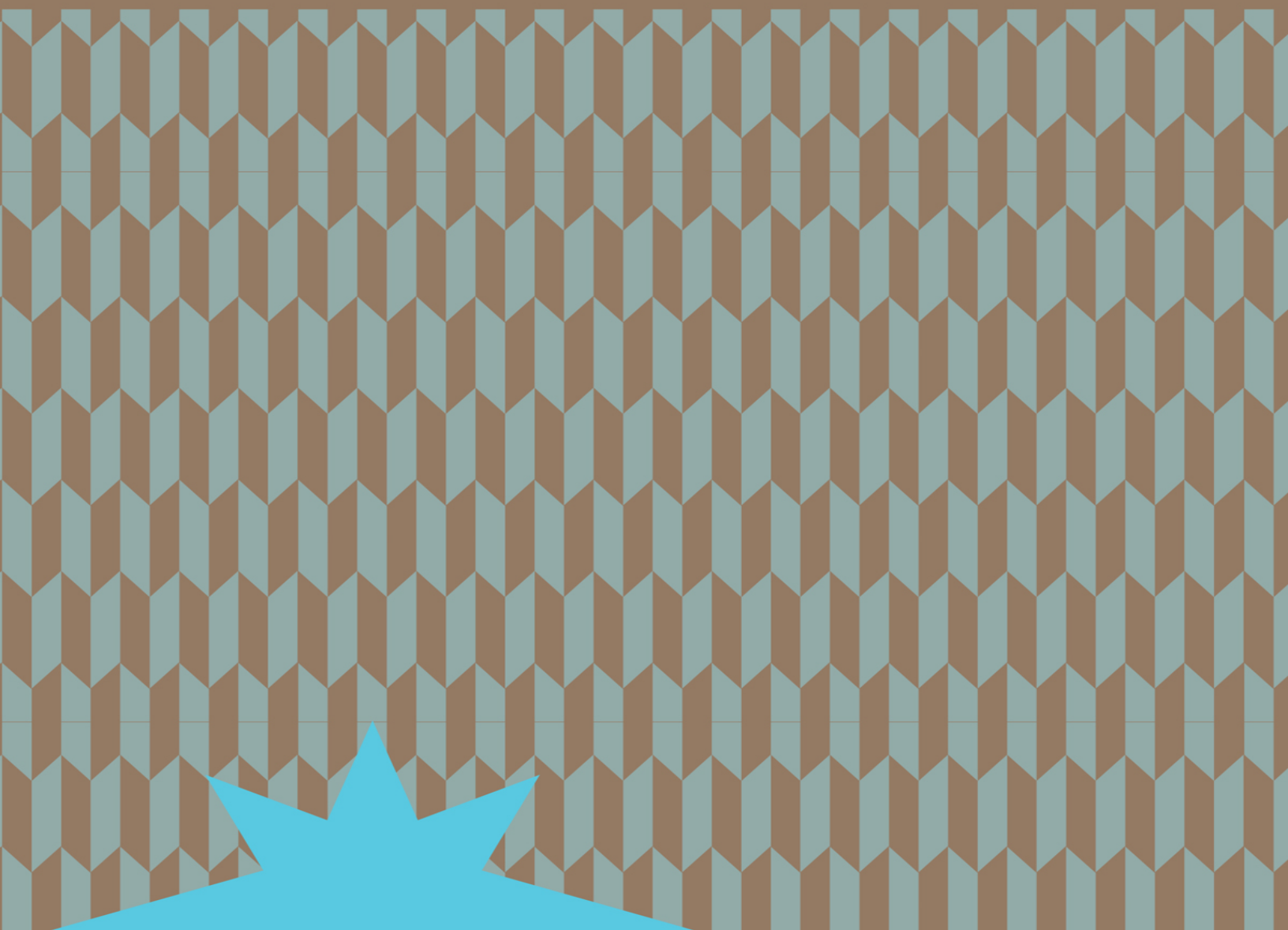


El género gauchesco

Un tratado sobre la patria

JOSEFINA LUDMER

Prólogo de María Pía López





EL GÉNERO GAUCHESCO

Josefina Ludmer

El género gauchesco tiene una edad de concepción -la dictadura- y una de escritura -la transición democrática-, pero también una edad de lectura. O de relectura, como la que hago ahora, en el contexto de la insurgencia feminista, de la irrupción de los feminismos populares y el buscado trastrocamiento de las prácticas sociales. En este contexto, la insistencia de Ludmer en referir al cuerpo y al género se convierte en guiño para (...) no procurar el acopio de una literatura de mujeres, sino confrontar con el corazón machordo de la patria, el gaucho mismo, y ahí guerrear por la interpretación.

MARÍA PÍA LÓPEZ, *del prólogo del libro*

Este libro, publicado originalmente en 1988, analiza el uso literario de la voz y el uso económico o militar de los cuerpos; y las dos caras del don: la cara del escritor que da la voz y la cara del patrón. La lógica dual del género gauchesco es examinada aquí como lógica de la alianza

entre oralidad y escritura, y entre dos culturas latinoamericanas, la cultura popular y la cultura letrada. Esa alianza no solo es literaria, es también política, social, racial y sexual. El resultado es un libro de crítica pero también algo más: un ensayo, un tratado, un libro autobiográfico y un libro político.

El género gauchesco. Un tratado sobre la patria marcó un nuevo modo de leer la relación entre literatura, cuerpos y política y es, sin dudas, una obra ya clásica en la crítica latinoamericana.

El género gauchesco

Un tratado sobre la patria

JOSEFINA LUDMER

Prólogo de María Pía López



ETERNA CADENCIA EDITORA

Índice

Cubierta

Sobre este libro

Portada

Dedicatoria

Prólogo a la presente edición. La risa de las muchachas

Prólogo a la segunda edición

Uno. El cuerpo del género y sus límites. Ensayo para la construcción de un contexto y un conjunto de objetos

I. Del lado del uso

Las dos cadenas

Las leyes

Las guerras

Sarmiento y las palabras del espacio exterior. El corazón del espacio histórico del género

La voz “gaucho” en la voz del gaucho: el espacio interior. Un ejercicio con el diccionario

Primer trazado del género

Las orillas bajas y altas del género. Las revoluciones literarias y dos definiciones del gaucho como hombre argentino

La transparencia de Hidalgo es la distribución de las voces

II. Del lado del don

Relaciones entre literatura y realidad: dos
autobiografías orales
Introducción a los relatos de liberación nacional
Tema del traidor y del héroe: Joyce en Borges
Dos estéticas extremas contra los padres del
género Castañeda y Joyce
Dos. Desafío y lamento, los tonos de la patria
En el espacio interno del género
Cuatro definiciones del género y su espacio
interno
Y cuatro fórmulas para los tonos
Los preludios o el código de los tonos
El desafío del cantor patriota
El lamento del letrado patriota
La lógica del cantor
Los desafíos (del lado del uso)
La primera fiesta del monstruo
Otros dos desafíos con degüello
Los desafíos del matrero
Los lamentos (del lado del don)
La ida, fichas técnicas y notas
Los tonos y los códigos en Borges. Separación de
los tonos en Evaristo Carriego
Borges ante la ley
Tres. En el paraíso del infierno. El Fausto argentino. Un
pastiche de crítica literaria
I
II
Cuatro. Pacto y patria La picardía de la curandera del
doctor de Hernández
El libro del pacto
En penitencia en las orillas: dos incorregibles
Una lección de lengua nacional. Y un juego con
las instituciones
Inclusiones externas
Exclusiones internas

Quién educa
Un repaso
La voz (de) “Picardía”
Y la literatura del futuro
Sobre la autora
Página de legales
Créditos
Otros títulos de esta colección

A la memoria de mis padres y a mi hijo

PRÓLOGO A LA PRESENTE EDICIÓN

LA RISA DE LAS MUCHACHAS

No la conocí como profesora. No recibí el impacto de sus clases y seminarios¹ que recuerdan sus estudiantes. Mis maestros fueron otros y la leí como una extranjera recién llegada, que se asomaba a los libros de crítica literaria para desalambrar los yermos terrenos de las ciencias sociales. La conocí como la constructora de un método de lectura y, a la vez, la que sostenía desvíos y señalaba huecos. Reía del método. Ludmer reía un poco cuando contaba lo que hacía, como si en el fondo de todo saber estuviera la inteligencia socarrona de la muchacha tracia. En uno de sus pliegues, la propia Josefina era esa joven. No era la suya una risa iracunda, apenas irónica y desacralizadora. Era el rincón desde el cual podía estar y pensar la vida de las universidades y la historia de los conocimientos, menos apegada a una idea de verdad que a la sucesión plástica de

lenguajes y métodos, sucesión exigida por la aventura de producir nuevas zonas en cuerpos escriturarios ya hollados. Aventurarse en la llanura de la gauchesca (¿amenazante como la de los chistes?) requiere la pericia del rastreador y la paciencia del cazador de avestruz, de tanta huella y resto de viajeros anteriores. Ella lo hace con picardía (la risa que no se revela del todo, porque es astucia, tretas de la débil) y voluntad de compilar una antología, un cuerpo de textos para la patria.

Josefina Ludmer escribió libros extraordinarios. Este es uno de ellos. Pero por la misma pulsión de descubrir zonas, arrojaba ideas luminosas en artículos o intervenciones breves, que luego recogía parcialmente en los libros. Los ensayos en revistas o compilaciones o presentados en congresos funcionan menos, en su trayectoria, como el refrito con el que se paga la permanencia en las instituciones académicas, que como tanteo de una idea que será desplegada luego. Artículos como “Territorios del presente. En la isla urbana” en la revista *Pensamiento de los Confines* o la disertación “Las tretas del débil”, presentada en 1985, son ejemplares en este sentido. Proponen rumbos, generan un espacio. El ensayo sobre Sor Juana Inés de la Cruz puede leerse en diálogo con *El género gauchesco* editado tres años después; el publicado en *Confines* esboza *Aquí América latina*. Pero si en este caso el vínculo es temático y evidente, en el primero lo es menos: se trata de los pasadizos conventuales de la patria, lo que queda omitido en su parafernalia evidente, la

consideración crítica del uso o apropiación de los cuerpos cuya disponibilidad es tal que simula ser un dato de la naturaleza.

“Las tretas del débil” propone romper el círculo que confirma la diferencia de lo socialmente diferenciado. Al hacerlo postula una inversión: leer en el discurso de las mujeres el pensamiento abstracto, la ciencia, la política. No conjugar una literatura femenina en la apología de lo íntimo, lo experiencial o lo privado sino buscar lo prohibido o lo inhibido, lo que aparecía deslindado como inconveniente. Entender cómo hace Sor Juana para aventurarse en ese territorio vedado, a partir de qué operaciones se autoriza a hablar. Ludmer encuentra el no saber, el no poder y la docilidad, como declaraciones astutas, imposturas públicas, modos de producir un lugar propio en el territorio inhóspito. El cuarto propio para hacer ciencia y literatura en el convento de la religión dominante.

En varios sentidos Ludmer reteje los hilos de ese texto en *El género gauchesco*. Uno, en el de la construcción de un saber en la clandestinidad: “Este libro fue concebido durante la dictadura militar y escrito durante la democracia”. Catacumbas y desvíos. Búsqueda de una lengua política y de una politicidad de la crítica. Bajo el terrorismo de Estado no se escriben solo textos de denuncia ni se publican solo testimonios en los años posteriores. Producir saber, un tratado -nada menos- sobre la patria -caramba-, ejercita las tretas del débil para

intervenir en el campo de la pura visibilidad, de los discursos públicos, de la construcción de un lugar de saber. La asunción de la debilidad, lo clandestino, es un momento y no una condena, un punto de partida para producir una inversión. Hay tretas en el sentido que Michel de Certeau piensa las tácticas: mientras las estrategias implican un lugar y un poder, los subalternos carecen de lugar, juegan en el terreno enemigo, lo agrietan y resquebrajan, se hacen un hueco allí, lo parodian, lo carnavalizan. Así piensa Ludmer la gauchesca y antes lee de ese modo a Sor Juana. No tener un lugar es ni siquiera disponer de un cuarto propio.

El último punto del libro se titula “Los tiempos del género: el pasado del presente de Picardía y la barbarie futura y pasada de la patria” y dice:

Las mujeres (“las pobres hermanas, / las madres y las esposas”), cuando se llevan los gauchos a la frontera:

Muchas al juez acudieron,
por salvar de la jugada;
él les hizo una cuerpiada,
y por mostrar su inocencia,
les dijo: “Tengan paciencia
pues yo no puedo hacer nada”.

Ante aquella autoridad
permanecían suplicantes;
y después de hablar bastante;
“yo me lavo, dijo el juez,
como Pilatos, los pies:
esto lo hace el comandante”.

Las mujeres que reclaman ante la barbarie persistente de la patria son, en el momento de escritura de este libro, las que fundan el hiato político más profundo respecto de la dictadura, buscando a sus hijos y a sus nietos. Hay otra patria soterrada, clandestina, generizada, que convierte en tretas las prácticas sedimentadas de su género (el pañal vuelto pañuelo, la conversación entre comadres que van del brazo, el caminar en ronda ante la orden de circulación) y al hacerlo, lo personal, privado y cotidiano “desaparecen como personal, privado y cotidiano”.

El género gauchesco tiene una edad de concepción –la dictadura– y una de escritura –la transición democrática–, pero también una edad de lectura. O de relectura, como la que hago ahora, en el contexto de la insurgencia feminista, de la irrupción de los feminismos populares y el buscado trastrocamiento de las prácticas sociales. En este contexto, la insistencia de Ludmer en referir al cuerpo y al género se convierte en guiño para trasegar la perspectiva feminista que había prefigurado en “Las tretas del débil”. Es decir, no procurar el acopio de una literatura de mujeres sino confrontar con el corazón machordo de la patria, el gaucho mismo, y ahí guerrear por la interpretación. Porque la crítica es, escribe Josefina, campo de lucha entre interpretaciones enemigas. En esos combates se transforman históricamente los modos de lectura. La crítica es operación bélica y, a la vez, registro de esa historicidad.

Cómo no leerla en clave feminista, si la transformación histórica de los modos de lectura no proviene solo de los

textos, cual si fueran piezas de una periodización autónoma, sino también de las olas de la movilización política y las lógicas de poder. Cómo no leer que cuando ella termina, sutil pero no equívoca, con las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, nos invita a releer en esas mujeres la prefiguración de los feminismos callejeros contemporáneos.

La China Ludmer desarma, despliega o deconstruye las interpretaciones de la gauchesca y al hacerlo deja dispuesto el terreno para la relectura ficcional que Gabriela Cabezón Cámara escribe en *Las aventuras de la China Iron*. De una China a otra, o de un movimiento que pasa de ser secreto a ser disputa explícita porque la protagonista de la épica será la relegada China que Martín Fierro había dejado tras de sí con los dos críos. Y que lejos de ser una de las mujeres que reclaman por los capturados es -osadía sin par- la que festeja y goza de una nuevecita y adquirida libertad. La edad de mi relectura de *El género gauchesco* es la edad de escritura de esa novela y de su revisión del corpus de la gauchesca desde una perspectiva indómita y deseante, que piensa esos textos desde la utopía política de una alianza plurilingüe, no nacional, mestiza, lésbica, gay, transexual.

Irrumpe contra otras lecturas. Leopoldo Lugones, el poeta nacional, había considerado al *Martín Fierro* la piedra fundacional de la literatura argentina. Reivindicaba el valor literario del poema negado por las elites letradas al tiempo que lo subsumía en una operación de legitimación

del orden oligárquico. El gaucho creó la patria pero fue sacrificado “por el bien del país”. Es conocido: el elogio del fundador, del adobe de la patria, tenía de fondo la gritería migratoria que había que conjurar. En 1945, el filme *Pampa bárbara* narra la triple cuestión asociada a la gauchesca –el uso guerrero de los gauchos, la frontera y la cautiva– para enfatizar la alianza patria –como señala Eduardo Rinesi– entre poder militar y poder eclesial.

En el medio, una doble ruptura de las cadenas del género: la que hace la China Ludmer y la que produce César Aira en *Ema, la cautiva*. Son libros contemporáneos y complementarios: mientras Aira muestra al desierto como ficción y no como dato natural y político, Ludmer profundiza la intuición borgiana y declara al gaucho como el primer locutor ficticio de la literatura gauchesca, “el gaucho en tanto cantor y patriota”. La literatura de Aira pone en estado de revisión los vínculos entre historia y ficción, y hace tambalear el edificio de las mitologías patrias (contra la cautiva arrebatada en cuyo nombre se humaniza la gesta genocida, la imagina empresaria y sexualmente libre, en un desierto sin necesidades y donde el dinero revela su estatuto ficcional). La crítica de Ludmer le pide a la gauchesca su acontecer literario, los momentos en los que se dispone menos como baza de una disputa ideológica que como irrupción poética. Hablamos de literatura y cuando Aira o Ludmer lo hacen no es para alejarse de la política sino para evitar una solución más directa de vínculos que no pueden ser sino esquivos,

mediados, autoconscientes de su profunda complejidad. O para guerrear contra otros modos de pensar esos lazos, no menos profusos en la elaboración de mediaciones. En *Los diarios de Emilio Renzi* se lee el cimbronazo que significó para Ricardo Piglia la aparición de la novela de Aira, no tanto por la propia obra sino por la decisión de un conjunto de críticos de convertirla en un programa estético contra el proyecto desplegado en *Respiración artificial*. Eso se estaba discutiendo en los ochenta, pero también se discute hoy en libros como *Un desierto para la nación argentina*, de Fermín Rodríguez, o *La Argentina manuscrita*, de Horacio González, que encuentra en la figura de la cautiva el mito fundacional, el relato matriz, sobre el cual se despliega la conciencia nacional.

Si toda crítica es contienda, ninguna obra existe en solitario. Su historia es como la de la gauchesca o la de todo género: “Cada texto y cada momento del género se lee desde y con otro que lo deja leer y a la vez es leído por él”. Como los signos de la lengua, cada uno se comprende en su disposición estructural, en relación a otros. Si este libro, que se ampara en las disposiciones escriturarias de Wittgenstein cuando se quiere tratado, tiene un aroma saussureano, es porque su estructuralismo se resuelve de modo espacial y topográfico. Ludmer configura espacios, distribuye textos en esos lugares, fija fronteras, se pregunta por las orillas altas y bajas. La historización, la aparición de un libro en cierto momento, su condición de acontecimiento, se leen sobre el plano de un espacio

previamente delimitado, tramado de conflictos y señalado por fronteras. Ninguna obra es solitaria y ninguna se abstiene de una contienda polémica -aunque no lo haga con conciencia de sí-. La crítica consiste, también, en develar esa función y trazar las coordenadas en el mapa.

La escritora construye una espacialidad y muestra que la rompió, que no había lugar para ella o que para hablar (con voz propia) se requiere correrse del lugar previsto. En una entrevista que le hizo la revista *El ojo mocho*, Ludmer decía que David Viñas había construido una formidable máquina interpretativa, profundamente historicista y declamada política, y que para hacer crítica después de Viñas había que encontrar sus puntos ciegos, los intersticios, lo que esa máquina no tomaba (otra vez: las tretas del débil), para construir una lectura propia. Viñas no toma la gauchesca, pero sí lo hace quien prefigura su método: Martínez Estrada, en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. ¿Cómo decir al vuelo algo sobre un libro que dedica unas mil páginas a pensar, de frente y de espalda, el poema? Diciéndolo y sin pedir disculpas: porque Martínez Estrada combinó antropología, crítica literaria, historia y fenomenales y arbitrarias ideas, que lo llevaron a decir, entre muchas otras cosas, que había que pensar juntos a Hernández y a Kafka, escritores de la denuncia de un orden injusto que somete a los hombres a procesos oscuros, despojos e ignominias y que esa injusticia era invariante y trasnacional. Pero también dijo que *Martín Fierro* era el poema testimonio de los padecimientos populares y que su

conversión en mito patriótico (llevado adelante por su amigo Lugones, pero también operada por el propio Hernández, que en la Vuelta reniega de su díscolo protagonista y trata de amoldarlo al nuevo orden) estaba destinada a borrar su potencia política.

El libro de Ludmer se sitúa dentro de ese campo de batalla. Lidia con la interpretación de Martínez Estrada y con otra no menos central: la de Ángel Rama, en *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Los deja casi afuera de la espacialidad construida, prácticamente ausentes de la mesa de trabajo. Pasa las primeras doscientas páginas sin mencionarlos, aun cuando parece dialogar con ellos. Ese silencio es quizás su modo de confrontar la presencia totalizadora de Viñas en el campo crítico, para ponerle nombre propio a una zona que incluye al autor de *Radiografía de la pampa* y al crítico uruguayo, la zona signada por la perspectiva historicista y la pregunta por el carácter político de la gauchesca. Ludmer diseña una espacialidad estructural para interrumpir la diacronía viñista y para mostrar los claroscuros allí donde sospecha monocromía.

La filiación declarada es con la lectura de Borges. En particular, con la sagaz afirmación de que lo es en una operación paralela al doble uso de su cuerpo en el trabajo y en la guerra. Ludmer no descuida la diferencia entre el uso laboral (allí donde el gaucho resulta, desde el discurso del poder, vago y malentretenido) y el patriótico (donde se convierte en héroe de las guerras de la independencia). No

lo descuida porque ahí, precisamente, está el origen histórico de la gauchesca, en los cielitos y diálogos de Bartolomé Hidalgo. Rama encontraba allí la voz desafiante de un sujeto político que advenía y exigía reconocimiento, hacedor de la historia y de una poética en presente y en plural. Ludmer señala que si el tono de los cielitos es el desafío, en los diálogos Hidalgo introduce el del lamento. Y esos dos tonos, que son los de la gauchesca, llegan hasta el *Martín Fierro*. Que empieza con el lamento (un gaucho como ave solitaria que narra sucesos ya pasados –Rama dirá: es voz de la derrota del nosotros que cantaba en Hidalgo–) y convierte al desafío que era insolencia y desmesura contra el orden colonial (“hacia arriba”), en agresión racista, xenófoba, sexista (“hacia abajo”) contra negros e indios.

La derrota del gaucho como sujeto político sería la de su conversión en símbolo de un nacionalismo excluyente. Sin embargo, la topología de la gauchesca es rugosa, porque la historia de la lucha de clases no se realiza sin más como derrota completa. Lo popular o lo subalterno perviven, como corrosión y alteración, insumisos modos de lectura, voces singulares, parodias y carnavales. La mayor politicidad del libro radica, creo, en la insistencia sobre lo popular y sus modos de disputa y de creación. Si la cultura popular es “inmanentemente rebelde”, el género produce el acontecimiento de politizarla y dejar una marca en la cultura argentina. La crítica es búsqueda de esas operaciones, huellas y marcas.

La obra central –más bien, el punto de quiebre– del género es el *Fausto* de Estanislao del Campo: aparece por primera vez algo absolutamente literario. El género no encontraría su punto más alto en la denuncia sino en la risa, en la obra cuyo autor fue juzgado por la presunta burla a la que sometía la voz atribuida al gaucho. Leónidas Lamborghini vio en ella un gesto disidente: la risa estaría menos dirigida hacia el que parece carecer del saber para interpretar correctamente lo que ve, que hacia el espectáculo mismo y las costumbres de la elite. Y Ludmer arriesga aún más: lejos de estar ante una obra precursora del *Martín Fierro*, el *Fausto* es condición de su existencia, porque Del Campo produce el salto hacia la literatura, su postulación poética y ficcional. El *Fausto* pacta con el diablo de la literatura, mientras ríe, y la emancipa de sus deberes cívicos.

La politicidad está allí aún más que en la denuncia o el lamento porque el desafío es tono que horizontaliza y la burla pertenece al repertorio de la insolencia popular. La escritora incluye citas que son invitaciones a reír con ella. Por ejemplo, ante los escritos del padre Castañeda contra Artigas: “El desengañador gauchi-político, federimontonero, chacauco-oriental, choti-protector, puti-republicador...”. Inventiva proliferante, escritura que se hace literaria en su propia vocación de compilar todos los insultos que puede rezumar la lengua cuando se le abre la canilla de la producción de neologismos agraviantes. Secuencia que hace reír, porque reír no es acto privado de

violencia ni ajeno a la virulenta resolución de los asuntos públicos. Osvaldo Lamborghini está presente en esta risa, como el compañero con el cual se transitó la fiesta de 1973 y la escritura de un texto anónimo sobre Macedonio Fernández, el otro gran risueño de la literatura argentina. Ludmer cuenta la historia en una nota al pie de página y escribe que ese anónimo era todo lo que entendía por crítica y por literatura: “una mezcla de panfleto, es decir de estética, con análisis microscópico y teoría, donde llevamos a la práctica el poema y lo usamos de modo brutalmente directo en nuestra escritura”.

La libertad de apropiación, la risa que desvía, la brusquedad de la asociación. Todo eso constituye el método de Josefina. Con un estilo, en este libro y no en otros de su autoría, que conjuga afirmaciones casi epigramáticas en el cuerpo del texto con notas al pie extensamente argumentativas. La diagramación construye otra mesa u otro mapa: juega en la cercanía de la disposición de “Nota al pie” de Rodolfo Walsh, pero a la vez la inclusión de imágenes (la foto de un artículo periodístico en la primera edición) o de textos que irrumpen la continuidad, dibuja un ademán vanguardista que lo acerca al *Libro de Manuel* de Julio Cortázar.

La risa que produce la asociación de lo dispar literariamente -Walsh y Cortázar- y el modo de traerlos clandestinamente -apenas presencias tipográficas- configuran los gestos secreteantes con los que la China pensaba la intervención crítica. No al modo de una

intelectual que coloca argumentos en el espacio público –su otra zona de combate fue, ineludiblemente, con la figura de Beatriz Sarlo–, sino al modo de la escritora que desde un rincón ríe de la farsa pero a la vez escarba, sin cesar, las brasas de lo popular. Sopla en secreto para avivarlas y que sea posible, una vez más, la cita esquiva entre los universales de la revolución y los cantos, vivas y muertas populares. Ríe de su propia intención y en esa risa la oculta. Crítica y treta a la vez, astucia y máscara, desarma el manual de la nación para que con esos textos se puedan conformar otras figuras.

MARÍA PÍA LÓPEZ

Buenos Aires, junio de 2019

¹ Que no quedaron solamente en la anécdota transmitida de boca en boca: en 2015 se publicó *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*, de Josefina Ludmer, con edición y prólogo de Annick Louis (Buenos Aires, Paidós).

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN

Este libro se escribió con la idea absolutista de que la imaginación crítica es puramente verbal. Por eso se desplaza en una serie de palabras que se ponen en movimiento al entrar en contacto con otro universo verbal, sonoro, el del género gauchesco, *cuya sustancia es la relación entre voces oídas y palabras escritas*. El escritor del género usó las posiciones y tonos de la voz del gaucho para escribirlo, y en ese mismo momento le dio la voz al gaucho. Uso y don, las palabras que organizan *El género gauchesco*.

En este libro escrito a dos voces las palabras se vuelven conceptos, entran en contacto entre sí, se refieren unas a otras, se desdoblan, y trazan cadenas, cintas, anillos, montajes, idas y vueltas. La red de palabras en movimiento constituye algo así como un aparato verbal para leer lo que entonces quería leer en el género gauchesco: las formas que tomaban las relaciones entre lo oral y lo escrito y el espacio de la alianza o del anillo, el lugar donde se unen.

Por eso “uso” y “don” aparecen como nociones de dos caras o de dos sentidos y se someten a un desdoblamiento perpetuo. Las dos caras del uso del gaucha: el uso literario de la voz y el uso económico o militar de los cuerpos. Y las dos caras del don, la cara del escritor que da la voz y la cara del patrón. La lógica dual de la lengua (que domina la materia verbal de este libro y que se mueve en dos niveles de “realidad”: la literaria del género y “la otra realidad”) quería representar la relación entre la cultura popular y la letrada en el género gauchesco.

En el desdoblamiento perpetuo de este libro también se puede leer, en un cierto sentido, otro “género”, el femenino. Una de las fórmulas del mundo verbal del género: “en la voz del gaucha define la palabra ‘gaucha’”.

Años después de la aparición de este *Tratado sobre la patria*, en New Haven y queriendo insertarme de algún modo en una tradición crítica latinoamericana, imaginé que el aparato verbal para leer el género gauchesco podía funcionar en otras regiones donde se han escrito textos que ponen en relación la cultura oral y la letrada y usan la voz del otro: la literatura indigenista de la zona andina, en Perú y Ecuador, y también la literatura antiesclavista del Caribe. Escribiría un libro en tres partes: la primera consistiría en una ficción abstracta sobre los dispositivos verbales (y políticos, económicos, militares, didácticos, literarios, sexuales) con que se leyó y escribió *El género gauchesco*. La segunda parte sería un análisis de la literatura indigenista de la zona andina y de la literatura

antiesclavista del Caribe usando ese aparato de lectura fundado en la noción de uso de los cuerpos, en correlación con el uso de las voces. Y la tercera parte sería una “teoría” sobre estas tres literaturas latinoamericanas que hicieron oír la voz de un cuerpo usado para la guerra, la economía, y también para el sexo. El libro futuro quería ser también una historia de los problemas de los sujetos modernos, progresistas, que escribieron esas ficciones en el marco de la nación-estado. Analizaría los dramas de representación del escritor: generar subalteridades o subalternidades, hablar por el otro, hablar del otro, hablar el otro: usarle la voz, dársela.

Esas tres literaturas se escribieron o culminaron en momentos en que las economías regionales entraban en el mercado mundial y, por lo tanto, en el momento en que el gaucho, el indio y el negro eran los productores de la riqueza nacional (el libro futuro debería contener datos económicos precisos sobre las tres regiones). Pondría entonces esos géneros de distribución y administración de las voces en territorios específicos: la región clave, productora, de la nación, el territorio del poder económico: la estancia, la hacienda, la mina, el ingenio. Estos serían los escenarios del libro; en un capítulo seguiría los trayectos de los forasteros y los cimarrones –dos sujetos que insisten en los tres géneros– por esos territorios.

Imaginé el título de ese libro (“Gauchos, indios y negros. Alianza de voces en las culturas latinoamericanas”) para poder pensar verbalmente las tres regiones que hicieron de

estas literaturas (de estos “géneros” de dos culturas) un elemento central de su identidad cultural y nacional-estatal. Género gauchesco, género indigenista, género antiesclavista acompañan la historia de la idea de lo nacional-popular; escribiría un capítulo sobre la historia de esa idea estatal. Y también acompañan la historia de la constitución de identidades latinoamericanas en la relación entre región y nación (otro capítulo estaría dedicado a esta relación). Y como no hay postulación de identidad sin un trabajo con los tonos de la voz, sin afecto-música en la voz, seguiría en la literatura de José María Arguedas lo que dicen los personajes en quechua o en español para poder ver las exactas relaciones entre las dos lenguas-culturas: las relaciones de traducción, de transcripción, de edición. La clave eran las posiciones y tonos de la voz del indio y el negro en conjunción con la escritura; la clave era, otra vez, el tipo de alianza. El libro sería también una historia de las alianzas –soñadas, deseadas, postuladas– de esos escritores modernos, progresistas (en relación con el estado y la ley) con los otros y sus culturas (con su voz y su lengua) contra el enemigo político o económico. Un capítulo dedicado a “Diamantes y pedernales”, 1954, de Arguedas, mostraría los límites posibles de la alianza.

Estas textualidades específicamente latinoamericanas hacen pensar que la literatura, cuando trabaja a dos voces, con las dos culturas, las politiza de un modo inmediato. Funde lo político y lo cultural porque funde los lenguajes con relaciones sociales de poder. Y porque no hay relación

entre culturas sin política porque entre ellas no hay sino guerra o alianza, quería que el libro imaginado fuera, otra vez de un modo absolutista, puramente político-cultural. Que fuera una reflexión sobre cierta literatura latinoamericana fundada en los usos diferenciales de las voces y palabras de gauchos, indios y negros, que definen los sentidos de los usos de los cuerpos. (Imaginaba que en los cuerpos torturados, marcados y abyectos de esas literaturas encontraría el secreto del desdoblamiento perpetuo de la lengua). Pensaba también que en *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner, y en *Saab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, podría leer, también, ese género femenino que hace alegoría, como el género gauchesco, con el indigenismo y el abolicionismo, y después con el género del testimonio.

A lo largo de estos años de New Haven el libro fue siempre futuro porque no hay relación entre culturas sin la dimensión del futuro: los géneros gauchesco, indigenista y antiesclavista formarían series con diversas descendencias y se abrirían a otros géneros literarios, como el Bildungsroman, la autobiografía y el testimonio.

El deseo de continuar y pluralizar el *Tratado sobre la patria* solo generó un libro excesivo y espectral, que se disolvió en el aire cuando me fui hundiendo en la bibliografía de esa tradición crítica latinoamericana¹ y me di cuenta de que lo que había imaginado ya estaba todo dicho, todo escrito, y que nunca escribiría ese libro. Para cubrir este vacío se reedita hoy *El género gauchesco*. Y

para dejar que la imaginación crítica muestre su sustancia puramente verbal, he tratado de despojar esta edición de los números, letras y gráficos que abundaban en la primera.

JOSEFINA LUDMER,
New Haven, marzo de 2000

¹ La historia de la relación entre las dos culturas se identifica con la historia, ya clásica, de una tradición crítica latinoamericana que se abre con el concepto de transculturación de Fernando Ortiz (*Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*, 1940) y concluye quizá con el concepto de subalternidad. Una y otra historia coinciden.

Para Fernando Ortiz la transculturación es un proceso cultural-social donde las diversas culturas se funden en la vida cotidiana y en la cultura. El concepto fue adaptado a la literatura por Ángel Rama (*Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982), que también escribió *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad* (Buenos Aires, Calicanto, 1976). Para Rama la transculturación aparece como un mestizaje cultural; ocurre entre la alta cultura y la subalterna, está a cargo de una vanguardia de escritores y críticos, y se relaciona con la identidad nacional y el establecimiento y consolidación del Estado. Dice Rama que la literatura de José María Arguedas mostró que era posible la fusión de las culturas, porque esas operaciones no solo se sitúan al nivel de los asuntos o de los programas explicativos, sino que funcionan en el texto mismo.

Antonio Cornejo Polar (*Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*, Lima, Lasontay, 1980) planteó el problema desde la categoría de heterogeneidad. En las literaturas heterogéneas, dice, uno o más de sus elementos constitutivos corresponden a un sistema socio-cultural que no es el que preside la composición de los otros elementos puestos en acción en un

proceso concreto de producción literaria. En la novela indigenista se plasma ejemplarmente la heterogeneidad que define al indigenismo. Esta novela no debe comprenderse en relación exclusiva con el mundo indígena sino como un ejercicio cultural que se sitúa en la conflictiva intersección de dos sistemas socioculturales, intentando un diálogo que muchas veces es polémico, y expresando, en el nivel que le corresponde, uno de los problemas medulares de la nacionalidad: su desmembrada y conflictiva constitución (p. 88).

En *Escribir en el aire. Ensayo sobre la Heterogeneidad Cultural en las literaturas andinas* (Lima, Horizonte, 1994), Cornejo Polar reelaboró y pluralizó el concepto de heterogeneidad. Y en uno de sus últimos trabajos ("Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrante en el Perú moderno",

Revista Iberoamericana, 1996, pp. 176-177 y 837-844) analizó la migración del altiplano a las ciudades costeras en Perú. Dice Cornejo Polar que este "fenómeno diaspórico" debilita la base andina esencialista del nacionalismo utópico de Arguedas, que imaginaba una "nueva ciudad" que sintetizaría los mejores elementos de la costa criollo-mestiza con los Andes indígena. Arguedas produjo esa "alegoría nacional", pero la inmigración debilitó la autoridad del modelo indigenista.

En esta tradición crítica se inserta también Alejandro Losada (*La literatura en la sociedad de América Latina; Perú y el Río de la Plata: 1837-1880*, Frankfurt, Vervuert, 1983). Y Martín Lienhard (*La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*, Hanover, Ediciones del Norte, 1991). Y también se inserta Carlos Pacheco, con "Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año xv, Nº 29, Lima, 1989, pp. 25-38. Y con su libro *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Caracas, La Casa de Bello, 1992.

Son importantes las compilaciones *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, John Beverley y Hugo Achugar (eds.), Lima y Pittsburgh, Latinoamericana Editores, 1992. Y *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar, coordinado por José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar, y editado por la Asociación Internacional de Peruanistas, 1996 (aquí se encuentra el artículo de Martín Lienhard "Mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras", donde la relación entre las dos culturas es pensada como diglosia).

La historia de la relación entre las dos culturas en la crítica latinoamericana culmina, en cierto modo, en la "Declaración Fundadora del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos" ("Founding Statement, Latin American Subaltern Studies Group", que apareció en *The Postmodernism*

Debate in Latin America, editado por John Beverley, José Oviedo y Michael Aronna, Durham y Londres, Duke University Press, 1995). Este grupo se basó en parte en la deconstrucción historiográfica que Ranajit Guha (fundador de los “Estudios de la Subalternidad”) realiza en su trabajo “La prosa de la contra-insurgencia” (en Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán (comps.), *Debates post coloniales: Una introducción a los estudios de la subalternidad*, La Paz, Bolivia, Historias/SEPHIS/Aruwiyiri, 1997, pp. 33-72). Para Guha la subalternidad es un problema de representación, como para el Grupo de Estudios Subalternos. Guha critica las construcciones teleológicas (explicar un hecho del pasado como antecedente de sucesos posteriores) y las “grandes narrativas”.

John Beverley (“Los límites de la ciudad letrada: subalternidad, literatura y transculturación”, en *Historia y grafía. Expediente Historia y subalternidad*, México, Universidad Iberoamericana, N° 12, 1999, pp. 149-176) relaciona la idea de transculturación de Ángel Rama con la teoría de la dependencia (necesidad de producir una cultura y una literatura nacionales), y dice que lo importante para los estudios subalternos hoy (frente a los cambios debidos a los medios masivos que dejan de lado la idea de una cultura literaria como modelo o política de una ciudadanía) es registrar los momentos en que aparece una contrarracionalidad opuesta a la racionalidad del Estado colonial o nacional-burgués. Sostiene además que es necesario un nacionalismo multicultural o cultural heterogéneo, no basado en la lógica de la transculturación o hibridización.