

Notas sobre el canon y la literatura gauchesca en las décadas de 1970-1980

Andes Branco Ruiz Delgado¹

Resumen

El trabajo examina las vinculaciones con la literatura gauchesca en una selección de obras de tres autores publicadas durante las décadas de 1970 y 1980 (Leónidas Lamborghini, Antonio di Benedetto, Copi) y los modos en que esa tradición fue releída, para reponer aquello que la gauchesca habilitó a decir en este contexto histórico diferenciado de las operaciones anteriores y posteriores en torno al género. El objetivo es abrir un panorama de época sobre los discursos de la literatura y su diálogo con la crítica literaria acerca del sentido de una obra y un género centrales del canon argentino, y las tensiones internas, disputas y asedios de que fue y es objetivo y materia. La hipótesis que guía esta aproximación es que lo gauchesco se vuelve productivo en la década de 1970 en escrituras excéntricas al campo literario nacional con resignificaciones propias, ligadas a la violencia estatal del momento.

Palabras clave:

Gauchesca - canon - margen - dictadura militar - reescritura

Abstract

The work examines the links with gauchesque literature in a selection of works by three authors published during the 1970s and 1980s (Leónidas Lamborghini, Antonio di Benedetto, Copi) and points out their relationships with the historical and political context and the ways in which that tradition was reread, to recover what the gauchesque literature allowed to say in this historical context differentiated from previous and later operations around the genre. The objective is to open a period panorama on the discourses of literature and its dialogue with literary criticism about the meaning of a work and a central genre of the Argentine canon, and the internal tensions, disputes and sieges of which it was and is objective and matter. The hypothesis that guides this approach is that the gauchesque literature becomes productive in the 1970s in eccentric writings to the national literary field with their own resignifications linked to the state violence of the moment.

Keywords:

Gauchesque literature - canon - margin - military dictatorship - rewrite

¹ Profesor en Letras por la Universidad Nacional del Comahue – Especializando en Literatura Hispanoamericana de los siglos XX y XXI por la Universidad Nacional del Comahue. Email: ruizbranco@gmail.com

Introducción

La centralidad del género gauchesco en la conformación del canon literario argentino fue objeto, a lo largo del siglo XX, de constantes reapropiaciones. En 1988 apareció *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, que produjo un cambio decisivo en perspectivas teóricas y los modos de leer el género. Se trata de un libro “pensado durante la dictadura militar y escrito durante la democracia” (López, 2019: 13), cuyo final vincula dos estrofas de *La vuelta de Martín Fierro* en que un grupo de mujeres, “*las pobres hermanas, las madres / y las esposas*” inquietan al juez por los gauchos arreados en la leva con las protestas de las Madres de Plaza de Mayo por los desaparecidos de la dictadura militar.² En el contexto de las décadas de 1970 y 1980 se produce una intensificación de las reapropiaciones del género gauchesco con resignificaciones propias de la violencia política estatal del momento.

El objetivo de este trabajo es examinar las vinculaciones con la literatura gauchesca en una selección de obras de tres autores (Leónidas Lamborghini, Antonio di Benedetto, Copi) que hacen uso de esa tradición, para abrir un panorama de época sobre los discursos de la literatura y su diálogo con la crítica literaria acerca del sentido de una obra y un género centrales del canon argentino, y las tensiones internas, disputas y asedios de que fue y es objetivo y materia. Se parte de la discusión en torno a la noción de canon y algunas consideraciones acerca de la conformación del canon nacional; la hipótesis que guía esta aproximación es que lo gauchesco se vuelve productivo en la década de 1970 en escrituras excéntricas al campo literario nacional. El trabajo busca señalar vinculaciones con el contexto histórico y político y los modos en que esa tradición fue releída o incluso intervenida, para reponer aquello que la gauchesca habilita a decir en este contexto histórico diferenciado de las reescrituras anteriores y posteriores. Se examinarán las operaciones sobre la tradición en *El solicitante descolocado* (1971) y *El riseñor* (1975) de Leónidas Lamborghini, el cuento “Aballay” (1978) de Antonio di Benedetto y las obras de teatro *Cachafaz* (1981) y *La sombra*

² Otros antecedentes que permiten suponer la fuerte presencia de la literatura gauchesca en la discursividad de la década del 70:

En el año 1972 se cumplió el centenario de la publicación de *El gaucho Martín Fierro*. En el cine, ese mismo año Leonardo Favio estrenó su película “Juan Moreira”, y en 1975 César Aira publicó su primera novela, *Moreira*. En el año 1976, Ángel Rama publicó *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*. En los números 1, 4 y 7 (1978-1979) de la revista “Punto de vista” se publican importantes ensayos teóricos sobre el género. Una nota de tapa del número 7, de noviembre de 1979, aclara: “Con los textos de este número, *Punto de vista* recuerda uno de los centenarios más gloriosos y problemáticos de la literatura argentina, el de la Vuelta de Martín Fierro”. Este trabajo se limita a un recorte de las publicaciones de la época.

de *Wenceslao* (1978) de Copi en las lecturas de Ana Porrúa (2001), Julio Premat (2006), Rafael Arce (2016) y Daniel Link (2017).

Literatura nacional vs. literatura argentina. En torno a la conformación del canon

La publicación de *El canon occidental* de Harold Bloom (1994) suscitó en Hispanoamérica una serie de discusiones no solo en torno a la definición, pertinencia o vigencia del canon y su relación con el corpus; la discusión en términos generales sobre su valor y vigencia acarrió reflexiones sobre el canon latinoamericano y, en última instancia, sobre los cánones nacionales, su estatuto, su composición y los distintos procesos históricos de constitución.

Susana Zanetti (1998) retoma la idea de Ángel Rama de que la literatura latinoamericana es “un proyecto intelectual de vanguardia aun por completar” para decir que finalmente los cánones efectivos y existentes en América Latina son nacionales. Más allá de los proyectos por formular una historia literaria supranacional en los comienzos y mediados del siglo XX que expresase la cultura del continente y se afianzara en el tiempo, el canon guarda siempre un resto de su origen normativo, elitista, cuya “ductilidad se sujeta al simulacro de que esos clásicos surgen de juicios complejos, representativos de un acuerdo respecto de los valores y de la identidad de un amplio conjunto social”. (Zanetti, 1998: 91).

La mayoría de estas indagaciones sobre la noción de canon busca en la historia del recorrido del término, desde la música a la religión, y de allí a la literatura, una forma de entender tanto las distintas connotaciones que arrastra –o arrastró, porque su propia vigencia es cuestionada–, y los mecanismos de funcionamiento tanto de los efectos que produce como de las disputas internas del campo literario y su relación con procesos históricos y políticos. Noé Jitrik (1996) distingue en esos procesos tradición, oficialidad y márgenes, con sus alianzas y disputas, y subraya la importancia de los márgenes, de lo que se aparta voluntariamente de los dictámenes de la regla establecida, en la constitución del canon.

En “Liturgias y profanaciones”, Nicolás Rosa (1998) cuestiona la imposición de “universales estéticos y antropológicos” que pretende llevar a cabo Harold Bloom, pero la discusión en torno al canon le sirve como puntapié para caracterizar el sistema literario

argentino, estableciendo una distinción entre aparato institucional y políticas de escritura y lectura en la literatura contemporánea. Dentro de este sistema ubica a la literatura gauchesca:

En la literatura argentina, tal vez en la latinoamericana, el canon está enfermo. [...] [d]iría que la literatura argentina se opone a la literatura nacional como el estado se opone al pueblo. La literatura nacional es una política de acuerdos literarios y engendra sistemas y no cánones y formas de políticas de escritura y de políticas de lectura, sobre políticas de lenguajes. La literatura argentina es local y se ramifica en diversas formas de espacio: *locus*, *templus*, *pagus* (la gauchesca), túmulos, criptas (toda la literatura sobre Eva Perón), cárceles (toda la literatura de las diversas dictaduras), verdaderos espacios de la extensión que se oponen a los espacios de la expulsión (indios, inmigrantes, migraciones internas, marginados y desclasados) [...] La literatura argentina es un sistema histórico pero no estadual y funda territorios, zonas y fronteras y también señala la lucha por la posesión de esos territorios y por el derecho de marcar estas fronteras, lo que nos llevaría al canon de la crítica literaria argentina. La literatura gauchesca es un parasistema intermediario entre lo político y lo histórico, entre lo nacional y lo argentino. (Rosa, 1998: 82-83)

La operación político-cultural de canonización del *Martín Fierro* se produjo en el contexto histórico de la construcción de las instituciones oficiales de la literatura argentina y del imaginario de una identidad nacional homogénea; el procedimiento estatizó una ficción de la oralidad de la población rural, marginal en su contexto histórico del siglo XIX por no hallarse representada en la lengua del estado, y fue asediado reiteradas veces durante el siglo XX y aun durante el XXI. El género y su obra central fueron la ocasión de la escritura del “ensayo de interpretación nacional”, como proponen Sarlo y Altamirano para *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*, pero el proceso excede el ensayo y puede ser leído también en la literatura. Las obras en que se detendrá este trabajo se ubican en el territorio imaginario entre lo nacional y lo argentino del que habla Nicolás Rosa, lo disputan, abandonan o desterritorializan.

Los descolocados del canon

Junto al tango, la literatura gauchesca es la fuente que más cantidad de material proveyó a los escritos poéticos y ensayísticos de Leónidas Lamborghini, al punto que se puede afirmar como uno de los cimientos constitutivos de su “máquina poética”. Durante el período de interés para este trabajo, Lamborghini publicó al menos tres obras cuyo material está permeado en distintos grados por los tonos, los personajes y el imaginario de la literatura gauchesca. Se trata de *El solicitante descolocado* (1971) –que incorpora y procesa como parte

de la obra sus poemarios anteriores *El saboteador arrepentido* (1955) y *Las patas en las fuentes* (1966) –, *Partitas* (1972) y *El riseñor* (1975). Desde el año 1978 a 1990 Lamborghini se exilió en México, y durante su estadía en ese país se publicaron en Argentina *Episodios* (1980), *Circus* (1986) y *Verme y II reescrituras de Discépolo* (1988). A su retorno publicó un poemario abiertamente relacionado con la poesía gauchesca, *Tragedias y parodias I* (1994), anunciado como escrito durante el período de exilio y como “homenaje a los Maestros Gauchescos. Ellos supieron cantar la desdicha desde la diversión (del lenguaje, del tono): Hidalgo, Ascasubi, del Campo, Hernández” (Lamborghini, 1994: 7). Produjo, además, importantes ensayos compilados en *Risa y tragedia en los poetas gauchescos* (2008), donde analizó desde una óptica singular y nueva para la crítica del género –aunque entrevista y sugerida en su obra poética– el período histórico de la poesía gauchesca.

En *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* (2001), Ana Porrúa describe con precisión y profundidad los mecanismos más importantes que operan en esta extensa obra poética. Allí señala la radicalidad de la propuesta estética de Lamborghini, que en 1955 surge abandonando el yo lírico, propio de las corrientes surrealista e invencionista, y del tono elegíaco predominante en poetas de la generación del ‘40. En el aparato de lectura propuesto por Porrúa, la parodia y la reescritura, que estructuran la obra poética de Lamborghini, atentan contra la “ideología de la originalidad” propia de la generación del ‘50. Se trata, en sus términos, de una poética centrada en la práctica de la *escucha* de voces ajenas provenientes de géneros literarios, consignas políticas, publicidad y periodismo. Estos registros ingresan al poema y lo afectan de distintos modos, mediatizados por procedimientos formales que incluyen la estilización, la dialogización de los enunciados, la dramatización, la “espacialización de la voz”³. A este abandono de las ideologías poéticas dominantes, se agregan como características generales de la obra de Lamborghini el foco en géneros asociados a la oralidad y el lugar privilegiado que le otorga al discurso político.

Puesto que la obra de Lamborghini abunda en referencias a textos concretos o a elementos formales, temáticos o semánticos de la poesía gauchesca⁴, Porrúa retoma un

³ Estos “lugares de la voz” eran opuestos a otras figuraciones del mismo tipo en, por ejemplo, una figura contemporánea como Alejandra Pizarnik, cuyo poema “Signos” de 1971, mismo año que la publicación de *El solicitante descolocado*, instaura el espacio poético como un templo de silencio. Lamborghini propone espacios públicos politizados como la fábrica textil, el circo, la plaza, o la “Casa llena de ruidos” como figuración de la casa de gobierno.

⁴ Como queda dicho, Lamborghini opera también sobre el tango, el discurso político, el discurso público (la publicidad, el periodismo) y sobre su propia poesía, pero el trabajo sobre esos discursos solo serán abordados aquí en función de la luz que puedan echar sobre las reescrituras de la gauchesca. Publicó, además, al menos dos

concepto relacionado con la música, la “variación”, para describir las relaciones que esa poética establece con los materiales que ingresan en ella, y como forma de descripción de los modos en que lo hacen. La modulación de esas voces está muchas veces puesta al servicio de la creación de personajes (el Solicitante, el Saboteador, el Letrista proscrito, el Poeta del sesquicentenario), pero sus voces están lejos de ser lineales y estables: se produce un quiebre constante, se mezclan los discursos, se interceptan los registros⁵. En este sistema de lectura, el producto de las variaciones es clasificado en dos tipos: el *comentario* es el tipo de variación que “conserva algún grado de integridad del discurso retomado”, mientras que la *distorsión* desnaturaliza o incluso liquida el enunciado o género a partir del cual se produce la escritura. Es este el tipo de variación predominante sobre la gauchesca en la década del ‘70 en la obra de Lamborghini.

El solicitante descolocado (1971) es un poemario compuesto por largas tiradas de monólogos de dos personajes, el solicitante y el saboteador⁶, ambos del mundo del trabajo. El solicitante descolocado invoca “sin voz propia ni virtud” (Lamborghini, [1971] 2013: 13), invita al circo “a todos los órdenes / a todas las especies”, para cantar su historia del pasado de una edad de oro en una fábrica textil de la que, luego de haber ascendido, de haber pasado por un amorío con una “capataza” y de haber saboteado la producción, es echado y queda sin empleo.

El autor declara haber intentado una especie de “gauchesco urbano” y así fue leído por la crítica del momento⁷. Los tonos del desafío y del lamento⁸ están presentes en las voces de estos personajes, pero de acuerdo al estudio de Ana Porrúa, no son suficientes para reponer la literatura gauchesca como fuente de reescritura, porque estos tonos también están presentes en el tango, que es el otro registro preponderante en las voces del poemario. Sin embargo, sí remiten a la gauchesca la disposición dialógica de los versos (en forma de *payada* y *diálogo*),

poemarios que no calificarían con el rótulo de “reescrituras” que el mismo autor propone: *Circus* y *La canción de Buenos Aires*.

⁵ Porrúa postula dos técnicas fundamentales de tratamiento de las voces que ingresan al poema, el montaje y el corte; este último, a su vez, puede adquirir dos formas, ya sea que opere a partir del “detalle”, cuando el enunciado precedente resulta reconocible y con límites bien definidos –operación que desnaturaliza los sentidos del texto previo–, o del “fragmento”, cuando los límites del texto retomado son indefinidos, se borran las marcas del sujeto que produce el corte y se crea una sintaxis peculiar de enunciados inacabados.

⁶ *El solicitante descolocado* (1971) incorpora los versos de *El saboteador arrepentido* (1955) como parte del diálogo de los personajes, con modificaciones mínimas, pero recontextualizado en la obra más amplia.

⁷ Juan José Sebrelí, en el prólogo a la segunda edición de *El solicitante descolocado*, reafirma esta lectura.

⁸ Porrúa retoma la sistematización de la gauchesca propuesta por Josefina Ludmer en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* ([1988] 2019).

fórmulas como la invocación: "vena mía poética susúrrame contrato" (13), y la presencia de dos cronotopos característicos: el camino de la vida, esto es, darle cuerpo a una historia tensada hacia el pasado, y la autobiografía como defensa del gaucho y ataque a sus enemigos políticos, actualizado políticamente en la figura de estos obreros, de los "cabecitas negras", cuyas "voces, expulsadas del campo político y económico, sólo balbucean, dicen a medias" (Porrúa, 2001: 64). *El solicitante descolocado* se ubica por fuera del género gauchesco porque es justamente en la voz donde se produce la máxima distorsión: el poema no adopta la ficción de la gauchesca con respecto a la construcción de voz del subalterno, la voz del obrero, del cabecita negra.

El año siguiente, en 1972, se publica *Partitas*, que incluye el poema "Payada". En él se produce el diálogo entre *El letrista proscrito* y *El poeta sesquicentenario*; aunque es reconocible esa disposición dialógica y conversada adelantada por el título, el principal material de la variación es el tango, del que se toma la figura del amurado y la pérdida de la mujer, objeto de deseo, y se la traslada al espacio público en relación metafórica con el país, la patria: "Ella se fue / solo quedé / Patria en ruinas / llorando" (1972: 80).

Años más tarde se publica el poemario *El riseñor* (1975), compuesto por una serie de reescrituras de diversos órdenes: la gauchesca, el himno nacional, el más famoso poema de Quevedo, *Oda a un ruiseñor* de Keats, la marcha peronista. El poema "el Sabio Blanco y el Sabio Negro, el Sabio Negro y el Sabio Blanco" se trata de una fuerte reescritura del contrapunto entre Martín Fierro y el Moreno. Bajo la modalidad de la distorsión, el texto retoma una serie de significantes en un enfrentamiento cuyo *leit motiv* es "el Sabio Blanco / experimentando al Sabio Negro". El poema consta de una larga tirada de versos repartidos en 33 estrofas, en aparente correspondencia con los cantos del Martín Fierro, con una voz poética que estructura el relato como narración de las sucesivas, aunque no lineales formas en que el Sabio Blanco "experimenta" y le hace preguntas al Sabio Negro⁹. La insistencia del verbo "experimentar" adquiere resonancias que lo asocian con el ejercicio de la violencia sobre el cuerpo del Sabio Negro¹⁰: "el sabio Negro que se pone a disposición / del Sabio Blanco para que éste empiece a introducir / una sonda" (40). El desafío de Fierro "o si cantando no gana /

⁹ Que el rasgo que defina a estos personajes sea la sabiduría trae reminiscencias benjaminianas sobre la experiencia; el tropo puede estar fundado en los versos "Junta esperencia en la vida / hasta pa dar y prestar" (121-122) que en el Martín Fierro remiten al sufrimiento y el conocimiento que se adquiere de él.

¹⁰En *Encuentros con Leónidas Lamborghini: el solicitante descolocado* (2013), el autor aporta sus propias claves de lectura formales. "UNO:- Asimilar la distorsión y devolverla multiplicada, ése es el eje... y donde dice distorsión léase violencia y se verá de dónde viene y hacia dónde apunta la estética del mamarracho" (70).

se lo digo sin lisonja / haga sonar una esponja / o ponga cuerdas de lana” se vuelve concreción, no ya en el instrumento del moreno sino en el cuerpo del Sabio Negro: “el Sabio Blanco experimentando / al Sabio Negro: introduciéndole una sonda, haciéndole / tragar / un anzuelo. poniéndole cuerdas de lana. haciéndole sonar / una esponja”. El Sabio Negro es el depositario del conocimiento y su cuerpo es el que “canta” ante el interrogatorio del Sabio Blanco en escenas que fácilmente recuerdan la sala de torturas. Cuando el narrador deja paso al diálogo directo del personaje, la voz se vuelve más balbuceante, entrecortada, incapaz de construcciones completas¹¹.

El aspecto metafórico de las comparaciones animales presentes en *La vuelta de Martín Fierro* se distorsiona, y versos como “siempre he cruzado a los aires / como el pájaro sin nido” (4036-4037) o “el huevo y la gallina” de la pregunta de Fierro y la madre del Moreno que “puso diez huevos” en referencia a los hermanos, reaparecen con el Sabio Negro bajo la forma de un ave, o adentro de un huevo, o con un anzuelo en la boca, o como “nacido del décimo huevo de la gallina”, sin construcción metafórica ni comparativa explícita.

Incluso en *Tragedias y parodias I* (1994) cuando Lamborghini adopta como modelo el *Fausto* de Del Campo –momento de la literaturización de la gauchesca, de su liberación respecto de las urgencias políticas (Rama [1976] 1982) y autonomización, la fiesta del monstruo se muestra latente en la poética del exilio del autor. Como reescritura de “La Refalosa”, “El concierto del bagual” hace pasar la violencia torturadora del poema de Ascasubi por la estructura dialogada y el registro de la lengua de los gauchos del *Fausto* (como en todo el resto de *Tragedias y parodias I*). Uno de los gauchos relata a su compañero el “concierto” que dio el bagual. El bagual es un animal vacuno o equino, que se cría salvaje, no domesticado ni amansado, cimarrón; su concierto es la inversión grotesca de la tortura presentada como espectáculo. El canto arrastra otros significantes de la literatura dictatorial como la confesión. En este sentido, lo único que puede expresar el animal como relincho es la información requerida por el verdugo. La distorsión final operada sobre el modelo se trata de que el bagual se convierte en un niño de ojos celestes “como un portriyo / zarco” (Lamborghini: 34), descripción que cuadra con la del “gringo de inca-la-perra” de *El gaucho*

¹¹ La vinculación con la tortura es propuesta explícitamente por el autor en *Encuentros con Leónidas Lamborghini* (2013): “UNO:– Reinventé la gauchesca, le di una nueva luz! [...] Dos sabios que se torturan cordialmente teniendo como trasfondo la época del Proceso genocida. ¿Recuerda esa reescritura? (75).

Martín Fierro. Ana Porrúa repone la operación política de esta transposición: el gringuito es un exiliado en otro país (como Lamborghini) y un cautivo, como los cautivos de la Dictadura.

El gaucho sin lugar: ni las casas ni el desierto

El gaucho Aballay aparece como una rareza dentro de la obra de Antonio di Benedetto, dado que, desde la posición excéntrica del autor en el campo literario y hasta el momento de su escritura en el centro de detención durante la Dictadura Militar (Arce, 2017: 145), no se había manifestado en ella la preocupación por símbolos fuertes de lo nacional ni lo regional, y menos por una figura hipercodificada y recargada de significación como el gaucho, que hace aparecer en cada gaucho literario la historia de las lecturas de la gauchesca¹².

“Aballay” es la historia de un gaucho que después de recibir la mirada culpabilizadora del hijo de un hombre al que ha matado y de haber recibido de un sacerdote información sobre los estilistas, decide vivir una vida retirada de las poblaciones y no bajar nunca de su caballo. La divulgación de su figura como mito entre las poblaciones, las formas de sobrevivir a esa vida despojada y los pocos acercamientos que intenta son el hilo del cuento, hasta que tiene un último enfrentamiento con el hijo de la persona que había asesinado años atrás. En “El escritor, un gaucho sin atributos. Un estudio de *Aballay*, de Antonio di Benedetto”, Julio Premat (2006) atribuye una carga especial a la historia de los sucesivos gauchos literarios cuando reconoce en los avatares de Aballay una metáfora de lo que produjeron esas figuras en sus lectores: “el gaucho perseguido, convertido en santo laico para una sociedad transformada por el aluvión inmigratorio [...] Aballay se irá volviendo, a pesar suyo, un objeto de culto y veneración.” (Premat, 2006: 83). En esta lectura Aballay interroga la palabra heredada de la mano del cura para saber cómo actuar: apela al pasado de la tradición occidental pero ejerce su propia interpretación sobre ella.

La ficción gauchesca del siglo XX es altamente consciente no solo de sus antepasados sino también de una historia de recepciones, mutaciones, lecturas. Inserto en ese sistema, para Premat, Aballay es un gaucho que ya ha atravesado la desmitificación que operó Borges sobre

¹² “Gaucho y pampa son lexemas saturados de connotación: con ellos solo puede operarse multiplicando las significaciones. Pareciera que al crítico solo le queda preguntarse por qué Aballay es un gaucho singular, en qué se distingue de los demás o, dicho de otro modo, qué dice el cuento sobre la tradición argentina. Sin embargo, se trata siempre de una pluralización del símbolo. Lo extremadamente connotado encierra el texto en la hermenéutica”. (Arce, 2017: 147)

el aparato de lectura estatal, nacional, del centenario, pero con una nueva cara que incluye además la conciencia ética de haber matado a un hombre, es decir, incluye la perspectiva de la redención (2006: 79). La transformación del héroe épico en santo y mártir desencadenada por una serie de malentendidos y traducciones culturales son la clave de lectura de la tradición en Di Benedetto: “La ironía que implica convertir al héroe mítico en santón errado es intensa, pero negativa, ya que supone el fracaso, otra vez, de toda referencia ética.” (2006: 85). Para Premat, Antonio di Benedetto cierra con este cuento un tipo de “reescrituras reverenciales o trascendentales del gaucho y de la pampa”. Héroe melancólico, retirado, observador pasivo de un destino del que no puede escapar, Aballay es una figuración última de un viejo mito argentino: ser escritor es ser gaucho, un escritor como “héroe sin atributos”, y esta anulación del futuro se instala en el momento de la dictadura¹³ (89).

Rafael Arce (2017) en “Mística pagana y teratología gauchesca” discute la interpretación de *Aballay* como relectura moralista o religiosa de la gauchesca propia del humanismo, impulsada sobre todo por el peso de la anterior obra de Di Benedetto, las primeras lecturas críticas de su obra y el peso de la tradición de lecturas y reescrituras de la figura del gaucho. Pone el foco, por el contrario, en el misticismo que este gaucho le devuelve a su experiencia mundana, material:

Esas primeras jornadas no describen, entonces, una experiencia de martirio espiritual, sino la restitución del gaucho a una vida espesa y carnal. El sentido del hombre-caballo, tal como aparece ante la mirada ingenua del indio, dista de ser metafórico. Cuando el hambre lo acosa, el humo de un asado lo orienta: es decir, como un animal, se guía por el olfato.” (Arce 2017:150)

De este modo, la lectura de Arce devuelve a Aballay a su condición “descolocada” en el medio de las traducciones culturales de su figura, del gaucho al hombre-caballo en la interpretación nada ingenua del indio del cuento –puesto que habilita antes que nadie esta lectura de devenir-animal– hasta la figura de santidad para los pobladores cercanos¹⁴.

Aunque la lectura del gaucho expiatorio es aceptable, puede también pensarse que el despojamiento de Aballay reduce lo gaucho al devenir caballo y al ejercicio acrobático. De nuevo, la mediación es el ensayo de Borges, pero no solamente la tesis acerca del carácter criminal de Fierro. ¿No es esa, en definitiva, una de las

¹³ Premat señala otro conjunto de textos que, simultáneos a la escritura de Di Benedetto, se refieren a lo popular gauchesco de “otros modos, irrespetuosos, paródicos, histriónicos”: El Fiord (1969) de Osvaldo Lamborghini y *Moreira* de César Aira, pero también, y más adelante, la serie de las primeras novelas de Aira y *La ocasión* de Juan José Saer.

¹⁴ En el artículo de Premat, además, el hombre-caballo remite inmediatamente al centauro, es decir, evoca una genealogía occidentalizada y autorizada.

provocaciones borgianas tácticas, destinada solo a dismantelar la lectura lugoniana? Hemos examinado el "asombro" de Aballay, leído en clave batailleana de restitución de la inmanencia de las cosas. Pero esa maravilla, esa magia parcial, también es borgiana, en la medida en que devuelve al "contenido" de lo gauchesco la dinámica de un proceso. (Arce 2017:155)

Gauchos y Cachafaces

La sombra de Wenceslao (1978) y *Cachafaz* (1980), las dos únicas obras de teatro escritas en criollo por Copi, se gestaron en la segunda mitad de la década del '70 en Francia. Junto con *Eva Perón*, *La internacional argentina*, *La vida es un tango*, constituyen la zona de su escritura que más explícitamente aborda los mitos nacionales. Juan Pablo Luppi (2015) señala que la obra de Copi no tuvo su lugar en el "tratado sobre la patria" de Ludmer. Tuvieron que pasar varios años para que su obra saliera del círculo de iniciados, impulsada por César Aira y Fogwill. La extraterritorialidad y excentricidad de la propuesta estética de Copi llevan las formas y tonos de la gauchesca en una dirección diferente a la de sus contemporáneos.

La sombra de Wenceslao parece, en un principio, ubicarse en el locus gauchesco al que alude Nicolás Rosa, y retomar además una tradición del teatro gauchesco primitivo anterior a las representaciones de *Juan Moreira*, incipiente en los mismos orígenes de la poesía gauchesca y desplazado luego por ella (Trigo, 1992) que lo emparenta con el sainete. El espacio es campestre¹⁵, la entonación por momentos también lo es y los personajes (Wenceslao, Mechita, China, Rogelio). Sobre ese mundillo reconocible se montan animales y fuerzas de la naturaleza que intervienen en la acción y extrañifican el entorno: el caballo Pico Tordo, el loro, el mono. El drama se convierte progresivamente en el de la fuga o abandono de ese mundo, impulsada por triángulos amorosos entre melodramáticos y tragicómicos: una pareja de la que se sospecha el incesto viaja a Buenos Aires atraída por los sonidos del canto, del tango y el espectáculo y allí se disuelve y se ve arrastrada por la violencia política del Golpe de Estado de 1955, mientras que el gaucho Wenceslao, un gaucho propietario y

¹⁵ Es notable que estas dos obras, y otras de Copi se ambienten en Uruguay, de modo que el imaginario argentino se desplaza y se vuelve transnacional. César Aira propone una interpretación de este desplazamiento: "Los países de representación son a su vez representados por hombres. Nunca un hombre representa tan cabalmente a un país como en la guerra: ahí muere de veras por hacerlo. Esa es la violencia del exilio. El Uruguay, donde los padres de Copi estuvieron exiliados, ofrece en ese sentido una solución peculiar para argentinos". (Aira, [1991] 2020: 19). Link opta por hablar de "literatura rioplatense" (182).

asentado, ya en los años de su vejez (un gaucho acomodado, integrado) decide viajar hacia el norte –un territorio poco explorado en la gauchesca argentina aunque presente en la genealogía que Borges establece para el gaucho– en bicicleta y junto a su loro. Este conjunto de relaciones afectivas y sexuales desplazadas de la gauchipolítica decimonónica aparece incorporada en la obra de Copi por la vía del melodrama y el tango.

En *Cachafaz* (1981) el imaginario patrio de dos hombres que se enfrentan a la ley es puesto al servicio de una reescritura total que propone una solución nueva, original, a los problemas de la organización nacional. En ella, sainete y gauchesca conviven, como en el conventillo Raulito y Cachafaz: una pareja de seres fuera de toda norma, inclasificables, (y por lo tanto “monstruos” como producto de cualquier intento de clasificación) que se vuelven “monstruos monstruosos” cuando se enfrentan a la ley y al orden de la naturaleza: Cachafaz y Raulito alimentan a todo el conventillo hambriento con carne de policías.

Las vinculaciones de la obra con la gauchesca son estructurales. A la escritura en versos octosílabos, y a la representación del marginal, cachafaz, fuera de la ley y perseguido por robar comida, Daniel Link (2017) agrega una lectura atenta a las inversiones que opera sobre *Martín Fierro*. *Cachafaz* define una antropología revolucionaria en su primera parte y en la segunda apela a la acción política; invierte también “Todo lo que en el texto fundante de Hernández era pánico homosexual y dramas de armario criollo [...] en *Cachafaz* es pura exterioridad” (192).

Cachafaz, como Fierro, canta; pero cuando lo hace los tangos que entona le salen toscos, malogrados en su inclusión dentro de las tiradas de versos octosílabos. Citando a Gilles Deleuze, Daniel Link piensa en el gaucho de Copi como fundacional:

el gaucho residual de Copi (en *La sombra de Wenceslao*, en *Cachafaz*) es un pliegue de hojalde. Las partes de un pliegue “se divide hasta el infinito en pliegues cada vez más pequeños que conservan siempre una cierta cohesión” y esa lógica funda una cosmología completa, una hipótesis de mundo (espacio interrumpido, suspensión del tiempo histórico, “mundillos”), una antropología radical, subdesarrollada, futurista, transnacional e hiperespacial (Link, 2017: 139).

La apuesta de la antropología radical que expone la obra se asienta en la disolución absoluta de jerarquías y órdenes de clasificación entre sexos, clases y especies: “¡Nadie me dé de matrero, / mucho menos un milico! / Aunque yo nunca fui rico / del mundo sé la moral./ Ningún ser nace anormal,/ cualquier loro tiene pico / y aquí les digo y replico / la forma de lo

esencial. / El hombre es un animal / negro, blanco, pobre o rico/ con nariz o con hocico / ¡pero nadie es pavo real!” (Copi, 2016: 219-220)

Inmediatamente después de esta declaración de principios, Cachafaz se bate a tiros con un policía que lo había ido a buscar a su casa por haber robado una longaniza, y lo mata. Cachafaz es un malentendido que ve una solución para el hambre del conventillo y la ejecuta: propone que se coman “al milico”, entre la aprobación del coro de vecinos trabajadores del matadero y la reprobación del coro de vecinas decentes. Más cercano a Moreira que a Fierro, Cachafaz y Raulito no claudican en su enfrentamiento a la ley.

A modo de cierre

El tango (el canto), el teatro, el melodrama, desvían en el siglo XX los caminos que transitó la gauchesca histórica y su cristalización estatal hacia territorios que no le son familiares. Sobre estas nuevas derivas del siglo XX, las hipótesis remiten siempre a la idea de que en el locus gauchesco se dirime la cuestión identitaria de la nación como una forma de actualizar las disputas políticas entramadas en el imaginario y los tonos de la patria.

Ana Porrúa afirma que la relación de *El solicitante descolocado* con la literatura gauchesca se estableció externamente, como consenso rápido y general de la crítica, es decir, que existía una predisposición a leer las marcas del género en las obras. Este reflejo de establecer coordenadas políticas y linajes literarios fue también característico de otros análisis en la historia de las derivas de la gauchesca.

En su lectura de *Las patas en las fuentes*, de 1965, Juan José Sebreli recurre a un paralelismo entre la conversión del gaucho en peón de estancia en el proceso social que deriva en el *Martín Fierro* y el ascenso del lumpen a obrero en *Las patas en las fuentes* como correlato de la movilidad social durante los gobiernos peronistas¹⁶. Se trata de un linaje literario-político de los márgenes genéricos y culturales que dramatizan lo “nacional” (Porrúa, 2001: 149-150). Más adelante, y lejos de este marco de referencia, otras zonas del género permiten conectar la violencia de la Dictadura con una historia de política centenaria, activan una memoria que le da espesor histórico. En sintonía con el artículo de Noé Jitrik, Porrúa remarca el interés que suscita la marginalidad como punto enunciación para decir aquello que el canon, la regla, ocultan o son incapaces de nombrar.

¹⁶ Esta interpretación histórica de la figura del gaucho es retomada de Hernández Arregui, el historiador revisionista que construyó ese linaje histórico-político.

Más allá de los tiempos conmemorativos, entonces (el centenario de la nación, el centenario de la publicación del *Martín Fierro*), el género emerge también desde los márgenes estéticos transformado, invertido, distorsivo, fuera de su *locus*. La memoria cultural de la nación provee los signos para hacerlo, pero las formas, la imaginación, las retóricas que permiten hacer proliferar esos signos para hacerles decir algo nuevo son siempre contemporáneos, y aún adelantados a su tiempo.

Bibliografía

- Arce, Rafael. (2017). Mística pagana y teratología gauchesca. *La palabra*, (31), 143-159.
- Bertola, Esteban y Monteagudo, Andrés. (2013). *Encuentros con Leónidas Lamborghini: el solicitante descolocado*. Buenos Aires: Editores Argentinos hnos.
- Jitrik, Noé. (1996). “Canónica, regulatoria y transgresiva”. *Orbis Tertius* 1(1), 153-66.
- Link, Daniel. (2017). *La lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- López, María Pía. (2019). “La risa de las muchachas”. En Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ludmer, Josefina. (2019). *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Luppi, Juan Pablo. (2015). “El escritor uruguayo y la imaginación. Una tragedia bárbara de Copi en argentino”. *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 3(5), 1-29.
- Porrúa, Ana María. (1994). “Leónidas Lamborghini: la escritura como distorsión de la oralidad”. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 0(3), 41-56.
- Porrúa, Ana. (2001). *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Premat, Julio. (2006). “El escritor, un gaucho sin atributos. Un estudio de «Aballay» de Antonio Di Benedetto”. *Cuadernos LIRICO* (1), 77-91.
- Prieto, Adolfo. (1988). “Red textual y deslizamiento de lecturas. Martín Fierro, Juan Moreira, Santos Vega”. En *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rosa, Nicolás. (1998). “Liturgias y profanaciones”. En Susana Cella (comp.) *Dominios de la literatura*. Buenos Aires: Losada.
- Trigo, Abril. (1992). “El Teatro Gauchesco Primitivo y Los Límites de La Gauchesca”. En *Latin American Theatre Review*, 55-67.
- Zanetti, Susana. 1998. “Apuntes acerca del canon latinoamericano”. En Susana Cella (comp.) *Dominios de la literatura: acerca del canon*. Buenos Aires: Losada.

Obras citadas

- Copi. (2016). *Teatro 4*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Di Benedetto, Antonio. (2006). “Aballay”. En *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Lamborghini, Leónidas. ([1971] 2013). *El solicitante descolocado*. Buenos Aires: Paradiso.

Lamborghini, Leónidas. (1975). *El riseñor*. Buenos Aires: Ediciones Marano-Barramendi.

Lamborghini, Leónidas. (1994). *Tragedias y parodias I*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.