchesca. Eso, siempre que estas letras de matriz oral hayan sido inteligibles para los sectores dominados o porque estos, gracias a una rápida descodificación, pudieran adoptar sus notas ideológicas.

En otros términos, si el poeta gauchesco escribe para que sus letras se vuelvan una masa sonora articulada por las mayorías es porque suyo es tal arte que pertenece a un grupo social dominador. Pero al venir de la *voz*, su escritura interpela o incomoda a este mismo grupo porque usa un código que se desvía de la norma. En el centro del problema de estas *letras* se encuentra la tensión entre oralidad y escritura, y para el caso esa tensión envuelve tres grandes planos: primero, el *estético* enlazado a lo político pero con riquísimas particularidades léxicas y sintácticas; segundo, lo que llamamos *la vida material del texto*, es decir la factura de los impresos y la intervención de sus agentes (“*mediadores olvidados*”, Darnton *dixit*) que modelaron resultados y características de la escritura; tercero, la gravitación de los siempre huidizos *destinatarios*, que en la gauchesca pueden presentarse como auditores, lectores o trasmisores.

Julio Schwartzman (Buenos Aires, 1946) ha escrito un libro que *modifica* el estudio del problema en el Río de la Plata, por lo menos en relación al siglo XIX. Un libro que, al cabo, concluyó en tesis –salteándose los protocolos más opiáceos del necesario género–, y que se ubica en un largo trayecto previo de investigación, de ensayo y error. *Letras gauchas* se junta a las lecturas decisivas de Élide Lois o de Josefina Ludmer, y más atrás la de Noé Jitrik y antes las de Ángel Rama y antes aun a los trabajos de Ricardo Rodríguez Molas y de Lauro Ayestarán y, claro, los de Borges y los de Eleuterio Tiscornia y los de Ricardo Rojas y, allá lejos y hace demasiado tiempo, las notas precursoras de Juan María Gutiérrez. Cuatro grandes espectros argentinos recorren estas páginas: Sarmiento, Mansilla, Borges y Martínez Estrada. Sus lecturas, comentarios y referencias se cuelan una y otra vez porque un proyecto como este confía en la escritura y en la especulación.

Deslizamientos

En la *performance* –enseña Paul Zumthor– toda poesía oral se juega la partida. Schwartzman titula *letras gauchas*, no “literatura gauchesca” u otro sinónimo que acordone el quehacer letrado con el simulacro (estudiado o fluido) de la voz popular. Desafiando, así, la ya clásica distinción entre *poesía gaucha* y *poesía gauchesca*, Schwartzman activa una suerte de homeostasis entre las dos prácticas, con lo cual para el primer término (*letras*) recobra la posición del intérprete vocal de un texto, mientras que sobre el segundo (*gauchas*) opera metafóricamente una disolución de las identidades nacional-estatales del Plata. Cierto que Rio Grande do Sul queda fuera de su consideración, al margen de alguna peregrina cita crítica, aunque el núcleo de trabajo se extiende desde fines de la segunda década del siglo XIX hasta el fenómeno del *Martín Fierro* (1872-79), cuando la gauchesca *gaúcha* se desarrolla a partir de la siguiente centuria, sobre todo desde *Antônio Chimango*, de Amaro Juvenal (1915). Cierto, también, que podría reclamársele mejor atención al cumplimiento de un propósito condensado en tan firme y atrevido paratexto ya que, como lo prueba el autor, en ocasiones la retórica de esas “*letras*” salta las fronteras del verso gauchesco y sus ecos alcanzan hasta en el fraseo de inelegantes coros de las contemporáneas hinchadas de fútbol. Como sea, esto último es un justificado (un arriesgado) desplazamiento y nunca el principal objetivo del trabajo. La “*poligrafía incontrolable*” (pág. 161) de subgéneros gauchescos que, a su vez, se desdoblan en otros, atenúa cualquier caída en este segmento.

En todo caso el saber y la brillantez también pagan sus impuestos. La erudición nunca es plena y en este libro gana con la flexibilidad de una prosa llena de ocurrencias creativas, juguetonas (llamar *yapas* a los *anexos*, por ejemplo), se florea en capítulos breves, a veces brevísimos, en los que la precisión fáctica jamás olvida lo reflexivo.

Sabemos que los gauchescos tienen una autoconciencia creativa que los sumerge en un conjunto de técnicas y códigos. Pero hay algo más que esa serie de registros comunes y de públicos preparados para recibirlos, porque sólo algunos pocos son capaces de introducir variantes y desviarse de la regla, que es lo que, al fin y al cabo, distingue el hacer colectivo de lo singular. A ellos Julio Schwartzman se dedica en un movimiento helicoidal –no lineal–, en busca de frecuencias y de líneas sin descartar la capacidad de ruptura, o sea la potencia creativa, la que indaga en “*un habla que hacía de la diferencia, más que de la comicidad, intervención cultural en un sentido crítico*” (pág. 84). Por eso el anónimo del notable “Cielito del blandengue retirado” (circa 1820) le ofrece muchos motivos que vuelven una y otra vez (algo que había advertido Jorge B. Rivera en 1968), más en la línea de la *recursividad dialéctica* que Ayestarán definió para el género hacia 1949 que en atención a la metáfora de la *cadena sistémica* privilegiada por Rama en su último gran ensayo de 1977.

Julio Schwartzman confía más en el eje de la sincronía que en el de la diacronía, más en lo específico verbal desde donde salir hacia otras exploraciones que en el gesto antípoda. De ahí su atención al canon sin gestos consagratorios: Hidalgo, Ascasubi, Luis Pérez, del Campo, Lussich, Hernández. Lo hace con la certeza de que la mayoría –no quienes retoman *agregando*– sigue con docilidad las rutinas del régimen de escritura en el que se inscribe. Podría postularse, por eso, que esa práctica se asemeja a la usanza del poeta popular: repetición de fórmulas y tópicos, mínimo distanciamiento crítico sobre el quehacer estético, afirmación de un lenguaje al que se atiende con respeto, es decir, se lo convierte en *tradición*. Hay, en ese orden, una convicción largamente compartida sobre la existencia de un circuito comunicativo con ese pueblo que debe ser controlado, ya sea en el sentido más duro (civilizarlo) como en el más discursivo (interpretarlo). De esa forma se infiltran tanto el contacto como el contrato de representación que, al cabo, afectan el mismo debate entre los letrados que optan por este camino.

Schwartzman elige partir de la palabra, el sintagma, el verso o la estrofa para, si acaso, luego salir al mundo. Es decir que el texto interprete al mundo sin ánimo de agotarlo y no a la inversa. “*He intentado seguir el proceso de captura de una ocurrencia del refranero y su inserción en el poema para mostrar que el procedimiento es muy distinto del consistente en cortar y pegar*” (pág. 101). La indagación léxica y de una amplia gama de invenciones verbales permiten salvar críticamente una tradición oral ya no de fuente directa, como lo hicieron otros estudiosos del pasado, actividad hoy imposible, pero sí con el oído alerta a las voces del presente en los textos y en la calle. Nuestros *letrados* (antes, en este sector del jardín, se los llamaba *críticos*), y hasta nuestros *investigadores* (palabra más insípida, a pesar de su validez) atentos todos a la escritura han dejado caer la tradición del refranero sobre la que, incluso –con excepciones como la sorprendente Margit Frenk y sus discípulos– suele tenerse una mirada despectiva. Schwartzman lee la gauchesca desde varios ángulos del lenguaje entre los que la paremiología tiene un lugar relevante (como el del refrán de la mujer asociada a la perra o el de la decadencia del soberbio), y también el vocablo en sí y sus multiplicaciones estéticas en el verso. De esta exploración los resultados son óptimos y, cosa rara, disfrutables.

La palabra y el mundo

Las experimentaciones verbales de la gauchesca, en particular las de Ascasubi –del que podría decirse, como decía Borges de Quevedo, que es “*todo él, una literatura*”–, le permiten a Julio Schwartzman prolongar sus observaciones hasta el presente. Por ejemplo, el estudio del agrupamiento de las unidades silábicas que coliden con unidades morfológicas (“*hade serm*”) que vuelven, hoy, en mensajes de texto o en conversaciones de *chat* o vaya uno a saber qué nombre tiene el recurso que se inventó ayer y ya pasado mañana quedó obsoleto, como en “*tespero*” o “*Tspero*” (pág. 154). Buena parte del trabajo se la lleva el análisis de las metamorfosis del *Santos Vega* (1872) en base a una porción significativa de los textos que Ascasubi publicó en Montevideo durante lo que la historiografía uruguaya llama “Guerra grande” (1843-1851). La edición genética de estos textos aún no recogidos en su totalidad, más que de ningún otro corpus que conozca, mostraría un verdadero palimpsesto de la gauchesca regional que contiene, por ejemplo, una relevante nota al pie en la edición final del 72. En ella Ascasubi recuerda a los lectores europeos que “*en el hemisferio sur las estaciones están trocadas, al inverso del hemisferio norte*”. La productividad de estas operaciones en este libro son enormes, tanto desde el punto de vista lingüístico como de las formas, como –según el caso– sobre el decisivo espacio que ocupan los *destinatarios*. Estos se mueven entre un presente acucioso (la gauchesca, dice Ayestarán, “*es un verbo conjugado en tiempo presente*”) cuando la poesía circulaba en hojas sueltas, folletos y gacetas a través de los cuales se construía un circuito sin el cual el género no podía subsistir, y en otro tiempo, el que pauta la edición del elegante libro parisino de 1872, en busca de un receptor deslocalizado que lo instale en el centro de la recepción y la futura reproducción estética. A veces, los sistemas se cruzan, como en el capítulo XLVIII en que Azucena abre la yerba que el pulpero “*le ha envuelto «en un retazo/ de Gaceta», y guarda el papel, que leerá en el capítulo siguiente*”. Comenta Schwartzman: “*Restos: la noticia recuperada en el papel de una vieja gaceta reciclado en su uso para envolver un producto comprado en la pulpería (la yerba de los mates que han sido la combustión [...] de tanto diálogo gauchesco) describe la estación de un amplio y aleatorio circuito de lectura de la letra impresa periódica*”. Otra vez, como lo recuerda en relación con el *Martín Fierro*, lo que empieza definiéndose como canto termina por reconocerse como impreso. Una circunferencia se cierra así a la perfección.

Pero cuando Schwartzman procura el enganche del texto con su referente no estamos ante la mayor fortaleza. Sí, por ejemplo, cuando discute algunas proposiciones de Tulio Halperin Donghi, que fueron cruciales en su momento, para romper la

ilusión de que el *Martín Fierro* era un texto atemporal y despolitizado; *no*, verbi-gracia, cuando –cosa de porteño de ley– denomina “*luchas civiles*” al período de la revolución artiguista (1811-1820) (pág. 124); o cuando erra en la cita de una frase de Juan Antonio Lavalleja: “*Sable en mano y carabina al hombro*” (pág. 235) en lugar de la que, dice Eduardo Acevedo Díaz que dijo el libertador: “*Carabina a la espalda y sable en mano*”; o cuando afirma que la “Revolución de las lanzas” (1870-1872) de Timoteo Aparicio fue derrotada (pág. 349), cuando, en rigor, se firmó un paz en abril de 1872 que fortaleció de tal manera a este caudillo blanco que le dio el gobierno casi feudal de varios departamentos del interior uruguayo.

En el estudio de Ascasubi y el de Estanislao del Campo quizá se encuentren los mejores hallazgos críticos y teóricos de esta contribución. Sobre el segundo, hay que destacar la minuciosa exploración de las fuentes del *Fausto* y el movimiento continuo de sus intertextos. Sobre el primero, hay que retener sus observaciones sobre la “*vasta onomástica*” del autor que “*funciona desde la seudonimia, la fidelidad hacia una enunciación imaginaria [que] permite pensar estos nombres como superpuestos a ficciones autorales. O, inversamente, permite pensar la autoría como redistributiva en figuraciones biográficas imaginarias*” (pág. 217), con lo que Schwartzman conjetura que Ascasubi se habría adelantado a la heteronomía de Fernando Pessoa; de paso, esos heteróclitos conjuntos textuales lo hacen mirar con recelo el concepto de “*autor empírico*” propuesto por Umberto Eco. En otras palabras, podría haber dicho con entera razón que no hay teoría sin archivo, y si se abre el que provee estas “*cruelas provincias*” se hallarán muchas y muy buenas letras para seguir pensando. Como estas.