DOSSIER

Ángel Rama (1926-2026): literatura, crítica y utopía latinoamericana

TEMPORALIDAD, ARCHIVO Y ESCRITURA EN *LOS GAUCHIPOLÍTICOS RIOPLATENSES*: ÁNGEL RAMA Y LOS BORDES DE UN SISTEMA LITERARIO

TEMPORALITY, ARCHIVE AND WRITING IN *LOS GAUCHIPOLÍTICOS RIOPLATENSES*: ÁNGEL RAMA AND THE EDGES OF A LITERARY SYSTEM

Juan Ignacio Pisano

CONICET - Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de Hurlingham

Investigador del CONICET y docente de Literatura Argentina y Latinoamericana en la UBA y la UNAHUR. Ha publicado ensayos sobre poesía gauchesca, heavy metal, ciencia ficción y literatura colonial. Publicó No solo un poema gauchesco. Obra poética de Juan Baltasar Maziel *(FFyL, UBA, 2024), y estuvo a cargo de la edición del* Martín Fierro *de José Hernández (Editorial Colihue, 2025). Ha publicado* Ficciones de pueblo. Una política de la gauchesca *(EDUVIM, 2022) y las novelas* El último Falcon sobre la tierra *(Baltasara, 2019),* El viento de la pampa los vio *(Baltasara, 2021) y* De a montones llegan a escucharse *(Evaristo, 2025).*

Contacto: pisano.juan@gmail.com

ORCID: 000-0001-8989-2022

DOI: 10.5281/zenodo.23602438

RESUMEN

Los gauchipolíticos rioplatenses (1976*) ha sido determinante en las lecturas de la poesía gauchesca que sucedieron a su publicación. En este texto propongo una lectura que, articulada por los ejes de la temporalidad, el archivo y la escritura, permita desandar algunas cuestiones que hoy, cincuenta años después de la publicación de tan determinante libro, merecen ser revisadas. Respecto de la temporalidad, la lectura de Rama realiza un recorte particular que deja afuera a la gauchesca colonial. Hoy, con otros usos del archivo, es posible afirmar que ese recorte impide perspectivas que habiliten otra mirada para la figura del gaucho y su centralidad cultural en el universo plebeyo rioplatense. Ante ellas, la figura del gaucho funciona como un obturador imaginario y simbólico para sus emergencias estéticas y culturales, dada su hegemonía cultural en la región, a la cual denomino* gauchocentrismo. *La revisión de estos aspectos se orienta desde una lectura que busca pensarse ante el legado de un intelectual que hizo de la mirada crítica y de la lectura a contrapelo el centro gravitacional de todas sus propuestas.*

PALABRAS CLAVE

Ángel Rama

Poesía gauchesca

Río de La Plata

archivo

Gaucho

ABSTRACT

Los gauchipolíticos rioplatenses (1976) *has been decisive in the readings of gauchesque poetry that followed its publication. In this article, I propose a reading that, articulated by the axes of temporality, the archive and writing, allows us to retrace some issues that today, fifty years after the publication of such a decisive book, deserve to be reviewed. Regarding temporality, Rama's reading makes a particular cut that leaves out the colonial gauchesque poetry. Today, with other uses of the archive, it is possible to affirm that this cut prevents perspectives that enable another view of the figure of the gaucho and his cultural centrality in the plebeian universe of the Río de la Plata. Before them, the figure of the gaucho functions as an imaginary and symbolic shutter for their aesthetic and cultural emergencies, given their cultural hegemony in the region, which I call* gauchocentrism. *The review of these aspects is guided by a reading that seeks to think about the legacy of an intellectual who made the critical gaze and reading against the grain the gravitational center of all his proposals.*

KEYWORDS

Ángel Rama

Gauchesque poetry

Río de La Plata

Archive

Gaucho

Fecha de envío: 23/04/2026 Fecha de aceptación: 20/06/2026

Nada se agrega al afirmar, al inicio de este texto, que la figura de Ángel Rama ha sido determinante en el modo en que se ha leído y se lee a la poesía gauchesca desde fines de la década de 1960 hasta el presente. Basta considerar cualquier ensayo, artículo o programa de literatura argentina o uruguaya para percibir su importancia: Rama, siempre, está. Por eso, esta no será la orientación de esta lectura, sino que propondrá, desde una perspectiva crítica –a tono con la propia figura sobre la que toca hablar–, una hipótesis de lectura acerca de los aportes que Rama brindó para la comprensión de esta poesía. Al mismo tiempo, analizará el marco mismo de lectura que el autor uruguayo construyó para entender este "sistema literario" (1982: 155) para señalar aquellas cuestiones que, desde el presente, podemos articular como límites y, al mismo tiempo, umbrales de su propuesta. ¿Cómo pensar a la gauchesca, en cuanto literatura *y* desde una perspectiva latinoamericana, más allá del lugar común de que se trata de una singularidad que no se ha dado en el resto del continente donde existieron condiciones y formas de vida semejantes (Rama, 1982: 157)? ¿Qué relaciones se pueden pautar entre esta poesía y la idea misma de una ciudad letrada? ¿Dónde plantear un origen temporal para la gauchesca? ¿Cabe pensar en una evolución del género? ¿Cabe pensar, además, en la idea de evolución para un objeto estético? ¿Cuál es la performatividad específica de estos objetos estéticos y cuál el lugar cultural y político en el que dejan al gaucho respecto del entramado simbólico y los imaginarios que operan en la región? Estas preguntas estarán funcionando, implícita o explícitamente, en lo que aquí se afirme.

Se partirá de tres ejes: la cuestión temporal (¿desde cuándo una gauchesca?; ¿qué implicancias trae ese recorte?); la lógica del archivo, cuya presencia constante en el presente no debe hacernos olvidar que en décadas previas la biblioteca del crítico ocupaba ese lugar de centralidad; y, por último, la relación oralidad/escritura, que brinda sus propios problemas formales. Vale decir, en estas palabras introductorias, que la lectura de Rama supuso un paso decisivo para leer la literatura gauchesca por fuera de los marcos nacionales al abrir la posibilidad de una clave latinoamericana, pero que el modo de realización de esa perspectiva puede ser revisado desde el presente a partir de una diversa consideración de la figura del gaucho y su lugar –

estético,[1] pero también cultural y político– en estas territorialidades coloniales y poscoloniales.

En ese sentido, y como hipótesis para dar el puntapié inicial de esta lectura, propongo que Rama abrió esa posibilidad continental y, al mismo tiempo, la clausuró, al ver en el gaucho la representación misma de una emergencia plebeya, de cultura oral y rebelde, en la equiparación de alteridades que, para el caso argentino en particular, debe ser revisada. Indios, negros y gauchos se asemejan en su lugar subalterno, pero, en cuanto figuras culturales, se diferencian por el abismo jerarquizante que abre la centralidad que posee la figura misma del gaucho, en cuanto subjetividad representativa de lo nacional. Esto deriva en un *gauchocentrismo* cuyos orígenes, como veremos, se remontan a la colonia misma (Pisano, 2025). Esta centralidad colabora en la obliteración de las restantes figuras plebeyas y contribuye, para el caso argentino, a su desplazamiento hacia los márgenes de lo visible y lo audible en el entramado sensible del mundo común sobre el que se sostiene la idea de nación. Ese problema se anuda con la cuestión temporal y con la lógica del archivo, en relación con el modo en que Rama consideró "lo colonial" al plantear su modo de leer a la gauchesca.

La propuesta de un tratamiento literario de las obras del género, en detrimento de la lectura esencialista del gaucho como fundamento de esta literatura, tal como Rama la planteó, abrió el camino para una revisión que, tal vez, solo hoy pueda ser pensable desde otras derivas. De esta vocación y de ese aprendizaje, este texto busca otras maneras de seguir leyendo al Rama de la gauchesca, en la propia senda abierta por el crítico uruguayo: a contrapelo y en marcha.

Relaciones peligrosas: la poesía gauchesca y el periodo colonial

Rama atiende de manera obsesiva a las transformaciones formales que van rigiendo el destino del género gauchesco o de la literatura gauchesca (para usar un término más recurrente en su obra): desde Bartolomé Hidalgo, el canto del cielito, pasando por la mención a la prensa de la etapa facciosa, las experimentaciones de Ascasubi, el lugar de la parodia en Estanislao del Campo, hasta la poesía social de la década de 1870, con las innovaciones de José Hernández –para hacer un breve resumen con fines meramente indicativos; más adelante, me detendré más en esa periodización–. Pero, a pesar de que señala la raíz peninsular de la matriz versificadora sobre la que se sostiene esa poesía, muy marcada "por el cancionero tradicional de raigambre española" (Rama, 1967: 62), resulta significativa su indiferencia frente al pasado colonial de la representación, ficcional o no, del gaucho. Esta constatación, que uno encuentra en *Los gauchipolíticos rioplatenses* (Rama, 1982:

[1] Utilizo el concepto de "estética" en el sentido propuesto por Jacques Rancière (2011).

60), es un dato a considerar para un autor que hará del latinoamericanismo y de la ciudad letrada colonial elementos paradigmáticos de su propia obra.

Es importante tener en cuenta que *La ciudad letrada* (1984) es un libro posterior a su trabajo con la gauchesca; sin embargo, este anacronismo puede señalar que allí, en ese libro, la gauchesca *desaparece apareciendo* por efecto de la elipsis: una forma estética ajena a la lógica de la ciudad letrada. ¿Qué elementos formales, estéticos, históricos, ideológicos, llevaron a Ángel Rama a desestimar una porción de la poesía gauchesca para el desarrollo de su perspectiva sobre el género, siendo una parte que hunde sus raíces en el periodo colonial, es decir, en una matriz (política, cultural, económica, estética) central para pensar lo latinoamericano?

Incluso, cuando abordó la producción gauchesca colonial, por caso, "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos y las hazañas del Excmo. Don Pedro Ceballos" de Juan Baltasar Maziel, lo hizo para mejor ponderar la poesía anónima posterior a 1810: "Cualquiera de esos ejemplos demuestra una felicidad expresiva que no alcanzó el muy docto Juan Baltasar Maziel" (Rama, 1982: 159). Es decir, su apreciación se limita a una valoración de realización formal, que deja de lado toda consideración respecto de motivaciones ideológicas o históricas que tanto le obsesionan para otros periodos de la gauchesca, a pesar del sugestivo verso inicial del poema de Maziel, "Aquí me pongo a cantar", que no solo enlaza con *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, sino también con el "cancionero tradicional de raigambre española" al que ya alude en su temprano texto de 1967 aparecido en *Marcha*, y que es compilado en el *Cancionero tradicional* de Juan Alfonso Carrizo (1937).

Recordemos que, si bien algunas de sus ideas son previas, *Los gauchipolíticos rioplatenses* se publica en 1976; un periodo de su obra en el que la "organización de la Biblioteca Ayacucho empuja a Rama a indagar acerca del archivo colonial latinoamericano, un *corpus* de textos en el que ni él ni la mayoría de sus colegas de la época se habían adentrado con dedicación plena" (Gómez, 2018: 304). En definitiva, cómo y por qué un autor como Rama no intuyó (no decidió) que el periodo colonial podría hablarnos de la gauchesca en una región latinoamericana –el Río de la Plata– es algo que debemos pensar en el marco mismo del sistema literario que postuló.

Para eso propongo una hipótesis de lectura sobre la que girará este texto: Rama con la gauchesca quiso, precisamente, especificar algo latinoamericano que, si bien hunde su forma estética en la tradición española, la subvierte y la excede a partir de una originalidad "sin cuya consideración no podría entenderse cabalmente la historia de nuestra vida civilizada" (1967: 59). Esa vida civilizada parece tener fecha de inicio, al menos si de gauchesca

se trata, en 1810.[2] Esa comprensión, afirmada en el gaucho como centro de esta "literatura de los vencidos" (como se titula el texto de *Marcha* que aquí refiero), impide la visión de los otros vencidos: aquellos subalternizados culturalmente por las operaciones mismas de la gauchesca; esas otras subjetividades, negras e indígenas, respecto de las cuales Rama, podemos inferir, coincidió con Josefina Ludmer (2000) en colocarlas en materia literaria como más propias de otras territorialidades –el Caribe o la zona andina–, y así aceptar, de modo tácito (y no tanto), que la centralidad popular y plebeya de la región debía considerarse en el gaucho.[3] Sin pretenderlo, esa operación colaboró, en la senda de Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones, en un devenir del gaucho como figura fagocitante de lo plebeyo en la región. En ese sentido, en el imaginario crítico de estas lecturas, funciona la lógica de que el gaucho es el excluido representativo del Río de la Plata y su más allá nacional, como el indígena y el afrodescendiente lo pueden ser en otras territorialidades. Sin embargo, esa mirada oculta que la centralización de la figura del gaucho (no la vida de los gauchos reales: hay que salir del gaucho, decía Rama, y enfocarse en la literatura: en sus figuras y sus potencias de figuración)[4] fue la derrota simbólica e imaginaria de aquellos otros subalternos, cuya perceptibilidad en el reparto de lo que se muestra y se escucha quedó muy rezagada ante la potencia de la voz y la imagen del gaucho.[5]

Desligar la poesía gauchesca del Virreinato del Río de la Plata supone un gesto que enaltece la ruptura política que se produce en la apertura revolucionaria y permite, a la vez, otro movimiento clave de la obra de Rama en este campo: la disputa del canon establecido por los propios Rojas y Lugones en torno a José Hernández para mejor posicionar a Bartolomé Hidalgo en el origen fundacional. El énfasis sobre la originalidad y singularidad de esta literatura –"la primera producción original que conocieron las literaturas del continente americano" (Rama, 1982: 66)–

[2] El pronombre posesivo "nuestra", en este caso, no es continental, sino nacional, dividido entre las dos soberanías repartidas a ambos lados del Plata –Argentina y Uruguay–, espacios privilegiados de actuación de esta literatura.

[3] Cuando Rama refiere a los negros respecto de la gauchesca, los subsume a la voz del gaucho: "Negros, mulatos, criollos, patizambos, gauchos y pobres ciudadanos, el canto de todos se enreda con el suyo" (1982: 44).

[4] El término figura lo empleo en el sentido que Roland Barthes desarrolla en Fragmentos de un discurso amoroso: "La palabra no debe entenderse en sentido retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico" (2018: 17-18).

[5] Y allí, quiero sugerir para la Argentina, podemos pensar un punto clave, que hace falta reconfigurar, para dejar de pensar a este país como habitado por personas recién bajadas de barcos, y reinsertar su imaginario de país latinoamericano y, por lo tanto, de pasado colonial y presente poscolonial.

implica una búsqueda de comprensión de "nuestra vida civilizada", pero también podríamos agregar de la vida posrevolucionaria en el marco de un regionalismo rioplatense. Este es un aspecto problemático de la temporalidad que reproduce, al día de hoy, un lugar común de la crítica: la obliteración de ese periodo dada su escasa densidad discursiva, a diferencia de lo que ocurre en la zona andina o en México.[6] Sin embargo esto, que no es más que la singularidad histórica de un espacio de pasado colonial –el Río de la Plata–, no habilita *per se* el corrimiento al margen de la gauchesca del siglo XVIII.

La pregunta, llegados a este punto, sería qué se está perdiendo al no considerar el periodo colonial. ¿Acaso la gauchesca escrita por letrados no supone *también* un movimiento de la letra producido en la ciudad, que se cierra sobre sí mismo en su inflexión criolla? La ausencia de toda mención a la primera gauchesca, al mismo tiempo que sí se considera a José Hernández en *La ciudad letrada*, resulta el indicio de una voluntad por mantener al género en un espacio textual separado de la rigidez de la letra escrita que rige el orden escriturario. Si otras escuelas estéticas provocaban "una larga situación de dependencia, una servicial copia del arte y la economía pretendidamente universalistas e igualitarias de la burguesía europea", la gauchesca, por el contrario, "estableció la conexión del racionalismo humanista del Siglo de las Luces con la totalidad de la población americana y su derecho a expresarse y vivir plenamente, consustanciada con la realidad concreta de la que formaba parte" (Rama, 1982: 67). El gesto hiperbólico de reivindicación de una literatura que no deja de ser producida por letrados para representar a una totalidad poblacional –más allá de la *zona de contacto* (Pratt, 2011) que habilita con el mundo de lo plebeyo– resulta marca de, al menos, dos cuestiones centrales: la reivindicación de una literatura originalísima, y, a la vez, en tanto que movimiento complementario, el efecto metonímico de que la parte gauchesca pueda funcionar como representativa de una totalidad que, no obstante, la excede: el universo plebeyo del Río de la Plata no se agota, más allá de todo efecto totalizador, en el gaucho, cuya centralidad figurativa colabora en subalternizar, como ya mencioné, al resto plebeyo que ocupa el mismo territorio. La atención a la gauchesca colonial permite desplazar esa mirada, ya que revela que la centralización del gaucho tiene una raíz colonial y que, como tal, puede arrastrar efectos de colonialidad (Quijano, 2019: 219), tanto en cuestiones raciales, como de género y de clase.

En *La ciudad letrada*, Rama hace referencia a los gauderíos: "La monótona reiteración de los mismos edictos comprueba su ineficacia y el considerable sector social que se desarrolló sin sentirse concernido, cuyos integrantes, como dice una comunicación del XVIII relativa a los 'gauderios',

[6] Como afirma Beatriz Colombi (2006), la ciudad de México será el modelo de *La ciudad letrada*.

no tenían más ley que sus conciencias" (2004: 72). Este señalamiento –junto a las escasas referencias a la poesía gauchesca, que aparece recién mencionada sobre todo para la década de 1870 con *El gaucho Martín Fierro* ya publicado– se desenvuelve como iteración consistente de una relación crítica imposible de articular; esto es, aquella que se presenta entre el juego de los signos en la ciudad letrada y el despliegue de la oralidad gaucha en los manuscritos de fines del siglo XVIII, como también en las hojas sueltas y en la prensa de las primeras décadas del siglo XIX.

> En este sentido la *escritura* de los letrados es una sepultura donde es inmovilizada, fijada y detenida para siempre la producción oral. Esta es, por esencia, ajena al libro y a su rigidez individualizadora, pues se modula dentro de un flujo cultural en permanente plasmación y transformación. (Rama, 2004: 75)

La ciudad letrada no opera en la gauchesca. Parecería que en ella solo interviene el flujo potente de la fuerza emancipatoria que nace al calor de la revolución y de los cuerpos que alzan su voz en el estallido. Solo hay sistema de la gauchesca cuando la política revolucionaria se desliza –se corre– del centro colonial como sistema escriturario de la ciudad letrada.

Si la letra fija busca ser eterna y se enlaza con el poder de la corona y, sobre todo, el de la propia clase letrada que busca su perduración, ¿cómo no leer en ese tono al poema de Juan Baltasar Maziel quienes hemos leído *Los gauchipolíticos* y *La ciudad letrada*? Maziel tenía un alto cargo jerárquico dentro de la estructura colonial rioplatense, al punto que lo llamaron el *oráculo de Buenos Aires* (Probst, 1948) por la importancia que se otorgaba a su consejo. El poema del guaso, al ser leído desde el archivo, revela una condición que no es aprehensible a partir de la lectura de los textos que lo han compilado –por ejemplo, Ricardo Rojas (1948: 372)–. El archivo nos brinda una clave de lectura en el orden mismo de los signos que rigen a esa comunidad. En efecto, el poema se incluye dentro de una serie de veintiún poemas que Maziel (2024) escribió en homenaje y loor de Pedro de Cevallos en 1777 quien se figuraba capitán vencedor ante los portugueses en la Colonia del Sacramento y como primer virrey rioplatense; es decir, una escena que tiene todos los condimentos de las festividades virreinales. En esos poemas, intervienen una diversidad de voces que van desde el guaso al Cabildo de Buenos Aires, de un andaluz plebeyo al Clero de la ciudad, pasando por el pueblo, el Dean, y una serie de poemas en clave neoclásica y hasta un laberinto endecasílabo con dejos barrocos. ¿Qué hace un guaso allí? Conforma sentido de comunidad; el plebeyo criollo aceptable, mientras ni negros ni indígenas asoman como

voces audibles.[7] En esa misma década de 1770 aparece *El lazarillo de ciegos caminantes* de Alonso Carrió de la Vandera, que, en su recorrido de Buenos Aires a Lima, ubica al gauderio como una subjetividad a ser atendida. Una década después aparecerá el teatro gauchesco con la obra anónima *El amor de la estanciera*, escrita entre 1780 y 1795. Y desde allí se sucederán las descripciones de gauchos en textos de viajes y hasta en el arte pictórico, con las acuarelas que se han reunido en la colección *Un viajero virreinal* (2015). En síntesis: el gaucho se centraliza y se ficcionaliza antes de que la revolución estallara. Y esa marca solo es legible desde la gauchesca colonial.

En la decisión de Rama de no leer ese periodo de la gauchesca tal vez se encuentre un límite para su perspectiva latinoamericanista del género, y una reterritorialización nacional a ambos márgenes del Río de la Plata. Vale decir que no se trata de un caso aislado: es la norma en la crítica gauchesca luego de Ricardo Rojas, cuyo énfasis en lo colonial gauchesco se ha comprendido básicamente por su vocación fundacional de una literatura argentina. Se trata de un pasado que otorgaba una densidad que, sin su consideración, aparecía como inexistente para los ojos críticos del momento (El Jaber e Iglesia, 2014). Desde allí, la crítica parece haber leído en contra de Rojas hasta la aparición de *Letras gauchas* (2013) de Julio Schvartzman quien, sin embargo, leyó el poema de Maziel aislado de su contexto de producción como parte de un conjunto mayor de composiciones. La consecuencia más inmediata de no atender a lo colonial y de percibir en la gauchesca la integración entre el autor y su público en torno a las guerras de la Independencia reside en un modo de entender la subalternidad en la región. Aquello que no permea en esta mirada ancla en el hecho de que el gaucho mismo pueda funcionar como una figura estética y cultural que colabora en la subalternización de esos otros, y no solo su semejante subalterno, capaz de representar al resto de "los vencidos".

La conclusión de este aspecto, desde ya, no reside en el señalamiento de la falta, sino en la aceptación de una consecuencia: si Rama ha sido fundamental para una nueva mirada en torno de la poesía gauchesca, que posibilitó lecturas posteriores –la de la misma Josefina Ludmer (2000), por caso–, esa centralidad debe ser leída a contrapelo para evidenciar el silencio mismo de la lectura del maestro. En definitiva, y a tono con el cierre del apartado anterior: una lección que el propio Rama nos deja como legado.

Una evolución de origen desplazado

Dejar de lado a la gauchesca colonial implica, entonces, una decisión metodológica que trae consecuencias sobre el modo mismo de leer que así se despliega. Si la "literatura de la emancipación es la literatura de la revolución",

[7] Empleo el concepto de "audibilidad" tal como lo desarrolla Loreley El Jaber (2025).

y ese periodo "va de las publicaciones literarias de *El Telégrafo Mercantil* de 1801 al Salón Literario de 1837" (Rama 1982: 35), el recorte temporal define un modo de leer e instaura, de antemano, una limitación cuya inevitable consecuencia es afirmar que puede:

> … dejarse de lado el periodo colonial, prerrevolucionario, que es germinal y que alguna vez fue incorporado a la llamada "primitiva poesía gauchesca"; es el que va de la campaña del virrey Cevallos en la Banda Oriental (1777-1778) hasta las invasiones inglesas sobre Buenos Aires y Montevideo (1806-1807). (Rama, 1982: 60)

Esta cita posibilita atender, en este nudo gregoriano que estamos andando, cómo Rama maneja una perspectiva evolucionista al pensar a la gauchesca; esto es, lo colonial: germinal, previo –no grado cero, sino el sótano de lo gauchesco–, un subsuelo imperceptible, evitable. Sin embargo, es notable que Rama no deja de lado el periodo colonial de cuajo en el marco temporal sobre el que define una literatura de la emancipación: su perspectiva arranca en *El Telégrafo Mercantil*. Ocurre que allí ya percibe una conciencia criolla que puede vincular a la propia revolución y articularse con la gauchesca inicial que Rama reivindica; es decir, Bartolomé Hidalgo y su espontaneísmo rousseauniano. Lo germinal de la colonia supone, en la perspectiva evolucionista que Rama emplea aquí, un paso previo a lo primitivo, su antesala ignorada, su estadio no registrable. Así, la gauchesca colonial queda afuera por recorte conceptual: aquello no se condice con el horizonte de la evolución que Rama define.

Esto se aprecia si repasamos los periodos que define en *Los gauchipolíticos*, anticipados ya en su escritura en *Marcha* una década antes de la publicación de aquel libro, en los que aparece no solo la desestimación de lo colonial como matriz posible de lectura o aporte a su comprensión en relación con lo gauchesco, sino que además emerge una sistematización del devenir evolutivo de esa literatura que toma como fundamento la articulación histórica de la sociedad a partir del año revolucionario de 1810:

> Fuera del periodo colonial, podemos registrar cuatro etapas en la gauchesca del XIX. La primera corresponde al epicentro revolucionario de 1810 hasta 1828-1830 que marca la ascensión de Rosas a la Gobernación de Buenos Aires y la independencia del Uruguay. […] habiéndole cabido [a este periodo] la invención de algunos recursos artísticos perdurables: los metros de danzas populares, los diálogos ceremoniosos entre paisanos, sobre todo una adaptación de la lengua campesina. (Rama, 1982: 60)

Resaltan del fragmento el encuadre histórico-temporal, sostenido en eventos de magnitud para la región, y, a la vez, el señalamiento de algunas

"invenciones". Como ya se dijo, sostenido en los antecedentes de Jorge Luis Borges y Alberto Leumann, en "El sistema literario de la poesía gauchesca" Rama atiende sobre la necesidad de delimitar un campo de especificidad que provea una luz de autonomía estética a la gauchesca: "Una cosa es el gaucho y otra la llamada literatura gauchesca", lo cual lo lleva a "introducir un rudo deslinde y proponer que se prescinda del primero de los términos (gaucho) para atenerse al segundo (literatura)" (1982: 155). Esta perspectiva es notable por su radicalismo lingüístico-estético, que busca evitar los candores costumbristas: "No se trata de remedar, sino de construir la lengua de la literatura, que nunca es la misma que la utilizada por determinados sectores de la sociedad, aunque se pretenda representarlos" (1982: 189).

Sin embargo, y al igual que la elección de dejar de lado el periodo colonial, este modo de delimitar la lectura de la gauchesca abre fisuras sobre las que la mirada crítica puede posarse; cuestiones que menciona no resultan invenciones de esa literatura, sino préstamos o formas de uso que retoman aquello existente en la oralidad popular: los metros de las danzas, la voz del paisano para incorporarla al género del diálogo –que presenta una larga tradición en Occidente–, y la lengua (campesina) misma en la que esa voz se sostiene. Nada de esto último lo inventa el poeta ni lo determina la pluma del letrado, que debe negociar con esa subjetividad para que la búsqueda mimética resulte efectiva y el poema logrado.

En ese sentido, "Ángel Rama es uno de los tantos intelectuales que condensan, a través de su propio periplo biográfico, los avatares de una historia social y política tan dinámica como convulsa, tan productiva como contradictoria" (Gómez, 2020: 264): Rama debe leer a contrapelo de la crítica previa, visualizar los puntos ciegos de la herencia crítica con la que debe lidiar y, a partir de allí, estructurar un nuevo modo de leer acorde a su coyuntura. Ese deslizamiento que promueve salir del estudio histórico del gaucho e ingresar en el de la literatura no solo permite una mirada liberada del lastre de la autenticidad vernácula de la figura del payador, confundida –por acción de parte de la crítica previa– con la del escritor, sino que, como movimiento necesario derivado de esta afirmación, supone asignar otro lugar al gaucho: uno que no lo localice en una perspectiva etnográfica, sino que lo radicalice como instancia constitutiva del propio objeto estético, es decir, el poema.

Si partimos del esquema de la comunicación de Roman Jakobson, Rama cierra el círculo de la construcción del mensaje sobre el gaucho en un retorno a su figura que no lo tome como esencia y fundamento del poema, sino como elemento necesario para su construcción: el gaucho es "el aparente emisor del mensaje, el contexto o referente sobre el que se cuenta y canta y el destinatario del producto" (1982: 164). Se sale del gaucho para reingresar a él desde una determinada perspectiva de lo literario. Esa perspectiva le permite formular una de las conclusiones más determinantes y complejas de analizar

para comprender a la gauchesca en cuanto literatura: su objetivo máximo apunta a que "ni siquiera ellos [los gauchos, el público] percibieran que estaban leyendo, sino que creyeran que seguían viviendo sus vidas, tal como ocurre con el receptor ingenuo de cualquier mensaje" (1982: 164). Esta frase, sin embargo, muestra un doblez, porque la atención de Rama al esquema de la comunicación y en la consideración de sus elementos integrantes se ha diluido no por su ausencia, sino por la radicalidad de su aplicación: el gaucho ahora lee ("estaban leyendo"), a la vez que asoma un dejo de condescendencia. ¿Cuán "ingenuo" era ese receptor? ¿No lograron adoptar pautas de consumo que fueran modificando sus aproximaciones a la escucha de los textos, por caso, mediante la prensa y las lecturas públicas, el campo de batalla donde se cantan cielitos (registrados por Francisco Acuña de Figueroa, a quien Rama lee) y el ya mencionado teatro gauchesco previo? ¿No había sido fogueado para la desconfianza en las guerras de independencia o en las facciosas? En definitiva, ¿no había ya consumos previos en las formas de sociabilidad? Esta perspectiva que asoma en Rama lleva otra marca de época, que hoy podemos revisar: aquella previa a que la historiografía popular hiciera sus mayores aportes en la región, que habilitaron otra mirada sobre la plebe campesina; ese "bajo pueblo" (Di Meglio, 2016) que era algo más que un receptor ingenuo, y que tuvo diversas y amplias intervenciones en las coyunturas del siglo XIX. Esa marca de época nos abre, también, el laboratorio de la escritura del crítico, ya que señala un modo de leer más apegado a la biblioteca que al archivo, en cuanto marca que, como ya mencioné, se diferencia de nuestro presente por el modo de relación con los materiales textuales.

Retomamos la periodización de Rama:

> La segunda etapa corresponde a la lucha de facciones que tiene su centro en Juan Manuel de Rosas, la cual puede datarse de la instalación de Hilario Ascasubi en Montevideo en 1832 y llega hasta la batalla de Monte Caseros en 1852; su principal figura es sin duda Hilario Ascasubi, acompañado por la sombra enemiga de Luis Pérez, y su principal instrumento de comunicación son las gacetas gauchi-políticas que pululan. (Rama, 1982: 60-61)

La consideración del factor político-histórico se reafirma como centralidad, al mismo tiempo que no deja de atender a la nueva materialidad que abre otras posibilidades para el género: la prensa gacetera. Pero valdría la pena un señalamiento al respecto: si bien Hilario Ascasubi es la figura más prominente del periodo, tanto por volumen de producción como por experimentación escritural, la figura de Pérez (leído desde hoy, leído desde el archivo) no puede considerarse (ya) su mera sombra. Luis Pérez escribe su

obra algunos años antes de que Ascasubi sistematice su escritura gauchesca y representa diversas innovaciones a considerar (Barrachina, 2015; Pas, 2010; Pisano, 2022; Romano, 2024), entre las que se destaca no solo su experimentación con la prensa, desplegada en la senda de Francisco de Paula Castañeda (Schvartzman, 2013: 140), sino también un despliegue de subjetividades que exceden a aquella realizada por el sacerdote periodista: gauchos, gauchas, negros, negras y plebeyos urbanos de toda índole pululan en las páginas de sus gacetas y amplían lo gauchesco hacia una actuación de las voces de la plebe en el espacio público a partir de su heterogeneidad, que luego no tendrá fiel continuación en el género. A este segundo periodo le sigue un tercero, que va de Caseros a 1870, en el que se destaca también "su marco histórico", que va de "los conflictos de la Confederación, hasta la batalla de Pavón, pero sobre todo la progresiva imposición del nuevo orden económico liberal" (Rama, 1982: 61). Sus figuras principales son el propio Ascasubi y Estanislao del Campo. El cuarto periodo, por su parte, tiene como centros a José Hernández y Antonio Lussich y se caracteriza por el giro social de esta literatura (volveré sobre este periodo en la Coda final).

El corrimiento de la perspectiva evolucionista y la adopción de otra perspectiva temporal, una que considere interacciones entre períodos históricos y no solo cortes, permite proponer la conclusión de que el éxito de la gauchesca y la centralidad del gaucho tienen un sólido piso donde sustentarse dadas las condiciones que dejó la gauchesca colonial. Volveremos sobre esto al hablar de las posibilidades de recepción cultural del gaucho.

La gauchesca como sistema, el gaucho como receptor

Los trabajos que componen *Los gauchipolíticos rioplatenses* permiten un interesante ejercicio que puede hacerse desde el índice. El volumen comienza con "Literatura y clase social" y cierra con "El sistema literario de la poesía gauchesca". El primero de estos textos resulta "extraño" ya que en él "se plantea matizar la lectura sociológica con una noción de cultura abierta y problemática y (…) concibe al texto literario como una materialidad espesa en la que se debaten distintas configuraciones sociales" (Gómez, 2013: 61), dado que en el resto del libro el factor histórico-sociológico tiene un peso central. En "Literatura y clase social" afirma que desecha "apelar a los orígenes sociales de los escritores. Más efectivo es interrogar, en el mismo texto, las operaciones literarias y lingüísticas" (Rama, 1982: 30).

Sin embargo, si volvemos a la periodización referida en el apartado anterior, resulta patente que "la lectura sociológica", como la señala Facundo Gómez, tiene un peso determinante sobre la forma estética misma, siendo, por caso, Ascasubi y Pérez considerados escritores que "entran al servicio de los partidos y cumplen una función mediadora entre dirigentes y masas analfabetas" (Gómez, 2013: 61). Más allá de eso, la inclusión de ese texto en

un libro sobre poesía gauchesca marca un elemento que Rama pone en juego tal vez como nunca antes: la posibilidad de leer al género desde una perspectiva latinoamericana, y no solamente nacional. Esto se observa cuando Rama señala en "Literatura y clase social" que sus antecesores del continente, más allá de haber tomado los aportes europeos, "contribuyeron, mediante su paciente investigación del pasado, al descubrimiento de comportamientos literarios específicos de América Latina" (1982: 11). Esa perspectiva latinoamericanista, que no permea cuando de considerar la relación entre colonia y gauchesca se trata, es no obstante una marca; una huella que resulta importante recuperar para leer a la gauchesca desde el marco continental y no solo nacional.

La recepción, pensada como agenciamiento entre autores y público, es uno de los polos centrales de este sistema. La idea que Rama toma y continúa de Lauro Ayestarán acerca de la invención del público por parte de la gauchesca resulta atenta a una dinámica social y cultural de fuertes transformaciones e incorpora, a la vez, modos de renovación del propio campo literario. Esa dinámica de producción y recepción del texto literario se complementa desde esta perspectiva con "el condicionamiento social de las formas y no solo de los asuntos" (1982: 35). Podríamos preguntarnos, en ese marco, qué capacidad le queda a la literatura, cuál sería su condición performativa como instancia de intervención sobre ese "condicionamiento social" que la determina, al punto que "nuevas situaciones políticas, sociales y culturales (…) fijarán formas literarias sustitutivas" (1982: 35), si tomamos el caso del romanticismo en la región, por ejemplo, que algunos años después de la revolución marcará un nuevo destino para las letras locales. ¿Cuál es, en ese esquema, el margen de actuación que le queda a la literatura: transmisor de un mensaje, jugar al servicio de las facciones políticas en pugna, brindar un reflejo a la forma de vida del otro, una "función educativa" (1982: 38)?

Josefina Ludmer dio un paso más en ese sentido al afirmar que, en el marco del artificio gauchesco, "en la voz del gaucho se define la palabra *gaucho*" (2000: 32), y proponer como fórmula del género: uso de la *voz* (del) "gaucho". Aquí emerge una capacidad de lo literario en su condición estética (condición que, vale la pena aclararlo, no responde a ninguna esencia perenne, sino que se altera con la propia dinámica literaria, política y cultural), en cuanto la literatura funciona como parte de la construcción del entramado sensible de un mundo común. Pero también podemos pensar que la política estética propia de la gauchesca es la postulación de *ficciones de pueblo* (Pisano, 2022), formas bajo las cuales esta literatura estructura y hace circular modos de ser para el pueblo que atienden a la dinámica propia del significante, que se divide entre una (supuesta) totalidad (o totalización) de la población y la referencia al sector plebeyo: ¿Desde y hasta dónde se conforma ese pueblo? ¿Cuáles son sus límites subjetivos? ¿Qué queda y que se excluye de su

imaginario? La gauchesca así entendida postula lugares y posibilidades, formas del ser visible y parámetros de audibilidad para la heterogeneidad de lo plebeyo en cuanto se trata de un sector que resulta un problema para los regímenes políticos y las delimitaciones de las comunidades que gobiernan. Estas perspectivas no sistémicas intentan abrir otra línea de lectura que habilite pensar dinámicas de retroalimentación entre lo estético y lo social para no establecer determinaciones de un orden sobre el otro y así recuperar una potencia de lo literario que se comprueba en su funcionamiento y su superficie textual. Entonces, si consideramos que el gaucho es el centro plebeyo, o el marco mismo de realización de una cultura oral, esto implica que se piensa en un pueblo cuya centralidad representativa se afirma en esa figura, a cuya sombra o amparo el resto plebeyo puede sentirse incluido. Esto, como ya se afirmó, no puede ejercerse sin consecuencias sobre ese resto de la plebe, y allí la cerrazón del sistema que obtura percibir la amplitud de sus consecuencias.

En ese sentido, retomo la idea de Facundo Gómez (2013) acerca del determinismo social desde el que Rama escribe *Los gauchipolíticos*, lo cual entra en disonancia con la incorporación de "Literatura y clase social" incluso desde la primera de las ediciones del libro. Esta perspectiva se puede rastrear en diversos momentos. Un ejemplo: "No es lo mismo la burguesía antimonopólica y reformista que la burguesía revolucionaria en acción. El cambio se traduce en modificaciones que la literatura recibe como asuntos y como formas" (1982: 37). La literatura como espacio de recepción de determinaciones desde otras esferas sociales se complementa, al pensar en el neoclásico de la revolución, con la idea de ser "un arte estrictamente utilitario. Pide la sangre y la destrucción del enemigo como pide esfuerzos heroicos o exalta los modelos imitables" (1982: 39). Si volvemos a Roman Jakobson, a quien Rama alude en más de una oportunidad, podríamos decir que, si se considera a la literatura en su fase comunicativa, el razonamiento está más preocupado por la función apelativa del lenguaje que por su función poética; es decir, su aspecto estético y su capacidad de intervenir en el entramado sensible desde la especificidad de lo literario (sea lo que esto sea en cada contexto).

Ese determinismo social es vertical en *Los gauchipolíticos*. Rama lee a partir de un esquema de poder en donde el arriba puede influir en las condiciones ideológicas del pensamiento del abajo, pero el movimiento inverso solo consiste en la disponibilidad de aspectos de la forma de vida del otro (el habla, su folclore) para ser mejor empleado por un sector social "superior (…) cuya ideología trasladaba, mediante formas literarias persuasivas, al sector inferior o sometido" (1982: 169). En cierto modo, ese espacio social de un arriba activo y un abajo anclado en la impotencia es concordante con la tajante separación que fundamenta las opciones críticas

así definidas: el gaucho y la literatura como asuntos separados, pero unidos en la producción que vuelve, como un boomerang estetizado, a la recepción; allí donde el sujeto letrado puede manipular ideológicamente a los de abajo.

Pero además resulta complejo afirmar, como lo haría Rama en 1976, que ese "público no existía previamente como tal, puesto que antes de la gauchesca no era sino una masa ajena al consumo literario" (1982: 165-166). En efecto: no existía tal como la gauchesca lo deja luego del entrenamiento para el consumo que se despliega a lo largo del siglo XIX, pero sí había un público con hábitos previos. Retomo en este punto lo dicho sobre la gauchesca previa a 1810 con un ejemplo. Durante el periodo virreinal, además de la ya mencionada obra teatral *El amor de la estanciera*, se escribe y escenifica otro texto teatral, también anónimo, titulado *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*, que se fecha alrededor de 1800. Esas obras funcionan como un puente de consumo entre el periodo virreinal y el de la emancipación. Sobre todo, la segunda, ya que presenta una continuidad narrativa en una obra de la década de 1820: *Las bodas de Chivico y Pancha*. *El valiente fanfarrón y criollo socarrón* relata el momento previo a la consumación del matrimonio que Chivico y Pancha tendrán en la segunda obra. Esa continuidad narrativa, más allá de diferencias que responden a cada contexto (como la aparición de las montoneras en el segundo caso), funciona como índice de la popularidad de ese teatro porque, de lo contrario, ¿para qué escribir y escenificar una continuación? El público debería conocer la primera parte para apreciar la segunda. Y si ese público consumidor de sainetes ancla en el sector bajo de la sociedad, la recepción de gauchos cantores ficcionados no representaría una radical novedad. Esto nos permite afirmar que allí se construye, *ex nihilo*, un público. El teatro nos brinda evidencia para considerar que ya había un público entrenado en hábitos de consumo. Un público disponible que, con la apertura revolucionaria, adopta una inflexión política, pero también cultural.

Hidalgo, maestro, creador y piedra fundacional

Bartolomé Hidalgo, hombre del teatro, pudo conocer esa circunstancia. Y esta consideración, temporal y archivística del devenir de la gauchesca nos abre otras preguntas: ¿qué implica el lugar de Bartolomé Hidalgo pensado como *piedra fundacional*? Aquí Rama actúa de un modo más cercano a Ricardo Rojas: intenta consolidar un autor nacional, un origen para una cultura. Considero que este es uno de los elementos clave de *Los gauchipolíticos*. Rama no está discutiendo solamente un modo de comprender esta literatura: está intentando una postulación definitiva que coloque a Bartolomé Hidalgo en el lugar central que merecería.

Los poemas que Rama trae a colación a partir de Francisco Acuña de Figueroa funcionan como registro de una vocación cantora activa en la tropa:

"Los mejores ejemplos de esta larga serie (…) fueron atribuidos a Hidalgo, aunque no hay ningún argumento probatorio. Como lo hay poco de sus cielitos, donde la Musa popular levanta vuelo" (1982: 54-56). Aquí Rama, en el entusiasmo que Hidalgo le despierta, parece insinuar que, así como no hay evidencias claras para atribuir la autoría de sus cielitos, tampoco las hay para atribuirle los que registra Acuña. Sin embargo, esa atribución se hizo, con lo cual Rama deja abierta la puerta –no sin un exceso de entusiasmo– a la posibilidad de que Hidalgo haya sido el autor de esas composiciones anónimas. Se trata de una vocación por sostener a Hidalgo en cuanto "voz que canta y opina" (1982: 45), como agrega Rama, "con todos" (1982: 44), incluidos los negros, cuya voz no asoma (como asomará en la obra posterior de Acuña de Figueroa y en Luis Pérez) y deviene gaucha. Sin embargo, el doblez de esa posición integrista se implica en el *gauchocentrismo* que Hidalgo, de igual manera, colabora en consolidar.

En la década de 1810, asimismo, se produce una cantidad de cielitos que excede a los atribuidos a Hidalgo. Dejando de lado aquellos registrados por Acuña de Figueroa, Horacio Jorge Becco (1985) ha recuperado nueve cielitos para esos años. De esos nueve, cuatro han sido atribuidos con certeza a Hidalgo. Es decir: el clamor criollo y popular excede por mucho al propio Hidalgo. Hay un contexto mayor a recuperar. Este aspecto es necesario considerarlo hoy desde el archivo. Pero la idea misma de sistema parece demandar autores, nombres, sujetos letrados que hayan producido una obra, ya que "estamos en presencia de una lengua literaria y no de una trasposición dialectal" (Rama, 1982: 31). Si los poemas de Hidalgo no fueron los únicos, sino que hubo una masa textual de la cual el montevideano emerge como figura reconocible por ciertas cuestiones coyunturales –el intercambio de palabras con Castañeda, los nombres de sus personajes, las declaraciones de otros (Ansolabehere, 2014)– esto debe pensarse sobre la masa anónima de los otros que también escriben y sobre la lógica, ya mencionada, del teatro gauchesco.

Prevalece, en el modo en el que Rama lee a Hidalgo, el condicionamiento de una perspectiva sistémica que focaliza, sobre todo, el tránsito hacia la consolidación evolutiva de una forma estética. Allí el lugar del creador de Ramón Contreras y Jacinto Chano resulta central "dando categoría artística a un género que todavía no la había alcanzado" (1982: 56). Aquello que desborda o excede al sistema así definido, sobre un autor dinamizador, no logra tener cabida. Al mismo tiempo, se observa allí la búsqueda de la construcción de una figura de autor, tal vez una contrafigura, que balancee el peso del canon, sobre todo en el nombre de José Hernández.

Más allá de Rojas, Rama muestra rechazo y admiración por la operación canonizante de Leopoldo Lugones (1982: 175-177) y no resulta arriesgado señalar que el lugar otorgado a Hidalgo implica un movimiento crítico de

opuesta dirección ideológica, pero de igual potencia jerarquizante. En ciertos deslices del libro podemos notar eso. Para ello vuelvo a los poemas recopilados por Acuña de Figueroa, ante lo cuales Rama, mayormente y a excepción del fragmento citado más arriba, mantiene una prudencia mayor respecto de si atribuirlos o no a Hidalgo. Sin embargo, más allá de evidenciar la duda, hay otro momento en el que Rama evita la cautela:

> El habla gaucha, tal como inicialmente y con tanta discreción fue aprovechada por Hidalgo, es una toma de posición: se afirma enfrentando la lengua madre (la burla de los "gallegos" en el cielito "Los chanchos de Viogodet" o la burla del "falar" portugués en el cimbreante "Cielito oriental") constituyéndose en la legítima expresión de una clase. (Rama, 1982: 191)

En esta cita, Rama equipara poemas disímiles, que antes había diferenciado: "Los chanchos de Vigodet" es uno de los cielitos recopilado por Acuña de Figueroa a partir de lo escuchado en el Sitio de Montevideo, mientras que el otro es un poema letrado y atribuido a Bartolomé Hidalgo, el "Cielito Oriental" (1816). Al bajar las defensas de la rigurosidad crítica de la separación entre texto y gaucho, clase social y capacidad letrada, el texto expone la contundencia ideológica que lo sustenta, y allí reluce la vocación por hacer de Hidalgo un poeta nacional. Reluce, en ese sentido, la propia figura del intelectual crítico interviniendo la concepción de una literatura gauchesca y nacional.

Oralidad y escritura: las trampas de la voz

La relación entre oralidad y escritura implica una reincidencia del pensamiento de Rama en la mirada dual: "Aunque la gauchesca transitó, desde sus orígenes, por la escritura, la usó como puente para recuperar la oralidad en cuyo cauce se había forjado" (1982: 200). Si la propuesta de Rama es alejarse de la palabra *gaucho* para acercarse a la palabra literatura, aquí se plantea un problema. ¿La gauchesca se había forjado en la oralidad? ¿Se confunde, entonces, nuevamente, la subjetividad (representada en su voz) gaucha con la escritura letrada? ¿No se trataba de una literatura producida por letrados, de una lengua inventada?

> La escritura no puede considerarse su específica forma de producción, como lo atestigua la tarea de los "payadores" contemporáneos improvisando sobre cañamazos estróficos tradicionales, sino simplemente un registro –imprescindible en la época moderna– para permitirle expansión más amplia, otra vez dentro de la oralidad propia de su condición. (Rama, 1982: 200)

Aquí reingresa la lógica del payador, de la creación oral como fundamento de una literatura escrita, que Rama (1982) rechaza en otra parte del libro: "abandonar uno de esos ilusionismos que construye con sutil artificiosidad el verismo –el de que estamos ante espontáneas creaciones del pueblo cantor– y preguntarnos quiénes redactaron esos poemas, por qué y para quiénes, y qué principios los animaban" (158). El final del párrafo antes citado puede permitirnos alguna conclusión: "La edición en hojas sueltas fue un mero mediador entre un modo de producción que, aunque manejando la escritura, trabaja sobre órdenes orales" (200). Aquello que Rama intenta poner en evidencia al pensar la gauchesca como sistema es la novedad de una poesía que, aunque escrita por letrados, mantiene una deuda con la oralidad a la cual debe sus posibilidades de realización y a la cual debe volver.

Más allá de este posicionamiento, aquí puede entenderse por qué Rama deja de lado la gauchesca para pensar la ciudad letrada: le brinda el marco estético de una producción literaria que (en apariencia) se aleja de la escritura como matriz central de producción de sentido; brinda otro marco sensible, otra definición del sistema, que permite una fuga de los supuestos límites infranqueables que la ciudad letrada y la ciudad escrituraria le dejan en suerte a los habitantes de la ciudad real sobre la rigen. Ya no es la letra que definirá en su libro póstumo y futuro, sino la voz de una cultura cuyos intereses se ven en pugna con los de la clase letrada. Sin embargo, esta mirada opaca las posibilidades de la escritura y, por lo tanto, reduce el espesor mismo de la gauchesca que presenta esa práctica en su mismo núcleo, y que juega, en más de una ocasión, con la idea del gaucho escritor principalmente en la prensa: esa inflexión formal a la que el mismo Rama atendió.

Este posicionamiento ingresa en una relación dialéctica, nunca resuelta, entre las afirmaciones de Rama y el recorte que lleva a cabo. Nuevamente, aparece la tensión entre biblioteca y archivo. Parte de lo que Rama deja de lado en su análisis, y en ese sentido el caso de Luis Pérez es paradigmático, hubiera abierto otra línea si se considera que allí se trata de gauchos escritores. Lo mismo con Ascasubi; pero aquí el autor unitario no adopta inflexiones de hábil escritor, sino de profuso manipulador del lenguaje del canto: entre los rasgos de la gauchesca que Rama considera "definitorios", y que se "corresponden a la utilización de rasgos propios de la tradición popular", se encuentran:

> … los ritmos y las melodías que, aunque por lo común sencillo, adquieren bella versatilidad en la producción de Hilario Ascasubi, verdadero maestro del requiebro rítmico propiciado por los bailes de "caña" y "media-caña", como su famosa "media caña del campo para los libres". (Rama, 1982: 201)

Ascasubi no aparece como un hábil escritor, sino como un "maestro del requiebro rítmico" de los bailes, trasladados al papel:

> [Aquí], la desproblematización de la escritura gaucha colindaba con la elección de una perspectiva crítica para la cual ese componente era perturbador. […] Rama opta por negar a la escritura (en un estudio dedicado a la gauchesca en tanto sistema *literario*) toda consistencia específica, para reducirla a registro o transcripción (el objeto está en otro lado). (Schvartzman, 2013: 105, versión digital)

En "El sistema literario de la gauchesca", Rama introduce un término que no es recurrente en el resto del libro (y esto más allá de las temporalidades mismas de la escritura): voz, y su declinación en plural: voces. Ya sea que se trate del auditorio de Martín Fierro para cantar su vida o el blandengue retirado del famoso cielito, dice Rama (1982) que en "todos los casos oímos 'voces'" (206). Y más adelante, en la estela de Borges, señala que "no es suficiente la voz, sino la autenticidad y verdad, también la originalidad, que traduce" (206). La voz, para el autor gauchesco, permite eludir la presencia "del escritor que mostraba tan estentóreo y abusivo predominio en las letras hispanoamericanas" (207). En ese sentido, la tarea del escritor gauchesco "se concentró en la creación de una lengua literaria, sobre las contribuciones del habla regional, que utilizó homogéneamente en su discurso artístico" (208). Como puede verse, la relación entre oralidad y escritura aparece como un problema tenso, de ambigua resolución, en la mirada gauchesca de Rama.

Aquí vale la pena introducir el deslinde de dos conceptos, tal como lo realiza Paul Zumthor (1989): de un lado la "vocalidad", que refiere a la dicción particular de una voz; y, por otro lado, la "oralidad", en donde esa voz ya se encuentra cargada de una tradición. Rama debe correr la actividad de la escritura para enfatizar el lugar de la oralidad en la creación de la poesía gauchesca. Pero eso que permite la elisión (o impide la inclusión) de la gauchesca en el estudio de la ciudad letrada (y sobre todo de la gauchesca previa al *Martín Fierro* de José Hernández) aparece como un punto ciego de la conceptualización, ya que donde Rama intenta evitar el recurso verista de la presencia del sujeto gaucho en el texto, en pos del artificio literario, esa lógica reingresa mediante la secundarización de la escritura en su perspectiva. En todo caso, podríamos decir que la escritura es aquello que habilita que una vocalidad pueda enlazarse en el texto literario, tal como lo ha hecho la gauchesca, a partir de proponer una oralidad, una tradición, para la voz del poema. La dicción particular de un sujeto, que le otorga subjetividad, y la oralidad propia de una tradición, se reúnen en la escritura haciendo de la materialidad de la voz la zona de contacto donde esta literatura es posible.

En ese sentido, la escritura no aparece como una subsidiaria de la oralidad, sino como la condición de posibilidad misma para este género.

Coda

Para este final, una apertura, una posibilidad de seguir en la senda abierta por Ángel Rama en relación con la gauchesca. Al hablar del periodo en que publican José Hernández y Antonio Lussich en *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Rama afirma: "Los pocos años de 1872 a 1879 permiten sin embargo una transformación profunda de la gauchesca que abandona el servicio político partidista para fundar la poesía social en el Río de la Plata" (1982: 63). Destaco el fragmento porque allí percibe un momento de clivaje, de una huella que dejará descendencia:

> No tendrá inmediata continuación (aunque sí reflorecerá a mediados del siglo XX, en un curioso híbrido que asocia esta herencia gauchesca con las filosofías recientes de la izquierda, de Serafín J. García a Atahualpa Yupanqui o Mercedes Sosa) aunque abastecerá un discurso resentido y anti-intelectualista (los "dotores de la ciudá") y un nacionalismo defensivo y retardatario. (Rama, 1982: 63)

Resalto entonces el impulso proyectivo, la perspectiva amplia para el estudio de una literatura que, al conformar parte central del canon a ambos lados del Río de la Plata, interesa revisar sus continuidades, sus reversiones, sus repeticiones. Además, la mirada de Rama aquí se vuelve transartística al pensar en el canto folclórico y no solo en la literatura escrita. Esta mención, pionera y poco recuperada en su contexto, habilita una mirada de la gauchesca que excede el pasado y lo vincula a la contemporaneidad: esas convulsionadas décadas de 1960 y 1970, en las cuales lo criollo tuvo un lugar central en el arte y en la política. Más allá del juicio del propio Rama sobre esa música (su resentimiento, su nacionalismo "defensivo"), que bien puede ser cuestionado, esta actitud transartística implica, al mismo tiempo, una fisura disciplinar que, algunas décadas más adelante, tendrá no solo perspectivas que intenten vincular la gauchesca con el folclore, sino también en las relaciones de la gauchesca con el cine (Suárez, 2025), con el heavy metal de inflexión nacional (Pisano, 2016), con el rock (Pérez Calarco, 2025), con el estudio de la imagen (Albin, 2020), con el canto y la autoría femenina (Beltrán, 2023), con el criollismo y la cultura payadoresca (Adamovsky, 2019). Todo dado en relación con una época, estas primeras décadas del siglo XXI, que ha hecho de las reescrituras del *Martín Fierro* y del universo de lo gauchesco no solo un tópico recurrente, sino un campo de batalla para pensar qué somos.

Ese impulso literario se agencia epocalmente a un campo de estudios que, lejos de haber dejado sus máximas expresiones en el pasado como monumentos a edificar y reproducir, ha tomado la potencia de sus enunciados y ha mantenido vigente la mirada crítica, a contrapelo y en marcha, sobre un género que ha sido determinante para postular y cuestionar los márgenes delimitantes para la idea misma de pueblo y para la forma de una nación en estos territorios gauchipolíticos.

Bibliografía

ACUÑA DE FIGUEROA, FRANCISCO. *Diario Histórico del Sitio de Montevideo. Dos tomos*. Montevideo: Colección Artigas, 1978.

ADAMOVSKY, EZEQUIEL. *El gaucho indómito. Del Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2019.

ALBIN, JUAN. "Imágenes para la gauchesca: una genealogía", *Laborhistórico*, Río de Janeiro, vol. 6, núm. 2, 2020.

ANSOLABEHERE, PABLO. "Hidalgo: autor y personajes", en *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo I* (Loreley El Jaber y Cristina Iglesia dirs. de volumen; Noé Jitrk dir. de colección). Buenos Aires: Emecé, 2014.

CARRIÓ DE LA VANDERA, ALONSO. *El lazarillo de ciegos caminantes*. Buenos Aires: Emecé, 2001.

BARTHES, ROLAND. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.

BARRACHINA, AGUSTINA. "El discurso de la prensa popular de Luis Pérez en los albores del rosismo (1830-1834)". *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, Universidad Nacional de La Plata, Centro de Historia Argentina y Americana, vol. 21, nº 1, mayo-octubre 2021.

BELTRÁN, NAYLA. "Canto con guitarra: payadoras y cantoras contemporáneas", exposición en el III Encuentro Latinoamericano de Música, Género y Diversidad, Universidad Nacional de las Artes, agosto de 2023.

CARRIZO, JUAN ALFONSO. *Cancionero Popular de Tucumán*. Buenos Aires: A. Baiocco y Cía. Editores, 1937.

COLOMBI, BEATRIZ. "La gesta del letrado", en *Orbis Tertius*, vol. XI, núm. 12, 2006.

DI MEGLIO, GABRIEL. *¡Viva el bajo pueblo! La plebe urbana en Buenos Aires y la política entre la Revolución de Mayo y el Rosismo (1810-1829)*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.

EL JABER, LORELEY E IGLESIA, CRISTINA. "Una patria literaria", en *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo I* (Loreley El Jaber y Cristina Iglesia,

dirs. de volumen; Noé Jitrk dir. de colección). Buenos Aires: Emecé, 2014.

EL JABER, LORELEY. *Motines y traición en el Río de la Plata. Un ensayo sobre la voz de la plebe*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2025.

GÓMEZ, FACUNDO. "Una crítica de pobres. Inflexiones teóricas en dos ensayos de Ángel Rama". *Orbis Tertius*, vol. XVII, núm 19, 2013.

---. "Ángel Rama. Semblanza". *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, núm. 5, 2018.

HERNÁNDEZ, JOSÉ. *Martín Fierro* (Juan Ignacio Pisano, ed.). Buenos Aires: Colihue, 2025.

LUDMER, JOSEFINA. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000.

LUGONES, LEOPOLDO. *El payador*. Buenos Aires: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2009.

MAZIEL, JUAN BALTAZAR. *No solo un poema gauchesco. Obra poética de Juan Baltasar Maziel* (Juan Ignacio Pisano, comp.). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2024.

PAS, HERNÁN. "Gauchos, gauchesca y políticas de la lengua en el Río de la Plata. De las gacetas populares de Luis Pérez a las retóricas de la oclusión romántica". *História*, vol. 32, núm. 1, 2013.

PÉREZ CALARCO, MARTÍN. *De Borges al rock: la Argentina contemporánea a través de Facundo y Martín Fierro*. Villa María: EDUVIM, 2025.

PISANO, JUAN IGNACIO. "La pasión y la ética: un lugar para la palabra y la tradición en la poética de Ricardo Iorio", en *Se nos ve de negro vestidos. Siete enfoques sobre el heavy metal argentino* (Emiliano Scaricaciottoli, comp.). Buenos Aires: La Parte Maldita, 2016.

---. *Ficciones de pueblo. Una política de la gauchesca*. Villa María: EDUVIM, 2022.

---. "Por una descolonización de la figura del gaucho: El lazarillo de ciegos caminantes y el lugar del gauderio en la lógica colonial". *Revista Telar*, núm. 34, 2025.

PRATT, MARY LOUISE. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.Probst, Juan. *Juan Baltasar Maziel. El maestro de la generación de Mayo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 1946.

QUIJANO, ANÍBAL. *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2019.

RAMA, ÁNGEL. "La literatura de los vencidos", *Cuadernos de Marcha*, núm. 6, 1967.

---. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

---. *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2004.

ROJAS, RICARDO. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos. Dos Tomos*. Buenos Aires: Losada, 1948.

ROMANO, MARÍA LAURA. *Monstruos de la razón. Periódicos no ilustrados en la región platina (1820-1830)*. Villa María: EDUVIM, 2025.

SCHVARTZMAN, JULIO. *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.

SUÁREZ, NICOLÁS. *Cómo miramos el siglo XIX. Relato y comunidad en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Eduba, 2023.

ZUMTHOR, PAUL. *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra, 1989.