



Letra y sangre en el Género Gauchesco.
Carnaval y guerra patria escritos en clave
menor

Prof. Alejandra Josiowicz

Universidad de Buenos Aires
alejandra_josiowicz@yahoo.com.ar

Resumen: La violencia y la sangre forman parte de la lógica interna del género gauchesco. Por un lado, porque emerge y se desarrolla en un

contexto de guerra y crisis sociopolítica. En segundo lugar, porque en una misma voz y en un mismo espacio textual se enfrentan una ideología rural y una urbana, un sujeto popular y uno letrado, la literatura y la hoja suelta o la gaceta política. La gauchesca de las Guerras de la Independencia rioplatense, considerada primigenia o primitiva, adopta un tono heroificador al inaugurar el uso militar de la voz del gaucho. En la segunda etapa, el género interviene en las luchas facciosas entre unitarios y federales por la hegemonía sobre el territorio. Así, el efecto polémico se ve profundizado por el enfrentamiento con el enemigo y la construcción del adversario. Con ese fin, los autores ponen en juego mecanismos formales como la parodia y la polifonía de voces y formatos, uniendo goce, muerte y carnaval.

Palabras clave:

1.

La letra de la gauchesca parece haber sido impresa en sangre. El momento que lo epitomiza puede leerse en Hilario Ascasubi. Se trata de una carta firmada por Anastasio el Chileno en que, por la gracia y mediación de un duende, nos internamos en la intimidad del gaucho- tirano que es Rosas de la mano de Isidora, la federala:

“pues lo primero que vió
Isidora en cuanto entró,
fue un cartel,
con grandes letras sobre él,
y una manea colgada
de una lonja bien granada:
y el letrero
decía así: “¡Ésta es del
del traidor Berón de Astrada!(...)” (Borges 1955: 203)

Cartel y manea, lonja y letrero, proximidad entre el cuerpo mutilado y el significante que se vuelve verdadera yuxtaposición en ese museo del horror, [1] lo que causa en la receptora el efecto gozoso de un espectáculo: “¡Qué bonito, / dijo Isidora, el versito!” (Id: 205). La clave quizás sirva para leer todo o parte del género, sobre todo si tenemos en cuenta que su emergencia y desarrollo tienen lugar en un contexto de guerra y crisis sangrientas, que penetran su espacio simbólico hasta volverse constitutivos de su lógica interna. [2] Y, además, en su interior, tienen lugar una serie de enfrentamientos o interpenetraciones que podemos pensar manchadas de sangre: de dos ideologías, la rural y la urbana, que se entrecruzan y desbordan sus respectivos límites [3], del gaucho con el letrado, cuyo nexos, como advierte Ludmer, comienza con la militarización del gaucho y termina con su desaparición, y de la literatura con la hoja suelta o la gaceta que la invade y le impone la lógica subversiva y *menor* de la sintaxis gauchesca. Estos encuentros tienen como resultado una violenta mixtura de heroicidad, erotismo, pulsión asesina, canibalismo, delicia culinaria y goce necrófilo, todo eso en el marco de un “*tratado sobre la modernización*” (Ludmer 2000: 78.) (Las cursivas están en el original) que se acerca de modo contradictorio (pero no por eso menos intenso) a la cultura popular [4], no para contenerla dentro de moldes fijos sino para acrecentar la capacidad poética y corrosiva del género respecto de las formas culturales canónicas ya esclerosadas. [5]

Ya sea porque están forjados al calor de las Guerras de Emancipación, o de las Guerras Civiles, o porque hablan desde la voz del gaucho arrasado por el avance civilizatorio, subyace al género gauchesco el derramamiento de sangre asociado a la construcción de una sintaxis poética de un tono específico:

“(…)hay algo del orden de la réplica en la lengua gauchesca misma, una lengua que se define menos por sus glosarios específicos que por su pendenciera y corrosiva relación con la lengua estándar”.(Lucero 2003: 28)

2.

Cada texto traza una relación peculiar entre la sangre y la letra. Hay casos en que el género adopta un tono heroificador para dar cuenta de la apuesta de sangre que la letra (y la patria) pretenden como don sacrificial. Sería el tiempo de la primera gauchesca, que se inaugura con el uso militar del gaucho para las Guerras de la Independencia, transformado de criminal en patriota, integrado a la ley “civilizada” y a una flamante “causa nacional”, y con la trasgresión que implica la incorporación del gaucho como héroe protagonista de la épica de la Patria. En Hidalgo leemos “los universales puestos en el espacio entero de la Patria” (Ludmer 2000: 42), es decir, una absolutización de los ideales de la lucha, ya sea en el lamento o en el entusiasmo enaltecedor de las hazañas. En el “Nuevo Diálogo Patriótico (1821)” la victoria del valiente Ejército patriota es tal que no queda nombre ni memoria de la mancha de sangre:

“el coraje redoblamos,
y entre tiros y humareda,
entre reveses y tajos
empezaron a flaquiar
y tan del todo aflojaron,
que de esta gran competencia
ni memoria nos dejaron” (Ludmer 2000: 60)

El diálogo tematiza incluso la esperanza de redención del gaucho (“y en logrando su redota/ ha de cambiar nuestro Estado” (Id.: 62) en la ambigüedad de la palabra *Estado*, que significa a la vez el orden de lo público y el de lo privado. En los márgenes, en el pasado, o sólo aludida queda la atrocidad del derramamiento de sangre y el costo de la guerra en el cuerpo del gaucho: el cercenamiento del Indio Pelao [6] o los “trabajos” mencionados en el cielito “Un gaucho en la Guardia del Monte, contesta al manifiesto de Fernando VII...” de 1820. Allí el gaucho soldado parece estar dispuesto a cualquier sacrificio (hambre, muerte, frío, miseria) en pos de la causa emancipatoria, que lo libra de la explotación a que lo tenía sujeto el régimen monárquico:

“Mejor es andar delgao,
Andar sin penas,
que no llorar para siempre
entre pesadas cadenas.”(v133-136) [7]

En la segunda etapa de la gauchesca, denominada facciosa por la irrupción de las luchas en que unitarios y federales se debaten la hegemonía sobre el territorio de la Patria, el enfrentamiento y la construcción del adversario elevan el tono agonístico y el registro polemológico que, lejos de la uniformidad hidalguiana, profundizan el efecto sangriento de la acusación al enemigo. Además, en esta etapa aparece la invasión de lo público y político en el espacio de lo íntimo [8], lo que abre una complejidad subjetiva y fónica antes inédita. La guerra esta vez no respeta cuarteles y la gauchesca lo evidencia en su sintaxis densamente significativa. Detalles gestuales, domésticos y de vestuario pueden delatar al enemigo, y eso provoca una extrema sensibilización del tono poético del texto, que deviene arma. [9]

En Pérez, sangre y castigo corporal aparecen en forma oblicua en la amenaza (sutil pero certera) disfrazada por el tono pedagógico del Torito que imparte la lección de la buena federala: ponerse “el moñito” o vestirse “encarnado” a condición de “...la Matanza/ Dales de firme Torito/ A los que piensan que es chanza.”, que aparece en el “Cielito federal” del número 17 de *El Torito de los Muchachos* (14 de Octubre de 1830). La didáctica, no casualmente dirigida a las mujeres, pone en escena la politización del espacio íntimo de la vestimenta y la corporalidad, propia del régimen rosista y de la coyuntura de la guerra civil, y la utilización de la palabra con la función agonística que observa Ludmer y que Walter Ong analiza para las culturas orales.(Ong 1993: 50) La violencia emerge como acto verbal performativo de exhibición del valor propio y burla y rebajamiento del enemigo, recreado al calor de la sátira gacetera. Con Rosas, el campo invade la ciudad y la lógica ganadera invade el medio periodístico, lo cual se lee en forma paradigmática en el título de la gaceta de Pérez:

“El Torito de Pérez es nominal y real, parte de una iconografía pecuaria y viril: un vacuno macho que desde el pasquín sale a la calle a mirar, vigilar y embestir a opositores, en involuntario San Fermín.” (Schvartzman 1993: 121)

Pero la sangre y la tortura no se nombran sino que se insinúan en *El Torito* (en el “escarmiento”, el “soplamoco”, el “calvario”, el “llanto”, el baile, la “marca” y su “ardor”, y la ya mencionada “Matanza”), así como se escamotean los nombres del enemigo, en la paradoja de la lógica de delación:

“Sus nombre no los diré
 Que siempre es gueno callar;
 Pero por señas ni un pelo
 Se me les ha de escapar.” (N. 2, p.3)

La economía de Ascasubi es la contraria: develar el cuerpo y el nombre cercenados en el teatro del horror rosista como parte de una lógica de fiesta y abundancia significante. [10] El tono paródico, en que goce y sangre se mezclan en la voz del monstruo de “La refalosa” resulta el revés exacto del tono solemne del fantasma heroico de Pérez que, en las “Décimas compuestas por un gaucho del partido de la Ensenada...”(N.2, p.4), le habla a Rosas desde el sepulcro en un registro culto y de hipercorrección. Ambos utilizan la misma estrategia de cita de la voz enemiga para rebajarla en lugar de hacerlo en la propia voz, lo que haría perder parte del efecto persuasivo. En el caso de Pérez, se trata de Dorrego, voz de la Patria, militar profesional en contraste con la gauchada rosista, [11] quien le cuenta a Rosas, que aparece como involuntario interlocutor, la traición que han perpetrado sus correligionarios, pidiéndole venganza en nombre de la justicia eterna. Como en un juego de contrarios, el iluminista Ascasubi construye un retrato absolutamente paródico, omite mención a la justicia divina, y explicita la pedagogía del terror que su contrario insinúa. [12] Al hacerlo, se deja fascinar por la lógica festiva que denuncia, con lo que contamina su lengua poética con el exhibicionismo morboso del verdugo: “...entra a bailar en la fiesta de los otros, produce la hibridación de la risa y el espanto en su excepcional experimento polifónico...”(Schvartzman 1993: 98).

3.

La construcción de múltiples voces mediadoras funcionan en Ascasubi como mecanismos verosimilizadores, propios de cierto realismo cómico (efecto que brilla por su ausencia en el tono solemne y melodramático de “Juan Manuel oye mi voz/

que de mi sepulcro sale” (N.2: 4) de *El Torito*, pero que es posible observar en otras composiciones de Pérez, en las que aprovecha la forma periodística para incurrir en la parodia y la polifonía de voces y formatos), que escalonan y amplifican el efecto polifónico que invade el mundo representado. [13] El lugar de enunciación es muy a menudo el lugar de la escritura y cruce de cartas, a veces interceptadas al enemigo, otras veces dirigidas a un neutral. Lo que el formato epistolar pretende, y logra, es insertarse en la lógica del chisme y la delación, y en el espacio de lo íntimo, para recuperar un significante escatimado (las debilidades del enemigo) o uno silenciado (sus excesos). [14] Su efecto es hacer sentir al lector la excitación de estar ante un espectáculo privilegiado: en el caso de “La refalosa”, la fiesta del monstruo, en “Isidora la Federala y Mashorquera”, el espacio íntimo del tirano, núcleo generador del mal, al que accedemos por medio de un conjunto complejo de mecanismos de mediaciones y espías. Por un lado, Anastasio el Chileno, que “andaba de bombero de los patriotas entre los sitiadores de Montevideo” (Borges 1955: 196) y, dada la imposibilidad de que él mismo acceda a las entrañas del monstruo rosista, será un duende el relevo informante, que sigue a Isidora hasta Buenos Aires. Esta apelación a lo sobrenatural responde probablemente a la necesaria economía de ahorro significativa (o a la del disfraz del pseudónimo), parte del mecanismo de protección en tiempos de delación y censura, que ya observábamos con Rivera Indarte.

Por otro lado, si en la “Carta de Pancho Lugares a su mujer Chanonga” Rosas sólo se entrevé en el personaje de “el Viejo” que, agigantado, se dirige al humilde con una voz profunda que parece provenir de lo sobrenatural (similar al Monstruo en “La fiesta del Monstruo” de Borges y Bioy, descrito en la voz del populacho seguidor), en Ascasubi es absolutamente rebajado a la imagen berrinchera y caprichosa de un niño. El modo en que asesina a Isidora implica un doble desplazamiento melodramático de la relación entre la letra y la sangre. En primer lugar, sumido en una especie de trance, la confunde con el enemigo, y, en un acto de cobardía enloquecida, parece querer vengar la derrota de los federales en “la Horqueta del Rosario” en el cuerpo de Isidora: le pone el nombre del enemigo a la *amiga* de su propia hija: “¡asesino! le gritó / a Isidora; y la mandó / degollar con sus soldaos” (Borges 1955: 206). El segundo desplazamiento es el silenciamiento de la que ha visto demasiado, es la solución violenta al desborde de la economía significativa de la máquina del horror rosista. [15] Y el beso del final, en que se une erotismo y necrofilia (dirigida, esta vez, no al fetichismo del cuerpo enemigo como en el museo sino a la que ya estaba incluida en el intercambio sexual de la casa familiar por su relación con Manuelita) es coronado por el traslado del cuerpo por “el carro de la basura” (Borges 1955: 207)

En *Tablas de Sangre*, de Rivera Indarte, leemos un episodio similar. En la A de Abril, se nos dice que durante todo el mes los mazorqueros recorrían la ciudad degollando y bailando detrás de los carros llenos de cadáveres: “iban los asesinos tocando una música de farsa y gritando ¿quién compra duraznos?” (R. Indarte, 14). Se asocia lo comestible con lo humano rebajado al status último de lo material, lo que podemos asociar con ciertos símbolos carnavalescos de la cultura popular. [16]

Notas

[1] Como anota Julio Schwartzman respecto a un pasaje inmediatamente anterior del mismo poema: “La gaceta, como se ve, entra en la enumeración de los instrumentos del terror.” (Schvartzman 1996: 97)

[2] “La oscilación del sentido entre el uso del cuerpo y de la voz, entre la guerra y la guerra de palabras, constituye la materia fundamental del género.” (Ludmer 2000: 32)

- [3] “La revolución que puso fin a la dominación española entre 1810 y 1820, destruyó el principio de legitimidad en que se apoyaba el orden social tradicional (...). Y al dislocarse las situaciones constituidas y debilitarse sus fundamentos jurídicos y doctrinarios, irrumpió la sociedad rural que se había conformado durante largo tiempo y se enfrentó con la sociedad urbana que aspiraba a perpetuar el sistema económico y político bajo nuevas formas.” (Romero 1982: 103)
- [4] Que no puede considerarse un conjunto autónomo o un corpus fijo de elementos. Como advierten C. Grignon y J-C. Passeron, la cultura popular debe ser evaluada junto a las relaciones de dependencia y dominación (tanto social como simbólica) que la atraviesan. Teniendo en cuenta su heteronomía, debemos analizar cómo, en nuestro caso, este cuadro se complejiza en momentos históricos de disrupción. En cuanto a la relación con la cultura oral, lo gauchesco no se define por la escrupulosidad del pacto oral sino por una serie de simbiosis y apareamientos entre significaciones provenientes de estratos variados de la esfera culta y la popular que entran en complejas interrelaciones.
- [5] En *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Ángel Rama menciona la renovación que la poesía gacetera de autores como Ascasubi realizan respecto al modelo neoclásico vigente en la *alta* cultura literaria. En *La ciudad letrada*, explica esta ruptura en términos de ampliación del campo intelectual: “Nuevamente, como cuando la Emancipación, un sector recientemente incorporado a la letra desafiaba el poder.” (Rama, 1998, p.61) En el prólogo al *Paulino Lucero*, el propio Ascasubi hace mención a su propio lugar menor cuando justifica el pasaje a la forma libro en la opinión que merecieron sus composiciones poéticas coyunturales en un conjunto anónimo de sabios literatos. El pasaje, que no implica sólo un cambio de soporte sino también de status, sirve muy bien para observar la dinamicidad del rol de los intelectuales gauchescos, que ya se hallan al servicio de los hombres de la patria, como dice Ludmer, ya optan por el exilio político, pasan a formar parte del propio aparato estatal (es el caso del propio Ascasubi) o incluso emigran hacia Europa, probablemente en busca de una mayor estabilidad profesional o económica.
- [6] “Ese Indio Pelao sin pierna cansa la pluma del narrador que escribe. El cuerpo no entero, por el que pasó el miedo y la violencia de la guerra (el fin del lenguaje), no puede emitir voz que pueda escribirse: allí se sitúa la orilla última de la voz.” (Ludmer 2000: 73)
- [7] En *La ciudad letrada*, Ángel Rama afirma, por un lado, que el apoyo de los grupos populares no era tan espontáneo como parece insinuar el ímpetu de los gauchos hidalguianos (aunque quizás sería pertinente, en este sentido, la distinción entre gauchos, mestizos, negros y mulatos) y, por otro, que el proceso de independización, no benefició a las masas populares, que se encontraron más desprotegidas de lo que estaban en la época colonial: “...al desaparecer bajo sus embates la administración española [la ciudad letrada] encontró que la mayoría de la población (indios negros, mestizos, mulatos) estaba en su contra y militaba en las fuerzas regalistas (...) efectivamente los indios no se equivocaban cuando “consideraban al rey como su protector y defensor natural, contra las aspiraciones subyugadoras de los criollos, dueños de las haciendas y buscadores de (mano) de obra barata” citado de Javier Ocampo López, “El proceso político, militar y social de la independencia”, en *Manual de historia de Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978-9, t.III, p.57 ” (Rama 1998: 52) (Los corchetes son míos.)
- [8] Como dice Ludmer, “la patria se hace íntima” (2000: 119)

- [9] Ramos Mejía, en *Rosas y su tiempo*, describe no sólo el código que permite distinguir el tipo físico federal y el unitario sino también de qué manera la máquina de delación montada en base a la servidumbre negra o mulata, y a una serie de ceremonias exclusivas de suministro de información entre mujeres, podían servir para develar lo que sucedía en el interior de cada espacio doméstico. La codificación y el sistema chismoso de control que permiten leer la afiliación partidaria o ideológica de cada hogar llegan, en la pintura de Ramos Mejía, a una exasperación y a un sadismo rayano en lo paranoide.
- [10] Debido al control que, según autores como Rivera Indarte, ejerce un rosismo que “hace entrar la política hasta en los menores asuntos” , los individuos optan por una economía de máximo ahorro de toda seña identitaria o significativa: “Hay en Buenos Aires más de diez mil individuos que no desean más que una sola cosa, que no se acuerden de ellos...” (Rivera Indarte: 95)
- [11] ¿Habría una contradicción entre la aparente autoría gaucha de las décimas y su autodefinición como letrado? (“Yo soy aquel magistrado / que fiel mi patria he servido” N. 2: 4)
- [12] Véase el subtítulo de la gaceta: “Para decir que se viene el Toro, no hay que dar esos empujones”, modo cómico y oblicuo de la economía agonística por el que la propia ferocidad se pinta en el miedo que expresa la huída a los empujones del otro acobardado.
- [13] Si se atiende al subtítulo explicativo que corona el *Paulino Lucero* (“Se refieren todos los episodios del sitio de nueve años que resistió heroicamente Montevideo (...) hasta prostrar al tirano Juan Manuel y sus satélites” (Borges 1955: 37)), que seguramente forma parte de los aditamentos que Ascasubi hizo con motivo del pasaje a la forma libro, podemos pensar que se trata de una novela coral, (¿Estaremos incurriendo en un nuevo anacronismo? Véase Schvartzman 1993: 88, donde se lo denomina “novela epistolar”) en que un suceso se nos narra en múltiples episodios, en diferentes voces o encarnado en distintos sujetos, al modo de las historietas o las novelas de caballerías medievales.
- [14] Véase, dentro del verdadero género autónomo que constituyen los subtítulos en el *Paulino Lucero*, para la parodia del enemigo, la “Carta de un jefe *asustado* del Restaurador Rosas, dándole cuenta de cierto funesto encuentro que tuvo con las fuerzas del general Rivera...” (Borges 1955: 94) (Las cursivas son mías) y, para el develamiento de sus mecanismos, la “Amenaza de un mashorquero y degollador de los sitiadores de Montevideo...” (Id.: 127). En el caso del siguiente subtítulo: “Carta clamorosa del Mashorquero Salomón, a su aparcerero mariano Maza; la cual me la ha mandado su asistente a Montevideo por dos yuntas de chorizos. ¡Qué hambre!” (Id.: 137), la referencia a la comida (y, en particular, a la achura, el chorizo) como términos de intercambio de la carta refuerza, por un lado, la materialidad de la letra y, por otro, el verosímil epistolar. Leer la letra del enemigo no sólo implica un sistema de delación por parte de la servidumbre (como hemos dicho, Rosas utilizaba el mismo mecanismo) sino además un costo material: las yuntas de chorizos. La explosión cómica está dada porque se revela lo que, por norma, se esconde en los círculos de la alta cultura escrituraria: el costo en sangre de la letra. Ese “¡Qué hambre!” es una parodia cuasi-carnavalesca al rol del letrado, que sufre en el propio estómago el precio de dar a conocer la infidencia. (Algo similar sucede con la “Prevención del periodista Jacinto”, en que se escucha la voz del gacetero reclamando el dinero que le corresponde por sus servicios.)

- [15] Con esto, Ascasubi parece dirigir una advertencia didáctica a las mujeres que se adhieren al bando federal en busca de seguridad, así como su contraparte Pérez lo hacía respecto a las díscolas mujeres unitarias.
- [16] Por otro lado, figuras de animales y herramientas propias del trabajo del campo y la economía ganadera aparecen en todo el ámbito de la gauchesca facciosa, muchas veces transformados en instrumentos de tortura y festejo. Si, como advierte Ramos Mejía, Rosas supo interpretar los símbolos de la cultura popular campesina (y los de los gremios específicos a los que estaba asociado, como talabarteros, trabajadores del metal y del cuero), que invadía la ciudad y se mezclaba con la cultura popular urbana, para convertirlos en un verdadero sistema de legitimación y hegemonía política, la esfera política de este modo se vio invadida por la fiesta y el exceso, por un “extraño histrionismo”, que, al parecer, también caracterizaba la personalidad del “tirano”. Ramos Mejía lo describe como “mezcla de payaso y delincuente”, dice que es esa mezcla de morbidez con tragicidad la que atraía a las clases más bajas.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo (edición, prólogo, notas y glosario), *Poesía gauchesca*, I, México, FCE, 1955.
- Lucero, Nicolás, “La guerra gauchipolítica” en Jitrik, Noé (dir. de la obra), *Historia crítica de la literatura argentina*, II, *La lucha de los lenguajes*, Buenos Aires, Emecé, 2003.
- Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- [Pérez, Luis] *El Torito de los Muchachos*, 1830, ed. facsimilar, Estudio preliminar de Olga Fernández Latour de Botas, Buenos Aires, Instituto Bibliográfico Antonio Zinny, 1978.
- Ong, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, FCE, 1993.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.
- Ramos Mejía, J. M., *Rosas y su tiempo*, Bs. As. Ed. Científica y Literaria Argentina, 1927. 3ª Ed.
- Rivera Indarte, *Tablas de sangre*, Buenos Aires, Jackson Inc.
- Romero, José Luis, “Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías”, *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*, Buenos Aires, Centro Editor de América latina, 1982.
- Schwartzman, Julio, *Microcrítica. Lecturas Argentinas (Cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996.

© Alejandra Josiowicz2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

