

ANTE LO GAUCHESCO, APARICIONES ÉXTIMAS. INTIMIDAD, NEGRITUD Y VOZ FEMENINA

*IN THE FACE OF THE GAUCHO,
EXTIMATE APPARITIONS. INTIMACY,
BLACKNESS AND FEMALE VOICE*

Juan Ignacio Pisano
Conicet
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de Hurlingham
pisano.juan@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Poesía gauchesca
Extimidad
Prensa
Canto surero

Este texto se propone pensar dos momentos gauchescos: por un lado, ciertos textos de la prensa de Luis Pérez, acontecida entre 1830 y 1834 donde, en el marco de un conjunto de voces plebeyas, se observa la emergencia de figuras afrodescendientes; por otro lado, la obra reciente de Nayla Beltrán quien, desde la canción surera, compone y canta décimas interviniendo en un espacio cultural hegemonizado por voces masculinas. El análisis de estos textos se piensa en el marco de un estudio que pretende genealogizar la centralidad del gaucho y de lo gauchesco en la cultura argentina, en tanto ordenadores del sentido de lo nacional y, en consecuencia, como articuladores de una idea de pueblo. En este recorrido, el concepto de lo éxtimo, de origen lacaniano, será una herramienta teórica que permitirá desarrollar una lectura donde lo íntimo y lo público logran diversas modulaciones y evidencian grietas en la hegemonía histórica del gaucho para la cultura argentina.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Gauchesca poetry

Extimacy

Press

Southern song

This text aims to think about two gaucho moments: on the one hand, certain texts from the press of Luis Pérez, which occurred between 1830 and 1834 where, within the framework of a set of plebeian voices, the emergence of Afro-descendant figures is observed; On the other hand, the recent work of Nayla Beltrán who, from the southern song, composes and sings décimas, thus intervening in a cultural space hegemonized by male voices. The analysis of these texts is thought within the framework of a study that aims to genealogize the centrality of the gaucho and lo gauchesco in Argentine culture, as organizers of the sense of the national and, consequently, as articulators of an idea of the people. In this journey, the concept of the éxtimo, of Lacanian origin, will be a theoretical tool that will allow the development of a reading where the intimate and the public achieve various modulations and evidence for the historical hegemony of the gaucho in Argentine culture.

Recibido: 01/08/2024

Aceptado: 20/09/2024

I. ¿De qué hablamos cuando hablamos (en este texto) de extimidad?

Extimidad es un término que ha sido puesto en circulación en los últimos años dada la potencia que el significante arrastra en su conformación desde cierta capacidad de síntesis semántica: parece allí invertirse el resguardo de lo íntimo en la esfera privada, en una orientación hacia un exterior al que la voz o la imagen se arrojan. Ese es el sentido que se emplea actualmente en las ciencias sociales para pensar el lugar de la intimidad en el tiempo que nos toca (Franke 2019, Sibilia 2015).¹ Las redes, en esa línea, serían el ámbito privilegiado de expresión de la extimidad: lo íntimo expuesto. Más allá de lo potente que resulta el término en ese uso, pretendo recuperar, aunque bajo cierta forma de apropiación desde la crítica literaria, el sentido que Jacques Lacan le dio al crearlo, con el fin de pensar allí otro tipo de relación con lo íntimo que permita realizar reflexiones sobre los vínculos entre escritura y voz femenina para ciertos textos y contextos. He elegido dos momentos históricos muy diversos para poner a prueba, precisamente, el término. El aspecto central que rescato del concepto puede comprenderse a partir de cómo Jacques Alain Miller lo explica: “[S]i subrayamos el término extimidad, es para marcar que no hay ninguna complementariedad, ningún ajuste entre el adentro y el afuera, y que lo que hay es precisamente un afuera en el interior” (2020: 31). *Extimidad*, en esta orientación teórica, no remite a la exteriorización de lo íntimo —aunque esa pueda ser una de sus manifestaciones—, tampoco a un contenido positivo, sino a una economía del significante.

¹ Es extensa la bibliografía que se podría referir sobre el término en este uso actual. Además de referir a los dos textos aludidos, cabe destacar el coloquio “Extimidad y subjetividad en tiempo de tecnosociabilidad” realizado en la Universidad Nacional de San Martín entre el 3 y 4 de agosto de 2017 como un evento que destaca la importancia del término en los debates actuales sobre la función de las redes en la vida social y su impacto en la intimidad de las personas.

Lo considero, entonces, una presencia extraña en la intimidad, una forma de determinación del significante en el núcleo mismo del sujeto (allí donde no piensa, pero es).² Éxtimo, entonces, puede ser todo aquello que en el interior de algo que se considera cerrado (un libro, una comunidad, un diario íntimo, un sujeto) aparece como la presencia que desorienta la identidad misma que se pretende encubrir; como algo fuera de foco que emerge, indefectiblemente, en tanto aparición de la subjetividad en el texto literario.

Con esa idea, intentaré pensar dos momentos gauchescos de diversa factura estética: ciertos periódicos de Luis Pérez, gacetero rosista que llevó adelante su obra entre 1830 y 1834; y la obra en tiempo presente de una canta-autora de décimas, Nayla Beltrán, que está apostando al feminismo al interior de un espacio altamente masculinizado, como es el del folclore. Dos temporalidades que, sin embargo, se tocan en un punto preciso: las formas estéticas que despliegan exponen manifestaciones de lo éxtimo, en tanto emergencias de la letra que aparecen en el interior de articulaciones simbólicas o culturales como lo son, en estos casos analizados, el pueblo federal que propone Luis Pérez en sus gacetas o el universo masculinizado del folclore y el canto surero en el que interviene Beltrán con su escritura y su voz. Por eso, a la vez, recurro a la idea de *escena*, que también se puede ligar a la tradición psicoanalítica, pero cuya capacidad explicativa excede ese marco y proyecta a los textos analizados en una forma de figuración donde lo éxtimo aparece *actuando* en plenitud.

II. Antes de las escenas: una hipótesis de trabajo sobre lo gauchesco

La gauchesca funcionó como materialidad significativa donde la voz del gaucho inició una circulación social que operó sobreimprimiéndose a toda posibilidad de que otras voces plebeyas pudieran ocupar ese lugar de exposición pública. Digamos, para continuar en una línea lacaniana, que el modo de goce (estético) del uso de las voces de la plebe en la literatura quedó situado, de modo hegemónico, en torno a lo gauchesco,³ impidiendo que otras voces pudieran operar allí.⁴ Esto es lo que le ocurre al narrador de “Las hijas de Hegel”, de Osvaldo Lamborghini, que no puede sacarse de la cabeza a José Hernández y su *Martín Fierro*; de ese modo, el texto escenifica esta presencia totalizante de lo gauchesco. Los casos en que otras voces plebeyas fueron puestas en juego no prosperaron ni generaron una descendencia estética, como así tampoco tuvieron presencia pública en las formaciones culturales de la nación. Se trata de una obturación simbólica de la cual la gauchesca es causa y efecto, resultado y premisa, lo cual la vuelve una figura del *entre* (Bhabha 2007) para los procesos culturales y políticos de la Argentina (de allí su constancia en todo debate por lo nacional, del siglo XIX al XXI) y en cuya materia ficcional, dada la dinámica que poseyó el género desde sus inicios, se postularon *ficciones de pueblo* cuya alteridad se centralizó en el gaucho (así, en masculino) e

² Rescato el concepto partiendo de otra idea, laclaudiana, de que el psicoanálisis es una ontología, y sus conceptos pueden ser utilizados para comprender fenómenos externos respecto de lo que se entendería en la práctica clínica (Laclau 2005).

³ Tomo el concepto de “lo gauchesco” de Ezequiel Martínez Estrada, quien lo define como “un estilo, un contenido, un uso del lenguaje, una cualidad étnica, un cariz geográfico y temporal, un mundo.

En tal concepto, lo gauchesco es más sustancioso, más permanente, más invariante que los elementos humanos, de paisaje o de figuras de ambiente: es la vida entera de las llanuras sudamericanas, en el litoral, pero también en sus estribaciones de planos hasta los confines de montaña y océano” (2005: 251).

En ese sentido, Martínez Estrada piensa a lo gauchesco como una matriz simbólica determinante de lo nacional argentino. Así será utilizado el término en este artículo, no en su sentido restrictivo a lo literario.

⁴ Para un desarrollo de este aspecto para el caso de la crítica literaria ver: Pisano 2024.

hizo de otras alteridades el telón de fondo para una formación discursiva que los desaparecía simbólicamente. Aún en el proyecto menos ortodoxo en su gauchocentrismo, como es el de Pérez, la conformación sensible de la escritura es estructuralmente gauchesca. La prensa de Pérez constituye un momento determinante de condensación en torno a ese proceso dado que el gaucho aparece inmiscuido en un pueblo plebeyo diverso en términos raciales y de género. Vale decir, entonces, que no se debió esperar al siglo XX y la canonización del gaucho, con el consecuente proceso de blanqueamiento de esa subjetividad (Adamovsky 2019), para que éste se centralizara como sujeto privilegiado en la nación que se gestaba y consolidaba. Sino que se trata de un proceso cuyas huellas son perceptibles en toda la gauchesca del siglo XIX y que tiene su marca de origen en la gauchesca colonial y la poesía de Juan Baltazar Maziel (2024), dado que su obra ya destaca, durante la fundación misma del Virreinato del Río de la Plata, al guaso (gaucho) como la plebe aceptable para la comunidad política de estas tierras, antes de que una nación moderna fuera, siquiera, pensable.

III. Primeras escenas: negritud y escritura en las gacetas de Pérez. *La gaucha que lee y los negros mandaderos*

En su obra, Pérez, siguiendo la estela dejada por Francisco de Paula Castañeda, construye editores y editoras ficcionales que llevan adelante, mediante el artificio que implica su publicación, cada proyecto periodístico. Entre las gacetas que dio a imprenta Luis Pérez,⁵ se destaca, tanto por su permanencia en el tiempo como por la cantidad de sus números, *El Gaucho*, cuyo editor se llama Pancho Lugares Contreras. Quiero resaltar de ese periódico un texto dada su centralidad organizativa. Se trata de una biografía de Rosas que se fue publicando sucesivamente desde el primer número, aunque con algunas interrupciones, hasta el final del periódico. Allí, a Rosas se lo representa a los catorce años ya siendo maduro, sabio y diestro en el manejo de las cuestiones de estancia: gaucho neto y de origen. Una autoridad, una voz que infunde respeto y un consejo digno de ser seguido: bajo sus pies, la tierra toda aparece como un espacio a gobernar; un *primus inter pares* (Fradkin y Gelman 2015), líder y referente indiscutido. De todos los números del periódico donde aparece la narración por entregas sobre la vida del líder federal, me detengo en el número 14, en el cual Pancho Lugares ingresa de lleno a la biografía de Rosas —en los números previos se había narrado su propia vida, antes de que el Restaurador entrara a la escena política (quien, sin embargo, es una presencia constante y fantasmal sobre los hechos que se narran)—. Llamo la atención sobre este texto no porque vaya a ingresar en su análisis, sino para detenerme sobre la composición que continúa, en el espacio físico de la gaceta, al fragmento biográfico del número referido. Es un texto que escribe un tío de Pancho, llamado Pedro Nolasco Lugares, y que lo envía a nuestro editor bajo el formato de la carta. Es decir: se trata de otro gaucho *escrito*. Destaco esta correlación espacial en la página porque al tratarse del texto estructurante de la publicación (de hecho, el título que lleva esa biografía de Rosas en el periódico es, nada más ni nada menos, que “El Gaucho”), pone en una posición evidenciada a aquello que lo rodea. El suceso narrado en la carta del tío de Pancho es simple y autorreferencial: le cuenta a su sobrino que viajó a ver a su hermana, madre del gacetero, para mostrarle el prospecto del periódico, pensando que, de ese modo, le contaba una novedad sobre su

⁵ Remito a *Luis Pérez y la biografía de Rosas escrita en verso en 1830* (1957), de Ricardo Rodríguez Molas, para un detalle pormenorizado de los periódicos publicados por el gacetero federal.

hijo. Juana, la madre de Pancho, esto ya lo sabía: “[H]ermano Pedro: qué tarde / Me dijo, llegan a usted / Las noticias de su ahijado / Que ya de imprentor se vé” (3). Lo narrado busca poner en escena el éxito de la gaceta, su rápida circulación (que es, también, la rápida circulación de la biografía de Rosas) como una velocidad moderna que el tío de Pancho no llega a manejar;⁶ ralentización de la mirada que se evidencia porque, acaso, hasta una mujer de su hogar, perteneciente al heterogéneo conjunto de la plebe, Juana, en ese año de 1830 conoce de su existencia. Se trata de una gaucha lectora que envía, más tarde, a casa de su hermano otros números para que él disfrute y vea el rol que su sobrino cumple ante el gobierno del Restaurador. Ella guarda esas gacetas con cartas que Rosas le envió a su hijo, en evidente gesto de orgullo. Se estructura, de ese modo, toda una escena en donde lo público y lo íntimo se tocan gracias a la coyuntura política, que promueve que personas de la plebe puedan acceder a esos bienes simbólicos. Así, la casa de la gaucha Juana no aparece solo como el espacio de lo doméstico, donde lo íntimo se toca con lo público en la visita del hombre, sino un espacio politizado, donde la palabra pública tiene un lugar y donde esta mujer asume una posición ante la coyuntura y el gobierno federal (y de ahí, tal vez, el gesto impreciso de su hermano: ella ya conocía y había leído la gaceta). Pero lo que quiero destacar del relato no es solo la escena familiar, íntima, de gozo por parte del tío y la madre de Pancho Lugares cuando lo público y lo político se hacen presentes en el hogar por el salto a la prensa del gacetero, hijo y sobrino. Esos impresos que el tío recibe de parte de la madre tienen un mensajero: el tío José, un negro que oficia ese rol llevando y trayendo las gacetas a pedido de sus patrones. Dice Juana: “[L]o primero que hizo Pancho / Cuando menos lo esperé / Fue mandarme ese Prospejo / Con el negro tío José” (3). El periódico, en su constancia de publicación regular, genera una demanda de lectura, y es el propio tío José el encargado de llevar y traer lo nuevo: “[D]eje que vuelva del pueblo / Con otras el tío José, / Que solo por leer el Gaucho / Ayer tarde lo mandé” (*ibidem*). No sabemos, en términos estrictos, bajo qué tipo de relación José habita esa casa, pero lo seguro es que se trata de un subalterno de Juana. Ella, además, tiene en su hogar rural a otro negro, el tío Blas, en una posición similar a la de José.

La presencia de los negros en la casa de la gaucha supone, bajo el modelo jerárquico que propone la escena, un efecto de discurso donde se definen “los lugares simbólicos” (Miller 2020: 57) de la diferencia racial. Ellos traen y llevan las gacetas sin intervenir en su lectura porque nada sabemos de su relación con ellas, más allá de ese rol de mandaderos que cumplen. Pero lo que traen a la escena es, en sentido estricto, lo éxtimo de la diferencia racial, o lo no extirpado que se arrastra del orden de castas colonial y que se sobreimprime, como en un segundo grado de subalternidad, al orden patriarcal que delega a la mujer al espacio doméstico, ese rancho donde la madre del gaucho aguarda la llegada de los impresos que escribe su hijo. Esto puede ser así leído dado que, si “la dominación racial existe, es como resultado del hecho colonial y no a la inversa” (Rivera Cusicanqui 2020: 28). La gaucha letrada, madre del gacetero Pancho, expone desde la intimidad del hogar una relación de subordinación que no solo pasa por la posesión o no de la letra, sino por la capacidad de mando. La gaceta, bajo su forma de circulación interna y bajo la dinámica que la escena narrada propone, hace público lo éxtimo, dentro de lo éxtimo: esos negros. En efecto, “lo éxtimo [se ubica] donde se espera, se aguarda, donde se cree reconocer lo más íntimo” (Miller 2020: 17). Allí, en “lo más íntimo”, el propio hogar y su dinámica cotidiana, la extimidad se hace presente exponiendo una estructura social que arrastra desde la Revolución de Mayo una deuda, que es la no abolición de la esclavitud, ya que

⁶ En efecto, las gacetas de Pérez tuvieron una circulación importante (Acree 2013).

“podemos decir que la abolición [...] se produjo en 1853 cuando dentro del marco de la Constitución nacional se la prohibió de modo total” (Candiotti 2021: 17). Ese lugar de lo éxtimo, el negro en la casa de la gaucha, en su domesticidad, distribuye roles, otorga a cada cual su justo *papel* en la escena.⁷

Y no podría ser de otra manera: es eso lo que se lee, impreso, mientras Juana sostiene la gaceta y el tío José espera, atento, pero sin vínculo (aparente) con la lectura, la próxima indicación para llevar, o traer, lo que se le entregue. Él representa lo éxtimo al interior de la dinámica hogareña rural: exterior a la escena de lectura, ocupa, sin embargo, el interior de la casa gaucha en el preciso rol que le toca actuar.

Negras que escriben en la prensa de Luis Pérez

Una de las cuestiones más interesantes de la obra gacetera de Pérez reside en el hecho de que ha puesto en juego, además de personajes afro-descendientes, una escritura de la negritud, femenina y masculina. Esa escritura ha tenido dos formas de manifestarse en sus impresos: por un lado, la presencia de textos escritos en bozal que aparecen como misivas que lectores y lectoras envían a las gacetas gauchescas de Pérez; por otro lado, su obra incluye dos periódicos que remiten a editores afro-descendientes: *La Negrita* y *El Negrito*.

Al mismo tiempo, estos impresos deben contextualizarse en un marco mayor, el de la obra de Luis Pérez, que implica la recuperación (y recreación) de voces plebeyas en un sentido muy amplio, dando así lugar a una imagen de comunidad plebeya, una *ficción de pueblo* (Pisano 2022) que tiene protagonismo político y que asume ese lugar desde la opinión. Las gauchas politizadas de Pérez, como Juana, la madre de Pancho Lugares Conteras, son un ejemplo de ello: voces femeninas que salen a opinar sobre el devenir político, en un contexto histórico donde sus apariciones en la prensa poseen “un protagonismo [...] circunscripto al ámbito de la domesticidad, la familia o la intervención social de las mujeres por vía indirecta (vale decir, por vía de la influencia “pacificadora”, no de la participación activa en la vida social y política)” (Batticuore 2017: 48).

La primera composición en bozal que he registrado por parte de una voz negra y femenina en Pérez aparece en el número 8 de *El Gaucho*, publicado el 25 de agosto de 1830. Allí, la Morena Catalina le dice a Pancho Lugares: “[H]acemí favó, ño Pancho / De esplicami tu papelí; / Porque yo soy bozalona / Y no lo puera entendelí”. Se trata de una negra federala que después le cuenta a Pancho que su marido “Quiele tambiene escribi / El es negro bozalona / Pero negro felelá / Y agradecida a la patria / Que le dio la libetá” (4).⁸ La composición gira sobre una tensión bipolar: por un lado, inaugura la realización de una voz inexistente en la prensa porteña previa,⁹ para que su aparición pública sea posible en el marco del federalismo rosista; por el otro, no deja de latir en esa enunciación la marca de subalternidad que aparece en el “pero” como condicionamiento de una subjetividad que debe justificarse desde su propia característica “bozalona”, es decir, bruta al hablar y al entender, dada su condición racial.¹⁰ Para que Catalina adquiera el rasgo que le permita pertenecer

⁷ En efecto, el racismo, desde esta perspectiva, es una de las manifestaciones de la extimidad (Miller 2020: 43-58).

⁸ En el número 11 aparece la carta de Juan de Dios, su marido.

⁹ Aclaro que se trata de la prensa porteña, porque Francisco Acuña de Figueroa, desde Montevideo, ya había experimentado con esas voces (Coll 2012).

¹⁰ Este tipo de expresión, con el adversativo organizando la sintaxis, era un tópico de la literatura sobre negros en el Siglo de Oro español (Lipski 1994), lo cual colabora, mediante la genealogía, en ratificar la hipótesis de lectura propuesta.

a una comunidad política local, aquella que es alumbrada por el Sol de Mayo y que se acaba de fundar sobre el presupuesto de la igualdad, debe justificarse. La condición éxtima de esta voz se alumbra en esa disposición topológica: para estar en ese interior del pueblo rosista, necesita señalar su condición externalizada por su color de piel y su lengua. Ese *pero* es la existencia de lo éxtimo en el discurso y en la comunidad pública porteña porque allí se narra la permanencia de un exterior en ese interior del pueblo: el condicionamiento racial que se asume en ese discurso del yo. Lo éxtimo es esa presencia del adversativo en la escritura de Catalina, donde se asume la estructura cultural que, desde la colonia y su ordenamiento en castas, relega a la negritud a un segundo plano bajo una forma singular de subalternidad. Es, entonces, una manifestación de la colonialidad del poder (Quijano 2010) que actúa en la determinación de lo cotidiano. Y este punto es central porque revela la estructura racial que sostiene y limita la posibilidad de aparición de este enunciado en la prensa porteña. Quiero decir: sin dudas es algo destacable la presencia de esta voz dado que en su asunción pública desde la prensa de Pérez la negritud presenta cierta (ficción de) carta de ciudadanía; pero, a la vez, no deja de habitar allí el condicionamiento de un orden simbólico que determina a ese enunciado colándose en su forma de realización: Catalina debe hablar desde el *pero* en tanto condición adversativa que modula, en la lengua, un lugar social para la negritud, incluso ante otro (gaucho) de la plebe.¹¹

Tres años después de la carta de Catalina, aparece el diario *La Negrita*, cuya editora ficcional es Juana Peña. Este periódico, al igual que *El Negrito*, tiene muy breve duración (dos números, en su caso; seis, en el de su homónimo masculino) y aparece durante el conflicto entre federales cismáticos, fieles a Juan Ramón Balcarce, y federales apostólicos, fieles a Rosas. Esta breve duración evidencia una formación coyuntural de uso para el conflicto político en desarrollo por entonces ya que, comparada con la que tuvo *El Gaucho*, nos habla de un relegamiento al interior de la obra de Pérez que dialoga con las condiciones sociales de la época y con el propio modo de postular un pueblo desde la escritura de este autor.¹² A partir de ese lugar de enunciación particular, la posición de *La Negrita* ante los hechos políticos es clara y contundente, tal como se ve en los versos que abren el primer número de la gaceta, publicado el 21 de julio de 1833: “[Y]o me llamo *Juana Peña* / Y tengo por vanidad, Que sepan todos que soy / *Negrita muy federal*” (destacado en el original, 1). Lo íntimo aparece entrometido cuando Juana afirma, en tanto gesto de oposición a los enemigos: “[O]pongamos a su intento / Nuestros pechos por muralla, / Y reunidos los negritos, / Corramos a salvarla [a la patria]. / Esto aconsejar debemos / Las mujeres al marido, / Y las madres á sus hijos” (1). Más allá de la aparición de lo doméstico como espacio de la voz femenina para el consejo (otra vez, como en Catalina y en Juana Contreras), algo que el periódico asume y ante lo cual, a la vez, toma distancia, es que, a diferencia de la carta de Catalina y de otras publicaciones de autoría negra en Pérez, el bozal no es empleado aquí, sino que se opta por un castellano sin marca racial, homólogo al de otros periódicos del autor, donde se evidencia una lengua de la plebe, no de la cultura letrada. Esa diferencia genera la duda: ¿por qué no emplear el bozal, tal como se lo usó previamente, si lo que se quiere es enfatizar una identidad desde el título del periódico?

¹¹ Vale aclarar que utilizo el término “plebe” para, como ha señalado Gabriel Di Meglio (2016: 18), marcar el sesgo asimétrico que el término arrastra en su uso mismo en relación a otro u otros sector o sectores de la sociedad que se piensan como la elite o la gente decente.

¹² Es cierto que la corta duración de los periódicos puede ser un rasgo de época. Pero aquí, dado que nos referimos a un autor que tuvo constancia para publicar ciertas gacetas, llama la atención que estas hayan tenido tan breve continuidad frente al resto de su obra.

Juana Peña, al igual que Catalina, debe justificar su patriotismo sobre la base racial desde la que se nombra, sobre esa ambivalencia que atañe a su propio ser: “[P]ero yá que me ha chiflado / Por meterme á gacetera / He de hacer ver que *aunque* negra, / Soy patriota verdadera” (destacado propio, 1). He aquí, tal como vimos también para el caso de Catalina, un condicionamiento racial en el discurso que, además, en este caso, se desplaza hacia la forma estética en la ausencia del bozal: la negritud, base en la jerarquía social, no puede tener, sin más, presencia pública dado que lleva el sello de lo extranjero y lo ominoso, del estereotipo y la subalternidad, el *aunque* que la retiene más allá y más acá del pueblo, en esa exterioridad internalizada de la comunidad política en la que vive. Este gesto suplementario acontece como solapamiento en el acto de reivindicación, de corte político, con el que se intenta representar a la figura de la mujer negra. Se construye, así, una voz desplazada de su condición subjetiva mediante la aparición de un Otro que dice su otredad, en una voz que anula la diferencia en el devenir general de la plebe porteña, tal como la representa Pérez. Un cierto efecto de ventriloquismo se apodera de la subjetividad negra y habla desde la homogeneización de su diferencia.

¿Qué moviliza a esa forma de realización que se ve en la escritura de Juana Peña? Quiero plantear, en ese sentido, dos cuestiones: en primer lugar, un posible intento por eludir un efecto paródico; pero, también, la necesidad de comprensión del mensaje, teniendo en cuenta que la gaceta se piensa para la circulación oral y su reproducción se simplifica evitando la pronunciación dificultosa a la que obliga el bozal escrito.

El primero de esos aspectos defrauda en su realización y actúa como una bufonada exponencial, dado que si ya la lengua gauchesca implica “un disfrazado a quien el disfraz nunca le quedará del todo ajustado” en tanto es “mitad hombre de la ciudad [...] mitad chiripa” (Lamborghini 2003: 106): ¿qué decir de una lengua que no realiza en la mimesis a la subjetividad que anticipa —*La Negrita*— pero reproduce el mismo esquema que cuando habla un gaucho o una gaucha (“mitad hombre de la ciudad...”) Si, siguiendo con Lamborghini, “la parodia [...] es siempre una relación de semejanza y contraste con un Modelo determinado” (107), acá el modelo se ha desplazado borrando la singularidad del sujeto referido (Juana Peña) para que esa subjetividad sea cooptada por otra voz, extraña en su cuerpo, éxtima en lo éxtimo, impidiendo estabilizar el significado en torno a esa subjetividad: ¿habla así *aunque* sea una negra? Si agregamos que el costado risible y corrosivo que caracteriza a la obra de Pérez está presente en el periódico, entonces hay una parodia que, por ese mismo gesto de corrimiento, puede ser doblemente bufa: no solo por la condición anfibia que Lamborghini destaca en el cruce cultural de la realización gauchesca, sino además por la falta de fidelidad en la representación literaria de la voz que se propone como enunciativa. Como si la voz pudiera anticipar por un siglo a René Magritte para contradecir al título de la gaceta: esto no es una negra.

Respecto de la segunda cuestión que mencioné arriba, podemos pensar que esa factura estética de la voz de Juana Peña implicaría una facilitación de la circulación de la gaceta cuyo éxito es, por supuesto, el fin que se busca. Pero lo que se difunde, en este caso, no es más que el desajuste antes mencionado, el doble gesto bufo que hace de Juana una subjetividad negra y aculturada lingüísticamente y, en ese sentido, el centro de lo que se transmite no es el mensaje de una negra sino el mensaje del pueblo rosista que Pérez ficcionaliza en sus gacetas. Pueblo imaginado que actúa como un dispositivo que, más allá de su potencial efectividad política,¹³ solapa la diversidad de la plebe

¹³ Vuelvo aquí sobre el texto de Acree (2013) donde se brindan evidencias sobre la circulación de la gaceta y su éxito.

porteña en el mismo gesto de intentar evidenciarla, en pos de un gauchocentrismo de la lengua y la población.

Ambas cuestiones, entonces, se complementan cuando las observamos desde esta perspectiva de lo éxtimo. Porque la falta del bozal suena, como se afirmó, también a parodia y la parodia funciona, al mismo tiempo, como medio eficaz para la transmisión del mensaje y del pueblo que imagina la gaceta a través de la homogeneidad lingüística. Uno y otro aspecto, entonces, se implican. Ese no estar del todo en su lugar, supone la estructura de lo éxtimo: si habla en bozal se marca desde la lengua una diferencia insalvable; si lo elude, el gesto diferencial emerge en el solapamiento de un rasgo central de la subjetividad, esto es, su lengua. En ese sentido, atendemos a una escena que, si bien pretende ser reivindicativa de la comunidad afro-porteña y afro-bonaerense en el marco del rosismo, no puede eludir ver al otro como carente del andamiaje que se requiere para considerarse ciudadano neto, buscando suplir esa falta en la construcción de la voz general de la plebe, pero evidenciando, en el mismo gesto, la falta que busca encubrirse. La pulsión homogeneizadora de lo plebeyo, cuya única ganancia se orienta a la figura autóctona y centralizada del gaucho, tiene aquí uno de los capítulos de su realización en la historia cultural argentina. Una historia que hará del gaucho el símbolo de una nación que obtura la existencia de *Otros* posibles para el pueblo que la fundamenta.

IV. Última escena: gaucha en el siglo XXI o un canto desde la extimidad de la voz

En los últimos quince años asistimos a una nueva inflexión literaria en el retorno a lo gauchesco. La década de los Bicentenarios ha visto emerger reescrituras del *Martín Fierro* y la alusión a lo gaucho y/o lo gauchesco en textos de muy diversa realización estética: desde el experimento vanguardista de Pablo Katchadjian con *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007), hasta *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, pasando por “El amor” (2011), de Martín Kohan, *El gauchito Martín Fierro* (2011), de Oscar Fariña, y *¿Sueñan los gauchoideos con ñandúes eléctricos?* (2015), de Michel Nieva, entre otros casos posibles, el centro canónico de la tradición literaria y cultural de la nación ha sido revisitado para intervenirlo de modos polémicos. No es, claro, una novedad el movimiento de repetición y diferencia que estos gestos implican. Ejemplos sobran de décadas anteriores sobre prácticas estéticas donde lo gaucho y lo gauchesco son trabajados de modos muy diversos, desde la poesía de Leónidas Lamborghini a la literatura criollista popular, del cine de Leonardo Favio al heavy metal de Ricardo Iorio, de Borges a Molina Campos y de Pino Solanas a la mascota del Mundial 78. Pero, en todo caso, lo interesante reside en atender a la especificidad de este nuevo, o último, retorno, el cual todavía está siendo puesto en juego. En esta nueva oleada, por ejemplo, se destacan los textos que se enmarcan en formas genéricas hasta hace poco menores (como la ciencia ficción) y escrituras que se posicionan desde el feminismo, la ecocrítica y las disidencias. En líneas generales, se puede afirmar que lo gauchesco, en tanto dispositivo cultural, funciona como un núcleo de sentido en torno del cual se disputa, no la identidad gaucha en sí, ni la mera tradición como reservorio o archivo cultural de una nación, sino los límites simbólicos que una identificación cultural puede imponer al conjunto de la comunidad que constituye a esa nación. Porque, en definitiva, si el *Martín Fierro* es nuestro poema épico nacional y el gaucho su subjetividad representativa, allí se juega, no la

singularidad del plebeyo rural, sino la amplitud misma del pueblo nacional que esa subjetividad representa de modo paradigmático.

La historiografía, para no mencionar solo lo que se articula en torno a la literatura, ha atendido a esta cuestión recientemente. No solo por el valioso auge que en las últimas décadas ha tenido la historia popular, con figuras como Raúl Fradkin, Ana Frega, Jorge Gelman, Juan Carlos Garavaglia o Gabriel Di Meglio, sino también la recuperación de un debate en torno a la negritud en el territorio nacional, con los aportes, entre otros, de Magdalena Candiotti (2021), e incluso con el trabajo de Ezequiel Adamovsky, *El gaucho indómito* (2019), y otros autores, como Emiliano Casas (2022) y Emiliano Ruiz Díaz (2023), que han trabajado sobre reescrituras y vueltas al *Martín Fierro* y el gaucho en el siglo XX. Todo esto en la última década, década y media: la época de los Bicentenarios parece querer saldar cuentas con la tradición y el canon.

Ese, entonces, es el marco en el cual propongo leer otra manera de intervenir ese canon: el de la payadora/escritora, Nayla Beltrán, quien, además, realiza un trabajo crítico en torno a esta cuestión. La siguiente cita resulta representativa de su postura, que se toca con la lectura que propongo:

Si las tradiciones culturales son la representación de la identidad nacional, y la figura emblemática de estas tradiciones es un hombre masculinizado, y si en estas tradiciones las mujeres son chinas sin nombre ¿qué lugar se espera entonces que ocupen las mujeres dentro de los contratos sociales de la Argentina? Ya no sólo en lo cultural ¿No cabe por lo menos preguntarnos si habría que revisar la configuración de la identidad nacional a partir de una reformulación del poema épico y su figura simbólica, el *Martín Fierro*?

Cantar a lo gaucha, la décima

La figura de la gaucha cantora no es habitual en la gauchesca (Roman 2023) y tampoco es preponderante en el universo folclórico. En el *Santos Vega*, de Hilario Ascasubi, publicado en 1872, Juana Petrona, esposa de Rufino Tolosa, luego de recibir a Santos Vega en su casa y de haber iniciado un diálogo amable (como suelen ser los diálogos en la gauchesca), canta una cifra. O, mejor dicho, se dice que canta una cifra, pero no se nos refiere su contenido. A ese canto, el cual conmueve a Santos Vega, este responde con unas décimas de amor cuyos versos tampoco llegamos a conocer; pero, en definitiva, a Santos Vega lo escuchamos (leemos) narrar y cantar en el resto del extenso poema y en la tradición misma. Sin embargo, la escena nos permite acceder, de lleno, a la obra de Nayla Beltrán porque allí, en esa distribución de cantos, se mezcla la voz silente de la cantora gaucha en la tradición, por un lado, y la décima, por el otro, como forma característica de la voz masculina del canto surero. Aquí lo éxtimo de esa voz, que aparece en un género musical y literario en el que su conformación supone a la voz masculina como determinante y central.

Dilucidar la perspectiva o posición que asume el canto de Beltrán no requiere de ninguna facultad particular. En el propio título del libro/disco¹⁴ lo dice: *Décimas féminas. Versos criollos en clave feminista*. Podemos decir que allí está todo: la tradición recuperada (décimas, versos criollos) y la impronta, clave, que esa relectura encara desde una mirada que lee a esa tradición y la reescribe a partir del feminismo. La doble intromisión de un discurso como ese, que actúa en el plano del canto

¹⁴ Así llamo a su obra aquí analizada dado que ese dispositivo debe pensarse en la combinación de ambos objetos.

folclórico de la peña y el plano escrito de la producción libresca, no implica meramente la disputa por un espacio en esos campos artísticos. Dado que lo gauchesco posee el lugar que he señalado previamente en la trama simbólica que conforma a la nación, y que hemos visto también en la reflexión crítica de la propia autora, la emergencia de esta cantora supone la apertura de una polémica por los contornos mismos de esos límites simbólicos y por la forma de una hegemonía que imprime en la comunidad la estatuariedad del canon: “donde aquella tradición / no represente patrones / y sí sean transmisiones / de esta mestiza nación” (46). Implica, entonces, que el reparto de lo sensible en el que se asienta la distribución de lugares y posibilidades para cada subjetividad es puesto en cuestión: “Gaucha, patria y tradición / ¿A qué lugares nos llevan?” (43). Discute, la composición, el lugar del gaucha en esa trama y los usos de los que fue sujeto, imponiéndose una mirada blanqueadora, masculina y funcional a intereses económicos opuestos a los de esa propia clase y a esa subjetividad canonizada. Discute, podríamos decir, el lugar de lo femenino y el blanqueamiento del gaucha que ha dejado a lo mestizo, lo indígena y lo afrodescendiente sin lugar en esa trama: “[P]ienso si la tradición / propia como una milonga / no es tiempo de que proponga / una criolla agitación. / Que hable de revolución / de una patria feminista, / que el dogmatismo purista / le ceda el paso a un cantar / renovado y popular / con el presente a la vista” (46).

Entre la escritura y la voz: una agitación

En las décimas escritas por Nayla Beltrán hay, como ya dije, diferencia: se imprime (literalmente) el verso de una mirada feminista en el marco de una tradición cuyo énfasis reside en la virilidad del hombre. Pero esa diferencia que instaura la escritura, si pensamos en el libro, se actualiza de otro modo en su vínculo con el disco. Más puntualmente, en la sonoridad no escrita del canto femenino en tanto voz que aparece como puro sonido que perturba lo esperable (esto es, la voz de un cantor). El sonido, para tener sentido, debe pasar por la prueba del significante, debe ser reconocido por el Otro. Allí, en ese encuentro, el sesgo esencialista de considerar que el verso criollo del que canta opinando debe ser encarnado en un hombre entra en cortocircuito, dado que el lastre de la tradición consolida a la voz masculina como horizonte único de un paisaje dominado por el gaucha, cantor, patriota y blanco. Al proponerse audible la voz de la escritora que canta, se disputa el lugar de privilegio del sonido de lo masculino como obturación en lo criollo para que otras voces emerjan. Ese fonocentrismo masculino en el universo de lo gauchesco es tal vez el foco de mayor resistencia a la emergencia de la cantora, aquello donde se evidencia como éxtima; emergencia que solo se logra por el dispositivo estético que se constituye del libro al disco, del disco al libro. De este modo, la voz, no solo la escritura, “puede aparecer como una amenaza a la consistencia metafísica” (Dolar, 2007: 57) de la tradición. Esa voz, la de la cantora y autora de décimas, es la que interviene en la tradición surera y payadoresca para disputar los contornos de lo posible. En su disonancia fundamental respecto de la voz de la tradición, provoca y desafía porque, en efecto, la voz liga al significante con el cuerpo. Y dado que estamos ante una voz de litigio, una voz de la disidencia, esa voz se apropia de los significantes de la tradición para establecer un vínculo no tradicional: el de lo criollo con el cuerpo femenino, aquella voz que Ascasubi no nos permitió leer (escuchar) en su *Santos Vega*; aquella voz que se recupera, transformándola en la nueva coyuntura, de las gauchas escritoras de Pérez o las de Francisco de Paula Castañeda y de las pocas que cantaron, previamente, en la escena

surera. Ese cuerpo vinculado a las tareas del hogar rural se vuelve fuente de emisión de una letra que se escribe, publica y canta desde la subjetividad no esperada de la autora/cantora del libro y del disco.

V. Coda: lo éxtimo como punto de referencia del pueblo por venir

En una famosa escena de *El gaucho Martín Fierro*, nuestro gaucho cantor, toro en su rodeo y torazo en rodeo ajeno, insulta a una negra mientras improvisa coplas para divertirse con los presentes, se trenza en un duelo a cuchillo con la pareja de ella y lo termina matando (es la muerte de ese moreno cuyo hermano, siete años después, perderá en la payada de contrapunto en el otro poema de Hernández, *La vuelta de Martín Fierro*; mismo moreno que, en el cuento “El fin”, de Borges, matará a Fierro, cerrando la lógica normativa de lo masculino gaucho: del canto al cuchillo). El insulto viene por la apariencia física de la negra: “va...ca... yendo gente al baile”, dice un Fierro pasado de copas, y en ese verso señala que el goce es para algunos cuerpos, no para todos; el de él, por supuesto, sí: ahí lo tenemos, borracho, alegre y cantando, mientras señala la disonancia de un cuerpo ajeno al espacio del festejo que allí, como se dice, *cae*, pero que se debería estar *yendo*: esa vaca. Una de las décimas de Nayla dice así: “[L]a mujer goza del vino / igual que el más gentil hombre / y que nadie se me asombre / que más que el vino / gusta del placer divino / carnal y sentimental” (22). Podría ser una décima donde la cantora le contesta, imaginariamente, a Fierro, argumentando que el goce no es patrimonio de un género o una disposición racial, sino de lo humano. En esa línea también pueden leerse sus “Décimas eróticas” y otras composiciones del libro-disco: “Hoy yo otras reglas decido / de las que no han sido escritas” (34).

Esa negra que Fierro violenta podría ser Catalina, que llega con su marido a un baile y se encuentra con el malevo local que despliega su racismo y su misoginia. Pero también, allí, tenemos un vínculo con Juana Peña, ya que ella es “[N]egrita que en los tambores / Ocupo el primer lugar, / Y que todos me abren cancha / Cuando yo salgo a bailar” (1). En ambos casos, en la obra de Pérez y en la de Beltrán, se realiza una ficcionalización de las subjetividades que tiende a una amplitud que pueda abrir la posibilidad de un pueblo donde la diferencia (racial o sexual) tenga lugar. Son experiencias estéticas diversas, de momentos diferentes y con determinaciones y limitantes histórico-coyunturales particulares en cada caso. Lo que se mantiene, del 1830 al 2020, es el gaucho como centro para un debate por el futuro de la comunidad política de la región, de sus contornos subjetivos, de sus visibilizaciones y exclusiones. El gaucho, entonces, como potencia que abre la escritura, pero también como obturador simbólico cuyo uso, cultural y literario, puede frenar la emergencia del otro en la extimidad de una plebe no gaucha ni masculina. En esa ambivalencia todavía anida el pueblo por venir de una sociedad emancipada; un pueblo alumbrado y oscurecido, aún, por el Sol de Mayo y sus sombras.

JUAN IGNACIO PISANO (1981). Licenciado en Letras y doctor (área Literatura) por la Universidad de Buenos Aires. Es investigador del Conicet. Ha integrado e integra grupos de investigación y publicado ensayos críticos sobre poesía gauchesca, literatura colonial, ciencia ficción y heavy metal en libros y revistas especializadas de distintos países. Es docente de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña en la cátedra Literatura Latinoamericana I “B” (El Jaber), y de la Universidad Nacional de Hurlingham, donde tiene a cargo la materia Literatura Argentina II. Publicó *Ficciones de pueblo. Una política de la gauchesca (1776-1835)* (2022), por editorial Eduvim. Ha editado, además, *No solo un poema gauchesco: obra poética de Juan Baltasar Mazziel* (2024), por la editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Prepara una edición crítica del *Martín Fierro*, de José Hernández, para editorial Colihue. Co-editó y compiló, junto a María Vicens, *Prensa, pueblo y literatura: una guía de consumo* (2020) para la colección Asomante del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Ha publicado las novelas *El viento de la pampa los vio* (Baltasara, 2021) y *El último Falcon sobre la tierra* (Baltasara, 2019) que resultó ganadora del Premio Medifé-FILBA 2020 con un jurado compuesto por Luis Chitarroni, Beatriz Sarlo y Eugenia Almeida.

Bibliografía

- ADAMOVSKY, Ezequiel. 2019. *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ASCASUBI, Hilario. 1872. *Santos Vega y los mellizos de la Flor. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778-1808)*. Paris: Imprenta de Paul Dopunt.
- BATTICUORE, Graciela. 2017. *Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina*. Buenos Aires: Ampersand.
- BELTRÁN, Nayla. 2021. *Décimas féminas. Versos criollos en clave feminista*. Buenos Aires: Ediciones La Mariposa y La Iguana.
- BHABHA, Homi. 2007. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BORGES, Jorge Luis. 2005. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. 2017. *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- CANDIOTTI, Magdalena. 2021. *Una historia de la emancipación negra. Esclavitud y abolición en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CASAS, Emiliano. 2022. *Como dijo Martín Fierro. Interpretaciones y usos del poema durante el siglo XX*. Buenos Aires: Prometeo.
- COLL, Magdalena. 2012. “Derroteros de la lengua bozal en Montevideo en el siglo XIX: el “Canto patriótico de los negros...”, de F. Acuña de Figueroa y otros escritos”. *Revista Encuentros Uruguayos*, Vol. V, N° 1, 251-277.
- DI MEGLIO, Gabriel. 2016. *¡Viva el bajo pueblo! La plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la Revolución de Mayo y el rosismo*. Buenos Aires: Prometeo.
- DOLAR, Mladen. 2007. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- FARIÑA, Oscar. 2011. *El gaicho Martín Fierro*. Buenos Aires: Factotum.
- FRADKIN, Raúl y Gelman, Jorge. 2015. *Juan Manuel de Rosas. La construcción de un liderazgo político*. Buenos Aires: Edhasa.
- FRANKE, A. C. 2019. “Extimidad : una forma de estar en el mundo actual”. En *VI Jornadas de Investigación en Humanidades Homenaje a Cecilia Borel*. Noviembre, diciembre, 2015. Bahía Blanca.
- HERNÁNDEZ, José. 2005. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Norma.
- KATCHADJIAN, Pablo. 2007. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía.
- KOHAN, Martín. 2011. “El amor”, publicado en *Página 12* edición del 4 de febrero <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-161693-2011-02-04.html>
- LACLAU, Ernesto. 2005. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LAMBORGHINI, Leónidas. 2003. “El gauchesco como arte bufo”. En *La lucha de los lenguajes*, dirigido por Julio Schwartzman, vol 2, *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (Noé Jitrik, dir.). Buenos Aires: Emecé.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. 2020. “Las hijas de Hegel”. *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires, Random House.
- LIPSKI, John. 1994. “El español afroperuano: eslabón entre África y América”. *Anuario de Lingüística Hispánica*, N° 10, 179-216.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. 2005. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

-
- MAZIEL, Juan Baltasar. 2024. *No solo un poema gauchesco. Obra poética de Juan Baltasar Maziel*. Buenos Aires: Secretaría de Publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- MILLER, Jacques Alain. 2020. *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós.
- NIEVA, Michel. 2015. *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* Buenos Aires: Santiago Arcos.
- PISANO, Juan Ignacio. 2022. *Ficciones de pueblo. Una política de la gauchesca (1777-1835)*. Villa María: Eduvim.
- _____. 2024. “La gauchesca como objeto y materia de intervenciones críticas, o los excesos de la voz”. *Sentidos de lo material en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Colección Asomante JN Editor. MIMEO.
- QUIJANO, Aníbal. 2019. *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Buenos Aires, Ediciones del Signo.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia 2020. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- ROMAN, Claudia. 2022. “Gauchas ahorrajadas y otras fantasías de la literatura argentina”. En *Mujeres en revolución. Otros comienzos*, coordinado por Graciela Batticuore y María Vicens, *Historia Feminista de la Literatura Argentina* (Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte, dirs.). Villa María: Eduvim.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. 1957. *Luis Pérez y la biografía de Rosas escrita en verso en 1830*. Buenos Aires: Clio.
- RUIZ DÍAZ, Emiliano 2023. *Antología gauchi peronista (1945-1975)*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- SIBILA, Paula. 2015. “O Universo Doméstico na Era da Extimidade: nas artes, nas mídias e na internet”. *Revista Eco Pós*, Vol. 18, N° 1, 133-147.

Obras de Luis Pérez

El Gaucho (1830-1834)
La Negrita (1833)
El Negrito (1833)