



Cuadernos del CILHA
ISSN: 1515-6125
ISSN: 1852-9615
mndigeronimo@yahoo.com.ar
Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

"Canta un guaso" frente a la crítica: huellas de un archivo en dos escenas

Pisano, Juan Ignacio

"Canta un guaso" frente a la crítica: huellas de un archivo en dos escenas

Cuadernos del CILHA, vol. 20, núm. 2, 2019

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181765599004>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

"Canta un guaso" frente a la crítica: huellas de un archivo en dos escenas

"Canta un guaso" to criticism: traces of a file in two scenes

Juan Ignacio Pisano pisano.juan@gmail.com

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen: El primer poema gauchesco fue escrito hacia 1777 por Juan B. Maziel, alto funcionario de la corona española en el Río de la Plata. El manuscrito donde se guarda el texto se encuentra en la Colección Segurolo de la Biblioteca Nacional de Argentina junto a otros veinte poemas, escritos todos para aclamar al Virrey Cevallos por su triunfo frente a los portugueses. "Canta un guaso" recién se publica hacia los inicios del siglo XX. Esa dilación temporal ha hecho pensar a la crítica que el poema no había tenido circulación ya que tampoco recibió lecturas durante ese tiempo. Sin embargo, Juan María Gutiérrez refiere al conjunto de poemas e incluso al tomo y página de la Colección Segurolo donde se encuentran, pero no hace mención a "Canta un guaso", a pesar de que publica un poema de Maziel del mismo corpus de archivo. ¿Puede rastrearse la historia de una lectura postergada? Ese gesto de exclusión de la gauchesca colonial no acaba en Gutiérrez, sino que es repetido por las dos lecturas más canónicas del último cuarto del siglo XX para el género: la de Josefina Ludmer (1988) y la de Ángel Rama (1976). Este trabajo explora esa obliteración en los tres críticos, e intenta una reflexión en torno al archivo que impulse una revisión de las convicciones críticas que mantuvieron en silencio a esa producción literaria colonial.

Palabras clave: Literatura argentina, Poesía gauchesca, Juan María Gutiérrez, Josefina Ludmer, Ángel Rama.

Abstract: The first gaucho poem was written around 1777 by Juan B. Maziel, a senior official of the Spanish crown in the Rio de la Plata. The manuscript in which the text is saved is in the Segurolo Collection of the National Library of Argentina along with other twenty poems written all the Viceroy Cevallos to cheer for their victory over the Portuguese. "Canta un guaso" recently published at the beginning of the twentieth century. This temporary delay has suggested to criticism that the poem had no movement since neither received readings during that time. However, Juan Maria Gutierrez refers to the set of poems and even to the volume and page Segurolo Collection where they are, but makes no mention of "Canta un guaso", despite published a poem by Maziel the same corpus file. Can be traced the story of a delayed reading? That gesture of exclusion from the colonial gaucho genre not just in Gutiérrez, but is repeated by the two canonical readings of the last quarter of the twentieth century to the genre: Josefina Ludmer (1988) and Angel Rama (1976). This paper explores the obliteration in the three critical, and attempts a reflection on the file that drives a review of the criticisms convictions remained silent to that colonial literary production.

Keywords: Argentina literature, Gaucho poetry, Juan María Gutiérrez, Josefina Ludmer, Ángel Rama.

Primera escena: Juan María Gutiérrez y el olvido

El devenir de un archivo se aprecia en las explicitaciones que la escritura del crítico deja como constancia y marca de su actividad lectora. Se accede, de ese modo, a una historia de selecciones que hablan y silencian. Marcas,

Cuadernos del CILHA, vol. 20, núm. 2,
2019

Universidad Nacional de Cuyo,
Argentina

Recepción: 12 Julio 2019
Aprobación: 29 Agosto 2019

Redalyc: [https://www.redalyc.org/
articulo.oa?id=181765599004](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181765599004)

en definitiva, como la que Juan María Gutiérrez dejó en torno a "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos y las hazañas de Don Pedro Ceballos" (1777) de Juan Baltasar Maziel, el primer poema gauchesco. Porque más allá de que nunca haya hecho referencia al texto, más allá de ese mutismo y de que se considere que al mismo lo recuperó un amateur de la literatura, Juan Puig en los inicios del siglo XX, a pesar de todo eso no hay dudas de que el fundador de la crítica literaria argentina, el exhumador de un texto de la talla e importancia de "El Matadero", leyó a Maziel. Este movimiento de ocultación/des-ocultación permite pensar un archivo nunca acabado, sino en proceso: una alineación de huellas e inscripciones, de lecturas y ordenamientos sucesivos, que mantienen abierta la producción del sentido. Dicho devenir es lo que permite, por ejemplo, estas páginas que acá se escriben. "Canta un guaso" se encuentra acompañado, en la Colección Segurola de la Biblioteca Nacional argentina, por otros veinte poemas de Maziel escritos por un mismo motivo: el triunfo de Pedro de Cevallos, primer virrey del Río de la Plata, frente a los portugueses por la Colonia del Sacramento y la isla Santa Catalina hacia el año 1777, y la afirmación de un nuevo territorio afincado en el virreinato constituido un año antes. Se trata de una poesía de homenaje y alabanza, común en la época colonial. A este corpus de archivo donde se incluye "Canta un guaso" no lo recibimos en tanto trazo original de la pluma de Maziel, sino que es una transcripción. Trabajamos con la copia de la huella de Maziel, transcripta por Saturnino Segurola, director de la Biblioteca Nacional durante sus primeros años. La materialidad de estos papeles reproduce, así, una idea que está en la base de un modo de entender el archivo, Derrida (1995) mediante, que acá se sigue: sin origen explicativo y fundador, a través de huellas e inscripciones, palabras y silencios que los archivistas y críticos dejan en el camino, marcas diversas que proponen a los textos exhumados, o a exhumarse, como espacios abiertos a la interpretación.

Ahora: ¿cómo afirmar que Gutiérrez leyó un texto del que nunca dio cuentas? En 1864 publica *El doctor Juan Baltasar Maziel, primer cancelario de los Estudios públicos de Buenos Aires*, texto que luego, en 1868, decide incluir en *Noticias históricas sobre el origen y el desarrollo de la enseñanza superior en Buenos Aires*, descomunal volumen sobre el tema al que el título refiere. Allí, Gutiérrez afirma haber trabajado con los mencionados papeles de Segurola, esto es, con los poemas en honor a Cevallos^[1] escritos por Maziel. Así lo explicita: "Panegíricos y poesías a los triunfos del primer virrey don Pedro Ceballos (38 pág. en fol. tomo X *Papeles de Segurola*)" (504). Y sostiene: "hemos desenterrado del polvo cuanto produjo la pluma de Maziel"; para concluir que "el ilustre discípulo de los jesuitas, era antes que nada, un teólogo" (499). Este cierre del sentido en torno al *ser* de Maziel es concordante con la postura crítica que sostiene en la "Biblioteca de escritores en verso, nacidos en América del habla española, antiguos y modernos" y que publica en la *Revista del Río de la Plata* hacia 1873, donde no aparece mencionado Maziel: Gutiérrez no lee en ese autor a un escritor de versos.

El punto central es que el archivista Gutiérrez tuvo en sus manos, lo exhumó y lo palpó, al primer poema gauchesco. Y no sólo lo tuvo, sino que, como a los demás poemas del clérigo, los liberó del polvo, aunque no del silencio: los trabajó, los leyó y los devolvió a la oscuridad del archivo. No obstante, no se trata de que haya obliterado toda la poesía de Maziel por mala o irrelevante ya que al biografiarlo coloca junto a los hechos que consideró notables de su vida un poema titulado "Se consuela a los portugueses vencidos por el Exmo. Sr. Don Pedro de Ceballos"^[2]. Texto que se encuentra en la página 294 del Tomo X de la Colección Seguro, mientras que "Canta un guaso" se divide entre la 291 y 292. Dado que resulta imposible, en esa proximidad, sostener una elisión involuntaria, se optará por reflexionar sobre el imaginario que propició la decisión de no trabajar al poema del guaso -de leerlo pero resignarlo, al mismo tiempo, al olvido. Decisión que dejó una marca (de archivo) para las futuras lecturas críticas que recibió el género.

Se puede ensayar una primera idea acerca de ese olvido a través de una pregunta: si rescató de la pluma de Maziel un soneto de evocaciones clásicas^[3], ¿es posible suponer que se trata aquí de un rechazo a la poesía gauchesca en sí misma? Dos décadas atrás, Gutiérrez había publicado *América poética* (1846) donde incluye el "Diálogo patriótico interesante, entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo, y el gaucho de la guardia del monte" y 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" de Bartolomé Hidalgo, y señala que, si bien otros lo han imitado, "todos han quedado mui abajo del maestro (...) porque nadie descendió a hablar el lenguaje tosco del pueblo con mejores intenciones que él" (361). Es decir que no se trata de un rechazo *per se* a la gauchesca, al uso literario de ese lenguaje tosco. La divisoria de aguas la instauran las finalidades autorales en las que ese uso se enmarca. Si bien Gutiérrez no percibe un valor estético en los diálogos entre Chano y Contreras, pueden salvarse (darse a imprenta) porque los motivan las "mejores intenciones": son trovas a la patria naciente con la revolución, en una época en la que "el patriotismo (...) era un verdadero jenio inspirador de felices ideas" (361). En la nota biográfica que Gutiérrez destina a Hidalgo en la *Revista del Río de la Plata*, agrega: "puede decirse que es el fundador del Romance nacional gaucho, género en el que no tiene rival hasta hoy" (136). Esta nota, escrita casi treinta años después de la *América poética* y unos años luego de la biografía de Maziel, brinda, en su sintaxis, un rastro (una marca) a seguir ¿Por qué la duda, por qué el "puede decirse" y no un *es*, contundente y directo, sin vacilaciones? ¿Cuál el motivo de esa vacilación en cuanto a la definición ontológica de este sujeto si con Maziel, por caso, no mostró titubeos? ¿Será que al escribir las notas biográficas sobre Hidalgo para la *Revista del Río de la Plata* Gutiérrez recordó la lectura de "Canta un guaso" con el que tuvo contacto antes de esa publicación, cosa que quizás no había podido hacer al antologar la *América poética*? Como respuesta es posible imaginar (solo eso, que no es poco) una escena: esa reminiscencia habría tocado el costado acopiador de su mirada crítica obligándolo a la duda, a la falta de contundencia en la

afirmación, a callar y, al hacerlo, señalar, una vez más, al silencio como el lugar propio de ese poema de Maziel.

Hernán Pas indica que, en el caso de Gutiérrez, "la función crítica no se acota (...) a la selección y presentación de los autores" (2010: 5). El movimiento de Gutiérrez es doble: trabaja un archivo (hincan en él su mirada, lo disecciona) y al mismo tiempo construye otro, que no es tal antes de la lectura crítica pero que se postula así dada la condición fundacional del trabajo recopilatorio, selectivo, que de un modo pionero emprendió. Ese movimiento de lectura constituye el archivo de algún futuro para aquel pasado: por ejemplo, de este presente, desde el que leo hoy. Bajo esa mirada coleccionista, seleccionadora y clasificatoria, su decisión fue colocar a Maziel como un teólogo que resultó importante para la educación superior y que, ocasionalmente, escribió versos -y por eso incluye un poema suyo en la biografía.

Descartada la posibilidad de la elisión por un rechazo al género gauchesco, teniendo en cuenta el lugar en el que colocó a Hidalgo, podría pensarse en una selección en base a una preferencia estética de mayor alcance. En la biografía que sobre Maziel escribe Gutiérrez, es posible leer un juicio en torno a su producción poética: "El mal gusto afeaba [en el contexto colonial] todas las producciones. La poesía era gongórica; el estilo de los prosadores, culto" (498). Y luego continúa: "Derivados de idéntica fuente, los escritos del doctor Maziel tienen los mismos vicios y calidades que aquellos" (499). Maziel "no era indiferente a los encantos de la poesía", pero sus textos literarios, es decir, el conjunto de poemas mencionado, "no dan asidero a un examen crítico: son nada más que *decentes vulgaridades*" (501, el destacado es mío), de las cuales rescata el soneto citado más arriba. Vale la pena llamar la atención sobre el sintagma "decentes vulgaridades". Parecería que, a diferencia de lo que ocurre con Hidalgo, la vulgaridad de Maziel es decente pero no digna de imprenta: la del escritor de los cielitos patrióticos, en cambio, sí. Resulta sencillo, al revisar el archivo, comprobar que Maziel recayó en un estilo *gongórico* en la serie de poemas dedicados a Cevallos, estilo al que en otro momento Gutiérrez calificó de modo menos ambiguo y menos compasivo: "monstruos literarios, ponderaciones huecas, vanas sutilezas" (Myers 2003: 24). En los textos de Maziel encontramos un soneto acróstico, un laberinto endecasílabo, unas endechas endecasílabas, formas barrocas^[4] que bien podían ser repudiadas por el gusto de Gutiérrez, marcado por su pretendido corte con la tradición hispánica en la fundación de lo americano. Lo sugestivo, sin embargo, es el uso del sustantivo *vulgaridad*. Las ediciones del Diccionario de la Real Academia Española^[5] señalan, tanto en la de 1780, como en la de 1817 y 1884, fechas que enmarcan la escritura de Gutiérrez, que el lexema remite en su primera acepción a una pertenencia al vulgo. Una segunda acepción varía: para las ediciones de 1780 y 1817, la misma refiere a un dicho de "quien sabe poco"; la de 1884, modifica la idea y remite a un dicho que "carece de novedad e importancia, o de verdad y fundamento". Esta variación semántica podría acercarse a un uso del término en Gutiérrez: diríamos, entonces, que se trata de poemas

que no presentan novedad o importancia. Pero cuando Gutiérrez se refiere a esas producciones gongóricas, como en la cita anterior, no hace hincapié en la falta de novedad, aunque en su espíritu romántico e ilustrado quepa la sentencia, sino antes bien a los "vicios" que afean esa poesía que representa la cultura española: son monstruosidades de mal gusto. Yendo a la clásica, y determinante, división de formas cultas e incultas, altas y bajas (que el propio Gutiérrez retoma cuando define al octosílabo como "metro vulgar" (Amante, 2003: 180)), podemos afirmar que Gutiérrez, al leer a Maziel, ha dejado de lado el escalpelo incisivo, ha abandonado su pensamiento clasificatorio y ha homogeneizado, bajo el sintagma "decentes vulgaridades" los metros mayores y los menores de este doctor en teología que, junto a las formas gongóricas y el vulgar romance gauchesco, escribió también en honor a Maziel sonetos y octavas endecasílabas, formas cultas de las cuales el propio Gutiérrez publica una -el mencionado soneto de reminiscencias clásicas. La denominación de Gutiérrez aplana e iguala la diferencia notable que presentan esos poemas en su diversidad formal. Pero al referirse a la totalidad de los textos de Maziel como "decentes vulgaridades", la primera acepción del término referido según la RAE, la de su pertenencia al vulgo, resignifica la omisión, la ausencia, el silencio al que resguardó a ese primer poema gauchesco que quitaba el mito de origen al bardo montevideano y permite leer, allí, una decisión crítica: la gauchesca (¿"puede decirse"?) nace con Hidalgo.

La vulgaridad, no obstante, no es un motivo de ineludible omisión. Para que las intenciones del autor sean rescatadas, más allá de la tosquedad del lenguaje elegido para la enunciación poética, las mismas deben, para Gutiérrez, ser "patrióticas" (Pas, 2010: 11) y tener un carácter político (Amante, 2003), tal como ocurre con Hidalgo. "Canta un guaso", y todo el corpus poético de Maziel, más allá de su vulgaridad y decencia, no se corresponde a una intención patriótica, si tomamos como parámetro el sentimiento despertado luego de la Revolución de Mayo; al contrario, es un poema colonial y de matriz española: emplea una forma introductoria del canto popular español ("Aquí me pongo a cantar" ^[6]) y aclama a una autoridad proveniente y representante de la península. Señala al respecto Jorge Myers que parte "de la operación americanista de Gutiérrez consistió en separar los aspectos americanos (...) de aquellos catalogados como españoles" (2003: 23). Sin embargo, eso no le impidió "identificar constantes (...) estilísticas y lingüísticas" (Myers, 1998: 23) con la literatura colonial americana. Instaurar en la voz del vulgo gauchesco fidelidad al virrey quebraba la lógica interpretativa de una poesía, si bien tosca, al menos patriótica. Delineaba la figura de un autor no patriótico que había practicado esa escritura. La selectividad como criterio de su pensamiento crítico hizo que, en este caso, se llamara a silencio, que no buscara esas constantes estéticas con el pasado: nada dijo de "Canta un guaso". Ese solapamiento no solo habla sobre su modo de leer la gauchesca sino que, leído en este presente del archivo, muestra efectos y señales de supervivencia en las relaciones entre la crítica de las últimas décadas y una poesía que devino género nacional: habla sobre el futuro de ese pasado que instauró Gutiérrez; futuro que es,

ahora, nuestro pasado de archivo. La gauchesca colonial fue considerada primitiva (Rama 1982) o directamente desestimada (Ludmer 1988) por maneras de leer que repitieron, a su modo, el silencio de Gutiérrez. Se confunde, en apariencia, primitivismo con colonialismo, formas poéticas precursoras con la estabilidad de un género, vulgaridad (como falta de importancia) poética y patriotismo, y se dividen aguas al excluir a la producción gauchesca del período imperial. Gutiérrez no sólo dejó, como un legado entre otros, la marca de archivo para una lectura en el futuro de "El Matadero", lectura que en una violación vio nacer a la literatura argentina (Viñas, 2005), sino que además imprimió (colaboró con) la huella que permitió leer en Hidalgo el surgimiento creador y fundacional de la gauchesca y en *Mayo* el lexema temporal de su comienzo; origen que, como toda fundación, implicó un gesto de dislocación y, al mismo tiempo, de sutura, al dejar de lado lo heterogéneo respecto de su propia centralidad como marco de lectura. Si el ímpetu rupturista con el legado español se encuentra en la base de este solapamiento, es hora de que este *arkhé*, origen pero también instancia que " nombra a la vez el *comienzo* y el *mandato*" (Derrida, 1995: 9), que señaló (remarcó) Gutiérrez para la gauchesca pueda perderse en el camino. Porque si esta forma poética rioplatense pudo ser entendida como un tratado sobre la patria, eso fue gracias a ciertas marcas que, ocultas en su origen, no se pudieron citar y, llamándose a silencio, han apagado la huella de la gauchesca colonial.

Segunda escena, en tres cuadros: Hidalgo y las alianzas gauchipolíticas

Primer cuadro: algunas palabras más de Gutiérrez

En la postura de Gutiérrez funciona una idea que resulta central para comprender la obliteración del período colonial, aquella que enuncia, allá por 1845, en la "Introducción a *Cantos de un peregrino*", de José Mármol:

Nosotros no tenemos ni poetas ni poesía anteriores al primer movimiento de la libertad. La mente argentina no pudo nunca mover las alas bajo el alambre dorado de sus prisiones: le era necesario el espacio, la libertad, la inmensidad del llano, la cima de la montaña; una bandera color cielo, la sangre de sus opresores y la victoria. Y cuando todo esto hubo, he ahí en pie una generación entera de poetas. López, Luca, Rodríguez, Molina, Rojas, Lafinur, Hidalgo, Varela se ponen en marcha con la patria (2006: 249).

El nacimiento de la literatura en este territorio y el fin del gobierno colonial encuentran aquí su punto de contacto. Al mismo tiempo, afirma Gutiérrez, casi tres décadas más tarde, que es "un error imaginarse que el pensamiento argentino durmió profundamente y que no latió en ninguna de sus arterias durante la sombría existencia de Colonia" (1998: 98). Por entre la oscuridad colonial emergen destellos de luz intelectual, ya que mientras en las aulas de Salamanca tomaban "por cosa de hechicería" a las matemáticas, las mismas "eran consideradas aquí como indispensables para fomentar las industrias" (98). El juego que deriva Gutiérrez de esta cadena de exhumaciones, entre lo científico y lo literario, entre la

educación superior y la escritura poética, se destina hacia la iluminación de ciertos aspectos de ese pasado pre-revolucionario, al mismo tiempo que muestra su contracara en la oscuridad en la que mantuvo a la producción poética de Maziel –destacado, precisamente, por lo no literario de su archivo–. Decisiones críticas, en definitiva. La pregunta hacia la que irá este apartado será: ¿qué traza genealógica es posible rastrear entre una lectura como esa y la obliteración a la que se sometió al primer poema gauchesco por gran parte de la crítica literaria posterior?

Segundo cuadro: la alianza patria y las sombras coloniales

Uno de los argumentos más determinantes de *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (2000), de Josefina Ludmer, reside en la función atribuida a los anillos o alianzas que se producen entre la cultura letrada, escrita, y la cultura popular, oral. Julio Schvartzman ha señalado algunas de las dificultades a las que se enfrenta la idea de la alianza, que se vincula al contractualismo social: habría allí una mirada sociologizante que filtraría la lectura e impediría ver lógicas propias de la dinámica textual; por ejemplo, el rol del gaucho gacetero (2013: 144). De acuerdo a Ludmer, la alianza literaria entre cultura letrada y cultura popular muestra su contrapartida en el contrato social que refunda la sociedad luego de la revolución: su encuentro se vincula a una politización inmediata de lo literario. Hipótesis sugestiva que abre un principio de análisis, que conforma un enunciado básico de la máquina de leer que ella propone para la gauchesca. Esa idea guarda en sí el principio que organiza gran parte de esa lectura y que instituye, al mismo tiempo, el corpus que Ludmer produce -y que excluye a la gauchesca colonial. De ahí que Hidalgo y José Hernández como figuras autorales de la Revolución y la consolidación del estado nación, respectivamente, ocupen el lugar que tienen en ese marco crítico. Sin embargo, es posible profundizar la senda abierta por Schvartzman en relación a la lógica contractualista e, incluso, *representacional*. Si esa literatura representa una voz, la usa y la vuelve actual en el poema, la lógica de las alianzas y los anillos muestra, a su vez, esa otra representación que no es literaria, sino relación de poder: el letrado se coloca en posición de quien habla representando, mediante el uso (representado) de su voz, al gaucho. Lo representa políticamente (dada la politización de lo literario); lo representa en la literatura. De allí que el subalterno (Spivak, 2011) quede conducido al silencio: la doble representación es potestad (cultural y política) del letrado. Podríamos decir que si el escritor "le dio la voz al gaucho" (Ludmer, 2000: 9), en ese mismo momento se la quitó: y todo lo hizo en nombre de la representación (en el doble sentido de la palabra) que encarnaba. Es decir que no hay cesión de la voz, sino reunión de la capacidad representativa en una única instancia, la de aquel que posee la pluma. La alianza es, en todo caso, ficción representativa de quien tiene el poder de representar. Ahora, la ubicación temporal del inicio de la representación del *uso de la voz (del) "gaucho"* ^[7] en el nuevo contrato social que se instauró luego de la Revolución de Mayo colaboró, en tanto datación precisa de un

comienzo, en obliterar la herencia del pasado colonial -esa misma que rechazaban los ideólogos de Mayo; gesto que repetiría, a su manera, la generación romántica del '37. Del mismo modo en que Gutiérrez ve en el género una forma de educación civil del paisanaje (Amante, 2003), Ludmer encuentra allí una forma de intervenir en la constitución de sujetos dispuestos a formar parte de la patria, de firmar su tratado. Al enmarcar su análisis en tan sólido y contundente aparato de lectura, ese gesto dejó en la misma oscuridad al pasado político colonial^[8] y a la gauchesca colonial, a la que Ludmer sólo le dedica un párrafo (2000: 249). Así, pervive el gesto de Gutiérrez en esta lectura crítica. En cierta manera, el régimen de las luces que, allá por 1810, vio una necesidad en la incorporación (contractual) del gaucho al ejército y a la vida social y económica del naciente país, se recrea en esta mirada crítica que ilumina (mediante una lectura del uso y del don: del pacto) un momento de inicio para la gauchesca en detrimento de otro que, si bien menor en productividad, no deja de existir en un archivo disponible a la lectura -disponibilidad que, al atenderla, cuestiona el origen fundamentado por éste aparato crítico. Eso le permite afirmar que "el primer locutor ficticio de la literatura gauchesca es el gaucho en tanto cantor y patriota" (23). "Aquí me pongo a cantar / debajo de aquestas talas" dice el guaso de Maziel que es cantor, pero no patriota, al menos en el sentido de patria que maneja el *Tratado* ¿O habrá que decir que la primer patria del gaucho/guaso es el territorio imperial español? En todo caso, la patria a la que cantó el primer guaso no es la misma a la que le cantan Chano y Contreras. Podrá aludirse que, en tanto forma preliminar, no puede considerarse como parte del género, que tiene su materia y su lógica. Sin embargo, es precisamente lo heterogéneo, lo monstruoso, aquello que señala siempre todo por-venir (Derrida, 2012): aquí, esto que se anuncia es esa marca presente en el archivo -esas vulgaridades, vanas sutilezas- en el acontecimiento de su retorno.

La propuesta de Ludmer permite ver el modo en que las instituciones de la poesía (representante en la mimesis) y el ejército (representante en lo político) se vinculan en una cadena de relaciones por el trabajo del letrado (que reúne ambas representaciones en su escritura). La palabra (voz) (del) gaucho se vuelve, así, arma ¿Cantaba también desde la beligerancia el guaso de Maziel? Como se señaló, el canto de ese guaso deriva de un triunfo bélico. Sin embargo, el gaucho de Maziel no combate ni llama a la lucha por lo que no es la guerra, llevada a la palabra vuelta arma, la matriz fundamental de esa enunciación. Es, más específicamente, la alabanza (en torno a la figura del héroe Cevallos). Gesto de aclamación de la figura de autoridad sin el cual, señala Agamben (2008), no hay ejercicio del poder soberano: la atribución de la gloria. La alabanza en el canto no implica simplemente otro costado para la palabra gauchesca, sino que encierra una performatividad que va más allá de la lógica del que sabe y el que no sabe, el que educa y el que aprende. El sujeto (real o ficticio) que aclama es el medio de una práctica que lo excede y que vehiculiza una operatividad efectual del lenguaje (Agamben, 2008, 2012^[9]). Se trata de una posición de enunciación que interviene en el orden del discurso

montada sobre una politicidad (de lo literario) y una autoridad (de lo social) ¿Qué ocurre, ahora, si leemos los cielitos de Hidalgo desde esta otra matriz? El resultado de tal lectura expone un costado para estos textos que queda obliterado cuando se anula lo colonial: por ejemplo, los cielitos de Hidalgo, así como los de factura anónima, también cumplen una función celebratoria y aclamatoria del poder y sus figuras, de Alvear^[10] a San Martín^[11], la Independencia y la Revolución. El gaucho patriota continúa, en su disrupción, al guaso colonial.

El canto del guaso, como se mencionó antes, no ocurre de un modo aislado. Se incluye dentro de un corpus de poemas escritos por Maziel que se ocupan no sólo de aclamar a la figura de Cevallos, sino además de ratificar la nueva territorialidad instaurada a partir de la fundación del virreinato del Río de la Plata, marcando distancia con los portugueses pero también nombrándose en oposición a Lima^[12]. Hidalgo repite un gesto similar al definir, como parte de la nueva patria, a "los Pueblos de la Unión" (Becco, 1985:35): definición territorial, diferenciación de espacios y símbolos. Entonces, la gauchesca colonial asume inflexiones que le son propias pero que abren líneas de lectura que tocan de modo directo a la gauchesca posterior en la performatividad de una forma estética aclamatoria, esto es, que instaure simbólicamente una forma enunciativa donde la mimesis literaria se toca con la representación política.

Este lugar para la aclamación y la afirmación territorial no es casual, sino que responde a un clima de época que podría pensarse en relación a dos puntos. Por un lado, una lógica de pensamiento que Elías Palti (2011) ha teorizado y que se vincula a una torsión de la lógica de la soberanía en el pensamiento moderno, aspecto que funciona como condición de posibilidad a la apertura político-revolucionaria de la década de 1810. Se propone, desde esta perspectiva, que la vacancia del poder monárquico de 1808 ya se había realizado antes de la ausencia del cuerpo real del rey dada la trascendencia en la que el pensamiento absolutista había colocado a la soberanía. La soberanía, de ese modo, se separaba de la inmanencia del gobierno^[13]. Era cuestión de ver cómo se ocupaba ese espacio vacío, bajo qué modalidad soberana, bajo qué tipo de representación política. Punto que nos habla de la importancia de la aclamación como sostén público de la autoridad: el jerarca es, de hecho, quien posee la gloria del pueblo por su aceptación en el pacto. La literatura, en el canto, representa (como mimesis) la representación política bajo la forma de la aclamación. El poema de Maziel y algunos textos de Hidalgo comparten esa lógica política, incluso debaten, silenciosamente, sobre el modo soberano más apropiado. Haber optado por una lectura de la alianza luego de caído el poder de la corona en el Río de la Plata impide percibir las continuidades y afirmar únicamente las rupturas. En segundo lugar, el sustrato de *criollidad*, en tanto posibilidad de constitución de una identidad territorial propia, heredado de la colonia (Vitulli, Solodkow, 2008) como instancia que colabora en la formación de una identidad proto-nacional. Una idea que señala Palti sirve para los dos puntos recién destacados: si bien no puede decirse que *in nuse* se encontrara ya en el pensamiento colonial la idea de nación, al mismo tiempo un cierto tipo

de idea de nación debería estar operando. El corpus del que forma parte "Canta un guaso", en diálogo con la gauchesca posterior, habla sobre esa transición y sobre líneas de contacto, en torno a las cuales el significante *criollo* cobra una relevancia central, antes que de lisa y llana ruptura para una palabra poética que interviene y se imagina, en los períodos considerados, a partir de una intensa relación con las figuras del poder soberano y una afirmación sobre el territorio.

Hay en *Un tratado sobre la patria* una mirada que oblitera lo colonial por la matriz contractual misma que organiza su modo de leer a la gauchesca. Esa manera de relacionarse por exclusión con los textos coloniales es una constante que, al menos desde Gutiérrez (aunque por distintos motivos en cada caso), acompaña como la más acendrada de las convicciones al hablar de poesía gauchesca. Pero toda obliteración tiene su lado B. Es hora de escuchar también esos cantos, de ver qué tienen para decir esas voces. Las lecturas de Ludmer y Gutiérrez difieren a las claras. Pero no por eso puede dejar de hacerse notar que en relación al archivo gauchesco colonial mantienen un punto de coincidencia y que ese contacto, si bien puede ser sintomático de cuestiones diversas, se nos aparece con las marcas de unas lecturas que han hecho de ese archivo el espacio de una leve sombra que legó, parafraseando a Borges, la mera historia de la literatura argentina.

Tercer cuadro: entre el primitivismo colonial y la gauchesca revolucionaria

Entre *Los gauchipolíticos rioplatenses* (1976) y *La ciudad letrada* (1984) median ocho años. Se trata de dos textos fundamentales para la crítica literaria latinoamericana. Pero entre ambos textos, de modo más fuerte que la distancia temporal, se plantea un corte abrupto: como si las reflexiones en torno a la ciudad letrada se desplazaran por carriles diversos respecto de la gauchesca, y viceversa. La afirmación, sin embargo, merece matices: puntos en común los hay ("las tramas escrituraria, económica y política" podría el título de un apartado que tocara esos espacios de juntura) pero existe una línea de interpretación que instala entre ambos textos una diferencia insalvable -lo cual, hay que decirlo, redundaría en una destacable capacidad de mutación del gran trabajo crítico del escritor uruguayo. En parte, porque la poesía gauchesca es considerada por Rama como una manifestación en la "historia cultural hispanoamericana de una creación literaria encuadrada *rígidamente* por un vertiginoso cambio político-social al que sirvió y cuya incidencia sobre temas y formas establece un primer modelo de *literatura revolucionaria*" (1982: 35, el resaltado es mío). Entre un sistema, el de la ciudad letrada, cuyo lexema clave "es la palabra orden" (2004: 39) y otro donde el punto central reside en su afán emancipatorio, se abre un abismo. Distancia que se propone de la mano del fundador, autoridad primera en materia de poesía gauchesca, Bartolomé Hidalgo. Cuando Rama ingrese al análisis de los escritores del período rosista no será tan condescendiente en su mirada, y allí sí podremos leer una forma del orden, una manera en que lo político detiene la fluidez de lo poético porque "los poetas entran al

servicio de los partidos" (1982: 61) -tal vez como aquellos especialistas de diversas disciplinas que ponían sus plumas, en la ciudad letrada, al servicio de la corona. Pero algunos años antes de ese cambio que enmarca el conflicto entre unitarios y federales, Hidalgo se propone como mediador para un público campesino, gaucho y/o analfabeto, que tendrá un rol determinante en las guerras de independencia (eso que Ludmer tomó como una de las cadenas de usos: la del cuerpo del gaucho en el ejército). Ya que aquí se trata de la revisión del archivo y del modo en que se produjo la construcción de una *arkhé* (de nuevo: no sólo origen fundador, sino también autoridad, jerarquía, delimitación, incluso, de los parámetros de lectura) el punto central del debate se propone allí, en ese comienzo donde el archivo se vuelve materia de disputa y consenso, de construcción y alteración.

Puede dejarse fuera el período colonial, prerrevolucionario, que es germinal y que alguna vez ha sido incorporado a la 'primitiva poesía gauchesca': es el que va de la campaña del virrey Cevallos (1777-1778) hasta las invasiones inglesas (1982: 60).

¿Cómo interpretar la aclaración entre comas en esa connotación que propone una datación temporal en el prefijo *pre-*? ¿Es que acaso lo *pre-*(vio) debe ser entendido como la antesala de lo valioso, monstruosidad que se opone a lo estable en materia literaria, lo constituido; o es que su condición de colonialidad, ese aura que lo rodea como el orden a la ciudad letrada, lo vuelve sospechoso, espacio de duda y, al mismo tiempo, de exclusión? Si se retoma el argumento que se esgrimió más arriba, la asimilación entre primitivismo y colonialismo, parecería que entre una etapa y la otra (y la palabra etapa en la genealogía de la gauchesca que propone Rama es importante) se propone un límite intransitable: no un umbral, no la posibilidad de un espacio de apertura o de diálogo, sino un quiebre. Ese corte lo instaura la revolución. Y allí, en esa mención, en ese solapamiento que define la modificación que el movimiento emancipatorio provocó en la forma literaria, se termina el debate por el poema de Maziel, así como por el corpus de archivo que lo incluye en la Colección Seguro de la Biblioteca Nacional, e incluso por la gauchesca colonial en la que, además, podemos incluir *El amor de la estanciera* (1780-1791), obra teatral anónima, y la "Crítica jocosa" (1798), del funcionario y escritor montevideano Prego de Oliver. Poema, este último, antologado por Jorge Rivera en *La primitiva poesía gauchesca* (1968), texto del cual Rama podría haber tomando el adjetivo elegido para referirse a lo colonial^[14].

Si una de las hipótesis que rige el orden en el modelo colonial es la distancia irreductible entre la rigidez de lo escrito y la fluidez de lo hablado, el poder de la minoría y el sometimiento de la mayoría, la excepción de la escritura de Maziel, que recrea la oralidad guasa, propone un desafío, impone una variación al modelo. Ante la aparición de lo primitivo de la colonia, se afirma la forma literaria acabada que permite la revolución y su autor emblema, Hidalgo. Sin embargo, como se señaló antes, no hay que olvidar que lo por-venir siempre adopta la forma del monstruo: lo primitivo gauchesco, como lo informe literario, es ese

otro que habla desde la colonia y anuncia una lectura que, aunque se haya diferido, viene, ocurre en la existencia misma del archivo y en los acercamientos ambiguos que la crítica tuvo con él. El archivo, así, es ese espacio mudo que, como el subalterno, sólo habla en la voz de ese otro que lo representa en la letra y en la política de un discurso crítico que, por la condición misma de su trabajo selectivo, opta, elige, recorta.

Del poema gauchesco colonial al poema gauchesco revolucionario hay unas cuatro décadas de distancia y una variación ideológica; no obstante, existen también constantes en la función discursiva de la alabanza y en la construcción del héroe soberano, así como en la afirmación territorial frente a un otro que se percibe como enemigo. Son estas cercanías las que el modelo gauchipolítico de Rama, aunque por razones diversas al de Ludmer, tampoco logra permear. Es esa proximidad distante una de las huellas que ha quedado sepultada en el archivo, aguardando su exhumación. La continuidad escrituraria que Rama propone entre la ciudad letrada virreinal y la ciudad modernizada no toca a la escritura gauchesca. Quizás el núcleo de esta omisión esté en aquello que Julio Schwartzman (2013) percibió en Rama como un punto ciego de su interpretación, y es que considera a la escritura en la gauchesca como una simple traducción del registro oral. Si la oralidad se enfrenta punto por punto con la escritura ya en *Los gauchipolíticos*, la aceptación de una escritura gaucha implica un desorden por oposición al orden escriturario de *La Ciudad Letrada*. El propio Schwartzman, que sí leyó "Canta un guaso", muestra los cruces y contaminaciones entre uno y otro registro. Rama confunde, en determinado momento y como siguiendo la línea interpretativa de Ricardo Rojas (1948), la labor de los payadores, orales y gauchos, en relación al canto improvisado en sus propios espacios de sociabilidad, con la escritura gauchesca, propia del letrado. Marca la diferencia entre una forma de composición y la otra y, sin embargo, la misma se desdibuja en este argumento: al plantear en la gauchesca un vehículo para una "ampliación social" (1982: 40) que la revolución en esta región necesitó, vio en esa escritura solo "un puente para recuperar la oralidad en cuyo cauce se había forjado" (200) y limitó su función al devolverla a ese caudal popular y oral: la escritura gauchesca como subordinación de la oralidad gaucha. Jerarquización llamativa para un crítico que hizo de la lectura literaria de la gauchesca su bandera, su marca de singularidad y diferencia respecto de la crítica anterior (incluso Rojas); comprensible para una lectura que quiso ver en la gauchesca y su apariencia de oralidad la manifestación literaria más patente del corte con el orden (letrado y escriturario) colonial.

Antes de la caída del telón, no un cierre: un futuro para este archivo

La metáfora teatral, que ha brindado un recorrido, posee un modo de pensar las escenas: toda escenificación, enseña el psicoanálisis, implica un montaje imaginario, donde los fantasmas se tocan con los órdenes simbólicos que estructuran la realidad. Pero es en medio de esos recortes

de la materialidad donde una forma se organiza; la manera, en todo caso, en que un archivo se construye y se interpreta, se reproduce y recrea lectura tras lectura. Es allí donde un elemento discordante irrumpe con la violencia de lo real y obliga a la revisión, a la refutación de la *arkhé* (otra vez: como fundación pero también (y ahora: *sobre todo*) como autoridad). A revisar, en todo caso, las representaciones y los lugares de representación en donde la voz de un sujeto popular puede asomar para cantarle al poder, así como el modo en el que el poder de la crítica selecciona el canto que merece ser representado por su propia lectura. "Canta un guaso", junto al corpus que lo acompaña, es ese real que, desde la oscuridad y el polvo del archivo, ese espacio donde tantos fantasmas aguardan por otras tantas escenas, llama y convoca a la mirada crítica pero también señala a otros muertos que permanecen en sus tumbas. Esas presencias, hasta hoy casi mudas, claman por un regreso. Piden, tan solo, lectura: la cita de su marca, una presencia para el archivo del futuro.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *El Reino y la Gloria. Una arqueología teológica de la economía y del gobierno*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2008.
- Agamben, Giorgio. *Opus Dei. Arqueología del oficio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2012.
- Amante, Adriana. "La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez", en *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Volumen 2. La Lucha de los lenguajes*, dir. del volumen Julio Schwartzman. Buenos Aires: Emecé Editores. 2003
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta. 1995.
- Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Goldchluk, Graciela, Mónica G. Pené, comps. *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL. 2013
- Gutiérrez, Juan María. *América Poética. Colección escogida de composiciones en verso escritas por americanos en el presente siglo*. Valparaíso: Imprenta del Mercurio. 1846.
- Gutiérrez, Juan María. *Noticias históricas sobre el origen y desarrollo de la enseñanza pública superior en Buenos Aires*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. 1998.
- Gutiérrez, Juan María. *Cartas de un porteño. Polémicas en torno al idioma y a la Real Academia Española*. Buenos Aires: Taurus. 2003.
- Gutiérrez, Juan María. *El doctor Juan Baltasar Maziel, primer cancelario de los Estudios públicos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo. 1864.
- Gutiérrez, Juan María. "Introducción a Cantos de un peregrino". En: *De la poesía y elocuencia de las tribus de América y otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 2006.
- Gutiérrez, Juan María. "La literatura de Mayo". En: *De la poesía y elocuencia de las tribus de América y otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 2006.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana. 1988.

- Myers, Jorge. "Los itinerarios de una ideología: Juan María Gutiérrez y la escritura de las *Noticias históricas sobre el origen y desarrollo de la enseñanza pública superior en Buenos Aires* (1868)". En: *Noticias históricas sobre el origen y desarrollo de la enseñanza pública superior en Buenos Aires*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. 1998.
- Myers, Jorge. "Estudio preliminar. 'Una réplica para nosotros': las Cartas de un Porteño de Juan María Gutiérrez y el debate sobre la lengua de los argentinos". En: Juan María Gutiérrez. *Cartas de un porteño. Polémicas en torno al idioma y a la Real Academia Española*. Buenos Aires: Taurus. 2003.
- Palti, Elías. "Joaquín de Finestrada y el problema de los orígenes ideológicos de la Revolución". *Conceptos fundamentales de la cultura política de la Independencia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Helsinki University, 2011.
- Pas, Hernán. "La crítica editada: Juan María Gutiérrez y la *América poética*". *Orbis Tertius*, 15 (16). En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4238/pr.4238.pdf
- Probst, Juan. *Juan Baltasar Maziel. El maestro de la generación de Mayo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 1946.
- Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina. 1982.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajarar Editores. 2004.
- Rojas, Ricardo. *Los gauchescos (dos tomos). Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Losada, 1948.
- Spivak, Gayatri C. *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El Cuento de Plata, 2011
- Vitulli, Juan M., David M. Solodkow. *Poéticas de lo criollo. La transformación del concepto 'criollo' en las letras hispanoamericanas (siglo XVI al XIX)*. Buenos Aires: Corregidor, 2008.

Notas

[1]En la Colección Juan María Gutiérrez de la Biblioteca del Congreso, existe una nota manuscrita por Gutiérrez donde señala el tomo en el que se incluye "Canta un guaso". Asimismo, en la misma colección hay un cuaderno manuscrito donde se clasifican papeles de diversos autores y donde aparecen mencionados también los textos de Maziel.

[2]Al hacerlo, Gutiérrez corrige la escritura del archivo: reemplaza la b por v y quita el Sr., pero mantiene la especificación genérica: "Soneto". Corrección ortográfica menor, junto al señalamiento de una forma literaria mayor que no es, ni de cerca, representativa de todo el corpus que, antes bien, se caracteriza por una multiplicidad de formas poéticas. Se volverá sobre este punto más adelante.

[3]Se lo compara a Cevallos, allí, con Eneas y se lo nombra hijo de Minerva.

[4]Dentro de la copiosa biblioteca que legó Maziel, no abundan los textos literarios, sino los de derecho y teología, pero allí se encuentra "Fama y obras póstumas" de Sor Juana Inés de la Cruz.

[5]Institución cuya filiación Gutiérrez rechazó dado que, en tanto habitante de América, no podía dedicarse a "fijar [la] (...) pureza y elegancia" (destacado del original 2003: 68) de la lengua española. Llamativa prudencia para un crítico que tuvo tantos pruritos con las variedades lingüísticas del territorio argentino. Postura que, como

señala Weinberg (2003), se manifiesta en no haberle otorgado "ninguna importancia al lenguaje `criollo' o `campero' como elemento constitutivo del nuevo idioma de los porteños" (2003: 37) -salvo, podríamos decir, el lugar otorgado a Hidalgo que ya se destacó. Quizás en el gentilicio *porteño*, que se afirma en el título del libro como origen de la escritura de las cartas, exista una explicación a dichas vacilaciones entre la fijeza y el devenir, lo múltiple y lo unívoco.

[6]Para 1964, cuando Gutiérrez escribe este texto, faltaban ocho años para *El gaucho Martín Fierro*.

[7]De acuerdo a la famosa y lúcida fórmula que Ludmer instauró para el género.

[8]Se sigue, en relación al aspecto político de la continuidad entre pasado colonial y pasado emancipador, el trabajo de Elías Palti (2011), que será retomado más adelante.

[9]En este caso, Agamben se refiere a la liturgia como el punto de invención de una operatividad que, incluso, excede al sujeto que la lleva a cabo y produce efectos en sí misma. Los cantos de alabanza pueden ser incluidos en este repertorio.

[10]Su mención aparece en "Cielos de la patria" (1814) (Becco, 1985).

[11]San Martín aparece en el "Cielo de Maipo" (1818) (Becco, 1985). Este cielo es anónimo.

[12]Punto que, si bien no aparece explicitado en el poema del guaso, sí lo hace en otro poema que acompaña al romance en el archivo "Canta la ciudad de Buenos Ayres a la de Lima por la dicha de verse librada de su tiranía".

[13]Palti ve en el levantamiento de los comuneros en el Nuevo Reino de Granada en 1781 esa disociación en el lema "¡Viva el rey, muera el mal gobierno!".

[14]En esa antología comentada se incluye, también, "Canta un guaso".

Notas de autor

pisano.juan@gmail.com