

dientes y con muchas licencias, se establecen diversos grados de relación. La autora afirma que en esta relación existen dos tipos de coplas diferentes: las que pueden ser cantadas en distintos sones, a las que llama “libres” o “compartidas”, y las que sólo se cantan en uno específico, a las que llama “exclusivas”. La autora considera que para lograr determinar la diferencia entre estos dos tipos de coplas se deben considerar, de manera conjunta, cuatro aspectos, que resultan elementos limitantes en el canto de las coplas en los sones de México, mismos que analiza y desarrolla en este estudio: el uso de una palabra específica, que denomina “clave” y que establece con suma frecuencia un vínculo entre ciertas coplas de un son determinado; el carácter monotemático o politemático; la estructura formal de las estrofas vistas en el contexto del repertorio sonero y, por último, el paralelismo, cuya estructura consiste en ligar varias coplas de una misma serie y, a la vez, a una música específica (p. 311).

*La copla en México* ofrece un recorrido por los diferentes campos de estudio desde donde este género puede tratarse, y resalta la riqueza contenida en el *Cancionero folklórico de México*; obra que sigue siendo una fuente de investigación todavía lejos de agotarse. La variedad y riqueza de estos trabajos permiten esperar que este libro se convierta en el primero de una serie de publicaciones en las que la copla en México sea objeto de estudio.

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE

Universidad Nacional Autónoma de México

LEÓNIDAS LAMBORGHINI, *Risa y tragedia en los poetas gauchescos. Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández*. Emecé, Buenos Aires, 2008; 140 pp.

Este ensayo del escritor argentino Leónidas Lamborghini constituye su último aporte orgánico sobre la poesía gauchesca rioplatense, donde subsume y amplía consideraciones previas divulgadas como reflexiones en artículos académicos y periodísticos o como intertextualidad en su propia obra poética. El origen del libro se remonta a un seminario, “La risa en la poesía gauchesca”, que dictó a los alumnos de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Desde el punto de vista estructural, los cuatro capítulos que integran el volumen se ciñen a las figuras poéticas presentes en el subtítulo, de modo que el texto organiza un derrotero amojonado por la presencia de estos cuatro autores canónicos de la tradición gauchesca.

Hábil narrador, Lamborghini utiliza como principal maniobra para presentar sus argumentos aquellas estrategias discursivas que

el relato de ficción suele explotar con mayor ímpetu. De este modo, una fina ironía, la dosificación calculada de la información y una permanente articulación intertextual de los escritores gauchescos con la literatura de occidente permiten al poeta volver a narrar, a decir de nuevo, las historias clásicas del corpus que ha seleccionado. El recurso es altamente eficaz, pues nos permite, a quienes estamos acostumbrados a la lectura de los gauchescos –y, a la vez, familiarizados con el bagaje crítico sobre el asunto–, redimensionar los textos, atisbar y maravillarnos con el matiz de lo desconocido, que la magia del gran “decidor” que es Lamborghini nos permite descubrir.

En “Bartolomé Hidalgo y los *Diálogos*: el «tirón temerario»”, el autor expone, sucintamente, su ya conocida teoría sobre la risa en la poesía gauchesca. Subrayando una perspectiva eminentemente discursiva, Lamborghini expresa que el género le atrae ante todo como poesía, es decir como expresión literaria que en su ensayo espulgará a partir de un elemento develador de significaciones: la presencia de la risa. Aproximándose, de manera tangencial, a algunos planteamientos teóricos de Mijaíl Bajtín, la concepción de la risa como “un elemento que hace a su estética [a la de la poesía gauchesca] (que es también una política) y le proporciona su rasgo característico y su aura” (p. 14), la ubica como agente desacralizador, como manifestación grotesca (como la risa de lo trágico) que desubica y desacomoda constantemente desde un particular uso del lenguaje, y desde la ambigüedad vecina de la anarquía que la distingue. La risa, entonces, en este análisis, se convierte en un dispositivo catalizador de las particularidades discursivas del género; los aspectos bufonescos permiten reconocer y desmenuzar un orden de satélites que la risa sistematiza (la heterogeneidad discursiva, los artificios del lenguaje, las disidencias políticas, las subversiones en las representaciones sociales, el afán perlocutivo de la palabra, etc.).

Como en reiteradas ocasiones, Hidalgo es ubicado como “bosquejo precursor de la poesía gauchesca” (p. 13), por lo que se ven desplazados así los antecedentes coloniales del género que, sin embargo, podrían seguir abonando con éxito la hipótesis de Lamborghini; pensemos, por ejemplo, en paradigmas hilarantes como *El amor de la estanciera* o “Canta un guaso” de Juan Baltasar Maziel, que pueden defenderse como antecedentes de la “serie” que inauguraría el poeta uruguayo. En el análisis de los “Diálogos patrióticos”, resulta interesante la enriquecedora lectura que se propone. La predisposición al diálogo de los paisanos Chano y Contreras, donde abogan por la necesidad de la unidad nacional, se interpreta como un ejemplo cabal de la “risa zorruna”, “ambigua”, “compleja”, cuya latencia corrosiva el autor desentraña en este discurso tendiente a la conciliación que es, en realidad, el reverso paradójico del contexto contemporáneo de las guerras civiles en el Río de la Plata. Lo bufonesco funciona aquí

como un llamado de atención, un dejo de simulación –de personajes y lenguaje– donde se oculta justamente lo contrario de aquello que se propone.

En el segundo capítulo, “Hilario Ascasubi y el *Santos Vega o Los mellizos de la Flor*: el escándalo del «malevo cristiano» (un relato del relato)”, resulta más notoria la estrategia del re-contar. Ocupando casi la mitad del volumen, esta revisión del poema de Ascasubi enfatiza en su minucioso análisis las peculiaridades narrativas del texto. Recuperando también hipótesis anteriores, que habían caracterizado al poema como una protonovela o novela en verso, el estudio de Lamborghini parece afinar la mirada hasta delatarla como folletín. Entre los guiños folletinescos recuperados en el poema se destaca el juego con las marcas estigmatizadas, sobre todo la del caballo de Rufo Tolosa que, dice Lamborghini, como disparador de “un maratónico *racconto* al modo de Proust” (p. 23) provoca desde el recuerdo la narración de Santos Vega sobre la historia de los mellizos; uno de los cuales será reconocido, al final del relato, por llevar, también como signo de su ignominiosa vida, aquella misma marca del caballo. En este itinerario cargado de variados signos, que sólo con el transcurso de la narración pueden cobrar sentido, el ensayo entreteje indiscutibles ingredientes de la novela por entregas: envidias, amores, desgracias, traiciones, asesinatos, duplicidades –cuyo ejemplo más significativo es el maniqueísmo de los propios mellizos: el bueno de Jacinto y Luis Salvador el malvado–, enmiendas a lo *Deus ex machina*, epifanías lacrimógenas, caprichosas coincidencias del hado rayanas en lo inverosímil y un previsible final feliz, moralmente reconstituyente.

Otro aspecto, que la relectura del autor subraya, es la construcción de la imagen del gaucho malo, según la tipología clásica propuesta por el *Facundo* de Sarmiento. El seguimiento, desde el “rabelesiano parto” de los niños (p. 34), del mellizo de nombre oximorónico Luis Salvador, cuyo destino sólo en la redención del final podemos comprender –como también el apelativo de “malevo cristiano”, que Lamborghini recalca en el título del capítulo–, constituye un trayecto de vida modélico sobre el gaucho malo. La evidente preocupación por detallar el modo en que se fragua el destino de un delincuente, echando mano de todos los condicionamientos y matices que la denuncia social de la gauchesca sobreimprime (la ley incumplida, la corrupción política, los abusos de poder, el presidio, la huida), será retomada por la literatura gauchesca con posterioridad, en el derrotero de Martín Fierro y, ampliamente perfeccionados, en las derivas de los delincuentes protagonistas de los folletines finiseculares de Eduardo Gutiérrez.

El comentario de las escenas de soborno, robo y asesinato, en las cuales se detiene el autor, privilegian la emergencia de lo grotesco como rasgo constitutivo del poema; robar al propio hermano osten-

tando la inexistencia de la más mínima idoneidad moral, sobornar al juez mientras se teatraliza una probanza ilusoria, asesinar a los incautos tras largos rodeos fríamente calculados, nos permite reconocer el rebrote de una risa irreverente, horrorosa, similar a la carcajada en un entierro. La potencia de la bufonada como disparadora de nuevos sentidos en el poema –contradictorios, con aporías insolubles–, resulta, pues, innegable. En vinculación con lo anterior, la propia realidad representada se diluye como espejismo entre la maraña de trastocados sentidos, “como metáfora recurrente de la realidad, como apariencia, como engaño” (p. 71), perdurando sólo el retrato de la artimaña artística que en última –o primera– instancia es la literatura. Tal como sucedía en Hidalgo, los dobles sentidos, los malentendidos, las simulaciones y las figuras reduplicadas del relato aparecen en el *Santos Vega* como “puestas en abismo” de las artificiosidades inherentes del género gauchesco, montadas sobre una cadena de superpuestas voces camufladas, más confundidas a veces, algo discernibles en otras ocasiones.

El siguiente y breve capítulo de la serie, “Estanislao del Campo y el *Fausto*: el enigma del espectador equívoco”, se detiene en el texto sin lugar a dudas más cómico-serio de la tradición gauchesca. Coincidiendo con las lecturas del texto que han detectado sus intertextualidades paródicas con la ópera homónima de Charles Gounod, Lamborghini aporta su definición de parodia, donde “La semejanza del derivado con su modelo no tiene nada de reverencial, por el contrario, se lo toma en solfa para neutralizar su poder paralizante. El modelo sacralizado es sometido a la violenta distorsión de una risa que se le atreve” (pp. 112-113). En el resto del apartado, se señalan las diversas singularidades textuales que materializan la parodia, mediante un “rebajamiento” de todos los elementos alcanzados por la mirada del Pollo, el espectador protagonista. Especial interés merecen las formas de representación de la elite porteña que concurre al teatro, ridiculizada como “hacienda amontonada”, y otras consideraciones sobre el “tiatro de Colón” que lo transforman en un boliche de la campaña. Mientras que la visión desacralizadora del Pollo somete todo a cuestionamiento, desde el poder subversivo de la risa, es el mismo sector abochornado que recibe las burlas el que parecería lograr reírse; en este sentido, nunca debemos olvidar que las profusas complicidades que entabla el *Fausto* para poder articular la interpretación paródica, siempre apelan a la activa participación de un lector modelo avezado, cualidad que acreditaba, ante todo, el propio sector letrado contemporáneo a la edición del texto de Estanislao del Campo.

Cerrando el tomo, “José Hernández y el *Martín Fierro*: el canto y la bravata” se detiene en las posibilidades que el canto aporta, como expresión “bufonesca-payasesca (con su risa y su lágrima)” (p. 126), en la biografía de Fierro. Las potencialidades de la manipulación

que usufructúa el protagonista en su discurso, donde el desamparo, la crueldad y la pérdida se entremezclan con la humorada, el chiste y las bromas que salpican su decir gauchesco, permiten repensar diferentes aspectos del poema de Hernández, desde una óptica que atenúa la ubicación victimizada del héroe. La grotesca convivencia de la metafísica y la ordinariez en la payada final con el moreno, los caricaturescos ruegos de acompañamiento en las generosas desgracias de la vida o las bravuconadas hiperbólicas que sobreexcitan la palabra ubican al personaje en el privilegiado papel del comediante simulador, que termina “haciéndose el bufón” (p. 135) mientras nos cuenta su historia, envalentonado por el convencimiento del innegable poder de convocatoria y persuasión de su propia voz.

Aporte relevante en la numerosa, y siempre viva, bibliografía existente sobre la gauchesca rioplatense, este reciente ensayo de Leónidas Lamborghini conjuga la virtud de atreverse a decir algo original –y conseguirlo–, mientras revisa obras con una tradición crítica tan vasta, con el encanto de un texto escrito desde el afán por garantizar una experiencia amena durante su lectura. A lo largo de este recorrido, adquirimos confianza ante las referencias conocidas, ya naturalizadas, y nos admiramos por la insospechada novedad, que parece haber estado desde siempre ante nuestros ojos, y que sólo ahora esta oportuna relectura, este nuevo cuento del versero de Lamborghini, nos permite incorporar.

CARLOS HERNÁN SOSA

Universidad Nacional de Salta, Argentina

BERNARDO CLARIANA, *Poesía completa*. Ed., est. introd. y notas de Manuel Aznar Soler y Victoria María Sueiro. Diputació de València-Institució “Alfons el Magnànim”, València, 2005; 318 pp. (*Biblioteca D’Autors Valencians*, 49).

Hasta la aparición del presente volumen era muy poco lo que se sabía del poeta valenciano Bernardo Clariana (1912-1962). Si bien su firma empezó a figurar en revistas y periódicos editados en España en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil (en *Murta*, de Valencia, por ejemplo, o en *El Sol*, de Madrid), como también, y con mayor resonancia, en revistas promovidas por los republicanos durante la guerra civil (sea en *Hora de España*, *Nueva Cultura*, o *Granada de las Letras y las Armas*), la verdad es que hasta fechas más o menos recientes los estudiosos de la época no se han molestado en localizar y examinar las primicias de un joven poeta de promesa, y mucho menos