

SABINE SCHLICKERS, *“Que yo también soy poeta”: la literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., 2007; 265 pp.

El objetivo principal de esta obra es llenar algunos vacíos al mostrar la formación y el desarrollo de la literatura gauchesca en lo que podríamos considerar tres dimensiones: la cronológica, es decir, desde finales del siglo XVIII hasta principios del XXI (pese a que los límites que indica el título del libro son menores); la geográfica-cultural, que abarca Argentina, Uruguay y Brasil, y la genérica, que incluye teatro, poesía y narrativa. Esto permite pensar que se trata de un estudio no sólo ambicioso, que por esto exige una perspectiva “transnacional, transcultural y transgenérica” (p. 12), sino también innovador en más de un aspecto, y de gran pertinencia. Efectivamente, extiende el corpus gauchesco más allá del conjunto tradicional (que va desde Bartolomé Hidalgo hasta José Hernández, cuando más hasta Eduardo Gutiérrez o los hermanos Podestá) a textos publicados a lo largo del siglo xx y hasta 2005, con lo cual la gauchesca queda como un género aún abierto. Además, encara la labor de estudiar en su unidad textos no sólo argentinos y uruguayos, sino también brasileños, estos últimos producidos fundamentalmente en Rio Grande do Sul (no incluye Paraguay por el estado primario en que se halla la investigación sobre el tema en este país). Y considera como parte integrante del género, junto a las obras dramáticas y poéticas o escritas en verso tradicionalmente admitidas, las escritas en prosa narrativa (cuentos y novelas). Respecto a esto último, cabe advertir que la novedad no es absoluta porque ya Ricardo Rojas, en la primera *Historia de la literatura argentina*, había admitido las novelas en su sistematización del género (de hecho, Schlickers lo cita al tocar las fases de la gauchesca, pero no lo menciona como antecedente suyo al prolongar los dominios del género; a pesar de esta omisión es preciso reconocer que la autora es muy cuidadosa en señalar deudas con otros especialistas).

Las tres dimensiones a que me he referido determinan, pues, las partes principales de este estudio y explican la diferente extensión de cada una. Sin contar la introducción (capítulo 1), la conclusión y su utilísima y actualizada bibliografía, tres son esas partes: la primera es un esbozo de los elementos histórico-sociales de las regiones donde se ha desarrollado la literatura gauchesca (cap. 2, “El contexto histórico-social y cultural”, pp. 17-39); la segunda ofrece un modelo teórico concebido para definir esa literatura (cap. 3, “El modelo genérico de la gauchesca”, pp. 41-64); y la tercera constituye una revisión meticolosa de un extenso número de obras representativas del género desde sus orígenes hasta la actualidad (cap. 4, “La pampa invade la ciudad: formación y desarrollo de la literatura gauchesca”, pp. 65-232).

El segundo capítulo comienza por revisar tópicos como las relaciones entre gauderios y gauchos, el momento y el lugar donde aparecieron por primera vez estos últimos según las fuentes documentales, la etimología del término 'gaucho', el origen étnico del sujeto que designa y una serie de rasgos suyos derivados de las obras de Hidalgo, Ascasubi, Hernández y Lussich, que quedan resumidos como "marginación social, cierta pobreza, poca cultura y mucho machismo" (p. 24). Esta caracterización, ciertamente un tanto inexacta (¿qué es "cierta pobreza"?) y etnocéntrica (¿desde qué punto de vista se determina que tenían "poca cultura"?), es seguida por un resumen de las condiciones históricas sobre cuyo trasfondo se formó y se ha desarrollado la gauchesca en cada uno de los tres países que son aquí objeto de estudio: se trata básicamente de guerras y de las llamadas revoluciones. Como este asunto puede ser infinito, la autora acierta al destacar sólo los momentos clave. Una importante pregunta a la que debe responder este capítulo es "por qué la literatura gauchesca adquirió estatus de literatura nacional en Argentina y Uruguay, y «sólo» de literatura regional en Rio Grande do Sul" (p. 15). Entre los elementos que la autora ofrece respecto a Brasil se encuentran dos: que el regionalismo gauchesco riograndense tenía el inconveniente del influjo rioplatense para constituirse en una literatura nacional brasileña, y que el término criollismo en su aspecto de factor de emancipación literaria/cultural y política no resultó atractivo para determinado sector de la elite intelectual brasileña.

El tercer capítulo toma como base o hipotexto común el *Martín Fierro*, que, como "máximo representante genérico" (p. 41), demuestra el carácter narrativo constitutivo y no contingente de la poesía gauchesca y permite su análisis con métodos narratológicos, para proponer un modelo de los niveles narrativos de la poesía y la prosa gauchescas (no del teatro, por falta de narrador). Los niveles con sus instancias respectivas son: 1) nivel extratextual: autor real y lector real; 2) nivel intratextual: autor y lector implícitos; 3) nivel extradiegético: narrador o yo lírico heterodiegético, a veces homodiegético, y el narratario extradiegético; 4) nivel intradiegético: narrador autodiegético (gaucho cantando) + narratario; 5) nivel hipodiegético: gaucho y otros personajes cantados; 6) nivel hipohipodiegético, que puede contener otros inferiores. Este modelo posibilita enumerar varios rasgos genéricos en el nivel del discurso, entre los cuales resulta de mucho interés el doble marco, ya observado por Jesús Peris Llorca (citado por Schlickers), pero extendido aquí a las instancias de producción y recepción. El doble marco, o la situación en que un narrador letrado, generalmente heterodiegético (nivel 3), presenta un diálogo y otro narrador, gaucho, autodiegético (nivel 4), narra en su lenguaje lo que escuchó, puede contribuir a comprender anomalías aparentes en el funcionamiento de varios poemas gauchescos;

y en general habría que señalar como muy positivo y productivo el hecho de encarar el estudio del nivel discursivo de la gauchesca, que durante muchos años fue descuidado o simplemente ignorado por parte de la crítica. Además de este nivel, Schhckers se apoya en el del contenido para completar los rasgos constitutivos de la gauchesca, y entre ellos menciona la condición de jinete del gaucho, su participación en las guerras de independencia y civiles, su condición de explotado y fugitivo, etc.

Ya en posesión de estos instrumentos conceptuales, se emprende la periodización de los textos, de acuerdo con criterios cronológicos, poetológicos y temáticos, “lo que corresponde más al proceso real de su gestación y circulación” (p. 15) que la división solamente por géneros. Los períodos principales son dos: “De los fundadores a las obras cumbres” y “Muerte y transfiguración del gaucho”. El primero, que abarca sobre todo obras en verso, se extiende desde el teatro gauchesco primitivo hasta el *Martín Fierro*, de José Hernández. Comienza por una recapitulación de las primeras piezas teatrales de las que se conserva noticia y se detiene en el sainete *El amor de la estanciera* (1787), argentino y de autor desconocido (datos no consignados aquí). Dedicó luego apartados a los inicios políticos en la poesía gauchesca, con análisis de obras de Bartolomé Hidalgo, del rosista Luis Pérez y de Hilario Ascasubi; a la poesía humorística, donde se ubican las de Estanislao del Campo y “Cantalicio Quirós y Miterio Castro” (1883), de Antomío Lussich; y a la poesía seria, donde se comentan los *Santos Vega* de Ascasubi y de Rafael Obligado (1872 y 1885, respectivamente). Y termina con las obras con las que culmina este género poético: *Los tres gauchos orientales* (1872) y *El matrero Luciano Santos* (1873), de Lussich, y el *Martín Fierro* (1879), a propósito del cual se examina y reivindica *El gaucho Juan Acero* (¿1885?) de Anastasio Culebra, texto explícitamente concebido como émulo del de Hernández. Con el célebre poema de éste, se “cierra efectivamente el género de la poesía gauchesca” (p. 114), aunque –aclara la autora– esto no significa que se dejen de escribir piezas de esta índole; pero la tendencia es hacia la prosa narrativa.

El segundo período se dedica, pues, sobre todo a textos narrativos en prosa. Tras hacerse una pausa en el tema de la apropiación de la figura del gaucho por parte del discurso académico argentino (durante las celebraciones del centenario de la independencia) y mencionarse varios precursores de la novela gauchesca a mediados del siglo XIX (Alejandro Magariños Cervantes, Santiago Estrada, Joaquín de Vedia, Eduardo Mansilla de García, Manuel J. Olascoaga), el examen de textos de creación prosigue con el surgimiento de la figura del gaucho malo en los folletines de Eduardo Gutiérrez, de quien se parafrasea y analiza *Hormiga negra* (1881), y con su tratamiento en las dos versiones de *Calandria* (la dramática, de 1896, y la narrativa

en romaneé, de 1901), de Eduardo Leguizamón. Este período, que va desde el decenio de 1880 –sólo con alguna excepción– hasta la actualidad, es sin duda uno de los logros indudables de este libro por la gran cantidad de textos que sistematiza. El concepto que la autora utiliza para establecer orden es el de vertientes literarias, y así tenemos la romántico-realista, la naturalista, la gauchi-picaresca y la regionalista-criollista, divisiones a las cuales se añaden el teatro y las reescrituras y parodias.

Representan la vertiente romántico-realista *O gaúcho* (1870), “la primera novela gauchesca” (p. 128), debida al brasileño José de Alencar; los *Contos gauchescos* (1912), de João Simões Lopes Neto, obra cuyo prefacio ficcional presenta dificultades de explicación respecto al nivel de la enunciación que Schlickers retoma, además de ocuparse detalladamente de los cuentos; una tetralogía del uruguayo Eduardo Acevedo; el poema *El último gaúcho* (1891), del también uruguayo Luis Piñeyro del Campo; los cuentos de *La guerra gaúcha* (1905), de Leopoldo Lugones, y el poema anónimo *El gaúcho de la frontera* (1905).

En cuanto al naturalismo –prácticamente contemporáneo de la vertiente anterior– y las imágenes que da del gaúcho sin caballo, arrojado del campo por los procesos de modernización, embrutecido y torpe en sus nuevas faenas de peón o desencantado de las “revoluciones”, destacan las obras del argentino Eugenio Cambaceres (*Sin rumbo*, 1885), del uruguayo Javier de Viana (*Campo*, 1896) y de los brasileños Alcides Maya (*Ruínas vivas*, 1910) y Ciro Martins (*Sem rumbo*, 1937), después de los cuales “el gaúcho desaparece por largo tiempo de la literatura brasileña” (p. 153). La sistematización de acuerdo con las tendencias se suspende temporalmente por imperativos cronológicos para retomar la exposición del teatro gauchesco, que conoce un momento de auge con versiones de *Juan Moreira* en forma de pantomima (1884) y de drama hablado (1886), y con otras piezas que dan una medida de la repercusión de ese personaje. El grueso de la sección, no obstante, lo ocupan el uruguayo Florencio Sánchez (*M'hijo el doctor*, 1902; *La Gringa*, 1904; *Barranca abajo*, 1905) y el argentino Alberto Ghiraldo (*Alma gaúcha*, 1907). De regreso al discurso narrativo, la autora propone unir la novela *El casamiento de Laucha* (1906), del argentino Roberto J. Payró, y el poema *Antônio Chimango* (1915), del brasileño Amaro Juvenal, bajo el rótulo de vertiente gauchi-picaresca, por su componente humorístico, que de alguna manera conducirá a las parodias de Fontanarrosa, Juan Filloy y Roberto Bolaño.

Y las secciones finales, las más extensas del volumen, acogen dos vertientes que en su conjunto permiten describir la trayectoria del género a lo largo de la mayor parte del siglo xx y lo que va del actual. Son objeto de atención dentro de la tendencia regionalista-criollista, además de obras de autores muy conocidos como Enrique Larreta (*Zogóibi*, 1926) y Ricardo Güiraldes (*Don Segundo Sombra*, 1926; *Cuentos*

de muerte y de sangre, 1911-1912), otras de menos renombrados como Benito Lynch, Carlos Reyles, Víctor Pérez Petit, Enrique Amorim, Roberto Fabregat Cúneo, Arturo Jauretche, Carlos Alberto Leumann, Elbio Bernárdez Jacques y Chito de Mello.

En la vertiente consagrada a reescrituras y parodias, hay análisis de textos del argentino Juan Filloy publicados en la década de 1970 (*Los Ochoa y La Potra*), del bonaerense Dalmiro Sáenz ("Treinta Treinta", 1963), del brasileño Donald Schüller (*Martín Fera*, 1984) y del chileno Roberto Bolaño ("El gaucho insufrible", 2003), quien es una excepción en el libro por su nacionalidad; pero la figura descollante es Jorge Luis Borges, de quien se analizan once cuentos y hasta algunas versiones fílmicas de ellos. Los cuentos son "El Sur", "El muerto", "Historia del guerrero y de la cautiva", "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", "El fin", "La intrusa", "El indigno", "Hombre de la esquina rosada", "Historia de Rosendo Juárez", "El otro duelo" y "El Evangelio según Marcos". Encontrándose los textos de Borges entre los que con más complejidad dialogan con la gauchesca tradicional, siempre serían posibles las divergencias de interpretación o de detalles en relación con las lecturas, por demás sugerentes, de Schlickers. No obstante, por razones de espacio, me limito a señalar que, en "El Sur", aun cuando es partidaria de la ambivalencia hermenéutica, la autora quizá enfatiza demasiado la lectura que privilegia la experiencia onírica del protagonista al afirmar que "a no ser que se trate de una metempsicosis... el episodio del gato demuestra que Dahlmann está soñando" (p. 195), pues la sensación de irrealidad es explicable en alguien que acaba de bordear la muerte y que supuestamente acaba de salir del hospital. Como tampoco juzgo extraño el comentario del inspector a Dahlmann ("el tren no lo dejaría en la estación de siempre, sino en otra", según el narrador), si se tiene en cuenta que 'siempre' no tiene que estar referido a la realidad del protagonista, que no solía tomar ese tren, sino que puede formar parte de la vida cotidiana del inspector, que es quien pronuncia la aclaración, o del itinerario del tren en que Dahlmann iba. En la p. 198 hay una errata que puede inducir a equivocación: en una cita de "El muerto", se atribuye entre corchetes a Bandeira un pensamiento que pertenece a Otálora; en todo caso debe leerse: "Que el hombre ([Otálora] piensa) acabe por entender", etc.

En síntesis, estamos ante un productivo esfuerzo de sistematización y de periodización, ante una obra que será de necesaria consulta para cualquier estudioso del tema.

JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS
Casa de las Américas, La Habana