



Josefina Ludmer
**El género
gauchesco**
Un tratado sobre la patria



Josefina Ludmer

El género
gauchesco

Un tratado sobre
la patria



© 1988, Josefina Ludmer
© De esta edición:
2000, LIBROS PERFIL S.A.
Chacabuco 271 (1069) Buenos Aires

Ilustración de tapa: Harry Grant Olds, *Gaucho*, ca. 1901

Diseño: Claudia Vanni
ISBN: 950-639-487-3
Hecho el depósito que indica la ley 11.723
Primera edición: abril de 2000
Composición: Taller del Sur.
Paseo Colón 221, 8° 11. Buenos Aires
Impreso en el mes de marzo de 2000
Verlap S.A. Producciones Gráficas
Comandante Spurr 653, Avellaneda. Provincia de Buenos Aires
Impreso en la Argentina - *Printed in Argentina*

Todos los derechos reservados

*A la memoria de mi padre.
A mi hijo*

PRÓLOGO A ESTA 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 gaucho: 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 gaucho define la palabra 'gaucho'".

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 sub-alteridades o sub-alternidades, 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 regio-

nes). 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 po-

lítico-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* sólo 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 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.

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 (*Contrapunteo 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 trans-

culturación 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 sólo se sitúan al nivel de los asuntos ni 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(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: 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, N° 29, Lima, 1989: 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*, editado por John Beverley y Hugo Achugar, 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 Uni-

versity 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: 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 Grafta. Expediente Historia y subalternidad*, México, Universidad Iberoamericana, nº 12, 1999:149-176) 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 práctica de una ciudadanía) es registrar los momentos en que aparece una contrarrazionalidad 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.

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

En este primer momento sólo interesan dos categorías, la de uso y la de emergencia. La primera es la que quizá define y permite pensar el género gauchesco: un uso letrado de la cultura popular.¹ Se trata del uso de la voz, de una voz (y con ella de una acumulación de sentidos: un mundo) que no es la del que escribe. La categoría de uso deriva sobre todo de la condición instru-

¹ Es lo opuesto al uso popular de la cultura "alta" o hegemónica (por ejemplo, el uso popular de la religión en la forma de supersticiones o milagros, o las diversas tretas populares como el disimulo, la trampa, la mentira, que se inscriben siempre en un espacio de enfrentamientos, resistencia y conflictos). Cuando decimos "popular" en la literatura gauchesca nos referimos a la cultura campesina, folklórica, de los sectores subalternos y marginales como el gaucho; esta cultura debe diferenciarse rigurosamente de la cultura popular urbana o de la "cultura popular" como cultura de masas. La cultura popular del gaucho no sólo incluye el folklore que heredó —y transformó— de los españoles, sino sus costumbres, creencias, ritos, reglas y leyes consuetudinarias. El género gauchesco usó esa cultura para constituirse: versos, refranes, dichos, fábulas; usó la voz, los modos verbales de esa cultura. Y es una voz que forma parte de un sistema, con niveles diversos, que no diferencia entre arte, educación, ley, vida práctica y política. Y entre vida pública y privada.

En este tratado no se trata de exaltar idílicamente la cultura oral tradicional ni de caer en la ilusión empirista de un objeto "natural" e inmediato, independiente de cualquier sistema conceptual de clasificación y categorización. Los escritores del

mental, de servicio, de los gauchos: es la categoría misma del sentido para los que no tienen algo que tiene el que escribe y usa sus sentidos.

La segunda categoría tiene sentidos precisos: emergencia es surgimiento y también necesidad urgente de uso. El momento de la emergencia del género es el momento anterior a la repetición, la variación y la convención que, precisamente, constituyen un género literario; es la ilusión de la primera vez, cuando las ideas del género no son todavía ideas recibidas. Entonces lo escrito es enteramente transparente, parece decirlo todo y todo puede leerse a la vez: las categorías verbales constituyen un vínculo irreductible entre referenciación, acción y formalización. El uso del género disgrega y autonomiza ese vínculo. Según como se planteen las categorías de uso y de emergencia cambia la lectura del género.

género fueron los primeros que construyeron, con ese objeto, una epistemología: un modo de conocerlo al usarlo.

Por otra parte, concebimos la popularidad de un fenómeno como uso y no como origen, como posición y relación y no como sustancia (cfr. Alberto M. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo, Palumbo editore, 1973 2a, y en el campo latinoamericano, la revista *Comunicación y cultura* n° 10 (Interrogantes sobre lo popular), México, agosto 1983). Ciertos textos (surgidos de cualquier parte y modo) son adoptados por ciertos grupos según modalidades específicas: aquí la transmisión oral, la elaboración y reelaboración común. La popularidad se define, además, por su diferencia con los fenómenos no populares: algo que está presente en cierto ámbito social y no en otros. Definir la poesía gauchesca como un uso letrado de la cultura popular no equivale a negarte popularidad; muchos textos retornaron a su fuente parcial y uno, privilegiado, se folclorizó: *Martín Fierro* fue adoptado como propio según el modo oral de difusión y dejó su marca en la lengua y la cultura nacional. Los estratos popular y culto se ligan por una red de intercambios, préstamos y relaciones recíprocas. (Cfr. para este punto y para los niveles de antagonismo y conformismo de la cultura oral tradicional, Luigi M. Lombardi Satriani, *Antropologia culturale ed analisi della cultura subalterna*, Florencia, Guaraldi, 1974, y del mismo autor *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, México, Nueva Imagen, 1978. Para la crítica al realismo ingenuo con respecto a la cultura popular, y un enfoque sistemático ligado con los formalistas rusos, Pëtr Bogatyrev, *Semiotica della cultura popolare*, Verona, Bertani editores, 1982. Bogatyrev escribió con R. Jakobson en 1919 el "Programa para el estudio del teatro popular", y en 1929 "El folklore como forma específica de creación". En esa tradición y también en ruso, Juri M. Lotman, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della culture*, Roma, Bari, 1980. Y en el campo italiano, de donde como se ve provienen la mayoría de los estudios y traducciones —en la estela de Gramsci—, Giovanni B. Bronzini, *Cultura popolare. Dialettica e contestualità*, Bari, Dedalo, 1980.)

Pero el momento de la transparencia es doblemente paradójal. Primero, porque allí se lee como género lo que todavía no constituye género. Segundo, porque esa transparencia (que es, en parte, producto de la sustracción del pasado y de la convergencia en un punto de fuerzas múltiples), es también un efecto de perspectiva: sólo puede leérsela desde el género ya constituido, el futuro y la convención. Desde el despliegue total del sentido del género. Son las dos paradojas características del uso del sentido que surgen cuando se busca leer el sentido de la categoría de uso.

Uso y emergencia, y sus paradojas, se definen aquí en la movilidad temporal y en la diversidad de objetos literarios. La movilidad: cada momento, etapa, corte, límite, es leído desde otros (Hidalgo desde Castañeda, desde Hernández; *La vuelta* desde *La ida*, desde Borges, desde Hidalgo; *La ida* desde la "Biografía de Rosas" de Luis Pérez y esta desde la de Angelis; todo el género desde Fausto, y este desde la literatura argentina presente). La diversidad: nos movemos entre tonos, voces, enunciados, acciones, relatos, nombres, lugares, palabras, y a la vez postulamos el carácter fundante de la diferencia de objetos y campos en literatura.²

2 Nota sobre la crítica

En esta primera parte sólo interesan dos categorías, la de objeto y la de límite. La primera es la que quizá define y permite pensar la crítica: "objeto" es lo que se lee en la escritura otra o de otros. La categoría de objeto abre el espacio teórico de la crítica porque refiere a la vez a la materia que se recorta o construye para leer (determinadas escenas de palabras, nombres, historias en palabras, vacíos de palabras, relaciones y sociedades de palabras), y al sentido que se le da y que es indisociable de su construcción (en esos objetos pueden leerse universos: sociedades, sistemas, sujetos, pasiones, historias y hasta cuerpos diversos). La categoría de objeto en crítica es simultáneamente la categoría de restricción, de construcción y de sentido. Y definir qué lee un crítico, cuáles son sus objetos, es definir el sentido de su crítica.

En este ensayo se construye una antología, una selección específica de objetos verbales para leer el corpus del género gauchesco. Los objetos de la antología tienen un principio común que los une: cada uno constituye un límite, una frontera. Se experimenta con los objetos de los límites; los objetos son demarcadores y se construyen para leer límites. Delimitar un objeto, un sentido y una frontera constituye el mismo movimiento. La segunda categoría, la de límite, se confunde entonces con la primera, la de objeto. Y esa confusión reproduce otra: los límites del género gauchesco, el cuerpo del género y sus límites, quieren ser también los límites de la crítica.

Porque el límite de la crítica, lo que la constituye como institución, es la referencia a la escritura de otro, o a un corpus otro, sin la cual dejaría de ser crítica. La antología de este ensayo (sobre el cuerpo del género y sus límites) es simultáneamente una antología (un conjunto de objetos) de los límites de la crítica, sus con-

venciones últimas. Las dos fronteras se tocan; de un lado los objetos que se leen, del otro lado las posiciones para la construcción y lectura de esos objetos: los sujetos o el sujeto cada vez disperso y móvil. En el medio las fronteras o límites del género y de la crítica.

Movilidad y diversidad: en este ensayo no se trata con un solo tipo de objeto. Según las posiciones relativas de los objetos del género y de los sujetos de la crítica, surgen figuras diversas. Se trata de un efecto de perspectiva cambiante, que depende de las líneas que trazan las posiciones en las fronteras. Se busca un tipo de línea o de perspectiva privilegiada: la que permitiría leer todo a la vez y donde el objeto parecería decirlo todo. O la que permita leer en los objetos del corpus del género lo que se quiera leer; en esos *aleph* se verían el género y la crítica como si estuvieran frente a frente y dibujaran algo así como un arco luminoso de 360°: la transparencia total que es el sueño de la crítica. Entonces la crítica dejaría de ser ella misma y el otro corpus y sus objetos dejarían de ser ellos. Se pondrían en crisis mutua. Llegar a la paradoja de la transparencia sería llegar a disolver simultáneamente el género (lo que se lee) y la crítica (la que lee).

LAS DOS CADENAS

Dos cadenas de usos, entrelazadas, podrían delimitar el género gauchesco.

LAS LEYES

El primer límite del género es la ilegalidad popular. Por una parte la llamada "delincuencia campesina" (el gaucho "vago", no propietario y sin trabajo ni domicilio fijos, la conocida ecuación desposeídos = delincuentes), y, por la otra, correlativamente, la existencia de un doble sistema de justicia que diferencia ciudad y campo: la ley de vagos y su corolario, la de levas, rige sobre todo en la campaña. Esta dualidad se liga, a su vez, con la existencia de una ley central, escrita, que enfrenta en el campo al código consuetudinario, oral y tradicional: el ordenamiento jurídico de reglas y prescripciones que funda la comunidad campesina. La "delincuencia" del gaucho no es sino *el efecto de diferencia* entre los dos ordenamientos jurídicos y entre las aplicaciones diferenciales de uno de ellos, y responde a *la necesidad de uso*: de mano de obra para los hacendados y de soldados para el ejército.³

³ Cfr. C. O. Bunge, "El derecho en la literatura gauchesca", en sus *Estudios*

LAS GUERRAS

El segundo límite del género es la revolución y la guerra de independencia, que abren la práctica del uso militar del gaucho y su desmarginalización. Con las leyes y las guerras puede establecerse la primera cadena de usos que articula el conjunto del género y le da sentido:

- a) utilización del "delincuente" gaucho por el ejército patriota;
- b) utilización de su registro oral (su voz) por la cultura letrada: género gauchesco. Y en adelante:
- c) utilización del género para integrar a los gauchos a la ley "civilizada" (liberal y estatal).

La cadena, casi circular (la lógica de los usos parece tomar esa forma), se abre con los textos de Hidalgo y concluye con *La vuelta de Martín Fierro*. Voz y ley se modulan desde el ejército y la guerra al estado nacional: este pasaje y esta modulación es la historia de las formas del género.

La cadena no sólo marca el tiempo del género y le da un sentido; narra también el pasaje entre la "delincuencia" y la "civilización" y sitúa al género como uno de los productores de ese pa-

jurídicos, Madrid, Espasa-Calpe, 1926; A. Cali, *Martín Fierro ante el derecho penal*, Buenos Aires, Abeledo-Perrot, 1979 2a.; G. Gori, *Vagos y malentretidos*, Santa Fe, Colmegna, 1965 2a.; R. Rodríguez Molas, *Historia social del gaucho*, Buenos Aires, Marú, 1968; J. Lynch, *Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, Emecé, 1984.

Dice Lynch: "La clase dirigente en las zonas rurales había impuesto tradicionalmente un sistema de coerción sobre la gente a quienes ellos veían como mozos vagos y mal entretenidos, vagabundos sin empleador ni ocupación, perezosos que se sentaban en grupos tocando la guitarra y cantando, tomando mate y jugando, pero, según parecía, nunca trabajando. Esta clase fue considerada como una fuerza laboral en potencia y, por lo tanto, sujeta a toda clase de obligaciones y controles por los propietarios de la tierra —expediciones punitivas, prisión, conscripción para la frontera con los indios, castigos corporales y otras penalidades—" (pág. 104).

Cfr. también Michel Foucault, "Sobre la justicia popular", en su *Microfísica del poder*, Madrid, La piqueta, 1979, y sobre todo *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, París, Gallimard, 1975. Sobre la relación entre los estados y los cuerpos nómadas e itinerantes, los intentos de fijar, sedentarizar la fuerza de trabajo, asignarles canales y conductas, y apelar a la mano de obra forzada, cfr. G. Deleuze y F. Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, París, Minuit, 1980.

saje. Postula además, en el centro, un paralelismo entre el uso del cuerpo del gaucho por el ejército y el uso de su voz por la cultura letrada, que define al género. Por ese uso del cuerpo, que separa a los gauchos de un campo para llevarlos a otro, al de batalla, surge la voz: el primer locutor ficticio de la literatura gauchesca es el gaucho en tanto cantor y patriota. La voz, el registro, aparece escrita, hipercodificada y sujeta a una serie de convenciones formales, métricas y rítmicas; pasa ella también por una institución disciplinaria, la poesía escrita, como el gaucho por el ejército, y se transforma en signo literario. Las dos instituciones, ejército y poesía, se abrazan y complementan. El gaucho puede "cantar" o "hablar" para todos, en verso, porque lucha en los ejércitos de la patria: su derecho a la voz se asienta en las armas. Porque tiene armas debe tener voz o porque tiene armas toma otra voz. Surge entonces lo que define de entrada al género gauchesco: la lengua como arma. Voz ley y voz arma se enlazan en las cadenas del género.

SARMIENTO Y LAS PALABRAS DEL ESPACIO EXTERIOR EL CORAZÓN DEL ESPACIO HISTÓRICO DEL GÉNERO

Facundo reaparece después, en Buenos Aires, donde en 1810 es enrolado, como recluta, en el regimiento de *Arribeños* que mandaba el general Ocampo, su compatriota, después presidente de Charcas. La carrera gloriosa de las armas se abría para él, con los primeros rayos del sol de mayo; y no hay duda, que con el temple de alma de que estaba dotado, con sus instintos de destrucción y carnicería, Facundo, moralizado por la disciplina y ennoblecido por la sublimidad del objeto de la lucha, habría vuelto un día del Perú, Chile o Bolivia, uno de los generales de la República Argentina, como tantos otros valientes gauchos, que principiaron su carrera desde el humilde puesto de soldado. Pero el alma rebelde de Quiroga no podía sufrir el yugo de la disciplina, el orden del cuartel ni la demora de los ascensos. Se sentía llamado a mandar, a surgir de un golpe, a crearse él solo, a despecho de la sociedad civilizada y en hostilidad con ella, una carrera a su modo, asociando el valor y el crimen, el gobierno y la desorganización. Más tarde, fue reclutado para el ejército de los Andes

y enrolado en los *Granaderos a caballo*: un teniente García, lo tomó de asistente, y bien pronto, la desertión dejó un vacío en aquellas gloriosas filas. Después, Quiroga, como Rosas, como todas esas víboras que han medrado a la sombra de los laureles de la patria, se ha hecho notar por su odio a los militares de la Independencia, en los que uno y otro han hecho una horrible matanza. (*Facundo*, Capítulo V, "Vida de Juan Facundo Quiroga. Infancia y juventud".)

Este es el revés exacto del género y marca el límite de su espacio externo. Sarmiento define el afuera del género porque da un salto en lo que lo define, la voz (en este caso de Facundo: es una biografía y no una autobiografía). En la cadena de usos, Sarmiento pasa de *a* a *c*: el ejército es el que sustituye en parte a la ley en la definición de "gaucho"; servir en el ejército es aceptar la disciplina y la "carrera gloriosa de las armas": es ser "moralizado" y "ennoblecido". Sustraerse al uso es recaer en la ilegalidad y por lo tanto en la definición de la ley: dirigir sus "instintos de destrucción y carnicería"⁴ hacia otra parte. En la opción misma se sitúa el género gauchesco y ese es su punto de contacto con el espacio exterior, su frontera. Construye la voz ennoblecida del gaucho patriota para producir patriotismo (para dar, con la voz, sentido a la lucha) y para conjurar la sustracción de los cuerpos. La construcción escrita de la voz del gaucho tiene un senti-

⁴ Los datos de huidas y desertiones son numerosísimos. En 1811 hay una queja de la gente de la campaña porque sacan del trabajo a los peones y los conducen "amarrados a esta frontera" (cfr. R. Rodríguez Molas, *op. cit.*, págs. 185, 197, 217, 222, y, del mismo autor, *El servicio militar obligatorio*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983). Dice Tulio Halperin-Donghi (*Revolución y guerra*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, pág. 186), cuyos trabajos son esenciales en este tratado, que para constituir la organización militar los revolucionarios de 1810 siguieron utilizando "el viejo estilo autoritario" pues "el entusiasmo de los marginales por el ejército no era universal"; una de las pruebas sería "la difusión del bandidismo después de la Revolución". En 1810 el poder revolucionario limita la obligación de las armas a la población marginal y ordena una rigurosa leva de vagos; no recurre a la población libre y económicamente activa (pág. 214). Hasta Artigas dice que es preciso obligar a los paisanos a luchar (pág. 329). En las *Memorias póstumas* del general Paz se lee, casi en cada línea y desde 1815 hasta 1842, la obsesión por las desertiones. En 1811 ya se refiere a las desbandadas de los ejércitos de Belgrano (tomo I, pág. 23); más adelante narra cómo reclutaba Rivera en la Banda Oriental, arrebatando peones de las estancias; las escuadras se armaban y desarmaban por desertión (tomo II, pág. 243), Buenos Aires, Almaneva, 1954, 2 tomos.

do múltiple: remite al cuerpo patriótico del soldado, al cuerpo sustraído del desertor y también al cuerpo del "delincuente". O a su "alma" o "instintos" como escribe Sarmiento del otro lado del género, desde la palabra letrada, escrita.

Sarmiento habla del género de un modo en que el género no podría cuando emerge porque debería haber sido escrito precisamente con la voz de Facundo y no por la palabra de Sarmiento. O con el alma de Facundo, que para Sarmiento es una sombra terrible. Sarmiento usa dos veces la voz "alma": "con el temple de alma de que estaba dotado, con sus instintos de destrucción y carnicería" y "pero el alma rebelde de Facundo no podía sufrir el yugo de la disciplina". La palabra "alma" pertenece precisamente al espacio externo del género; adentro sería "ánima" = voz. Cuando la palabra "alma" de Sarmiento sea central y ocupe el corazón de un texto del género, en *Fausto*, se podrá hacer un corte en su historia. En la historia del género. También se puede decir que esa palabra marca la primera vuelta del género, otro límite, interno. De todos modos, en *Fausto*, la palabra "alma" hará un juego con "lana", con venta de lana, para poder ocupar un espacio hasta entonces exterior al género: el Teatro Colón. Cuando el Teatro Colón entra en el género entra con él la palabra "alma" de Sarmiento. Pero no será el gaucho el que la venda sino el doctor Fausto.

Para Sarmiento el "alma" de Facundo es una sombra terrible, un enigma, porque le ha quitado la voz. No es como la sombra del padre de Hamlet, muerto por el oído, que es toda voz. El enigma que interroga Sarmiento es nada más que la lengua hablada, el ritmo exacto y el tono de la voz, su intensidad, sus modulaciones y registros: el modo en que una voz se hace volumen y en ese volumen se hace mundo. No es que Sarmiento no la haya oído nunca a esa voz. Porque la oía todo el tiempo, porque era la voz de su delirio, de su sueño, porque la tenía adentro y porque esa era la voz de la patria cuando escribió *Facundo*, escribió *Facundo*. Sarmiento está aquí para tratar de apresar la emergencia del género porque escribe cuando el espacio entero de la patria, con Rosas, es casi el género. La patria y el género se tocan y él escribe en el exilio y en Chile, que se extiende a todo lo largo de la patria y la recorre entera. Separado por los Andes (y de los Sandes) de los granaderos de San Martín de donde desertó

Facundo. Y entonces ocupa el revés exacto del género y se toca totalmente con él, menos en el punto preciso en que podrían ser lo mismo, ser todo género: en la voz del gaucho.

Con Sarmiento se abre uno de los problemas teóricos fundantes del Ensayo. Sarmiento: ¿es convocado al género para dejarlo leer en su emergencia, o es el género el que deja leer lo que escribe Sarmiento desde el exilio, y después? Con la otra palabra escrita, la letrada, la de la no voz del gaucho. El problema es qué es lo que deja leer lo que se quiere leer. Uno de un lado, otro del otro de la frontera de la patria, y son lo mismo menos en la voz del gaucho. Sarmiento es la ficción del género en su momento de emergencia porque dice lo que el género, con la voz del gaucho, no puede decir cuando se constituye contra otro espacio exterior para constituir la patria. (Dice que hay deserciones, que ser delincuente o no depende del ejército, que los gauchos son valientes pero rebeldes, que asocian el valor y el crimen, que son hostiles a la civilización.) Y lo dice después, un momento después, cuando el género ocupa el espacio entero de la patria. Y él la ha perdido. Entonces levanta su escritura literaria contra la voz que es el monumento a Facundo: la primera catedral de la cultura argentina.

En otros términos: *el espacio histórico* es diferente de un lado y del otro del género, en su límite. Hay un después que dice lo de antes sin voz del gaucho, y hay un antes que se puede leer en el después o en otro espacio y registro. Espacios interiores y exteriores, antes y después, fronteras, límites, voces oídas, palabras escritas, voces escritas. Estas palabras son las que pueden llevarnos en este primer tramo del tratado sobre la patria.

Sarmiento entrará otra vez en el centro mismo del tratado, en su corazón, cuando aparezca otro momento de vuelta y de retorno del género, el anterior al último, con *La ida* de Martín Fierro. Cuando llegue el momento en que el gaucho cuenta su vida con su voz: cuando canta el cantor. Allí habrá otra vez un problema con los límites externos e internos y también Sarmiento dejará leer ese momento con su gaucho cantor sin voz. Y con sus palabras de *Facundo*: Sarmiento nombra a los gauchos del ejército como "valientes gauchos" y no como "gauchos patriotas" como los nombra el género cuando emerge. O mejor, Sarmiento nombra a los gauchos *como ellos se nombran a sí mismos* en *La ida*,

cuando Fierro y Cruz se unen contra el ejército y el juez y parten a otro exilio y a otra lengua. Cada vez que las palabras de Sarmiento entran en un texto del género se produce, entonces, una vuelta del género, en su espacio histórico. Pero en *La ida* hay otra palabra más de Sarmiento, del presente de Sarmiento y de *La ida*: *el nombre de su ministro de guerra*: "un menistro o qué se yo.../ que lo llamaban Don Ganza" (vv. 953-954) dice el gaucho Fierro antes de desertar. *La ida*, el texto del gaucho que lo ha perdido todo, escrita cuando Sarmiento era el padre de la patria, su presidente, y Facundo, escrito cuando era Sarmiento el que lo había perdido todo.

Las palabras de *Facundo*, "moralizado y ennoblecido", volverán a entrar en el cierre, con la vuelta final de Martín Fierro, cuando el género se toque tanto con el espacio exterior que solamente se diferencie de él, otra vez, por la voz. Pero ahora estará el otro de Sarmiento allí, su enemigo y su verdadero interlocutor, el único que lo leyó: Alberdi. Una lámina escolar los separa. Y otro tipo de exilio, de voces y de escritos (en el medio el mar, la otra lengua y los Póstumos). En la rueda de *La vuelta* los dos enemigos y padres de la patria, el de la ley y el de la educación, son el mismo: en la voz del gaucho educación es igual a ley. La esfera perfecta de *La vuelta* los unió para siempre.

Sarmiento, *Facundo*, es el guía histórico del género *por sus palabras escritas y por el espacio desde donde están escritas*. Cada vez que las palabras de Sarmiento, el revés exacto del género y su punto de contacto máximo, entran en un texto del género hay una vuelta y Sarmiento se hace presente en su corazón. Hasta tal punto que puede decirse que es, también, el género; marca sus fronteras y traza su historia. La forma de su historia: en el corazón, una cinta celeste y blanca con tres vueltas.

Aquí comienza la literatura en el tratado. Quizá con el fragmento antológico más literario de la literatura argentina del siglo XIX. Tiene todo: alturas, tensiones, ataques, intensidades; es un volumen con tiempo y con un tejido verbal que lleva al vértigo. También es un fragmento político, quizás el texto político fundante de la Argentina. Y es un fragmento de historia. El texto de

Urquiza, su clásico, fue escrito por Alberdi, el padre de la política y de la ley; el texto de Mitre es un clásico de la historia; sólo el texto de Sarmiento, el otro padre de la patria, es a la vez un clásico de la literatura, de la política y de la historia.

Se organiza alrededor de la palabra *patria*. Dibuja el escudo nacional (es un blasón, como muchas veces ocurre con la literatura o con lo que todavía se enseña como literatura) y define allí todo el *Facundo*. También se organiza alrededor de la palabra *vacío* y tiene un vacío en el centro. La primera patria está arriba, con el nombre "Facundo" enrollado, la fecha 1810, y el regimiento "que mandaba el general Ocampo, su *compatriota*, después presidente de Charcas". Es la primera patria de Facundo, la patria chica, la provincia de La Rioja, el origen común de Facundo y de Ocampo. La primera patria pasa otra vez por el nombre "Facundo", "moralizado" y "ennoblecido" y se cierra con "soldado": "como tantos otros valientes gauchos, que principiaron su carrera desde el humilde puesto de soldado". Ese primer espacio se condensa alrededor del *sol de mayo*, "la carrera gloriosa de las armas" y la sublimación de los "instintos de destrucción y carnicería" del soldado. Pero el *compatriota* Ocampo tiene un "después" que no tiene Facundo, que sin embargo tiene también la palabra "después": "Facundo reaparece después", "el general Ocampo, su *compatriota*, después presidente de Charcas". El después de Ocampo es el del poder, arriba.

Si se desciende en el texto al otro "después", al otro poder (son tres en todo el fragmento, uno con Facundo, el otro con Ocampo y el tercero con Quiroga y Rosas), la patria es la otra patria, la de la sombra y la muerte de donde también está excluido Sarmiento. Cuando la patria es el sol, la gloria, el nacimiento de la patria y a la vez, paradójicamente, la provincia como patria, Sarmiento está excluido de esa solidaridad. Abajo está excluido de la patria. "Después, Quiroga, como Rosas, como todas esas víboras que han medrado a la sombra de los laureles de la patria." Arriba con el sol y como soldado, Facundo es Facundo: el título del libro, el primer nombre; abajo son Quiroga y Rosas, *las víboras de la tierra* y la sombra de los laureles del escudo de la patria. Patria es muerte para Sarmiento; para los otros, patria o muerte. Cada "después" de los tres que marcan nombres y mo-

mentos y poderes lleva un verbo en tiempo y modo diferente: el presente con "Facundo reaparece después"; el imperfecto con Ocampo "que mandaba el general Ocampo, su *compatriota*, después" (y el verbo va antes que el después; son "después" opuestos). Abajo lo precede y está en perfecto: "han medrado", "se ha hecho notar", "han hecho".

Entre las dos patrias de las que está excluido Sarmiento, la del sol y la gloria y la de la sombra, la tierra y la muerte, hay dos acontecimientos: el que se abre con "Pero el alma rebelde" y el que se abre con "Más tarde". Uno define al texto mismo, a *Facundo*; el otro define el vacío y la exclusión. En el primero emerge la doble contradicción: sin disciplina, orden ni paciencia Facundo desea mandar y hacerse solo asociando el valor y el crimen, el gobierno y la desorganización. Es el momento de la división del texto y de los gauchos; la posibilidad de elegir entre la disciplina y la deserción. Allí se inserta el género gauchesco. Aquí Facundo desaparece y nace Quiroga: "él solo, a despecho de la sociedad civilizada y en hostilidad con ella". En el enfrentamiento *se asocian* valor y crimen, gobierno y desorganización. Esta segunda tensión sostiene el texto y lo muestra; es la y (i) que liga "Civilización y barbarie" con "Vida de Juan Facundo Quiroga". La barbarie no sólo dramatiza el enfrentamiento con "la civilización" sino un segundo enfrentamiento, interior, consigo misma. El lugar tenso y dual de la barbarie en *Facundo* es ese: hostil a la sociedad civilizada y hostil a sí misma. Contiene una parte de civilización, valor y gobierno, asociada con crimen y desorganización. La doble tensión, hacia afuera y adentro de sí es la mejor definición de *Facundo*, el texto de Sarmiento.

Ese espacio se cierra precisamente con la tensión entre gobierno y desorganización. "Más tarde", el espacio que sigue, se cierra con la deserción y el vacío: "la deserción dejó un vacío en esas gloriosas filas". Otra vez la gloria aquí, pero junto al vacío. Y esa palabra nombra otro vacío, el del nombre de San Martín, el patriota del ejército de los Andes. Lo sustituye un cualquiera, "un teniente García". Es un fragmento de exclusiones y vacíos: el de Sarmiento de la patria, el vacío del nombre de San Martín que la representa, y el vacío que representa ese vacío, que es el de la deserción de Facundo. (Y el vacío de la

palabra "después" sustituida por "más tarde", que juega y se tensa con "bien pronto".) La desertión y el vacío es lo que en el texto de Sarmiento cierra el proceso de la independencia y lleva a la tierra y a la sombra de la patria. Y a la muerte que es Facundo muerto.

El vacío del nombre de San Martín está llenado por el primer texto del género gauchesco, el primero de Hidalgo que lleva la marca de lo que después será el dato necesario en los textos del género: el *primero donde se escribe que lo compuso y lo canta un gaucho*. O el primero donde emerge la voz del gaucho patriota: "Cielito patriótico. Que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú", de 1818. Allí está San Martín, la patria, la libertad y la independencia. Hidalgo dice, en 1818, y en la voz del gaucho, el silencio y el vacío de Sarmiento en 1845. Y Sarmiento no deja de decir, en el espacio y el tiempo de su texto, los silencios de Hidalgo.

LA VOZ "GAUCHO" EN LA VOZ DEL GAUCHO: EL ESPACIO INTERIOR UN EJERCICIO CON EL DICCIONARIO

La militarización del sector rural durante las guerras de independencia y el surgimiento correlativo de un nuevo signo social, *el gaucho patriota*, pueden postularse como bases del género en la medida en que permiten el acceso del registro verbal de los gauchos al estatuto de lengua literaria, su única representación escrita. La guerra no es sólo el fundamento sino la materia y la lógica de la gauchesca. Y una materia y una lógica es un género. También se podría decir: el cambio de sentido de la palabra "gaucho" inaugura el género y es el género.⁵ Como si las pala-

⁵ La valorización del gaucho se debió sobre todo a Artigas, Güemes y San Martín. El 22 de marzo de 1817 se lee en la *Gazeta de Buenos Aires*: "El título de gaucho mandaba antes de ahora una idea poco ventajosa del sujeto a quien se aplicaba, y los honrados labradores y hacendados de Salta han conseguido hacerlo ilustre y glorioso por tantas proezas que les hacen dignos de un reconocimiento eterno". Cfr. Bonifacio del Carril, *El gaucho a través de la iconografía*, Buenos Aires, Emecé, 1979. Hay allí un testimonio de Teodorico Bland, de la misión Rodney enviada por el gobierno de los Estados Unidos para recoger información

bras se enfrentaran en guerra. Esas *voces nuevas*, "patriota", "valientes", producen un escándalo (el mismo escándalo que produjo la revolución). Se añaden a "gaucho", se ligan con su sentido anterior, el de la ley, se ligan con "delincuente" y no lo anulan del todo. El sentido queda oscilando, y es la misma indefinición entre aceptar la disciplina o desertar. Esa dislocación entre lo nuevo y lo anterior produce el primer enfrentamiento verbal que constituye el género: "gaucho patriota". Es el primer enfrentamiento porque allí chocan universos diferentes de senti-

sobre la situación política y social. La nota de Bland es del 2 de noviembre de 1818: "Así son los vaqueros de las pampas y planicies, que son generalmente llamados gauchos, epíteto que, como el de *yanqui*, fue originariamente aplicado con menosprecio, pero ahora se ha transformado en una designación definitiva y común, que no es más ofensiva". Cfr. también Emilio A. Coni, *El gaucho*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1969, 2a., con múltiples testimonios sobre la "delincuencia" del gaucho.

Dice Lynch, *op. cit.*, pág. 112: "Aun el uso de la palabra gaucho era ambiguo en la terminología rosista. Tenía dos significados, según la situación. En público se la usaba como un término de estima y perpetuaba la idea de que el gaucho, como el estanciero, era un modelo de virtudes nativas y que los intereses de ambos eran idénticos (...). En privado, sin embargo, especialmente en el uso policial, gaucho significaba vago, mal entretenido, delincuente. El primer uso representaba propaganda política. El significado peyorativo expresaba distinción de clase, prejuicios sociales y actitudes económicas; lo utilizaba el terrateniente, necesitado de trabajadores, para enfrentar al hombre de campo que deseaba permanecer libre".

Es posible que en Uruguay, con Artigas, el proceso haya sido diferente y hasta opuesto al argentino. La política de Artigas benefició a las masas rurales con el Reglamento de Tierras, ensayo de reforma agraria, e incorporó a los gauchos al proceso revolucionario, y también a los indios. Según varios historiadores no hubo desertiones del ejército de Artigas sino del de Rondeau. Cfr. León Pomer, *El soldado criollo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, *La historia popular* 22, 1971; Alfonso Fernández Cabrelli, *Los orientales*, Montevideo, Grito de Asencio, 1974, t. 2; Washington Reyes Abadie, *Artigas y el federalismo en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Hispamérica, 1986.

Desde este punto de vista sólo un uruguayo artiguista como Hidalgo, que participó en el Primer Sitio y en el Éxodo, pudo fundar el género.

Todavía Lucio Mansilla, en *Una excursión a los indios ranqueles* (Buenos Aires, Estrada, 1959, t. 2, pág. 263) habla de los dos sentidos de "gaucho" o de los dos tipos de gauchos: el "paisano gaucho" (que tiene hogar, trabajo, respeto por la autoridad), y el "gaucho neto", jugador, pendenciero, enemigo de la disciplina, que huye del servicio y se refugia entre los indios si da una puñalada. El primero es peón y soldado; el segundo sólo se conchaba para las yerras y es desertor.

do (y de usos de cuerpos, y de campos): el sentido de "vago" es económico y jurídico; el de "patriota", para el gaucho, es militar en ese momento; los opuestos respectivamente son trabajador (que tiene la papeleta de uso, de conchabo, que vive en el mismo lugar, que tiene mujer), y desertor. El género interviene en esa indefinición y la dramatiza. Trata de indiferenciarla por definiciones y no solamente toma la voz del patriota para definirlo sino también para definir al otro: *en la voz del gaucho define la palabra "gaucho"*.

La oscilación del sentido entre el uso del cuerpo y de la voz, entre la guerra y la guerra de palabras, constituye la materia literaria fundamental del género. Porque allí está la literatura, y lo que importa para la literatura es la indefinición, la discrepancia (de leyes, de estar o no en el ejército) pero en las palabras: en las palabras "gaucho" y "patriota". El escándalo verbal sirve de nacimiento y de cierre del género: porque hay dos sentidos de la voz "gaucho", uno nuevo y otro que sigue resonando, porque hay para el gaucho un sistema diferencial y dislocado de leyes y de universos militares y económicos, porque podía aceptar la disciplina o desertar, *hay uso de la voz diferencial del gaucho*.

La segunda cadena de usos se inserta entonces en el centro de la primera, entre el uso del cuerpo por el ejército y el uso de la voz por la cultura de la palabra escrita (y entonces, entre las dos cadenas, ya construyen un volumen). Es la cadena de la voz y la de los sentidos de la voz:

- a) el uso del gaucho por el ejército añade un sentido diferente a la voz "gaucho";
- b) los sentidos de la voz "gaucho" se definen en el uso de la voz diferencial del gaucho: género gauchesco; y en adelante:
- c) el género define el sentido de los usos diferenciales del gaucho.

Y aquí, otra cadena alternativa para el Ensayo:

- a) el uso del gaucho para la guerra da vuelta el sentido de la voz "gaucho";

b) los sentidos de la voz "gaucho" se definen, dando vueltas, en el uso de la voz diferencial del gaucho: género gauchesco; y en adelante:

c) el género es una serie de vueltas en los sentidos de los usos diferenciales de los gauchos.

Abreviamos así el uso de la voz del gaucho para definir la palabra "gaucho": la voz (del) "gaucho". El problema de la voz (del) "gaucho" no es lexicológico ni etimológico sino político y literario. (El problema lingüístico es político, las políticas de la lengua son políticas, y las lenguas de la política son la política. El género es polícoliterario de un modo indiferencial.) El uso de la voz "gaucho" en la voz del gaucho implica un modo determinado de construcción de esa voz. El género explora el sentido de la palabra "gaucho" sometiéndola a reglas precisas: marcos, límites, interlocuciones, tonos, distorsiones y silencios. El sentido de esa voz es su construcción y a la vez su interpretación. El género, como el ejército, como la ley, sirve ahora para definir la palabra o la voz "gaucho"; el género puede sustituir a la ley (que define al gaucho como "delincuente"), y al ejército (que lo define como "patriota"), porque define las condiciones de uno y otro, y sus sentidos, en la construcción de su voz. Define los usos posibles de la palabra y con ella los de los cuerpos; dice qué es un gaucho, cómo se lo puede dividir en legal e ilegal, "bueno" y "malo", para qué sirve, qué lugares ocupa, y esto en la voz misma del gaucho. Hay otra vez una circularidad de los usos de los cuerpos y de los sentidos de las voces. Si los gauchos sirven, la voz tiene un sentido y un uso posible en la literatura; si no son usables, si se sustraen como Facundo, la voz "gaucho" tiene un sentido negativo. El género se sitúa entre los dos sentidos para pensar su diferencia en los usos diferenciales de las voces. Y la lógica de los usos da otra vuelta más: el género explora el sentido de la voz "gaucho" en y por el uso de la palabra del gaucho, y ese uso es a la vez el uso del gaucho, el otro de los sentidos o definiciones del género. El género es un tratado sobre los usos diferenciales de las voces y palabras que definen los sentidos de los usos de los cuerpos.

La segunda cadena tiene, entonces, un sentido transversal al de la primera, como de fuga y volumen: del uso de las voces re-

mite al uso de los cuerpos. Es el eslabón entre el espacio exterior y el interior del género. La forma de las dos cadenas es la forma que trazan *La ida* y *La vuelta* y esa circularidad es el deseo, el sueño, la lógica y el otro límite del género.⁶

6 Un ejercicio con el diccionario

Me costó mucho llegar a la fórmula del género: "en la voz del gaucho define la palabra 'gaucho': voz (del) 'gaucho'". Años de trabajo con el desaffo y el lamento. Y cuando la encontré me pareció que había encontrado LA FÓRMULA del género gauchesco y al mismo tiempo la fórmula de la literatura. Una fórmula, la misma, para las dos: lo que siempre busqué sin saberlo. *Parece decirlo todo* de un modo tan sintético y *a la vez no dice nada*: dice que una palabra se define en una voz o que una voz se define a sí misma o que una voz define la misma palabra en dos sentidos que son el mismo o que una palabra se define a sí misma.

Esta es una definición literaria del género; es el modo en que el género se define literariamente a sí mismo en el espacio mínimo entre la sinonimia y la homonimia, en el campo de la mínima diferencia. Si se piensa que el "significado" de una palabra, de la palabra "gaucho", implica la posibilidad máxima de sinonimia, y que la sinonimia absoluta cuestiona el conjunto del lenguaje en el campo de los significados (no habría diferencia alguna entre dos palabras), se tiene uno de los problemas básicos del género, el de la diferencia entre voz y palabra "gaucho". Y si se piensa que la homonimia de "voz" no implica diferencia alguna en el campo del sonido y de la escritura, se tienen los dos límites del espectro de diferencias mínimas con que se define literariamente el género. Con que se define la literatura, que pone toda la lengua, la semiosis ilimitada, en el espacio estrecho de la diferencia mínima.

Con esta definición se abren también, al mismo tiempo, el campo de la tautología (el mundo imposible de la sinonimia absoluta) y el de la contradicción. Porque la tautología implicaría un escándalo verbal capaz de poner en cuestión, en contradicción, el fundamento mismo del lenguaje, la diferencia mínima. Esto me pareció tan inquietante y extraño (o siniestro) que tuve que acudir a la escala completa de diccionarios.

1. Primero, el de FRA

Si se toma uno de los diccionarios usados en los colegios secundarios, el *Larousse usual* (por Ramón García-Pelayo y Gross, Buenos Aires y México, Librería Larousse, 1974) y se buscan "voz" y "palabra", puede llegarse a resultados inquietantes:

voz f. Sonido que produce el aire expelido de los pulmones al hacer vibrar las cuerdas vocales: *voz chillona*. // Aptitud para cantar: *voz de bajo*. // Parte vocal o instrumental de una composición musical: *fuga a tres voces*. // Sonido de un instrumento musical. // Persona que canta. // Grito: *le di una voz para que volviese*. U.t. en pl.: *dar voces de dolor*. // Derecho de expresar su opinión en una asamblea: *tiene voz, pero no voto*. // Rumor: *corre la voz que se ha marchado*. // Impulso, llamada interior: *la voz del deber*. // Consejo: *oír la voz de un amigo*. // Gram. Forma que toma el verbo para indicar si la acción es hecha o sufrida por el sujeto: *voz activa, pasiva*. // Vocablo, palabra: *una voz oculta*.

Seleccionamos algunos usos: *A una voz*, de modo unánime. // *A voces*, a gritos. // Fig. *Anudársele a uno la voz*, no poder hablar de emoción. // *De viva voz*, hablando, de palabra. // Fig. *Donde Cristo dio las tres voces*, muy lejos. // *Levantar la voz a uno*, hablarle con tono insolente. // *Llevar uno la voz cantante*, ser el que manda. // *No tener voz ni voto*, no tener influencia alguna. // *Pedir a voces*, tener gran necesidad. // *Tomarse la voz*, ponerse ronca. // Fig. *Voz del pueblo*, *voz del cielo*, la opinión general suele ser prueba de una verdad. // *Voz pública*, la opinión general.

PALABRA f. Sonido o conjunto de sonidos que designan una cosa o idea: *una palabra de varias sílabas*. // Representación gráfica de estos sonidos. // Facultad de hablar: *perder la palabra*. // Aptitud oratoria: *político de palabra fácil*. // Promesa: *dar, cumplir su palabra*; *palabra de matrimonio*. // Teol. Verbo: *la palabra divina*. Derecho para hablar en las asambleas: *hacer uso de la palabra*. // —Pl. Texto de un autor. //

Seleccionamos algunos usos: Fig. *Coger la palabra a uno*, valerse de lo que dijo para obligarle a hacer algo. // *Dejar a uno con la palabra en la boca*, volverle la espalda sin escucharle. // *De palabra*, verbalmente. // *En cuatro palabras*, muy brevemente. // *Medir las palabras*, hablar con prudencia. // *No tener palabra*, faltar uno a sus promesas. // *Palabra de Dios o divina*, el Evangelio. // *Palabra por palabra*, literalmente. // *Palabras encubiertas*, aquellas que no dicen claramente lo que se quiere anunciar. // *Palabras mayores*, las injuriosas. // Fig. *Tener unas palabras con alguien*, pelearse con él. // *Tratar mal de palabra a uno*, injuriarle. // *Última palabra*, lo que está más de moda.

2. Segundo, el de la Facultad

Si se toma ahora el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, de Ángelo Marchese y Joaquín Forradellas (Editorial Ariel, Barcelona, 1986), y se buscan los mismos términos, más "tautología", se puede llegar otra vez a resultados inquietantes:

voz. Genette (*Figures III*) llama voz a la instancia narrativa, es decir, al procedimiento de enunciación (V.) o de narración en que se sitúa el narrador. El narrador puede estar ausente de la historia contada (Homero o Flaubert) o presente como personaje de la historia (el llamado "yo narrador"); en el primer caso puede intervenir (por ejemplo, mediante fórmulas del tipo: *vemos cómo responde nuestro héroe; dejamos en la primera parte de esta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote...*); en el segundo caso tendremos una narración homodiegética (el yo puede ser protagonista, como Dante en la *Divina comedia*, o testigo). El estatuto del narrador se define por el nivel narrativo (extradiegético: narrador ajeno a la historia; intradiegético: narrador dentro de la historia) y por medio de su relación con la historia (heterodiegético y homodiegético). [A continuación los autores reproducen el paradigma gráfico del narrador de Genette y lo explican.] Continúan: En analogía con las funciones del lenguaje de Jakobson, Genette postula algunas funciones del narrador: la función narrativa propiamente dicha, centrada sobre la historia; la función de dirección, cuando el narrador se refiere al texto, a su organización interna; la función de comunicación, cuando surge la orientación hacia el lector; la función de testimonio, si el narrador dirige el relato sobre sí mismo, sobre la parte que él ha tenido en la historia; la función ideológica, cuando la inter-

vención del narrador en la historia asume la forma de un comentario acerca de la acción (V. ESTILO, I; el discurso valorativo). La función ideológica puede ser realizada también por medio de una especie de transferencia, cuando el escritor se sirve de un personaje portavoz para expresar sus convicciones personales (pág. 421).

PALABRA. La definición tradicional, meramente empírica, de la palabra como elemento lingüístico ha sido cuestionada y no aceptada por los estudiosos de tendencia estructuralista, que distinguen, ordinariamente, entre la palabra como unidad discursiva o textual y el vocablo como unidad de léxico (V.). Más allá de la palabra, como unidad mínima significativa se señalan los morfemas (V.) o los monemas (V.). Las unidades léxicas se denominan lexemas (V.) (pág. 305).

TAUTOLOGÍA. Figura lógica que consiste en presentar una proposición cuyo predicado no añade nada nuevo con respecto al tema: *Mario, convéncete, el noviazgo es el noviazgo* (Delibes). Considerada como un vicio lógico, la tautología puede algunas veces adquirir un extremado valor expresivo; recordemos la famosa de Gertrud Stein: *Una rosa es una rosa es una rosa*. O puede acompañarse, con frecuencia, de un empleo diafórico (V.) de los términos: *Y por las calles la sangre de los niños / corría simplemente, como sangre de niños* (Neruda). Esta diáfora puede conducir hasta la admisión de la proposición contradictoria con términos iguales: *Pero yo ya no soy yo / ni mi casa es ya mi casa* (García Lorca) (pág. 396).

3. El tercero

Es el que me dio la categoría de uso, entre otras cosas. Es Gerd Brand, *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein* (versión española de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera), Madrid, Alianza, 1981. Está ordenado alfabéticamente de A a O. En D, "Duplicación de la realidad", parte xi, pág. 54, apartados 57 y 58 dice:

"57. Cuando construyo un sistema de proposiciones con el que pretendo determinar y captar la realidad, entonces infiero reglas, reglas del modo de representación. Los límites extremos de esas reglas son la tautología y la contradicción. Tautología y contradicción tienen la forma externa de proposiciones. Mientras que la proposición muestra lo que dice, la tautología y la contradicción no muestran nada. La tautología no representa nada, y la contradicción no puede representar nada (v. *TB*, pág. 112). La tautología y la contradicción no tienen sentido, porque por medio de ellas no puedo llevar tan lejos la proposición como para que pueda decirse sobre su verdad o falsedad (v. *T* 4.461). En un caso ya es verdadera sin ninguna condición, en el otro no puede serlo. "Pero la tautología y la contradicción no son absurdas; pertenecen al simbolismo, y, precisamente de modo parecido a como el 0 pertenece al simbolismo de la aritmética" (*T* 4.4611). Es decir, cada vez que llego a ese punto, debo, en cierto modo, comenzar de nuevo.

"La tautología y la contradicción no son, sin embargo, dos puntos nulos en la escala de las proposiciones. Son polos opuestos. En este sentido no es que no digan nada, sino que dicen donde se mueve una proposición: a saber, entre ellas (v. *TB*, pág. 135)."

"58. Una tautología no es una regla, y a una contradicción no le permitimos valer como regla. ¿Por qué, cuando queremos representar la realidad, tememos más una contradicción que una tautología? (v. *Z* 689). Porque en una tautología no nos enredamos, y, si a pesar de todo lo hiciéramos, carecería de significado, ya que es

PRIMER TRAZADO DEL GÉNERO

Las dos cadenas y sus eslabones (que forman una fuga, una vuelta, un volumen) definen el espacio lógico del género, que es

incondicionalmente verdadera. Además de esto, podemos usar la tautología en un sentido determinado. "Lo característico del uso de la tautología es que nunca empleamos la tautología misma para expresar algo por medio de esa forma proposicional, sino que nos valemos del suyo sólo como de un método para hacer visible en ella relaciones lógicas entre otros enunciados.

"Si fuéramos ciegos, tampoco el catalejo nos haría ver; si el lenguaje no mostrara ya todo lo lógico, tampoco la tautología nos podría enseñar nada.

"*El método de la tautología corresponde en la matemática a la demostración de una ecuación.* El mismo paso que se usa en las tautologías —a saber, el hacer visible la coincidencia de dos estructuras—, se da también en la demostración de la ecuación. Para demostrar un problema de cálculo, transformamos ambos términos hasta que se muestra su igualdad. Efectivamente, este es el mismo procedimiento sobre el que descansa el uso de la tautología.

"Hay, pues, algo correcto en esta interpretación. *La ecuación no es una tautología.* Pero, sin embargo, a la base de la demostración de la ecuación está el mismo principio sobre el que descansa el uso de la tautología.

"Es común a la matemática y a la lógica, que la demostración no sea una proposición, sino que la demostración demuestre algo" (*W*, pág. 219).

"Después de haber tocado someramente uno de los puntos extremos de las reglas, la tautología, volvamos al otro, la contradicción. A una contradicción no le permito valer como regla. ¿Qué sucede, entonces, si descubro una entre mis reglas? Descubro con ello, que no son reglas y busco unas nuevas. ¿Qué es una regla? Cuando, por ejemplo, digo ¡haz esto y no lo hagas!, el otro no sabe qué es lo que debe hacer; es decir, a una contradicción no le permitimos valer como regla. No llamamos regla a una contradicción; o más sencillamente: la gramática de la palabra 'regla' es tal que una contradicción no es designada como regla. Si apareciera entre mis reglas una contradicción, podría decir: Entonces esto no son reglas en el sentido en el que hablo de reglas de ordinario. ¿Qué hacemos en un caso así? Nada más sencillo: damos una nueva regla, y con ello el asunto queda liquidado" (*PB*, págs. 344 s.; v. *PB*, pág. 322; *W* págs. 124 y sigs.). (Los subrayados son del original.)

En "N. Voluntad, Religión, Ética", parte vi, apartado 287, pág. 171:

"Pero carece de sentido decir que me extraño de la existencia del mundo porque no puedo representármelo como no existiendo. Puedo, ciertamente, extrañarme de que el mundo que me rodea sea como es. De tener esa vivencia, por ejemplo, cuando miro al cielo azul podría asombrarme de que el cielo sea azul y no esté, por el contrario, nublado. Pero no es esto lo que quiero decir. Me asombra la existencia, en términos absolutos, del cielo, sea cual fuere la apariencia del mismo" (*E*, pág. 9).

"Podríamos intentar decir también, en este caso, que lo que nos asombra es una tautología. Pero de hacerlo diríamos algo carente de sentido, puesto que no cabe asombrarse de una tautología, ya que esta lo deja todo abierto." (Subrayado del original.)

el espacio común entre el conjunto del género y su frontera exterior o su revés: la orilla donde el uso de la voz (género) y el uso del gaucho remiten uno al otro, en círculo. Como si fueran autorreferenciales. De un lado y del otro de la frontera. Y el lugar, también, donde *de un lado* las palabras escritas letradas, de las leyes y los ejércitos, que definen los usos de los cuerpos, son *del otro lado* voz (del) "gaucho" y pueden ser dichas por algo así como una voz-arma y una voz-ley y también una voz-patria y hasta una voz-estado. Porque se trata de una voz escrita. La orilla donde las leyes y los usos diferenciales de los cuerpos *son* la voz diferencial escrita de los textos gauchescos. Las cadenas de usos enlazan las dos orillas que componen el espacio lógico del género porque sus eslabones (sus anillos) están de un lado y del otro; no forman una secuencia lineal sino niveles diferentes: cada anillo marca un salto de un registro de la lengua a otro, un pasaje de un universo a otro. Cuerpos, voces, voces escritas, palabras escritas. En el Tratado no se trata de determinismo, de funcionalismo, ni tampoco de moralismo; no se trata con causalidades verticales ni con implicaciones horizontales. Pasar del uso del cuerpo por la ley escrita a la voz escrita (género), y del género al uso del cuerpo otra vez, implica saltar de un universo de sentido a otro. Esos saltos se sueldan con los eslabones de las dos cadenas, *que son anillos o alianzas*.

Otra versión aproximada para el Ensayo: el trazado de los límites del género que realizan las dos cadenas de usos tiene la forma de puntos de circularidad (alianzas), de diferentes niveles, entre los usos de la voz del gaucho y los usos del gaucho en la otra palabra, en la no voz del género que es la palabra letrada. Cada vez que se define y usa al gaucho de un modo diferencial en el universo de la palabra letrada (porque se le aplican leyes diferentes y porque con esas leyes se usa su cuerpo en las guerras y en el trabajo de un modo diferente al de otros cuerpos) se encuentra la frontera exterior o el revés del género. Es el universo de la palabra letrada en el registro de lo escrito. El otro lado de la frontera, el del género, sigue el mismo trazado pero en la voz diferencial, en la diferencia de registro: en la voz escrita que es la lengua específica que produce el género. De un lado *Facundo*, *El matadero*, la *Biografía de Rosas*

de Pedro de Angelis, las *Bases* de Alberdi y los *Póstumos*, la *Excursión a los indios ranqueles* y hasta el *Himno Nacional*, lo que cantan todos. Y los ejércitos, las disposiciones, prácticas y leyes referidas a los vagos. Del otro el género. (El género condena al exterior a la indiferenciación, a la indefinición: a los géneros inclasificables de *Facundo*, de la *Excursión*, de *El matadero* y hasta del *Himno*. Y también condenó a la crítica a discutir durante décadas sobre esos "géneros" o a leer ese objeto no género para delimitarlo.) La zona donde una y la otra orilla se tocan está ocupada por círculos o sistemas de referencia mutua (anillos, alianzas) entre los usos de la voz (la voz escrita del gaucho) y la palabra letrada. Y, afuera, los usos de los cuerpos. Esas alianzas marcan, también, la ficción del género en su relación con la otra cara del espacio lógico (y contaminan de ficción, también, esa otra cara). Porque allí la voz escrita del gaucho choca con "lo real" (*y la realidad es la otra palabra, la palabra letrada y no la voz*), y se vuelve sobre sí, otra vez, para seguir un recorrido que da, él también, una serie de vueltas, casi en círculo. En esas remisiones y referencias mutuas, en las alianzas, en los choques, círculos, idas y vueltas, se reconoce el género como género. Y se lo puede reproducir cada vez que aparece una palabra escrita que se dice la voz de un gaucho y lo define. Y cada vez que esa voz escrita es arma-ley-patria-estado.

El espacio lógico del género, el espacio interior, el de las cadenas de usos y las alianzas, tiene otra dimensión más: es el espacio histórico (*el tiempo*) entre la independencia y la constitución definitiva del estado en 1880. Es en el espacio histórico donde se despliegan las vueltas de los eslabones y anillos de las cadenas del espacio lógico del género. Cuando se recorren las dos cadenas de usos se recorre el espacio histórico entero y entonces se vuelve casi al punto de partida, pero al revés, en la orilla opuesta. *Martín Fierro*, después de la primera vuelta de *Fausto*, vuelve a trazar todo el género pero en sentido inverso, en el sentido inverso al de Hidalgo, en *una Ida que se vuelve* sobre la emergencia del género para dejarla leer porque se coloca por abajo, en su orilla inferior, y en *una Vuelta que se vuelve sobre La ida* y toca

casi la otra orilla de la cadena, exterior y superior, en su extremo. Casi en el límite de la frontera exterior. *La ida* aparece entonces como el fundamento del género, su lugar de autorreferencia, y *La vuelta* pone otra vez en movimiento la cadena para abrirla y cerrarla a la vez en su punto de partida y, esta vez, casi en la orilla superior del espacio exterior (aquí es donde Sarmiento y Alberdi se unen y giran para siempre). Es porque *Martín Fierro* se sitúa en los dos extremos, la orilla inferior (*Ida*) y la superior (*Vuelta*) del trazado del género, y en su parte final, que se encuentra en él todo el dibujo y la forma del género pero en otro sentido. En el otro sentido de la vuelta. Ocupa el extremo del espacio lógico, cuyo otro extremo ocupa Hidalgo, porque ocupa el fin del espacio histórico cuando se vuelve sobre sí mismo para dar el giro final. Esto ocurre porque se han recorrido en su totalidad las dos cadenas con sus anillos y se las encuentra en su punto final, en el extremo del círculo y, en otro nivel, y al revés, en el punto de partida.

La vuelta vuelve a recuperar el sentido del "gaucho delincuente" de la ley y vuelve a la ley en la voz escrita. En ese punto se cierra la cadena de usos y la guerra de definiciones: 1879. Es el fin de la voz del gaucho (que en los consejos de *La vuelta* ya es "el hombre") y a la vez el punto de contacto máximo con lo que no es género. *La vuelta* es la institución de la voz "gaucho" como opuesta definitivamente al "delincuente" y al soldado de la ley diferencial: como trabajador. Pero *La vuelta* también vuelve a Hidalgo y a los enemigos de Hidalgo y a todo el sistema en el momento de su emergencia, Y hasta cita a *La ida*. Incluye todo lo que antes se enfrentaba como enemigo porque ya no hay enemigos que necesiten ser enfrentados con y por los gauchos. El negro de la payada cierra el círculo: desafía a Martín Fierro con el canto, con la voz, y pierde. Está abajo de Martín Fierro y es su otro, y dice que en adelante va a cantar para consuelo, con lo que se vuelve al preludio de *La ida*. Borges pudo leer eso (por su presente, por su propia historia) y al escribirlo cerró definitivamente el clásico porque le bajó la orilla: hay que pasar a un color otro, más bajo, para poder empezar otra vez las vueltas eternas de la infamia. Pero cuando *La vuelta* cierra el género no hay otro género negro (más tarde estará *Cosas de negros* de Vicente

Rossi, que a Borges le gustaba tanto), sino otra cosa que se abre, otra cadena de usos: el uso del género para pasar a otro género literario. Al sainete, al grotesco, o directamente al canto de donde salió, al tango y a la milonga. Y también a la novela con las voces del gaucho y las palabras letradas delimitadas nítidamente, separadas, en *Juan Moreira* y *Don Segundo Sombra*. O al cuento. Borges marca en este punto el fin (en "El fin") de esa otra cadena de usos que nace en *La vuelta*: el uso del género para producir literatura. Y la cierra en 1940, porque ese es el fin de otro espacio histórico, que cierra el espacio lógico de las cadenas de usos del género a partir de *Martín Fierro*. Los negros son otros. La última cadena del género que se abre con *Martín Fierro*, la del uso del género para producir literatura en otro género, parece cerrarse entonces con el cierre del espacio histórico que se abrió cuando se cerró el espacio histórico del género.

Cuando los negros son los otros negros se abre otra vez, increíblemente, y con un salto hacia atrás, la cadena de producción de literatura del género. Borges, con Bioy, los oyen durante el peronismo (su voz parece ocupar el espacio entero de la patria), y entonces, desde adentro, dan un salto atrás y vuelven al Ascasubi exiliado para escribir "La fiesta del monstruo". Escriben "La refalosa" de Ascasubi, pero la víctima de los salvajes con sus voces imposibles no es el gaucho Jacinto Cielo (el Jesús gaucho de Ascasubi) sino el otro Jesús, el judío. Los monstruos y las voces escritas de Borges-Bioy matan a un judío.

Como se ve, las vueltas y retornos hacia atrás y hacia abajo, hacia las orillas inferiores y superiores, y también hacia cielos y exilios diversos, parecen definir el cuerpo del género. Y desde el salto de Borges y Bioy, o desde el peronismo, el género sufre una transformación estructural: se escribe y lee de a dos, y de diferente oficio, para llamarlo de algún modo. Borges y Bioy, los hijos de *El caudillo* y de *Antes del 900*: un poeta, cuentista, ensayista, y el otro sobre todo novelista. Y pronto, también de a dos, en 1966-1967, 1969, Osvaldo Lamborghini y Leopoldo Fernández, un escritor y un crítico, volverán a escribir la refalosa de la patria o muerte de fin de los sesenta que es *El fiord*. La lógica de la alianza del género es llevada desde entonces a sus autores. Como si el Pollo y Laguna de *Fausto* reaparecieran en el futuro co-

mo escritores del género para dejarlo leer y escribirlo con una voz oída y una palabra escrita (como si "El Fausto criollo" de *El tamaño de mi esperanza* se hiciera realidad). El tiempo del género es siempre el futuro, la literatura del futuro, el libro futuro.

LAS ORILLAS BAJAS Y ALTAS DEL GÉNERO

LAS REVOLUCIONES LITERARIAS Y DOS DEFINICIONES DEL GAUCHO COMO HOMBRE ARGENTINO

El primer límite del género, la orilla con lo que no es él, con su espacio exterior, lo pone en contacto con el conjunto de las escrituras entre la independencia y el 80. Con todas: poemas, periodismo, panfletos políticos, teatro, relatos diversos, descripción de batallas, partes de guerra, tratados de paz, leyes, cartas, peticiones, testamentos, avisos, remitidos, juegos de truco, amenazas, burlas, despedidas, insultos, bailes, fiestas y hasta felicitaciones de cumpleaños (Cfr. los índices de *Paulino Lucero* de Ascasubi y algunos de los *Toritos* de Luis Pérez). Como se ve, no se trata solamente de palabras escritas: está todo. Está la literatura de la época (que del otro lado se encuentra dispersa y dividida en géneros inclasificables: es el no género), y algo más: las músicas, los murmullos de las voces, las risas, los gritos y los miedos: *algunas cosas que no habían sido escritas nunca*. Podría decirse entonces que en el género está toda la época y no solamente la literatura de la época. O que el género es el único que deja leer la época. Y está todo en el género porque está escrito en la voz, en la escritura de la voz del otro. En otro registro, más bajo. Está escrito desde un borde más bajo y *por eso puede decirlo todo*. Del lado del uso, el género se define por lo bajo, por abajo, y por eso puede decirlo todo.

Cuando Hidalgo escribe por primera vez la voz del gaucho patriota produce otro escándalo, el literario. Amplía la definición de "literatura" porque pone allí lo todavía no escrito, la música cantada de su presente. Una revolución literaria no es más que la ampliación de una frontera o un salto. Consiste en que lo que estaba por debajo de la orilla que definía lo literario (lo literario de la época: odas, el *Himno*, la *Marcha oriental* del mismo Hidalgo y

sus unipersonales) *da una vuelta* y se coloca, por este giro, arriba de la orilla. Y entonces reorganiza no sólo el espacio de arriba (la "literatura") sino también el de abajo (la "no literatura"). Lo de abajo: la escala múltiple, casi infinita, de voces oídas que estaban por debajo de lo escrito, de la palabra escrita (estoy hablando de la música de la lengua y de la música, del sonido), y en la que no nos queremos o podemos perder porque perderíamos la voz. Y también la de arriba de lo escrito, otro escándalo de geografías y de historias que se pierde en el espacio y en el tiempo, y que da vuelta el espacio literario de voces escritas.

Pero con el género siempre se trata de orillas y de la alianza entre la voz y lo escrito. Y la revolución literaria de Hidalgo necesita un movimiento doble. Por el lado de abajo, necesita un ascenso de las voces no escritas nunca. Es un ascenso de cantos, consignas, coros, guitarras, gritos, vivas y muertas: las voces del pueblo en la revolución y en los ejércitos. El volumen asciende hasta tal punto que el sonido abre una puerta y *ocupa el espacio entero*. Es el recreo escandaloso de la revolución. Por el lado de arriba, necesita un descenso de palabras escritas que vienen de otras palabras escritas en otras lenguas, y son traducidas (es un descenso de la palabra escrita desde el espacio exterior) y *se sitúan exactamente en el mismo espacio*, y en el mismo límite, que han ocupado las voces no escritas: son los universales de la patria, los universales puestos en el espacio entero de la patria. Son igualdad, libertad, independencia, que vienen desde arriba, desde otras palabras escritas en otras lenguas y traducidas y que, por la revolución, bajan y se tocan con las voces que vienen de abajo y entonces pueden traducirlas, reproducirlas, a lo escrito. La alianza entre los universales de la patria de la literatura gauchesca y los cantos que ocuparon el espacio de la patria funda el género. Es decir, cuando *el hombre* y sus universales (cuando los derechos universales del hombre) descienden y se delimitan en las voces. Allí nace el gaucho patriota, el gaucho argentino. La voz que canta ha atravesado una orilla y entra en la literatura escrita. El género borró una división y transgredió una frontera: la de la separación entre literatura y no literatura según lo oral y lo escrito. Escribió lo nunca escrito y entonces cantó lo nunca cantado en el espacio de la patria.

Esta no es solamente una definición literaria del género. Es otro ensayo de construcción del contexto (un aparato para dejar leer lo que se quiere leer) y, como tal, propone otra historia. Esta historia de voces y palabras se mueve de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba. Y eso en el campo total de voces oídas nunca escritas antes, que van ascendiendo a la escritura en la voz (del) "gaucho", y también de palabras traducidas nunca dichas o cantadas antes, que bajan hasta ocupar el espacio de la voz (del) "gaucho". Desde los universales abstractos hacia abajo, hasta la voz oída y no escrita nunca de los gauchos. El género cuenta eso en su historia, y habría que poder construir otro aparato específico que midiera exactamente, matemáticamente, este sistema de movimientos de orillas bajas, altas, universales escritos, voces oídas, escritas y no escritas, que se enlazan cada vez para constituir la alianza del género y despliegan su historia. No podemos construir por ahora este aparato de medición de las pasiones. Proponemos unos datos, un esquema y una vuelta. Los datos serían algunos puntos del espacio por los que pasan las voces y las palabras escritas. Primero las escritas en alfabetos otros, pasando por el alfabeto propio y, de allí, por la multitud de idiomas que dibujan mapas y por lo tanto grados de cercanía y lejanía. Es el globo terráqueo. Cuando entran en la palabra escrita propia (traducidas o no de otros idiomas), se puede pasar, hacia abajo, a la voz: ruidos, sonidos, gritos, palabras cantadas, palabras oídas, oídas mal, distorsionadas y palabras oídas de otras lenguas extranjeras. Y en espacios como la patria, la provincia, la estancia, la tierra propia, el rancho, la pulpería, la frontera, el cuerpo propio de la voz que canta, y la tierra de los indios.

La vuelta que proponemos es medir los extremos finales (el más bajo, la orilla inferior del género que es *La ida*, y el alto, la orilla superior del género que es *La vuelta*), y ver allí cómo se define, en la voz escrita del gaucho, *el hombre argentino*.

Para esto se necesita:

Primero, el espacio lógico del género y también el espacio histórico: las cadenas con las alianzas y las idas y vueltas de *La ida* y de *La vuelta*: sus extremos;

Segundo, las escalas de ascensos y de descensos de voces escritas en el globo terráqueo;

Tercero, el adentro y el afuera del espacio de la patria y su delimitación;

Y finalmente, la literatura: el universo de las palabras. Sus distorsiones, sentidos, referencias, literalidades.

El mundo de las acepciones
Dos críticos de Martín Fierro

La ida. Allí están los límites primeros del género: el de las leyes, la ley de levas (*la ley diferencial*), y el del uso del cuerpo por parte del ejército. El momento de la leva en la pulpería y el momento en que el ejército, en la frontera con los indios, le está por tocar el cuerpo a Fierro con el cepo. Cuando ya camina hacia el punto en que se definirá como *el que lo ha perdido todo*. El momento del ejército ocurre cuando ya le han quitado el caballo, la ropa, y no ha recibido pago por el uso de su cuerpo (no entró en la lista escrita). El momento que sigue al cepo es el de la desertión.

Primero la ley diferencial. La leva entra en la pulpería donde, además de Fierro, hay un extranjero, o sea un no sujeto a leva. Fierro lo cita extrañamente en discurso indirecto: "que decía en la última guerra / que él era de *Inca-la-perra* / y que no quería servir" (vv. 325-328).

Segundo la frontera, el ejército. Allí hay un *gringo enganchado* (a ese le pagan por servir): "Era un gringo tan bozal, que nada se le entendía. / Quien sabe de ande sería! Tal vez no juera cristiano, / pues lo único que decía / es que era *papo-litano*" (vv. 847-852).

Inca-la-perra y *papo-litano*: voces nunca escritas en el género. Son la traducción oral, escrita, de palabras extranjeras a la voz del gaucho argentino. No son voces que se les arrojen a los sujetos en forma de desafío, como se verá más adelante, sino descripciones, para llamarlas de algún modo. Descripciones con una entonación específica.

a. En la edición de *Martín Fierro* de Eleuterio Tiscornia (Buenos Aires, Coni, 1951), no en las notas sino en la *Gramática*, donde estudia la lengua, y en el capítulo sexto, página 515, dice:

La base de esa descomposición, así marcada de intento en el texto, es Inglaterra con vocal epentética, tan frecuente en *antiguo español*. El paisano oye esta voz y la convierte con pícaro intención en la frase *hinca a la perra* cuyo sujeto natural es 'el perro'. La acepción traslaticia del verbo *hincar*, 'fornicar', aclara del todo el sentido (los subrayados son míos y de Tiscornia: subrayados diferentes).

En cuanto a *papo*-litano, que es la nota que sigue:

Aunque entre paisanos corran más *otras voces* para designar la vulva, es también conocido el vocablo 'papo' que no recogen los diccionarios de argentinismos. Este sentido de traslación está asimismo escrupulosamente evitado en el léxico oficial, pero la acepción de 'Monte de Venus' en *papo* es corriente en España y América, como ya lo afirmó Lenz, *Dic.*, 1015, y acaba de repetirlo Wagner (otra vez los subrayados míos y de Tiscornia difieren).

Tiscornia titula este capítulo "Modificaciones fonéticas de intención humorística". No coincidimos con sus subrayados (con su humor), pero le creemos sus comillas (acepciones).

b. Ezequiel Martínez Estrada escribe en la página 246 del primer tomo de *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1958, 2a.):

El lenguaje interdicto —no es un lenguaje secreto sino censurado— de lo sexual tiene su propio vocabulario dentro de *la lengua campesina*, como en *las ciudades y en todas partes del mundo*, con características propias, genuinas, como que esos lenguajes responden siempre a formaciones por lo regular *infantiles que se conservan a través de los años*. Sería de sumo interés el registro de esas voces en cuanto pudieran dar un común denominador universal, o acusar los rasgos típicos de regiones dentro de un país. Lo sería asimismo averiguar cómo sustantivos y verbos sin ninguna analogía formal ni funcional han caído en el tabú más severo. *El Martín Fierro no suministraría, absoluta y terminantemente, ningún elemento para esa clase de investigaciones.*

Considerado así el Poema, como pieza exenta de voces y hasta de ideas relacionadas directa o indirectamente con el tema sexual, nos encontramos ante un espécimen de rara pulcritud, *difícilmente dado en las otras literaturas* y muchísimo menos en la novela picaresca, con la que debe entroncarse. Si este género de literatura sirviera para *comparar un país y otro, la Argentina estaría a un nivel muy superior al de España* en cuanto al pudor por lo sexual y al rechazo del cinismo que se infiltra con el ingenio. Pero es preciso advertir que esa limpieza del habla, esa censura de todo lo sexual, tiene como un factor esencial el desprecio por la mujer, *el prejuicio católico de que la mujer es un animal inferior e inmundo* (los subrayados son nuestros).

Como se puede ver, los críticos sólo difieren por su humor en este caso. Cuando aparecen las palabras oídas y nunca escritas antes (cuando el género se mueve en la historia), hablan de la Argentina y de otros países, de España y de la religión, de niveles superiores e inferiores y de la infancia. Usan el globo terráqueo y los universales. Comparan, refieren evitaciones y censuras y hasta producen negaciones absolutas.

Sólo difieren por su humor: por su mundo o su globo terráqueo. Los dos lo usan. Tiscornia dice que esas "voces" no figuran en los diccionarios de argentinismos (no son argentinas en realidad), pero sí en los españoles y en los de otros lugares de América. El globo terráqueo de Tiscornia está hecho de diccionarios. Martínez Estrada dice que esas voces censuradas de lo sexual (que están en todas partes y constituyen un universal) no figuran, de ningún modo, en *Martín Fierro*. Y que esto muestra su superioridad con respecto a España. Su globo terráqueo (*su figura del mundo*) es lo censurado, lo no dicho: los prejuicios. Uno, el del diccionario, define la acepción y la cosa, da el significado; el de lo no dicho dice el sentido cuando define el prejuicio católico: la mujer (vulva) es un animal inferior (perra) e inmundo.

En *La ida* aparece en la voz del gaucho una "traducción" de nombres de otros países al sexo femenino. Aquí se ha saltado un borde crucial: *precisamente el del género*, que está en su punto más bajo. La voz escrita del gaucho lo define a sí mismo como

“hombre” frente al extranjero “mujer” y, además, “perra”; su patria es solamente el miembro masculino. Y después, enseguida, lo repite cuando describe a los gringos enganchados: “Y lo pasan sus mercedes / lengüetiando pico a pico / hasta que viene un milico / a servirles el asao... / Y eso sí, en lo delicados / parecen hijos de rico” (vv. 901-906). Está todo dado vuelta, y con varias vueltas: los milicos argentinos sirven a los gringos y, además, se paga a los que son servidos. Entonces: “¡Qué diablos! sólo son güenos / pa vivir entre maricas” (vv. 915-916).

Desde abajo, desde el ascenso incesante de voces no escritas que el género incorpora en su historia, se llega a la orilla más baja del género: para definir al gaucho como hombre argentino hay que cambiar el sexo, el género, del extranjero. Los gringos enganchados son mujeres y llevan esa inscripción en los nombres de sus patrias, que son partes diferenciales del sexo femenino. La patria del gaucho pertenece, ella sola, al género masculino. Y las voces extrañas nunca oídas por él están fuera del género y quizás hasta de Dios (o Cristo). El género, el del gaucho, se ha definido definitivamente por lo bajo para definirse como argentino: en el ejército argentino y bajo la ley argentina de levas. Los universales de los derechos del hombre puestos por Hidalgo en la patria son ahora los universales corporales de cada sexo.

(Es posible que en este punto preciso se haya instalado Lugones y su audición imposible de las voces inmigrantes —que ocupaban, para él, el espacio entero de la patria— cuando escribió *El payador*, o cuando lo dijo. Y que, como esas voces eran cristianas, se haya tenido que ir a Grecia y a otro alfabeto y a otro género, la épica heroica, para encontrar la emergencia de la voz viril del gaucho como hombre argentino.)

El mundo de las referencias

En *La vuelta*, donde las voces proliferan en los hijos, se puede leer lo que se ha oído tanto:

Los hermanos sean unidos,
porque esa es la ley primera;

tengan unión verdadera
en cualquier tiempo que sea,
porque si entre ellos pelean
los devoran los de ajuera (vv. 4691-4696).

Este es el punto extremo más alto del género en la definición del gaucho como hombre argentino, y es uno de los consejos de Martín Fierro a sus hijos.

Allí la voz escrita del gaucho desciende de otras voces escritas: lo dice el mismo Hernández en el *prólogo*: “Cuatro palabras de conversación con los lectores”, es decir, *en la primera orilla del libro*, la que sigue al título, y donde no hay voz del gaucho. O donde el gaucho es el otro. Hernández reproduce la alianza entre lo oral y lo escrito (la lógica del género) en su palabra letrada: es una conversación (oral, escrita) con los lectores (orales, de lo escrito).

En la primera orilla del libro, las cuatro palabras letradas de Hernández tienen cuatro referencias:

Entrego a la benevolencia pública, con el título de *La vuelta de Martín Fierro*, la segunda parte de una obra que ha tenido una acogida tan generosa, que en seis años se han repetido once ediciones con un total de cuarenta y ocho mil ejemplares.

Esto no es vanidad de autor, porque no rindo tributo a esa falsa diosa; ni bombo de editor, porque no lo he sido nunca de mis humildes producciones.

Es un recuerdo oportuno y necesario, para explicar por qué el primer tiraje del presente libro consta de 20.000 ejemplares divididos en cinco secciones o ediciones de 4.000 números cada uno, y agregaré que confío en que el acreditado Establecimiento tipográfico del señor Coni hará una impresión esmerada, como lo tienen todos los libros que salen de sus talleres.

Lleva también diez ilustraciones incorporadas en el texto, y creo que en los dominios de la literatura es la primera vez que una obra sale de las prensas nacionales con esta mejora. Así se empieza.

(...) No se ha omitido, pues, ningún sacrificio a fin de hacer una publicación en las más aventajadas condiciones artísticas.

Hernández se refiere a su propio libro como una obra de arte. Hace números de todo tipo: segunda parte, primer tiraje, primera vez; 6, 11, 48.000, 20.000, 5, 4.000, 1, 10. Es posible que la haya pensado él mismo como una obra de arte de los números. Y dice que el libro es industria argentina, la primera obra literaria que es, a la vez, un libro de arte impreso en la Argentina. (Es posible que pensara también en la edición de *Paulino Lucero y Santos Vega* de Ascasubi en París, Paul Dupont, 1872.)

Este prólogo difiere de los dos anteriores, los de *La ida*, de un modo radical.⁷ Las "Cuatro palabras de conversación con los lec-

⁷ En la "Carta a D. José Zoilo Miguens" que abre la primera edición de *La ida* (y sigue allí), que está fechada "Buenos Aires, diciembre de 1872", y empieza "Querido amigo", Hernández se refiere a su texto como "mi pobre Martín Fierro" y como "este tipo de composiciones" cuando lo compara con *Fausto*. Se trata del género y del nombre (después de Hidalgo los textos del género llevan el nombre del gaucho o, en *Fausto*, el del doctor). Pide a su amigo el estanciero Zoilo Miguens que el pobre Martín Fierro "salga a conocer el mundo al amparo de su nombre", que "no le niegue su protección", que pase por alto sus defectos y lo juzgue "con benignidad", otra vez cuando se refiere a *Fausto*. Zoilo Miguens, padre y patrón de Martín Fierro-Hernández.

(Así como Ascasubi nombraba a Varela como su patroncito: "Súplica gaucha dirigida al ilustrado redactor del *Comercio del Plata*, doctor Don Florencio Varela, pidiéndole anunciara la publicación que se iba a efectuar del poema Paulino Lucero". Es una carta dirigida al "Señor relator del Comercio del Plata, Montevideo, noviembre 14 de 1846" que tiene dos estrofas de diez versos cada una. La última dice: "Y si por felicidad / le agradase mi versada, / en su *gaceta mentada* / avísele a la ciudad / del modo y conformidad / que el gaucho saldrá lueguito / ya que usted es el primerito / a quien le largo este *envite*, / a fin de que me acredite, / si es su gusto, patroncito. PAULINO LUCERO".)

En la "Carta a los editores de la octava edición" de *La ida*, que está fechada "Montevideo, agosto 1874" y empieza "Señores editores", se refiere otra vez a su texto como "mi humilde trabajo": "Su aparición fue humilde como el tipo puesto en escena, y como las pretensiones del autor". Pero lo honró la "prensa argentina" reproduciendo los versos, y también los escritores, "cuyos fallos honrosos colocan ustedes al frente de la nueva edición": a estos los llama "protectores". Define su texto como un folleto: "Para abogar por el alivio de los males que pesan sobre esa clase de la sociedad, que la agobian y la abaten por consecuencia de un régimen defectuoso, existe la tribuna parlamentaria, la prensa periódica, los clubes, el libro, y por último el folleto, que no es una degeneración del libro sino más bien uno de sus auxiliares, y no el menos importante. Me he servido de este último elemento, y en cuanto a la forma empleada, el juicio sólo podría pertenecer a los dominios de la literatura".

La protección, ahora, se pide al público para los editores: "¡Ojalá que el público compense con generosa protección, no el mérito de la obra que ustedes van a ofrecerle, que es bien escaso ciertamente, sino sus esfuerzos y los sacrificios empleados para hacerse de ella una edición abundante y esmerada!"

tores" cambian el destinatario y el sentido, no fechan ni datan, no piden protección sino la indulgencia del público, a quien se dedica el libro: "acepte esta humilde producción que le dedicamos, como que es nuestro mejor y más antiguo amigo!". Y en el cierre: "Ciérrase este prólogo diciendo que se llama a este libro *La vuelta de Martín Fierro*, porque ese título le dio el público antes, mucho antes de haber yo pensado en escribirlo; y allá va a correr tierras con mi bendición paternal". Hernández, que sigue usando "humilde" para referirse a su escritura, es ahora el padre de su vuelta.

La segunda referencia de las cuatro es *al gaucho*: allí aparecen las palabras de Sarmiento, "ennoblecere" y "moralizar" en "enalteciendo las virtudes morales". Y las de Alberdi: "enseñando que el trabajo honrado es la fuente principal de toda mejora y bienestar". Trabajo (= economía) y educación (= ley) para los gauchos.

La moral y la ley ya están en la *voz oída* de los gauchos, que contiene un saber proverbial ecuménico.

Y ya comienza el movimiento de expansión que llega a su punto máximo en las "Cuatro palabras" de *La vuelta*: "Permítanme ustedes manifestarles ahora la confianza con que espero de su fina atención, que reserven a esta carta un pequeño espacio entre las páginas del folleto, porque anhelo satisfacer en ella una deuda de gratitud que tengo para con el público, para con la prensa argentina y mucha parte de la Oriental; para con algunas publicaciones no americanas, y para con los escritores que dignándose ocuparse de mi humilde trabajo lo han ennoblecido con sus juicios ofreciéndome a la vez, sin ellos procurarlo, la recompensa más completa y la satisfacción más íntima".

En cada prólogo Hernández define de modos diferentes su propio texto, pide una diferente protección y expande su espacio a medida que entra en él la literatura. Es notable la insistencia (la obsesión de Hernández) en *Fausto*: directa en la carta a Zoilo Miguens e indirecta en la carta de 1874. Aquí cita una carta (otra carta en la carta) de Ricardo Gutiérrez, aparecida en un diario y fechada en París, el "12 de julio último"; transcribe párrafos sobre los gauchos, que no son salvajes sino cristianos, nobles, inteligentes. Recuérdese que del Campo dedicó el manuscrito de *Fausto* a Ricardo Gutiérrez, y sometió el poema a su juicio cinco días después de la representación de la ópera. Y que la primera edición de *Fausto* fue precedida por las cartas de sus tres primeros lectores y críticos, Ricardo Gutiérrez, Juan Carlos Gómez y Carlos Guido y Spano. Gutiérrez dice allí que fue él quien lo tentó a escribir en estilo gaucho las impresiones del espectáculo.

Qué singular es, y qué digno de observación, *el oír* a nuestros paisanos más incultos, expresar en dos versos, claros y sencillos, *máximas y pensamientos morales que las nociones más antiguas*, la India y la Persia, *conservaban* como el tesoro inestimable de su *sabiduría* proverbial: que los griegos *escuchaban* con veneración *de boca de sus sabios* más profundos, de Sócrates, fundador de la moral, de Platón y de Aristóteles; que entre los latinos difundió gloriosamente el afamado Séneca; que los hombres del Norte les dieron lugar preferente en su robusta y enérgica literatura; que la *civilización moderna* repite por medio de sus moralistas más esclarecidos, y que se hallan consagrados fundamentalmente en los *códigos religiosos* de los grandes *reformadores* de la humanidad (subrayados nuestros).

El libro de arte, de industria argentina, para la educación, el trabajo y también la diversión de los gauchos, está escrito con la voz oída de ellos mismos, que es una *sabiduría universal* que cubre el espacio entero y la historia de la humanidad, de la filosofía, de las religiones, y en diferentes lugares, tiempos y alfabetos. El globo terráqueo y la historia de la civilización en *la voz conservada y a la vez reformadora* de la voz del gaucho argentino. El saber del gaucho argentino es universalizado por primera y única vez en el género.

La cuarta palabra se refiere a *la diferencia* entre el saber del gaucho, el saber popular, y el de los letrados y profesores europeos. Y eso, según lo escriben *los doctores argentinos en otros prólogos*: a las neurosis.

El corazón humano y la moral *son los mismos* en todos los siglos. Las civilizaciones *difieren* esencialmente. "Jamás se hará, dice el doctor don V. F. López en su prólogo a *Las neurosis*, un profesor o un catedrático europeo, de un Bracma"; así debe ser: pero no ofrecería la misma dificultad el hacer de un gaucho un Bracma lleno de sabiduría; si es que los Bracmas hacen consistir toda su ciencia en su sabiduría proverbial, según los pinta *el sabio conservador* de la Biblioteca de París, en *La sabiduría popular de todas las naciones*, que difundió en el nuevo mundo el americano Pazos Kanki.

Sólo en el mundo de lo popular hay una gramática universal del saber. Y esa es *la diferencia* de los sabios con los profesores o con los prólogos de los doctores a las neurosis: de ellos no se puede hacer un Bracma universal. El gaucho argentino es un Bracma oído y leído en un libro escrito por el sabio conservador de la Biblioteca de París, y difundido por un americano. Los doctores escriben prólogos a *Las neurosis*, y los sabios y artistas (como yo mismo: Hernández) escriben prólogos (este mismo) al saber popular del Bracma universal de *La vuelta de Martín Fierro*.

Síntesis: si se leen las referencias de las cuatro palabras del prólogo de Hernández a *La vuelta*, puede construirse un enunciado como éste: esta obra de arte, *ilustrada*, de industria nacional, destinada a inculcar la ley y la moral para hacer del gaucho un trabajador moderno, está escrita por mí en la voz oída de la sabiduría popular, proverbial, de los gauchos argentinos, que es *la misma que la de todas* las naciones a lo largo de la historia de la civilización, como se lee en la compilación escrita del *sabio conservador* de la Biblioteca de París, que en nuestra lengua difundió un americano, como yo mismo.

El mundo de lo literal: los nombres y los números
El texto y sus voces

La voz escrita y traducida del gaucho se instala así en la de Martín Fierro para definir al hombre argentino en la sextina 17 (= 8 o a dos 4) de los consejos. Allí la patria es una familia con padre, hijos y hermanos. Dice el padre a los hijos que los hermanos sean unidos porque esa es *la ley primera*: la fraternidad es el *valor universal de los derechos del hombre* que define la patria (igualdad y libertad están en otras partes del texto y definen otro tipo de universales). Pero los hijos a quienes dirige esa palabra no son todos hermanos; Picardía es hijo de otro y no tiene hermanos. Los hermanos, además, están ordenados en el texto de un modo extraño, usando dos órdenes de cantidad: Hijo Mayor e Hijo Segundo. No tienen nombre sino número (y el número de orden que le falta al mayor está en esta sextina con la ley primera: lo único primero es la ley).

La voz universal que descendió desde el globo terráqueo (para ligarse también con otra que ocupa el espacio entero, la de Dios) se sitúa en una familia que excluye un miembro. Si los extranjeros ("los de ajuera") son los no hermanos numerados, Picardía es, entonces, un extranjero. Véase, otra vez en lo literal, su lugar en otro lugar de los consejos, en la sextina 14 de las 31 que forman los consejos (el número 4 es el número de la razón, la verdad, la escritura que usa Hernández en el prólogo: las cuatro palabras de conversación con los lectores). *La voz de Martín Fierro habla aquí del hombre:*

Nace el hombre con la astucia
que ha de servirle de guía;
sin ella sucumbiría,
pero, según mi esperencia,
se vuelve en unos prudencia
y en los otros picardía (vv. 4673-4678).

Picardía queda incluido solamente en una mitad de la astucia con que nace el hombre pero es excluido de la otra por no prudente. *Su lugar es diferencial y dividido*, tanto como "hermano", como "hombre astuto prudente".

Al final *otra voz, la del narrador*, en las dos primeras sextinas (12 versos) del canto 33 (dos veces 3: sextina), el final (y dos por dos sextinas son 24 versos), *da un espacio a todos:*

Después a los cuatro vientos
los cuatro se dirigieron;
una promesa se hicieron
que todos debían cumplir;
mas no la puedo decir,
pues secreto prometieron.

Les alvierto solamente
y esto a ninguno lo asombre,
pues muchas veces el hombre
tiene que hacer de ese modo:
convinieron entre todos
en mudar allí de nombre (vv. 4781-4792).

Los cuatro, incluido Picardía, ocupan el espacio entero de la patria, con una promesa (el secreto) y un cambio de nombre. Prometieron mantener secreto el nuevo nombre. Pero Picardía no puede cambiar de nombre porque es "el hombre (el que) tiene que hacer de ese modo", y Picardía es medio astuto o medio hombre.

En las *dos últimas sextinas* del canto xxvi (26 = 8), antes de los *dos cantos finales* en cuartetos (= 8), los cantos antiguos con las citas de *La ida*, Picardía dice él mismo, con su voz:

Con un empeño constante
mis faltas supe enmendar;
todo conseguí olvidar,
pero, por desgracia mía,
el nombre de Picardía
no me lo pude quitar.

Aquel que tiene buen nombre
muchos dijustos ahorra;
y entre tanta mazamorra
no olviden esta alvertencia:
aprendí por esperencia
que el mal nombre no se borra (vv. 3577-3588).

Si se lee literalmente y en todas las voces, se ve con nitidez que el lugar de Picardía en los comienzos, finales, consejos, partes del espacio de la patria, es diferencial y dividido, exactamente como el gaucho en *La ida*: tiene que ver siempre con inclusiones y exclusiones, adentros y afueras, mitades o cuartos (fatalidades, condenas, desgracias, imposibilidades). Queda incluido en la mitad de la astucia del hombre y excluido por imprudente; queda incluido en un cuarto del espacio entero de la patria pero con nombre. *Porque tiene el mal en el nombre y eso no se borra*. No es hermano ni tampoco de afuera. Es siempre un no-sí o un sí-no; medio extranjero, medio hermano, medio hijo. Es el cuarto miembro, o un cuarto de hombre argentino. Es *el otro*: el género gauchesco de *La ida*. Sus padres están en *La ida*. Pertenece además a otro género: *la Picardía*. El texto ha saltado otra vez,

como en *La ida*, un borde crucial para definir al gaucho como hombre argentino. El extranjero es mujer en *La ida* (cuando la patria es el sexo masculino), la picardía es medio extranjera en *La vuelta* (cuando la patria es la familia de padre y hermanos). Picardía es el único que tiene un nombre entre los hijos pero es un medio nombre, un apodo que no se borra. Y el apodo es una *cualidad genérica* del hombre, tal como se inscribe en el mundo de los consejos. Picardía es nombre, apodo, y cualidad genérica: *es hijo de la otra*. En la antepenúltima *cuarteta* del canto XXVII (falta un canto para terminar los 28) dice *Picardía, su voz*:

Y digo, aunque no me cuadre,
decir lo que naides dijo:
la Provincia es una madre
que no defiende a sus hijos (vv. 3713-3716).

Y en la última, la que cierra el canto XXVII:

Y he de decir asimismo,
porque de adentro me brota,
que no tiene patriotismo
quien no cuida al compatriota (vv. 3721-3724).

No sólo ocurre que la orilla más baja y la orilla más alta del género gauchesco incluyen el otro género, la diferencia de género, para definir al gaucho como hombre argentino, sino algo más. Aquí están *las palabras de Sarmiento, de Facundo*: compatriota es el co-provinciano, como Facundo de Ocampo, el patriota de la patria chica. Y no del espacio entero de la patria.

LA TRANSPARENCIA DE HIDALGO ES LA DISTRIBUCIÓN DE LAS VOCES

Las voces (del) "gaucho" se delimitan y distribuyen en el espacio interior del género y en el interior de los textos del género. Hidalgo lo fundó porque trazó la primera distribución de la voz escrita del gaucho. Erigió un cosmos en medio del silencio: no pudo

representar a la vez el cuerpo que lucha, el del soldado (y tampoco el que se sustrae como ocurre en *La ida*) y su voz; esa representación es incompatible con la constitución del género e implica su cierre. Entonces tomó la voz del cuerpo por excelencia del que la usa, del cantor. Y a partir de él trazó el otro espacio de diferencias, círculos y vueltas, el del cuerpo interno de los textos del género.

NUEVO DIALOGO PATRIÓTICO (1821)

Entre Ramón Contreras, gaucho de la Guardia del Monte, y Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo

Chano

1 Qué dice, amigo Ramón,
qué anda haciendo por mi Pago
en el zaino *parejero*?

Contreras

5 Amigo, lo ando variando,
porque tiene que correr
con el cebruno de Hilario.

Chano

10 ¡Qué me cuenta! si es ansí
voy a poner ocho a cuatro
a favor de este *baguá*,
mire amigo que es caballo
que en la rompida no más
ya se recostó al contrario.

Contreras

¿Y cómo jué desde el día
que estuvimos platicando?

Chano

15 Con salú; pero sin yerba:
desensille su caballo,
tienda el *apero* y descanse.
Tomá este pingo, Mariano,
y con el bayo amarillo
20 caminá y acollarálo.
Mire que de aquí a la Guardia
hay un tirón *temerario!*

Contreras

Y con tantos aguaceros
está el camino pesao,
25 y *malevos* que da miedo
anda uno no más topando,
lo güeno que yo afilé
a mi gusto el *envenao*
lo hice con las de *domar*
30 cuatro preguntas al zaino,
y en cuanto lo vi ganoso,
y que se iba alborotando,
le aflojé todo y me vine,
pero siempre maliciando...
35 velay yerba amigo viejo,
iremos *cimarroniando*.

Chano

¿Y cómo va con la Patria
que me tiene con cuidao?
Ayer unos oficiales
40 cayeron por lo de Pablo
y mientras tomaban *mate*,
lo asentaron y mudaron,
leyeron unas noticias
atento del rey Fernando,

45 que solicita con ansia
por medio de diputaos
ser aquí reconocido
su constitución jurando.

Contreras

Anda el runrun hace días,
50 por cierto no lo engañaron:
los diputaos vinieron,
y desde el barco mandaron
toda la papelería
a nombre del rey Fernando;
55 ¡y venían *roncadores*...
La pu... los *maturrangos!*
Pero amigo nuestra Junta
al grito les largó el *guacho*
y les mandó una respuesta
60 más linda que San Bernardo.
¡Ah gauchos' escribinistas
en el papel de un cigarro!
viendo ellos que no embocaban
y que los había torniao,
65 alzaron los contrapesos
y dando güeltas al barco,
se jueron sin despedirse...
vayan con doscientos diablos.

Chano

Mire que es hombre muy rudo
70 el amigo Don Fernando:
lo contemplo tan inútil
asigún lo he figurao,
que creo que ni silbar
sabe, como yo soy Chano.
75 De balde dimós la baja
a todos sus mandatarios,

y por nuestra libertá
 y sus derechos sagraos
 nos salimos campo ajuera,
 80 y al enemigo topando,
 el *poncho* a medio envolver
 y el *alfajor* en la mano,
 con el corazón en Dios
 y con el santo escapulario
 85 de nuestra Virgen del Carmen,
 haciendo cuerpo de gato;
 sin reparar en las balas
 ni en los juertes cañonazos,
 nos golpiamos en la boca
 90 y ya nos *entreveramos*;
 y a este quiero, a este no quiero
 los juimos arrinconando,
 ya un grito: ¡*Viva la Patria!*
 el coraje redoblamos,
 95 y entre tiros y humadera,
 entre reveses y tajos
 empezaron a flaquiar,
 y tan del todo aflojaron,
 que de esta gran competencia
 100 ni memoria nos dejaron.
 De balde en otras aiciones
 les dimos contra los cardos;
 y si no que le pregunten
 a Posadas el mentao
 105 cómo le jué allá en Las Piedras,
 y después allí en los barcos.
 Diga Tristán... mas no quiero
 gastar pólvora en *chimangos*,
 porque era Tristán más triste
 110 que hombre pobre enamorao.
 Mueñas en la del Cerrito;
 Marcó flojo y sanguinario
 en la aición de Chacabuco,
 Osorio es hombre fortacho

115 allá en los Cerros de Espejo
 en la pendencia de Maipo.
 Hable Quimper y ese O'Relly
 y otros muchos que ahura callo,
 todo es de balde, Contreras,
 120 pues si conoce Fernando
 que aunque haga rodar la taba
 culos no más sigue echando,
 ¿no es una barbaridá
 el venir ahora *roncando*?
 125 Mejor es que duerma poco,
 porque amigo á sus vasallos
 el nombre de Libertá
 creo que les va agradando.
 Y como él medio se acueste,
 130 cuanto se quede roncando
 ya le hicieron trus la vaca.
 Y ya me lo capotiaron.

Contreras

¡A Chano, si de sabido
 perdiz se hace entre las manos
 135 cuanto me ha dicho es ansina
 y yo no puedo negarlo;
 pero esté usted en el *aquel*
 que ellos andan cabuliando
 a ver si nos desunimos
 140 del todo, y en este caso
 arrancarnos lo que es nuestro
 y hasta el *chiripá* limpiarnos.

Chano

145 ¡No toque amigo ese punto
 porque me llevan los diablos!
 ¿Quién nos mojaría la oreja
 si uniéramos nuestros brazos?

No digo un Rey tan lulingo;
 mas ni todos los tiranos
 juntos, con más soldadesca
 150 que hay yeguada en nuestros campos
 nos habían de hacer roncha;
 pero amigo, es el trabajo
 que nuestras desaveniencias
 nos tienen medio atrasaos.
 155 ¡Ah! sangre, amigo, preciosa
 tanta que se ha derramao!
 ¿No es un dolor ver, Contreras,
 que ya los americanos
 vivimos en guerra eterna,
 160 y que al enemigo dando
 ratos alegres y güenos
 los tengamos bien amargos?
 Pero yo espero desta hecha
 saludar al Sol de Mayo,
 165 en días más lisonjeros
 unidos con mis hermanos,
 y así no hay que recular;
 que ya San Martín el bravo
 está en las puertas de Lima
 170 con puros *mozos amargos*,
 soldadesca corajuda,
 y según me han informao
 en Lima hay tanto patriota
 que Pezuela anda orejiando
 175 y en logrando su redota
 ha de cambiar nuestro Estado,
 pues renace el patriotismo
 en el más infeliz *rancho*.

Contreras

180 Sí, Señor, de juramente
 ¡Ah momento suspirao!
 y en cuanto esto se concluya

al grito nos descolgamos
 con latón y garabina,
 a suplicarle a un tapao
 185 que largue no más lo ajeno,
 porque es terrible pecao
 contra el gusto de su dueño
 usar lo que no se ha dao;
 y en concensia yo no quiero
 190 (porque soy muy güen cristiano)
 que ninguno se condene
 por hecho tan temerario.

Chano

195 ¡Eso sí, Ramón Contreras!
 ¿se acuerda del fandango
 que vimos en lo de Andújar
 cuando el general Belgrano
 hizo sonar los cueritos
 en Salta a los *maturrangos*?
 por cierto que en esta aición
 200 (sin intención de dañarnos)
 hizo un barro el general
 que aun hoy lo estamos pagando;
 él quiso ser generoso
 y presto miró su engaño,
 205 cuando hizo armas en su contra
 el juramentao Castro,
 que quebrantando su voto
 manchó su honor y su grao.
 Estas generosidades
 210 muy lejos nos han tirao
 porque el tirano presume
 que un proceder tan bizarro
 solo es falta de justicia;
 pero esto ya se ha pasao,
 215 y no será malo amigo
 si por fin escarmentamos.

- 220 Por ahura saque el cuchillo,
despachemos este asao
y sestiamos después,
para ir á lo del Pelao
a ver si entre su manada
está, amigo, mi picazo,
que hace días que este bruto
de las mansas se ha apartao.
- 225 Comieron con gran quietú,
y después de haber sestiao.
ensillaron medio flojo,
y se salieron al tranco
al rancho de Andrés Bordón,
alias el Indio Pelao
que en las pendencias de arriba
sirvió de triste soldao
y en Vilcapugio de un tiro
una pierna le troncharon.
- 230 Dieron el grito en el cerco,
los perros se alborotaron;
Bordón dejó la cocina
los hizo apiar del caballo;
y lo que entre ellos pasó
lo diremos más despacio
en otra ocasión, que en esta
ya la pluma se ha cansao.

Primer sistema de marcos

El género muestra en su emergencia la operación que lo define: ligar dos zonas verbales, la oral y la escrita. En esas zonas distribuye tonos, enunciados, nombres, fuerzas, asigna funciones y jerarquías. La primera operación es construir la palabra del gaucho como "voz oída": a la cultura oral cabe el registro en verso y la situación en que se lo emite. *La palabra escrita* anuncia y define las voces desde afuera del texto: "Nuevo diálogo. Entre

Ramón Contreras, gaucho de la Guardia del Monte, y Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo". El título y el subtítulo, arriba, funcionan como *primer marco* de los textos. El *segundo marco*, interno, es la textualización, en la apertura de los poemas, del contexto oral en que ocurre la canción o, en este caso, el diálogo: los textos incorporan y representan la situación de cantar un cielito o la ocasión en que ocurre el encuentro y diálogo entre los amigos.⁸ Se trata de dos fronteras que establecen el anillo de la alianza entre lo oral y lo escrito. Una da el título y el acontecimiento, y la otra despliega la escena oral del cuerpo del poema: la revolución literaria, la incorporación a la literatura de un tipo de posición de interlocución que *no había pasado antes por lo escrito* (la voz oída no escrita nunca): auditorio presente en el canto o diálogo cotidiano en el momento del ocio, de la visita, saludos, ofrecimiento de bebidas. El pasaje a lo escrito de la escena oral tiene efecto de "producción de realidad". Y además: son las situaciones donde tiene lugar el continuum producción-recepción-reproducción característico de la canción o dicho tradicional. El espacio del arte oral.

Hay entonces, afuera, un escritor letrado que escribe y "reproduce" o "cita" lo que los "autores orales" "cantan" o "dicen". El

⁸ Es decir, el escritor del género lleva al texto escrito el contexto no dicho en que ocurre la canción o dicho popular; este contexto es el más importante desde el punto de vista de la sociología del folclore: tamaño del grupo vocal, interrelación entre el que dirige y el coro, nivel de organización del grupo, etcétera. Cfr. A. Lomax, "Folk song style" en *American Anthropologist* 61, 1959, págs. 927-954; cfr. también Dell Hymes, *Foundations in Sociolinguistics. An Ethnographic Approach*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1974, pág. 128 y sigs. Se sabe que la cultura popular se produce y transmite en reuniones, conversaciones, fiestas y ritos, y que no es considerada "literatura" en el seno de la cultura tradicional, que no diferencia entre funciones estéticas, prácticas, cognoscitivas o legislativas. El género gauchesco imita otros rasgos de la literatura tradicional (oral), configurando una estética de la convención y no de la originalidad; los autores aparecen como los que transcriben y no como los que "inventan"; sus seudónimos, reiterados y retornados, son las máscaras que adoptan para escribir esas ficciones de la creatividad oral. Cfr. Walter D. Mignolo, "Semantización de la ficción literaria", en *Dispositio* (Michigan) n.º 15-16, vol. V-VI, otoño 1980-invierno 1981 (y en su *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pág. 161). Mignolo pone a la literatura gauchesca como ejemplo de las posibilidades y dificultades que presenta la semantización del campo situacional: "En la oralidad de la situación enunciativa se actualiza una triple semantización: la del campo situacional, la del modo (oral) y la del rol social".

marco exterior del título, en el registro de la palabra escrita, funciona como introductor de un discurso formalmente directo. *La primera regla del género es la ficción de reproducción escrita de la palabra oral del otro como palabra de otro* y no como la del que escribe. La diferencia está puesta de entrada y es lo primero que se escribe para poder construir el anillo de las dos voces: "Nuevo diálogo. Entre Ramón Contreras, gaucho de la Guardia del Monte, y Chano, capataz de una estancia en las islas del Tor-dillo". *La segunda regla es la construcción del espacio oral*, el marco de la "voz oída", en el espacio interior del texto. Son dos palabras nítidamente diferenciadas. El marco letrado del título-subtítulo, que puede ampliarse y autonomizarse y llegar a constituir la "Carta-prólogo a Zoilo Miguens o las "Cuatro palabras de conversación con los lectores",⁹ postula la "literalidad" u "originalidad" de la voz oída (o la "copia" o "imitación" en Hernández), para diferenciarse nítidamente de ella. Es la palabra *propia* del escritor: en Hidalgo es una palabra escrita impersonal e informativa que dice cómo se llaman los que dialogan, qué lugares ocupan y de dónde provienen; Hidalgo fue escritor para el teatro

⁹ Otros ejemplos en Hidalgo:

Título: "Cielito patriótico. Que compuso un gaucho para contar la acción de Maipú" (1818).

Y la primera estrofa: "No me neguéis este día / cuerditas vuestro favor, / y contaré en el Cielito, / de Maipú la grande acción".

Y otro título: "Un gaucho de la Guardia del Monte. Contesta al Manifiesto de Fernando VII y saluda al conde de Casa-Flores con el siguiente cielito en su idioma" (1820).

Y la primera estrofa: "Ya que encerré la tropilla / y que recogí el rodeo, / voy a templar la guitarra / para esplicar mi deseo".

Véase el desarrollo que puede llegar a tener el sistema en Ascasubi. En "Los payadores" (título: "Sentados en rueda a la orilla de un fogón, cantando las trovas siguientes, se lamentaban tres mozos argentinos y payadores, en el mismo día en que, abandonando las filas del ejército rosín y sitiador a las órdenes del general Oribe (alias Alderete), se pasaron a las de los Defensores de la Plaza". Y la escena oral: "Entreterriano. ¡Ay, en el nombre del Señor!... / a cantar va un entreterriano, / ea, lengua, no te turbes, / en lance tan soberano - / - en lance tan soberano; / al tirano abandoné, / ya estoy con los orientales, / ya gaucho libre seré".

En *Los tres gauchos orientales* de Antonio Lussich: "Coloquio entre los paisanos Julián Giménez, Mauricio Baliente y José Centurión sobre la Revolución oriental en circunstancias del desarme y pago del ejército, dedicado al señor D. José Hernández". Sigue la carta a Hernández y la respuesta de este, fechadas respectivamente "Buenos Aires, junio 14 de 1872" y "Buenos Aires, Hotel Argentino, junio 20 de 1872".

y director de la Casa de Comedias en Montevideo. La palabra escrita "da" la voz al "locutor" oral, que se constituye como pliegue e interioridad en relación con lo escrito: como efecto de sujeto. En esa relación ficcional se traza el anillo de la alianza entre la palabra escrita y la voz oída que es el género. Los dos marcos, el del título que refiere a la enunciación oral (que habla o canta un gaucho *se dice dos veces*, en cada una de las palabras: el título define al otro y el otro se define a sí mismo), y la escena oral donde transcurre el diálogo entre los gauchos, contienen el texto mismo, el enunciado (del) "gaucho": lo que "canta" o "dice" el patriota. Y lo que canta o dice es la convergencia o alianza entre las dos palabras: el relato o celebración de acontecimientos políticos y militares, el relato del proceso revolucionario y militar, a propósito de algunas noticias escritas del enemigo, como en este *Nuevo diálogo*. En la escena oral, rápidamente transformada en convención (y por lo tanto parodiable), la voz del gaucho habla de lo otro, lo político, lo oficial: habla de la vida pública de la patria.¹⁰

Se ligan así la entonación de la voz del gaucho y el enunciado militar y político, y esta relación opera, además, la conjunción del contexto tradicional de difusión oral con el periodismo moderno. El género aparece de entrada como una forma de periodismo popular y así circuló, en folletos y hojas sueltas (y también, en los diálogos, como una forma de teatro, popular: ya se tienen dos "géneros" del espacio exterior del género, uno literario y otro no literario, y se tienen además, al mismo tiempo, *los*

¹⁰ El género liga la vida pública de las masas rurales, que es también su arte (payadas, juegos, cantos, diálogos, refranes, proverbios), con la nueva vida pública de la revolución y la guerra. Esta última, constituida antes de la revolución, está en los periódicos, sociedades patrióticas, teatros, etcétera, y responde más o menos al concepto de J. Habermas (*Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981). La vida pública de los gauchos, como la vida pública del proletariado tal como la analizan Oskar Negt y Alexander Kluge en *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt M., 1977, se desarrolla en momentos históricos de disrupción: crisis, guerras, revoluciones, contrarrevoluciones, que implican constelaciones sociales de fuerzas diversas. En momentos de rupturas y de violentas contradicciones. Cfr. también "Freud, Habermas and the Dialectic of Enlightenment: On Real and Ideal Discourses", de Rainer Nägele, en *New German Critique* 22, 1981.

dos subgéneros en que se divide de entrada el género: los textos cantados, los cielitos, y los textos dialogados). Y uno de los rasgos de la literatura para el pueblo, y para un nuevo público, es que *se representan*, en su interior, *las formas de su circulación o reproducción*: canto, dos paisanos que hablan, uno que lee para otro. Lo que el escritor dice en el título, con su palabra escrita, es lo que deberían hacer los que "oyen" el diálogo: citar, reproducir, dialogar lo escrito en la voz. La oralidad construida y escrita, postulada como "transcripción" o "copia", representa así, además, el deseo de reproducción. Lo mismo ocurre con el discurso directo oral: se trata de una ficción de discurso directo, que invierte estrictamente el campo de "autores" y de inclusiones. El autor es el que construye lo oral como oral para incluir en su interior la palabra escrita, política, *la suya*, que aparece citada y reproducida por la voz del gaucho. Traducida a la oralidad. O bien: se construye lo "oído" para citar y reproducir en su interior lo escrito. *Esta alianza* (y el conjunto del sistema de anillos-alianzas) *constituye la lógica del género*.¹¹

Al final del diálogo una tercera palabra, mixta: *un narrador "gaucho"* dice que escribe el diálogo que "oyó", y lo dice en el

¹¹ La alianza entre la voz sin escritura y la palabra letrada se constituye con la guerra: con la primera apelación a las masas rurales para liberar su antagonismo contra el enemigo común, el opresor extranjero. En el momento de la solidaridad y de la fundación de la patria puede aparecer la voz de todos. La lógica del género es, entonces, una conjunción verbal que supone una división verbal y también un enfrentamiento verbal. Compartir palabras, dividir palabras, diferenciar palabras y combatir palabras de las dos culturas en la voz (del) "gaucho" es el género. El gaucho da su voz cantada, el uso disciplinado y público de su voz como cantor, y el escritor su escritura y su palabra pública, política y literaria. En los textos de la guerra se unen en el anillo la lengua arma y la palabra escrita que es idea, proyecto y saber que otorga sentido a la lucha: libertad, unión e igualdad ante la ley. Hidalgo proclama estos principios y su palabra patriótica se funde con la voz y la entonación del gaucho patriota. Son *los nuevos protagonistas*, el ideólogo de la revolución y el soldado de la guerra, los que unen sus palabras en la emergencia del género. La alianza entre las dos es a la vez la conjunción poética y política entre la nueva cultura revolucionaria y la cultura tradicional. La escritura de esta alianza postulada en la realidad y realizada en la literatura constituye la lógica del género y el factor de su transformación en la historia: según la función de las voces escritas y las coyunturas de la guerra, la distribución de las diferentes partes del pacto verbal (que es político, militar, jurídico y que también puede ser económico) se modula hasta su cierre en *La vuelta de Martín Fierro*.

cierre de los textos y en registro gauchesco: en lo oral-escrito de la voz (del) "gaucho". Se trata de una nota al pie, de una toma de distancia, la del marco final, la última frontera, que también se desarrollará en el género con entonaciones, tamaños y posiciones diversas (por ejemplo, en del Campo y en Hernández).

El sistema de marcos (títulos, subtítulos, escena oral, narrador final) de las palabras "orales" y "escritas" se da vuelta, siguiendo el círculo característico de los usos (o siguiendo las vueltas de los husos): la voz de la escritura dice lo inverso de lo que hace. Escribe lo que quiere que se diga y haga. El discurso formalmente directo de la "voz oída" es el campo de ficción del género. Un tipo de ficción, específica, en forma de anillo o círculo, donde los "autores" y las citas o reproducciones se invierten estrictamente y remiten cada una a la otra, como si fueran autorreferenciales. O especulares. (Recuérdese: esta ficción es, también, la de la relación entre la voz (del) "gaucho" del género y la otra cara del espacio lógico exterior del género, el espacio de la palabra letrada.) Y no sólo es un anillo entre lo oral y lo escrito sino entre "decir" y "hacer" con la voz. El escritor aparece como el primero que "reproduce" lo oral para establecer la cadena de reproducciones que debe devolver el texto a la oralidad. Esta vuelta no sólo pone en escena otra vez la lógica circular de los usos sino que, en este diálogo, la aplica a la relación entre lo escrito y lo oral para constituir la ficción: el gaucho Contreras es el cantor alfabeto de los cielitos, y Chano, el capataz, sabe leer y escribir.

Segundo sistema de marcos

La primera palabra del capataz Chano (y obsérvese: tiene un hijo o peón, Mariano, a quien da órdenes) después del trazado de la escena oral (saludos, referencias a los caballos, *alguna carencia, en este caso de yerba*, y el relato del viaje que trajo a Contreras a visitarlo) *es esta*:

Y ¿cómo va con la Patria,
que me tiene con cuidao?
Ayer, unos oficiales

cayeron por lo de Pablo
y, mientras tomaban mate,
lo asentaron, y mudaron,
leyeron unas noticias.
atento del rey Fernando
que solicita con ansia,
por medio de diputados,
ser aquí reconocido,
su constitución jurando (vv. 37-48, subrayados nuestros)

La primera palabra del gaucho Contreras es esta:

Pero amigo, *nuestra Junta*
al grito les largó el guacho
y les mandó una respuesta
más linda que San Bernardo.
¡Ah gauchos! escribinistas
en el papel de un cigarro!
Viendo ellos que no embocaban
y que los habían torniao,
alzaron los contrapesos
y, dando güeltas al barco,
se jueron sin despedirse...
Vayan con doscientos diablos! (vv. 61-68,
subrayados nuestros).

Los oficiales, en la palabra del letrado y capataz Chano, leen noticias del rey Fernando mientras toman mate (como ellos, los gauchos, porque Contreras trajo la yerba que faltaba); los gauchos de la Junta, en la palabra del gaucho analfabeto Contreras, escriben la respuesta en el papel de un cigarro (como el que están fumando seguramente ellos mismos). Otra vez un anillo entre la escena oral, la lectura y la escritura, y entre los militares y los gauchos políticos. La transparencia de Hidalgo, el fundador, deja leer el tejido de saltos, fronteras, alianzas, inclusiones, intercambios, espacios y órdenes.

En el mismo diálogo hay otro espacio, el de los que no tienen voz ni palabra. Es el mundo del silencio, las orillas últimas. An-

tes de la primera palabra del capataz Chano sobre la lectura de los oficiales, o sea, en la escena oral, y *después de la última palabra de Contreras*, cuando la toma el narrador final que dice que escribe y cierra el diálogo. Antes de la primera palabra de Chano, Contreras cuenta su viaje a la estancia donde Chano es capataz:

Y, con tantos aguaceros,
está el camino pesao;
y *malevos*, que da miedo,
anda uno no más topando;
lo güeno, que yo afilé
a mi gusto el envenao,
le hice, con las *de domar*,
cuatro preguntas al zaino,
y en cuanto lo vi ganoso
y *que se iba alborotando*,
le aflojé todo, y me vine,
pero siempre *maliciando*...
Velay yerba, amigo viejo;
iremos cimarroniando (vv. 23-26, subrayados nuestros).

No sólo le da la yerba que a Chano le falta sino que habla del mal.

Y *después de la última palabra de Chano*, que se refiere al asado que comerán y a la siesta que viene después (retorno a la escena oral y al silencio del sueño), *toma la palabra el narrador* que oyó, que vio y que escribe, y *su texto es este*:

Comieron con gran quietú
y, después de haber sestiao,
ensillaron medio flojo
y se salieron, al tranco,
al rancho de Andrés Bordón,
alias el Indio Pelao,
que en las pendencias de arriba
sirvió de triste soldao
y en Vilcapugio de un tiro
una pierna le troncharon.

*Dieron el grito en el cerco;
 los perros se alborotaron;
 Bordón dejó la cocina,
 los hizo apiar del caballo;
 y lo que entre ellos pasó
 lo diremos, más despacio,
 en otra ocasión, que en esta
 ya la pluma se ha cansao (vv. 225-242,
 subrayados nuestros).*

El texto constituye su espacio interior con toda la palabra (la oral y la voz escrita): divide en el cuerpo oral-escrito del poema lectura y escritura *para unir las contra el opresor español*. Pero no sólo eso. La literatura se abre cuando termina la música. *Se constituye*, y sobre eso constituye su espacio interno, sobre dos silencios, o mejor, sobre uno solo en la frontera inicial y, en la final, *sobre todos los silencios*. Por un lado la referencia de Contreras a los malevos en la escena oral, después de los saludos, y por el otro la referencia, escrita por el narrador que oye y ve, al que ya no puede ser soldado. La separación entre Contreras, el gaucho patriota, y los "malevos" (los gauchos ilegales), constituye *el primer enfrentamiento verbal* del género, el que le da nacimiento. Para que pueda existir la escritura de la alianza, la de la voz (del) "gaucho", debe haber una diferenciación y una división en el campo de la voz: una voz "mala" (que en la transparencia de Hidalgo es silencio, no voz o voz no oída no escrita nunca), que es el sentido "malo" de la voz "gaucho", el de la ley, el gaucho ilegal o desertor, y otra "buena", la del patriota. El gaucho patriota Contreras tiene su otro. El primer pacto del género es con la voz del que teme a los malevos, el que se ha separado de ellos para hablar y cantar, y que, entonces, puede ser atacado por ellos porque es su enemigo, su contrario (Contreras contra ellos): son los cuerpos sin uso, y por lo tanto sin voz, de los ilegales, *los que llevan el mal en su nombre* y hacen maliciar. Los dos sentidos de "gaucho", el legal y el ilegal, el útil y el inútil, el patriota y el antipatriota, *se separan y articulan el conjunto del género*, que no solamente es un tratado sobre las palabras escritas, las voces oídas y sus sentidos, sino también sobre la división de la voz

del otro y, además, sobre el bien y el mal. Un tratado sobre la patria.

En Hidalgo la voz del gaucho debe separarse, como enemiga, de los malevos e ilegales y ligarse, como amiga, con el que ya no es soldado: esa es la frontera última del *Nuevo diálogo*. Se trata también de dos tiempos, un antes de la guerra y de la alianza militar (el tiempo del "delincuente"), y un después, con el "triste soldao". Entre los cuerpos sin uso y los ya usados, *los enemigos* y *los amigos* (otra de las materias fundamentales del género), tiene lugar la alianza de la voz del patriota con el que escribe. O la construcción por parte del que escribe de la voz del gaucho patriota.

Una síntesis del cosmos de los marcos: por un lado las dos voces centrales de los patriotas, la de la lectura (oral a partir de lo escrito) y la de la escritura (a partir de lo oral), que son las de Chano y Contreras (y también el primer anillo entre el título-subtítulo y la escena oral). Y por otro, a cada lado, y al principio y al final, las dos no voces, o silencios, del malevo (cuerpo sin uso) y del soldado sin pierna (cuerpo ya usado). Allí los silencios se definen por el uso de los cuerpos, como enemigos (el que da miedo, que obliga a Contreras a sacar el cuchillo), y como amigos (el atacado por la violencia de la guerra contra los enemigos españoles).

El extremo opuesto al del malevo sin voz está ocupado por la no voz de Andrés Bordón, alias el Indio Pelao: nótese la oposición entre la masa de los malevos y el nombre, apellido y apodo, con los indios amigos en su interior. En Hidalgo los indios son también aliados contra los españoles: "Cielito, cielo que sí, / guarden-se su chocolate, / aquí somos puros indios / y sólo tomamos mate", dice en "Un gaucho de la guardia del Monte. Contesta al manifiesto de Fernando VII, y saluda al conde de Casa-Flores con el siguiente cielito en su idioma", 1820. Ese Indio Pelao sin pierna cansa la pluma del narrador que escribe. El cuerpo no entero, por el que pasó el miedo y la violencia de la guerra (el fin del lenguaje), no puede emitir voz que pueda escribirse: allí se sitúa la orilla última de la voz. *Cada una de las voces*, la del que canta y habla (Contreras), y la del narrador que escribe, *se separa de otra que la podría atacar y hacer callar*. En los dos lados está el lugar

de la violencia contra los cuerpos. El lugar del silencio del miedo y de la muerte, el fin último del lenguaje. Dos enemigos se tocan en las orillas del silencio: los otros gauchos, los malevos, y los extranjeros de la guerra que troncharon de un tiro la pierna del Indio Pelao. En el silencio, frontera inicial y final del texto, materia sobre la que está escrito, se sitúa la definición del enemigo, de los enemigos de los gauchos patriotas.

Pero el silencio del soldado sin pierna, *que sale de la cocina, es un segundo silencio*: el de la pérdida y de la conciencia de la pérdida. Y *un tercero*: el silencio final de la otra escena oral, que se abre afuera del texto pero que también está escrita ("y lo que entre ellos pasó"). La amistad, la risa, la fiesta: la música entre los gauchos amigos. El silencio gozoso. El silencio de muerte del fin último del lenguaje y el silencio gozoso son llenados, respectivamente, por las voces de los gauchos de *La ida* y de *Fausto*.

(Una última digresión sobre el silencio: Contreras, ante los malevos, le hace, "con las de domar, / cuatro preguntas al zaino". Es decir, *le habla al caballo con las espuelas*, hasta "que se iba alborotando". El Indio Pelao tiene en su interior el grito de la amputación y, esta vez, son los perros los que se alborotan: "y en Vilcapugio, de un tiro, / una pierna le troncharon. / Dieron el grito en el cerco; / los perros se alborotaron". No se trata solamente de las relaciones de contigüidad, fundantes en poesía, ni de las otras relaciones: hay alboroto de animales de un lado y de otro. Se trata de la co-referencia, *que solamente se pone en movimiento con el silencio*: el grito de Chano y Contreras es el mismo grito de la amputación.)¹²

12: "Veo cómo alguien apunta con la escopeta y digo: 'Espero una detonación'. El tiro se oye. ¿Qué, te habías esperado esto?, ¿estaba esta detonación ya de algún modo en tu espera?, ¿o coincide tu espera sólo desde otro punto de vista con lo ocurrido?, ¿no estaba ese ruido contenido en tu espera y llegó sólo como accidente cuando se realizó la espera? No, si no se hubiera producido el ruido, no se habría realizado mi espera; la realizó el ruido, que se presentó como un segundo invitado respecto a aquel que yo había esperado. ¿No fue lo que sucedió en el acontecimiento y que no entraba en tu espera, un accidente, una añadidura del destino? Pero ¿qué no fue, entonces, añadidura? ¿Es que algo de ese tiro aparecía ya en mi espera? Y, ¿qué fue, entonces, añadidura?, ¿es que no había esperado el tiro entero?"

"La detonación no fue tan fuerte como había esperado." "¿Es que sonó más fuerte en tu espera?" (Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, 442. Subrayados del original.)

Nota sobre los nombres y el último silencio

El "Nuevo diálogo patriótico" es el segundo que escribió Hidalgo; el primero se titula "Diálogo patriótico interesante" y también es de 1821. Tiene como subtítulo "Entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte", y allí mismo, en el subtítulo, lleva *una nota al pie del autor*: "Se supone recién llegado a la guardia del Monte el capataz Chano, y el diálogo en casa del paisano Ramón Contreras, que es el gaucho de la Guardia". La nota al pie del autor sustituye "gaucho" por "paisano" y le pone nombre: Ramón Contreras. El tema de este diálogo es la ley y la desigualdad ante la ley. En el "Nuevo diálogo" ocurre exactamente lo contrario: a Chano le falta el "Jacinto" del primer diálogo y el que visita es Contreras. El tema, como se ha visto, es la palabra oral y la escrita y sus relaciones entre sí y con el silencio. En este diálogo la "nota al pie" es una metáfora literal: es la última parte del texto, el pie, el abajo, pero escrito por la tercera voz, la del narrador "gaucho" que vio y oyó lo que los gauchos dijeron y que dice que es el que escribe el diálogo. Mientras Chano y Contreras duermen la siesta el narrador final da nombres al Indio Pelao. Toma el silencio del descanso de los que hablan y escriben, duerme a los que dialogan, para visitar, junto con ellos, al triste soldado amputado y darle el silencio del texto, del género: el silencio de la voz, de la música y de la escritura. Allí, en medio del silencio, erige un cosmos: da nombre al que no tiene voz y cuenta su historia. Lo llama *Andrés* (que no es solamente el hermano de San Pedro sino el que tiene, en su nombre, la misma raíz de la mitad de "andrógino" por ejemplo, la raíz que significa "hombre"). Y *Bordón*, que no solamente es el "verso repetido al fin de cada copla" sino también la cuerda gruesa, el bajo de la guitarra: la cuerda del lamento. Por eso su pluma se ha cansado. Sustituyó al autor: dio nombre al soldado amputado durante el silencio de los nombrados por él.

El sistema de silencios es un sistema jerárquico, de transferencia de nombres, alborotos y descansos. Primero el autor, en su palabra propia, letrada, en prosa, del título y el subtítulo, quita el nombre "Jacinto" a Chano. Es el nombre del gaucho letrado, el ca-

pataz que sabe leer y escribir. Ese nombre, el de la pluma, el autor lo transfiere al narrador que escribe la voz oída de los gauchos. Le transfiere un silencio, el primero. El narrador, a su vez, silencia el diálogo de Chano y Contreras, los nombres y voces cantadas y escritas del autor: los manda a dormir la siesta. Y ese silencio de voces oídas se lo da, en forma de nombre, al que carece de algo, al amputado sin voz. Le da un nombre de "hombre" (Andrés) y un nombre de "cantor" o de música (Bordón), y además le pone *un alias, un otro, su otro*, el silencio del indio: el silencio pelao del indio que es el silencio final y el que los contiene a todos. Construye otra vez el género gauchesco *del otro lado del cerco*, en un borde más bajo: el gaucho cantor amputado en alianza con el indio. Y la ceremonia de los nombres está escrita en verso y en la voz (del) "gaucho" que es el narrador. Esa jerarquía lo dice todo, otra vez, en los silencios y en los nombres. Mientras los nombres de Chano y Contreras están en el primer marco, en la prosa letrada del autor, el último nombre del triste soldado con el otro, el indio, está en el último marco, en verso, del narrador que cierra el texto. Y el narrador no sólo da nombres al que carece sino que cuenta su historia, también en silencio. Cuenta el grito de la amputación, el fin de la palabra y el ataque al cuerpo: el miedo, el mal, la guerra, los enemigos, *en el alboroto* (aquí de perros) que trae Contreras en silencio desde el comienzo, cuando se topó con los *malevos* (vv. 25-26). Construye una co-referencia con Contreras: "Y en Vilcapugio de un tiro una pierna le troncharon. / Dieron el grito en el cerco, los perros se alborotaron" (vv. 233-236).

El Indio Pelao es la orilla más baja de Contreras (el que está del otro lado del cerco), y el narrador final la orilla más baja del autor: el que está del otro lado del texto. Se ha reproducido, hacia abajo y en silencio, el género gauchesco.

Hidalgo no sólo distribuyó las voces sino que incluyó las voces (silencios) de otro género posible, futuro.

En las delimitaciones entre los silencios del malevo y del amputado, en los extremos, las dos voces de Chano y Contreras, en el centro del diálogo, la palabra letrada del título-subtítulo, y la voz escrita del narrador final, se extiende el espectro de distribu-

ción de voces de Hidalgo. El espectro de Hidalgo distribuyendo las voces.

Entre un texto y otro, en la diferencia entre la palabra letrada del escritor, las voces escritas y las no voces (que pueden ser, después, voces distorsionadas de otras lenguas o gritos de animales), se encuentra el espacio interno del género, con su bien y su mal. Las vueltas del espacio interior del género (su dimensión histórica: la extensión de la cinta celeste y blanca) están marcadas por las diversas extensiones, variantes, transformaciones y perversiones del espectro básico de Hidalgo. En las diferencias entre la palabra letrada de los títulos-subtítulos y los que tienen voz diferencial del gaucho, "oral" y también escrita, y los que, en Hidalgo, ocupan los silencios de las orillas. *Por ejemplo*: las no voces "gaucho" (y obsérvese otra vez al Indio Pelao y piénsese en los gritos y voces imposibles, de animales, de los indios de *La vuelta*) *dan un giro*, una vuelta, y reaparecen como *voces centrales* en otros textos del género: la voz del "malevo" en Ascasubi, que ataca precisamente al gaucho "patriota" Cielo que lee y escribe; la del soldado sin pierna en el "Cielito del Blandengue retirado" (anónimo) y, en *La ida, se unen en alianza* en las voces de Martín Fierro (cantor, soldado, ex soldado y malevo) y Cruz (el metafóricamente amputado por el ejército: el comandante le quitó la mujer). Las figuras de la orilla de un texto pueden caer, así, en el espacio interior del género, *que contiene los textos y es a la vez el espacio entre los textos, en sus orillas*.

Cada una de las delimitaciones del sistema de marcos puede extenderse y darse vuelta. El *narrador final* de Hernández es el que cierra los diálogos de Hidalgo, el de la nota al pie, pero se expande y sitúa en lugares precisos. Es el que se queda cuando Cruz y Fierro van al exilio con los indios, y el que dice: "es un telar de desdichas / cada gaucho que usté ve" (vv. 2309-2310). O es el que se refiere a su propia escritura y a su propio libro en *La vuelta*, junto con el programa civilizador: "debe el gaucho tener casa, / escuela, iglesia y derechos" (vv. 4828-4829). Y *La vuelta*, que es el punto de expansión máxima del género, amplía las orillas hasta tal punto para construir la esfera perfecta, que aparece *en el interior mismo del texto* (en su espacio, aunque en el marco de la puerta de la pulpería) *un locutor letrado: el güey corne-*

ta, "el dotor", *el liberato*. Su palabra irrumpe en medio del canto del Hijo segundo para corregir su voz y enseñarle el otro registro. Es la orilla extrema, final, del género: si esa educación se impone, si ya no hay voz diferencial del gaucho, si la palabra de la unificación lingüística del estado silencia la otra, el género deja de existir como tal: como el espacio de la voz (del) "gaucho". Allí se toca la frontera extrema del espacio interior del género en los textos del género, y ya, entonces, se puede pasar a otro género, al teatro, a la novela, o al cuento.

Las voces mudas, distorsionadas (voces "otras"), cantadas, dialogadas y escritas, no sólo marcan, entonces, los límites u orillas de la voz en los textos, sino que son a la vez los límites de la voz (del) "gaucho". Los límites que sirven para definirla como voz escrita con sentido: la voz de la alianza que añade otra palabra a la definición de la ley, contra la no voz (del) "gaucho". El nombre que le falta, por ejemplo a Cruz en *La ida* o a Picardía en *La vuelta*. El género es la guerra de definiciones de la voz "gaucho" (del sentido de la palabra "gaucho") según el sistema transparente de distribución que trazó, como dice Amaro Villanueva, el ingenioso Hidalgo. O el genio del Hidalgo.

El anillo entre los dos espacios (el "escrito" del título y la "escena oral"), las dos posiciones y enunciaciones, y las citas mutuas, genera una duplicación proliferante, sello del género. Escribir un registro que no es el del que escribe es desdoblar la enunciación, y ligar la situación de la locución con el enunciado político es desdoblar una segunda vez. Esa duplicación produce la conjunción de dos temporalidades (no sincrónicas) y dos tipos de diálogo. Cada tiempo y cada diálogo remiten a una palabra y a su cultura. *Las dos temporalidades*: el tiempo largo y tradicional de la situación oral, hecho de repeticiones y ritos (usos, refranes, juegos, el tiempo recurrente y rítmico de los cielitos), y el tiempo puntual de la coyuntura y del acontecimiento (y también el tiempo histórico del proceso de la revolución y la guerra). El género conjuga esos tiempos y el pasaje de uno al otro: *es un tratado sobre la modernización*.

Los dos tipos de diálogo constituyen la interlocución fundamental del género, aun en los textos aparentemente monologados

("cantados"). En tanto el diálogo aparece como la palabra familiar y "natural" por excelencia,¹³ el género trabaja dos de sus posibilidades y las constituye en ejes de las construcciones de los textos: el diálogo como conversación entre amigos y aliados, como información y persuasión (el diálogo didáctico), y el diálogo como disputa con los enemigos (polémica y guerra). En este doble uso del diálogo se enlazan otra vez las dos culturas: la zona popular, la de la voz escrita del gaucho, dramatiza el diálogo bélico con el enemigo y conforma *el registro polemológico* del género en su zona "cantada"; es la posición básica de los cielitos y en general de los textos "cantados": la lengua-arma, *la posición Contreras*. La zona de la palabra letrada (lo escrito traducido a la oralidad), es *propagandística y didáctica*, se dirige a los gauchos en tanto aliados y constituye la posición básica de los diálogos: la lengua-ley, *la posición Chano*.

El resultado de estas conjunciones (lo local comunitario con lo público, la oralidad con lo escrito, los dos tiempos, los dos diálogos), *produjo un acontecimiento único en nuestra cultura*: la popularización y "oralización" de lo político (y de lo escrito, "lo literario") y la politización, y escritura, de lo oral-popular. El género gauchesco operó esa conjunción: constituyó una lengua literaria política, politizó la cultura popular y dejó esa marca fundante en la cultura argentina. Y también popularizó y oralizó y politizó y argentinizó los escritos de la cultura europea, y no hay texto del género que no los contenga: desde las paráfrasis del *Contrato social* en Hidalgo hasta el relato de la ópera *Fausto*. Y la literatura europea, la palabra escrita traducida, puede aparecer en el género en forma de una tendencia literaria (sobre todo en los escritores del género que también escribieron poesía culta, como el neoclásico de Hidalgo y el romántico de del Campo), o de un programa político "civilizador" traducido a la oralidad

¹³ "La característica más notable de la canción folclórica es su orientación hacia el diálogo" escribió Jan Mukarovsky en 1942, "Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art", en su *The Word and Verbal Art*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1977. Sobre el diálogo como la palabra "natural" por excelencia, ligada con la percepción directa del interlocutor, cfr. Lev Jakubinski, "Sul discorso dialogico" (1923), en E. Ferrario, *Teoria della letteratura in Russia, 1900-1934*, Roma, Editore Riuniti, 1977.

gauchesca (como las glosas del *Comercio del Plata* en Ascasubi), o de una serie de consignas antieuropeas como en Luis Pérez. No hay texto del género que omita la palabra y la cultura europea del que escribe. En uno que puede aparecer ajeno a esa palabra como *La ida*, es posible pensar que su publicación *junto con* "El camino trasandino" ("Contiene al final una interesante memoria sobre El camino trasandino"), propuesta de modernización escrita en la palabra letrada, tendía precisamente a restablecer la dualidad constitutiva del género, aunque en textos autónomos y ligados por contigüidad. *La ida*, para poder incluir *todos los silencios* de Hidalgo, tuvo que pasar a Chano *al texto de al lado*.¹⁴

14 Cfr. Adolfo Prieto, "La culminación de la poesía gauchesca", en Horacio J. Becco et al. *Trayectoria de la poesía gauchesca*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1977. Prieto se refiere a las dobles intenciones artísticas, políticas, sociales y otras no manifiestas: "Estas intenciones, diversamente inhibidas o censuradas, no imprimen su huella en la superficie del texto, pero pueden ser descubiertas, sin excesos especulativos, en cuanto se toman en consideración otros indicadores. Parece extraño, por ejemplo, que sólo la casualidad haya intervenido para que junto con la primera edición de *El gaucho Martín Fierro* se haya impreso el opúsculo *Memoria sobre el camino trasandino*. El opúsculo no tiene relación temática con el poema, y no parece satisfacer otra finalidad que la del relleno editorial, o la de oportunidad de mejor difusión para un artículo periodístico. Curiosamente, sin embargo, ocurre que este artículo es una clara expresión de la filosofía del progreso material, tal como el liberalismo lo entendía en la época, y que el desarrollo de los postulados del progreso material arrastraba necesariamente, entre otras consecuencias, a la extinción del gaucho" (pág. 101).

Si se lee *El camino trasandino* puede encontrarse allí el matiz específico del liberalismo de Hernández, también manifiesto en "Las cuatro palabras de conversación con los lectores" de *La vuelta*. No habría en Hernández, en este sentido, cambio ideológico entre *La ida* y *La vuelta*. Se trata de la combinación de "naturaleza" (y esta categoría puede adquirir matices diversos) con "reforma" o progreso. El centro del artículo es la busca de un paso natural a Chile, por la cordillera, que permita la construcción de una vía férrea. Hernández hace una historia de las exploraciones desde 1605, y se detiene en el viaje del chileno José Santiago de Cerro y Zamudio en 1803, al que siguieron los viajes de Esteban Hernández, del matemático de Souillac y de Luis de la Cruz. Según Hernández el viaje de la comisión exploradora, que motiva el artículo, sigue un itinerario que es el mismo que recorrieron las expediciones anteriores: "Como se ve, el mismo Zamudio, que fue el descubridor, *no buscaba un camino nuevo*, como bombásticamente designa el suyo (...) sino que se proponía *restaurar el camino carril que en la antigüedad se transitaba entre Buenos Aires y el reino de Chile*". Es un paso natural, y agrega Hernández: "Falta que la ciencia y el progreso utilicen en favor del comercio, del pro-

greso y de la unión de ambos países lo que la naturaleza ha hecho". "Trácese para la República la línea de frontera que la naturaleza le demarca, conquístese de esa manera el desierto, derrámese en él la actividad de la industria, la riqueza, la vida del comercio y la civilización, que el gran problema del pasaje de la cordillera está resuelto desde 1802" (citamos el texto según la versión de Antonio Pagés Larraja, *Prosas de Martín Fierro*, Buenos Aires, Raigal, 1952, págs. 224-225).

Ese liberalismo específico, esa alianza entre lo que hace la naturaleza (o el saber de la voz oída de los gauchos: su cultura, que es como la naturaleza en el siglo XIX) y lo que hace el progreso es también la lógica del género.

Pero hay algo más en *El camino*. Hernández habla de las depredaciones de los indios, que han despoblado casi completamente San Luis, y que llevan "el incendio, la desolación y la muerte a los moradores de la campaña. A doce o quince leguas del Rosario existen pampas desiertas, dilatadas llanuras, donde la propiedad rural está amenazada constantemente de ser arrebatada por los salvajes" (pág. 220). La barbarie, para Hernández, son los indios. Aquí no puede dudarse: el autor letrado no coincide con el exilio final de Fierro y Cruz (y con su extraña utopía que tiene al ocio como centro, enunciada por Fierro antes de partir) en tierra de indios. Los indios son la barbarie porque atacan la propiedad rural y dejan despobladas ciertas provincias. Es otro lugar de la barbarie, opuesto al de Sarmiento y también al de Hidalgo.

Puede pensarse otra vez en *Facundo*, el guía histórico del género. *El camino* es también un texto de historia, un texto político de oposición (y de oposición al gobierno de Sarmiento, al proyecto final de *Facundo*) que usa las mismas palabras: barbarie, salvajes, civilización y progreso. Y también es un texto literario, el de al lado del clásico. Dice Hernández a propósito del paso a Chile: "Pero no se hizo y no se pudo lo que se quiso. Desde entonces el silencio se ha prolongado cien años en los desiertos patagónicos y en la región andina. En 1872, como en 1600 y en 1700 las expediciones exploradoras seguían con la misma falta de datos topográficos, con las mismas dificultades, inconvenientes y peligros de los primeros tiempos del descubrimiento,

"¿Quizás algún día la Nación tenga gobiernos que dediquen a esta parte esencial de todo progreso, los tesoros y las vidas que hoy sacrifican estérilmente en oprimir a los pueblos!" (pág. 219).

Le dice a Sarmiento lo que Sarmiento dijo en *Facundo*: "Pidamos a los pueblos gobiernos justos y progresistas, y Congresos liberales, y dejará de ahogarnos el desierto, que por todas partes nos circunda, como barrera impenetrable a la civilización y al comercio" (pág. 220). Es el momento en que Sarmiento, presidente, ha puesto precio a la cabeza de Hernández. Él se ha exiliado en Brasil, en otra lengua, junto con López Jordán.

Y después, de golpe, Hernández escribe un relato; un trozo de cine y literatura contemporáneas y también una parte de *La vuelta*. Es un relato de misterio y de nombres: "Terminaremos haciendo mención de una circunstancia, que quizá no deja de presentar algo de original y curioso. En el itinerario que publicamos, hallamos un paraje designado con el significativo nombre de 'Marinos colgados'. ¿Es este nombre inventado por el capricho? ¿Qué 'Marinos colgados' ha habido alguna vez en aquellas apartadas regiones, en el centro de aquellas moles de piedra, perpetuamente cubiertas de nieve? ¿Debe presumirse que este nombre haya sido dado

con alguna *propiedad*? ¿Será posible buscarle el origen? ¿Está allí *conmemorando* acaso, una de aquellas tragedias terribles de que tantas veces han sido teatro las vastas soledades de la América, sus selvas sombrías, sus inmensos desiertos, sus ríos, sus montañas? No es posible rasgar *el misterio en que se esconde el secreto*, pero esto nos recuerda un antecedente curioso.

"D. Luis de la Cruz en su viaje, en 1806, desde Chile a Buenos Aires, cruzando por los mismos parajes que hoy se han explorado de nuevo, refiere lo siguiente que le fue contado por un indio: 'Que un navío de ingleses naufragó dentro de la Boca de Linagbeubé, a distancia considerable del mar, que no lo vieron entrar los indios, y que andando a las riberas del río algunos, por las huellas dieron con la gente, que era bastante numerosa, y estaban albergados en las barrancas del río. Que traían gallinas, cerdos, ovejas y otros animales desconocidos de ellos. Que allí se quedaron algún tiempo, y que cuando menos pensaron, desaparecieron'.

"En 1807 la comisión censora nombrada por el Consulado para hacer juicio sobre este viaje, se burló de la declaración de Cruz, pero no obstante, quizá no es aventurado suponer, que entre la relación de aquel indio y el nombre del paraje que ha llamado nuestra atención existe una relación íntima, que deja presumir el desgraciado fin de los infelices naufragos, perdidos entre aquellas soledades sin término, rodeados por todas partes de peligros y víctimas al fin de la barbarie de sus moradores" (págs. 226-227, subrayados nuestros).

Primero los nombres: en la cadena de viajeros están Esteban Hernández, el matemático de Souillac, y Luis de la Cruz. Y un indio le contó el relato a Cruz. Está el mismo Hernández con Cruz y los indios; y ya está el fin de Cruz y sus relaciones con el indio lenguaraz (el que habla las dos lenguas) que quería ser cristiano, que salvó a Fierro y Cruz y que cae atacado de viruela y contagia a Cruz (vv. 871-930). El desgraciado fin de los infelices naufragos. Es decir: en el texto de al lado de *La ida* está *La vuelta*. Y otro episodio más, que es el que precede inmediatamente al contagio y muerte de Cruz, el del gringuito cautivo de ojos celestes: "Había un gringuito cautivo / que siempre hablaba del barco / y lo auguraron en un charco / por causante de la peste; / tenía los ojos celestes / como potrillito zarco" (vv. 853-858). "Marinos colgados": el nombre que desencadenó en Hernández, junto con su propio nombre y el de Cruz, la invención futura, la definición de la barbarie en el libro futuro.

Como puede verse, hay en el texto de Hernández un liberalismo (una "asociación") diferente del de Sarmiento y, sobre todo, otros nombres, otros futuros y otra literatura posible.

En *El camino* Hernández se inspira en el misterio de un nombre ("Marinos colgados") y en él dibuja el libro futuro, la parte "barbarie" de *La vuelta* que contiene la vida entre los indios y la muerte de Cruz, contagiado por el lenguaraz (el que maneja las dos lenguas y por lo tanto las dos culturas o los dos tonos). Hernández tiene tres personajes y tres lenguas en el nombre secreto: el indio que contó a Cruz, este que lo escribió en el itinerario de 1807 a Chile, y los gringos, los ingleses del barco. En *La vuelta* los mata a todos: a los ingleses en el gringuito cautivo que siempre hablaba del barco, y al indio y a Cruz, víctimas del mismo mal. El mundo de la barbarie es el mundo del misterio del nombre y del horror. Hernández ha interrogado el misterio de la barbarie para escribir la barbarie del libro futuro que es, a la vez, el presente de las depredaciones y robos de los indios.

Para Sarmiento, como para Hernández, la barbarie y el misterio se tocan en el nombre; Sarmiento interroga apasionadamente el misterio o la sombra terrible de Facundo muerto. Interroga el pasado, como Hernández, para poner allí la barbarie del presente o la parte bárbara de su libro presente: el horror de Quiroga y Rosas. Y construye el futuro en el último capítulo de *Facundo* (el porvenir de una ilusión, la ilusión del porvenir) sobre la *negación simétrica* del presente. No es necesario ir al conjunto de *Facundo* ni a su último capítulo; la operación también se encuentra en nuestro fragmento antológico, el que exhibe lo que todavía se enseña como literatura y contiene el libro entero. Allí el presente, *el verbo en presente* que acompañaba el nombre "Facundo" (y que acompañaba al primer "después", o sea *el presente que acompañaba al futuro en el pasado* de 1810, con la patria chica y el sol), se oponía simétricamente al último "después" de Quiroga y Rosas, el *del pretérito perfecto* de la muerte y la sombra de la patria (pretérito perfecto: el modo de la acción cumplida, pasada, cuyos efectos subsisten y se prolongan en el presente: un "después" pasado-presente). Y también estaba Ocampo, el "después Presidente de Charcas" con el imperfecto de la patria chica, arriba. El gobierno de la patria chica y el gobierno de la patria grande; de las dos patrias estaba excluido Sarmiento cuando escribió *Facundo*. Si se invierte esta figura (muchas veces los blasones o los abismos de los blasones aparecen en negativo) se tiene la ecuación específica del después o de la ilusión de Sarmiento. El porvenir es simétrico, alternativo y polar en relación con el presente. Y también implica, precisamente, su inclusión: desde el gobierno de la patria chica, con Ocampo, al gobierno de la patria grande, con Quiroga y Rosas (o desde el después con imperfecto al después con perfecto), *Sarmiento escribe su propio futuro político*. Gobernador de la provincia, arriba, y presidente de la patria grande del escudo. En *Facundo*, Sarmiento no sólo escribe el proyecto de país futuro sino su futuro, que es el presente de *La ida* y de Hernández.

Facundo es un texto simétrico, de oposiciones polares, que se nombra y se define. Oposiciones polares, simetrías, blasones con abismos y, además, una zona intermedia, hecha de dos. En primer lugar, una mezcla específica de los elementos que componen la oposición y, en segundo lugar, un vacío: una deserción. Así está construido el fragmento de nuestra antología, y a la vez lo que todavía se enseña como literatura.

Y aquí es donde podrían abrirse las diferencias de hoy con el texto de Sarmiento y de este con el género. En la relación entre las fronteras del texto y el lugar de lo político. Sarmiento escribe antes del establecimiento definitivo del estado, durante la guerra por las definiciones, y su palabra letrada, escrita, es la realidad. Y entonces su texto, simétrico y cerrado, no se cierra: salta otra vez la frontera y, de golpe, adquiere una realidad deslumbrante, que ciega. Transforma en realidad las dos zonas de exclusión del que escribe y las llena de historia futura. Sarmiento gobernador y presidente y su sueño realizado. En otros términos: antes del 80 el no género tiene la posibilidad de saltar la orilla de los textos y dar un giro para aparecer como realidad política porque está escrito en la misma lengua con que se escribe lo que se piensa o construye como "realidad política e histórica". La palabra letrada es la realidad y entonces puede realizar el sueño.

El género, en cambio, tiene otra relación con las fronteras y las orillas, y entonces el lugar del futuro es allí diferente. Los textos no pasan de la voz escrita del otro, que es su materia, a la realidad histórica, porque ese salto de fronteras sólo puede realizarlo la palabra letrada, que es realidad y futuro. Entonces, en el interior

mismo de los textos, saltan la frontera opuesta, hacia abajo, y constituyen el texto futuro del género en la forma de la barbarie. Muchas veces sin saberlo. El género es toda ilusión, deseo y porvenir porque es anhelo de alianza con la voz del otro, pero no fueron sus escritores los que la llevaron a la realidad. No tuvieron en sus manos, en sus biografías, la posibilidad de cumplir el sueño: ninguno llegó a ser padre de la patria. Entonces saltaron la orilla no desde lo escrito a la realidad política e histórica sino en el interior mismo de lo escrito y hacia abajo: *escribieron la literatura del futuro* (el libro futuro de Macedonio). Pusieron la ilusión en el libro presente y también, muchas veces sin saberlo, pusieron la barbarie en el libro por venir. El lugar de lo político y del futuro político en las orillas de una y otra palabra define la diferencia entre el género y la otra literatura. El no género, la realidad futura; el género, la literatura del futuro.

Hidalgo ya había escrito el género futuro en el triste soldado amputado, el hombre-cantor u hombre-música en alianza con el silencio pelao del indio. Era el otro lado del cerco y el texto futuro del género cuando el silencio se hiciera voz. El texto final de Hidalgo, el de los nombres del silencio de los sin voz, es llenado por el futuro de *La ida*. Es Cruz, el metafóricamente amputado por el ejército (el comandante le sacó la mujer y con ella todas las mujeres) en alianza con el indio que habla las dos lenguas. El límite más bajo del género es el otro lado del cerco de Hidalgo, lleno de voces, y el otro lado de *La ida*. Hernández escribe así, con *La ida* y *El camino trasandino*, el libro futuro de *La ida*, el libro futuro de Hidalgo, el libro futuro de Facundo y a la vez la crítica al libro futuro de Facundo que es el sueño realizado de Sarmiento. Y dice en su presente lo que Sarmiento dice a Rosas en el presente de Facundo, pero con los nombres de sus ministros, secretarios, los nombres de los segundos que es precisamente el lugar de los escritores del género. El ministro de guerra de Sarmiento en *La ida*, y en *El camino* el otro de Rosas, *su alias letrado*, el que escribe para Europa y es europeo y hace el trabajo de historiador y archivista: de Angelis. El europeo de Rosas o el Sarmiento de Rosas o el Chano de Rosas. A propósito del viaje a Chile de José Santiago de Cerro y Zamudio, en 1803, escribe Hernández en *El camino*: "Conservamos un manuscrito de su viaje, y el oficio con que dio cuenta al Virrey del éxito de su exploración: documento que no hemos hallado publicado jamás, pues Angelis no trae en su colección sino un itinerario del viaje de Zamudio que, por cierto, está muy distante de llenar las condiciones de claridad y puntual descripción que deben exigirse" (pág. 218). Pedro de Angelis, que persiguió y silenció el género gauchesco en Luis Pérez, autor de la *Biografía de Rosas en la voz* (del) "gaucho", fue el que escribió (como Sarmiento la de Facundo) la *biografía letrada* de Rosas: *Ensayo histórico sobre Rosas*, 1830.

En Hernández, como en Sarmiento, la escritura da título, nombra y define el libro mismo que se está leyendo. Y en Hernández se encuentra exactamente el mismo vacío que en Sarmiento, el del nombre de San Martín (el que fundó definitivamente la patria y se exilió en la otra lengua, del otro lado del mar) que en 1872 está muerto. San Martín cruzó los Andes a Chile por pasos naturales. *El camino trasandino da título letrado a El gaucho Martín Fierro*, y lo hace en futuro, con los términos del progreso y de la civilización y con una traducción del francés. A partir del vacío del nombre de San Martín y del futuro del camino o de la vía férrea futura del camino natural: (San) Martín i (El camino trasandino) de Fierro. Este es el nombre letrado del género y de *La ida*, el nombre del progreso construido sobre la

II. DEL LADO DEL DON

"PEQUEÑO CRUCERO PRELIMINAR A UN RECONOCIMIENTO DEL ARCHIPIÉLAGO JOYCE" EN LA ISLA: UN ESTUDIO SOBRE EL MONTAJE

En Oriente, como en todas partes del mundo, los diarios fueron precedidos por hojas ilustradas, que generalmente contaban, en forma de balada, algún acontecimiento extraordinario (terremoto, crimen, asesinato de un bandido). Esas hojas tenían, casi siempre, grabados.

"Esté tipo de hojas sueltas circula aún parcialmente en México (sobre todo en los lugares donde escasean los diarios). El vendedor mismo canta las baladas mientras vende las hojas donde se describe, en términos desgarradores, el arrepentimiento del criminal antes de la ejecución, o la muerte, en tal fecha, de un general popular. Por eso a veces se las llama *lamentos*. (Serguei M. Eisenstein, "La naturaleza no indiferente", en S. M. Eisenstein, Noam Chomsky y otros, *Le montage*, Change 1, París, Seuil, 1968, pág. 35).

LA GRAMÁTICA UNIVERSAL DEL ANARQUISTA

Mitsou Ronat. —Sus descubrimientos lingüísticos le han llevado a tomar posición frente a la filosofía del lenguaje y a lo que se denomina teoría del conocimiento. En particular, en su libro *Reflexiones sobre el lenguaje* [Buenos Aires, Sudamericana, 1977] le ha conducido a determinar los límites de lo *cognoscible-por-el-pensamiento*:

ausencia del nombre del patriota y de la voz del gaucho, y sobre el futuro del *chemin de fer* trasandino. El camino natural del libertador con el ferrocarril del progreso. Es también un libro futuro el que define el libro presente. Y en el misterio y el secreto del nombre "Marinos colgados" puso el libro futuro, *La vuelta*, en su parte de barbarie. Ha construido así, en el futuro y a la vez en el pasado, la doble cara del género y la alianza que lo define. (Hernández se llamaba José, igual que San Martín y nació en 1834 durante Rosas en la chacra de Perdriel, partido de General San Martín, en lo de los Pueyrredón, la parte antirrosista de su familia.)

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.

a partir de esto la reflexión acerca del lenguaje se transforma casi en una filosofía de la ciencia...

Noam Chomsky. — Por cierto, no es el estudio del lenguaje el que dicta la definición de un procedimiento científico; pero, efectivamente, este estudio constituye un modelo al cual es posible referirse para abordar la naturaleza del conocimiento humano.

"En el caso del lenguaje hemos de explicar cómo un individuo, a partir de datos muy limitados, desarrolla un saber extraordinariamente rico: el niño, inmerso en una comunidad lingüística, se enfrenta a un conjunto muy limitado de frases a menudo imperfectas, inconclusas...; no obstante, en un tiempo muy breve, llega a *construir*, a interiorizar la gramática de su lengua, a desarrollar un saber muy complejo que no puede haber sido inducido sólo de los datos de su experiencia. Nuestra conclusión es que el saber interiorizado debe estar muy estrechamente limitado por una propiedad biológica, y cada vez que damos con una situación similar, donde un saber se construye a partir de datos limitados e imperfectos, y esto de manera uniforme y homogénea entre los individuos, podemos concluir que un conjunto de restricciones *a priori* determina el saber (el sistema cognoscitivo) obtenido. (...) Esto significa que el campo del saber está fundamentalmente vinculado con sus límites. (*Conversaciones con Noam Chomsky. Entrevistas con Mitsou Ronat*, Barcelona, Granica, 1978, págs. 105-106, subrayados del original.)

LA VIDA TRANSPARENTE DE HIDALGO

La mancha de la diferencia paterna, la de la patria

Nació en Montevideo, 1788, siendo sus padres Juan José Hidalgo y Catalina Ximénez, ambos naturales de Buenos Aires y de condición social muy modesta. (...) En 1817, Joaquín de la Sagra y Pérez lo llama 'mulatillo'. En cierto modo, esta afirmación viene a coincidir con la del Padre Castañeda, quien en 1821, desde 'La Matrona comentadora', lo llama 'oscuro montevideano', agregando 'que es un tentado de eso que llaman igualdad, para lo cual hay algunos impedimentos físicos'. Hidalgo editó entonces su folleto *El autor del día-*

logo entre Jacinto Chano y Ramón Contreras contesta a los cargos que se le hacen por la Comentadora, la única pieza que en vida publicó con sus iniciales 'B. H.'.

¿Corría en sus venas alguna parte de sangre africana, o lo de 'mulatillo' y 'oscuro' fueron sencillamente indignos epítetos de desprecio? ¿Cuáles eran sus 'impedimentos físicos'? (Lauro Ayestarán, "La primitiva poesía gauchesca (1812-1838)", en Bartolomé Hidalgo, *Cielitos y diálogos patrióticos. Documentos literarios*, Montevideo, Arca, 1977, págs. 90-92.)

El dependiente en casa del padre de la patria

En 1803, Hidalgo entró de dependiente en el comercio de Martín José Artigas, padre del caudillo... (*ibíd.*, pág. 92).

Entre las armas y las letras

...y en 1806 le encontramos como empleado del Ministerio de Real Hacienda, en calidad de meritorio. Durante las invasiones inglesas, se batió en la acción del Cardal (...) desalojados los ingleses, Hidalgo retornó a su puesto en el Ministerio (...). En 1811 acompañó a las tropas artiguistas en Paysandú y Salto (...). Al mes siguiente de la entrada de Alvear en Montevideo (...) fue nombrado administrador de Correos. Retiradas las fuerzas argentinas en 1815, el nuevo gobierno nacional de Otorqués designó a Hidalgo Ministro Interino de Hacienda, puesto que dejó al poco tiempo para ocupar el cargo de Oficial Mayor en el mismo ministerio (*ibíd.*, págs. 92-93).

La estética

Ya en esa época, Hidalgo se hallaba en contacto con las musas; unas musas retóricas, altisonantes y patrióticas (...). Desde el periódico 'Gazeta de Montevideo', que defendía la dominación hispánica, se le tilda de 'cultolatini-parlo' (...). Su *Marcha Nacional Oriental*, la primera que poseemos, fue escrita dos meses más tarde.

El 30 de enero de 1816 representóse, en la Casa de Comedias, su unipersonal *Sentimientos de un Patriota*, y casi de inmediato, se le nombró Director del mismo teatro (*ibíd.*, págs. 92-93).

¿Tema del traidor y del héroe?

El 27 de enero de 1817 entró Lecor, al frente de las tropas portuguesas, en Montevideo, e Hidalgo pasó a ser censor de la Casa de Comedias (...). Con fina crueldad, o, acaso, con la complicidad del escritor, el Barón de la Laguna puso a Hidalgo, cuyos versos contra los portugueses aún resonaban en los oídos de los patriotas, a la tarea de corrector de los textos literarios que se representaban en la Casa de Comedias Y en marzo de 1818 emigró a Buenos Aires (*ibíd.*, pág. 96).

Exilio y género: el espacio limítrofe

El período de creación más trascendente de Hidalgo abarca los tres años finales de su vida. A partir de 1820 escribió sus últimos cielititos, que se vendían por las calles como hojas sueltas, a la manera de compuestos, y, al año siguiente, sus tres diálogos patrióticos (*ibíd.*, pág. 97).

La china

Contrajo matrimonio con la porteña Juana Cortina, el 20 de mayo de 1820 (*ibíd.*, pág. 97).

La última morada: luz más luz

Atacado de tuberculosis pulmonar, murió en las afueras de Buenos Aires, en el caserío de Morón, el 28 de noviembre de 1822. Fue tan oscuro su destino —dice Falçao Espalter (*El poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo. Su vida y sus obras*, Madrid, 1929, pág. 63)—,

que al morir, su cadáver ha sido pasto de la fábula, pues nadie sabe aún dónde fueron a parar los tristes huesos de aquel hombre. Posiblemente la miseria, que como un fraile de la Orden de San Francisco, le acompañó desde la cuna a la sepultura, mezcló en la fosa común las cenizas aún calientes de Hidalgo. Pero este mismo olvido, esta desventura suprema, es prenda de inmortalidad ante los ojos del espíritu: de entre la muchedumbre de los muertos, sus huesos darán luz' (*ibíd.*, pág. 97).

LA GRAMÁTICA UNIVERSAL DEL ANARQUISTA

Mitsou Ronat. — Pero no es la misma definición de la naturaleza humana, ya no se trata de definir una psicología de los caracteres.

Noam Chomsky. — Por cierto. Así, a pesar de su contenido inicial progresista, estas ideas han asumido ulteriormente un contenido social reaccionario. Esto es lo que, de manera muy especulativa, podría decir a propósito del éxito del empirismo. Más concretamente, en *Reflexiones sobre el lenguaje*, he abordado los orígenes filosóficos del racismo. Es muy curioso. Recientemente se ha sostenido que la ideología empirista, en Inglaterra, ha celebrado un pacto temporario con el imperialismo inglés naciente: el racismo era la ideología más necesaria para el imperialismo. Además, algunos filósofos empiristas (Locke, por ejemplo) estuvieron a menudo ligados al imperialismo en su vida profesional (...).

Se ha sostenido, de manera aceptable, que el racismo constituye virtualmente una imposibilidad lógica en el marco de la doctrina racionalista a condición de tomarla en serio: esta le opondría, en cierta forma, una barrera conceptual. La razón es simple. La doctrina cartesiana define a los hombres como seres pensantes: la sustancia pensante no tiene color. No existe la expresión *espíritu negro* o *espíritu blanco*. O se es una máquina, o se es un ser humano, semejante a otro ser humano. Las diferencias son superficiales, insignificantes, no hacen a la esencia humana.

Por esto, pienso que no es exagerado ver en la doctrina cartesiana una barrera conceptual —modesta— contra el racismo. En cambio,

el marco empirista no ofrece ninguna definición particular de la humanidad: el hombre es definido por un conjunto de propiedades accidentales, y el color es una de ellas. Es, pues, más fácil volverse racista dentro de este enfoque, aunque ello no sea inevitable.

No quiero exagerar la importancia de estos argumentos; pero se podría explicar así la utilización del empirismo por el imperialismo, que necesita del racismo para justificar la destrucción de lo que conquista (*op. cit.*, págs. 137-138, subrayados del original).

EN OFF

El aparato conceptual del género requiere la reiteración, hacia abajo de una diferencia.

Las vidas escritas de los escritores del género han pasado por la secuencia transparente de Hidalgo: hijos de una diferencia y acusados por ella, dependientes en la casa de un don o padre de la patria, exiliados de la patria.

La diferencia que condena a la condena por la diferencia, la mancha en la casa paterna (la acusación de Castañeda, hijo de un comerciante español, al mulato Hidalgo, o la acusación de español a Luis Pérez, y es un juez el que acusa), constituye un conjunto sintético de diferencias que se identifica con la división de la patria en cada momento. Es la alteridad de la patria como diferencia irreducible: lo que la pone en guerra. Blancos y mulatos, españoles y porteños o provincianos, unitarios y federales, exiliados y no exiliados: son palabras imposibles de unir. Los escritores llevan esas diferencias inscriptas en su ser, y esas diferencias no solamente se funden con las de la patria sino que constituyen el eje del género en su etapa anterior. La guerra entre unitarios y federales, que es la mancha de Hernández (el padre federal, la madre unitaria), está dramatizada en el género por Pérez y Ascasubi, entre otros. Y la del mismo Ascasubi, de padre español y madre provinciana, dicha en los textos de Hidalgo. Y ellos mismos, en sus propios versos, dicen a la vez el género anterior y la diferencia futura.

El universo de las diferencias es también el de las paradojas y el de las yuxtaposiciones y montajes. Lo que en el género ante-

rior es guerra, lo imposible de unir, es la alianza misma en las vidas de los escritores, en sus casas. Hijos de un desgarramiento y de la unión de las palabras en guerra (escándalos de la lengua), el drama del género es su propio drama. Diferencias, alteridades, condenas, alianzas de diferencias y guerras por las diferencias se funden y separan a la vez. Allí encuentran la escritura del género como guerra y alianza de lo imposible en la voz del otro.

Los escritores del género han sido dependientes, escribas en la casa de un don, un hombre de nombre o un padre de la patria (y del Campo y Hernández, en las casas, masonerías o legislaturas, de la patria). La historia de esa dependencia y las jerarquías que supone es la del género y también la de los padres de la patria, desde Artigas (Hidalgo) hasta Alberdi (Hernández). Son segundos, menores, no tienen títulos y ponen su escritura (o su "cabeza" como escribe Hernández a López Jordán) al servicio del don. El nombre del padre de la patria y la alianza de la escritura de los escritores con ese nombre los constituye y constituye el género. Y también pone en el género los dramas de Shakespeare de los padres de las patrias: asesinatos, traiciones, exilios, y representaciones, reproducciones, prefiguraciones.

Los escritores del género escribieron en el pasaje por la pérdida de la patria. En el exilio, que los llevó a las otras patrias del género, Uruguay o el sur gaucho de Brasil. Y cuando no hubo exilio, como en Pérez, hubo exclusión de la casa del padre de la patria (y cárcel y silencio) o, como en del Campo, exilio de su propio padre.

El aparato conceptual del género requiere la reiteración, hacia abajo, de una diferencia.

Las vidas de los escritores se reproducen hacia abajo y en más de un sentido: no sólo siguen la secuencia transparente de Hidalgo, sino que se vuelven a escribir en la voz diferencial del gaucho. Esa voz dice, en el mundo de la guerra y de la alianza, la mancha propia, la dependencia de un don y la pérdida de un espacio. Pero esa misma voz es diferente, dependiente y excluida en relación con la palabra escrita. Entonces los escritores son el don en el género.

La reiteración de la diferencia hacia abajo constituye el escándalo lógico del género. La dependencia del don (el que tiene lo

que no tiene el otro: nombre, títulos o, en el género, palabra escrita) traza una relación jerárquica, agonística, y a la vez horizontal y de igualdad en el anillo de la alianza. Conviven la pirámide de dones y la ecuación horizontal del don: escándalos de la lengua y la geometría.

LA GRAMÁTICA UNIVERSAL DEL ANARQUISTA

Mitsou Ronat. — Usted ha estado con Michel Foucault, creo, durante una emisión televisada en Amsterdam.

Noam Chomsky. — Sí, y fue muy simpático. Hablamos, él en francés y yo en inglés; ignoro qué habrán podido comprender los telespectadores holandeses. Curiosamente, hemos logrado ponernos de acuerdo sobre la cuestión de la *naturaleza humana*, y quizás no tanto sobre la política (dos puntos fundamentales sobre los cuales Fons Elders nos había interrogado).

En lo concerniente al concepto de naturaleza humana, dio la impresión de que *cavábamos la misma montaña desde direcciones opuestas*, para retomar una imagen que Elders había propuesto. Pienso que la creación científica depende de dos hechos. Por un lado, de una propiedad intrínseca de la mente, y por otro de un conjunto de condiciones sociales e intelectuales. Para mí, no se trata de elegir. Para comprender un descubrimiento científico, hay que comprender la interacción de ambos factores. Pero, personalmente, me interesa más el primero, mientras que él pone el acento sobre el segundo. Son, como ya dije, las *limitaciones del espíritu humano*, las que permiten la adquisición de un conocimiento así como la enorme riqueza de los saberes científicos.

(...) Foucault consideraba el conocimiento científico de una época dada como una *trama* de condiciones sociales e intelectuales, como un sistema cuyas reglas permiten crear un nuevo saber. En mi opinión, si lo interpreto bien, el conocimiento humano se transforma en virtud de las condiciones y luchas sociales, una *trama* reemplaza a otra aportando así nuevas posibilidades a la ciencia.

(...) Su posición está también ligada a una concepción diferente del término *creatividad*. Por mi parte, cuando hablo de creatividad, no emito juicio de valor: la creatividad forma parte del uso corriente y

cotidiano del lenguaje y de la acción humana en general. En tanto que Foucault, cuando habla de creatividad, piensa más bien en las hazañas de Newton —aun cuando ponga el acento sobre la base social e intelectual común a las creaciones de la imaginación científica, antes que sobre las proezas individuales de un genio particular—, es decir, en las condiciones de la invención (...). Desde la perspectiva histórica de Foucault, ya no se trata como antes de identificar a los inventores, o de denunciar los obstáculos que se oponían al surgimiento de la verdad, sino de determinar cómo modifica el saber, en tanto sistema independiente de los individuos, sus propias leyes de formación.

M. R. — ¿El hecho de definir los conocimientos de una época como una trama o un sistema, no acerca a Foucault al pensamiento estructuralista, que concibe también la lengua como un sistema?

N. Ch. — Para dar una respuesta habría que estudiar el tema en profundidad. En todo caso, mientras yo ponía el acento sobre las limitaciones impuestas a la clase de las teorías posibles —ligadas a las limitaciones del espíritu humano—, él se interesaba más bien por la proliferación de las posibilidades teóricas creada por la divergencia (...).

M. R. — ¿Cuáles eran sus divergencias políticas?

N. Ch. — Por mi parte, separaría dos tareas intelectuales. Una consistiría en imaginar una sociedad futura conforme a las exigencias de la naturaleza humana, si usted quiere. La otra, en analizar la naturaleza del poder y la opresión en nuestras sociedades actuales. Para él, si lo he interpretado bien, todo lo que podemos imaginar no es sino una producción de la sociedad burguesa del período moderno: las nociones mismas de justicia o de realización de la esencia humana serían invenciones de nuestra civilización y resultarían de nuestro sistema de clases. La justicia estaría, pues, reducida a un pretexto esgrimido por una clase que quiere acceder al poder (...). Al respecto difiero totalmente. La lucha social puede ser justificada, a mi ver, sólo apoyándose sobre un argumento —aunque indirecto y basado en cuestiones mal comprendidas, fácticas y axiológicas— según el cual sus consecuencias serían beneficiosas para la humanidad y aportarían

una sociedad más decente. Tomemos el caso de la violencia. No soy un pacifista a ultranza, no diré que en toda circunstancia está mal hacer uso de la violencia. Pero esta utilización sólo puede justificarse si conduce a una mayor justicia (...). No estábamos de acuerdo, porque donde yo hablaba de *justicia*, él hablaba de *poder*. Al menos, así es como entendí la diferencia de nuestros puntos de vista" (*op. cit.*, págs. 118-124, subrayados del original).

DOS BIOGRAFÍAS DE ESCRITORES DE BIOGRAFÍAS DE GAUCHOS

Luis Pérez

El acusado por su origen
La guerra contra el otro dependiente del padre de la patria
Tema del traidor y del héroe

Sobre la fecha de su nacimiento no tenemos ninguna noticia y solamente sabemos que vio la luz en Tucumán, según lo expresa en un artículo que publica en *El clasificador* o *El Nuevo Tribuno* el 10 de enero de 1831, a raíz de haber sido acusado de ser natural de España (...).

Luis Pérez se enemista seriamente con Pedro de Angelis a comienzos de 1834 (...). Llega a publicar una hoja suelta en tono virulento donde arremete con la furia de un toro contra de Angelis:

"Desde el domingo próximo saldrá nuevamente [*El Gaucho Restaurador*]. Ha sido calumniado e insultado alevosamente su Editor por el *gringo*, por el *carcamán*, por el traidor *Pedro de Angelis*, por ese hombre vil que en tiempo de Rivadavia fue *unitario*, *amotinado* con Lavalle, imparcial en otro tiempo con el Sr. *Viamont*, Restaurador con D. Juan M. de Rosas, y siempre traidor, siempre alevoso; por ese *malvado* que justificó el bárbaro asesinato del valiente porteño Maza; por ese hombre que vino cargado de papeles de música a nuestras playas y ahora se cree autorizado para insultar a todos los hijos de esta tierra, a los americanos, a los porteños."

(...) En el Archivo General de la Nación hallamos un documento

por el cual se comprueba que el jefe de policía recibió el 21 de abril de 1834 una nota del gobierno ordenando la detención del editor de *El Gaucho Restaurador* (...). Luego su nombre se pierde en el anonimato... (Ricardo Rodríguez Molas, *Luis Pérez y la Biografía de Rosas escrita en verso en 1830*, Buenos Aires, Clío, 1957, págs. 3, 12, 14, subrayados del original.)

José Hernández

La diferencia paterna, la de la patria
El dependiente en casa de los padres de la patria y en las
casas de la patria
Tema del traidor y del héroe
Exilio y género: el espacio limítrofe

1834. 10 de noviembre. José Rafael Hernández y Pueyrredón nace en la chacra de Perdriel (partido de General San Martín). La casa pertenece a Victoria Pueyrredón Camaño, hermana mayor de la madre del poeta (...). Hijo de Rafael Hernández de los Santos y de Isabel Pueyrredón Camaño, ambos porteños (...). La familia materna, de definida filiación unitaria; la paterna, de activa militancia federal (Aurelia C. Garat y Ana María Lorenzo, *Biocronología de José Hernández*, en *José Hernández* [Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de *El gaucho Martín Fierro*, 1872-1972]. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 1973, pág. 9.)

Isabel es prima hermana del brigadier Juan Martín de Pueyrredón, un personaje ya mítico de la joven nación: luchó contra los ingleses precisamente en Perdriel, luego contra los españoles, luego fue director supremo de las Provincias Unidas y perteneció, en consecuencia, al partido llamado primeramente directorial y después unitario; es de suponer que toda su familia compartía sus ideas, salvo quizá la joven Isabel, que decidió casarse con un miembro de familia federal y seguramente federal él mismo... (Noé Jitrik, *José Hernández, La historia popular* 23, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971, págs. 10-11).

1858, marzo, Paraná. Hernández es tenedor de libros en el comercio de Ramón Puig (suegro de Ricardo López Jordán).

1859, mayo, Paraná. Hernández gana el concurso para ocupar el cargo de taquígrafo en el Senado de la Confederación. "A mi lápiz de taquígrafo, solía decir, debo mis estudios constitucionales" (Rafael Hernández, *Pehuajó*, ...; pág. 82).

1860. Secretario del vicepresidente de la Confederación Juan Esteban Pedernera (hay cartas de puño y letra de Hernández, de Pedernera a Urquiza).

1861. Ingresar en la Logia masónica Asilo del Litoral n° 18 y en 1862 es elegido secretario.

1868, 16 de febrero, Corrientes. Carta de Hernández a Urquiza: "Los Hernández no han sido traidores jamás. En los últimos años que no han sido de flores para nosotros, podría haber buscado un refugio en las filas opuestas, pero nadie me ha visto vacilar en mi fe política, desertar de mis compañeros, desmayar en la lucha, ni pedirle a los enemigos ni un saludo..."

1868, 20 de agosto, La Paz. Carta de Hernández a Urquiza: "... dada la gravedad de la situación (...) creo llegado el caso de aceptar los benévolos ofrecimientos de V. E., suplicándole lleve su deferencia hasta comunicarme todas aquellas ideas que a su bien experimentado juicio puedan conducirnos al laudable objeto que nos proponemos..."

1870, 7 de octubre. Carta ológrafa de Hernández, firmada 'Su amigo' a López Jordán: "(...) Urquiza era el Gobernador Tirano de Entre Ríos, pero era más que todo, el Jefe Traidor del Gran Partido Federal, y su muerte, mil veces merecida, es una justicia tremenda y ejemplar del partido otras tantas veces sacrificado y vendido por él. Hace diez años que Ud. es la esperanza de los pueblos (...). Cuento conmigo, estoy enteramente a sus órdenes y a una indicación suya estaré a su lado..."

1871, 10 de marzo. López Jordán y Hernández cruzan el río Uruguay camino del destierro. Se instalan en Santa Ana do Livramento, población brasileña en la frontera oriental.

Vida tranquila de los emigrados, Hernández improvisa versos, toca la guitarra, exhibe su gracia criolla en contrapunto con Juan Pirán...

1872. Fin de febrero. Desde Montevideo, Hernández llega a la ciudad de Buenos Aires. Se hospeda en el Hotel Argentino (...) Recibe asiduas visitas de José Zoilo Miguens. Lo entrevista Antonio D. Lussich. Su familia continúa residiendo en la vieja quinta natal. (Aurelia C. Garat y Ana María Lorenzo, *op. cit.*)

EN OFF

RELACIONES ENTRE LITERATURA Y REALIDAD: DOS AUTOBIOGRAFÍAS ORALES

Si con Rosas la patria es casi el género parece redundante una gauchesca rosista. Sólo cuando se necesitó movilizar a las masas rurales, alrededor de 1830, los diarios de Pérez circularon libremente. Fuera de eso ocurre lo contrario: el europeo culto es necesario como dependiente en casa del don. Pérez y de Angelis escriben, cada uno, biografías de Rosas, uno desde el espacio de la voz oída y el otro desde el espacio exterior del género, el de la palabra escrita. La de Pérez es en verso y está narrada por un gaucho que lleva los nombres de Hidalgo, Chano y Contreras, inscriptos en su nombre. Ese biógrafo gaucho cuenta primero su propia vida y es la primera vez en el género que aparece el esquema popular de la autobiografía oral: encuentro del gaucho con la partida, detención y leva, maltrato en el ejército y desertación. El relato lleva directamente a *La ida*, la otra autobiografía oral. Pérez es, desde el punto de vista lingüístico, el menos gauchesco de los gauchescos. ¿Sería esa lengua de los gauchos "más real"? ¿Es la lengua lo único que relaciona literatura y realidad? Pérez es también el único en el género que constituye una alianza nueva, la de los gauchos con los orilleros (o la del campo y la ciudad, desde abajo):

Mi objeto es el de divertir
los mozos de las orillas:
no importa que me critiquen
los sabios y cajetillas.

Y también dio la voz a los negros.

El escritor rosista del género fue aniquilado por de Angelis, el escriba europeo en la casa del padre de la patria.

INTRODUCCIÓN A LOS RELATOS DE LIBERACIÓN NACIONAL TEMA DEL TRAIADOR Y DEL HÉROE: JOYCE EN BORGES

En el teatro de un país oprimido y tenaz el héroe firma su propia sentencia de muerte; la ejecución del traidor es el instrumento para la emancipación de la patria. La historia copia y parodia a la historia, la historia plagia a la literatura.

Lo que narra el cuento de Borges "Tema del traidor y del héroe" (situado en Irlanda y con alusiones a Parnell, al *Fergus* de Yeats citado por Joyce en el primer capítulo de *Ulises*, a los druidas y su doctrina de la transmigración, a los ciclos de Vico), es cómo el asesinato "real", histórico, del traidor-héroe de la emancipación, reproduce el asesinato "literario" de *Julio César* de Shakespeare según una traducción del gaélico; también se copiaron partes de *Macbeth*. El asesinato, en el que participó el pueblo en una reproducción de los Festpiele suizos, prefiguró a su vez el de Lincoln. El investigador que descubre la verdad histórica entra en la trama de la historia escrita: calla la verdad y dedica un libro, también previsto en su escritura, a la gloria del héroe.

LA GRAMÁTICA UNIVERSAL DEL ANARQUISTA

Mitsou Ronat. — ¿De qué filósofo se siente usted más cerca?

Noam Chomsky. — Todo lo que he dicho tiene antecedentes, es claro. En una forma u otra. Pero el filósofo de quien me siento más cerca respecto de las cuestiones que acabamos de tratar, y al que casi he parafraseado, es Charles Sanders Peirce. Había propuesto una teoría interesante, inconclusa, de lo que él llamaba la abducción...

M. R. — La abducción, creo, es una inferencia que no dependería solamente de principios *a priori* (como la deducción), ni de una observación experimental (como la inducción)...

N. Ch. — Las ideas de Peirce sobre la abducción, en particular sobre las implicaciones de lo dado biológicamente respecto de la selección de las hipótesis científicas, han tenido muy poca influencia. Por lo que conozco, nadie ha tratado de desarrollar más estas ideas, aun cuando nociones similares han sido desarrolladas independientemente, y en varias ocasiones. Peirce ha tenido una enorme influencia, pero no por esta razón particular.

M. R. — Es más por la semiología...

N. Ch. — En ese tipo de cosas. Su trabajo desarrollaba ideas kantianas a las que los anglosajones son más bien hostiles. Por lo que yo conozco, su planteo epistemológico no ha tenido continuadores (*op. cit.*, pág. 113).

EL SIGNO DEL TRES

Las ideas de Primeridad, Segundidad y Terceridad son bastante simples. Dando al ser el más amplio sentido posible, con el fin de incluir tanto las ideas como las cosas, y las ideas que imaginamos tener, así como las ideas que realmente tenemos, yo definiría la Primeridad, la Segundidad y la Terceridad de este modo:

Primeridad es el modo de ser de aquello que es tal como es, positivamente y sin referencia a ninguna otra cosa.

Segundidad es el modo de ser de aquello que es tal como es con respecto a una segunda cosa, pero con exclusión de toda tercera cosa.

Terceridad es el modo de ser de aquello que es tal como es, al relacionar una segunda cosa y una tercera entre sí.

(...) La idea del instante presente, sea que exista o no, pensada naturalmente como un punto del tiempo en que no se puede producir ningún pensamiento o separar ningún detalle, es una idea de Primeridad.

(...) En términos generales, la Segundidad genuina consiste en que una cosa actúa sobre otra: la acción bruta. Digo bruta porque en la medida en que aparece la idea de cualquier *ley* o *razón*, se presenta la Terceridad.

(...) Si usted considera cualquier relación triádica ordinaria, encontrará siempre en la misma un elemento *mental*. La acción bruta es Segundidad, y cualquier aspecto mental implica la Terceridad. Por ejemplo, analice la relación involucrada en 'A da B a C'. ¿Qué es dar? No consiste en que A aleje a B de él y en que después C recoja a B. No es necesario que ocurra ninguna transferencia material. Consiste en que A convierte a C en el poseedor, de acuerdo con la *Ley*. Debe haber algún tipo de ley antes de que pueda haber algún tipo de don, así sea la ley del más fuerte. Pero supongamos ahora que el don consistió meramente en que A deja de lado a B, que luego recoge C. Sería esa una forma degenerada de Terceridad, en que la Terceridad es agregada exteriormente. Cuando A abandona a B, no hay Terceridad. Cuando C recoge a B, tampoco. Pero si usted dice que estos dos actos constituyen una única operación, en virtud de la identidad de B, trasciende el mero hecho bruto, e introduce un elemento mental (...). En su forma genuina, la Terceridad es la relación triádica existente entre un signo, su objeto y el pensamiento interpretante, que es en sí mismo un signo, considerada dicha relación triádica como el modo de ser de un signo. Un signo *interpretante* media entre el signo y su objeto... (Charles Sanders Peirce, Carta a Lady Welby, 12 de octubre de 1904. En su *Obra lógico-semiótica*, Madrid, Taurus, 1987, págs. 109-120, subrayados del original.)

GENEALOGÍA DEL GÉNERO: LUGARES Y NOMBRES

Contra Hidalgo, el otro género del padre Castañeda

La primera incursión periodística de Castañeda como redactor y director de un periódico, aconteció en una fecha incierta, hacia principios de 1820, en plena anarquía emergente del desmoronamiento del Directorio. Era una hoja franca y virulentamente antifederal, esencialmente opositora a Artigas: "El desengañador gauchi-político, federimontonero, chacauco-oriental, choti-protector, puti-republicador

de todos los hombres de bien que viven y mueren descuidados en el siglo diez y nueve de nuestra era cristiana" (...). Casi simultáneamente con el anterior, Castañeda sacó otro periódico, con título igualmente abracadabrante: "El despertador teofilantrópico místico-político, dedicado a las matronas argentinas y por medio de ellas a todas las personas de su sexo que pueblan hoy la faz de la tierra y la poblarán en la sucesión de los siglos": apareció el 1° de abril de 1820 y estaba compuesto en forma epistolar. Castañeda aparentaba recibir cartas de matronas, a las que contestaba y comentaba en un fuerte tono antifederal y antiunitario (...). Para criticar el federalismo ideó una Asamblea Constituyente formada exclusivamente por mujeres, una por provincia, además de una india charrúa que oficiaba de secretaria.

Al año siguiente, 1821, y estando en marcha al mismo tiempo "El desengañador", "El despertador", "El suplemento al despertador" y "El Paralipomenón", Castañeda se sintió con fuerzas en superavit y sacó otro periódico, que llevaba el extraño nombre de "La matrona comentadora de los cuatro periodistas". Como no llevaba fecha de aparición, Zinny supone que es de principios de ese año. En el prospecto que anunció su aparición lo presentaba como un periódico de estilo familiar y directo, y declaraba que no se admitían corresponsales masculinos, ya que no estaba dispuesto a polemizar con los 'doctos' (Miguel Ángel Scenna, "Un fraile de combate: Castañeda", en *Todo es historia*, junio de 1917, n° 121, págs. 17-18.)

Los nombres de Hidalgo: Jacinto Chano y Ramón Contreras

En Luis Pérez

En nombre de Dios comienzo
y la virgen del Rosario,
para referir mi vida
como gaicho del Salado.
Nací de Juana Contreras,
muger de Pedro Lugares;
en el monte aprendí á lér
por mandato de mis padres.
Y supe lér y escribir,

luego que cumplí doce años.
 A domador aprendí
 por tener de que vivir.
 A los quince años cabales
 me alisté de miliciano
 por cierto en la compañía
 del capitán D. Juan Chano.

(Poesía biográfica de Rosas titulada "El gaucho" publicada en 1830 por Luis Pérez, en Ricardo Rodríguez Molas, *op. cit.*, pág. 17. Los subrayados son del original.)

Si el padre Castañeda fue capaz de crear innumerables fantasmas que hablaran por él, Luis Pérez, como más tarde Ascasubi, no se quedó a la zaga en ese aspecto. Pancho Lugares Contreras (llamado a veces Contreras solamente); Juana Contreras, Pedro Lugares, Chano, Panta el nutriero, Chanonga, Sr. ChutaGestos, Antuco Gramajo, Tichucha, Don Cunino, Don Alfonso, Jacinto Lugares, Chingolo, Juancho Barriales, Lucho Olivares, entre los blancos, Catalina, el tío Juan, Franchico, Juana y Pedro José, Juana Peña, entre los negros, son algunas de las máscaras usadas por Pérez en su teatro periodístico. (Olga Fernández Latour de Botas, "Estudio Preliminar" a *El Torito de los Muchachos - 1830*. Instituto Bibliográfico "Antonio Zinny", Buenos Aires, 1978, pág. XIX.)

En Hilario Ascasubi...

"Diálogo entre Jacinto Amores y Simón Peñalva, describiendo el primero las fiestas cívicas en Montevideo por la Jura de la Constitución en 1833."

"1843. Periódico: *El gaucho Jacinto Cielo*. Catorce números. Imprenta de la caridad."

"Al 25 de mayo de 1810. Recuerdos que de las glorias de la patria hicieron los gauchos argentinos Chano y Contreras en las trincheras de Montevideo el 25 de mayo de 1844."

"Diálogo que tuvieron en el campamento del general D. Manuel Oribe, los soldados porteños Ramón Contreras y Salvador Antero, a

los ocho meses después de puesto el sitio a Montevideo. Montevideo, 1849."

...con la otra estética y sus lugares

En 1855, un nuevo proyecto —audaz, revolucionario para la época, embarga el ánimo de Hilario Ascasubi. En el Hueco de las Animas, de tétrica tradición, el Cabildo colonial había destinado un solar para la erección de un coliseo (...). La empresa era aventurada y costosa. Hilario Ascasubi se metió en ella con entusiasmo (...). Hay una rendición de cuentas según la cual, en ese año y parte del siguiente, en sucesivas cuotas, Ascasubi entregó a la compañía 185.000 pesos, adeudando aún 18.833. Todo lo devoraban esos ochenta palcos, esa cazuela, ese paraíso, ese *plafond* de ninfas danzantes rodeadas de cariátides, esa araña central de cuatrocientas luces y los tanques de agua y la instalación de gas con sus abultadas facturas (...). Por fin, el 25 de abril de 1857, fue inaugurado el Teatro Colón (...). Ascasubi se había arruinado, pero ese era su día de triunfo. Un periodista contemporáneo, al referirse al coronamiento arquitectónico del coliseo, había dicho que merecía llamarse "*la cresta de Aniceto el Gallo*". (Manuel Mujica Lainez, *Vida de Aniceto el Gallo (Hilario Ascasubi)*, Buenos Aires, Emecé, 1943, págs. 120-124.)

Bajo la presidencia del general Mitre, en 1862, el coronel Ascasubi fue enviado en comisión a Europa. Debía remitir a Buenos Aires, enganchados por contrato, hombres para la defensa de las fronteras contra las invasiones de los indios (...). Se instaló en París. Más de diez años residió en la capital francesa y desempeñó con éxito su misión (...). En marzo de 1864 volvió Ascasubi a Buenos Aires (...) y dejó todo arreglado con el presidente Mitre y el general Gelly, ministro de guerra, para regresar a Europa. En esa ocasión pudo realizar un deseo íntimo, que agitaba su fantasía de poeta. Había visitado en noviembre del año anterior, por primera vez, el mausoleo de Alfredo de Musset en el cementerio de Père Lachaise y leído allí el verso en el que el poeta francés sólo anhela, después de la muerte, la sombra tutelar de un sauce sobre su tumba. Ascasubi (...) en viaje nueva-

mente a París, llevó consigo un sauce llorón, cuidadosamente acondicionado. El 4 de julio de 1864 escribió a Pablo de Musset, hermano del poeta, dándole cuenta del hecho, y el día 15, en acto muy sencillo, dejaba ante el sepulcro ilustre el árbol argentino, con este mensaje:

Un poeta de América te trae
aqueste sauce, cuya sombra grata
sobre la losa de tu tumba cae,
como un beso que manda al Sena el Plata.

(Eleuterio Tiscornia, "Ascasubi", en *Poetas gauchescos*, Buenos Aires, Losada, 1940, págs. 17-18.)

El lugar y el nombre de Ascasubi en del Campo

Como a eso de la oración,
aura cuatro o cinco noches,
vide una fila de coches
contra el tiatro de Colón (vv. 201-204).

(*Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*, 1866.)

Cuando el flete relinchó
media güelta dio Laguna,
y ya pegó el grito: —¡Ahijuna!
¿no es el Pollo?
—Pollo, no; ese tiempo se pasó,
(contestó el otro paisano),
ya soy jaca vieja, hermano,
con las púas como anzuelo,
y a quien ya le niega el suelo
hasta el más remoto grano (*ibíd.*, vv. 51-60).

JACA: gallo viejo, F. 57. Ascasubi había empleado el mismo vocablo en *A Gallo*, págs. 67, 115, y en *P. Lucero*, pág. 137. ("Vocabula-

rio" de Eleuterio F. Tiscornia, en *Poetas gauchescos*, *op. cit.*, pág. 288.)

Del Campo en Hernández: dos lugares

La carta-prólogo...

Por lo demás espero, mi amigo, que Ud. lo juzgará con benignidad, siquiera sea porque Martín Fierro no va a la ciudad a referir a sus compañeros lo que ha visto y admirado en un 25 de Mayo u otra función semejante, referencias algunas de las cuales, como el *Fausto* y varias otras, son de mucho mérito ciertamente, sino que cuenta sus trabajos, sus desgracias, los azares de su vida de gaucho, y Ud. no desconoce que el asunto es más difícil de lo que muchos se lo imaginarán. (Carta a Zoilo Miguens, "prólogo" de *La ida*, diciembre de 1872.)

...y la última morada

1880, 7 de noviembre, Buenos Aires. Cementerio del Norte. Sepelio de los restos de Estanislao del Campo: "Merece consignarse que esta fue la única vez que Hernández haya hablado sobre una tumba (...) tal excepción con del Campo prueba cuánto era el cariño y la estimación que recíprocamente se profesaban" (Rafael Hernández, *Pehuajó...*; pág. 78). (Aurelia C. Garat y Ana María Lorenzo, "Biocronología...", *op. cit.*, pág. 41.)

1886, 21 de octubre, jueves. Hernández muere en su quinta de Belgrano; veinte días después cumpliría cincuenta y dos años (...).

22 de octubre, Buenos Aires. Cementerio de la Recoleta a las 16. Se efectúa el sepelio. Entre otros, hablan Luis V. Varela (...) y Lucio V. Mansilla: "...Afirmo que cuando haya sido sepultada en el polvo del olvido la fama de muchos de nuestros grandes hombres de circunstancias, persistirá en la memoria del pueblo el nombre de Martín Fierro, y que José Hernández no habrá muerto, aunque sus despojos se hayan desvanecido". ("Biocronología...", *op. cit.*, págs. 48-49.)

EN OFF

DOS ESTÉTICAS EXTREMAS CONTRA LOS PADRES DEL GÉNERO
CASTAÑEDA Y JOYCE

El padre Castañeda, que acusó a Hidalgo de mulato y se burló de los títulos de Artigas ("chacauco-oriental, choti-protector, puti-republicador"), y de la vida de Lavalle con la del mismo Hidalgo ("Biografía del Ingenioso Hidalgo Juan Lavalle y otras cosas más que leerá el que quiera leer horrores") no es un poeta estrictamente gauchesco. Pertenece y no al género, como las novelas de Joyce, géneros que no son géneros. Castañeda no puso nombres a los gauchos sino a sí mismo (seudónimos: Fray Cipriano, Bartolo el Tonto, el hermano Conejo, Confucio y varios más). No entró de dependiente en la casa de ningún padre de la patria sino en la del padre de todas las patrias, para ponerse allí el título de padre en el nombre y atacar, con él, a todos los padres de la patria y de las patrias. No osciló entre las armas y las letras sino que fue "un fraile de combate": condensó la alternativa. En el momento mismo en que Hidalgo distribuyó las voces para fundar el género, lo enfrentó con el otro género; a la voz del gaucho opuso la de las matronas. Puso el don al servicio de las doñas: eligió la otra posibilidad de la otra y no tuvo sucesores. Escribió durante la anarquía y es tal la sucesión de fidelidades, infidelidades y traiciones, que no se sabe a qué sector político perteneció. En su última morada habló el general Lucio Mansilla padre.

Castañeda es el Joyce argentino de los títulos, el Joyce del título de Michel Butor ("Pequeño crucero preliminar a un reconocimiento del archipiélago Joyce"): se volvió Joyce por los títulos. Sólo allí pudo enfrentar el escándalo de la lengua de Hidalgo con el escándalo de su lengua; sólo en los títulos se le enloquecieron las lenguas y produjo mezclas, contaminaciones y diatribas. Y en los títulos fue donde abarcó el espacio-tiempo entero. Como a Pérez, se le prohibió editar sus pasquines y se recomendó su reclusión.

Cuatro escenas

1. Era hijo de don Ventura Castañeda, un comerciante español radicado en Buenos Aires, y de doña Andrea Romero Pineda, una dama de viejo tronco porteño y profunda devoción religiosa. Vio la luz de este mundo en 1776 y sus primeros años transcurrieron bajo la indudable influencia de la madre, que le transmitió su robusta fe con el deseo de verlo ingresar en el sacerdocio. Esta influencia pesó para que, a los once años, ingresara en el convento franciscano, decidido a entregar su vida a Dios. La separación del núcleo familiar no fue fácil ni placentera. Tanto para el muchacho como para la madre, implicó un verdadero desgarramiento, sobre todo para el primero... (Miguel Ángel Scenna, "Un fraile de combate: Francisco Castañeda", *op. cit.*, pág. 8.)

2. Sostenía ideas altamente novedosas sobre el puesto de la mujer en la sociedad. En tiempos que el sector femenino de la humanidad ocupaba un lugar secundario, subalterno, Castañeda afirmaba que la presencia de la mujer era no sólo fundamental, sino imprescindible en toda acción social y política, y a ella solía dirigirse en sus sermones, exhortándolas a ocupar el lugar que les correspondía (*ibíd.*, pág. 10).

3. Un parto, como en el *Ulises* de Joyce

Cierta día llegó de visita al convento de San Francisco don Francisco Xavier de Riglos, acompañado por una hija en avanzado estado de preñez. Tan avanzado, que en medio de las cortesías empezó el trabajo de parto. Hubo que proceder a toda prisa en el santo lugar. Fray Francisco cedió su celda para que fuera atendida la dama, y allí pudo dar a luz. En tanto, Castañeda se fue a dormir a casa de la madre. Al día siguiente *La gaceta* anunció en tono escandalizado que el fraile había pasado la noche fuera del convento. De inmediato el acusado tomó la pluma y replicó: "Sepa usted que parió la hija del síndico y no era regular que yo estuviera de testigo, pues yo no quiero ser testigo de los partos de las mujeres, sino del parto de los varones, para dar cuenta al público cuando nazca el Anticristo, que ha de ser hijo de montoneros como usted" (*ibíd.*, pág. 19.)

4. ¿La locura de los joyces?
 ¿Una teoría del fascismo?
 ¿Biografía de Sade?

Este pobre alienado, cuya vesánica literatura admiraron los simpatizantes de la Restauración, fue el irresponsable instrumento del partido apostólico.

El gobierno, por razones de elemental decencia, le prohibió editar pasquines y pidió al Provincial de los franciscanos que le mantuviese recluido en su convento; creyó que el desgraciado se arrepentiría, confundiendo con malsana pasión lo que era ya incurable enfermedad mental. (José Ingenieros, *La evolución de las ideas argentinas*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1961, t. I, pág. 245.)

RELACIONES ENTRE VIDA Y LITERATURA EN EL GÉNERO: EL PROBLEMA DE LA PARODIA

El otro extremo lo ocupa Estanislao del Campo. Es el que da vuelta al género por primera vez, el que lo parodia, y entonces marca el primer punto, o agujero, en que el espacio exterior y el interior del género son lo mismo. La primera vuelta de la cinta celeste y blanca. Y esa catástrofe cambió también la relación entre escritores y género, entre vida y literatura: las biografías de los escritores, las vidas escritas, pasaron a formar parte del género.

Del Campo es el primero que lee el género como "literatura", y por lo tanto el primero que toma a sus escritores como escritores. Dos gestos:

a) *Lo que tomó de su padre en el género lo dio vuelta*. De Ascasubi, del nombre de Ascasubi en el género, Aniceto el Gallo, hizo Anastasio el Pollo. También cambió, extrañamente, el espacio de su padre en el género. No situó lo que se cuenta en los versos en el campo sino en el teatro de la ciudad, el Colón, que fue el lugar de la estética y de la vida de Ascasubi, opuestas al género. Y dividió de tal modo el lugar de los nombres entre título, subtítulo y cuerpo del texto, que este último dio vuelta a los pri-

meros. Puso de título no el nombre del gaucho, como en Ascasubi, sino el de la ópera o el del doctor Fausto. Y además dividió entre "ser" y "llamarse" al gaucho del subtítulo ("Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera"): el que cuenta la ópera, cuando se presenta y se identifica en los versos gauchescos, ya no es pollo sino "jaca vieja", un gallo. O sea su propio padre. Parodia es estética del hijo.

b) *Lo que tomó de su propio padre en la vida, también lo dio vuelta*. Del Campo no fue al exilio sino su padre, siguiendo a Lavalle y a los restos de Lavalle, mientras él mismo se educaba, durante Rosas, en la *Academia Porteño-Federal*:

1834. Nace en Buenos Aires, el 7 de febrero, Romualdo Gregorio Estanislao, hijo del coronel Juan Estanislao y de Gregoria Luna.

1840. El coronel del Campo acompaña los restos de Lavalle hasta Potosí, pasando luego a Chile.

1849. Realiza estudios en la Academia Porteño-Federal. Su padre regresa de Chile después de nueve años de destierro. (Noemí Susana García y Jorge Panesi, "Cronología", en *Introducción a Fausto*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1981, págs. 9-10.)

Y no sólo entró de dependiente en la casa de algún padre de la patria, y en las casas de la patria, sino que su china fue la sobrina del mismo general Lavalle a quien su padre siguió en el destierro, en la pérdida de la patria. Dicho de otro modo: se metió en su propia casa, se casó, con la Lavalle, la hija lateral del padre de la patria de su propio padre.

1850. Comienza a trabajar como dependiente en la tienda de Manuel Albornoz. Más tarde lo hará en la tienda de Mariano Brantes y después en la barraca de Balcarce. En este lugar tiene la oportunidad de tratar a los hombres de campo: imita su modo de expresión y escribe sus primeros versos. Su poeta preferido: Hilario Ascasubi.

1858. Es nombrado secretario privado del gobernador Valentín Alsina.

1863. Es designado secretario de la Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires.

1864. Contrae matrimonio con una sobrina del general Lavalle,

Carolina Micaela Lavalle. (Noemí Susana García y Jorge Panesi, *op. cit.*, págs. 11-14.)

La actividad fundamental de la parodia es la ruptura o la ampliación de marcos y límites. Del Campo amplió los límites del género hasta tal punto, que con él las biografías de los escritores del género pasaron a formar parte de la genealogía misma del género. La parodia y la estética de la fiesta y la risa de del Campo (una estética hilarante), se dan vuelta otra vez en *La ida*: Hernández no pudo escribir sin *Fausto* y nombró el título en la cartaprólogo, esa extensión del subtítulo, para situarse en el otro polo, en el lugar de la pérdida y las lágrimas.

Y ya Martín Fierro, con el nombre que le dio el género, habló en la última morada de del Campo, el lugar del silencio y las lágrimas, para devolverle su risa dada vuelta. Y también para darle su nombre, el de Martín Fierro, a su tumba de gallo.

ESSAI SUR LE DON (1923)

En los derechos y economías que nos han precedido, jamás se verá el intercambio de bienes, riquezas o productos en una transacción entre individuos. No son los individuos sino las colectividades las que se obligan mutuamente, las que cambian y contratan; las personas que están presentes en el contrato son personas morales: clanes, tribus, familias, que se enfrentan y se oponen, ya sea en grupos que se encuentran en el lugar del contrato o representados por medio de sus jefes, o por ambos sistemas.

(...) Nuestra idea es llamar a todo esto *sistema de prestaciones totales*. El tipo puro de estas instituciones, creemos está representado por la alianza de dos patrias en las tribus australianas o en general en las norteamericanas, donde los ritos, matrimonios, sucesiones de bienes, las obligaciones de derecho y de interés y los rangos militares y sacerdotales son complementarios y suponen la colaboración de las dos mitades de la tribu. Los juegos se rigen muy especialmente por ellas. Los Tlinkit y los Haida, dos tribus del noroeste americano, expresan hondamente la naturaleza de estas prácticas al decir que "las dos patrias se respetan".

(...) Esta prestación está revestida para el jefe de un aspecto guerrero muy marcado. Es fundamentalmente usuaria y suntuaria, y, sobre todo, una lucha entre notables con el fin de asegurar entre ellos una jerarquía que posteriormente beneficia al clan. Proponemos reservar el nombre de *potlach* a este tipo de institución que se podría, con menos peligro y más precisión, pero también en frase más larga, denominar *prestaciones totales de tipo agonístico*:

La obligación esencial del potlach es la de dar. El jefe ha de dar *potlach* por sí, por su hijo, su yerno o su hija y por sus muertos. Sólo conservará su autoridad sobre su tribu y su pueblo, no digamos sobre su familia, y mantendrá su rango entre los jefes, nacional e intencionalmente, si demuestra que está perseguido y favorecido por los espíritus y la fortuna, que está poseído por ella y que él la posee, y sólo puede demostrar esta fortuna gastándola, distribuyéndola, humillando a los otros, poniéndola "a la sombra de su nombre".

Los papúes y los melanesios tienen una sola palabra para designar la compra y la venta, el préstamo y lo prestado; las operaciones anti-téticas se expresan con la misma palabra. No es que las operaciones sean anti-téticas, sino que son dos formas de la misma realidad. (Marcel Mauss, "Ensayo sobre los dones. Razón y forma del cambio en las sociedades primitivas", en *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, 1979, págs. 159-161, 104, 244.)

LA GRAMÁTICA UNIVERSAL DEL ANARQUISTA

Mitsou Ronat. — Recuerdo haber leído el estudio de Kenneth Hale sobre el juego de los antónimos, en el cual cada locutor debe reemplazar las palabras por su contrario, según reglas...

Noam Chomsky. — Sí, por ejemplo. Lo que resulta de su trabajo es en mi opinión interesante. Estos juegos no han sido inventados por esa gente con el solo deseo de pasar el tiempo: responden a una necesidad intelectual fundamental. También se ha sugerido que la proliferación de sistemas de parentesco extraordinariamente complejos e intrincados *no tiene ninguna explicación o función social*...

M. R. — Se opondría así al funcionalismo de Lévi-Strauss, que vincula los sistemas de parentesco con el intercambio...

N. Ch. — "...los sistemas de parentesco satisfacen una necesidad intelectual. Estos sistemas son las matemáticas que se pueden crear cuando no se tienen matemáticas formales. Los griegos crean la teoría de los números, otros crean sistemas de parentesco. Hale ha encontrado *especialistas* excepcionalmente capaces en sistemas de parentesco, como pueden serlo los matemáticos. Estos descubrimientos pertenecen a la antropología, pero para mí se trata de psicología. Ponen de manifiesto cómo los seres humanos crean la riqueza cultural en condiciones de privación material. Por lo demás, los niños no tienen dificultad alguna en aprender estos juegos de lenguaje. Parecen estar ligados a los ritos de la pubertad. Muy extraño (op. cit., pág. 102, los subrayados son del original).

En OFF

En el universo del don el género es un sistema de prestación total: de alianzas económicas, jurídicas, políticas y literarias, de un modo indisociable. La alianza de "dos patrias" o de dos partes de la patria en un contrato de conjuración de la guerra y para hacer la guerra a los enemigos de la patria. Un sistema de alianzas entre yuxtaposiciones y montajes, y un sistema de intercambios donde el que escribe pone en la voz del cantor (el sin tierra, sin nombre) lo que no tiene, la palabra escrita. Le da la escritura y con ella un nombre, un título otro que el de "vago" o "malevo". Y con él el nombre con que se define a sí mismo: en Hidalgo, patriota. Y escribe esa voz para pedirle lo que él mismo no tiene: justicia, igualdad, contra la mancha de la diferencia de la patria. La voz oída del otro es también su voz y su palabra; en el juego de la alianza, cantor y escritor son y no son lo mismo en las yuxtaposiciones y montajes.

Las vidas escritas de los escritores constituyen un lenguaje cuyo sentido depende de la figura del don con sus dos caras; "don" designa operaciones sólo aparentemente antitéticas: jerarquías no jerárquicas, abolición de las jerarquías o inversión de las je-

rarquías. Dar la escritura y recibir la voz son dos caras de lo mismo, como el mismo sentido en dos lenguas diversas. Y el punto en que el don puede ser devuelto es precisamente el de las biografías. Las vidas de los escritores se leen y se definen desde la vida del escritor que les sigue y desde las biografías de los gauchos que ellos mismos escribieron.

La historia del género es la del movimiento de devolución de la voz oída a los escritores que le dieron la escritura. Es el movimiento de la historia porque para que la secuencia o el anillo del don se cierre y los gauchos, desde el género, restituyan su voz a quienes la escribieron, son necesarios tiempo y futuro. La categoría de futuro, junto con la de don y la de alianza, designa un movimiento lógico de unificación potencial, por yuxtaposiciones y montajes. Son las categorías constitutivas del género. El ciclo de reciprocidad abierto por Hidalgo se cierra con Hernández. Allí el nombre del gaucho nombra al que lo nombró: "Ayer falleció el senador Martín Fierro", se escribió en un diario cuando murió Hernández (Horacio Zorraquín Becú, *Tiempo y vida de José Hernández, 1834-1886*, Buenos Aires, Emecé, 1972, pág. 323). La folclorización de *Martín Fierro*, el pasaje de la lectura a la voz, al canto y la memoria colectiva, cierra la secuencia del don abierta con las voces y los silencios de Hidalgo. La historia de vida de Martín Fierro se identifica con la del senador Hernández. Entonces la biografía oral del gaucho dicta el montaje y es a la vez la biografía común de los escritores del género. Y esa voz no solamente vino a devolver un nombre y una historia de vida, sino que transportó con ella misma el nombre que le dio Hidalgo: patriota. A partir de *Martín Fierro*, y retroactivamente: la voz del gaucho y su nombre se transformaron en signos de la patria.

Entonces pueden ser lo mismo la biografía oral, escrita, del gaucho, y la vida escrita del escritor del género: dos grafías de colectivos que llevan la mancha de la diferencia de la patria.

LA GRAMÁTICA UNIVERSAL DEL ANARQUISTA

Mitsou Ronat. — ¿Es posible considerar como *externa* la cuestión planteada por la sociolingüística?

Noam Chomsky. — Es concebible. No veo en qué consistiría, pero se puede imaginar que la definición de una lengua o de un dialecto es una cuestión seria. *En mi opinión, la noción de lengua no es una noción lingüística.*

¿Qué es el chino? Algo amarillo sobre un mapa. Las lenguas que llamamos idioma chino son tan diversas como las lenguas romances (...). Son razones políticas las que definen al chino (...). Por lo tanto, ¿qué es una lengua? Se dice en broma que una lengua es lo que tiene un ejército y una marina de guerra. No es un concepto lingüístico, ni una definición lingüística. (*op. cit.*, pág. 253, subrayados del original.)

En modo alguno debe pensarse que, al hablar de "pensamiento chino", tuvimos la intención de referirnos a la estructura de pensamiento determinada por rasgos nacionales o raciales. En realidad, queremos simplemente señalar el conjunto de representaciones y el sistema de pensamientos que emplean los chinos, ante todo, en las esferas humanísticas y superestructurales. La peculiaridad de este sistema de pensamiento está profundamente enraizada en la historia del devenir de las formaciones sociales a través de las cuales fue conformándose la China actual. También lo está en el peculiar fenómeno social según el cual las formas de reflexión afines a las etapas más antiguas del desarrollo social no son desplazadas por otras más modernas (aunque también "canonizadas" por la tradición), sino que van enriqueciéndose con la experiencia de las etapas sucesivas, no siendo superadas debido al respeto y la estima por la perfección alcanzada con ellas. (Serguei M. Einsenstein, "El mago del jardín de los perales", en su *Cinematismo*, Domingo Cortizo editor, sin lugar ni fecha, pág. 237.)

DOS

DESAFÍO Y LAMENTO, LOS TONOS DE LA PATRIA

EN EL ESPACIO INTERNO DEL GÉNERO

CUATRO DEFINICIONES DEL GÉNERO Y SU ESPACIO INTERNO

Primera. El género es la alianza entre una voz oída y una palabra escrita. Sus enunciados no son frases ni proposiciones sino la relación entre tonos y sentidos. La alianza es una relación de fuerzas poéticas y políticas entre voces y sentidos producida por los enunciados del género; no existe antes ni afuera de ellos. La lógica de la alianza, entonces, supone una modalidad ficcional: es deseada y postulada, un deber ser escrito como ser. Cada vez que los enunciados del género construyen una forma específica de alianza es porque no tiene correspondiente exacto en la realidad. La postulación, que identifica deber ser, decir, y ser, la hace realidad solamente en el género. Esta modalidad es la del contrato, del pacto, la de la posición del derecho y también la modalidad del espacio interno del género: no hay un antes ni un afuera como tales, y su postulación es su producción.

Segunda. La condición de posibilidad del género, entre la independencia y la instauración definitiva del estado en 1880, es la existencia de por lo menos dos sectores que se disputan la hege-

monía; cada uno apela al gaucho como aliado contra el otro. La condición, entonces, es que exista una guerra de definiciones; en el género es la guerra por la definición de la voz "gaucho". El espacio interno del género es por lo tanto un espacio polémico, regido por la lógica del debate: las construcciones poético-políticas de las alianzas son refutadas y contrarrealizadas cada vez en los textos. El uso de la voz (del) "gaucho", el enunciado de la alianza y su debate, son una y la misma realidad. Y el debate de la alianza es el debate sobre qué lugar debe ocupar el gaucho, cómo usar su cuerpo, qué leyes lo deben regir, a quién debe subordinarse y quién lo educa. Dicho de otro modo: en el género se discute el lugar y la función del gaucho en la distribución social y el tipo de relaciones que pueden establecerse entre él y los otros sectores, políticos y letrados, pero esa discusión no es parlamentaria, periodística ni meramente política: se disputa eso en la voz (del) "gaucho", en el espacio de su emisión, sus direcciones y sentidos. O en la construcción de la voz y sus tonos en situaciones discursivas determinadas, con un tratamiento particular de ciertas materias significantes como el sujeto, las modalidades de identificación del acontecimiento, la puesta en espacio-tiempo. Cada vez la voz del gaucho "habla" o "canta" en los textos y cada vez ocupa el lugar que se le asigna en la alianza. Los términos del debate y su resolución utópica son uno y el mismo, en tanto el deber ser es el es en las conjunciones, entrelazamientos, distancias y exclusiones culturales y verbales. La guerra de definiciones liga los textos entre sí y traza un diagrama que es el del espacio interno del género, donde los textos no sólo debaten con los contemporáneos sino con los anteriores y posteriores que los reescriben. Este efecto de polémica generalizada, masiva, constituye el espacio interno del género y le da una forma particular: la de uno de los parlamentos anteriores al establecimiento del estado.

Tercera. Alianza es una categoría compleja, que designa en el espacio interno del género un aparato de distribución de las posiciones de las voces oídas, de sus tonos, regido por un aparato de distribución de los sentidos escritos (una razón o un sistema de intereses), en relación con los usos de las palabras y de

los cuerpos. El conjunto de relaciones entre los tonos y los sentidos no sólo constituye el enunciado del género, el de la alianza, y su espacio interno, sino que funciona como aparato de unificación, de inclusión y exclusión: como aparato de estado. Entre la independencia y el estado, el género no deja de representarlo.

Cuarta. Alianza no sólo es enunciado, voz (del) "gaucho", postulación, pacto, guerra de definiciones, parlamento y aparato de estado sino algo más. A partir de la voz oída del gaucho, la alianza articula el mundo de los sujetos, su espacio interno, con la patria: los tonos de la voz oída del gaucho son las voces de los sujetos del género y también los tonos de la patria. Esos tonos, la materia misma del espacio interno, sonoro, del género, son los que la voz oída de los payadores le dio al género: desafío y lamento. Y son las posiciones con las que se construyó la alianza: categorías que articulan los espacios públicos y políticos de la patria (los que instaura el género en su emergencia, con Hidalgo), con un espacio íntimo donde se oyen los sujetos (y esa es, precisamente, la diferencia entre los textos gauchescos y las odas heroicas de los hombres abstractos de la patria, como el Himno Nacional). Es por los tonos y posiciones de la voz en el desafío y el lamento como la patria se hace íntima; ligan efectos de universalidad con efectos de inclusión, de interioridad. En ellos el afuera se dobla en un adentro que le es coextensivo. Esa es la forma del espacio interno del género, curvo y en perpetua diagonal.

Y CUATRO FÓRMULAS PARA LOS TONOS

Primera. La categoría de tono (desafío o lamento) no se limita en este tratado a las palabras que los gauchos dirigen al rival o enemigo ni a la posición del sujeto en las degradaciones y exaltaciones simbólicas. En los tonos se postula un orden del mundo con sus valores y justicias. Desafío y lamento se articulan con ese orden dador de sentido, como si las palabras que los otros, los gauchos, arrojan al enemigo o dirigen al aliado requirieran de un código para ser descifradas. El enunciado de la alianza se

constituye entre los tonos oídos del desafío y el lamento y sus órdenes (razones, jerarquías y justicias).

Segunda. El género no sólo disputa la dirección de los tonos (a quién dirigir desafíos y lamentos), sino también la de los usos de los cuerpos y, cada vez, la de los sentidos de ciertas palabras. Y esa disputa está sostenida por una razón universal situada en un espacio específico, lógico y real a la vez. Cada vez que un texto del género deja leer un desafío, establece una posición del cuerpo de la voz, del cuerpo que canta o habla (las posiciones del cantor patriota, del gaucho letrado, el ex soldado, el soldado, el malveo, el amputado) en un ámbito o espacio, y da sentido a las palabras mismas que arroja: en Hidalgo libertad, igualdad, valor, gaucho y patria. Son las mismas y opuestas en *La ida*, en el otro orden universal que la sostiene.

Tercera. Los tonos tienen un lugar central en el género. Sostienen un equívoco y a la vez lo descifran; es un equívoco que la lengua misma del desafío o el lamento produce y en el que se inserta. En el desafío o en el lamento el gaucho arroja al otro un sentido doble o un sentido que tiene traducciones diferentes, que se descifra con códigos o razones diferentes. Y ese equívoco, que muchas veces se lee en los juegos verbales con todos los niveles posibles de la lengua, queda allí, flotando. El equívoco del desafío y del lamento, su trabajo verbal, la posibilidad de cambiar de dirección y de darse vuelta, lo instala en el centro mismo de la palabra "gaucho" y sus dos sentidos, que es uno de los ejes del género. Hay en el desafío, y también en el lamento, algo así como la disputa por una lógica de la identidad, por el ser, que se lee en el preludeo de *La ida*.

Cuarta. El desafío y el lamento (dos tonos de la voz oída y dos posiciones ante el poder y la ley), militarizados, politizados, y ligados cada uno con una razón universal o un sistema de intereses, se dirigen siempre en el género contra el enemigo del que escribe. El desafío es la lengua arma, militar y política; el lamento introduce la lengua ley. Los dos tonos, modulados, citados de un texto en otro, cambiados de lugar, representan el universo de la voz oída en

el género. Y más allá, retomando por momentos el disfraz con que se exhibieron en su fuente oral, abren dos tradiciones de nuestra cultura: las que dieron su sustancia a la milonga y al tango.

LOS PRELUDIOS O EL CÓDIGO DE LOS TONOS

Se comienza a oír en los preludios. Ahora la voz se hace más nítida y puede percibirse la materia del sonido: tonos, alturas, intensidades, ataques y tiempos. Preludio designa, en esta experimentación con los códigos, los textos fundadores de Hidalgo (el primer cielito donde canta un gaucho y el primer diálogo donde conversan dos gauchos), y también el preludeo de *La ida*. En los preludios se leen las relaciones entre los tonos oídos y los sentidos o códigos de los tonos, porque son el límite interno del espacio interno de los textos y también del género.

Los dos preludios del género, los de Hidalgo y el de *La ida*, son uno el revés del otro; sus códigos o razones se sitúan en los extremos opuestos. El único texto que dio voz simultáneamente a los silencios de Hidalgo y a sus voces es *La ida*. Está hecha con todas las posiciones posibles del desafío y el lamento, y no solamente con las de Chano y Contreras, porque ocupa el espectro total de las voces y no voces de Hidalgo; el letrado Chano se instaló en el texto de al lado, el "Camino trasandino". *La ida* es el revés exacto de la emergencia del género y el último texto anterior a la constitución del estado; el revés de *La ida*, *La vuelta*, es el estado en el género y representa directamente esa constitución. *La ida* dice, entonces, las voces y los códigos que el estado debió silenciar para constituirse, que son las voces y razones inversas a las del nacimiento de la patria. Además es el texto sin el cual no hay género porque cerró el anillo del don: permitió folclorizar lo escrito (lo cantaban en las pulperías), y devolver la voz oída y sus tonos a la escritura de donde salieron, de la voz de los payadores. En los preludios el uso es el don.

(Este ensayo sobre las voces oídas y sus códigos en el espacio interno es un cruceo preliminar a *La ida*. Su forma es la de una red en diagonal; un trabajo con las fracciones y la figura de la

diagonal que Cantor trazó entre 0 y 1 para demostrar que el conjunto de los números reales es infinito y no numerable. El espacio entre 0 y 1 es precisamente el espacio interno del género entre el nacimiento de la patria y el estado, y también el espacio de *La ida* que lo contiene íntegro.)

EL DESAFÍO DEL CANTOR PATRIOTA

En el interior del sistema de distribución de las voces se dibuja, ahora, un sistema de distribución de los tonos y posiciones de las voces. Hay por lo menos tres en el primer cielito de Hidalgo donde se dice que canta un gaucho ("Cielito que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú", 1818):

El primer tono:

Cielito, cielo que sí,
le dijo el sapo a la rana,
cantá esta noche a tu gusto
y nos veremos mañana.

Cielito, digo que no,
no embrome, amigo Fernando,
si la patria ha de ser libre
para qué anda reculando.

El segundo:

Viva nuestra libertad
y el general San Martín,
y publíquelo la fama
con su sonoro clarín.

Cielito, cielo que sí,
de Maipú la competencia
consolidó para siempre
nuestra augusta independencia.

El tercer tono, en el mismo cielito:

Al fin el cinco de abril
se vieron las dos armadas
en el arroyo Maipú,
que hace como una quebrada.

La cuarteta inicial y la final son, respectivamente:

No me neguéis este día,
cuerditas vuestro favor,
y contaré en el Cielito
de Maipú la grande acción.

Cielito, cielo que sí,
vivan las autoridades
y también que viva yo
para cantar las verdades.

Son tres posiciones enmarcadas por el cuento verdadero del cantor,¹ que tiene el único yo del texto y lo cierra en alianza con las autoridades. Este cantor no ha participado en la batalla.

El sistema de distribución de tonos y códigos es nítido en Hidalgo: una voz popular, "oral", que se dirige directamente al enemigo y lo desafía; una voz "alta", solemne, escrita, que da sentido y dirección al tono oral y se le dirige, y una voz narrativa, de crónista. Se trata de una fiesta, la celebración de la victoria.

La cultura popular oral es inmanentemente rebelde; manifiesta siempre, aunque de un modo desviado y con un disfraz dife-

¹ En las culturas orales, uno de los signos de verdad consiste en dotar a los textos de una organización que se superpone a la organización lingüística: *el verso* puede indicar que lo que se dice no es sólo el contenido de la comunicación sino algo más, con valor de verdad práctica (las fábulas y mitos aparecen por lo general en prosa). Este fenómeno es visible en los proverbios y en general en el sistema de leyes consuetudinarias. Sobre este punto, cfr. Yu. M. Lotman y A. M. Piatigorsky, "Text and Function", en *New Literary History*, IX, 1978, 2, pág. 233. Cfr. también Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXème siècle*, París, Plon, 1958, cap. 3: "La opinión popular".

rente al de la ambigüedad de la otra cultura, una situación de dominación y sujeción. El género exhibe de entrada, y despoja de toda ambigüedad y disfraz al dirigirlas contra el enemigo, la rebeldía y la protesta contenidas en dos tonos o posiciones de la cultura tradicional del gaucho, el desafío y el lamento. Estos tonos se ligan, a su vez, con las coyunturas históricas en que aparecen el primer cielito gauchesco de Hidalgo por un lado y su primer diálogo por el otro.

El desafío forma parte del ritual de la payada y se dirige al otro cantor, a quién vale más. Es una lucha por los títulos: la definición misma de la guerra simbólica. Se lo lee en el prelude de *La ida*, y el del negro en la payada de *La vuelta* está suprimido y contado por el narrador: "era claro el desafío". El desafío lleva al performativo lo que para Clausewitz es la esencia de la guerra, el duelo;² el cantor dirige al otro su enunciado agónico y la agresión sirve para señalar e identificar al rival, al enemigo. Con el desafío se entra en el espacio polemológico de la cultura oral, en el espacio de la palabra-acción, y en el interior del espacio sonoro del género.³

² "La guerra no es otra cosa que un duelo en una escala más amplia" (*De la guerra*, Libro I, cap. 1); la guerra aparece, en el nacimiento del género, como la forma matriz (la estructura misma de la comunicación), y el diálogo de las armas como el diálogo por excelencia. Con el desafío surge, además, la distinción aliado-enemigo como categoría estratégica; cfr. André Gluksmann, *El discurso de la guerra*, Barcelona, Anagrama, 1969.

El desafío es uno de los rituales de la payada; se lo encuentra también en Rio Grande do Sul, y, en general, en la literatura de cordel brasileña. Cfr. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, París, 1983, pág. 221; N. Anido, "Pajadas et défis dans le Rio Grande do Sul", *Cahiers de littérature orale*, V, págs. 42-170, 1980; Blanca María Gnerre, "Dal contrasto medievale al "desafío" de "cantadores" nella letteratura popolare brasiliana", en Luciana Stegagno Picchio (ed.) *Letteratura popolare brasiliana e tradizione europea*, Roma, Bulzoni, 1978.

Sobre las imágenes recurrentes del desafío y el cambio de bravuconadas que muchas veces terminaban en pelea, cfr. Eneida Sansone de Martínez, *La imagen en la poesía gauchesco*, Montevideo, Universidad de la República, 1962, pág. 293 y sigs.

³ Para el espacio polemológico de la cultura oral, cfr. P. Zumthor, *op. cit.*, y sobre todo Walter Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the word*, Londres-Nueva York, Methuen, 1982. La dinámica agonística de los procesos de pensamiento y expresión de la cultura oral ha sido fundamental en el desarrollo de la cultura occidental, donde se institucionalizó por el arte de la retórica y por la dialéctica socrática.

El desafío es un movimiento de exaltación y degradación de la lengua que traslada diferenciales jerárquicos a universos otros de sentido: animales y partes del cuerpo. Despliega una serie de divisiones y de igualdades que el género integra como fuerzas y relaciones de poder. Es el lugar de la desviación lingüística, del equívoco, y a la vez el lugar de las relaciones de fuerza. No la mera violencia sino lo que la precede y la representa: una acción verbal sobre o contra acciones verbales o acciones futuras. También es la exhibición del valor propio y la burla de los símbolos de poder; en el desafío todo puede darse vuelta. Forma parte de lo que se ha llamado sátira, contrateatro (E. P. Thompson), carnavalesca (M. Bajtin), elementos de antagonismo y resistencia de la cultura popular (B. Canal Feijóo, L. M. Lombardi Satriani, A. M. Cirese, S. Hall, R. Darnton, P. Burke y otros).⁴

En el texto de Hidalgo el que canta despoja al rey de su título y horizontaliza las relaciones, condición de los enfrentamientos en la cultura tradicional; dice "amigo rey" al enemigo y establece la igualdad. En el desafío se anuncia un orden del mundo o un cambio de los órdenes del mundo. Los animales de la fábula, de diferente género, sostienen el voseo, el canto y la amenaza del futuro. La guerra simbólica es cantada por el gaucho patriota que más tarde se llamará Contreras.

El género construyó el enunciado de la guerra, la lengua arma, con este duelo verbal que sostiene el antagonismo: dio dirección, objetivos y espacio a las palabras de la rebeldía popular; las puso cada vez en una escena y las ligó con un código universal. Es el segundo tono en el texto de Hidalgo: la voz escrita de la patria, la

⁴ Cfr. E. P. Thompson, "La sociedad inglesa del siglo XVIII: ¿lucha de clases sin clases?", en *Tradición, revuelta y conciencia de clase*, Barcelona, Editorial Crítica, 1979; M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974; L. M. Lombardi Satriani, "Dinamica culturale e stratificazione sociale", en F. Ferrara *et al.*, *Sociologia della letteratura*. Atti del primo convegno nazionale, Roma, Bulzoni editore, 1978, y del mismo autor *Reggio Calabria. Rivolta e strumentalizzazione*, Vibo Valentia, Qualecultura, 1971; A. M. Cirese, *op. cit.*; S. Hall, "Notes on deconstructing 'The Popular'", en R. Samuel (ed.), *People's History and Socialist Theory*, History Workshop Series, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981; R. Darnton, *The Great Cat Massacre. And Other Episodes in French Cultural History*, Nueva York, Random House, 1985; P. Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londres, Temple Smith, 1978.

fama, la libertad, la independencia y el héroe San Martín. Es el momento heroico, en que habla la razón y la literatura del que escribe para todos, gauchos y letrados; hablan los universales de los derechos del hombre y del ciudadano puestos en el espacio entero de la patria. El código solemne viene a dar sentido, en el doble sentido de significación y dirección, al tono oral. *En primer lugar* da un sentido preciso, al trasladarla a la patria, a una palabra que en la voz del gaucho podía tener otro, este: *ser libre era no servir*. Es el sentido que tiene en el preludio de *La ida*, en el "Cielito del Blandengue retirado" y en *Los tres gauchos orientales* de Lussich:

Pero me llaman matrero
 Porque no quiero servir,
 Nunca pude yo sufrir
 Que me pusieran los cueros;
 Libre soy como el pampero,
 Y siempre libre viví,
 Libre jui cuando salí
 Del dominio de mi padre;
 Sin más perro que me ladre
 Que el destino que corrí. (vv. 2238-2247)⁵

La palabra del gaucho de Hidalgo, la del desafío, dice "Si la patria ha de ser libre", es decir, *conjugua el verbo* en la patria, mientras que la palabra del código de la razón, la del segundo tono, dice "nuestra libertad": usa el universal abstracto. *En segundo lugar*, la palabra escrita en tono solemne nombra al héroe de la guerra que dirige la rebeldía popular contra el enemigo: es la figura del militar que manda en el género. Entre el tono oral y el sistema escrito se juegan dos valores: la valentía del gaucho, que dirige su voz al enemigo, y el valor escrito, que dirige esa valentía y se dirige a ella.

⁵ Citamos por la primera edición, Buenos Aires, Imprenta de "La Tribuna", 1872. En la versión de 1877 hay variantes: "Pero me llaman matrero / Pues le juyo a la catana, / Porque ese toque de Diana / En mi oreja suena fiero; / Libre soy como el pampero, / Y siempre libre viví, / Libre fui cuando salí / Dende el vientre de mi madre, / Sin más perro que me ladre / Que el destino que corrí". Marcha, Montevideo, 1972.

En Hidalgo se produce la separación máxima entre el tono oral y el código escrito que le da sentido; cada uno es una literatura y una lengua, o dos niveles inconmensurables de la misma lengua.

El tono oral y sus sentidos convergen en Maipú, el acontecimiento y el campo de batalla. *La tercera voz*, en la que puede reconocerse la de los títulos y subtítulos, *informa a la audiencia*. Es casi impersonal, enunciada por un cronista popular que narra la batalla. Hidalgo trabajó directamente con la palabra escrita, con el *Parte de batalla* de San Martín, publicado en *La Gaceta* el 22 de abril de 1818 (*El Censor* lo publicó el 25). Omitió las dificultades para ganar posiciones, que San Martín enumera largamente, y también las pérdidas de los patriotas (San Martín: "Nuestra pérdida la regulo en mil hombres"). Los desafíos y el tono oral llenan el vacío de los detalles técnicos del *Parte* y de las pérdidas.⁶ La voz narrativa liga el tono del desafío con el tono solemne en un espacio específico de convergencia: es el acontecimiento puntual, coyuntural y su relato (una batalla, una noticia patriótica o enemiga, una celebración). El tipo de construcción y representación de la coyuntura constituye otro material fundamental del género y es uno de los ejes de su cambio.

La alianza política, poética, militar y patriótica queda así constituida; los primeros versos gauchescos se organizan como mosaicos, textos cubistas o espacios de Riemann, con saltos en la contextura semántica a la manera del folclore (y así está escrito el preludio de *La ida*), que en Hidalgo es el resultado de las *relaciones de contigüidad* de los signos de las dos culturas en el

⁶ Cfr. Ana María Amar Sánchez, "Las versiones de la historia en la gauchesca", *Filología*, XXII, 1, 1987. En la comparación entre el cielito de Hidalgo y el *Parte* de San Martín, muestra la relación constitutiva del género con el dato histórico tomado del periodismo. Hidalgo volverá a trabajarlo en la "Relación de las fiestas mayas", 1822. Analiza también la relación entre la *Biografía de Rosas* de Luis Pérez y la de Angelis.

Esta relación es constante; una de las materias del género, como fuente básica de información pero también como discurso letrado, es el periodismo. Ascasubi trabajó con datos del *Comercio del Plata*; del Campo tomó el guión de la ópera *Fausto del Correo del Domingo* y de *La Tribuna*; Hernández trabajó con sus propios artículos y también con los de Alvaro Barros aparecidos en *El Río de la Plata*.

campo de su convergencia.⁷ Son signos diferenciales y jerárquicos: el desafío contra el opresor español con el tono oral, el relato del acontecimiento real con el del cronista oral, y el sentido, los sentidos y valores universales o instancias de cohesión, con el tono solenne, escrito; los universales de los derechos del hombre son toda una literatura. El público puede dividirse, como los textos: cada sector se reconocería en la entonación de lo que dice al otro (los gauchos al enemigo, los valores universales y el relato a los gauchos) y, a la vez, cada entonación representaría la postura, la dirección y el lugar de esa voz en la alianza.

Dicho de otro modo, los tonos de las voces son simultáneamente acciones verbales, posiciones y funciones en la alianza. La violencia de la voz popular dirigida al enemigo común, militarizada, con un jefe, y asociada con el principio escrito que le da sentido, queda disciplinada y civilizada: es pasión permitida y lícita, el uso de la violencia legítima. Aquí es donde el uso de la voz y el uso del cuerpo del gaucho se leen indisolublemente.

En los preludios de Hidalgo y de *La ida*, los códigos de los tonos del género, *el uso es el don*. Con el desafío al enemigo, Hidalgo escribe la utopía iluminista de la igualdad y la libertad del hombre para los gauchos: les da "la razón". Véase al cantor: no invoca a Dios para cantar sino a sus "cuerditas". Dios ha muerto y libertad, igualdad, independencia, constituyen el nuevo universo de la patria. El código que da sentido a esas palabras y las conjuga con la patria es lo que el mulato Hidalgo dio a la voz de los gauchos para fundar el género. Esta utopía del hombre de ra-

⁷ Como la génesis de la obra folclórica comienza con una acumulación de motivos y fórmulas tradicionales, se produce un proceso de cambio por reagrupamiento, adición y pérdida de detalles; las unidades se ligan para formar un todo a la manera de un mosaico. Esta construcción explica también las bruscas transiciones (de tonos laudatorios a insultantes, por ejemplo), por mera adición de una estrofa: el resultado es una propiedad típica de la literatura oral: la oscilación constante de la textura semántica. Las contradicciones, incongruencias y discontinuidades no son errores sino resultado de la yuxtaposición de motivos: la obra folclórica combina signos y no reproduce las relaciones "reales" entre las cosas. Cfr. J. Mukarovsky, "Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art", en *The Word and Verbal Art*, op. cit., pág. 205. Hernández, en la carta prólogo de *La ida*, dice que el gaucho se expresa sin conexiones lógicas: identificó la "mentalidad" del gaucho con este rasgo de la literatura folclórica, y con esto mostró que el género trabaja con los textos de la cultura oral cuando muchas veces cree hacerlo con el "gaucho real".

zón está encarnada en Chano, el gaucho letrado que aparece en el primer diálogo de Hidalgo con el tono del lamento.

Aquí se instala un indecible en el Tratado. Hidalgo no habría tomado el tono de desafío de los payadores (y sí el del lamento), sino de una de las zonas de la literatura letrada de su época, la de las sátiras y letrillas, y la habría combinado con la otra, la de las odas solemnes: *sátira e impulso utópico se implican mutuamente*.⁸ El texto de Hidalgo no sería género sino preludeo del género; sin literatura virreinal e iluminista no habría género, o mejor, sin la contaminación entre las dos zonas, separadas, de esa literatura, en la voz del otro.

EL LAMENTO DEL LETRADO PATRIOTA

Este Tratado quisiera ser sobre todo una antología sobre la patria o de la patria. O un libro de lectura. Propongo este texto como parte primera del libro de lectura de primer grado:

Pues bajo de ese entender
empriestemé su atención

⁸ Hidalgo habría mezclado, como Castañeda, los niveles "alto" y "popular" de la literatura letrada de su época, tal como se leen en la *Lira Argentina* o en el *Telégrafo Mercantil*. Por un lado los himnos, odas y sonetos neoclásicos, incluido el "Unipersonal" del mismo Hidalgo que figura en la *Lira*, y por el otro el mundo de la sátira con los refranes, letrillas, invectivas y romances que desde 1820 intercambiaban los periódicos de la época. El género sería, en su emergencia, una combinación de las dos tradiciones del siglo XVIII, presentes en ese momento; lo nuevo sería precisamente la combinación. El género como lugar de la mezcla de niveles y la transgresión de barreras.

Con respecto al debate sobre el carácter "literario" o no de los textos satíricos (para Juan Cruz Varela no son literatura y en 1827 los elimina de la *Lira*), y sobre el lugar de lo popular oral en los cielitos (R. Rojas, en la *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Kraft, 1960, cap. IX, pág. 410, muestra el carácter popular de los romances de Rivarola como antecedentes de los cielitos, y Juan María Gutiérrez, en *Los poetas de la revolución*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1941, desvincula el cielito de la línea popular del romance español), cfr. Silvia Delfino, "La razón contra la pasión ¿un fracaso de los ideales?", en *Teoría y crítica*, 3, abril de 1988.

y le diré cuanto siente
 este pobre corazón;
 que, como tórtola amante
 que a su consorte perdió
 y que anda de rama en rama
 publicando su dolor,
 así yo, de rancho en rancho
 y de tapera en galpón,
 ando, triste y sin reposo,
 cantando, con ronca voz,
 de mi patria los trabajos,
 de mi destino el rigor.
 En diez años que llevamos
 de nuestra revolución
 por sacudir las cadenas
 de Fernando, el balandrón,
 ¿qué ventaja hemos sacado?
 Las diré, con su perdón:
 robarnos unos a otros,
 aumentar la desunión,
 querer todos gobernar
 y, de faición en faición,
 andar sin saber que andamos;
 resultando, en conclusión,
 que hasta el nombre de paisano
 parece de mal sabor.
 Y, en su lugar, yo no veo,
 sino un eterno rencor
 y una tropilla de pobres
 que, metida en un rincón,
 canta al son de su miseria...
 ¡No es la miseria mal son! ("Diálogo patriótico
 interesante", vv. 69-102).

Es el primer diálogo de Hidalgo de 1821, y lamento, patria dividida, miseria, robo, el nombre de paisano (o gaucho: son sinónimos en el texto) y, enseguida, la diferencia social ante la ley, entran con una violencia tal en el género que habría que pensar

que aquí se funda, que este es su verdadero estallido, y que el maestro gaucho y la patria lloran juntos por primera vez. Y que, además, por primera vez el escritor del género se representa a sí mismo en un texto, en la figura del que sabe porque tiene la palabra escrita. Y que esa representación plantea de entrada el problema de la relación entre la literatura y el pueblo. El diálogo está construido según un orden específico: es la secuencia didáctica del género.

Jacinto Chano inaugura a la vez el tono del lamento y la figura del que sabe en el género. Es *cantor* (tiene el código oral y sus tonos, como Contreras); es *viejo* (tiene lo que para los gauchos era la materia misma del saber: la experiencia); es *capataz* (y esto Hidalgo lo dice en la palabra escrita del subtítulo y en la nota al pie), y es "escrebido". Chano es igual y dos veces superior a Contreras (por viejo y capataz), y además tiene el código escrito, que transforma al gaucho analfabeto en otro. Contreras reconoce el saber y la superioridad de Chano y lo reconoce, también, como justo.⁹

Este es el primer tramo de la secuencia didáctico-iluminista, transparente, de Hidalgo: legitimación del saber del que sabe por parte de aquel a quien se dirige la lección. Y, entre los dos, un código de diferencia.

El diálogo coincide con la división de la patria, la lucha por el poder, el robo, la diferencia ante la ley y la diferencia en el nombre mismo de "paisano" o "gaucho". El tono que Hidalgo toma ahora de la cultura oral es el lamento: el ave o la paloma de los romances y los payadores que también canta su desconsuelo en la primera sextina de *La ida*. El lamento en el género es el tono de la pérdida, la división, la ruptura de un pacto, la diferencia ante la ley o la ley diferencial. Se dice entre los iguales, y se liga con el tema folclórico del tiempo pasado feliz, con el fatalismo y la crueldad del destino, todos núcleos de *La ida*. Es la queja

⁹ Todos saben / que Chano, el viejo cantor, / aonde quiera que vaya / es un hombre de razón / y que una sentencia suya / es como de Salomón" (vv. 63-68). Y: "Usted, que es hombre escrebido, / por su madre, digaló; / que aunque yo compongo cielos / y soy medio payador, / a usted le rindo las armas / porque sabe más que yo" (vv. 107-112). En *Poetas gauchescos*, ed. E. Tiscornia, Buenos Aires, Losada, págs. 47 y 48.

prepolítica de los subalternos, su derrota y su impotencia: *la posición dominada del dominado*, y se lo lee en casi toda la tradición oral.¹⁰ Y el código que en Hidalgo da sentido al tono del lamento y constituye con él el enunciado de la alianza es la ley igualitaria, escrita, de los derechos del hombre. Chano se lamenta porque no se cumple la ley; es el capataz de la ley igualitaria de la igualdad ante la ley, previa a toda libertad: "y, mientras no vea yo / que se castiga el delito / sin mirar la condición, / digo que hemos de ser libres / cuando hable mi mancarrón" (vv. 176-180), es decir, cuando un género adquiera lo que define al otro.

En síntesis, en Hidalgo el lamento, tono oído, se une con el código que le da sentido, y que es la ley escrita de la igualdad ante la ley, en la misma voz de Chano, el que sabe. Para poder inaugurar el lamento introdujo al gaucho letrado (o se introdujo a sí mismo) en los textos, y entonces estableció *una alianza nueva* además de la política, *la alianza didáctica*. Esa alianza cubre el abismo entre el tono oral de los payadores analfabetos y el código escrito de los derechos del hombre, y existe por esa distancia. La diferencia de códigos (o la definición del otro como el que carece de algo que tiene el que lo define y que escribe), no puede sino llevar a la literatura didáctica.

El que sabe escribir en alianza con el lamento enuncia, entonces, para el que sólo oyó decir,¹¹ la ley de la igualdad ante la ley. Tiene un método de enseñanza: se mueve entre el pensamiento abstracto de los universales del hombre y el ejemplo concreto de las diferencias ante la ley, que tiene como escenario el espacio del trabajo del gaucho. Ejemplo y narración se confunden en la literatura para el pueblo. *Y en ese espacio del gaucho, en el mo-*

¹⁰ Cfr. P. Burke, *op. cit.*, para las relaciones entre el lamento, la *complainte* francesa y la *Klagen* alemana, donde se expresa el dolor del amante, de la viuda, el arrepentimiento del criminal o el destino cruel del marinero. Y, por otro lado, el lamento por la diferencia de la justicia para el rico y el pobre, tal como aparece, entre otros, en el folklore del sur de Italia: "Cu ddinari ed amicizzia - Si teni 'nculu 'a giustizia", Cfr. L. M. Lombardi Satriani y M. Meligrana, *Diritto egemone e Diritto popolare. La Calabria neglo studi di demologia giuridica*, Vibo Valentia, Edizioni Qualecultura, 1975.

¹¹ Dice Contreras: "Pues yo siempre oí decir / que, ante la ley, era yo / igual a todos los hombres", y Chano: "Mesmamente así pasó, / y en papeletas de molde / por todo se publicó. / Pero hay sus dificultades / en cuanto a la ejecución" (vv. 311-318).

mento mismo en que le da la ley, define el delito: "roba un gaucho unas espuelas, o quitó algún mancarrón, / o del peso de unos medios a algún paisano alivió: / lo prienden, me lo enchalecan (...) / y de malo y saltador / me lo tratan, y a un presidio / lo mandan con calzador. / Aquí la ley cumplió, es cierto, / y de esto me alegro yo / (...) Vamos, pues, a un señorón: / (...) ¿Qué declara? / —Que es mentira, / que él es un hombre de honor. / ¿Y la mosca? / —No se sabe, el Estao la perdió. / El preso sale a la calle / y se acaba la junción. / ¿Y esto se llama igualdá? / ¡La perra que me parió!..." (vv. 319-347).

El equívoco que está siempre en juego en el desafío y el lamento es ahora el del delito, el robo. Y es el delito el que establece la división, que siempre está en juego en el lamento, entre el gaucho legal y el ilegal. El equívoco del lamento es el equívoco del delito, que hay que penar y que también hay que inculcar a los gauchos en el mundo del trabajo. La función de capataz de Chano remite, paradójicamente en el diálogo, a una coyuntura de paz: la guerra ha concluido y ahora se requiere al gaucho para cumplir otros deberes. La subordinación al jefe militar es reemplazada por la subordinación al capataz y a la ley: uso del cuerpo para el trabajo en el campo y definición del delito de robo en el espacio mismo donde se usa. O convergencia de los tonos oídos y sus códigos en el espacio del uso de los cuerpos (y es Chano el que visita a Contreras): el desafío en el campo de batalla, el lamento en el campo de trabajo.

La secuencia didáctica transparente de Hidalgo se ha cumplido íntegra en la alianza del lamento con la ley de la igualdad: legitimación de la palabra del que sabe escribir por parte del otro; lamento por la diferencia ante la ley escrita (tono oral); enunciación de la ley escrita de la igualdad ante la ley; definición del robo y su pena, y división de los gauchos en legales e ilegales. Si hay alianza didáctica, si hay alianza, es porque no existe correspondiente exacto en la realidad. Inculcar la categoría de delito a los gauchos es uno de los sentidos de la lección, con lamento, en coyuntura de paz.¹²

¹² El tiempo total del género, el del proceso de unificación política y jurídica, se hace minúsculo y textual en las coyunturas, según los sectores que se disputan la

hegemonía hasta el 80 pasen por momentos de crisis, de radicalización de los conflictos, de guerra, de conciliación y pacificación.

Las coyunturas políticas forman parte del género porque él mismo se define como político y coyuntural. Los textos hasta *Fausto* son puntuales y periodísticos: registran batallas, celebraciones, tratados de paz, aparición de decretos, y funcionan como crónicas. La especificidad coyuntural del género es compartida, con regímenes diversos, por toda la literatura argentina anterior al 80. La diferencia reside en la acción de la coyuntura por un lado, y su representación en los textos por el otro. Esta última es la que se transforma a lo largo de la historia del género y lleva a la primera mutación: con *Fausto* cae la fecha y el género aparece como "literatura".

La coyuntura política, que permite tipificar el sistema polémico del género, podría ser otra ficción teórica. Es un modo de ligar la guerra de definiciones de la voz del gaucho y su espacio, con la guerra de definiciones entre la independencia y el 80. También es un modo de postular una categoría exterior al género que se transforma, por su lógica, en algo acerca del género. En las coyunturas el género parece dar forma al campo histórico. Las coyunturas deciden los términos del debate sobre los usos de los cuerpos de los gauchos y sobre su integración a la civilización, y definen el lugar cada vez cambiante de los escritores. Sólo las diferencias coyunturales pueden dar cuenta de las diferencias entre *La ida* y *La vuelta*, entre las dos versiones de *Los tres gauchos orientales* de Lussich, entre *Paulino Lucero* y *Santos Vega* de Ascasubi, y hasta del silencio definitivo de Luis Pérez. Y, en primer lugar, de las diferencias entre los textos fundadores: el primer cielito de Hidalgo (1818, guerra contra España), y su primer diálogo (1821, fin de la guerra y divisiones internas). O de las diferencias entre desafío y lamento.

De otro modo: lo que puede parecer un cambio ideológico o político de un escritor se debe, desde el punto de vista del género, a un cambio coyuntural: cada vez se habla de cosas diversas en momentos y posiciones diversas, y por lo tanto cada vez varía la combinación de las voces y palabras en alianza. La ficción teórica de coyuntura como elemento exterior-interior (el género es un conjunto agujereado), representa por lo tanto la variable en las posiciones de locución y de acción, y sus relaciones, en los textos. Las coyunturas afectan situaciones, circuitos de interlocución, jerarquías, grados de antagonismo, tipos de relato y personajes: integran una multiplicidad de datos en el sistema complejo del género.

Se puede esquematizar el juego de las coyunturas según los sectores enfrentados atraviesen momentos de guerra o de paz (casos extremos), y según el sector al que presta su voz el escritor se encuentre en el poder o en la oposición. En cada uno de esos momentos hay dos posiciones posibles.

En la *coyuntura de guerra* la voz del escritor da sentido y dirección a la violencia. Los textos son armas (el ejemplo clásico es *Paulino Lucero* de Ascasubi); señalan los enemigos y exaltan a los jefes que mandan a los gauchos. Se trata de lograr la unificación política y militar contra el enemigo usando el cuerpo-voz del gaucho. En la *coyuntura de paz* surge la voz del trabajo y la ley, la lección y la crítica política: se trata de lograr la unificación jurídica contra el delincuente, el "gaucho malo".

El debate propio del género se instala entonces en el interior de cada coyuntura. En la de guerra, crisis y movilización, se disputa el uso del cuerpo del gaucho y su espacio: soldado o trabajador. Este debate es a la vez otro, quién manda y diri-

El diálogo de Hidalgo es jerárquico, y no sólo con la típica jerarquía didáctico-iluminista del saber escrito. Los textos que ponen en la voz del gaucho el lamento y también la lengua-ley trabajan especialmente las divisiones y los diferenciales jerárquicos. Chano habla hacia arriba y hacia abajo, cada vez con una postura específica: *ordena* el caballo a Salvador, hijo o peón, con la diferencia lingüística pertinente, el voseo ("andá, traéme el azulejo, / apretámele el cinchón", vv. 13-14) *informa e instruye* al gaucho, que lo interroga y le rinde sus armas de Contreras y también pi-

ge a los gauchos. El sector agrario, perjudicado por las levas indiscriminadas, reacciona contra el uso exclusivo del gaucho como soldado: la voz se levanta contra el poder militar y los textos toman la forma payadoresca de historia de vida y se tifen de anarquismo, sobre todo cuando el discurso es enunciado desde la oposición. Los gauchos parecen "cantar" y "hablar" por todo el campo: los textos paradigmáticos son el "Cielito del Blandengue retirado", la "Biografía de Rosas" de Luis Pérez y *La ida*. Del otro lado, desde los sectores que postulan una alianza político-militar o exclusivamente militar, como en Ascasubi, el gaucho festiva la guerra y exalta a sus héroes y jefes (y es el gaucho del ejército contrario el que se lamenta y sufre la opresión y coacción).

Anarquismo o militarismo: la diferencia se lee en las relaciones entre locución y acción. En el primer caso la voz que canta ha participado en las batallas y en la vida del ejército y cuenta horror y pérdidas; en el segundo la voz narra las batallas y victorias con distancia periodística y exalta a los jefes. La construcción de las alianzas y la red de tonos difieren radicalmente en cada caso.

En las coyunturas de pacificación o de acuerdo entre los sectores, los escritores asumen una función fundamental. El debate gira alrededor de la educación y civilización de los gauchos y de la separación entre legales e ilegales. Los escritores ya no prestan directamente su voz a alguno de los sectores políticos, sino que parecen hablar por sí mismos (como parecían hablar por sí mismos los gauchos contra el ejército en coyunturas de guerra), cumpliendo funciones específicas: ley, educación, lengua, poesía. Se debate el que sabe o quién educa y la legitimidad de su saber. Los textos de coyunturas de paz se distancian de los acontecimientos coyunturales y se ligan con la literatura letrada de la época (teatro en el caso de Hidalgo, que inaugura los diálogos, folletín romántico en *Santos Vega*, novela picaresca en *La vuelta*). Los discursos enfrentados son el *moralista cristiano*, que divide nítidamente a los gauchos entre buenos y malos por naturaleza, y el *reformista*, que recoge la protesta del gaucho por la injusticia en la aplicación de la ley y propone reforma a las instituciones. Aquí se trata de inculcar a los gauchos la ley civilizada y estatal. *Santos Vega* (y también los textos de Castañeda) reproduce o cita la voz de un cura ausente que envía su mensaje cristiano a los gauchos, mientras que en el primer diálogo de Hidalgo y en *La vuelta* el que sabe está presente en los textos, recita la ley y enuncia su programa reformista. En los dos casos se trata de que los gauchos abandonen su código oral, consuetudinario, y por lo tanto cambien su categoría de delito.

de "humildemente" a las autoridades reforma y acción: justicia, razón y unión. Y solamente allí, cuando pide y se dirige a las autoridades, se dice gaucho y dice que no pide nada para sí y se constituye en representación de la patria desde abajo.¹³ Dicho de otro modo: ante los de arriba se pone abajo y es un gaucho, y ante los de abajo, arriba: es un letrado. Jerarquías, divisiones, traducciones, maestros, ejemplos, y representación de la patria en las relaciones entre la literatura y el pueblo.

La red jerárquica del diálogo, la alianza del lamento con el código de la ley escrita que le da sentido, y la alianza didáctica que traduce esa ley al código oral, ligan una oralidad "sin ley" (sin tierra ni escritura) con la palabra del que sabe y la representa. Y contienen uno de los núcleos fundantes del género como literatura para el pueblo: la que traduce la ley igualitaria al registro verbal o con la entonación de la voz de aquellos a quienes hay que inculcarla. O a la voz de aquellos a quienes se da la ley igualitaria: el uso es el don en los códigos de los preludios.

En adelante, el género será escenario de una verdadera guerra, que todavía dura: quién educa, con qué ley y delito. Sólo *La vuelta* reitera en su totalidad la secuencia de Hidalgo y la varía hasta el infinito, con un Chano sin escritura, es decir, sin diferencia de código, pero con tres hijos y un negro, el otro, de oyentes. En el primer diálogo de Hidalgo no sólo está *La vuelta* sino también *La ida*, con la misma relación entre el tono del lamento y la

¹³ "Paisanos de todas layas, / perdonad mi relación, / ella es hija de un deseo / puro y de buena intención. / Valerosos generales / de nuestra revolución, / gobierno a quien le tributo / toda mi veneración: / que en todas vuestras acciones / os dé su gracia el Señor / para que enmendéis la plana / que tantos años se erró; / que brille en nuestros decretos / la justicia y la razón; / que el que la hizo la pague, / premio al que lo mereció, / guerra eterna a la discordia, / y entonces sí, creo yo, / que seremos hombres libres / y gozaremos el don / más precioso de la tierra. / Americanos: unión. / Os lo pide humildemente / un gaucho, con ronca voz, / que no espera de la Patria / ni premio, ni galardón, / pues desprecia las riquezas / porque no tiene ambición" (vv. 353-380).

El diálogo gauchesco aparecerá en adelante como la máquina que comunica y liga los diversos sectores sociales con la inclusión de por lo menos tres direcciones discursivas articuladas por "el que sabe" (el ejemplo más característico es *Los tres gauchos orientales* de Antonio Lussich). El hecho de que Pérez y Hernández, los escritores más ligados con el material popular, no escriban diálogos, podría explicarse por esa cualidad centrada o de mediación de la estructura del diálogo, tal como la fija Hidalgo.

ley, el nombre "gaucho" y la categoría de delito. Pero allí la ley escrita es la ley diferencial, la del servicio, la de vagos y levas. La relación entre el lamento y el lugar del saber en la misma voz de Chano se opone, así, radicalmente, al lamento de *La ida*, que dice la división de la otra patria entre dos razones o códigos, el de la voz que canta y se lamenta y el código escrito.

LA LÓGICA DEL CANTOR

En el preludeo de *La ida* se establece la identidad entre la voz del cantor (o sus tonos), su palabra (o su código de sentidos), y la voz (del) "gaucho". La presentación del cantor, primer paso del ritual de la payada, es la que despliega esa identidad; el cantor es el cantor del código de la cultura oral, y al mismo tiempo, indisociablemente, un cantor que se presenta como no letrado, valiente, gaucho, y gaucho perseguido. La coincidencia entre la secuencia de identidades, o cadena de razonamientos de identidad, y el código de la cultura oral, concluye en la implicación mutua de los tonos, desafíos y lamentos. Cantar y definirse el que canta, narrar el código, y demostrar que los tonos derivan uno del otro, constituye uno y el mismo movimiento.

Todo está en el canto dice de entrada el cantor, y esto debe ser tomado literalmente; este es el suelo del preludeo y de *La ida*. El canto, voz pública de la cultura oral, articula esa cultura en su inmanencia autorreferencial. Todo está en el canto y *el canto es todo*. Cantar el canto¹⁴ es, como vivir la vida o contar el cuento,

¹⁴ Cfr. Noé Jitrik, "El tema del canto en el *Martín Fierro* de José Hernández", en *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971. Considera que el gesto estético consiste, precisamente, en *llevar todo al canto*: "El recitativo es, en suma, la cifra de la unidad del poema, el resumen de todos los planos que confluyen para conferirle una forma que abre la máxima operatividad del conjunto" (pág. 14); se refiere a la entonación y la liga con la tradición del género: "parece perfectamente natural la presencia de este tema en el poema puesto que la gauchesca emana de la payada, que se dirimía cantando; al hablar del canto, el poeta no haría sino hacerse cargo del origen del género y convertirlo en obligada invocación, tal como ocurre, quizá, con los poemas que toman como tema a la poesía" (pág. 18). Jitrik analiza todos los elementos de los preludios: pronombres posesivos, carácter natural del canto, universalidad, implicación del cantor y el canto, riesgo que

una figura etimológica autoengendrante y autosuficiente que no parece dejar restos, y por eso puede ser la representación del todo en la lengua: el hacer (cantar), coincide totalmente con lo que se hace (canto) y con lo que se es (cantor). En el canto está la vida entera del que canta, entre nacimiento y muerte, y el canto mismo es el relato de esa vida, porque vida y canto son lo mismo; en el canto están los aliados, que son los que ayudan en el canto (Dios y los santos, los aliados de las creencias religiosas), y los rivales que son los otros cantores. Está el juego, la economía de los rodeos y el uso de los cuerpos. En "cantar" y "cantando" está, además, la variación poética. Y la identidad entre la historia del sujeto que canta su ser, y el código, que es la institución total de la cultura toda-una del espacio oral. *El canto es el código oral*; expresión y a la vez cohesión cultural de la comunidad de los gauchos, su palabra pública: contiene su literatura, su sistema religioso, social, jurídico, económico y sexual. En el canto del preludio, Hernández construyó la ficción de una cultura toda una o una cultura de la identidad: plena, indivisa, sin estado. Y a la vez su fractura y su división.

La cultura toda- una del canto es la razón de los no ciudadanos, los excluidos del sueño iluminista de libertad, igualdad y fraternidad. Por primera vez en el género emerge una voz que parece no hacer alianza con la cultura letrada, y es una voz que se funde con una razón y una ley que se oponen radicalmente a los universales del hombre de Hidalgo.

En el interior del canto- todo se instala el desafío a los otros cantores. Como en Hidalgo, es un desafío entre iguales y por los títulos, por quién vale más. Y quién vale más en el canto es igual a quién es más hombre o más valiente: es el hombre el que siempre está en juego en el desafío. El cantor se define ahora como valiente, según el código oral del canto mismo.

El desafío es siempre una posición del cuerpo de la voz en un espacio determinado, y da sentido a las palabras que arroja. En este desafío y en el sentido de "valiente" se lee también un tipo de economía y un sistema social y religioso:

implica su asunción, homologación del canto con la vida entera, y fusión de canto y cultura. Como se ve, no hacemos sino seguir su análisis, al que remitimos.

Yo soy toro en mi rodeo
y torazo en rodeo ajeno;
siempre me tuve por güeno
y si me quieren probar
salgan otros a cantar
y veremos quién es menos.

No me hago al lao de la güeya
aunque vengan degollando;
con los blandos yo soy blando
y soy duro con los duros
y ninguno en un apuro
me ha visto andar tutubiendo (vv. 61-72).

El desafío desmilitarizado de *La ida* se apoya, como el de Hidalgo, en el mundo animal, pero se trata de otros animales que los sapos y ranas de las fábulas. El uso del valor como arma contra los rivales es también el arma contra los animales. Muestra un esquema de lucha entre rivales machos (toros), es decir, también una rivalidad sexual, en un espacio y un tipo de propiedad específica, los rodeos, y con una economía de degüello de animales. El espacio propio y ajeno no es de tierras sino de rodeos. Una economía pastoril pobre, donde el hombre se define frente al animal y en relación con él,¹⁵ y donde hay duros y blandos.

¹⁵ La historia del desafío en el género, y su relación con los animales, constituye otra de las historias del género. Hacia 1830, con Luis Pérez, con Rosas, entra el toro en los textos: los títulos de sus periódicos lo dicen directamente: *El Toro del Once* (1830, 17 números), y *El Torito de los Muchachos* (1830, 20 números). En este último, n° 17, octubre 14, se lee: "Allá va Cielito y más Cielo / Cielito de la Ensenada / Al que anda sin la divisa / Arrímale una topada". No hay diferencias en el uso del desafío y la representación de la violencia entre federales y unitarios; la guerra de 1830 es también una guerra de desafíos entre periódicos enemigos. Juan Gualberto Godoy responde al *Toro* de Pérez desde su periódico *El Corazero*: "Dis que ese Toro es bravazo; / Pero qué me importa a mí, / Si aunque sea como ají / Yo le he de meter el lazo". Y: "Vuelve Toro a Camarones / Ten lástima a tus costillas, / Que a miles las banderillas / Te han de poner a montones" ("Al Toro", *El Corazero* n° 2, Mendoza, octubre 23, 1830; en Félix Weinberg, *Juan Gualberto Godoy: Literatura y política. Poesía popular y poesía gauchesca*, Buenos Aires, Solar / Hachette, 1970, pág. 191).

También *El matadero* de Echeverría gira alrededor del toro, de una decisión

El desafío por el valor, por "valiente", es el desafío por un don (por el uso de un don) del padre del universo, precisamente para defenderse de los animales; *es a la vez la ley del valor y la ley de defensa*.¹⁶ En el poema de los dones del canto XIII (que cierra el marco del canto abierto por el preludio porque es lo que precede al estallido de la guitarra), puede leerse el sistema religioso oral de jerarquías diferenciales, y la definición de "hombre" por su diferencia con el mundo animal. Allí el hombre se define como diferente y superior a todo lo que tiene vida y a los animales no sólo por la lengua y el entendimiento ("pero más le dio al cris-

sobre el toro que metafórica otra; el texto no hace sino polemizar, alrededor de la cuaresma y la carne, con los letrados federales, los curas, desde la figura del letrado laico.

¹⁶ En un mundo en que todo se plantea en términos de fuerza el gaucho no conoce otra posibilidad de resistencia: su fuerza es su virtud. Debe ser valiente para existir y resistir a un destino siempre adverso. El concepto de valentía deriva de la necesidad, lo mismo que el bandidismo: es una maldición y un destino, no una vocación. El código consuetudinario del valor es un fenómeno estructural de la sociedad pastoril. Cfr. Eric J. Hobsbawm, *Bandidos*, Barcelona, Ariel, 1976. El bandidismo, como forma de rebelión dentro de las sociedades campesinas, parece presentarse en los momentos de transición y modernización: son los hombres libres, no casados, que no poseen tierras, que se niegan a someterse y por lo tanto se ven forzados a quedar fuera de la ley. El bandolerismo social y el milenarismo, las formas más primitivas de reforma y revolución, van juntos según Hobsbawm, y emergen como figuras de protesta contra las fuerzas que destruyen el orden tradicional. La coincidencia de fechas entre *La ida* y *Solané* (obra de teatro de Francisco Fernández, basada en los asesinatos de Tandil: cfr. Hugo Nario, *Tata Dios. El Mesías de la última montonera*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976) parece demostrar la hipótesis de Hobsbawm. En *Rebeldes primitivos*, Barcelona, Ariel, 1968, Hobsbawm señala que el bandido es protegido por la opinión local, siendo criminal para el estado por algún rapto de mujer, un homicidio "honroso" o la muerte de un policía por venganza. Es honrado por sus pares porque defiende su ley y su justicia. Ernest Mandel (*Delightful Murder. A Social history of the crime story*, Londres y Sydney, Pluto Press, 1984) discute en parte las tesis de Hobsbawm, sobre todo el hecho de que los bandidos fueran "legales" que respetaban el orden moral y jurídico de la comunidad campesina. Mandel afirma que eran unos contrabandistas o comerciantes que a veces explotaban a los campesinos y se aliaban con los señores locales contra el poder central; era más fácil para un campesino comerciar con esa clase de bandidos que con nobles y mercaderes, y por eso no los denunciaban. También eran pre-proletarios empobrecidos, vagabundos, que encarnaban una rebelión populista tanto contra el feudalismo como contra el capitalismo naciente. Es por eso que la tradición de los cuentos de rebeldes y los dramas de bandidos es tan amplia en la literatura mundial: en China se la encuentra en la épica del siglo XII *Sobre la costa del río*.

tiano / al darle el entendimiento", vv. 2165-2166), sino sobre todo por el valor. Se trata de la definición del hombre macho: "Y dende que dio a las fieras / esa juria tan inmensa, / que no hay poder que las venza / ni nada que las asombre / ¿qué menos le daría al hombre / que el valor pa su defensa?" (vv. 2173-2178). Ese es el don del padre de la creación que se disputa también en el canto, porque el don del valor es el don de la justicia, como en Hidalgo. La equivalencia del desafío a los rivales en el canto, y a los rivales animales y hombres, en el espacio de la propiedad de rodeos y en la güeya del degüello, muestra otra vez una cultura toda una, con un solo esquema de rival o enemigo potencial. En *La ida* los desafíos de Fierro y sus crímenes, y también los de Cruz, siguen este esquema.

En la cadena de definiciones y tonos del preludio (cantor, valiente) sigue la definición de "gaucho" y *esta definición deriva de la lengua diferencial*: "Soy gaucho, y entendiánlo como mi lengua lo esplica: / para mí la tierra es chica y pudiera ser mayor; / ni la víbora me pica / ni quemá mi frente el sol" (vv. 79-84). El sentido de "gaucho" según su lengua es libre y sin propiedades *en el espacio entero*: no siervo, no uso. Y entonces se instala el tono del lamento del relato, por la diferencia de sentidos de "gaucho" según su lengua y su razón, y la ley o razón diferencial escrita. No hay lamento sin diferencia ante la ley o ley diferencial.

La cadena lógica del preludio, tal como aparece en la sucesión de las identidades y sus tonos, es esta: en una economía pastoril, los que solamente tienen propiedad de rodeos y un código oral con "valentía" y "libertad" como ejes, son necesariamente ilegales para el otro código. Hay una conexión necesaria y estructural entre la estructura económica de la sociedad pastoril y su código oral: si el hombre no es valiente no pertenece a la comunidad, y debe ser valiente también en defensa de su libertad personal, el otro valor de su lengua. Y esta conexión genera necesariamente una contradicción con *la ley (o la necesidad) de uso*, la de vagos y levas. La ley es la necesidad, y hay dos necesidades contradictorias: de un lado la necesidad o ley del no uso, y del otro la necesidad o ley del uso, del servicio. Entre el valor diferencial de la lengua y su código, y el código diferencial de vagos, se establece entonces *una diferencia de traducción* de "gaucho": "Y

atiendan la relación / que hace un gaucho perseguido, / que padre y marido ha sido / empeñoso y diligente, / y sin embargo la gente / lo tiene por un bandido" (vv. 109-114).¹⁷

Los gauchos son los hombres libres valientes sin tierras que se hacen respetar. Se niegan a someterse, a servir, defienden esa libertad con la ley del valor (el "alma rebelde" de Facundo de Sarmiento), y entonces se ven forzados a quedar fuera de la ley. Es su código mismo, es decir su lengua y el tono de su desafío, el que los pone fuera de la ley y da lugar al lamento. Los dos tonos son, entonces, dos caras del mismo fenómeno, que los otros escritores del género separaron. La secuencia de definiciones es la de los tonos y su sintaxis, y esa secuencia es también la que sigue el texto en la narración. Todo está en el código oral. A la afirmación gozosa del valor y la libertad total como definiciones de "gaucho" valiente, sigue el lamento por esa misma definición, desde la ley del servicio o del uso: delincuente. Los gauchos se dividen entre dos traducciones y dos traiciones: a su lengua-ley o a la otra ley, la de la otra lengua. Martín Fierro es un personaje dividido o de doble faz. El lamento por la división del sujeto es también el lamento por la división de la cultura oral, entre dos códigos. En *La ida* el gaucho parece hablar solo, por sí mismo, por primera vez en el género, y su voz parece ser reproducida taquígraficamente por el taquígrafo Hernández.

El género se lee por entero desde *La ida*. Allí está su emergencia y su cierre, porque allí se despliega su lógica, que es a la vez la del cantor y la de los usos de la voz del otro. El texto del prelude dice que el uso de la voz, el del cuerpo y el del sentido coinciden. Y lo dice en uno de los textos ejemplares sobre el doble sentido, el doble uso, y la doble interpretación. Las voces de Martín Fierro y de Cruz muestran que las palabras quieren decir cosas diferentes según los códigos de las voces, según quién o

¹⁷ Cfr. Gastón Gori, *Vagos y malentretidos*, op. cit. En las leyes de Indias ya figuraba la de vagos, y allí se alude a los no casados como posibles candidatos a la vagancia. Dice la ley II, título IV, libro VII de la *Recopilación*: "Los españoles, mestizos, mulatos y zambainos vagabundos no casados que viven entre los indios, sean echados de los pueblos, y guárdense las leyes y las justicias castiguen con exceso con todo rigor, sin omisión, obligando a los que fueren oficiales a que trabajen en sus oficios...", pág. 10.

qué razón las use, y que la voz "gaucho" se define de modos opuestos según la lengua y el código que la define. Entonces el texto pone frente a frente, en la voz del cantor, dos órdenes jurídicos, dos lecturas de cada enunciado y dos sentidos de cada acción.

Los textos sobre el doble sentido, la doble traducción y el choque de dos códigos, son también textos sobre las metamorfosis y el silencio. En *La ida* los tonos del desafío y del lamento tocan sus límites, la no voz, y se suceden. El crimen mudo, límite del desafío, marca el pasaje al lamento, que le sigue; las lágrimas, límite del lamento, marcan el pasaje al desafío o al silencio del exilio. Hernández llevó el tono oído del lamento por la diferencia entre los dos órdenes jurídicos o códigos, hasta el extremo de la no voz,¹⁸ que es donde Hidalgo puso la no alianza. Allí se abre el otro género, el otro. La lógica del cantor perseguido concluye con el estallido de la guitarra, el silencio, y el exilio a otra lengua y otra razón, otro género: el de "los infieles". Es la pérdida de la patria y el pasaje del gaucho a su otro, con otro código, que es también el enemigo de su enemigo.

En *La ida* parece haber alianza política sin alianza entre la voz oída y la palabra escrita: es el otro extremo de Hidalgo. Y en el prelude de *La ida* parecen coincidir el cantor y el bandido, o el gaucho perseguido.¹⁹ Sus tonos son los de la no voz de Hidal-

¹⁸ Son los dos momentos de pérdida total de *La ida*: "No hallé ni rastro del gaucho; / ¡sólo estaba la tapera! / ¡Por Cristo, si aquello era / pa enlutar el corazón: / yo juré en esa ocasión / ser más malo que una fiera! // ¡Quién no sentirá lo mesmo / cuando ansí padece tanto! / Puedo asegurar que el llanto / como una mujer largué. / ¡Ay mi Dios, si me quedé / más triste que Jueves Santo!" (vv. 1009-1020). El narrador que cierra el texto cuenta el pasaje de la frontera de Fierro y Cruz hacia el exilio: "Y cuando la habfan pasao, / una madrugada clara, / le dijo Cruz que mirara / las últimas poblaciones; / y a Fierro dos lagrimones / le rodaron por la cara" (vv. 2293-2298).

¹⁹ Sarmiento y el espacio exterior

"El cantor mezcla entre sus cantos heroicos, la relación de sus propias hazañas. Desgraciadamente, el cantor, con ser el bardo argentino, no está libre de tener que habérselas con la justicia. También tiene que darla cuenta de sendas puñaladas que ha distribuido, una o dos *desgracias* (¡muertes!) que tuvo y algún caballo o una muchacha que robó. El año 1840, entre un grupo de gauchos y a orillas del majestuoso Paraná, estaba sentado en el suelo, y con las piernas cruzadas, un cantor que tenía azorado y divertido a su auditorio, con la larga y animada historia de sus trabajos y aventuras. Había ya contado lo del rapto de la querida, con los tra-

bajos que sufrió; lo de la *desgracia* y la disputa que la motivó; estaba refiriendo su encuentro con la partida, y las puñaladas que en su defensa dio, cuando el tropel y los gritos de los soldados le avisaron que esta vez estaba cercado. La partida, en efecto, se había cerrado en forma de herradura; (...) el *cantor* oyó la grito sin turbarse; viósele de improviso sobre el caballo, y echando una mirada escudriñadora sobre el círculo de soldados con las tercerolas preparadas, vuelve el caballo hacia la barranca, le pone el poncho en los ojos y clávale las espuelas. Algunos instantes después, se veía salir de las profundidades del Paraná al caballo, sin freno, a fin de que nadase con más libertad, y el cantor tomado de la cola, volviendo la cara quietamente, cual si fuera en un bote de ocho remos, hacia la escena que dejaba en la barranca. Algunos balazos de la partida no estorbaron que llegase sano y salvo al primer islote que sus ojos divisaron" (*Facundo*, Capítulo II, "Originalidad y caracteres argentinos").

Facundo marca la frontera exterior del género, con la entrada de sus palabras en su corazón. Y este es un texto sobre las fronteras y límites: el Paraná y su cruce los representan. Límites entre tierras, entre códigos orales y escritos, entre el que canta y lo que canta, entre el canto y la realidad, y también fronteras entre el mundo de la ley y el mundo del delito.

Sarmiento trabaja con tres niveles: lo que él mismo dice del cantor como gaucho delincuente, y allí habla la ley y la justicia; lo que cuenta que ocurrió, y allí habla la realidad; y lo que dice que dice el cantor, que no tiene voz, y allí habla el estilo indirecto. Entonces puede leerse nítidamente la relación entre los códigos que tienen los tonos de las voces de *La ida*. Como allí, el cantor es un gaucho perseguido que recita el código oral.

El primero que cruza una frontera es el mismo cantor, que mezcla entre sus cantos sus propias hazañas; él mismo es un héroe y su vida y la del otro pertenecen al mismo universo y pueden mezclarse. También será el último que cruce la otra frontera.

El segundo que cruza una frontera es Sarmiento. Dice que el cantor es un ilegal y traduce una palabra del registro oral: "*desgracias* (¡muertes!)". La traducción señala la diferencia de códigos, porque la palabra para "crimen" se dice en tonos y palabras diferentes (¡la admiración de Sarmiento por la desgracia del otro!) de cada lado. Hay una frontera entre los dos que sólo la traducción puede cruzar.

Después pasa la frontera que lo lleva al relato y pone fecha y lugar a lo que cuenta, le da un estatuto absoluto de realidad. En las orillas del Paraná, en 1840, describe al cantor ante el auditorio y dice lo que canta: el "robo" de la muchacha de Sarmiento es en el cantor "rpto de la querida" y está contado con *trabajo* y *sufrió*, es decir con el tono de la necesidad o de la ley, y quizá con el lamento. Y la desgracia es una verdadera desgracia, un deber de justicia motivado por una disputa, como ocurre en *La ida*. Y en el encuentro con la partida usa la ley de defensa del valor y desafia con puñaladas. La frontera entre el canto y su código, y el afuera del otro código, es absoluta: lo que es delito de un lado se explica como deber y necesidad, ley de su código, del otro lado. Este es el límite que sólo puede ser atravesado con la traducción, por las diferentes traducciones.

Y en ese mismo momento, cuando coinciden y chocan los dos códigos, la ley armada y la del cantor, hay otro límite o frontera: entre lo que canta el cantor y lo que ocurre en la realidad. Llega la partida en el momento exacto en que llegaba en el canto, y con ella irrumpe la realidad de la ley y la justicia armadas, *que es la úni-*

go; el desafío no se dirige al enemigo político sino al rival, y el lamento por la diferencia de traducción de "gaucho" se enuncia desde el código oral y no desde la ley escrita. La no alianza aparente de códigos de *La ida* señalaría, según la lógica ficcional del género, una alianza real. Hay un problema con la realidad en *La ida*.

Entre los preludios polarmente opuestos de Hidalgo y de *La ida*, que delimitan el espacio interno del género, se encuentra la guerra de desafíos y lamentos de la patria dividida.

LOS DESAFÍOS (DEL LADO DEL USO)

LA PRIMERA FIESTA DEL MONSTRUO

"La refalosa" de Hilario Ascasubi²⁰ es un texto conocido para los argentinos. No sólo cuenta la primera fiesta del monstruo, sino que deja leer la construcción de una lengua asesina y brutal,

ca razón y necesidad real. Ese límite no se puede cruzar; entonces el cantor cruza el río a otra orilla, a la isla, para seguir recitando el código oral.

El encuentro con la partida y la ley contado por Sarmiento (y por Hernández en el momento crucial de *La ida*) marca el cruce de otra frontera. *Es el momento en que el cantor sale de la nada del espacio oral* (sale de que sus palabras sean escritas en estilo indirecto), y entra en la realidad de lo escrito (y en la no voz de la acción). Sólo el choque con la ley hace posible la escritura de los cantos del cantor. Entonces se ve aquí, como en *La ida*, que el cantor del código, o gaucho perseguido (son lo mismo), cuenta "las vidas de los hombres infames que sólo se conocen por los archivos de policía y de los hospitales psiquiátricos".

Sarmiento confirma, en 1840, por esa extraña relación temporal que tiene con el género, lo de Hernández en 1872: que el cantor, que es el que recita el código oral, es un perseguido y un bandido. Por única vez en el género, en *La ida*, esa es la voz que canta.

²⁰ LA REFALOSA

Amenaza de un mazorquero y degollador de los sitiadores de Montevideo dirigida al gaucho Jacinto Cielo, gacetero y soldado de la Legión Argentina, defensora de aquella plaza.

Mirá, gaucho salvajón,
que no pierdo la esperanza
y no es chanza,

de hacerte probar qué cosa
es *Tin tin* y *Refalosa*.
Ahora te diré cómo es:

escuchá y no te asustés;
que para ustedes es canto
más triste que un viernes santo.

Unitario que agarramos
lo estiramos;
o paradito nomás,
por atrás,
lo amarran los compañeros
por supuesto, *mazorqueros*,
y ligao con un *maniador* doblao,
ya queda codo con codo
y desnudito ante todo.
¡Salvajón!
Aquí empieza su aflicción.

Luego después, a los *pieses*
un *sobeo* en tres dobleces
se le atraca,
y queda como una estaca
lindamente asegurao,
y parao
lo tenemos clamoriando;
y como medio chanciando
lo pinchamos,
y lo que grita, cantamos
la refalosa y tin tin,
sin violfn.

Pero seguimos el *son*
en la vaina del *latón*,
que asentamos
el cuchillo, y le *tantiamos*
con las uñas el *cogote*.
¡Brinca el salvaje *vilote*
que da risa!
Cuando algunos en camisa
se empiezan a revolver,
y a llorar,
que es lo que más nos divierte;
de igual suerte
que al Presidente le agrada,
y larga la carcajada
de alegría,
al oír la musiquería
y la broma que le damos
al salvaje que amarramos.

Finalmente:
cuando creemos conveniente,
después que nos divertimos
grandemente, decidimos
que al salvaje
el resuello se le ataje;
y a derechas
lo agarra uno de las mechas.
mientras otro
lo sujeta como a potro
de las patas,
que si se mueve es a gatas.

Entretanto,
nos clama por cuanto santo
tiene el cielo;
pero ahí nomás por consuelo
a su queja:
abajito de la oreja,
con un puñal bien teplao
y afilao,
que se llama el *quita penas*,
le atravesamos las venas
del pescuezo.
¿Y qué se le hace con eso?
larga sangre que es un gusto,
y del susto
entra a revolver los ojos.

¡Ah, hombres flojos!
hemos visto algunos de éstos
que se muerden y hacen gestos,
y visajes
que se pelan los salvajes,
largando tamaña lengua;
y entre nosotros no es mengua
el besarlo,
pará medio contentarlo.

¡Qué jarana!
nos reímos de buena gana
y muy mucho,
de ver que hasta les da chucho;
y entonces lo desatamos
y soltamos;
y lo sabemos parar
para verlo refalar
¡en la sangre!

la representación del mal en la lengua. Vale la pena ver funcionar este desafío para enseñarlo en las escuelas. La voz del malevo de Hidalgo (el que hacía sacar el cuchillo a Contreras) emerge del silencio, *ocupa el espacio entero de la patria*, y por primera vez se unen el horror y el escándalo verbal del género. Es el universo patria o muerte, donde se amputan y matan los cuerpos. El texto está escrito desde el exilio.

En Ascasubi, en Paulino *Lucero* (que reúne en París todos los periódicos y hojas sueltas escritas durante la guerra y el sitio de Montevideo, entre 1839 y 1851), la violencia verbal del desafío es extrema porque la voz del gaucho malo coincide con el enemigo político y militar: convergen las dos voces enemigas contra las que se constituyó el género. La gauchesca paradójica de Ascasubi (el escándalo del género: que su enemigo sea gaucho) divide las voces de los gauchos entre una baja, salvaje, o bárbara, y otra alta, civilizada. Introduce una diferencia jerárquica en la lengua del desafío, que baja una orilla y pasa de lo animal directamente al cuerpo del enemigo. Que es el mismo que la "transcribe". En los textos de Ascasubi "hablan" y "escriben" los enemigos (como ya lo había hecho Luis Pérez en 1830 en el "Testamento de Rivadavia"). La lengua baja del gaucho malo, tal como la construye Ascasubi, es la palabra otra del otro, sin nombre ni suplemento ni alianza con la cultura letrada: una lengua brutal y asesina. La división del registro de los gauchos es política, poética y militar. Se disputa quién los manda, quién dirige el sentido y el uso de sus cuerpos. Los federales son malevos dirigidos por el gaucho male-

hasta que le da un calambre
y se cai a patear,
y a temblar
muy fiero, hasta que se estira
el salvaje: y, lo que espira,
le sacamos
una *lonja* que apreciamos

el sobaría,
y de *manea* gastarla.

De ahí se le cortan orejas,
barba, patilla y cejas;
y pelao
lo dejamos arrumbao,
para que engorde algún chancho,
o carancho.

.....
Con que ya ves, Salvajón;
nadita te ha de pasar
después de hacerte gritar:
¡Viva la Federación!

(Paulino Lucero, Buenos Aires, Estrada, 1945.)

vo Rosas, y en los epítetos e insultos que Ascasubi le dirige puede leerse el sentido exacto, puntual, de "gaucho" según la ley: delincuente. Rosas es ese "malevo, tenaz, matador, morao ruin"; un "gaucho malo", un "gaucho embustero",²¹ decir mazorquero es decir "loco, ladrón, / asesino, desalmao". Los unitarios, en cambio, están dirigidos por militares no gauchos: "Y viva el general Paz! / manquito sujetador, / que lo ha de dar contra el suelo / al gaucho Restaurador!"²² *El ejército está de un solo lado*. La fórmula de Ascasubi es: militarización extrema (el jefe es siempre militar), moralización extrema (el que sabe y puede educar es el cura, y los apellidos de los gauchos son siempre Cielo, Lucero, Santos), y despolitización extrema de la voz (del) "gaucho". En *Paulino Lucero* se militariza lo político (se usa al gaucho exclusivamente como soldado y el fin político coincide con el objetivo de la guerra),²³ y en *Santos Vega* se moraliza la voz despolitizada; el centro del relato es la división de los hermanos mellizos (una división "natural", inmodificable) entre uno bueno, decente y cristiano, y el otro malo, ladrón y criminal.

²¹ En "Retruco a Rosas", *Paulino Lucero, op. cit.*, pág. 103 y en "Diálogo entre Paulino Lucero y Martín Sayago", pág. 242.

²² En "Diálogo entre Ramón Contreras y Salvador Antero", *op. cit.*, pág. 327.

²³ En las *Memorias de Paz (op. cit.)*, tomo II, cap. XXXVI, pág. 257, se refiere a los que deseaban la caída de Rosas: "Para conseguirlo, promueven con todas sus fuerzas la resistencia al dictador argentino, y se afanan en buscarle enemigos, no sólo en el exterior, sino en todos los ángulos de la República. Pero para ocultar dichas miras, que no digo que sean antipatriotas, se rodean del más impenetrable misterio, en cuanto a su marcha y planes futuros, y quieren rigurosamente *personalizar la guerra*, sin ofrecer por remate a los pueblos, más que vaguedades y palabras, que por el abuso, son casi vacías de sentido.

"Como si Rosas hubiera de ser eterno; como si después de él no pudiesen venir otros tiranos; como si la tiranía y la libertad fuesen dos seres humanamente organizados y personificados en Rosas, y ellos (advírtase que estos hombres se llamaban por excelencia *hombres de cosas* y no de *personas*, como si las cosas fuesen *nada*, y las personas *todo*), quieren persuadirnos que, destruido el dictador y colocados ellos en el poder, está ya todo conseguido, y que, por lo tanto, no hay más que hacer que empuñar la espada y marchar a ojos cerrados, sin preguntar siquiera: *¿qué haremos después de dado el golpe?*' (...) A nosotros los militares, que vamos a derramar la sangre de nuestros compatriotas (...) justo era, cuando menos, darnos una vislumbre de esperanza, de que nuestros trabajos tienen un objeto más permanente, si dijéramos, como la Constitución de la República. Es admirable, diré mil veces, que en punto a estas reticencias, Rosas y sus más encarnizados enemigos estén en perfecto acuerdo" (subrayados del original).

Este desafío es el más bajo del género anterior a *El fiord*, y muestra su límite en la amenaza directa al cuerpo del otro. No hay cantores; es un desafío escrito. Y no ocurre entre iguales, como en Hidalgo o en el preludio de *La ida*, sino de abajo hacia arriba; está escrito desde el Cielo, y con una diferencia jerárquica decisiva, la del código escrito en el título: "*La refalosa. Amenaza de un mazorquero y degollador de los sitiadores de Montevideo dirigida al gaucho Jacinto Cielo, gacetero y soldado de la Legión Argentina, defensora de aquella plaza*". El que amenaza no tiene nombre o título, y el otro tiene el nombre del gaucho letrado de Hidalgo, Jacinto, más Cielo (y de la Legión Argentina), el espacio alto de los cielitos celestes y transparentes de la patria. La alianza de Hidalgo se ha dividido de tal modo que la voz del malevo se dirige solamente y directamente contra el que escribe, el "gacetero" (o contra Chano, y no contra Contreras como en Hidalgo). Es también lo que ocurre, sin voz, en el "Poema conjetural" o en "El sur" de Borges, y con voz en "La fiesta del monstruo". El desafío del monstruo se dirige siempre al cuerpo del hombre de letras y cielos.

El texto es un desafío que disputa el título "salvaje", o quién vale más "salvaje" (es un contradesafío por el antivale), y podría decirse que está construido sobre los subtítulos y emblemas que acompañaban los escritos rosistas ("Viva la Santa Federación - Mueran los salvajes unitarios"), para darlos vuelta. Debe rehacer el camino inverso del sentido y por eso hace pasar las palabras por dos escrituras; la amenaza es escrita y el gaucho Cielo debe devolver "salvaje" a su primer escritor sin nombre. El desafío, el sentido, es una calle de doble mano. Y el texto dirige cada una de las palabras escritas contra el mismo que las escribe: viva-muera, santa-salvaje, unitarios-federales.

Hay guerra cuando los enemigos se arrojan el mismo contravalor con dos sentidos diferentes. El centro del desafío de "La refalosa" es el debate sobre el sentido doble o el doble uso de "salvaje" en relación con los usos de los cuerpos. Es como el doble uso del gaucho: soldado y gacetero, mazorquero y degollador. Lo único que importa en "mazorquero y degollador" es, además de la alianza política, *la doble utilización*, económica y policial, del cuerpo de los gauchos. Una alianza económica y criminal. En Ja-

cinto Cielo, en cambio, hay un uso simple, como soldado, del cuerpo del gaucho, porque "gacetero" es escritura e ideas: *es una alianza militar e ideológica*. Los federales son salvajes o bárbaros que degüellan animales, y también unos animales y delincuentes que degüellan y sacrifican hombres como si fueran animales. Como ocurre en *El matadero*. El desafío y el mundo animal se implican mutuamente en el género. Cuando Fierro, en el ejército, no recibe su pago y ya han llamado a todos, dice esto: "Pa sacarme el entripao / vi al mayor, y lo fi a hablar. / Yo me le empecé a atracar / y, como con poca gana, / le dije: "Tal vez mañana acabarán de pagar". // "—Qué mañana ni otro día", al punto me contestó, / "la paga ya se acabó, siempre has de ser animal". / Me rai y le dije: "Yo... no he recibido ni un rial" (vv. 739-750). Pero en "La refalosa", escrita desde el mayor, está en juego el degüello y el degollador de animales, como en *El matadero*. El desafío del monstruo animaliza al otro, pone en su lengua o cuerpo al animal, y juega con un salto de género.

Cuando las palabras tocan los cuerpos se pierde la cabeza. La palabra del malevo en el poder es la que "toca": tin tin sin violín. Pone la lengua en el cuerpo y el cuerpo en la lengua, y *su único fin es hacer callar*. En "Isidora, federala y mazorquera", Ascasubi cuenta cómo Rosas, loco, hace matar a la amiga de Manuelita para hacerla callar, para que no diga lo que vio: "¡Muera la ovejona! / pues, si no, sale y pregona, / que ya tengo convulsiones". El relato de "La refalosa" es el del recorrido criminal de un cuerpo doble, medio humano y medio animal. *Las palabras tocan dos veces* las partes del cuerpo que interesan a la canción; dicen pies-cogote-patas-venas del pescuezo. "Pieses" y "patas", "cogote" y "pescuezo": son los términos para el género humano y para el género animal, alternando. Lo monstruoso es el desplazamiento a lo humano de la matanza de animales. El salvaje es el gaucho degollador, bárbaro, extraído de su función "natural", su uso económico y productivo, y llevado al uso político y policial para matar hombres con ideas civilizadas. Como fuerza de producción, el cuerpo adquiere relaciones de poder; ese poder se aplica al uso policial, y el doble uso del cuerpo, que es una doble o triple alianza, constituye el horror y la inversión siniestra que funda la barbarie. Doble uso del cuerpo o doble alianza sin alianza con el código escrito de

la razón. Esta es la representación del enemigo, del monstruo, en Ascasubi. El pasaje de la alianza económica a la política *con la misma función, matar*. El horror del traslado de la carnicería del poder sobre los cuerpos animales, a la política y al poder sobre los cuerpos humanos. Cuando el gaucho salvaje ocupa el espacio entero de la patria impide el acceso a la palabra por una mutilación que reproduce el suplicio de Cristo (el otro sentido del Cielo, reforzado con "más triste que viernes santo", "clama a los cielos"). El iluminismo había separado los dos universos, el de las ideas y el de los cuerpos; el bárbaro o salvaje afirma su identidad; se dirige a las ideas del enemigo, pero en su cuerpo: lo toca y despedaza para matarle las palabras de la ley. Construida desde la perspectiva de la víctima, del terror, de la pasión y del mártir (o de la acción del mártir, que es su pasión sin palabras), la voz del monstruo dice lo opuesto de lo que escribió Sarmiento, citando en francés cuando cruzaba la frontera de la patria hacia el exilio: bárbaros, las ideas no se degüellan. Dice: yo, el salvaje, degüello las ideas, que son palabras oídas, voces, en los cuerpos. Y también: el que dice que las ideas no se degüellan es el que se exilia y sustrae el cuerpo. Se lo lleva, con las ideas y las palabras, a otra parte.

"La refalosa" llega al límite de la voz. Para hacer callar a su víctima, el monstruo funde su propia lengua con su cuerpo y lo reduce a *infans* ("paradito", "desnudito") y a animal, mientras le corta la zona de la voz. Nominación y destrucción del sentido, transparencia del sentido, coro de infrasentido: risas, jarana, cantos, "la musiquería", la fiesta presignificante del monstruo. Los salvajes federales están de fiesta, dice Ascasubi, y recuérdese la *Vida del Chacho* de Hernández (1863): "Los salvajes unitarios están de fiesta. Celebran en estos momentos la muerte de uno de los caudillos más prestigiosos, más generosos y valientes que ha tenido la República Argentina. El partido Federal tiene un nuevo mártir. El partido Unitario tiene un crimen más que escribir en la página de sus horrendos crímenes. El general Peñaloza ha sido degollado (...), y su cabeza ha sido conducida como prueba del buen desempeño del asesino, el bárbaro Sarmiento".

"La refalosa" es la primera fiesta del monstruo. La categoría de fiesta es uno de los ejes del género y significa: espacio ideal del uso de los cuerpos, el paraíso de los usos de los cuerpos. La del

monstruo de Borges-Bioy, la fiesta orgiástica de *El fiord*, y también la "junción" del trabajo a caballo en la estancia en *La ida*: "Aquello no era trabajo, / más bien era una junción, / y después de un güen tirón / en que uno se daba maña, / pa darle un trago de caña / solía llamarlo el patrón" (vv. 223-228). La fiesta no sólo es el espacio ideal del uso de los cuerpos sino el espacio mismo de la alianza, o la alianza misma: militar, económica, política, policial, sexual. En la fiesta está presente el que manda, el jefe: Rosas está allí, en "La refalosa", como Perón en *El fiord*. El primer cielito patriótico de Hidalgo es también una fiesta, una celebración de la victoria militar, con San Martín. *La fiesta es el centro mismo del desafío*, y hasta podría decirse que lo que se disputa en realidad es la palabra "fiesta" y su sentido.

En la guerra por el sentido de "salvaje" y de "fiesta", palabras de dos sentidos como los cuerpos de los gauchos federales, se constituye el texto.²⁴ La palabra lo escande y lo devuelve a su fuente de emisión: los federales son salvajes, bárbaros sin ley

²⁴ Cfr. Hayden White, "The Forms of Wildness: Archaeology of an Idea", en *Topics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1985. Reconstruye la genealogía del mito del salvaje, que en el siglo XVIII era "el noble salvaje". La noción incluye las ideas de *locura* y *herejía*, opuestas a civilización y salud. Civilización y humanidad contra salvajismo y animalidad. El salvaje es siempre el otro, y sostiene complejos de símbolos cambiantes, que pueden tener contenidos religiosos, políticos y económicos según las épocas. White despliega la historia del concepto desde los hebreos: desde entonces la noción de salvaje se asoció con el desierto, la selva, la jungla y, en general, las partes no civilizadas. A medida que se conquistaban esas zonas la noción se desespecializó y siguió un proceso de interiorización psíquica: salvaje es entonces lo reprimido, tanto en el hombre civilizado como en el primitivo. Una proyección de deseos y ansiedades. Según las diversas teorías de la psique, la idea de salvaje describe pasajes del mito a la ficción y otra vez al mito. El "salvaje" aparece siempre como amenaza al hombre "normal".

Con respecto al *degüello*: fue una técnica de la que hicieron gala tanto los federales como los unitarios, hasta el punto de que en los juegos infantiles llegó a figurar "con honor, el de degollar", según dice Juan Agustín García en *Sombras que pasan*, Buenos Aires, Andrecta y Rey, 1925 (citado en Clotilde Gaña y Ada R. M. Donato, "Símbolos, signos e imágenes del rosismo. El rosismo como tema de impacto popular", en Seminario del Instituto de Letras, *Proyección del rosismo en la literatura argentina*, Rosario, Facultad de Filosofía y Letras, 1959). Lucio V. Mansilla escribió: "Los federales degüellan, los unitarios mandan castrar; hay deserciones y traiciones de todos lados", en *Rosas*, Buenos Aires, Editorial Bragado, 1967, pág. 80.

que sacrifican cristianos, cielos. En "salvajes unitarios" y en "santa federación" está la alianza política, y también ideológica, de Rosas con los gauchos. Para ellos, los "salvajes" eran los indios, no cristianos, sin código, que había que degollar y esa era una obra santa: la guerra de la comunidad oral como guerra santa. Véase, enseguida, la escena del degüello del indio y su desafío en *La ida*. Rosas cambia el sentido o la dirección de la palabra "salvaje" y la dirige a sus enemigos políticos: son los unitarios ateos o infieles, como los indios. Este doble uso de la palabra que designa al enemigo de los gauchos, dirigida al enemigo político, muestra hasta qué punto Rosas es el género en la realidad y usa sus procedimientos.²⁵

²⁵ La alianza militar de Rosas con sus gauchos soldados es diferente de la alianza de los militares profesionales como Lavalle (o con el ala civilizada de los unitarios), sin base económica ni fortunas personales, que viven de la política y la función pública. La alianza económica, militar y jurídica de Rosas con los gauchos sintetiza en un solo tipo de acción al género gauchesco: "me pareció, pues, desde entonces, muy importante conseguir una influencia grande sobre esa clase para contenerla o para dirigirla; y me propuse adquirir esa influencia a toda costa; para esto me fue preciso trabajar con mucha constancia, con muchos sacrificios de comodidades y de dinero, hacerme gaucho como ellos, hablar como ellos y hacer cuanto ellos hacían; protegerlos, hacerme su apoderado, cuidar sus intereses, en fin, no ahorrar trabajo ni medios para adquirir más su concepto", decía Rosas en "Nota confidencial de Santiago Vázquez... relatando una conversación mantenida en la noche del 9 de diciembre de 1829 con el gobernador de la provincia de Buenos Aires Juan Manuel de Rosas", en Lynch, *op. cit.*, pág. 109, nota 42.

Pero en la *Biografía de Rosas* de Luis Pérez, que narra precisamente uno de los momentos en que Rosas necesitó movilizar a los peones contra los ejércitos enemigos, se combinan la historia de vida con lo que después aparece reiteradamente en Ascasubi: la leva y el sufrimiento del gaucho en el ejército enemigo son argumentos para desertar e incorporarse al propio. Entre 1828 y 1829 Rosas levantó deliberadamente las fuerzas populares para oponerse a la rebelión unitaria. Según el ministro británico Ouseley (Lynch, pág. 112), las milicias de gauchos eran reclutadas violentamente, mientras que *La Gaceta* sostenía que era un levantamiento entusiasta del pueblo contra los salvajes unitarios.

Así, en Pérez y Ascasubi los datos negativos del trato a los soldados son pruebas de la crueldad del ejército enemigo; es el otro sector el que despoja, engaña y empobrece al gaucho, y no, como en el "Cielito" y en *La ida* el ejército en su conjunto. La narración de esos males sufridos precede siempre a la decisión de desertar y de incorporarse al ejército opuesto, y el sufrimiento y el lamento del soldado sirven para fortalecer la propia alianza militar. Véase lo que cantan "Los payadores" de Ascasubi (subtítulo: "Sentados en rueda a la orilla de un fogón y al pie de las trincheras de Montevideo, cantando las trovas siguientes, se lamentaban tres

mozos argentinos y payadores, en el mismo día en que, abandonando las filas del Ejército rosín y sitiador a las órdenes del general Oribe (alias Alderete), se pasaron a las de los Defensores de la Plaza”):

Entrerriano

¡Ay, en el nombre del Señor!...
a cantar va un entrerriano,
ea, lengua, no te turbes,
en lance tan soberano
—en lance tan soberano;
al tirano abandoné,
ya estoy con los orientales,
ya gaucho libre seré.

Porteño

¡Ay! en la presente ocasión...
suelto al viento mis pesares,
yo también vengo infeliz
dende allá de Güenos Aires —
—dende allá de Güenos Aires;
yo era mozo acomodao,
pero ahora por el tirano
me miro tan desgraciao

Correntino

¡Ay! me miro tan desgraciao...
Canta un triste correntino
arrastrado de su tierra
para seguir un destino —
— para seguir un destino
en contra de la opinión,
para ponernos al fin
en la triste situación—

¡Ay! del Libertador Lavalle
suena el clarín de su fama;
ansí al pronunciar su nombre
el pecho se me hace llama —
— el pecho se me hace llama;
perdón pido al auditorio
soy súdito de Lavalle,
soy argentino notorio—.

Este recorte muestra el tipo de lamento que corresponde al desafío de “La re-falosa”. Ascasubi separa nítidamente los tonos: la división entre desafío y lamento

reproduce la división de los gauchos mismos. Los soldados payadores que se lamentan son soldados de Rosas que desertan hacia Lavalle para ser sus “súditos”; allí se lee nítidamente el uso del lamento para constituir la alianza militar. Los payadores se lamentan de la pérdida de la libertad y de pérdidas económicas indefinidas (“yo era mozo acomodao”) y no de las pérdidas en los cuerpos o de los cuerpos como en el ‘Cielito del Blandengue retirado’ y en *La ida*. A los desafíos más bajos de Ascasubi corresponden en el lamento los grados superiores de la pérdida, que forman una escala casi infinita en *La ida*, entre Fierro y Cruz.

UNA NOTA SOBRE LA POLÍTICA DESEANTE DE
LOS SESENTA EN LA ÚLTIMA FIESTA DEL MONSTRUO

La política del ascenso a los extremos y la guerra

Las voces oídas nunca escritas antes de *El fiord* de Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires, Chinatown, 1969), son el punto extremo de la literatura que nace con el género: la orilla más baja y violenta. El universo “Patria o muerte” (pág. 22) de las fiestas del monstruo ocupa el espacio entero del subsuelo donde ocurre la acción, que es una serie estratégica de alianzas sexuales y políticas, de un modo indisoluble, entre sectores que se disputan una de las casas de la patria, la CGT. El texto juega con las orillas extremas, entre lo más bajo de la lengua, de los cuerpos, del espacio (el sur del sur del subsuelo), y el fiord del norte del título, con la otra lengua o rostro de los poetas ingleses del siglo XVIII. Entre los dos polos, el espacio entero de la patria y la sonora muchedumbre de las manifestaciones peronistas con el último padre de la patria del género. La política de ascenso-descenso a los extremos deja leer el caso extremo de enfrentamiento de discursos que lleva a guerra y el carácter de esa guerra: la asunción del contravalor del otro como valor y como afirmación. Desafíos verbales, escándalos morales; es la horda salvaje sin nombre del peronismo en acción.

Entre los polos sur y norte, y también los de la derecha y la izquierda: el espacio lógico de *El fiord* coincide con el espacio político, narrativo y verbal. Las voces, letras y palabras que rodean a Perón, las consignas, emblemas y banderas, son los de la extrema derecha y la extrema izquierda revolucionaria. El texto refiere constantemente a la tradición de la extrema derecha del peronismo y la liga, por contigüidad y oposición, con la tendencia revolucionaria de la guerrilla. Y el relato autobiográfico del que narra traza una historia política del grupo Montoneros, desde la Guardia Restauradora Nacionalista hasta el marxismo. Cuenta su historia entre dos guerras, entre la guerra de los extremos y la política y el deseo de los extremos. Y el sube y baja de la lengua. Y los otros extremos, comienzo y fin: entre el nacimiento del hijo y la muerte del padre ocurre también el relato, con el centro del incesto.

Como si quisiera hablar nada más que de las relaciones entre los dos polos de la patria dividida.

La política literaria: fusión de transgresión con revolución

El fiord es un ejercicio con todos los desafíos de la guerra del género, condensados: político, literario, sexual, verbal, cultural, familiar. El desafío trabaja los ma-

tices de la transgresión verbal con la voz obscena, la narrativa con la acumulación de acciones prohibidas, y la de géneros y tonos. Todo es a la vez desafío y lamento, farsa y rito, historia e historieta en el límite del equívoco, la traducción y la reproducción. Un acto de subversión donde lo único que importa es pasar fronteras, orillas, límites. Las voces más bajas oídas, el suelo violento de la lengua, se ligan con las palabras ritualizadas de la política y pasan por todo el volumen de la literatura traducida y leída en la época: Sade, Freud (de cuyo nombre el título es un anagrama, pero en la oralidad y no en la escritura), Bataille, Artaud, Nietzsche, Fanon, Marx. La teoría, la política, la estética de la transgresión como revolución o de la revolución como transgresión. La estética de la liberación.

Narra una orgía ritual entre límites extremos: parto, sodomía, incesto, asesinato del amo-padre, descuartizamiento y canibalismo. Es una "fiestonga" (pág. 8) donde, como se sabe, están las alianzas del género y los usos de los cuerpos. La pornografía sirve para describir transacciones entre "órganos" despersonalizados o entre "personajes" despersonalizados: letras, iniciales de nombres, posiciones de las cartas del género. La pornografía multiplica las posibilidades de intercambio y acción del relato, las figuras posibles e imposibles en posiciones nunca escritas.

La categoría de transgresión articula las relaciones entre los universos de las revoluciones políticas y literarias de los sesenta. La revolución literaria es transgresión y la transgresión es revolución política. La escritura es la continuación de la política por otros medios y a la inversa; es el teatro y el sueño de la política deseante de la revolución.

El fiord es un texto en clave, datado, con todos los efectos de coyuntura del género; fue escrito durante la dictadura militar de Onganía y cuando Perón estaba en el exilio: durante la preparación de la guerra. Fue editado por una editorial inexistente y se leen en él todas las posturas de la semiclandestinidad en un país oprimido y tenaz, con héroes-traidores. Los juegos de las iniciales de los nombres y sus posiciones (*la política simbólica de la letra*) construyen cada vez las posiciones de los sectores en lucha y las cartas del género: un juego entre letras-hombres-cuerpos, que también es el enfrentamiento entre, por ejemplo, Vandor y Framini o entre las dos CGT. Las alianzas coyunturales, y las traiciones y delaciones (lo "bajo" de la política) están representadas en las conjunciones, disyunciones y violencias corporales y sexuales, y también en las conjunciones, disyunciones, violencias y cortes de las letras-nombres. Todo culmina en la transgresión y la insurrección contra el que manda y su asesinato, que es a la vez la desintegración de su nombre y el principio de la liberación.

La política del doble uso del poder y el saber

El fiord se instala en el paraíso-infierno de los dobles usos de los cuerpos, voces, sentidos, letras y espacios. Y los usos son los dos poderes que el relato distribuye entre las alianzas sexuales perversas (el uso corporal del poder como fuerza y violencia), y las alianzas verbales (el uso de las palabras o ideas violentas del poder como saber).

El narrador es usado y usa su cuerpo para establecer alianzas políticas y ese uso es siempre doble, en los dos sentidos-sexos. Es la ocupación, la "toma" de la

CGT lo que se persigue, y la eliminación del que manda en ella. El narrador es a la vez el "que padre y marido ha sido", adúltero, sirviente o dependiente en la casa del padre de la patria, malevo, traidor y héroe de la justicia, y también un ex seminarista (con el otro padre). Uso doble de los cuerpos y violencias sexuales, verbales, políticas, familiares y religiosas. El horror del doble uso del género es en *El fiord* el goce del poder. La alianza central del texto es la del narrador con el que sabe, el Sebas, que está excluido del uso del cuerpo: es San Sebastián o el mártir de su fe, el oprimido-reprimido, y también el gaucho valiente: "y de puro gaucho corajudo y montonero nomás se encaprichó en montar el gatillo", pág. 23. Sebastián lleva la bandera en el cierre del texto, cuando todos ascienden al otro espacio: como ocurre siempre en el género, el que sabe liga el espacio de arriba con el de abajo en su límite. Y en el extremo del no uso está la mujer amputada de pies y manos (la ex mujer del que narra), que desciende del otro espacio hasta el subsuelo: por primera vez en el género la figura salta el límite del género.

La alianza entre el narrador y el que sabe (que es la no alianza sexual) es la de voces y palabras que define a *El fiord* como texto del género. Una alianza de voces bajas, oídas, otras, y las palabras altas del otro universo, escrito. El escándalo verbal consiste en esa alianza, que es también una traducción o traición imposible ("mi aliado y compañero, el entrañable Sebas", pág. 7; y "el intraducible Sebas", pág. 14). El que sabe, citado constantemente, da al narrador la lengua doble del texto, una condensación o alianza violenta entre el registro común y escrito y otro bajo, sucio, malo. Sebas, el saber y el lugar mismo del código (el poder del saber sin uso del cuerpo), violenta el lenguaje para alojar dos capas e introducir la diferencia jerárquica típica de los desafíos, mientras el narrador traduce esa alianza a relato, o narra la actuación de esa condensación (por ejemplo, entre "objeto" y "ojete"), que es la serie de alianzas políticas, de violencia y poder, con doble uso sexual de los cuerpos. El narrador pasa de la teoría a la práctica y cuenta ese pasaje.

Los dos poderes; la fuerza y el saber, el doble uso, y las alianzas sexuales y verbales, son los materiales de la política de la transgresión de *El fiord*.

La política simbólica de la identidad de los contrarios o la ambivalencia política

El doble uso, las alianzas violentas y los polos de los espacios, se acompañan de una doble faz masiva que es la verdadera arquitectura de *El fiord*. Cada espacio, el de la orgía de abajo y el del mar, el fiord y la fiesta del líder de arriba, está incompleto sin el otro, y cada acción y figura incompleta sin la otra. La división entre los polos extremos implica alianzas, guerras y doble faz. Los dos espacios, y también los extremos de la derecha y la izquierda, se refieren mutuamente en un movimiento de pulsación que culmina en la negación de uno por el otro, en la transformación de uno en el otro, y en la afirmación de que los dos son verdaderos y falsos a la vez. El pasaje de la cantidad a la calidad, la acumulación de acciones intensivas del relato, completa el sistema. Es la palabra de Hegel, Freud, Bataille, Artaud y Marx en alianza en la literatura y la política.

El amo (padre y Loco) que se mata y come abajo es el mismo, y a la vez el otro, del líder de arriba: la dentadura postiza del muñeco asesinado en la fiesta de abajo es la misma dentadura, también ortopédica, de la imagen del viejo Perón en la fiesta de arriba. Abajo se comen al amo y arriba él se los come: "Y hoces, además, des-

ligadas eterna o momentáneamente de sus respectivos martillos, y fragmentos de burdas svásticas de alquitrán: Dios Patria Hogar; y una sonora muchedumbre —en ella yo podía distinguir con absoluto rigor el rostro de cada uno de nosotros— penetrando con banderas en la ortopédica sonrisa del Viejo Perón”, pág. 17.

Los contiguos son los opuestos y también los mismos: se dan vuelta uno en el otro. Los géneros masculino y femenino pasan de uno a otro (a Sebastián se aplica la metáfora de embarazo y parto), y los extremos se relacionan por contigüidad: “Adelante camarada Sebastián, entrañable amigo, perro inmundo”, pág. 9. No puede diferenciarse entre verdugos y verdugueados, padres y amos odiados y líderes y padres amados. Una lección práctica y totalizante de dialéctica. La lógica de lo simbólico se funde con la lógica política de lo real para transformarla en imposible. Ese código central que articula *El fiord* es el punto infinitesimal donde las fiestas del monstruo se pierden.

Es la estructura misma de las fiestas del monstruo la que se lee nítida en *El fiord*:

—el límite de la voz del otro: las voces imposibles del suelo más bajo de la lengua, o la representación de la violencia del mal en la lengua;

—el pasaje al horror del doble uso de los cuerpos con el ataque directo al cuerpo del que está arriba (el Cielo de Ascasubi o el Amo de Lamborghini);

—y a la vez la veneración del o de lo que está arriba (Perón en *El fiord*, los poetas del norte: la alta literatura), con el que se identifica *el que escribe*.

Esa estructura es la del juego, en la política, con los polos de la razón o del lenguaje. Lleva a los indecibles porque enfrenta dos monstruos: el que la escribe y el que la dice, el otro. O el que escribe lo que dice el otro. Las palabras tienen doble uso y las fiestas del monstruo ocurren entre los monstruos de la voz y de la palabra escrita.

Las fiestas de los monstruos escanden el género cada vez que ocurre o se anuncia un ascenso de las masas al poder: cada vez que las voces imposibles, oídas y nunca escritas antes, ocupan el espacio entero de la patria. Entre la primera, la de Ascasubi (y también la segunda de Borges-Bioy), y la última, la diferencia es doble: las primera y segunda están escritas desde el cielo y quieren coincidir con el presente; la última desde el subsuelo y quiere coincidir con la literatura del futuro, la barbarie futura o la utopía futura.

Y una nota personal

Quiero contarles una de las cosas que durante un tiempo corto hice con Osvaldo Lamborghini en los días de fiesta de 1973. Escribimos juntos, jugando a cambiarnos mutuamente las palabras, una nota sobre Macedonio, sobre “Elena Bellamuerte”, sobre el objeto perdido. Como se trataba de una práctica secreta e inconfesable (que ninguno de los dos, creo, había hecho nunca con otro del otro sexo), fue socializada de inmediato y apareció en *Literal 2/3* sin nombre de autor. Para escribir ese anónimo trabajamos muchas noches, con una especie de guión que cada uno hacía de día y que nos tragaba el día, porque nos preguntábamos qué lenguaje usar para hablar del otro lado del lenguaje. Salí una diatriba antialucinatoria (quiero decir antirrealista) y antiprogresista: los dos términos van siempre juntos aunque se cambien

OTROS DOS DESAFÍOS CON DEGÜELLO

El del indio

El primer desafío de *La ida* es el del indio en la frontera. Parece que también se trata de una fiesta: “Y para mejor de la fiesta / en esta aflicción tan suma, / vino un indio echando espuma / y con la lanza en la mano / gritando: ‘Acabau, cristiano, / metau el lanza hasta el pluma’” (vv. 577-582). El otro género o género al revés que segrega la lengua bárbara del salvaje es el género gramatical de las palabras “lanza” y “pluma”, sus palabras, que se han transformado en masculinas. Entonces aparecen Dios y los santos: “Dios le perdone al salvaje / las ganas que me tenía”, dice Fierro y *lo degüella*, y esa es una obra santa: “Ahí no más me tiré al suelo / y lo pisé en las paletas; /

de lugar. Descartamos rápidamente la novela aunque no pensábamos en los géneros porque nosotros éramos todos los géneros, todo el género: éramos él y ella, *Elena Bellamuerte*. La novela, género realista decía el anónimo (y el clima de la escritura era de fiestita), ofrece un paisaje al turismo y pone en ese paisaje un dibujo anatómico del que escribe. Sólo la poesía, cuerpo extraño en el *corpus* de la lengua, es un espacio donde no se puede alucinar porque allí no se cuenta el cuento y lo único que trata es de hacer un juego sucio con el cuerpo interno (de la lengua). Al definir la poesía como el lugar donde no se puede alucinar, Osvaldo definió su propia estética: quería reducir toda “literatura” a esa poesía imposible, contraalucinatoria, para que pudiera verse, entonces, el teatro de la palabra.

Como el anónimo era antiprogresista sostenía que el sentido, y sus mascaradas, insisten en no progresar, y sostenía también que la poesía borra la muerte, porque la muerte sólo puede ser matada por la palabra y lo que hace una palabra es transformar siempre otra palabra. Así se anudaron nuestros estilos y dominaron a la muerte, la de Elena y la de Macedonio. Con el anónimo quisimos hacer lo que hicimos y lo que sigue siendo para mí (estoy segura que para él también) la única crítica que puede escribirse, y quizá la única 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 un modo brutalmente directo en nuestra escritura. Hoy, él es él muerto y también el poema.

Quiero decir algo de su voz. En Osvaldo el borrador coincidía con el texto final: era uno de esos escritores que se sentaban y escribían, sin demasiado teatro y sin vacilar, una página de la que no se duda y no se duda de su literatura porque él nunca se sometió a la duda. Actuaba la duda y lo hacía con su tono de voz, un tono oral que era pícaro y agauchado. Con ese tono se refa de sí mismo, de la violencia de su palabra, y trataba también de leer otra cosa que la que decía, porque si podía borrar lo escrito con otra palabra, estaba seguro, había poema y no había muerte.

empezó a hacer morisquetas / y a mezquinar la garganta... / pero yo hice la obra santa / de hacerlo estirar la jeta" (vv. 607-612). Es exactamente la fiesta del monstruo pero al revés, hacia abajo, con otra diferencia de código y en el ejército de frontera, donde los gauchos soldados no tienen armas de fuego (v. 461). *Y aparece también el horror del doble uso del cuerpo*, como soldados y como peones, sin pago: "Yo primero sembré trigo / y después hice un corral, / corté adobe pa un tapial, / hice un quincho, corté paja... / ¡La pucha que se trabaja / sin que le larguen ni un rial!" (vv. 421-426).

En *La ida* el camino del doble uso es el camino del horror y de la pérdida. En el ejército no le dan ropa, no le pagan y le dicen animal, le sacan el caballo y le tocan el cuerpo con el cepo. En ese momento decide desertar, y entonces, en su espacio propio, encuentra la pérdida total; de allí en adelante será el que lo ha perdido todo. Lloro "como una mujer" (v. 1018), y se transforma en gaucho malo y desafía a todos. Allí concluye la historia de los degüellos, dobles usos y pérdidas de *La ida*, contada desde abajo. Sólo faltan los desafíos del malevo sin uso, el enfrentamiento con los representantes de la ley, y la pérdida de la patria. La patria o muerte inversa de Ascasubi.

El del amputado

En el "Cielito del Blandengue retirado", anónimo, escrito entre 1821 y 1823,²⁶ se ve por qué el Indio Pelao de Hidalgo no podía tener voz. El yo, masivo, es el de un ex soldado sin pierna por primera vez en el género. Y entonces se debate el género, se en-

²⁶ CIELITO DEL BLANDENGUE RETIRADO

No me vengán con embrollos
de Patria ni montonera,
que para matarse al fiudo
le sobra tiempo a cualquiera.

Cielito, cielo que sí,
cielito de Canelones

que patria ni que carancho
han de querer los ladrones.

Bayan al Diablo, les digo
con sus versos y gacetas,
que no son sino mentiras
para robar las pesetas.

Cielito, cielo que sí,
cielito del Dios Cupido
para decir las verdades
yo nunca licencia pido.

Dos veces me han engañado,
como á negro de Guineá,
¡y por poquito... barajo!
No me venden con librea.

Allá vá cielo señores,
baya cielito y más cielo
por esta vez no me cogen
aunque me pongan ciñuelo.

Sarratea me hizo cabo,
con Artigas jué sargento,
el uno me dio cien palos,
y el otro me arrimó ciento.

Cielito, cielo que sí,
cielito del corazón
para no pagarme sueldo
era güena la ración.

A Blasito hei conocido,
y también á Encarnación,
que eran jefes alentados
para una degollación.

Cielito, cielo que sí,
mirame cielo siquiera
cuando tomaban la tranca
¡la pucha! que polvadera.

Cansado de padecer
me retiré del servicio
con muchos piojos de más
y de menos un oficio.

Cielito, cielo que sí,
cielito de los Blandengues,
también me falta una pierna
y me sobran perendengues.

Cuatro bacas hei juntado
a juerza de trabajar,

y agora que están gordas
ya me las quieren robar.

Cielito, cielo que sí,
oye cielo mis razones
para amolar á los sonsos
son estas regulaciones.

Yo conosco á los Puebleros
que mueven todo el enriedo,
son unos hijos de puta,
ladrones que meten miedo.

Cielito, cielo que sí,
baya un cielo para todos,
mira que lindos patriotas
los Portugueses y Godos.

La vez pasada anduvieron
por estos campos de Dios
gritando paz y sosiego
don Lorenzo y don Muños.

Cielito, ciclo que sí,
Ay cielito de mi tierra
si entonces pedían pases
¿por qué agora piden guerra?

A Vasquez el comisario,
Juan Benito, y Antolín
desde el sitio tengo ganas
de tocarles el violín.

Cielito, cielo que sí,
allá va cielo señores
si quieren verlos contentos
que los hagan Provedores.

Ojalá salgan á juera
con toita su pandilla,
que un remedio hei de enseñarles
para matar la polilla.

Cielito, cielo que sí,
tan cierto como el mirar
éstos son los alcagüetes
de don Carlitos Alviar.

frenta a Hidalgo y a la patria desde una doble economía, la del campo y la de los cuerpos. Es antimilitar (todos los jefes caen en sus insultos, y de todos los bandos), antipueblera, antipatriótico, y habla en nombre de la verdad contra las mentiras de los versos y gacetas, contra el género. Como Martín Fierro en *La ida*, o como Cruz, sólo cuenta su desgracia personal: el sufrimiento del soldado en su economía y su cuerpo, o el horror del uso del cuerpo sin pago por parte de los que mandan. El *servicio* le quitó el oficio y una pierna, y por primera vez en el género la violencia verbal lo lleva a *la justicia del degüello*: a los jefes que no pagan y dan palos "eran jefes alentados / para una degollación", y al comisario y otros "desde el sitio tengo ganas / de tocarles el violín". Estamos en 1821-1823.

La voz del "Cielito" emerge cuando el que canta es el mismo que ha hecho la guerra (y no el cantor puro de Hidalgo), y *ha perdido casi todo*; sólo le quedan unas vacas que también se las quieren robar. La articulación del yo más la negación (y los verbos lexicalmente negativos: robar, perder, quitar), sostiene la escritura y es su marco. El centro del texto es una contradicción: el mismo cuerpo no puede servir para dos usos. Y los códigos del desafío están en los extremos: arriba, el dios de los amputados *donde pone la verdad*, y abajo, el negro esclavo *donde pone el engaño y la mentira*: "Cielito, cielo que sí, / cielito del Dios Cupido / para decir las verdades / yo nunca licencia pido". Y: "Dos veces me han engañado, / como a negro de Guinea, / ¡y por poquito... barajo! / No me venden con librea". *La certidumbre* sólo está en la función corporal: "tan cierto como el miar". Entre Cupido, los negros esclavos y las funciones del cuerpo: el sistema de diferenciales jerárquicos y códigos del género, hacia arriba y hacia abajo, funciona siempre en la voz que desafía.

Basta de cielo señores,
que la prima me ha faltado,
y de cantar tan seguido
me siento medio cansado.

Cielito, cielo que sí,
baya un betún por detrás,
tres patrias he conocido
no quero conocer más.

(En Jorge B. Rivera, *La primitiva literatura gauchesca*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968.)

El texto podría haber sido escrito por un españolista, por un trabajador rural libre y pobre, como Fierro ("cuatro vacas he juntado / a fuerza de trabajar"), o por un propietario rural que necesita mano de obra; la opción es entre una u otra de las coerciones ejercidas sobre el cuerpo del gaucho: al ejército o al trabajo.²⁷ A todo lo largo de la historia del género se plantea *la incompatibilidad entre guerra y actividad productiva*, y ese debate constituye uno de sus núcleos. Todo énfasis en la economía (que se liga con el yo y la historia de vida y de pérdidas), implica un paralelo énfasis antimilitar; la alianza económica del propietario rural con el gaucho aparece siempre en la base de los textos de ruptura o de puesta en el límite del género. La oscilación soldado-peón lo sostiene. O alianza militar (donde el cantor pone el antagonismo de su tono contra el enemigo del que escribe y este el valor de patria y libertad), o alianza económica (donde el cantor dice su antagonismo contra el ejército

²⁷ Cuando los peones eran reclutados la escasez de mano de obra se hacía dramática también porque, por temor a la leva, "no bajaban a trabajar" los santiagueños, puntanos y cordobeses. Cfr. R. Rodríguez Molas, *Historia social del gaucho*, op. cit., pág. 185 y sig. Por otra parte, hacia 1820 se produce la desmilitarización de los gauchos y el fortalecimiento del poder político de la campaña ligado con la "expansión ganadera" (Tulio Halperin Donghi, *Revolución y guerra*, op. cit., pág. 366). Se los requiere para tareas de paz y se disciplina otra vez la fuerza de trabajo, con penas para el abandono de tareas y obligación de contrato escrito a los peones de campo, a quienes requieren papeleta y certificado de buena conducta (id., pág. 370). Además: "los voceros de la clase terrateniente quieren hablar en nombre de toda la población campesina", dice Tulio Halperin Donghi en el *Prólogo a Proyecto y construcción de una Nación (Argentina 1846-1880)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, pág. LXXXV.

Con respecto a "los palos" del "Cielito" dice más adelante Lucio V. Mansilla en *Rozas* (op. cit., pág. 48): "En nuestros tiempos contemporáneos hemos visto, después de haberse proclamado, derrocado Rozas, todo lo que su caída debía llevar aparejado, en honor de la dignidad humana, cumplirse esta orden en los cuarteles: '¡que, se les apliquen dos mil palos!'.

¿A quiénes?

A unos gauchos destinados al servicio de las armas.

¿Por qué delito?

No bastaba ya el haberlos arrebatado violenta y arbitrariamente de sus hogares, abandonando hasta la esperanza, porque Dios sólo podía saber si al seno de su pobre rancho volverían; era aún menester humillarlos martirizándolos.

¿En nombre de qué?

Es infamante decirlo; en nombre de este estribillo abominable: 'para que tomen amor al servicio'".

y la patria y cuenta las pérdidas). Y la marca fundamental de la alianza económica es que, cuando no se acompaña de una alianza militar (como en el caso único en el género de Luis Pérez con Rosas), aparece en grado cero en los textos: la voz (del) "gaucho" parece hablar sola, por sí misma, con su razón, contra el ejército (y la ley, como en *La ida*), y también contra los textos del género. El género cambia contra el género. La voz antipatriótica del "cielito" (quizás el primer texto anarquista del Río de la Plata: es oriental, como Hidalgo) es una voz campesina, sin inflexiones gauchescas excesivas, como la de Pérez, pero con insultos y funciones corporales donde se pone la verdad.

La serie de estos desafíos no tiene otro fin que el de examinar las relaciones entre el doble uso del cuerpo de los gauchos y el degüello. Como se vio, siempre se trata, en los degüellos, de un problema económico, de las alianzas económicas del género. En Ascasubi y desde arriba, el doble uso del cuerpo de los gauchos, económico y policial, se liga con el horror del degüello y con la pérdida de la patria. En el "Cielito", que escribe desde abajo la amenaza de degüello a los jefes militares, el uso del cuerpo en el ejército, sin pago, lo lleva a la pérdida de su oficio (pérdida económica), y también a la pérdida en el cuerpo. En *La ida*, el doble uso del cuerpo del soldado en la frontera, sin pago, para degollar indios y para hacer trabajos viles, no a caballo, lo lleva finalmente a la deserción y de allí al horror de la pérdida total, y después a la pérdida de la patria.

LOS DESAFÍOS DEL MATRERO

En el preludio de *La ida* los desafíos y los lamentos eran indisolubles de las cadenas de identidades o definiciones de la voz (del) "gaucho", por parte de cada uno de los dos códigos. Lo mismo ocurre en el texto en su conjunto, que se organiza alrededor de un canto central, una especie de agujero negro con un vacío: es el desafío de Fierro a la mujer y al hombre negros. Ese canto VII ocupa el centro mismo del texto (seis cantos de un lado

y seis del otro), y es el lugar donde el texto se da vuelta sobre sí mismo. A su izquierda, en la primera parte, se sitúan los desafíos del cantor a sus rivales, y los desafíos del enemigo indio al soldado y de este al inmigrante enganchado que está de guardia: aquí Fierro parodia y traduce la voz oída del gringo que es a la vez la voz de mando y el santo y seña del ejército. A la derecha del canto VII, en la segunda parte, se encuentran los desafíos de Fierro como desertor, sin uso, sin lugar, sin mujer ni hijos: la lengua del que lo ha perdido todo y se enfrenta con los otros gauchos.

Cada uno de esos desafíos está sostenido por una definición de "gaucho", por un juego con lo propio y lo de otro, y por un uso determinado del cuerpo. Se disputan géneros y códigos diferentes, y se traza una lógica de la identidad y una lógica de la diferencia como negatividad, con jerarquías y prestigios, dominios y protecciones. Como siempre, hay en el centro un conflicto de sentidos.

Los desafíos de *La ida* se fundan en el equívoco y la duplicidad verbal, pero en la voz oída. Las mismas palabras significan por lo menos dos cosas, una trivial y otra donde está en juego el cuerpo del otro y su uso, ligado con un animal o con el sexo femenino. La misma voz dice una y otra cosa, y muestra, en su trabajo con la entonación y en su modo de articulación, que el sentido no es simple, que el lenguaje común puede ser también el otro, que las unidades se pueden descomponer y escandir de otro modo, y que una expresión puede tener por lo menos dos usos. Todo gira, en el desafío y las burlas, alrededor de la voz oída, sus virtualidades y su retórica, y todo significa en dos lugares diferentes. La duplicidad oída aparece como arma contra la diferencia y también la significa. El duelo y la muerte que le sigue es, entonces, una guerra entre rivales subalternos por una cuestión de identidad y por una diferencia de voces o de código oral. En cada encuentro se encuentran representantes de "otros" del gaucho o de otros gauchos, y cada vez la voz de los desafíos representa la diferencia de un código. Con el indio era la diferencia entre salvaje y cristiano en la diferencia de género gramatical de la voz del indio; con el inmigrante de guardia es la diferencia de pronunciación de su voz, parodiada por Fierro con víboras y la-

gartos (animales que se arrastran); con el negro será una diferencia de escansión en la voz de Fierro, que señala las diferencias de sexo y color; con el terne las diferencias de cuñados y de toros y terneros en relación con la voz oída del prestigio o la fama; con la partida es la diferencia entre la ley oral y la escrita. La lengua del desafío y de la guerra oscila además entre la fanfarronería y la condena, y ese doble sentido de la entonación se asocia con lo trágico, como en el oráculo de Edipo. Se arroja al otro a una situación hermenéutica en un espacio determinado, el que ocupa el que desafía.

El encuentro con el terne o protegido del comandante es así:

Comienza el canto VIII:

Otra vez en un boliche
estaba haciendo la tarde;
cayó un gaucho que hacía alarde
de guapo y de peliador;
a la llegada metió
el pingo hasta la ramada
y yo sin decirle nada
me quedé en el mostrador.

Era un terne de aquel pago
que nadies lo reprendía,
que sus enriedos tenía
con el señor comendante;
y como era protegido,
andaba muy entonao
y a cualquiera desgraciao
lo llevaba por delante. (vv. 1265-1280)

El desafío ocurre así:

Se tiró al suelo; al entrar
le dio un empeyón a un vasco
y me alargó un medio frasco
diciendo: 'Beba, cuñao'.

"Por su hermana", contesté,
"que por la mía no hay cuidao".
"¡Ah, gaucho!" me respondió,
"¿de qué pago será criollo?
Lo andará buscando el hoyo,
deberá tener güen cuero;
pero ande bala este toro
no bala ningún ternero" (vv. 1289-1300)

Es un canto con una novedad formal. Se abre con tres estrofas de ocho versos que describen al terne, y de golpe emerge la sextina, que parece nacer de una estrofa y media, con un corte y un salto que se representan ("Se tiró al suelo; al entrar"). En este encuentro parece no hablarse más que del género y de los dos sentidos de "cuñao". El otro llega cuando Fierro está, pero el espacio (el de la fama, el prestigio del "valiente") es el del pago. La regla de los encuentros con desafío y muerte es esta: el que entra o invade el espacio donde está el otro, pierde y muere. Hay aquí dos espacios que se disputan, como las hermanas. El protegido del comandante es la figura inversa de Fierro en relación con el ejército y los que mandan. Hay una rivalidad de protecciones y de usos por parte del ejército (o de no protecciones ni usos).

El terne es el que se dice toro, valiente, y aparece como rival sexual, rival en un espacio, y rival en la protección del comandante. Esta última rivalidad es la que marca la alianza misma en *La ida*: el uso del cuerpo y del valor del gaucho requieren a cambio protección del superior. Así se constituye la alianza paternalista. Véase lo que dice Fierro: "En medio de mi ignorancia / conozco que nada valgo: / soy la liebre o soy el galgo / asígn los tiempos andan; / pero también los que mandan / debieran cuidarnos algo" (vv. 979-984), y "pues todos son sus señores / sin que ninguno lo ampare" (vv. 1351-1352). Se enfrentan entonces un protegido del ejército y un desertor del ejército, o un subalterno con protección y otro sin protección. El protegido desafía con el doble valor de "cuñao", y el desafío de Fierro es de quién es la hermana: otro conflicto de sentidos y direcciones. El protegido del comandante militar será matado dos veces en el texto, y en

los dos casos por problemas de mujeres; cuando Cruz mata al otro adulón está en juego su propia mujer.²⁸ Cada vez que ocurre una repetición, o emerge el número dos, hay una afirmación textual. Se disputa quién protege a los gauchos, con quién deben aliarse, si con el militar que manda o con el patrón. Y los gauchos que matan protegidos del comandante son los que han sido despojados por el ejército, y además despojados de su mujer por el ejército: lo han perdido todo. En el juego con el espacio propio y el de otro, entre iguales, entra entonces la rivalidad por el uso y la protección, y también la rivalidad sexual.

Después de este crimen el encuentro con la partida representa la prueba máxima de valor entre los iguales: uno contra todos. Es el punto final y se lucha por la diferencia de leyes y delitos: los propios o los del juez y sus representantes de la partida. De un lado la ley del valor y del otro la ley diferencial; la opción es, otra vez, de uso, y Cruz deserta. Los dos gauchos que han matado a los protegidos del ejército y que han perdido a sus mujeres, se encuentran y hacen alianza: *la primera alianza horizontal, de iguales, en el género*. Con el pacto entre Fierro y Cruz se cierra la espiral del desafío en cuyo centro está el agujero negro del canto VIII.

Recuérdese:

Como nunca, en la ocasión
por peliar me dio la tranca,
y la emprendí con un negro
que trujo una negra en ancas.

Al ver llegar la morena
que no hacía caso de naides,
le dije con la mamúa:
"Va... ca... yendo gente al baile".

²⁸ Cruz también arroja al comandante un enunciado de doble sentido: "—Cuidao no te vas a pér... tigo, / poné cuarta pa salir" (vv. 1823-1824), pero se enfrenta con el adulón: "Y como nunca al que manda / le falta algún adulón, / uno que en esa ocasión / se encontraba allí presente / vino apretando los dientes / como perrito mamón" (vv. 1831-1836), y lo mata.

La negra entendió la cosa
y no tardó en contestarme
mirándome como a perro:
"más vaca será su madre".

Y enseguida:

—"Negra linda"... dije yo,
"me gusta... pa la carona";
y me puse a talariar
esta coplita fregona:

"A los blancos hizo Dios,
a los mulatos San Pedro,
a los negros hizo el diablo
para tizón del Infierno."

Entra el moreno:

Lo conocí retobao,
me acerqué y le dije presto:
"Por... rudo... que un hombre sea
nunca se enoja por esto".

Corcovió el de los tamangos
y creyéndose muy fijo:
—"Más *porrudo* serás vos,
gaucho roto", me dijo (vv. 1147-1182).

Y entonces:

Pegué un brinco y abrí cancha
diciéndoles: "Caballeros,
dejen venir a ese toro;
solo nacé... solo muero".

El negro después del golpe
se había el poncho refalao

y dijo: —“Vas a saber
si es solo o acompaño”. (vv. 1191-1198)

Sigue la lucha donde Fierro mata al negro, que entierran sin rezos y sin velarlo.

Este canto es el único en cuartetos y parece de los más primitivos del texto, junto con los cantos XXVII y XXVIII de *La vuelta*.²⁹ Es el único momento en el género en que un gaucho desafía y mata a su otro, más bajo, y el lugar donde el texto y quizás el género se dan vuelta. Necesita un suplemento futuro en *La vuelta*. Cuenta un solo acontecimiento y es el único canto donde se menciona alguna de las supersticiones de los gauchos (luz mala, alma en pena). Es también el único desafío directo de Fierro que no se vincula con el ejército ni con la ley, y el único en que habla una mujer en el texto: para mentarle la madre a Fierro. Aquí se presenta el gaucho matrero y su primer crimen: un prostíbulo posiblemente, alcohol, sexo y muerte. Un encuentro mortal entre dos otros y en su espacio propio de diversión y fiesta. Una fiesta del monstruo como en Ascasubi pero absolutamente invertida: despolitizada, desmilitarizada, y escrita desde la fiesta del no uso. O desde la ley de vagos y malentretidos.

Este canto de la diferencia y la excepción sólo puede leerse nítidamente desde la payada de *La vuelta* (y desde “El fin,” de Borges), donde el hermano del negro asesinado quiere vengarse y desafía a Fierro a cantar. El canto VII, entonces, no sólo es el centro del texto, sino que abre un marco que sólo se cierra en el canto XXX de *La vuelta*, cuando faltan tres para el fin. Podría decirse entonces que es el canto que liga los dos textos en una continuidad específica: las relaciones entre gauchos y negros en sus espacios propios de ocio.

La voz del que lo ha perdido todo, sin uso, alcoholizado (“otro”), desafía al otro subalterno de diferente color y sexo. La posición del desafío en *La ida* (siempre dirigido a iguales o hacia abajo) dice que la dinámica de la identidad y de la diferencia

²⁹ Cfr. sobre el problema de las irregularidades estróficas, E. Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, op. cit., tomo I, pág. 121, “Las estrofas irregulares”.

se resuelve, en el código oral, en la ecuación diferencia = negatividad. Frente a la mujer negra y al hombre negro emergen sexismo y racismo como “naturales” (así como frente a los inmigrantes surgió la “natural” xenofobia).

Se disputa a la mujer, y es Fierro el que se dice toro. Como en la literatura de cordel de Brasil, literatura de pobres para pobres, el negro se define negativamente y su representación sigue fórmulas estereotipadas: en la coplita que canta Fierro se lo liga con el color del diablo, signo de máxima negatividad.³⁰ Se trata otra vez del juego de lo propio y de lo del otro, en el no uso del cuerpo de Fierro y en el uso sexual de los cuerpos de los negros, y la muerte del negro tiene el sentido de una expulsión de la comunidad de los gauchos (el mismo sentido que tuvo la muerte del indio, el desafío burlesco a los inmigrantes, y la muerte del terne y de los otros de la partida). Ante la mujer y el ex esclavo o el que viene de otra parte, el matrero asume sus valores de libertad y virilidad. Y dirige a sus diferentes la misma degradación y despojo que él mismo ha recibido de los que lo condenan por su diferencia. Los excluidos reiteran las estrategias de la exclusión y los de abajo se pelean entre ellos, por sus diferencias y rivalidades.

Sexismo, racismo, xenofobia: en estos desafíos puede oírse la antítesis de la razón de los valores universales de igualdad, libertad y fraternidad. *La ida* dice que la voz asesina del gaucho que lo ha perdido todo reproduce, en su mismo espacio y con los otros rivales subalternos, la diferencia de la ley diferencial. Aquí ha puesto Hernández la barbarie futura; la lógica de la identidad del gaucho emerge, ante una orilla más baja, como lógica del racismo y del sexismo. En la cadena de definiciones y desafíos de *La ida* pudo fundarse un nacionalismo racista, sexista y xenóforo. El clásico no sólo dio la biografía oral y el texto de la justicia y los tonos de la patria, signos de lo argentino, sino que también fundió los desafíos del matrero con la razón de los no

³⁰ Cfr. Rita Desti, “Letteratura ed Ideologia: - Il personaggio del ‘negro’ nella letteratura ‘de cordel’ Brasiliana”, en L. Stegagno Plechio (ed.), *Letteratura popolare brasiliana e tradizione europea*, op. cit. El negro es definido negativamente en la literatura de cordel; se atribuye el racismo a que el negro, liberado de la esclavitud, pasaba a competir con los trabajadores del sertão, que eran blancos.

ciudadanos, los excluidos de libertad, igualdad y fraternidad, y por lo tanto sus enemigos.

En este canto hay un vacío. Falta el uso y la rivalidad económica entre el gaucho y el negro por el trabajo en el campo, que sólo puede leerse desde la payada de *La vuelta*. Y aquí es donde el texto y el género se dan vuelta. Si se parte del enfrentamiento de Fierro con el indio y su degüello, y se concluye con el exilio a los indios, enemigos del enemigo, se percibe nítidamente esa vuelta del texto sobre sí mismo. Por primera vez en el género el mismo gaucho es "malo" y "bueno"; por primera vez la división constitutiva del género se instala en el sujeto mismo que canta. En el canto VII aparece por primera vez el horror del cuerpo sin uso, sobre el que se dictó la ley diferencial: "De carta de más me vía / sin saber adónde dirme; / mas dijieron que era vago / y entraron a perseguirme" (vv. 1123-1126). La confusión y espanto de la escena, la más primitiva del texto, mostraría que Hernández comenzó a escribirlo desde su borde más bajo.

LOS LAMENTOS (DEL LADO DEL DON)

LA IDA, FICHAS TÉCNICAS Y NOTAS

Sextinas

Siguen dos esquemas más o menos fijos:

1) Un sujeto o tema singular y una línea de generalización o amplificación sucesiva, del tipo: "A mí no me matan penas, / mientras tenga el cuero sano, / venga el sol en el verano / y la escarcha en el invierno. / Si este mundo es un infierno / ¿por qué afligirse el cristiano?" (vv. 1711-1716). Yo-mi cuero-el cristiano-verano-invierno-este mundo-infierno (este esquema se lee en la dedicatoria de *Don Segundo Sombra*).

Las amplificaciones pueden concluir en una definición en *ser*: "Él anda siempre juyendo, / siempre pobre y perseguido; / no tie-

ne cueva ni nido, / como si fuera maldito; / porque el ser gaucho... ¡barajo! / el ser gaucho es un delito" (vv. 1319-1324). Los procesos de generalización en sextinas y cantos alcanzan siempre un universal no abstracto, viviente: un colectivo o un todo cósmico.

2) Un sujeto o tema y el rival o enemigo (que puede ser impersonal, como el sol y la escarcha en el ejemplo anterior, o personal), o bien el aliado, que ayuda y da: "Aquello no era trabajo, / más bien era una junción, / y después de un güen tirón / en que uno se daba maña, / pa darle un trago de caña / solía llamarlo el patrón" (vv. 223-228).

Los dos esquemas pueden combinarse.

Posibilidad de pensar todo el género a partir de las formas de las sextinas de *La ida*. Estarían allí las categorías de enemigo y aliado, y también el orden o razón que se constituye en el movimiento de generalización. Un enfoque generativo.

Por otro lado, las generalizaciones que constituyen *tipos* o géneros (el gaucho, el gringo, el pulpero, el adulón) pueden pertenecer a la vez al código oral o al otro, el del realismo literario del siglo XIX ("Hernández en la madurez del realismo", dice Ángel Rama en el Prólogo de *Poesía gauchesca*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977; cfr. también del mismo autor *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*, Buenos Aires, 1976, para la diferencia entre poesía política y social). *

Cantos

Los mismos esquemas de las sextinas. En cada canto hay una introducción, una descripción general, y/o un tipo o colectivo (el gringo, el indio, etcétera), y un enfrentamiento con alguno de estos tipos. Los enfrentamientos o duelos son siempre horizontales o hacia abajo, y el enfrentamiento a la autoridad es simbólico. Todos los diálogos terminan en duelo o deserción.

Esquema del enfrentamiento: entrada a un espacio, diálogo

con desafío, lucha, muerte del otro, partida de Fierro o Cruz (puede seguir lamento). Es el esquema de la guerra de discursos sin solución. Si a esto se añade las palabras o contravalores que se arrojan especularmente los enfrentados, se tiene un cuadro de elementos para analizar el esquema de enfrentamientos que lleva a guerra. Los matados por Fierro y Cruz son los que el texto afirma que el gaucho desea expulsar de su comunidad. La serie de enfrentamientos estereotipados de *La ida* tiene un sentido preciso: afuera los negros, adulones, gauchos "decentes" del juez, y también los indios y los inmigrantes.

Descripciones

Toman la forma de ciclos: el del día (trabajo en la estancia, canto II), el de la vida (del gaucho, desde el nacimiento hasta la muerte, canto VIII). Son los lugares para analizar la constitución de "todos". En el primer ciclo se pone el paraíso perdido, y en el segundo el horror de la vida del gaucho en el presente. En los dos casos se trata de *vida y justicia*, los valores que rigen el texto. (En el poema de los dones del canto XIII se recorre desde Dios todo lo vivo y se enuncia el código de justicia.)

Código numérico

Regido por el 2. Dos gauchos, dos acontecimientos en cada canto, dos coplitas fregonas (Fierro a los negros y el cantor a Cruz), dos adulones muertos, las dos mujeres de Fierro y Cruz que pasan a otros hombres. El 2 puede ser pensado como una unidad compuesta de dos mitades, o como una unidad de doble faz: Fierro y Cruz, mitad y mitad de "el gaucho". Por lo general, después de dos acciones o acontecimientos sigue el todo o conjunto. Dos deserciones (de Fierro del ejército y de Cruz de la partida), y de allí a la deserción de "la civilización", al exilio. O dos crímenes de Fierro (negro y terne), y de allí al enfrentamiento con el conjunto de la partida de representantes de la ley.

O unidad de doble faz, o unidad dividida en dos mitades. Es-

ta es una de las opciones teóricas para pensar el texto y el género. *La ida* es la que plantea esta opción. Las dos mitades de Fierro y Cruz son y no son lo mismo. De hecho, se trata de dos cartas diferentes: la del desertor y la del amputado (metafóricamente). Pero las dos terminan en la del malevo-inocente. Y Cruz es también desertor de su casa ocupada por el ejército (encontró a su mujer allí con el comandante), y Fierro, desertor del ejército, fue amputado de su casa (mujer, hijos, rancho). En *La vuelta* el 2 constituye el típico sistema de oposiciones binarias: Vizcacha y sus consejos de delincuente, y Fierro y sus consejos legales. Pero el 2 de *La ida* es afirmación, división y doble faz; no constituye oposición polar salvo en el funcionamiento de ciertos marcos.

Marcos

1) La carta a Zoilo Miguens por un lado, y el "Camino trasandino" por el otro. Es el marco escrito, con la palabra letrada de Hernández.

2) El preludio por un lado, y el estallido de la guitarra por el otro. Es el marco oral, el de la voz del gaucho.

3) El preludio por un lado, y el cierre del texto con la voz del narrador por el otro. Es el típico marco de los diálogos del género, el de la alianza oral-escrita. El narrador final cuenta el pasaje de una frontera, afirma la verdad de lo contado, generaliza, erige otro destinatario y dirige el sentido final del texto.

4) El preludio por un lado (con el desafío a los otros cantores), el canto VII (centro del texto, con el asesinato del negro), y la payada de *La vuelta* (con el desafío a cantar del negro hermano menor y su intento de vengarlo). En la payada aparecen los mismos tópicos naturales y cósmicos del preludio: mar, cielo, tierra, noche, amor, ley, con lamento. El problema de *La vuelta* como suplemento de *La ida*. Lo que falta, o lo que se dijo en otro sentido. *La ida* es el texto hermenéutico por excelencia (¿condición de un clásico?); necesita otro texto, del mismo autor, para leerlo y darle sentido. Otro texto que, quizá, lo desmienta. En *La vuelta* aparece el lugar del que sabe, masivamente ocupado por Fie-

rro; la payada es, además, la prueba del saber del texto. Allí está el suplemento de saber de *La ida*, que devela el enigma del canto VII: el otro, de otro código o color, es un rival sexual y económico. Todo el problema de *La ida* es el del trabajo en el campo.

5) El texto también está enmarcado por dos utopías inversas (cielo e infierno): la del canto II y la del canto XIII. La primera es la de la fiesta perpetua del trabajo en el campo y la alianza rural con el patrón. El trabajo es "junción" y aparecen los usos de los placeres de los cuerpos: tomar, comer, el amor, los juegos, los cantos y relatos. Allí "su china dormía / tapadita con su poncho" (vv. 149-150). Son los días de fiesta en la estancia, la doma y la yerra, pero están narrados como si la fiesta fuera eterna porque el tiempo está sacado del tiempo: por el ciclo del día o de un día que es todos los días. Es la utopía retrospectiva del subalterno, o el modelo del paraíso, que siempre se formula como perdido y en un presente de dislocación. Allí pone Hernández la alianza económica con el patrón de la estancia.

La utopía del canto XIII, sobre la vida futura entre los indios, es su inversión: el no uso, el no trabajo, "lo pasa echao panza arriba / mirando dar güelta el sol" (vv. 2249-2250), la posibilidad de intervenir en los malones, y esto: "¡Tal vez no falte una china / que se apiade de nosotros!" (vv. 2243-2244). Las utopías señalan pasado y futuro; la primera está perdida y la segunda no llega a ocurrir nunca. Es la barbarie futura. Por eso se escribe, también, *La vuelta*: para transformarla en el infierno.

El hecho de enmarcar el relato con dos utopías polarmente opuestas relativas al trabajo dice una vez más el centro de *La ida*.

Esquema narrativo

Es el estereotipado de la autobiografía oral: acusación por un delito que no cometió o que según su código no es delito; enfrentamiento con los representantes de la ley, y muerte o exilio. En el debate soldado o peón, las biografías de *La ida* producen el texto antimilitar más extremo del género.

Con el esquema de la autobiografía oral, por primera vez en el género la historia que se narra es también oral, popular; se iden-

tifica el canto y lo que se canta y se borra la división entre registro, tono y relato. Y el eje central es la división de los códigos según las lenguas, o la ley diferencial.

Las biografías de *La ida* tienen dos fronteras que las delimitan y adonde convergen: enfrentar la ley o representarla. La asunción del rebelde como ilegal, o su transformación en representante de la ley. Es el momento culminante de *La ida*, donde Cruz reconoce en Fierro a un "valiente" (poseedor de la virtud máxima del código oral) y deserta para unirse a él. El eje del enfrentamiento es la categoría de delito, que se da vuelta. El momento de la alianza entre los iguales es el punto de mayor violencia de *La ida*. En las biografías orales la transgresión de la ley aparece como individual; ahora, con la asociación de Fierro y Cruz, cambia el carácter del enfrentamiento, que se dirige al conjunto de la "civilización".

En *La ida* se narran las biografías como autobiografías; el desertor y el amputado son, cada uno, una mitad del gaucho. Hay también una tercera biografía, genérica, en el canto VIII (vv. 1315-1384), cuyo centro es la definición de la ley: "el ser gaucho es un delito" (v. 1324). Allí puede leerse nítidamente el sistema de doble lectura de cada acción, o de doble sentido de cada enunciado, o de dos posiciones ante una situación según cada uno de los códigos. El otro código, el escrito, tiene marcas de escritura: comillas. Esa biografía impersonal, que va desde el nacimiento hasta la muerte, muestra el *aut-aut* radical al que está sometido el gaucho: "Si uno aguanta, es gaucho bruto; / si no aguanta, es gaucho malo. / ¡Déle azote, déle paño, / porque es lo que él necesita! / De todo el que nació gaucho / esta es la suerte maldita" (vv. 1379-1384). El centro de la biografía oral es ese *aut-aut*: por un lado el sujeto pertenece a un orden o código que lo constituye en miembro de una comunidad (y el "bandido" para el estado es protegido por la opinión local), y por el otro está el código al que debe someterse si no quiere ser ilegal. El delito, como la voz "gaucho", tiene dos sentidos. Entonces el enfrentamiento con la partida es la muestra visible de la división arbitraria entre legales e ilegales: oponerlos entre sí es función del aparato de justicia que funciona en *La ida* como aparato de estado. (Según Hobsbawm la política rural en las regiones de dualidad

estructural fomenta y multiplica los bandidos por un lado, y por el otro los integra en el sistema político.)

Sólo desde el código oral puede leerse el *aut-aut* que genera la ley diferencial: el fundamento de la investigación sobre la "delincuencia meridional" en Italia es la concepción jurídica popular con sus códigos, como el de la "vendetta": el artículo primero establece que la ofensa debe ser vengada, si no se pierde el honor. El robo de animales no constituye ofensa ni delito y es normal en Cerdeña. Cfr. Mariano Meligrana, "Il 'delinquente' nella cultura e nella concezione popolare del diritto al Sud" (en *Classe*, n° 10, 1975): "bandido" es un concepto extraño a la cultura popular; es la traducción externa y autoritaria del reconocimiento de la comunidad en la fidelidad al propio orden jurídico. La justicia oficial es percibida como un mecanismo externo, sin lógica; de allí la necesidad de una defensa que se encarna en el silencio y la mentira (silencio, exilio, astucia), como afirmación de la propia verdad y de la propia fidelidad histórica. El reconocimiento de la existencia de un derecho oral, orgánico y relativamente autónomo (y por lo tanto de una "pluralidad de órdenes jurídicos") es tan subversivo como la alianza entre Fierro y Cruz. (Cfr. L. Lombardi Satriani y M. Meligrana, *Diritto egemone e diritto popolare*, op. cit. En Italia se introduce el capitalismo en el campo alrededor de 1862-1865. En ese mismo momento aparecen dos movimientos de resistencia a la legislación del estado o unificación jurídica oficial: el bandidismo y la resistencia a la leva obligatoria, sobre todo en Sicilia. Fenómenos políticos no reconocidos como tales y reducidos a episodios de delincuencia común. Desde una óptica naturalista y racista, o de patología psiquiátrica, se los trataba como bandidos: la literatura los presentaba como figuras heroicas.)

Las biografías (las tres de *La ida*: las de Fierro y Cruz y la del gaucho como todo), pueden leerse en este marco. Cfr. Carlos Albarracín Sarmiento, *Estructura del "Martín Fierro"*, Amsterdam, John Benjamins, 1981. Menciona los "cantos" autobiográficos" ligados con el romancero y los *corríos* y *jácaras*: inspiración folclórica en la estructura narrativa. Lo mismo Alejandro Losada Guido; en su prólogo a la edición de *Martín Fierro*, Barcelona, Nauta, 1968, pág. 35. Olga Fernández Latour de

Botas, *Prehistoria de Martín Fierro*, Buenos Aires, Platero, 1977, ha estudiado los *argumentos* o corridos criollos de la tradición oral, derivados del romance español. Responden a un patrón común. En los corridos matonescos los protagonistas son inocentes que caen en desgracia ante la justicia, o presos políticos o desertores llevados por la desesperación y la miseria. Hace una diferencia entre el matón español y el rioplatense; este último es un desgraciado perseguido por la fatalidad, un inocente incomprendido. En estos argumentos aparecerían algunas técnicas narrativas de Hernández. Ver sobre todo capítulos 4 y 5.

Sarmiento y Mansilla trabajaron en el mismo campo de Hernández. Para Sarmiento, como para el género anterior, el carácter legal o ilegal del gaucho depende enteramente de su alianza o integración a las instituciones civilizadas, sobre todo ejército y familia (desde aquí puede leerse lo del prelude "que padre y marido ha sido"). En las biografías de Sarmiento el momento de abandono de esas instituciones marca la división de las vidas y los relatos: Facundo deserta del regimiento de Arribeños, Aldao se separa del ejército de los Andes, el Chacho se levanta contra el poder nacional que lo ha reconocido como general. Estos actos de rebelión los transforman en bárbaros. Los gauchos legales, en cambio, son Sandes, Navarro y Lamadrid: "el espíritu civilizado y consagrado a la libertad". Las alianzas políticas deciden la glorificación de Sandes y la denostación de Aldao (cfr. Adriana Rodríguez Pérsico, "Sarmiento y la biografía de la barbarie", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 456, 1988).

Mansilla, en la *Excursión*, narra las biografías desde la perspectiva opuesta. Los gauchos refugiados entre los indios se demoran en los motivos desencadenantes del enfrentamiento con la ley (y siempre hay un juez y una partida en sus narraciones), y en la desgracia, inevitable para la suya. Y sólo difieren, como las historias de Fierro y Cruz, según se trate de historias familiares y de amor (Macario, t. I, pág. 111; Crisóstomo, t. I, pág. 156; Miguelito, t. II, pág. 32) o de soldados desertores (Rufino, t. II, pág. 120; el espía de Calfucurá, t. II, pág. 224, donde aparece la deserción, el asesinato en una pulpería y el refugio entre los indios).

Con *La ida* el registro del gaucho se identifica, por primera vez, con su código, la ley de la cultura oral. La operación de Her-

nández fue universalizar por la escritura un caso local, parte de la payada y de una tradición, y con esa operación hizo del drama de los códigos menor y mayor (o subalterno y hegemónico) uno de los emblemas de la modernidad. El drama de las leyes diferenciales. A partir de *La ida* puede pensarse el género como el espacio donde se escribe la división, el enfrentamiento y también el pasaje entre dos culturas y legalidades.

El texto fue leído como autobiografía escrita, transcrita, y, como en Mansilla, como una defensa paternalista y liberal-democrática del gaucho, y también como una defensa de los intereses de los hacendados que deseaban proteger su mano de obra contra las levadas indiscriminadas: el peón contra el soldado. Estas lecturas tienen sus marcos en el texto. Pero la lectura que oralizó y folclorizó el poema (y quiso olvidar su construcción de transcripción letrada) se centra en el giro del texto sobre sí mismo, en el encuentro de los dos gauchos a partir del enfrentamiento de los dos códigos, y la constitución de la alianza horizontal, entre iguales. Un gaucho cuenta al otro su vida y las dos son la misma. Los relatos autobiográficos no sólo transmiten una memoria sino que son el lugar donde se elabora y reproduce una forma de vida, una identidad colectiva.

Coyuntura

Escrito en coyuntura de crisis y de ascenso a los extremos; la hegemonía se afirma por represión. Ataque directo a la ley de levadas y al servicio de fronteras. Exilio previo de Hernández con López Jordán; Sarmiento puso precio a sus cabezas. Escrito en el Hotel Argentino; Hernández solo, visitado solamente por su hermano y por Antonio Lussich, que le dedica *Los tres gauchos orientales*. Conexión de Hernández con los blancos uruguayos que habrían financiado *El Río de la Plata* (cfr. T. Halperin Donghi, *Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985). Dedicado y puesto bajo la protección de Zoilo Miguens, estanciero de Buenos Aires, y acompañado por "El camino trasandino", artículo sobre el cruce de otra frontera. Aparece como folleto, una forma mixta, ligada con el periodismo y no "literaria".

Lógica de la guerra

Es la del género: todas las diferencias se transforman en antagonismos insolubles. La guerra contra el enemigo común se transforma en guerra al gaucho-soldado propio (el género produce su antítesis). No hay alianza soldados-jefes militares. El enemigo (indios) se transforma en amigo potencial: pasaje al enemigo del enemigo, doble negación. El gaucho que va al ejército no es delincuente sino que sale delincuente. No se integra a la civilización sino que se barbariza y exilia. Es la guerra a la guerra y también el esquema de enfrentamiento de discursos sin solución posible. Las leyes y los ejércitos "civilizados" de Sarmiento transforman a los sujetos en bárbaros.

Discurso polémico

Se centra en la palabra "gaucho", que tiene dos interpretaciones según los códigos. Constituye narrativamente una cadena de definiciones y posturas del gaucho: cantor, trabajador, soldado, cristiano, desertor, matrero, asesino, valiente, amputado, según los usos de los cuerpos (doble uso en el ejército, doble fiesta en el trabajo, no uso como matrero). (El doble uso en Cruz está puesto en su mujer, que en *La vuelta* se llama Inocencia: la inocencia de Cruz.)

La doble faz

Esta figura rige el texto, doble faz del héroe y del delito; doble faz de los enemigos indios; dos sentidos de los diálogos. Todo tiene doble lectura: palabras, acciones, personajes, vidas. Lógica de la guerra y polémica sobre el doble sentido, el doble código y la doble faz: *La ida* como el género mismo en coyunturas de crisis.

Transformaciones

El trabajo con los códigos y la doble faz constituye al texto como un campo de transformaciones, de pasaje de cada cosa a su contrario. El centro de las transformaciones es el héroe mismo, que resulta un héroe infame, un condenado santo, un ilegal legal, un traidor héroe de la justicia. El relato cuenta esa metamorfosis de la figura reversible. Las transformaciones siguen la línea de la contigüidad: cada dato se da vuelta en su contrario en el espacio que le sigue (tomando "espacios" de medidas diversas: el texto en su conjunto, un canto, y a veces una sextina y la que le sigue). Se suceden desafío y lamento.

Las cartas

En *La ida* parecen estar todas las cartas del género gauchesco o del Tratado sobre la patria: los otros del gaucho (indio, inmigrante, negro y mujer), el gaucho soldado, el ex soldado, los trabajadores, el amputado, el malevo, el adulón o acomodado, el cantor, el que manda la partida. Y las autoridades, que mandan en el ejército y en la ley: los jueces y mayores "hablan" por primera vez en el género.

Pero falta la carta del que sabe, que ha pasado a otra frontera. Está invertida en el texto, en el no saber de Fierro ante la palabra escrita, que se asocia con los que mandan y representa su condena. No hay alianza posible del gaucho con lo escrito. Es la palabra "lista" la que representa lo escrito y a la vez la condena en los dos espacios centrales del texto: el político y jurídico, y el militar.

Las listas de votos mandan a Fierro a la frontera: "A mí el Juez me tomó entre ojos / en la última votación; / me le había hecho el remolón / y no me arrimé ese día, / y él dijo que yo servía / a los de la esposición. // Y ansí sufrí este castigo / tal vez por culpas ajenas; / que sean malas o sean güenas / las listas, siempre me escondo; / yo soy un gaucho redondo / y esas cosas no me enllenan" (vv. 343-354).

Las listas de pagos lo mandan al silencio, a la astucia y a la deserción. Dice Fierro cuando no lo llaman a cobrar en el ejército:

Pa sacarme el entripao
vi al mayor, y lo fi a hablar.
Yo me le empecé a atracar
y, como con poca gana,
le dije: 'Tal vez mañana
acabarán de pagar'.

'—Qué mañana ni otro día',
al punto me contestó,
'la paga ya se acabó,
siempre has de ser animal'.
Me rai y le dije: 'Yo...
no he recibido ni un rial'.

Se le pusieron los ojos
que se le querían salir,
y ahi no más volvió a decir
comiéndome con la vista:
'—Y qué querés recibir
si no has dentro en la lista'.

'—Esto sí que es amolar',
dije yo pa mis adentros,
'van dos años que me encuentro
y hasta aura he visto ni un grullo;
dentro en todos los barullos
pero en las listas no dentro' (vv. 739-762).

Y enseguida:

Pero qué iba a hacerles yo,
charabón en el desierto;
más bien me daba por muerto
pa no verme más fundido.

Y me les hacía el dormido
aunque soy medio despierto (vv. 793.798).

Véase Picardía en *La vuelta*, v. 3350: Picardía como cita de *La ida* en *La vuelta*.

¿Silencio, exilio, astucia = resistencia?

Hay en *La ida* algo más que desafío, lamento y autobiografía. Hay un tipo de producción significativa que consiste en la división del sujeto, en el silencio, y en la relación contradictoria entre ser y parecer. Este universo del disimulo, de la astucia y también de la deserción ha sido llamado resistencia.

Hay resistencia cuando en un proceso histórico se enfrentan dos o más códigos, uno de los cuales es hegemónico y se identifica con la razón, la verdad, la universalidad, la ley y el centro, y pone al otro fuera de la ley y la razón. El menor, el subalterno, el otro, está excluido de los canales políticos de enfrentamiento y en la imposibilidad de ocupar el poder; debe sobrevivir en la ley dominante, que conoce pero no reconoce, y apela a un tipo de producción significativa que consiste en la construcción de duplicidades y divisiones: cada vez une los dos códigos, el del otro y el propio, y construye la máscara de una alianza de subordinación, pero los códigos no convergen ni se complementan según la figura de la alianza, sino que se contradicen y niegan entre sí. Hay una asimetría total en las relaciones entre las dos voces y culturas. La del código dominante no reconoce el carácter de código o cultura al otro, y lee como irracionalidad, caos, mentira e ignorancia su producción significativa. Desde abajo hay dos códigos, el propio y el del otro, y desde arriba sólo el propio. Aquí es código oral frente a escrito, pero puede tratarse de códigos de sexos, de nacionalidades, de lenguas diferentes, de religiones o etnias, y cada vez la figura traza dibujos distintos. Con el fin de mantenerse en la legalidad del otro, que es la realidad, y sobrevivir, la voz de la cultura oral separa lo unido, liga lo separado, desplaza espacios y reorganiza y transforma todo lo que toca para construir duplicidades y divisiones que fingen la univocidad

del otro. Por debajo, al lado, o adentro de cada sí hay un no (que es otrosí); la escisión puede darse entre palabra y acción, palabra y discurso interior, entre apariencia y realidad, en un espacio y otro, un tiempo y otro. Más acá de toda aceptación hay rebeldía en la contaminación de su código y su ley en el otro. Cada enunciado, y cada gesto, tiene otra parte que lo acompaña y lo sucede, como su sombra: acción, burla o discurso secreto que pasa en silencio. Y cada enunciado y acción tienen dos lecturas, sentidos e interpretaciones según los códigos. Sólo es posible para esa voz la proliferación de la división y la duplicidad. En *La ida* es Cruz el que lo dice directamente: "Tampoco me faltan males / y desgracias, le prevengo; / también mis desdichas tengo, / aunque esto poco me aflige: / yo sé hacerme el chanchito rengo / cuando la cosa lo exige. // Y con algunos ardiles / voy viviendo, aunque roto; / a veces me hago el sarnoso / y no tengo ni un granito, / pero al chifle voy ganoso / como panzón al maíz frito" (vv. 1699-1710). Picardía, en *La vuelta* (en las cuartetas, la parte "arcaica"): "Yo sé que el único modo / a fin de pasarlo bien / es decir a todo amén / y jugarle risa a todo" (vv. 3729-3732).

La duplicidad de la resistencia sirve de arma en los enfrentamientos con los otros (inmigrantes y negros y también adulones y comandantes en Cruz): se arroja la lengua doble al otro, se la grita como doble. El secreto de la resistencia descubriría por un instante su verdad. Véase lo que dice Picardía a las tías rezadoras, en realidad a la negra, en el canto XXI, vv. 3031-3072 de *La vuelta*. (Cfr. Antonio Melis, "Figure del revesciamento e figure dell'alterità" en P. Clemente, P. Solinas *et al.*, *Il Linguaggio Il corpo La festa*. Per un ripensamento della tematica di Michail Bachtin, *Metamorfosi* 7, Franco Angeli Editore, Milano, 1983, pág. 153. La resistencia aparece como antídoto a las contradicciones que emergen de una aplicación rectilínea de la categoría de carnaval. Es una práctica de larga duración que permite conservar durante un largo período la identidad cultural, aunque enmascarada. Simulación y alteridad que implican interacción entre culturas y dan lugar a formas inéditas de sincretismo.)

La resistencia como contracara de la alianza.

Desde dónde pensar *La ida*: desde la justicia, la lengua y la gramática universal, o desde las historias, arqueologías y dispositivos de poderes y saberes. Es cierto que Chomsky y Foucault cavaban la montaña desde lados opuestos. Por un lado la función política de los ilegalismos populares, la solidaridad popular con el ilegal. El héroe llegó a ser memoria de las luchas y enfrentamientos populares desde el anarquismo en adelante. Por el otro se trata del clásico, de una relación específica entre este texto y la patria: un mundo de intraducibles y de entonaciones de campos y espacios.

Los tonos de la patria

Existe una zona de la literatura y de la cultura que trasciende muchas veces los enunciados: es la entonación de la voz, ciertas posturas enunciativas, un modo de construir ritmos y hacer resonar la lengua, y de suturar esos ritmos, posturas y gestos con una serie de relaciones de los sujetos consigo mismos y con los otros. Cuando estas representaciones se declaran intraducibles e intransferibles, cuando sirven de identificación y de reconocimiento entre los que se las transmiten y condensan la nostalgia para los que se alejan, cuando resuenan con la misma cualidad de la lengua propia, pueden llegar a hipostasiarse y fundar nacionalismos diversos. Los tonos de la voz oída que el género tomó de los payadores para constituirse fueron la base de la construcción de una serie de representaciones que se identificaron con las representaciones de lo nacional. La tradición del género trabajó y debatió el material oral, una tradición musical lo fijó en ciertos movimientos, y a partir de allí se ofrecieron a todo trabajo simbólico que deseaba postularse como argentino. Desafío y lamento son acciones verbales, posturas, y se acompañan de relatos; constituyen además un sistema de integraciones y exclusiones culturales y sociales. Dieron su materia rítmica y dramática al tango, que lamenta la ruptura del pacto con la mujer o el amigo, y a la milonga, que pone música al desafío entre hombres rivales o sexos rivales. El grotesco los combinó y alternó para representar otro pacto contradictorio con un nuevo otro, los inmigrantes. Fueron

muchas veces despolitizados, politizados, estetizados. El lamento se constituyó en representación popular del pueblo y reapareció en la estética del sufrimiento del realismo social, y el desafío se leyó como representación antipopular del pueblo. En Borges el desafío por el nombre y la violencia contra el letrado de cultura europea se instalan como núcleos fundantes de su ficción.

Acompañaron cierto nacionalismo lingüístico, contra otros tonos y la amenaza de corrupción de la lengua por parte de las de los inmigrantes; un nacionalismo político, como núcleos centrales de la comunidad contra los extranjeros; un nacionalismo popular, contra la oligarquía aliada con lo extranjero; un nacionalismo racista, contra indios, negros, inmigrantes. Y sobre la base de los valores universales que se ligaron con las entonaciones, pudo surgir también un nacionalismo esencialista, donde el gaucho encarna la esencia del hombre argentino que lucha por la libertad y la justicia.

En el género y sus tonos pudo pensarse el núcleo del nacionalismo por la alianza que lo constituye, por la función de estado que tuvo, por el sistema de inclusiones y exclusiones que erigió, y por la fusión de lo poético y lo político. Esas entonaciones y acciones verbales de la tradición oral, materiales de la alianza del género, marcan dos tradiciones o matrices de nuestra cultura, que insistieron cada vez que se quiso escribir las pasiones de la patria.

LOS TONOS Y LOS CÓDIGOS EN BORGES

SEPARACIÓN DE LOS TONOS EN EVARISTO CARRIEGO

Cuando los escritores escriben sobre otros escritores fundan su espacio y trabajan su materia; el cuerpo escrito del otro les sirve para buscarse. A propósito de los tonos del género, quiero mostrar ese uso de un escritor por otro en el único libro de crítica de Borges que fue también el único escrito como todo, como libro: *Evaristo Carriego*.

Borges y Carriego tienen un espacio y un hombre común: Carriego fue amigo de su padre y vivió en Palermo, como él. Y en

ese poeta menor y para el pueblo, Borges busca otro espacio común, el literario. El texto identifica el espacio físico (el barrio de Palermo) y el espacio de la literatura, y la pregunta que sostiene la exploración y la confusión de espacios es dónde está, en qué lugar y en qué tono, la literatura argentina.

El Palermo de Carriego es para Borges una zona de mezcla, provisoria y doble, llanura y calle. Y a esa mezcla se le añade la mezcla de hombres: en Palermo vive *el orillaje malevo* y también lo que Borges llama la cosa decentita e infeliz, el Palermo matero y progresista. La mezcla de espacios y de hombres de Palermo sostiene la mezcla literaria de Carriego. La literatura de Carriego contiene dos literaturas, y en una, la criolla, mezcla dos criollismos: el romántico entrerriano y el resentido de los suburbios. Palermo y Carriego están hechos de dos cosas, son un mixto, y cada parte del mixto es, también, mixta; esta figura será familiar en los cuentos de Borges. Borges va a cortar el mixto de Carriego y de Palermo y de su literatura para quedarse con una parte: entre la costurerita y el guapo elige el guapo y entre los dos distribuye y separa lamento y desafío.

La parte que Borges aniquila de la literatura de Carriego es la que contiene sentimientos y lágrimas o la que trabaja con el tono del lamento. Borges escribe contra el escritor venerado por el humanitarismo, la decencia y el melodrama. Y el ataque a la literatura piadosa de Carriego se confunde con el ataque a la institución literaria que lo consagró. En la *Declaración* de 1930, que abre el libro, lo dice directamente: Carriego pertenece a la iglesia visible de nuestras letras, cuyas instituciones piadosas (cursos de declamación, antologías, historias de la literatura nacional) contarán con él. Pero también pertenecerá a otra iglesia, invisible, y esa inclusión no se debe a la fracción de llanto de su palabra. Borges identifica y confunde una poesía con un modo de leer, una enseñanza, una institución. La piedad, la pobreza y las lágrimas, esa parte de la poesía de Carriego, tiene su crítica, antologías e historias, todas melancólicas.

Borges funde, en realidad, dos ataques. En una zona de la literatura de Carriego, el poeta anterior (que es también una zona de Palermo y una clase de hombres), enfrenta a sus propios contemporáneos. Dice de Carriego: "Su exigencia de conmover lo

indujo a una lacrimosa estética socialista, cuya inconsciente reducción al absurdo efectuarían mucho después los de Boedo". Y *contra sus contemporáneos* liga la literatura del lamento con la representación de la vida cotidiana y doméstica con sus comadres, chismes y golpes bajos. Eso es Carriego y el realismo social y la estética de las lágrimas. Dicho de otro modo: en la mitad de Palermo, la progresista, y en la mitad correspondiente de la literatura de Carriego, está Boedo, contra quien se escribe el libro de crítica. Y esa alianza literaria de pobreza, barrio, vida cotidiana y lágrimas es lo que Borges vino a liquidar en la literatura argentina, esa representación y esa política.

La literatura argentina está ligada con el pueblo y su vida. Pero no con esa vida, dice Borges, y no en esa literatura para el pueblo. Tampoco en la impostación retórica de la literatura del pueblo cuando se quiere literatura. Esa es la otra parte mala de Carriego: los palabreos, los términos abstractos, las sensiblerías, dice, son los estigmas de la versificación orillera. Y otra vez confunde esa literatura con su institución, y de un modo tal que no se sabe, al leer, si escribe sobre la poesía, la enseñanza o la crítica: son los "estilistas", las "almas acústicas", la poesía como mostradero de rimas, junto con los textos con variantes, los aparatos críticos y las autoridades. En síntesis, ni la representación lacrimosa de la vida del pueblo, ni tampoco la impostación retórica del pueblo cuando hace poesía. Ni esa poesía ni sus respectivas academias, que se confunden.

Hay tres tiempos en el texto de Borges: su propio tiempo, que lo enfrenta con la estética del realismo social, el tiempo de Carriego, que es como su padre y su espacio y que contiene lágrimas precursoras del otro y, también, el tiempo pasado de Carriego y de su padre, el de los otros precursores: la tradición gauchesca que aparece como referencia fundamental en Carriego y en Borges. Estos tres tiempos superpuestos, como los espacios, hablan de significados en el pasado y de sentidos en el presente. La tradición puede cambiarse cada vez: se le dan o quitan sentidos, se la politiza o despolitiza, se la desvía; la tradición es histórica y funciona como material literario blando, trabajable.

La poesía gauchesca ha sido un acontecimiento tal en la historia de nuestra cultura que nos llevó hasta ahora, hasta la muerte

de Borges, a repetir y a elegir uno u otro tono o fragmento para significar que somos argentinos, y también a reflexionar sobre la literatura política y la política de la literatura. Nos convenció además de que la única sanción posible de una obra literaria es la popularidad absoluta, su fusión con la lengua hablada, su cita inconciente en la conversación. La literatura gauchesca dio dos tonos: el desafío de la lengua violenta y la guerra, y también el lamento por el despojo, la injusticia y la desigualdad ante la ley. Pero no hay en el género separación entre poética y política ni tampoco categoría de realismo: esto aparece después y es posible que haya transformado retroactivamente la lectura del género. En *Martín Fierro* desafío, guerra, lágrimas y lamentos están juntos, alternando y encadenándose en una sintaxis específica. Los dos tonos son políticos, los dos se fijan como representaciones del pueblo y los dos pasan a significar lo argentino. La historia los desmembra, reformula y transforma, y el lamento, pérdida y queja social que precede siempre a una decisión política (de desertar, de enfrentar, de exiliarse, de resistir), queda reducido en el *Carriego* de Borges contra Boedo a la piedad individual por la desgracia del otro, de la costurerita y la tía soltera: *queda feminizado, despolitizado y cotidianizado*. Y como sabe que para escribir literatura argentina en ese momento debe trabajar sus signos, los de la tradición clásica, elige el otro tono y la otra representación: el desafío, la guerra-fiesta y el truquiflor de Ascasubi, las novelas de Eduardo Gutiérrez y el gesto de Cruz cuando corta las cuerdas de la guitarra, y también mata al cantor: todo eso está en *Evaristo Carriego* contra la política del lamento, contra Carriego y su propio presente. Y si las lágrimas se funden con la domesticidad, el desafío y la guerra asumen la representación de la contradomesticidad, de la otra vida donde Borges pone la literatura. *Con Borges concluye la separación de los tonos clásicos, que en adelante aparecen como enemigos, como dos estéticas enemigas*.

Entonces puede aparecer la otra mitad de Carriego en el otro Palermo, y a propósito de *La canción del barrio* escribe sobre gauchos, compadritos, milongas y trucos. En "El casamiento" y "El velorio" de Carriego encuentra su materia, que es "el tono del pobrero conversador". La milonga es una de las grandes conversaciones de Buenos Aires, el truco la otra, y la muerte da

el velorio, conversadero general que no le cerró a nadie la puerta. Este es el gesto fundamental de la crítica de Borges y quizá de la fundación de su literatura. La materia de la literatura argentina se encuentra en ciertos momentos conversados de la cultura de los que no tienen literatura: en los *ratos oídos* que sacan de lo cotidiano y cortan el tiempo y el espacio: en el truco y su conversación hecha de desafíos, donde el idioma es otro de golpe, en el ritmo de guerra y fiesta conversada de la milonga, en las narraciones de duelos y venganzas que se dicen entre sí los pobres y en las inscripciones que ellos ponen en sus carros. Esas hablas fuera de la lengua sacan a los hombres de su vida cotidiana, la irrealizan y entonces pueden devolverla en su felicidad y plenitud: son los equivalentes funcionales del libro.

No se trata entonces, en Borges, de la idea de que la verdad se encuentra en los hombres rudos o en las vidas elementales. *Son los relatos de eso, oídos*, y las transformaciones de la lengua que operan, los que ocupan las horas fuera de la vida de una cultura sin literatura: sin instituciones ni realismo. No hay oposición entre literatura y vida sino entre modos diversos de la literatura y la lengua y modos diversos de la vida. Eso es lo que Borges toma del Palermo de Carriego, y cuando lo escribe no se sabe si habla de sí o del otro escritor, de su materia o de la del otro. El otro Carriego, el malo, se confundía con las instituciones literarias; cuando escribe sobre este, el del espacio común, simplemente escribe: lo usa para hacer su literatura. Carriego, con su mitad criolla, le ayudó a escribir los textos que acompañan, complementan y forman el libro de crítica: Palermo, El truco, Las inscripciones de los carros.

Y ahora, la alianza. Si el Palermo y la literatura de Carriego son lugares de mezcla, el Palermo de Borges y su literatura se construye con la mitad buena de Carriego, el de los conversaderos y desafíos, y la otra mitad de Borges, los libros ingleses. La materia literaria es, para Borges, un mixto que produce choque y confrontación. Y cuando escribe sobre Palermo y llega al extremo más bravo, a Tierra del Fuego y a Juan Murafía, más alto se le va la lengua escrita y la cita de la literatura en otra lengua: a Browning. Y otra vez en el resumen, y otra vez en el prólogo de 1950, al lado del guapo la cita en alemán. La literatura escrita en

otra lengua es convocada directamente, citada. Carriego y su Palermo inventaron para Borges *el espacio exterior* que necesitaba para formar la alianza con la biblioteca de adentro. En 1955 lo dice directamente, cuando ya no necesita disputar la vida y las instituciones con el realismo social: Carriego le descubrió lo que estaba más allá de la biblioteca de ilimitados libros ingleses, y más allá de la verja con lanzas de su jardín. Y si la mitad de Carriego es la otra vida de los otros, la otra vida de Borges, la que saca de la vida cotidiana, está en la biblioteca, que le da las citas en otra lengua. Los fuera de la vida de los dos, que son dos fuera de la lengua, de la hablada argentina y sus tonos, y de la escrita. La construcción de esa alianza, que es un choque (porque sacar de la vida puede transformarse en muchos cuentos de Borges en sacar la vida) es materia literaria en Borges: lengua, técnica, relato, todo uno. Y el choque que produce la alianza y la confrontación de dos lenguas otras y de otras dos vidas lleva al fin, a la muerte, al cierre de la figura y de los textos.

El libro de crítica de Borges es un mosaico, con agregados y fragmentos: un libro no orgánico. Esto, y el ataque a las instituciones, el impulso a buscar la literatura donde no se llama literatura, la definición de lo literario como el afuera de la vida, la mezcla entre literatura alta y popular, son las marcas históricas de la vanguardia y del deseo de modernidad de Borges. En la confrontación con Carriego, con la piedad y el realismo, en la confrontación de registros y contando confrontaciones y violencias, Borges encontró su propio tono literario. Ese es el Borges que escribió *Evaristo Carriego* a los treinta años para separar los tonos de la tradición gauchesca. Treinta o cuarenta años después de su pasaje por Carriego, otros pasaron por Borges para leer y escribir en confrontación y violencia; politizaron y recuperaron sus desafíos para dirigirlos, otra vez, contra la representación piadosa de la vida cotidiana del pueblo.

BORGES ANTE LA LEY

La construcción de una ecuación lengua-ley: esa podría ser la definición más general, universal, de la literatura. En la literatu-

ra, esa ecuación se hace clara, nítida, visible, en la relación entre la literatura y el pueblo. En la literatura para el pueblo, y en la literatura del pueblo. En la primera la construcción es evidente porque se la cuenta. La literatura para el pueblo sería la que usa, como tema, la forma de la ecuación más general de la literatura. La operación consiste en identificar la ley con la justicia, en recitar la ley, y en representar su triunfo inexorable en el registro verbal o con la entonación de la voz de esos a quienes quiere dirigirse. La literatura para el pueblo *funde ley con justicia y traduce esa fusión a la lengua del pueblo*, al modo en que el pueblo se cuenta historias: al modo en que se representa el mundo.

La literatura del pueblo, por su parte, puede aceptar o no la fusión traducida. Puede apropiársela y transformarla, y también puede ofrecerle otra, contraria, como un espejo: entonces la literatura del pueblo separa nítidamente la justicia de la ley, *identifica la justicia* con su propia voz, registro, historia, representaciones (*con su propia lengua*), y *arroja* esa fusión contra la ley.

A Borges le hubiera gustado que sus cuentos (los de confrontaciones y venganzas, de confesiones y conjuras, de los que esperan justicia y los que la hacen) se leyeran como literatura popular. Ordenó muchas de sus ficciones alrededor de la justicia y administró justicia en sus ficciones. Usó dos justicias literarias: la de más abajo, la oral, nacional, la de la biblia del pueblo de la tradición gauchesca, y la de más arriba, la más alta, la de la biblia inglesa del dios judío y del talión, que es también la de la tradición literaria de la escritura. A veces las fundió, así como ligó la literatura alta, cuya lengua es necesario traducir a la de la oralidad, con la baja, que necesita la traducción de la oralidad a lo escrito. Las fundió para dirigirlas contra la ley. En "El milagro secreto" dios suspende el tiempo (pone su ley, la eternidad) para que el cristo judío fusilado por los nazis pueda terminar su obra; en "La muerte y la brújula" triunfa la justicia familiar del delincuente judío, que es a la vez la justicia infame del hampa contra la justicia de la ley; en "Emma Zunz" triunfa la justicia de la obrera judía que venga sola, en su ley, a su padre. Además, fundió el momento en que se hace justicia con el momento de la verdad del destino de un sujeto ("Poema conjetural". "La muerte y la brújula", "El sur").

En la literatura argentina Borges fue hacia atrás y hacia abajo; a José Hernández, a algunos poemas de Carriego y algunos folletines de Eduardo Gutiérrez. Son los argentinos que lo inspiraron y lo hicieron escribir: los lugares donde Borges sintió la lengua como suya. Los leyó, usó y hostigó porque su justicia carecía de respeto y obediencia. Hoy es posible ponerlo junto a Hernández y ver cómo impuso e impartió su justicia al otro, al que solamente escribió sobre la relación entre la lengua, la justicia y la ley. Uno en cada siglo, los dos cambiaron la literatura: Hernández dio vuelta y puso fin al género gauchesco y Borges dio vuelta y puso "El fin" a *La vuelta* de Hernández.

Escribió dos cuentos, uno para *La ida* y otro para *La vuelta*. Fue justo. Su construcción de la ecuación lengua-ley consistió en tomar el momento clave de cada uno y a la vez quitarles su clave. En "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)" (*Sur* 122, diciembre 1944), se apoyó en el encuentro de Martín Fierro con la partida y la deserción de Cruz. Hay que ir más atrás y más abajo para leer su gesto y ponerlo sobre el gesto de Hernández.

El enfrentamiento del gaucho con la partida forma parte de un relato mayor, el de la biografía oral. Se trata de una historia referida a un bandido rural, a un desertor o a un errante, que se cantó en todas las regiones con latifundio y en período de transición y modernización: sur de Italia, Andalucía, Brasil; en el folclore argentino se la encuentra como "relación" o "argumento". Narró una serie de acciones en las que un gaucho, en este caso, es acusado por un delito que no cometió o que según su código (el de la justicia oral, consuetudinaria) no es un delito, y enfrenta a los representantes de la ley. La autobiografía oral es un relato jurídico, constituido enteramente por el juego de la ley: su centro es el sujeto culpable para una, la moderna, escrita y hegemónica, pero inocente para la otra, la propia. Habla nada más que de la tragedia de un sujeto entre dos órdenes jurídicos (entre dos biblias), en el punto preciso en que si acepta uno deja de pertenecer al otro. Obviamente, se trata de una biografía colectiva; es la ficción de una sociedad dividida, anterior a la unificación política y jurídica del estado, y también posterior, cuando los códigos enfrentados siguen agitando todavía las conciencias. Pero lo que hizo de la biografía oral un relato ejemplar en la literatura (en la

cultura) argentina es que su sentido cambia según se la escriba como biografía o se la escriba (y cante) como autobiografía. Según el código (la lengua y la ley) que se elija, según la voz venga de afuera (de arriba) o de abajo y de adentro del sujeto. La escritura de esa vida se dividió entre su uso como biografía por parte de Sarmiento, y su uso como autobiografía por parte de Mansilla y de Hernández. El uso biográfico sirvió para atacar al sujeto y ponerlo como ejemplo de barbarie criminal (como delincuente); el uso autobiográfico para defenderlo y a la vez atacar a los enemigos políticos del que escribe.

Cuando Sarmiento cuenta la infancia y juventud de Facundo usa, él mismo lo dice, testimonios orales, pero esos relatos reiteran una biografía construida después de su muerte, una biografía retroactiva para erigir a Facundo en héroe popular. Desde los enfrentamientos con padres y maestros y el asesinato del juez que le pide la papeleta, hasta la deserción del ejército y el encuentro con la partida (es decir, desde su confrontación, uno por uno, con los representantes de la ley en cada etapa de su vida), toda la vida de Facundo anterior a su poder político no hace sino repetir el esquema estereotipado de la biografía oral. Pero faltan la injusticia, la inocencia, y la voz del sujeto (faltan los dos códigos: su lengua y su ley), y entonces Facundo no sólo aparece como el misterio, el enigma, el otro, sino como un delincuente sin razón, por naturaleza (por su naturaleza), por mera insensatez de la barbarie. Veinticinco años después Mansilla transcribe (traduce su lengua) o construye relatos que los refugiados entre los indios le habrían referido, y su gesto es el opuesto: los narradores se demoran en los motivos desencadenantes del enfrentamiento con la ley y en la "desgracia", inevitable para la suya. Mansilla usa las autobiografías para denunciar la arbitrariedad de la justicia y el desamparo en que se encuentran las clases populares, que deben ser protegidas y educadas. Le sirven para atacar a las instituciones, como a Hernández: los dos sostienen que los gauchos son ilegales y rebeldes porque un tipo determinado de política y de leyes (las de sus enemigos) los han transformado en ilegales y rebeldes.

En *La ida* de Martín Fierro las autobiografías de Fierro y de Cruz son relatos violentamente antijurídicos (contra la ley de le-

vas, que se aplicaba en el campo, a los no propietarios, y no en la ciudad: la ley que desmentía la igualdad ante la ley y que también quitaba mano de obra a los hacendados). Y son relatos violentamente antimilitares: es el pasaje por el ejército el que despoja a Martín Fierro y lo transforma en gaucho malo; es el comandante del ejército el que quita la mujer a Cruz y abre su cadena de crímenes. En los dos casos el juez decide arbitrariamente y de modos opuestos: a Martín Fierro le aplica la ley de levas porque no votó (y eso no era delito para la ley), y a Cruz (que era un delincuente que huía de la justicia por haber matado al adulón del comandante y al cantor que se burló de él) lo destina a enfrentar a los que enfrentaban la ley de vagos y levas, a los "delincuentes". Dice Cruz que dijo el juez (y lo dice sin usar su lengua, en estilo indirecto): "Y me largó una plocama / tratándome de valiente, / que yo era un hombre decente, / y que dende aquel momento / me nombraba de sargento / pa que mandara la gente" (vv. 2053-2058). La valentía, el valor supremo del código oral (su ley, para sobrevivir y defenderse en un mundo implacable) puede ser "decencia" o "delincuencia" según a quienes sirve. Tiene, como el gaucho, como su biografía, dos usos. Por eso Cruz y Fierro, en el momento del enfrentamiento, el momento crucial de *La ida*, uno de un lado y otro del otro, representan los dos códigos: Fierro es delincuente para la ley escrita, y valiente para su justicia (su ley) y para el código de su lengua literaria; Cruz es valiente "decente" para el código del juez. La operación consiste en enfrentar entre sí a los iguales: los agentes de un código chocan con los del otro en una batalla cuyo marco y contexto es la comunidad de quienes la contemplan (esos a quienes se dirige), y que se les ofrece, muchas veces, siempre, como ficción. Y como con el valor y con la biografía, el momento tiene dos sentidos, dos interpretaciones y dos usos: es la ficción para el pueblo o la ficción del pueblo según la posición de Cruz, según su identificación con la justicia de la ley de la partida, la no lengua del juez, o con la de Fierro, su igual: el que tiene su misma lengua. Cuando Cruz reconoce a Fierro como valiente invierte la categoría de delito (invierte al juez): "Cruz no consiente / que se cometa el delito / de matar ansí un valiente" (vv. 1625-1626). Hernández escribió y arrojó a sus enemigos po-

líticos el texto más radical de la autobiografía oral: el que muestra la existencia de dos órdenes jurídicos y muestra que uno de ellos, usado de un modo diferencial, según las lenguas, pone al otro fuera de la ley. La ley crea delincuentes.

Borges tomó ese momento de *La ida* y lo narró como ella, desde adentro, del lado de la justicia de la autobiografía, *pero sin la lengua* de Cruz y en estilo indirecto. Como hizo Cruz con el juez. Y construyó un paralelo con otro momento biográfico: Cruz se niega a ir a la ciudad, al lugar del código escrito, y asesina al peón traidor entregado a la ciudad, el que se burló de su negativa a compartir el código. Después, ya criminal, enfrenta a la partida y es atrapado. Los dos momentos biográficos, que en el cuento de Borges son los dos momentos en que Cruz pasa a la ilegalidad porque asume su código, se unen y superponen *por una palabra que le quita la palabra*: "Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad". Y al fin: "Este, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya le estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desafortada llanura: Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro". Así termina el cuento de Borges, sin voz de Cruz y en discurso indirecto, sin lengua (sin palabras, sin entendimiento, sólo con un cuerpo o destino de animal mientras pelea) pero con su ley. El vacío de la lengua de Cruz está cubierto por la lengua literaria de Borges. El otro vacío, el del resto de la biografía, que es biografía y no autobiografía, está cubierto por Sarmiento, por el esquema narrativo, el código de las biografías de gauchos decentes de Sarmiento. Con el código y la escritura de Sarmiento, Borges enfrentó la autobiografía de Hernández. Con su enemigo político en el momento mismo en que escribió *La ida*.

La biografía de Cruz de Borges es biografía como las de Sarmiento por su sistema narrativo, por la oposición del campo con

la ciudad, porque omite jueces, porque lleva un epígrafe (de Yeats) en inglés, no traducido como los de Sarmiento, y porque el pasaje de Cruz por el ejército lo civiliza: cuando sale reaparece "casado o amancebado, padre de un hijo, dueño de una fracción de campo. En 1869 fue nombrado sargento de la policía rural. Había corregido el pasado; en aquel tiempo debió considerarse feliz, aunque profundamente no lo era". Aquí, en el momento de la entrada de Cruz en la ley, entra Borges para refutar a Sarmiento y pasarse del lado de Hernández: cuando hay algo profundo en Cruz. Cruz, el gaucho inútilmente civilizado, lleva uno de los nombres de Borges, Isidoro; los apellidos de sus antepasados se distribuyen entre los que mandan las tropas, del lado de Sarmiento.

En "El fin" (*La Nación*, 11 de octubre, 1953), Borges enfrenta a Hernández consigo mismo; a *La vuelta* con la lógica de *La ida*. Allí el negro que perdió la payada mata al héroe Martín Fierro y hace justicia otra vez. Esta vez, desde más abajo que el gaucho. En el texto de Hernández, el libro didáctico de la literatura argentina, el de la modernización y el pacto, Martín Fierro enuncia (en una lengua impersonal y casi anónima, una lengua de transición entre la del gaucho y la del juez) la nueva ley de la unificación jurídica del estado. Esto implica que los gauchos deben abandonar su código de justicia (no necesariamente su lengua) para integrarse a la ley única, universal. Ahora la justicia y la ley coinciden con la lengua del gaucho, y esa justicia es, también, la de dios. Y además Fierro dice: "El trabajar es la ley" (v. 4649). Cuando el negro pierde la payada (porque su maestro fue un fraile y porque no conocía las tareas del campo, que es entonces, ahora, lo que está en juego en la ley) y revela que es el hermano menor del negro que Fierro asesinó en *La ida* y el desafío ya no es por el saber, por la justa del saber, sino por la otra justicia, *los presentes los separan*. El enfrentamiento fue el momento clave de *La ida*, la separación de los cuerpos es el momento clave de *La vuelta*: las diferencias, ahora, se solucionan por diálogo, por la palabra.

Borges, en "El fin", pone otra vez la justicia oral y familiar contra la ley, y ahora Martín Fierro es el representante de la ley.

Contra el texto Sarmiento para las masas, en su lengua, Borges levanta *La ida*, el texto de la confrontación, como un espejo. El otro espejo que construye reitera, invertidamente, la lucha del negro y Fierro de *La ida*: en "El fin" Martín Fierro marca al negro y el negro se tiende en una puñalada final. Esta inversión es la del lugar de la lengua; Borges da voz a Martín Fierro y al negro, porque en el diálogo Martín Fierro se separa de las palabras de la ley, de sus propios consejos, y asume la antigua justicia. Le da voz para renegar de sí mismo y para que la justicia se cumpla con su código y también con su cuerpo. El negro: "Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Era el otro: no tenía destino y había matado un hombre". La lengua literaria de Borges era, también, especular: los dos cuentos sobre el clásico forman un espejo; Cruz encuentra en la "Biografía" su destino, y el negro lo pierde en "El fin".

A esos cuerpos en lucha por la justicia final, Borges les dio lengua. Y para eso tuvo que enmudecer y vaciar otra, la del que ve: el patrón de la pulpería, el vasco Recabarren, ha quedado sin habla y paralizado el brazo derecho después de la payada. Es pura mirada sin tiempo, cuerpo sin lengua, voz ni escritura; una mirada fundida con la de la llanura: es la representación de dios. Y en esa palabra del mudo está la del que escribe: "Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música... Desde su catre, Recabarren vio el fin". La eternidad contempla la muerte del cuerpo al que Borges dio voz y justicia. O: porque a los cuerpos en lucha puso voz y justicia, tuvo que enmudecer a la representación de dios: sacarle la lengua y encomendarse a él. Y representarlo en el nombre, con muchas erres, de la biblia inglesa del dios judío. En el vacío de la lengua de la ley de dios construyó esta vez su lengua literaria. Y a la vez su utopía, que es la lengua intraducible, la música sin código de la llanura.

En los cuentos sobre el clásico, Borges usó el esquema de la literatura del pueblo, el de la confrontación de la justicia con la ley, y le sacó la lengua a alguien. En la "Biografía", para de-

jarles la justicia y sacarles la lengua a los que él se representaba literariamente como el pueblo en la década del cincuenta, les dejó el cuerpo, un cuerpo en guerra, que comprende. Se puede contradecir y robar una lengua pero no un cuerpo. En "El fin", para dejarles lengua, cuerpo y justicia tuvo que matar al héroe popular y quitar la lengua de otros cuerpos, poniéndolos en la ley de dios, la de la eternidad. En ese vacío verbal y en ese lleno corporal construyó su literatura: su ecuación particular de la lengua y la ley. Toda esta operación la realizó para enfrentar a la literatura para el pueblo, la que construye la ecuación identificando justicia con ley y pone la fusión en la lengua del pueblo. Su enemiga, en la década del cincuenta, era esa literatura que traduce ley por justicia. Él discrepaba con esa traducción.

Un clásico es el que puede ser usado como presente por muchos presentes: no podemos leer, no podemos usar a Borges de otro modo, ahora. Él mismo escribió con su literatura el código literario (la lengua y la ley) con el que lo leemos. Quiero decir que él fue y sigue siendo para nosotros la literatura. Cuando la ecuación lengua-ley de Borges pueda ser hostigada por otra justicia habrá cambiado la historia y la literatura argentina. Entonces habrá otro libro, donde el de Borges será lo que fue el de Hernández para Borges, una de sus dos biblias: "La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (I Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones" ("Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)").

TRES

EN EL PARAÍSO DEL INFIERNO EL *FAUSTO* ARGENTINO UN PASTICHE DE CRITICA LITERARIA

I

La literatura argentina anterior al establecimiento definitivo del estado en 1880 (es decir, anterior a la autonomización de lo político y su constitución como esfera separada del espacio cultural y literario) podría leerse según la construcción de representaciones, y por lo tanto según las posiciones de los sujetos, en esta secuencia: a) los otros: indios-negros-inmigrantes-gauchos y sus relaciones *entre sí*; b) los que mandan y saben (militares-políticos-estancieros-sacerdotes-doctores), sus relaciones entre sí y con los otros; y c) los espacios: el desierto, la frontera, el campo, el interior, la ciudad, el exilio, Europa: sus relaciones y a la vez los diversos tipos de vínculos con los otros y los que se disputan el poder. Trazado de la representación: el dibujo del mapa construye, cada vez, el estado.

Pero si se quiere dar un paso más (si se quiere dar volumen a un conjunto de redes que pueden hacer excesivamente planos los caminos entre subordinados, poderosos y el despliegue de los espacios), el punto de partida sería la identificación, y el juego de distancias mínimas, entre lo que se postula como político y lo que

se postula como literario. Lo político es lo ya dicho: la función estatal de lo escrito en tanto instancia de unificación, con integración de unos y exclusión de otros y, además, la posición referencial o derivada de lo escrito en la coyuntura política, que es siempre un momento de las relaciones entre los sectores que se disputan la hegemonía. Lo literario es la articulación específica y cambiante cada vez entre lengua (entendida como registro y cultura) y ley (que no contiene solamente la idea de justicia, sino la de una norma general y abstracta, "racional" y "universal"). Esa articulación lengua-ley toma la forma de una relación entre diversas "irracionalidades"-particularismos (pasión, enigma, desorden, violencia) y los valores universales postulados (libertad, progreso, justicia, unidad, civilización). A partir de esta relación, de las formas y modos múltiples que puede tomar, se definen narraciones y textualidades diversas, y se delimita otra vez el lugar de los escritores: su trabajo consiste en producir todo un encaje con diferentes tipos de conjunciones, filiaciones, exclusiones en el interior de los vínculos entre especificidades y elementos de cohesión. El escritor, según los circuitos de interlocución en los que se sitúe, según los géneros que use y según las coyunturas políticas, distribuye las fuerzas en la lengua y en el mapa del estado: con el mismo gesto indiferencia política y literatura. Antes del 80 conflicto cultural y conflicto político se identifican: los dos son uno y ese es uno de los núcleos de nuestra cultura.

Para periodizar el género gauchesco según su historia interna (y no según las etapas políticas a las que refiere linealmente) puede postularse un primer corte, el de la parodia de *Fausto*; es el primer texto del género que separa nítidamente literatura y política. Define la primera por exclusión de la última e introduce una secuencia típicamente moderna que puede enunciarse así: despolitización, autonomización de lo literario, problematización de las construcciones representativas del género, y apertura de un debate nuevo entre los escritores, es decir, reformulación de sus funciones específicas.

Todo puede sintetizarse en un corte y un cambio de lugar; el corte es el salto producido por la progresiva despolitización de

una de las líneas del género, los relatos sobre la visita del gaucho a la ciudad en ocasión de una celebración política. El cambio de lugar es, en realidad, una metáfora y un desplazamiento de la sección del periódico que enmarca lo escrito: la crónica de la fiesta ya no es "cívica" y política sino puramente cultural, la de una representación en el Colón. *Fausto* despolitiza la relación entre lengua y ley (registros y código) porque se distancia de las representaciones del género y porque las leyes y convenciones universales son precisamente las de la representación.

Los diálogos y relatos de visita del gaucho a la ciudad pueden leerse como la contraparte exacta de los cielitos y mediacañas de celebración de la victoria militar en el campo: allí el escritor "iba" al campo (de batalla y también al lugar de la estancia) a usar el registro y la cultura oral de los gauchos para politizarlas-militarizarlas y unir y celebrar. En la visita a la ciudad el gaucho va a los festejos políticos, ahora civiles, y contempla y usa (con dificultades y a veces con miedo) la cultura de la ciudad. La visita aparece entonces como el complemento necesario al equilibrio paternalista de la alianza y, a la vez, se constituye de entrada por su carácter secundario, derivado y, como tal, problemático.¹

Esta línea del género es, en realidad, un tratado sobre *las relaciones civiles* (políticas, comerciales, jurídicas, culturales) entre la

¹ Cfr. Amaro Villanueva, *Crítica y pico*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1972 (1ª ed., 1945), cap. IV, "El ingenioso Hidalgo", pág. 167. Dice Villanueva: llegar a la *Relación* es apreciar cómo descaee aquel impulso civil, aquel espíritu de militancia que es el sello inconfundible de sus creaciones anteriores. El lector ve deslucirse allí, desorientada, aquella despierta *sonrisa revolucionaria* de otros días, no por gaucha menos sutil que la que Heine distinguiera en Byron. Esa sonrisa se va tornando gradualmente, allí, contra el mismo protagonista del relato, que es el gaucho de la Guardia del Monte, el compositor aparente de sus más notables *cielitos*, al ritmo de los sucesos en que transcurre su andanza festiva por la ciudad. Y esto constituye una extraña e imprevista conversión de espíritu de la musa popular de Hidalgo, por no decir una traición a sí misma".

Si el mecanismo fundante de la parodia es la inversión (de espacios, de procedimientos), la visita a la ciudad, en la medida en que invierte la "ida" al campo del escritor, ya puede leerse como parodia. No habría que inventar una historia, un desarrollo o el desgaste de formas; sólo la secundariedad en la forma de la inversión y su conciencia.

ciudad y el campo; construye y mide esas relaciones y por lo tanto las alianzas que trascienden la guerra y el trabajo, los dos espacios de subordinación del gaucho (soldado, peón) fundantes del género: sus dos pactos básicos. La historia de los diálogos de visita a la ciudad es la historia de la representación, y por lo tanto de la postulación, de relaciones no necesarias, relaciones estrictamente festivas. La cadena de los diálogos cuenta esa historia, que es también una de las historias, la más literaria, del género.

La visita pone al desnudo y dice directamente que no hay género gauchesco sin algún tipo de alianza o contrato. En la lógica política del género todo vínculo entre personajes, palabras, enunciados, espacios y acciones, pasa por las categorías estratégicas "aliado" o "enemigo" y toma, respectivamente, la forma del pacto y alianza, o la del enfrentamiento y guerra. Pero en la visita a la ciudad aparece un tipo de contrato a mitad de camino, donde el otro del que habla se encuentra *entre* el aliado y el enemigo: es la transacción comercial, los lugares donde aparece el dinero y, por lo tanto, la posibilidad de estafa ("cuento"). En la ciudad, además, existe el peligro de ser engañado por algo semejante al dinero, de su misma sustancia: la letra escrita.² Si se lee como un relato único la serie de diálogos de visita del gaucho a la ciudad puede verse aparecer, nítidamente, la historia del género como una historia de despolitización que logra transformar el pacto en cuento. El circuito va desde Hidalgo a del Campo: del pacto político de unidad ciudad-campo, el deber de ir a festejar a la patria en su aniversario, al pacto de compraventa de alma entre Fausto y el diablo.

² En Luis Pérez hay un texto no dialogado, "Carta de Lucho Olivares al Editor", en *El Torito de los muchachos* (1830), editado por el Instituto bibliográfico "Antonio Zinny", Buenos Aires, 1978 (*Estudio preliminar* de Olga Fernández Latour de Botas). Aparece en los números 7 (pág. 26), 9 (pág. 35), 11 (pág. 43) y 16 (pág. 57). Narra la visita de Lucho a la ciudad y sus inconvenientes con el pulpero por la confusión entre papeles (dinero y periódicos políticos). El texto se abre así: "El día de San Bartolo / Como es que el Diablo anda suelto / En el mismo plan del bajo / Topé un papelón envuelto". Lucho cree que se trata de dinero y se lo da al pulpero para pagar la bebida, pero él le dice que son gacetas y lo obliga a dejar el poncho como prenda, después de una lucha. Ya afuera, pide a un "escuelero" de la Recoleta que se los lea creyendo que se trata del *Torito*, pero son diarios unitarios opositores de Córdoba. El "papelón" envuelto de la ciudad articula, identifica y confunde letra, economía, política e inconvenientes.

Esa historia, condición de la ficción moderna y autónoma de *Fausto*, se asienta en dos series de acontecimientos narrativos específicos: los contratiempos, inconvenientes y choques de los gauchos que acompañan a los tratos y pactos comerciales y también a las aventuras en la ciudad. La serie de esos dos órdenes de inconvenientes traza otro mapa, que culmina en *Fausto* y que aparece como la crítica más radical de las representaciones de las alianzas del género.

La "Relación de las fiestas mayas" (1822) de Bartolomé Hidalgo, abre la serie. Allí se inserta un pacto en el interior de otro y el cuento, la "relación", es literal. El que fue a la ciudad, Contreras, narra lo que vio en ocio y festejo, el espectáculo de la cultura de la ciudad a propósito del aniversario político. Cuenta a Chano, que no pudo ir por la herida que le produjo el encuentro a cuchillo con un domador que *no cumplió el pacto comercial*.³ El accidente, primer choque de la serie, sirve de justificación y excusa por *no haber cumplido con una obligación política*: ir a celebrar el pacto nacional, la unión de la ciudad y el campo contra los enemigos de la revolución. En un momento de crisis, con peligro de traición a la revolución, Hidalgo trata de recrear el fervor patriótico que acompañó a las primeras celebraciones.⁴ Cha-

³ Bartolomé Hidalgo, "Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las Fiestas Mayas de Buenos Aires, en el año 1822", en *Poetas gauchescos* (ed. de E. Tiscornia), Buenos Aires, Losada, 1974 (3a.). Dice Chano: "Se me apareció, el veinticuatro, / Sayavedra, el domador, / a comprarme unos caballos; / le pedí a dieciocho reales, / le pareció de su agrado / y ya no se habló palabra; / y ya el ajuste cerramos / por señas, que el trato se hizo / con caña y con mate amargo". Sayavedra, "con el aguardientazo" y quiere deshacer el trato y se traban en lucha: "Se jué y me quedé caliente, / sintiendo no tanto el tajo / como el haberme impedío / ver las junciones de Mayo: / de ese día, por el cual / me arriaron un balazo / y peliaré hasta que quede, / en el suelo, hecho miñangos. / Si usted estuvo, Contreras, / cuentemé lo que ha pasado" (vv. 15-54).

⁴ Cfr. Tulio Halperin Donghi, *Revolución y guerra*, op. cit., págs. 182 y 183: "Los festejos del 25 de mayo, de desarrollo primero paralelo a las festividades devotas tradicionales, terminan por rivalizar con éxito con estas" (se refiere a 1811 y 1812). Halperin Donghi señala que las fiestas medían "el temple político de la ciudad frente a sus gobernantes a través del entusiasmo que sus multitudes ponen en la celebración". En esos festejos "la ciudad se festeja a sí misma; ebria de su propia gloria, la 'inmortal' Buenos Aires se presenta como libertadora de un mundo".

no quedó herido y no pudo cumplir el pacto político *porque* el domador Sayavedra⁵ no cumplió el pacto comercial; el alcohol lo ha transformado en otro, y todo otro implica lucha y peligro de ruptura del pacto. El incidente ocurre en el campo, entre iguales, es privado y se subordina al pacto político como lo que impide su cumplimiento.

A partir de esa figura se reconstituye la cadena en movimiento y el juego de la sintaxis del género. La historia libera la escena de su dependencia del pacto político y la traslada a la ciudad; la excusa por no ir se torna en motivo para ir; es en la ciudad donde se realizan las transacciones. La venta aparece, así, por presión de la poética del género que no concibe motivo que no reproduzca el vínculo constitutivo de las dos culturas, como otra de las caras de la relación entre ciudad y campo. El otro toma la máscara del "vivo" que intenta embaucar: el rico o gringo sólo acceden al pago bajo amenaza de cuchillo. Toda transacción queda marcada por el contratiempo y prevalece entonces el peso peligroso de la ciudad: es el lugar mismo del cuento.

Se trata de un doble contexto y de una doble referencia, característica de los fenómenos del género: por un lado, en Hidalgo, una escena sintética constituida en topoi (trato comercial-ruptura) que funciona subordinada al pacto político, y por el otro su autonomización y variación, que depende de los contextos contemporáneos (coyunturas) de los escritores del género y de sus modos de construir las representaciones-relaciones. Lo que cuenta la serie, otra vez, es el proceso de despolitización de la representación del gaucho en el género; a medida que los pactos y tratos pierden su carácter público, lo comercial gana en importancia y autonomía. O mejor: lo comercial ocupa el espacio público que lo político deja vacante. Los momentos de esta cadena están marcados por los textos de Luis Pérez, Manuel de Araucho y Estanislao del Campo:⁶ en *Fausto* se asiste a una despolitización genera-

⁵ Los caminos de otra lectura posible se abren en este nombre: *Sayavedra* es el que impediría a Chano cumplir con el pacto de unidad nacional.

⁶ *Luis Pérez*: en el diálogo que nos ha llegado inconcluso, "Diálogo que tuvo lugar entre el Sr. Chuche Gestos y Antuco Gramajo, con motivo de las fiestas en celebridad del ascenso al mando del ilustre Restaurador de las leyes Brigadier General D. Juan Manuel de Rosas, dedicado por su autor a S. E." (1835), en Jorge

lizada que deja solas, como esferas autónomas de relación entre la ciudad y el campo, la comercial y la cultural, encarnadas en los dos protagonistas del diálogo: Laguna y su venta de *lana* con inconvenientes, y Pollo y su visita accidentada al teatro donde asiste a la representación de otro pacto, la venta de *alma*.

Y a medida que cambia la función del gaucho, cambia la del escritor: esa correlación es la base del género.

La alianza constitutiva del género postula un *nosotros* múltiple: por un lado alude a los dos sectores, de la ciudad y el campo, que enfrentan juntos al enemigo político y militar: es el *nosotros* estricto de la alianza política. Pero ese *nosotros* refiere a la vez, en tanto el registro verbal es únicamente el del campo, a "los que hablamos de este modo", frente a un *ellos* de la ciudad o letrado (y además, y por otra parte a "los que cantamos y escribimos": los poetas de las dos culturas que unen las modulaciones de sus registros). Y la alianza verbal y cultural, *que sólo el género realiza*, se constituye en la unión del cuerpo de una enunciación, entonación y registro orales y populares, con un enunciado y un cuerpo de ideas políticas y jurídicas escritas y letradas. Cuando el gaucho va a la ciudad se encuentra precisamente con

B. Rivera, *La primitiva literatura gauchesca*, op. cit., pág. 173. Chuche dice que no pudo ir a la ciudad porque rodó del caballo y se encuentra "con las espaldas inchadas" (el accidente es literal, desligado del trato económico). El otro cuenta cómo se festejó la prolongación del mando de Rosas con la suma del poder público. En Pérez la visita política conserva y reitera la tradición de Hidalgo.

Manuel de Araucho: en "Diálogo de dos gauchos, Trejo y Lucero" (1835), en Jorge Rivera, op. cit., pág. 163, dice Lucero: "¿De aonde he de venir? del pueblo / que casi me han traginao; / amigo el diablo anda suelto. / Fui a ver a un viejo ricacho / que me debía cien grullas, / de un aparte de ganao, / porque él tiene matadero...". El hombre no quiere pagarle porque "la plata ha bajao"; "Ni un medio tengo" (me dice) / "porque me encuentro quebrao"... / Eché mano al alfajor / diciéndole: ladronazo, largue el mono, hijo de ángulo / o si no le saco el guano".

Estanislao del Campo: en *Fausto (Poetas gauchescos)*, op. cit., dice Laguna: "Hace como una semana / que he bajao a la ciudad, / pues tengo necesidad / de ver si cobro una lana; / pero me andan con mañana, / y no hay plata, y venga luego: / hoy no más cuasi le pego / en las aspas, con la argolla, / a un gringo, que aunque es de embrolla, / ya le he maliciao el juego" (vv. 111-120).

Obsérvese, además, la transformación del otro, el que intenta romper el pacto: del domador Sayavedra, pasando por el "viejo ricacho", hasta llegar al "gringo".

los que hablan de otro modo o, mejor, con el enunciado de la letra, la otra cultura. En Hidalgo Contreras cuenta a Chano cómo los fuegos le cribaron el poncho, que montó en el rompecabezas y lo "tiró al infierno",⁷ que perdió su dinero en el juego, que no pudo ver las comedias porque estaba cansado una vez, y porque otra vez ardió un vaso y huyó por temor al incendio. Pero estos inconvenientes, siempre subordinados y alternando con el festejo político, ligados con la tradición del rústico en la ciudad, con la posible producción de risa en el auditorio (lector), con el hecho de que el gaucho solo siempre narra carencias y dificultades, se transforman otra vez, en la medida de la despolitización, y acentúan la diferencia cultural. Los "fuegos" que molestan a Contreras proliferan, las dificultades se multiplican, y en Ascasubi aparece la encarnación de los puebleros astutos, los doctores. Fuegos y doctores se ligan con el infierno, el diablo, y la posibilidad de ser engañados en pactos y pleitos; la conclusión es la identificación ciudad-doctores-cuento-diablo, es decir: ciudad, *infierno, letra, ley*.⁸ Para el que escribe el ataque a los doctores implica la correlativa exaltación de los militares o hacendados, como ocurre

⁷ Cfr. los versos 14, 38, 161, 193 y 215, donde se reiteran los núcleos "infierno" y "diablo".

⁸ En el primer diálogo de Ascasubi en Uruguay, "Jacinto Amores, gaucho oriental, haciéndole a su paisano Simón Peñalva, en la costa de Queguay, una completa relación de las fiestas cívicas, que para celebrar el aniversario de la jura de la Constitución oriental, se hicieron en Montevideo en el mes de julio de 1833" (en Hilario Ascasubi, *Paulino Lucero*, Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1945, págs. 27, 31 y 39) dice Simón: "Pero, amigo, ¿quién lo mete / en juegos de la ciudad? / ¿No sabe que los puebleros / son capaces de embrollar / al gaucho más orgulloso?".

En este diálogo proliferan los inconvenientes (perdió en el juego, peleó con el pulpero, rodó con el caballo, recibió el insulto de las mujeres) y, como en la *Relación* de Hidalgo, se traza un mapa social de la ciudad, es decir, de los que comparten el poder. Compárese la descripción de Hidalgo con la de Ascasubi. En Hidalgo: "Más tarde la soldadesca / a la plaza jué dentro / y, desde el Juerte a la Iglesia, / todo ese tiro ocupando. / Salió el gobierno, a las once, / con escolta de a caballo, / con jefes y comandantes / y otros muchos convidados, / doctores, escribanistas, / las justicias a otro lao, / detrás de la oficialería / los latones culebriando; / la soldadesca hizo cancha / y todos fueron pasando / hasta llegar a la Iglesia" (vv. 130-144). En Ascasubi es la vestimenta (la apariencia) que se pone en primer plano: "¿Y la soldadesca? ¡Ah, cosa! / Encantao estaba yo / viéndola tan currataca / luciendo en la formación, / cuando la musiquería / redepente resonó, / al tiempo que de la iglesia / el gobierno despuntó / con toda la oficialada / saliendo de la función. / ¡Qué uniformes galonados! / ¡qué penachos de color! / ¡qué *corbos* y qué mur-

respectivamente en Ascasubi y Pérez; el diálogo de visita a la ciudad puede despolitizar al gaucho (a la representación de alianza con el gaucho), pero politiza siempre la voz del escritor como representante de alguno de los sectores enfrentados. Si la visita a la ciudad es, como toda narración, el cruce de una frontera, la entrada del gaucho en el otro mundo implicaría su despolitización y la politización nítida de la otra parte del pacto, la de los escritores que, entonces, se enfrentan en tanto *representantes* de alguno de los grupos de poder que se disputan la hegemonía o, como en *Fausto*, en tanto *constructores de representaciones*, es decir, *sin representación* y a propósito de ella, hablando de sí mismos.

Lo que en Hidalgo se ligaba de un modo (el pacto comercial y sus inconvenientes, los choques en la ciudad, y todo subordinado al pacto político, fundante del sentido), pasa por un proceso de disgregación y autonomización de esferas; el escenario de la ciudad hace posible esa separación. Entre el festejo político en la plaza y la concurrencia al Colón se sintetiza este proceso: dos lugares opuestos de la vida pública (y de los periódicos): el espacio popular por excelencia, el de la mezcla de las dos culturas, y

riones / relumbrantes como el sol! / Luego con los militares / entreverada salió / una manada de *escuros*, / vestida de casacón / y fachas de terutereros; / porque traiban el calzón / no más que hasta la rodilla; / de ahí, espadín y bastón, / y zapatos con hebilla, / y un gran sombrero flauchón... / vestimenta singular / que usa todo ese montón / de alcaldes y escribenistas, / y doctores, como son / todos por lo rigular: / gente, amigo superior / para armarle una tramoya / y chuparle el corazón / al diablo, si se le antoja / el meterse a pleitiador".

Toda degradación de los letrados se acompaña de una correlativa exaltación de los militares (Cfr. T. Halperin Donghi, *op. cit.*; dice que en los festejos revolucionarios la gloria militar es exaltada en primer término: "La utilización política del prestigio militar presupone la existencia de un consenso de opinión que reconoce a ese prestigio como eminente por sobre los talentos administrativos y políticos" [pág. 212]; cfr. también, pág. 222). Ascasubi no reconoce —no representa— otras relaciones de los gauchos, salvo las que pasan por la militarización. En este diálogo, Jacinto es detenido a la entrada del teatro porque usa poncho, y es un militar quien lo hace entrar: "En esto un don Chutipea / vestido de militar, / agradao de mis razones, / de la mano me hizo entrar, / así no más emponchao... / ¡Vaya un hombre liberal!". La alianza entre el militar y el "gaucho bueno" es el núcleo fundamental de los textos de Ascasubi: "Entre un gaucho y un puebleros / no encuentro desigualdad / cuando el primero es honrao / y se sabe comportar" (pág. 39). La despolitización de la cultura popular, su exclusiva militarización, y la división entre gauchos buenos y malos en Ascasubi constituyen el núcleo del populismo oligárquico.

el espacio propio, exclusivo, de la cultura del letrado y de la ciudad: el lugar donde se representa la cultura europea.⁹

II

En síntesis: Fausto se constituye por exclusión de lo político. Transforma definitivamente la fiesta política en puramente cultural y cambia así la representación del sistema de relaciones del gaucho con la ciudad, y por lo tanto el vínculo y la alianza de las dos culturas en el género. Los efectos de la despolitización son múltiples: el texto se autonomiza y transforma su relación con la coyuntura, el contexto y el conjunto del sistema de referencias. Aparece por primera vez un poema gauchesco desligado del periodismo, absolutamente "literario", que corta en dos partes el género: *Fausto* no sólo es un avatar necesario de su historia y consecuencia de su lógica, sino una de las condiciones fundantes de *Martín Fierro*.

El primer efecto de la despolitización es la mutación del acontecimiento y simultáneamente de la relación entre el marco y lo narrado. El género se constituyó con la institución de un tipo específico de relación entre el marco enunciativo (la puesta en escena del hablante, su registro y la situación en que se encuentra: oralidad popular y familiar) y lo enunciado-narrado (el acontecimiento político y las ideas cultas traducidas a la oralidad gauchesca). En *Fausto* los gauchos amigos no se encuentran en el campo (no hay visita de uno a otro) sino que convergen en un lu-

9 La visita a la ciudad se cierra en la iconografía: hay una lámina del almanaque *Alpargatas* del mes de mayo de 1946 dibujada por Luis Medrano. Se titula "Semana de mayo", y tres criollos de ojos desorbitados, ricos (caras más oscuras, bigotes, botas y chalitas), caminan guiados por un chico "vivo", con sus valijas, al Hotel "La confianza". Atrás la cúpula del Congreso, y en la Avenida de Mayo otros rostros, más claros. No conozco mejor representación de la tradición gauchesca de los diálogos de visita a la ciudad: la de la representación de la posición infantil (es un chico el que los guía y embauca) y dominada del desconocimiento del código. La ironía del nombre del hotel, en primer plano, dirige la escena y anticipa los contratiempos. Es posible que la década del cuarenta incluya el cierre de la tradición gauchesca.

gar intermedio entre ciudad y campo, el Bajo, entre las dos culturas. El espacio desde donde se enuncia, y el del sujeto de la escritura, está puesto en ese entre, en el neutro. Y lo que se cuenta no es un acontecimiento político o militar, ni la visita a la ciudad para la fiesta cívica, sino otro tipo de "novedad" datada y coyuntural: una representación escénica en el Colón. Se mantiene el enunciador gaucho y la modalidad del enunciado: el acontecimiento ocurrió efectivamente y es "verdadero" (y el texto puede leerse como una nota periodística cultural sobre lo ocurrido, pero en otra parte del periódico y del espacio público), pero lo ocurrido, y esta es la segunda transformación del estatuto del acontecimiento, no es para el narrador el mero acontecimiento de la representación, sino *lo que la representación representa*: un "sucedido". En esta doble transformación del acontecimiento (de político-cultural a artístico-cultural, y de una representación a lo que representa como acaecido) se levanta el texto.

La relación entre la ocurrencia del acontecimiento y su estatuto de verdad pasa por las creencias. El Pollo, narrador de la ópera como "efectivamente ocurrida" *Cree porque ve*: ha sido testigo de la aparición del diablo en persona. Se trata de un cuento de aparecidos, difícil de creer pero cierto. El gaucho cree porque ve, porque cree en la existencia real del diablo, y porque carece de la categoría de representación y de la convención de lo verosímil. Arte y superstición aparecen de entrada ligados por la creencia; creencia "religiosa" y creencia "artística" despliegan sus relaciones de sustitución. Y el contrato moderno entre ver y creer (el contrato "racional" que enfrentó las creencias y les opuso el principio de que sólo es real y verdadero lo que se ve) sostiene las relaciones. Los gauchos creen en los simulacros (teatro y diablo) porque los ven: las dos culturas se abrazan, ahora, en sus cuentos y creencias. Y de este círculo sale otro: el de la creencia en lo que se dice, puesto que Pollo narra lo que vio a Laguna. Laguna cree, aunque con algunas vacilaciones al principio ("¿sabe que se me hace cuento?"), pero Pollo acude al consenso: "lo ha visto media ciudad". Laguna cree porque también cree en los aparecidos, pero además porque Pollo, el viejo que cuenta, es una autoridad y ha apelado a la objetividad de su visión.

Superstición (religión), arte y, ahora, política, pueden explorar

sus vínculos en los cuentos de *Fausto*. En la constitución del pacto liberal como consenso el fundamento es *saber hacer que le crean*. Persuadir, convencer, hacer creer: allí aparece el sentido del género gauchesco en una de sus direcciones, hacia las masas rurales. Representar al gaucho patriota de un modo tal que persuadiera de la necesidad de integrarse al ejército contra la coacción de la leva. El género anterior a *Fausto* es manifiestamente productor de consenso político y militar. Pero el saber hacer creer puede usarse, también, para engañar, para hacer un cuento. Y en *Fausto*, que sólo habla de saber, ver, contar, las creencias pasan por la categoría artística de la representación. *Fausto* no solamente produce un desplazamiento del espacio público sino también un cambio de lugar del discurso verdadero en el género gauchesco.

El encuentro de los dos gauchos está narrado, a su vez, por una voz sostenida por la ironía: a la inversa de Pollo, para quien todo lo que ve es real y verdadero, este primer narrador divide "ver" y "creer" con ayuda de otra escisión de la verdad, entre "ser" y "parecer". Usa los *topoi* del género anterior (encuentro de los gauchos, saludos, referencias exaltatorias a los caballos, ofrecimiento de bebidas) como un espectáculo, y dice: "¡mozo jinetazo! ¡ahijuna! / como *creo* que no hay otro" (vv. 7-8); "¡Ah criollo! si *parecía* / pegao en el animal" (vv. 11-12); "de suerte que *se creería* / ser no sólo arrociniao" (vv. 15-16); "¡Qué!... si tráia, *para mí*, / hasta de plata las bolas!" (vv. 29-30); "que sus dos almas en una, / *acaso* se misturaron" (vv. 63-64, subrayados nuestros). Se recuesta en la subjetividad (es el parecer lo que hace creer), mientras Pollo lo hace en la objetividad y en los otros. Es un narrador irónico: menciona los enunciados del género pero invita al mismo tiempo a no creer o, mejor, a creer como se cree en una ficción o representación: suspendiendo la incredulidad. Cuenta el encuentro de los amigos que abre los diálogos gauchescos de visita a la ciudad como si viera o leyera un simulacro o representación con gauchos irreales. Lee desde el Colón. Si Pollo narra la representación como ocurrida en la realidad (y genera entonces una escisión en el acontecimiento, al que se aplica una mirada y un registro verbal diferente que los que le cuadra), el primer narrador, por la modalidad irónica, separa la mirada culta del registro verbal —separa el ojo de la lengua— y se escinde él mismo entre lo que ve (o le pa-

rece que ve) y cree. Divide enunciación y enunciado: lo que dice la primera es contrario a lo que dice el segundo. El resultado es que el encuentro de los gauchos aparece tan ficticio y teatral como la ópera. En la ironía como antífrasis y duplicación de la palabra del otro se resume la lectura letrada y poética del género (del mismo modo que en el relato de Pollo se resume la lectura popular de la representación): se trata de una ficción representativa, de una convención, que no puede pasar por realidad (y eso es sobre todo lo que dirá Hernández de *Fausto* en la carta prólogo de *La ida*). Pero la ironía produce ambigüedad y paradoja, por momentos es indecidible y puede generar *double-bind*. Según los destinatarios hay decodificación literal o irónica (antifrástica), y esto es lo que ha ocurrido en los comentarios sobre los errores y el desconocimiento del campo de del Campo.¹⁰

¹⁰ Los juicios sobre *Fausto* en el momento de su aparición muestran claramente que fue Hernández, en la Carta Prólogo de *La ida*, el que introdujo el debate y cambió las lecturas. Tanto José Mármol como Juan Carlos Gómez ven nitidamente que lo que ha hecho del Campo es un mixto; dice Gómez: "En esta importación de la leyenda de la edad media, en esta nacionalización del poema metafísico" (los juicios se encuentran en A. Villanueva, *op. cit.*, "Juicios críticos sobre *Fausto* de Estanislao del Campo"). Y Ricardo Gutiérrez lamenta que para comprender totalmente el texto sea necesario conocer el de Goethe y la "sublime partitura del genio francés". Carlos Guido y Spano habla directamente de parodia: "Su parodia está llena de gracia, de novedad y frescura", y critica la sociedad urbana, llena de galas postizas por la adopción de costumbres exóticas.

Nadie cuestiona la verosimilitud, nadie habla de burla al gaucho, y nadie hace una crítica política. Todo cambia a partir de Hernández, que enfrenta directamente, desde el género, la representación del gaucho en *Fausto*: "Quizá la empresa habría sido para mí más fácil, y de mejor éxito, si sólo me hubiera propuesto hacer reír a costa de su ignorancia, como se halla autorizado por el uso en este género de composiciones". Y más adelante: "Por lo demás espero, mi amigo, que Ud. lo juzgará con benignidad, siquiera sea porque Martín Fierro no va a la ciudad a referir a sus compañeros lo que ha visto y admirado en un 25 de mayo u otra función semejante, referencias algunas de las cuales, como el *Fausto* y varias otras, son de mucho mérito ciertamente, sino que cuenta sus trabajos, sus desgracias, los azares de su vida de gaucho, y Ud. no desconoce que el asunto es más difícil de lo que muchos se imaginarán".

A partir de entonces se reitera el lugar común "Fausto burla del gaucho", que aparece sobre todo en Lugones y en Martínez Estrada. Dice L. Lugones: "Su conocida composición es una parodia, género de suyo pasajero y vil. Lo que se propuso fue reírse y hacer reír a costa de cierto gaucho imposible, que comenta una ópera trascendental cuyo argumento es un poema filosófico. Nada más disparatado, efectivamente, como invención. Ni el gaucho habría entendido una palabra, ni habría

El texto opera entonces sobre los dos polos del género y las dos culturas: cada parte sostenida por un narrador es contada desde la modalidad, el modo de representación y la creencia que

aguantado sin dormirse o sin salir, aquella música para él atroz; ni siquiera es concebible que se le antojara a un gaucho meterse por su cuenta a un teatro lírico" (El *Payador*, Cap. VII, en *Obras en prosa*, Madrid, Aguilar, 1962). Como se ve, Lugones lee según las reglas de la verosimilitud realista, y no según las de la parodia a pesar de haberla reconocido. Dice E. Martínez Estrada (*Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, Tomo I, pág. 294, México, Fondo de Cultura Económica, 1948): "Del Campo ridiculiza al gaucho haciéndolo dialogar e interpretar lo que ha visto en la ciudad —es el juego de Hidalgo—, y más adelante, el otro lugar común, "lo pintoresco": "Del Campo había insistido en la factura de los Diálogos de Hidalgo, acentuando lo pintoresco en la ignorancia del gaucho pero sin el propósito político del precursor".

En cuanto al desconocimiento del campo y sus costumbres, todos los lugares comunes (sobre el "overo rosao" y el abrazo de los gauchos, entre otros) provienen de Rafael Hernández (*Pehuajó. Nomenclatura de las calles*. Intendencia Municipal de Pehuajó, Secretaría de Cultura, Educación y Difusión, 1967). En la calle del Campo dice (después de confundir al que va a cobrar la lana con el que va al teatro, a Laguna con Pollo) que el overo rosado es "manso, galope de perro y propio para andar mujeres" (pág. 48). Con respecto al verso "Capaz de llevar un potro / A sofrenarlo a la luna", dice que a un potro no se le pone freno sino bocado, y que "sofrenar el caballo no es propio de criollo jinete, sino de gringo rabioso" (pág. 49). Finalmente los amigos que se abrazan: "¿Quién vio abrazarse dos gauchos? —Ni para bailar" (pág. 49).

Para Borges el sentido no surge de los particularismos ni de las circunstancias sino de los valores universales: "Más importante que el pelo del impugnado *overo rosao*, al cual no se le permite ser parejero, y que algunas comparaciones inverosímiles, es el espléndido espectáculo de amistad que propone el *Fausto*. Lo valioso es la venturosa y clara amistad que el diálogo de los aparceros trasluce" (en *El "Martín Fierro"*, Buenos Aires, Columba, 1953, pág. 17).

Solamente E. Anderson Imbert (*Análisis de "Fausto"*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968), deja de lado estas lecturas y extiende la ironía a "los burgueses de Buenos Aires que asistieron al estreno de *Fausto* en el Teatro Colón se creían muy europeos pero eran tan fronterizos con respecto a París como los gauchos con respecto al Teatro Colón" (pág. 29). Habla también de la "simulada seriedad de los gauchos", de la "mentira artística" y analiza las formas del texto. También dice: "Para exaltar el *Martín Fierro* se cometió la injusticia de rebajar el *Fausto*" (pág. 47).

Para Eduardo Romano una parodia no implica intención de ridiculizar al gaucho (en *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, pág. 25), y para Leónidas Lamborghini ("El gauchesco como arte bufo" en *Tiempo Argentino*, 23 de junio de 1985) la parodia es sobre todo de la ópera, la "demolición del Modelo" europeo, el "Modelo-Autoridad". Lamborghini lee todo el género gauchesco como paródico y bufo, burla del sistema y del proyecto civilizador. Lo lee desde la resistencia.

corresponde a la otra cultura. Cada parte, y cada narrador, se fundan en un tipo de texto y un tipo de convención y tradición literaria y cultural, y su rasgo común o el punto donde puede construirse la alianza es que las dos son, por así decirlo, mixtas: el género gauchesco, escritura de lo oral, hecho del abrazo de la cultura popular y la letrada, y la ópera, texto letrado en versión oral, canto fundado en lo escrito, literatura oralizada hecha sobre un texto culto construido a su vez sobre una leyenda popular oral (del Campo habría trabajado, por otra parte, sobre el libreto escrito, del mismo modo que Hidalgo trabajó su "Relación" sobre la crónica periodística, aparecida en *El Argos* n° 39 el sábado 1° de junio de 1822, que narra lo ocurrido en las "Fiestas cívicas de Mayo de 1822").

El primer efecto de la despolitización consiste entonces en la transformación del acontecimiento, de los marcos y narradores, y en el llenado del relato con dos tipos de cuentos, sus modos de representación y lecturas constitutivas de las dos culturas, en un bucle que las trenza: las creencias cruzadas sostienen el texto. El arte aparece como equivalente de la superstición popular; el género como una construcción ficcional y un espectáculo; el consenso es artístico.

En el debate interno a *Fausto* alrededor de la ley de lo verosímil del género, los códigos artísticos y sus lecturas, la parodia quiere decir, también, *estas formas son imposibles*. Aquí *Fausto* cierra efectivamente la línea del género de visita a la ciudad y, quizás, el conjunto de los teatrales y operísticos ("El gauchesco como arte bufo") diálogos gauchescos. (Ya habían preparado la parodia los marcos "escritos", los partes y cartas de los gauchos de Pérez y Ascasubi, y las exageraciones grotescas de Aniceto el Gallo.) El diálogo de las dos culturas se realiza en *Fausto* entre el género gauchesco y la poesía culta; las dos se encuentran y se parodian entre sí: la lectura produce risa por el contacto y biasociación de dos modelizaciones aparentemente incompatibles. Pero la parodia se inscribe en una concepción de la literatura como sistema autónomo y juega en el interior de esa concepción *al leer un sector* (género, texto, convención, registro) *desde otro*, opues-

to y alternativo, que aparece como su complemento en el sistema. La parodia representa entonces *un conflicto puramente cultural*, y su estrategia pragmática lleva al lector a participar en ese conflicto: en vez de oponer dos sectores políticos, económicos, militares, se enfrentan dos espacios literarios, culto y popular. Es el mismo conflicto del gaucho en la ciudad, representado en la forma de los inconvenientes. El enfrentamiento de los dos sectores culturales toma en *Fausto* la forma de parodia, modo intermedio entre la guerra y la alianza, relación ambigua y doble: transformación del pacto en cuento. Y al parodiar el género gauchesco, al leerlo desde la poesía culta y con sus leyes, se lo constituye, en ese mismo momento y también retroactivamente, en género literario.

Dicho de otro modo: la parodia despolitiza o, mejor, descontextualiza el género en su relación con la política, porque cuestiona la referencialidad de la representación y la lleva a la literatura misma. Y las luchas, alianzas y sectores enfrentados se trasladan masivamente a la cultura, con sus dos posiciones, opuestas y a la vez mixtas. En cada sector cultural se encuentra una teoría del original y una teoría del sistema: para la estética del género gauchesco anterior (y también, en parte, para la de Hernández), el discurso literario duplica, reproduce y refiere directamente a la realidad. Los textos aparecen como partes (o derivados, secundarios) que deben complementarse afuera para constituir la totalidad heterogénea "signo más realidad" que merece la categoría de verdad. La literatura es un brazo de lo otro, político y original. En la parodia en cambio, como en todos los procesos de autonomización de la literatura y de su exhibición como institución, la totalidad o el sistema se encarna en la relación homogénea entre discursos (géneros, "estilos", convenciones): la totalidad es literaria, cultural y semiológica. Se trata de una red de textos en cadenas de filiaciones, y de alianzas-enfrentamientos entre escritores y entre nombres: Aniceto el Gallo y Anastasio el Pollo. La parodia transforma en convención todo lo que toca, corta las relaciones referenciales con el mundo, instala un lugar desde donde se lee y también instala lo escrito en una familia: parodia es estética del hijo.

La marca más fuerte de la autonomización es el surgimiento, en *Fausto*, de un discurso sobre la literatura gauchesca en el in-

terior mismo del género. Pero ese discurso sólo puede enunciarse ahora desde la otra literatura, desde el Colón. Por la parodia, el cambio de "original", el cierre contextual y la autonomización, el género se literaturiza o estetiza, y en su tema mismo: no solamente porque corta el vínculo con la crónica política y se instala en la crónica cultural, sino porque muestra, al mostrar las convenciones, que el género es un puro artificio y que trabaja del mismo modo que la poesía culta contemporánea.

En *Fausto* el género se ficcionaliza por inversión paródica de algunos *topoi* y por exageración paródica de otros. Se desmienten, o se muestran como cuentos, los ejes de la gauchesca anterior: los encuentros, el tema de los caballos, la guerra, la pobreza del gaucho, el tono del lamento. El encuentro de los amigos contiene el cuento de Laguna sobre la fidelidad del caballo, que Pollo *no cree* (identificándose con el primer narrador en su división irónica): "Ya una vez, cuando el abasto, / mi cuñado se desmayó; / a los tres días volvió / del insulto y, crea amigo, / peligra lo que le digo; / el flete ni se movió" (vv. 85-90). Y Pollo: "—¡Bien haiga gaucho embustero! ¿Sabe que no me esperaba / que soltase una guayaba de este tamaño, aparcerero?" (vv. 91-94).

Laguna tiene dinero, ganó en el juego (en los textos anteriores los gauchos eran desvalijados) y, sin embargo, se queja de la pobreza. Dice Pollo: "—Con *el cuento de la guerra* / andan matreiros los cobres", y Laguna: "—Vamos a morir de pobres los paisanos de esta tierra. / Yo cuasi he ganao la sierra de puro desesperao...". / Pero es también un cuento que Pollo desmiente rápidamente: "—¡Vaya un lamentarse! ¡Ahijuna!... / Y eso es de vicio, aparcerero; a usted lo ha hecho su ternero / la vaca de la fortuna. Y no llore, don Laguna / no me lo castigue Dios; / si no, comparémoslos / mis tientos con su chapiao, / y así en limpio habrá quedao / el más pobre de los dos" (vv. 131-140). La queja de Laguna como cuento está confirmada por el texto mismo: al final, saca "el rollo" y paga la comida de los dos. Los cuentos que podían hacer los "vivos" de la ciudad son en *Fausto* los temas y convenciones de la tradición del género que, ahora, se dirigen entre sí, sin creerlos, los gauchos amigos.

La guerra, una de las condiciones fundantes del género, no sólo aparece como cuento sino que es la presente, del Paraguay

(Valentín, de la ópera, fue allí, dice Pollo, vv. 490-494), pero vista y vivida, en el relato de la ópera, no desde el campo de batalla y el ejército, sino desde la ciudad. Esta inversión de la perspectiva y del espacio de la guerra define claramente al texto en su relación con el género: en *Fausto* se contaría qué ocurre a los que no van a la guerra (a las mujeres y doctores), a los que quedan en la ciudad mientras militares y gauchos luchan.

El gaucho en *Fausto* recita en su registro los núcleos, temas y formas de la poesía culta contemporánea (del Campo era, además, un poeta culto): el amor, la mujer, el paisaje, el tiempo, que aparecen, leídos desde el género, como antigauchescos,¹¹ en la medida en que no se vinculan con la guerra y los procesos políticos. La poesía culta introduce en *Fausto* un gesto universalizante (otro cambio de lugar, esta vez de los universales) que distancia al género de la coyuntura y del acontecimiento puntual: se trata de cualquier hombre, amor y mujer. En la constitución misma del género la palabra letrada impuso la dimensión universal en los versos de Hidalgo y las loas a la libertad y la igualdad. La palabra letrada, general y abstracta, se lee en la discusión sobre la integración del gaucho a la ley, y en Ascasubi en las apelaciones a la libertad por la que los gauchos debían luchar, contra la tiranía. Esa palabra universal era la del ideólogo político. Ahora surge la dimensión universal de la otra cara del hombre: nace el sujeto, el cuerpo y el deseo; el espacio privado recortado contra el espacio público y correlativo del hombre universal. La categoría de universalidad es contemporánea de dos movimientos: en el interior de la cultura letrada, del establecimiento de la subjetividad y la esfera íntima, que la literatura no deja de trabajar, y en la cultura

¹¹ El género incorpora, en adelante, a la mujer y el amor, aunque con sentidos diferentes. En *Los tres gauchos orientales* de Antonio Lussich (1872), Centurión se extiende sobre esos tópicos (vv. 590-669) pero Julián lo detiene y marca que ese no es el tema del diálogo: "Deje a las hembras atrás / Que ya cansó la tal yerba, / ¡Cargue pues con la reserva / Y cuente algo de esta paz!" (vv. 762- 765) (Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1972). El amor, en *La ida* (Cfr. Cruz), tiene un sentido diverso: aparece en negativo (pérdida de la mujer), como un aspecto más de la opresión de los gauchos.

popular del surgimiento de la resistencia y del doble sentido, que cuestiona esa universalidad y la particulariza: esa es la materia de *La ida*. El traslado de los universales políticos al sujeto, que *Fausto* produce en el género, lleva directamente al canto de *La ida*: "el hombre que lo desvela / una pena extraordinaria".

Pollo no habla solamente del amor y del paisaje; el *topos* de la queja por el tiempo pasado feliz y la desgracia del actual, que en los poemas gauchescos anteriores aludía a la coyuntura política, se refiere en *Fausto* al tiempo biológico del sujeto. Pollo está viejo y se queja: "¿no es el Pollo?" dice Laguna, y el otro: "—Pollo, no; / ese tiempo se pasó, contestó el otro paisano, / ya soy jaca vieja, hermano con las púas como anzuelo, / y a quien ya le niega el suelo / hasta el más remoto grano" (vv. 53-60). En la modernización del género que *Fausto* introduce desde la cultura alta por la parodia de sus convenciones, se asiste a una verdadera promoción de lo subjetivo e individual. Esta subjetivación es uno de los procedimientos centrales de distanciamiento del contexto social y de corte con la coyuntura política.¹² Dicho de otro modo: universalización de lo privado y autonomización son casi sinónimos; universalizar es hacer significar la literatura más allá del espacio en que surge, y a la vez producir un sentido que distancie los intérpretes de su espacio. Por primera vez la voz del gaucho, que a través de la ópera habla de una tradición cultural que surge con el *carpe diem*, es oída como la voz del hombre.

A la despolitización de la representación, la autonomización, la parodia de las convenciones del género y su exhibición como ficciones, y a la universalización del sujeto, se añade un gesto fundamental de del Campo: su donación de la recaudación por la venta de *Fausto*, impreso como folleto, a los hospitales militares que atendían a los heridos de la guerra del Paraguay. Allí está la coyuntura política, la guerra y los soldados gauchos, fundantes del género. Otro desplazamiento de espacios, y esta vez un espacio fuera del texto. El gesto está afuera de *Fausto*, en otro espa-

¹² Cfr. Predrag Matvejevitich, *Pour une poétique de l'événement*, París, 10/18, Union générale d'Éditions, 1979, pág. 96.

cio público, pero dentro del género y sirve para redefinirlo, en tanto sitúa lo excluido y ficcionalizado en otra zona, confirma el corte y le da otro marco (un texto no es una miniatura del género; el género ocupa el espacio interior y exterior común a muchos textos). La exclusión de los datos fundantes y de las condiciones del género reaparece como texto y gesto otra vez con *La ida*, junto a, acompañándola: la voz letrada y la política modernizadora, presentes todo el tiempo en *Fausto* pero ausentes en las palabras de Fierro y Cruz (o incluidas para rechazarlas y negarlas) se hacen presentes en "El camino trasandino". Del Campo y Hernández, en gestos idénticos e inversos, confirman la falta, en sus poemas, a las tradiciones del género: confirman que cambian el género, reorganizan su espacio, y que excluyen de los textos lo que ponen en el género pero afuera, a la par.

Fausto innova en la construcción del marco de los diálogos gauchescos; los textos anteriores se abren con la voz "directa" del gaucho y se cierran con otra, la del que escribe el diálogo y que a veces lo dice; constituyen pues un marco mixto, mitad "oral", mitad "escrito", que reproduce la alianza. Ahora el marco (y los guiones que introducen las voces que reemplazan a los nombres de los personajes) pertenece totalmente al orden de la escritura; es el mismo narrador, que "contempló" el encuentro de los amigos, el que clausura el texto. Se trata de un marco homogéneo, cerrado, que contiene en su interior otro, el del segundo narrador "oral". La transformación del marco, la instauración de un marco doble (el subrayado de lo que para algunos constituye la propiedad misma del arte) y el cambio en el sistema de referencias, afectan simultáneamente a dos planos en *Fausto*: cada cultura se contempla desde la otra y los efectos paródicos de las lecturas mutuas producen transformaciones en el género (separación del contexto político, autonomía literaria), y también en la poesía culta, que argentiniza un corpus europeo y abre una línea que continúa, nítida, en Macedonio y en Borges. Pero además, y sobre todo, el marco produce una autonomía formal: el texto, aislado por el marco de otra cosa que no sea él, se vuelve hacia sí mismo, se autorrefiere y genera división interna, relaciones espe-

culares, paradojas y efectos de autoengendramiento. Abre la lectura propia de la serie autonomía-marco-autorreferencialidad-ficción-isomorfismos-dobles.

- | | |
|--|---|
| —Intento de engaño ("cuento") del gringo a Laguna (en pacto comercial, venta de <i>lana</i>). Laguna no se deja engañar: "ya le he malicio el juego" (v. 120). | —Pacto del diablo ("cuento") con Fausto (venta de <i>alma</i>). Dice Laguna: "—¿No era un doctor muy profundo? / ¿Cómo se dejó engañar?" (vv. 319-320). |
| —Lamento por pobreza y vejez de Pollo. | —Lamento de Fausto por la vejez y el amor. |
| —Adorno (joyas) del caballo de Laguna. | —Regalo de joyas del doctor y el diablo a Margarita. |
| —Los dos gauchos mezclan sus almas en el abrazo. | —Fausto vende su alma al diablo. |
| —Robo del cuchillo a Pollo en el teatro. Dice Laguna: "Algún gringo como luz / para la uña ha de haber sido. / —¡Y no haber yo sentido! / En fin, ya le hice la <i>cruz</i> " (vv. 233-236). | —Valentín pone el sable ante el diablo: "le presentó / la cruz de la empuñadura" (vv. 555-556). |
| —Pollo va al paraíso del teatro Colón (cien escalones). | —Margarita muerta va al paraíso. |
| —Los gauchos conocieron, y Laguna "sirvió" a Fausto Aguilar, coronel "de la otra banda" (vv. 256-264) que también "está en el cielo" (v. 265). | —El diablo "sirve" al doctor Fausto: "Aquí estoy a su mandao, / cuente con un servidor" / le dijo el Diablo al doctor, que estaba medio "asonso" (vv. 318-316). |

Las repeticiones, dobles, simetrías y paralelismos subrayan la duplicación interna, de modo que se encuentra, en cada una de las partes-culturas, temas y formas de la otra:

Estas reiteraciones y correspondencias entre la situación de enunciación y lo narrado (ópera) establecen una serie de identificaciones: gringo con diablo (los dos hacen cuentos y roban; se ligan además con la cruz del cuchillo-espada); gaucho con doctor (esta es una identificación negativa: Laguna no se dejó engañar y el doctor sí); gaucho con Fausto (en este caso Pollo: los dos se lamentan de la vejez); gaucho con diablo (los dos sirven a respectivos Faustos); caballo enojado con mujer (Margarita); gaucho con mujer (Pollo y Margarita, los "buenos", van al paraíso, donde ya está el militar Fausto). Las identificaciones se ligan con las simetrías, sinonimias, repeticiones, paralelismos,¹³ para constituir un discurso cerrado, que se oye decir: con conciencia simbólica. La autorreferencia es el elemento común a los sistemas simbólicos, y aparece en el texto en forma de isomorfismos ("lo mismo" en diferentes niveles: una parte reproduce el todo, un nivel reproduce otro nivel: ser, hacer y decir son lo mismo), y de efectos de autoengendramiento y dobles.

Como se ve, lo que ha sido definido como "específicamente literario" no es sino un avatar del cierre-autonomización de lo escrito y de un lugar de lectura. Y la autorreferencia produce, además, las típicas paradojas que hacen indecible la relación del sistema simbólico con la verdad y con el sentido y suscitan dispersión. Para resolver las paradojas se hace necesario pasar a otro nivel, verbal o narrativo; pero si el texto juega precisamente en la oscilación entre dos (narradores, situaciones, espacios, Faustos, culturas, paraísos) o cuatro, su duplicación, y cierra el juego, la indecidibilidad se instala y produce ficción con dos de sus rasgos básicos: más allá de lo verdadero-falso e identificación entre decir y hacer (o entre constataativo y realizativo). En un círculo característico de estos sistemas, los dobles, isomorfismos y autoengendramientos representan a su vez el carácter ficcional e indecible del texto. Otra

¹³ Se puede añadir la simetría especular de la décima: abbaa / cddc, y el uso de la homonimia, que se liga con la figura del doble. Además toda una estética de los matices (rosado, colorado, mar, Laguna, etcétera) y el juego de los significantes y su relación casi siempre generativa: Margarita, mar, mañana (III, v. 433), y la mujer-flor (Margarita). Algunos de estos aspectos están excelentemente analizados en el *Estudio preliminar* de Noemí Susana García y Jorge Panesi a la edición de *Fausto* de Colihue, Buenos Aires, 1981.

vez: las paradojas y reenvíos *excluyen toda autoridad*: todo nivel o instancia superior que pueda resolverlas en relación con el sentido y la verdad. En *Fausto* las direcciones referenciales funcionan al mismo tiempo (se superponen) y en doble nivel. En primer lugar la referencia a la ópera, que es ya una representación. En segundo lugar las referencias cruzadas de cada cultura a la otra, con uso de parodia y con ironía, es decir escisión (también indecible) entre enunciado y enunciación, doble palabra y oscilación alrededor de la creencia. En tercer lugar autorreferencia y cierre, que produce autoengendramientos, dobles, paradojas y recursividad; esta autorreferencia parece constituir un sistema jerárquico (no es chata, como la idea de anverso/reverso), pero el otro nivel no resuelve las paradojas del primero, sino que las reitera o invierte: las cadenas pueden proliferar en series que, por lo general, se cierran en el punto de partida. En *Fausto* el cuento funciona como elemento de escansión y de organización del texto:

"con el cuento de la guerra" (v. 121)

"el cuento que le he ofertao" (v. 284)

"¿Sabe que se me hace cuento?" (v. 362)

"Y ahí tiene el cuento contao" (v. 1258).

El cuento aparece en las dos culturas, en el enunciado y la enunciación, en los narradores y en lo narrado:

- Primer narrador y su cuento: "se creería"
 - cuento de Laguna a Pollo (sobre el caballo, no cree);
 - cuento del gringo a Laguna (que este cuenta a Pollo: se trata del pacto económico de lana; Laguna no cree).
- Segundo narrador (Pollo a Laguna: cree la ópera como ocurrida)
 - cuento del diablo a Fausto (pacto de alma, cree);
 - cuento de Fausto a Margarita (engaño, seducción, cree).

Un narrador cuenta un cuento (género gauchesco) dentro del cual otro narrador cuenta otro cuento, que contiene diversos cuentos. Solamente se creen los cuentos ligados con supersticio-

nes y los cuentos del arte: son los verdaderos cuentos. El texto explora la diferencia entre los "cuentos" (mentiras, exageraciones, estafas, engaños) y las creencias en las dos culturas, contadas unos y otras literal e irónicamente, y encajadas unas en otras: el marco del primer narrador y su cuento irónico del género incluye los cuentos de y a Laguna (sobre el caballo y sobre el dinero del gringo), que los gauchos, Pollo y Laguna respectivamente, no creen; el marco del segundo narrador, el Pollo y su cuento irónico de la ópera desde el género, incluye los cuentos del diablo a Fausto y de este a Margarita, que todos creen.

Se cumple así la mutación del género por el pasaje del pacto al cuento.

El género gauchesco anterior representó, en la construcción de la alianza militar, el antagonismo de las masas rurales contra los enemigos de la patria y la libertad, y su subordinación a la figura del que manda. Integró la cultura y el tono oral de los gauchos con la otra razón; se ligó con sus elementos más visibles de agresión (o lo que creyó agresión popular), y los dirigió contra el enemigo: usó su lengua como arma. Representó también, en la construcción de la alianza política, a la figura del gaucho, a su registro, como crítico del enemigo en la forma del lamento por la injusticia. El centro de muchos diálogos gauchescos lo ocupa el código jurídico, la ley liberal (y su recitante, el que sabe) que se debía inculcar a los gauchos: usó su lengua como ley. Politización e integración a la ley se identifican: unificación política y jurídica en el mapa del estado.

Pero la despolitización y la ficcionalización de las representaciones de las alianzas del género que lleva a cabo *Fausto*, cerrando la historia de los diálogos de visita a la ciudad, acarrea una serie de consecuencias. La inmediata es la aparición de una zona de la cultura oral sin función política, sin uso posible: las creencias, los cuentos y las miradas. Y, correlativamente, la aparición de otra función de los escritores del género: no ya la construcción de las alianzas y el recitado de la ley sino la busca de otro hacer creer y de los verdaderos cuentos. Como se ve, las funciones están en función recíproca.

Despolitizar y excluir el código jurídico son uno en *Fausto*. Y si el código jurídico deja de tener vigencia:

a. El código artístico, el de las representaciones creíbles, ocupa el conjunto del texto e instaura un espacio sin aliados ni enemigos del gaucho: sin coacción ni represalias. Un código, con la ficción y la parodia, donde se puede matar sin culpa, y también un vaivén del sentido que excluye toda autoridad o tribunal que pueda fijarlo.

b. El texto se expande en una multiplicidad de códigos, normas y pactos: pactos y códigos narrativos, tratos de compraventa, normas de juego, pactos de servicio. *Fausto* cuenta el juego de la pluralidad de los juegos de las leyes cuando cae la Ley.

c. El primer plano del texto, de la escena, lo ocupa el abogado Fausto y su pacto perverso, legal e ilegal a la vez.

d. Y puede aparecer, *por primera vez en el género gauchesco*, un código popular de justicia consuetudinaria, opuesto y enfrentado a la ley letrada. Surge la justicia por cuenta propia, la venganza, y la protección y solidaridad de los iguales; es decir, *otra justicia, otra alianza y otro consenso*: "Cuando a usted un hombre lo ofiende, / ya, sin mirar para atrás, / pela el flamenco y ¡sas! ¡tras! / dos puñaladas le priende. / Y cuando la autoridad / la partida le ha soltao, / usted en su overo rosao/ bebiendo los vientos va. / Naides de usted se despega, porque se haiga desgraciao, / y es muy bien agasajao en cualquier rancho a que llega" (vv. 921-932).

Dicho de otro modo: los elementos de la cultura popular no integrados en alianzas, sin uso para la cultura letrada, establecen otra mirada, otra legalidad y otro consenso que particularizan la legalidad dominante. Y entonces, de un modo ambiguo y doble, como en la parodia, se enfrentan las culturas en la forma de dos particularismos o especificidades y no ya como centro y periferia. Dos espacios paralelos y relativos que levantan los dos pilares con que se sostiene, simétrico, el texto.

El corte fundamental que *Fausto* produce en la tradición gauchesca es el ataque a los dos sectores que constituyeron la alianza fundante de las representaciones del género: el doctor (el que sabe y el dueño de la ley) es engañado en un pacto por alguien más astuto, el diablo; el diablo mata, además, al militar hermano de Margarita.

En los diálogos de Araucho y de Ascasubi el diablo se ligaba con la ciudad (lugar de la fiesta, el desorden y el engaño), y en el de Ascasubi, además, los doctores podían "chuparle el corazón al diablo, / si se le antoja meterse a pleitiador". En del Campo, según el procedimiento paródico de inversión generalizada, es el diablo quien embauca al doctor y aparece como el astuto supremo.

La autonomía y la autorreferencia producen duplicaciones, identificaciones y equivalencias. *Hay dos Faustos*: el doctor de la ópera y el coronel de la otra banda: "¿Dotor, dice? Coronel / de la otra banda, amigaso; / lo conozco a ese criollaso / porque he servido con él", dice Laguna (vv. 257-260). Y Pollo: "Dejelo al que está en el cielo, / que es otro Fausto el que digo, / pues bien puede haber, amigo, dos burros del mismo pelo" (vv. 265-268). Esta equivalencia (identificación y a la vez oposición) se refuerza porque los dos Faustos tienen quien los sirva (*militare* no sólo quiere decir combatir sino también servir): los gauchos soldados por una parte, y el diablo por la otra: "Mi dotor, no se me asuste, / que yo lo vengo a servir; / pida lo que ha de pedir / y ordenemé lo que gustè" (vv. 317-320). Los gauchos se ligan e identifican con el diablo por el paralelismo de los dos pactos de servidumbre. Y el relato de la ópera muestra que el diablo (¿los gauchos?) socava el poder del que sabe y del que manda. En la duplicación generalizada, aparece otro militar (dos Faustos y dos militares), el hermano de Margarita "capitán muy guapetón / que iba a dir al Paraguay" (vv. 491-492) y que no muere en el campo de batalla sino que es matado por el diablo en su propio terreno, la lucha. El diablo vence así a cada uno en su campo: al doctor, transformado en abogado en el texto, en un trato o pacto legal: "Si se topó ese abogao con la horma de su zapato?" (vv. 395-396).

Hay, también, dos diablos. El del relato de Laguna sobre el

juego, que ganó: 'Primero le gané el freno / con riendas y cabezadas, / y en otras cuantas jugadas / perdió el hombre hasta lo ajeno. / ¿Y sabe lo que decía / cuando se vía en la mala? / El que me ha pelao la chala / debe tener brujería. / A la cuenta se creería / que el Diablo y yo...' (vv. 145-155). Y esto motiva la intervención de Pollo: él vio al diablo en persona. El que juega cree que el diablo ayuda a Laguna, que tiene una alianza con él; *el diablo puede ser, entonces, un aliado*, una fuerza benéfica. Pero Pollo introduce, inmediatamente, su sentido negativo,¹⁴ el de enemigo. Se trata de un personaje ambiguo, de doble faz, aliado y enemigo, que tiene con el doctor la misma relación que puede tener cualquiera que pacte en un pacto desigual, de servidumbre: puede ayudar y atacar. Y lo que Pollo contempla en la ciudad, en su escenario, y cuenta con gozo a Laguna en el bajo, es cómo el diablo, enviado por la cultura europea, deja en ridículo, como tontos que creen en los cuentos, a los doctores de la ciudad. El diablo es al doctor lo que este a los gauchos.

El relato del gaucho cuenta al mismo tiempo que el doctor, aprovechándose de la ausencia del militar por la guerra (el doctor dueño de la ciudad y de la ley, sin oponentes), *se alía con el diablo para engañar a la hermana del militar*. Mientras el que sabe y el que manda, representados por la voz de los escritores del género, visitaban el campo para proponer alianzas a los gauchos, el gaucho en la ciudad contempla ahora el espectáculo de su lucha: *luchan*, en realidad, *entre ellos*, cada uno con sus servidores. Y en esa disputa el escritor, que piensa ahora la construcción de representaciones creíbles (cómo contar cuentos) y la argentinización de la cultura europea, se distancia como el gaucho, se sitúa en el vaivén, en el entre: en el trazado de las superposiciones de las dos culturas y las dos lenguas literarias.

La ambivalencia invade el texto y el doble juego no tiene fin: militares, diablos, gauchos, buenos-malos, aliados-enemigos. Por-

¹⁴ Cfr. Jacques Le Goff, "Cultura clerical y tradiciones folclóricas en la civilización merovingia", en *Niveles de cultura y grupos sociales*, México, Siglo XXI, 1977. Opone el carácter ambiguo y equívoco de la cultura folclórica (creencias en fuerzas buenas y malas a la vez, empleo de un "instrumental cultural de doble filo") al racionalismo de la otra cultura, que separa polarmente bien y mal, verdadero y falso.

que el sentido no responde solamente a las palabras sino también a las acciones: juicio burlesco al género en un poema que ha sido leído como una burla del gaucho. El relato de la ópera pone en escena una venganza simbólica, y el simbolismo popular puede funcionar como agresión, venganza y muerte si permanece velado y ambivalente,¹⁵ tan ambiguo como para atacar a doctores y militares y a la vez exaltar y matar a estos últimos. Ahora el vivo es el gaucho que, ¿aliado con el diablo?, se ríe del género, el doctor del cuento. El gaucho en la ciudad ha encontrado otra vez la letra, en la forma de una representación, cuyo relato o duplicación deshace el género y al mismo tiempo lo integra definitivamente en la literatura.

Un texto sin alianzas, donde los gauchos pueden decir sin represalias. Esto ocurre también en "Gobierno gaucho", el otro poema de del Campo donde el gaucho, transformado en otro por el alcohol, toma el poder y manda y legisla contra la leva, contra los acumuladores de tierras, contra el comandante, el juez, el pulpero, *la papeleta*.

¹⁵ Cfr. especialmente, sobre los elementos de resistencia de la cultura popular, Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, I. Arts de faire. París, 10/18, Union générale d'Éditions, 1980, cap. II y III. Y, sobre todo, Robert Darnton, *The Great Cat Massacre, and other episodes in French Cultural History*, *op. cit.* Dice Darnton cuando analiza el episodio de la "Masacre de los gatos" que el débil pero vivo transforma al opresor en bobo y desencadena risa. Las "trampas" permiten al pobre lograr una ventaja marginal jugando con la vanidad y estupidez de sus superiores. Y, sobre todo, que el simbolismo popular disfraza el insulto para que no tenga consecuencias; juega con acciones y ambigüedades que ocultan su sentido. Las protestas populares en Francia, hasta el surgimiento de la proletarización a fin del siglo XIX, tenían un nivel sobre todo simbólico.

CUATRO

PACTO Y PATRIA LA PICARDÍA DE LA CURANDERA DEL DOCTOR DE HERNÁNDEZ

EL LIBRO DEL PACTO

La vuelta, el texto estatal (la institución misma del género, su teorema y condición), distribuye voces, palabras y relatos de un modo preciso. Representa la unificación jurídica y política en la fiesta del encuentro¹ y a la vez un pacto de saberes y decires. En la voz (del) "gaucho", decir es hacer y ser es deber ser; en *La vuelta* el juego decir-hacer-deber-ser es universalizado por el saber: saber decir el deber hacer. La estatización del género se identifica con la alianza didáctica y familiar; el gaucho padre es el don y da título a la novela futura, la del don segundo. Por primera vez un texto del género se nombra como libro (de arte y de industria nacional) y toma esa forma: el libro del estado en el género.

¹ Los relatos de la patria cuentan encuentros, fiestas y sacrificios de cuerpos, y pactos de justicias y leyes, con un valor de verdad. En cada vuelta de la cinta celeste y blanca es posible encontrar los relatos de la patria del género: cuentan encuentros de gauchos, que hacen o cuentan fiestas y servicios o sacrificios de cuerpos, y que también hacen o cuentan pactos de justicias y leyes. Al fin, en la despedida, el valor de verdad. Cada relato del género puede leerse desde este esquema básico.

² *La vuelta* representa, en el uso de la voz, el funcionamiento mismo del estado; en cada momento puede leerse el trabajo de la representación estatal en la re-

Saber decir el deber hacer.² El texto del estado es una escuela y puede leerse con la familia de palabras de las escuelas: lecciones, ejemplos, deberes, errores y equivocaciones, indagaciones y exámenes, presentes y ausentes, calificaciones (bienes y males), confesiones y penitencias, prohibiciones e imposibilidades, amonestaciones y expulsiones. Y también paraísos e infiernos.

Los textos del pacto estatal o del recitado de la ley son segundos en el género. Presuponen otro texto o tiempo anterior, otra voz y otra alianza, en disputa. Hay unificación política y jurídica porque antes hubo división y ley diferencial. O existe Martín Fierro como don y héroe del saber porque antes, en *La ida*, fue el héroe de la confrontación que desafió la ley diferencial con su propia ley oral. Los textos del pacto estatal son segundos y entre ellos y los que los preceden se constituye el díptico de la patria del género, su doble faz. El texto anterior queda excluido-incluido en las orillas del posterior; la alianza didáctica lleva a sus fronteras lo que excluye como violencia, mal y amenaza, y también como sacrificio y pérdida (eran las dos no voces de los extremos del "Nuevo diálogo" de Hidalgo: la de los malevos y la del amputado). El pacto estatal se constituye sobre una exclusión y una pérdida; las constituye al constituirse para definir su espacio interior.

El fin del proceso de institucionalización del género se lee al fin de *La vuelta*, después de la transmisión de la ley de los consejos: después del cielo estrellado y la conciencia moral. Dice el narrador en el canto XXXIII que Fierro y sus hijos cambiaron de nombre. Allí se detiene el género, es su límite, y el narrador constituye el antes como mal o culpa: "Sin ninguna intención

presentación y posición de la palabra. Se organiza con una escala jerárquica de voces (tipos de decir) que coincide con las jerarquías mismas de la razón (de estado): la orilla alta, en la puerta, es la palabra letrada del "liberato", y la baja, en el desierto, la no palabra de los indios. Entre esos dos límites, la institución del saber decir en la voz (del) "gaucho". Y esa institución, a su vez, las abarca a todas: hay un saber decir familiar, jurídico, político, económico, artístico, religioso. La palabra y la voz pasan por clasificaciones, divisiones y autonomizaciones: curar por la palabra, corregir la palabra, convertirse por una palabra, castigar con la palabra o imponer la no palabra, nombrar, jurar, prometer, confesar, traducir, bendecir o maldecir, apostar.

mala / lo hicieron, no tengo duda; / pero es la verdad desnuda, / siempre suele suceder: / aquel que su nombre muda / tiene culpas que esconder" (vv. 4793-4799). Se ponen nombres, hacen la alianza del secreto del nuevo nombre, y se expanden por el espacio entero de la patria para expandir la nueva voz.

La vuelta deja leer la relación entre el pacto y la patria. No sólo reproduce y prefigura los debates o las guerras verbales de la patria estatal (y uno de los primeros es quién educa), sino que, en tanto texto estado, reproduce en su interior los signos de la patria del género, la anterior, en sus orillas.

Las orillas del pacto son los límites de la voz y del nombre del gaucho y se encuentran como incorregibles en los relatos de los menores. Allí el género reitera su propia relación con el espacio externo: una diferencia hacia abajo, de voz y de nombre. Y en esa reiteración constituye los signos de su patria interior, anterior, que son los de la literatura y la lectura del futuro.

EN PENITENCIA EN LAS ORILLAS: DOS INCORREGIBLES

UNA LECCIÓN DE LENGUA NACIONAL Y UN JUEGO CON LAS INSTITUCIONES

Como se dijo, las instituciones son el lugar de un límite, el punto de detención de un proceso. Y constituyen su objeto en ese límite. (Por ejemplo, la institución del sentido. Se desplazaría indefinidamente, de signo a interpretante, si no se detuviera cada vez, un momento, para hacer significados y referencias: para poner nombres y títulos.) En esa orilla, que es de espacio y de tiempo, las instituciones establecen también sus exclusiones. Las instituciones, que sólo existen por sus representantes y sus lugares,

son el lugar de los impersonales, los nadies, que remiten a los fundadores o padres-todo;

son también el lugar de un pacto o alianza, que las constituye;

son el lugar donde se da un nombre o un título;

son el lugar de las creencias y a la vez se identifican con una razón, con la ley de la razón;

son el lugar de la transmisión de esa razón: de las citas, comentarios y lecturas de testamentos y sus guerras.

INCLUSIONES EXTERNAS

De golpe, en el centro exacto del texto estatal, irrumpe la escena didáctica de la corrección de la voz del gaucho: una lección de lengua nacional.

Canto XVI

Cuando el viejo cayó enfermo,
viendo yo que se empiraba,
y que esperanza no daba
de mejorarse siquiera,
le truje una culandrerá
a ver si lo mejoraba.

En cuanto lo vio me dijo:
'Este no aguanta el sogazo;
muy poco le doy de plazo;
nos va a dar un espetáculo,
porque debajo del brazo,
le ha salido un tabernáculo'.

Dice el refrán que en la tropa
nunca falta un güey corneta;
uno que estaba en la puerta
le pegó ahí no más:
'Tabernáculo... qué bruto;
un tubérculo, dirás'.

Al verse ansí interrumpido
al punto dijo el cantor:
'No me parece ocasión
de meterse los de ajuera
tabernáculo, señor,
le decía la culandrerá'.

El de ajuera repitió
dándole otro chaguarazo;
'Allá va un nuevo bolazo,
copo y se la gana en puerta:
a las mujeres que curan
se las llama curanderas'.

No es bueno, dijo el cantor,
muchas manos en un plato,
y diré al que ese barato
ha tomao de entremetido,
que no creía haber venido
a hablar entre liberatos.

Y para seguir contando
la historia de mi tutor,
le pediré a ese dotor
que en mi inorancia me deje,
pues siempre encuentra el que teje
otro mejor tejedor (vv. 2439-2480). ♦

Es el último enfrentamiento verbal, el momento límite en que se disputan palabras. Si la palabra letrada se impone, el género deja de existir como espacio de la voz (del) "gaucho". Este es entonces el límite del género en su etapa histórica, lo que lo define hasta la constitución del estado. En adelante, en los géneros futuros, la palabra letrada convive o dialoga con la voz del gaucho: cada registro asume lugares precisos y vuelve a trazar las alianzas, por contigüidad, y también las guerras, entre las dos culturas. La palabra letrada, presente, segrega de sí un registro otro, más bajo, con un código menos: genera una subalteridad o

subalternidad verbal, narrativa, espacial, y sigue recorriendo la cadena o la cinta de la patria del género. Pero en este momento de *La vuelta* las dos voces-palabras se enfrentan para discutir sobre palabras y modos de decir. La voz del gaucho menor debe resistir la corrección (y no dar el ejemplo perfecto de una corrección total sin olvido, como en *Don Segundo Sombra*), porque sin ella, hasta este momento, no habría género. Con la alianza didáctica rechazada, el menor resiste la unificación lingüística del estado.

Límite de la institución del género: el doctor está en la frontera de la puerta de la pulpería, que ahora es el lugar del género, su casa. Irrumpe en la patria chica del género y queda en la puerta, entre dos espacios públicos (y dos públicos y dos partes opuestas de la institución politicoliteraria). Desde allí desafía a un duelo verbal a propósito de la curandera citada. Desafía desde arriba con "qué bruto"; constituye el decir del menor como otro, mal, culpa, error, ignorancia. Y entre la curandera (citada por el menor) y el doctor (por el narrador) se constituye una secuencia desprendible, con apertura y cierre, que podría contener todo el texto del pacto como límite del género porque confronta dos saberes a propósito de la lengua. Allí se instala la guerra por el saber decir que es el núcleo de la lengua ley.

El güey corneta en la puerta representa la institución estatal de la lengua letrada; la ausencia de esta institución define el género. La escena no puede ser más violenta porque chocan los representantes de dos instituciones del decir, la de la voz del gaucho y la de la palabra escrita. Choca el género con su espacio externo. La palabra del doctor desafía con un no nombre ("bruto") a la voz del menor y de la curandera citada, y hace nacer al narrador de *La vuelta*, que aparece por primera vez para mediar con el espacio externo. Ese narrador es el nadie representante del autor en el interior de los textos. En adelante introduce a los de afuera (a Picardía y al negro, los menores del menor o los de las otras familias) y, después, cierra el texto como propio y como libro: como libro propio. Aquí, en el cierre histórico, el representante del género menor se define por un enfrentamiento verbal violento con el representante de la ley de la lengua de la unificación lingüística del estado. *Es la última resistencia a una*

ley por parte de la voz (del) "gaucho". Se constituye entonces un equipo o alianza de tres para enfrentarla y volver a definir la institución del género: un número más que en *La ida*. De un lado la voz de la curandera ausente y citada, y la del menor y la del narrador, que citan; del otro la voz que desafía y corrige. La alianza entre los que citan no sólo se funda en la voz, en el registro, sino en lo que el texto mismo va a constituir en sitio de la verdad: los proverbios, *los testamentos orales*.³ Es el sistema de los consejos. La cita, repetición y transmisión del saber en el decir, las palabras para las relaciones sociales. "Dice el refrán que en la tropa..." (narrador); "No es bueno, dijo el cantor, muchas manos en un plato"; "pues siempre encuentra el que teje otro mejor tejedor" (cantor). Todo el fragmento se funda en la cita, la repetición y la impersonalidad de los refranes (alianza de cantor y narrador), contra la impersonalidad del saber decir de la lengua (doctor): "a las mujeres que curan se las llama curanderas".

Pero la alianza del menor para enfrentar al representante del espacio externo es doble. Por un lado, con el narrador, constituye la alianza del saber en el decir (proverbios), y por el otro hace alianza con otro género o institución del saber, la medicina oral, en la voz de su representante, que cita. Y disputa con el doctor su voz y su nombre: la voz-palabra de la curandera ("tabernáculo", y después la palabra-nombre "culandrería". *El doctor*

3 Cfr. P. Seitel, "Proverbs: A Social Use of Metaphor", en *Genre*, vol. II, 2 (1969); los proverbios serían intentos de resolver conflictos personales que surgen de contradicciones sociales. Cfr. también L. M. Lombardi Satriani y M. Meligrana, *Diritto egemone e diritto popolare*, op. cit., parte II, "Proverbi Giuridici" y la función en ellos de los ancianos como depositarios de saber, y de la fórmula poética y rítmica como instrumento de transmisión. Y, sobre todo, Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*, Berkeley, University of California Press, 1973 (3a., la primera edición es de 1941). En el capítulo "Literature as equipment for living", desarrolla lo que llama una nueva crítica sociológica a partir de los proverbios, que (como la literatura) nombran situaciones típicas ligadas con relaciones sociales; los proverbios pueden servir para el consuelo, la venganza, la burla, la previsión, la exhortación. Y a veces el mismo proverbio tiene sentidos o usos diferentes según quién lo formule y en qué situación; en síntesis, *son estrategias para no perder*. Burke sugería extender el análisis de los proverbios hasta abarcar el campo total de la literatura, entendida como un gran enunciado proverbial.

debate con el menor la voz (de la) "curandera". Y pone en escena no sólo la definición del género en la voz de una otra, de otro género, sino también la guerra de definiciones de ese género. Es el momento autorreferencial del género gauchesco, que se define a sí mismo en la voz de otra institución, con la que hace alianza. Y entonces no sólo se define a sí mismo sino que traza su límite estricto, entre dos curas. Curandera y doctor: de un lado la institución oral de la cura de los cuerpos, del otro la escrita de la cura, corrección o educación (son sinónimos en *La vuelta*) de la lengua. El género se instala exactamente entre los usos de los cuerpos y los de las palabras.

Todo gira alrededor de la violencia y todos son golpes en las guerras y alianzas entre las instituciones. Las palabras hablan de golpes corporales y de golpes verbales: "Este no aguanta el sogazo" (del tabernáculo) por un lado, y por el otro "uno que estaba en la puerta / le pegó ahí no más", y "El de ajuera repitió / dándole otro chaguarazo". Además, se trata de dos curas imposibles. El fragmento se cierra con el golpe final del menor al doctor: "que no creía haber venido / a hablar entre liberatos". Liberal-literato: es el golpe politicoliterario del género, arrojado al enemigo doble del espacio externo. El que pega, pone malos nombres y pretende enseñar nada más que a hablar a los gauchos. Y, además, apuesta a ganar con las palabras, también en la puerta: "copo y se la gano en puerta".

Golpes y juegos con palabras, por palabras y de palabras. El juego constituye otra orilla en el texto estatal. No está prohibido en los consejos y es el centro del relato de Picardía y de la payada, el desafío verbal con indagación y examen. El juego es la metáfora de la política en *La vuelta* y sirve de instrumento de exclusión del pacto: los que pierden (como el negro en la payada) quedan afuera de la alianza de leyes y justicias para el trabajo. El menor concede al otro una victoria ambigua, como todas: "le pediré a ese doctor / que en mi inorancia me deje, / pues siempre encuentra el que teje / otro mejor tejedor". Otra vez sitúa al género en una orilla más baja, la de la relación social de ignorancia, pero no acepta el pacto didáctico.

EXCLUSIONES INTERNAS

Golpes de cuerpos y de voces. El centro es el cuerpo de Vizcacha, el sogazo y su muerte. El centro es el mal de Vizcacha, su enfermedad. El centro es, en realidad, el testamento oral de Vizcacha, los consejos citados por el menor que preceden inmediatamente a esta secuencia. Entonces el centro es el hereje de la institución familiar del pacto verbal, porque Vizcacha maldice. Para el doctor, lo que importa es el decir mal del menor y de la curandera; para el pacto, el maldecir de Vizcacha, que define a los enemigos de la institución. Dice el menor: "Allá pasamos los dos / noches terribles de invierno, / él maldecía al Padre Eterno / como a los santos benditos, / pidiéndole al diablo a gritos / que lo llevara al infierno" (vv. 2487-2492). Blasfema contra el Padre, el centro de la institución del don de *La vuelta*. "Será mejor, decía yo, / que abandonado lo deje, / que blasfeme y que se queje y que siga de esta suerte, / hasta que venga la muerte y cargue con este hereje" (vv. 2505-2510).

Contra el decir mal que el doctor arroja desde el espacio externo-interno, y que define su orilla alta, el texto da una vuelta (invierte el orden de las palabras) y usa la maldición como signo de la antileya. Así define su orilla baja, de exclusiones internas.

Vizcacha tiene nombre de animal y *roba animales*. Representa lo prehumano, lo anterior desde el punto de vista de la especie o la razón, y remite a un estado arcaico de la organización social.⁴ Su testamento es el de un saber que imita el saber instintivo, sin razón, del mundo animal. Cada consejo se inspira allí y dice: *hacé como hace este animal*. Por abajo de Vizcacha, la no lengua o el "lengueteo" y los "alaridos" y "rugidos" animales de los indios, los otros herejes que tienen nombres de animales, maldicen y *roban animales*.

⁴ La ley de la lengua, la de los nombres, la de la justicia y la del trabajo son transgredidas conjuntamente en *La vuelta*. Dice Fierro del indio: "Es para él como juguete / escupir un crucifijo; / pienso que Dios los maldijo / y ansí el fiudo desato: / el indio, el cerdo y el gato, / redaman sangre del hijo" (vv. 733-738). Y: "El que envenenen sus armas / les mandan sus hechiceras; / y como ni a Dios veneran, / nada a los pampas contiene; / hasta los nombres que tienen / son de animales y fieras" (vv. 589-594). Los indios también reciben el azote de Dios y son diezmados por una peste.

El viejo es "un antiguo / de los que quedan pocos" (vv. 2167-2168): precede a la institución del pacto con la ley universal. El menor, en cambio, representa otro tipo de anterioridad; es el errante entre los padres que maldicen testamentos y roban. El animal Vizcacha le dio mal la ley con su testamento oral, y también le dieron mal la ley de otro testamento, escrito: el juez aliado de Vizcacha ("hacete amigo del juez") le mintió con la edad para heredar *los bienes* del testamento de la tía buena, *que perdió*: "Como a un hijo me quería (con cariño verdadero / y me nombró de heredero / de los bienes que tenía" (vv. 2117-2120). Le mintió para *robarle* la herencia. Entre el testamento oral de maldiciones del viejo, y el escrito de los bienes de la tía perdida, se vuelven a trazar las orillas del pacto.

Los excluidos de la alianza estatal hacen alianzas entre ellos, cada uno con su testamento. Después de la muerte de Vizcacha le espera al menor otro testamento, el del marido de la viuda, con que el cura le cura la pasión. Primero va a un adivino que lo hace maldecir y le "roba": lo engaña ("Debés maldecir", me dijo, / "a todos tus conocidos...", vv. 2805-2806). Y al final al cura que le habla del testamento del marido muerto: ella *juró* que no se casaría otra vez, y si lo hace "se condenarán los dos" (v. 2878): otra institución. La amenaza de la condena de la institución del matrimonio le cura las pasiones. Y el padre-cura, después de haberlo curado, le dice al juez que es *incorregible*: "Que yo era un cabeza dura / y que era un mozo perdido, / que me echaran del partido, / que no tenía compostura" (vv. 2887-2890). "Tal vez por ese consejo (...) me echaron a la frontera" (v. 2896). Las alianzas de los herejes se encadenan a través del menor. A partir de la pérdida de la tía pasa por el juez, por Vizcacha, por el adivino y el cura, para volver al juez y de allí al servicio militar de la otra frontera.

Las instituciones se ponen en crisis a través de los menores porque los únicos momentos que las cuestionan son los que muestran el centro mismo de la institución, lo que la funda, en proceso: antes de la detención que constituye el límite que las constituye. Los menores transitan por ellas y son los representantes mismos del proceso de la institución, cuando todavía existe la diferencia anterior a la unificación del pacto. Por eso la infancia

desamparada es el centro de la literatura reformista de *La vuelta*. Se encuentra en el canto del menor la materia misma del género, la voz y el saber proverbial de los gauchos, pero sin la ley civilizada para los gauchos. Es el momento anterior a la razón de los consejos, ocupado por la sinrazón de los que dicen mal la ley.

Este es el momento preciso, también, para cuestionar la institución del género por parte del representante de la institución literaria enemiga en el espacio externo, la de la lengua letrada.

El cuerpo del delito

Vizcacha es el incurable máximo.⁵ Ha recibido, según la palabra oracular de la curandera, un golpe definitivo: el sogazo del "tabernáculo". La voz "tabernáculo" no puede ser corregida por "tubérculo", porque es el azote de Dios el que está en el lugar de la palabra en disputa. "Tabernáculo" es *el lugar* del arca del Antiguo Testamento, el de Jehová. Vizcacha es castigado en el cuerpo, *en el brazo que roba* (y después de muerto en la mano: un perro se la come). La justicia del Dios del tabernáculo es *la justicia del talión*, la misma que regía en la *justicia oral* de los gauchos. "Tabernáculo" es una palabra *incorregible*, intraducible. Representa la justicia sacralizada de un dios que castiga a herejes: nombres-animales, robos de animales o relaciones entre hombres y animales. Si se la reemplaza por "tubérculo", como corrige el doctor, se llega al mundo vegetal, al papa, al *representante* de la institución del otro testamento, el Nuevo. La palabra arcai-

⁵ Vizcacha "educaba" al menor con golpes, y el menor, para devolvérselos, *no dice*: "Una tarde halló una punta / de yeguas medio bichocas; / después que voltió unas pocas / las cerdiaba con empeño; / yo vide venir al dueño / pero me callé la boca". El dueño pega a Vizcacha pero el viejo no se cura. También maldecía y escupía el asado para que nadie lo comiera: "Quién le quitó esa costumbre / de escupir el asado, / fue un mulato resertor / que andaba de amigo suyo, / un diablo, muy peliador, / que le llamaban Barullo" (vv. 2559-2570). El mulato "le largó una puñalada / que la quitó otro paisano" (vv. 2581-2582). La curación proviene aquí de abajo: es la única mención a un desertor en *La vuelta*. Un desertor, mulato, con un cuchillo. Aquí se ligan los dos gauchos antiguos, o los dos sentidos de "gaucho malo", y un episodio reiterado en el texto, que es la introducción de un tercero para evitar enfrentamientos directos. La función central del texto didáctico del pacto es la de enfrentar los enfrentamientos.

ca de la voz de la curandera sostiene otras creencias, saberes, justicias. Cambiar el sistema de creencias es descomponer el antiguo aparato de prohibiciones y reemplazarlo por uno nuevo: cambiar el estatuto de la transgresión y del delito. Esa transformación, que es la del pacto mismo, no puede hacerse con una simple traducción o corrección de la lengua de la voz a la palabra letrada. Lo nuevo no traduce lo viejo sino que constituye, *con las mismas palabras*, otro universo.

Se ha llegado a una voz incorregible, de doble faz (cuerpo y espacio de la ley), y a la vez a otra corrección imposible. "Tabernáculo" sostiene el antiguo universo de los gauchos y su justicia, que debe sacrificarse y abandonarse: es la exclusión que requiere el pacto. Las instituciones se constituyen con un brutal esfuerzo de crueldad. Y en el lugar mismo del sacrificio se erige un signo sagrado y se sella la institución.

El conjunto de relaciones que deja leer la corrección de la lengua del menor podría ser una de las metáforas de la relación entre estado y patria en el género. Los malos testamentos y sus representantes son incluidos para ser excluidos por su propia justicia; el testamento de los bienes se ha perdido. Entre los dos, el conjunto de acontecimientos que preceden al pacto con el verdadero padre y su testamento.

QUIÉN EDUCA

UN REPASO

Capítulo primero

Uno de los contextos específicos del género gauchesco lo constituye una red, la de las legalidades: por una parte la llamada "delincuencia campesina" (el gaucho "vago": no propietario y sin trabajo ni domicilio fijos, la conocida ecuación desposeídos = delincuentes), y, por la otra, correlativamente, la existencia de un doble sistema de justicia que diferencia ciudad y campo: la ley de vagos y su corolario, la de levas, regía sobre todo en la campaña. Esta dualidad se liga, a su vez, con la existencia de una

ley estatal, escrita, que enfrenta en el campo al código consuetudinario, oral y tradicional: el ordenamiento jurídico de reglas y prescripciones que funda la comunidad campesina.

La "delincuencia" del gaucho no es sino el efecto de discrepancia entre los dos ordenamientos jurídicos y entre las aplicaciones diferenciales de uno de ellos, y responde a la necesidad de uso, de mano de obra para los hacendados y de soldados para el ejército.

La revolución y la guerra abren la práctica de desmarginalización del gaucho. Su uso por el ejército, con coacción, produce un nuevo signo social: el gaucho patriota que lucha en los ejércitos de la revolución y da su voz al género en Hidalgo. Es el gran gesto de sublimación del delincuente y a la vez el primer gesto de división: el gaucho que deserta y recae en la ilegalidad está excluido en Hidalgo pero aparece con matices diversos en Pérez, Ascasubi y Hernández. Los dos sentidos de "gaucho" (el legal y el ilegal, el "bueno" y el "malo") se superponen y se escinden y forman uno de los ejes que articulan el conjunto del género.

La revolución introduce un dato fundamental: el principio de libertad e igualdad ante la ley, que da sentido a la lucha: el escritor del género (el primero, Hidalgo) proclama esos principios y su palabra patriótica se liga con la voz del gaucho patriota. Son los dos nuevos protagonistas, el ideólogo de la revolución y el soldado de la guerra, los que unen sus palabras en el género. (La alianza de palabras y culturas —del que "canta" y el que escribe— aparece como la primera lógica de funcionamiento de la poesía gauchesca.)

Pero el principio de igualdad ante la ley y la integración del gaucho como ciudadano entran en contradicción con los códigos y órdenes jurídicos diferenciales (y hasta con la existencia misma del ejército). Por y en esa contradicción se introduce en el género una figura, la *del que sabe* y educa, con funciones específicas. (Y a partir de esa aparición el género despliega su otra gran lógica: la del debate. Los textos gauchescos discuten entre sí sobre el representante del saber.)

La red de legalidades, la cadena de usos y la alianza de palabras convergen en la escena didáctica del género.

Capítulo segundo

En el primer diálogo de Hidalgo, "Diálogo patriótico interesante" (1821) aparece por primera vez el ideólogo y la representación del letrado y sus funciones con el nombre de Jacinto Chano, capataz, viejo, "escrebido" y sabio. "Todos saben / que Chano, el viejo cantor, / aonde quiera que vaya / es un hombre de razón / y que una sentencia suya / es como de Salomón." Esto le dice Contreras, y además: "A usted le rindo las armas / porque sabe más que yo". Chano encarna el pensamiento abstracto y escrito, la "razón", y Contreras la experiencia directa y la oralidad. El diálogo describe una situación negativa: la división entre las provincias, entre el campo y la ciudad, la diferencia de trato que se da al gaucho y al pueblero, al rico y al pobre: *la diferencia ante la ley*. Decía Contreras: "Pues yo siempre oí decir / que ante la ley era yo / igual a todos los hombres". Y a continuación el ejemplo: "roba un gaucho unas espuelas... y de malo y saltador / me lo tratan, y a un presidio / lo mandan con calzador / Aquí la ley cumplió, es cierto, / y de esto me alegro yo: / quien tal hizo, que tal pague". Pero, dice Chano, al "señorón" no le pasaba nada. A la queja por la desigualdad ante la ley sigue entonces, y como ilustración, la idea básica de que robar es un delito que debe penarse: el capataz Chano dice al peón Contreras que el robo establece la diferencia entre el gaucho bueno y el malo. *La secuencia*, una escena didáctico-iluminista, se construía de este modo:

a. Legitimación de la palabra del que sabe: escribe, es justo, es viejo, es capataz. Esta función de mediador y superior en las relaciones de trabajo en el campo remite a una coyuntura de paz: la guerra ha concluido. Ahora se necesita al gaucho para otro tipo de obligaciones, deberes o usos.

b. Queja —*lamento*— por la injusticia y la desigualdad en la aplicación de la ley (tema popular y folclórico: oral).

c. Inculcación de la *ley escrita*: no robar. Debe observarse que en el código consuetudinario del gaucho no existía la propiedad privada.

d. Queda establecida la diferencia entre el gaucho bueno, que puede incorporarse al pacto del género, y el malo.

Se ligan en la secuencia el discurso hacia el poder (no más división y desigualdad), el discurso del gaucho y su protesta (no más diferencias ante la ley), y el discurso hacia el gaucho (no más robo). Esa combinación entre diversas posturas enunciativas liga una oralidad "sin ley" (sin tierra, sin escritura) con el lugar "legal" (legitimado) de la palabra del que sabe, y constituye uno de los núcleos fundantes del género y de la literatura para el pueblo: la recitación de la ley o la representación de su triunfo inextinguible en el registro verbal o con la entonación de la voz de aquellos a quienes hay que inculcarla.

Capítulo primero

Un año antes otra voz enfrenta la posición de Hidalgo y traza un esquema que se desprende de textos y autores y constituye otro de los múltiples núcleos y variantes del género: una alianza con otro tipo de letrado y de ley; una alianza política de signo opuesto. Es la del gaucho con el sacerdote, en función de una prédica antiiluminista: así aparece en el "Romance" de Fray Francisco de Paula Castañeda, de 1820.⁶ El texto polemiza contra el letrado revolucionario y racionalista (y su posible alianza con las masas rurales), y surge en el género la figura del sacerdote, que parece representar al letrado de y en la cultura campesina con más "naturalidad" que el de Hidalgo en tanto intelectual tradicional con diversas funciones, entre ellas la de mediar entre la sociedad campesina y el poder de la administración local,⁷ como se ve nítidamente en el canto del menor de *La vuelta*. En Hidalgo se trata de otro mediador —el capataz— y de la nación.

El gaucho de Castañeda canta contra la ciudad, los estudiantes e impíos. Y reitera de entrada *las dos marcas* del género necesarias para constituir su registro como literario: dice que "un

⁶ En *El despertador Teofilantrópico Místico-político*, N° 6, Buenos Aires, 28 de mayo de 1820. El texto se encuentra en Jorge B. Rivera, *La primitiva literatura gauchesca*, op. cit.

⁷ Cfr. Antonio Gramsci, "Para una historia de los intelectuales", en *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.

gaucho es el que canta" y que es "patriota". Pero "si por alguna razón / la patria no me acomoda / es por esa indevoción / que ya se va haciendo moda". Por la patria pero contra la ciudad, sitio de la ideología iluminista y rousseauiana: "Yo ya sé que en la ciudad / con la capa de estudiantes / se burlan de la piedad / algunos mozos tunantes". Aquí no hay referencias a la ley injusta o a la justicia diferencial, y la palabra del sacerdote es citada por el gaucho: el que sabe no está presente con su voz. El debate se refiere a quién educa y a quién puede aconsejar a los gauchos. Y ese debate, instalado ya en los textos mismos, se liga con la disputa sobre las relaciones entre ciudad y campo, otra de las líneas del género (y *otro capítulo, el tercero*: la visita del gaucho a la ciudad con motivo de los festejos políticos del 25 de mayo). Lo que quiere Castañeda es transformar al gaucho en "cristiano viejo" ("Eso de filosofías / no es cosa que entra en mi casa / porque de cristiano viejo / la enjundia tengo en el alma") y someterlo a la tutela ideológica del sacerdote, el padre: "hablar de los pobres padres / es otra barbaridad / cuando ellos sobre nosotros tienen tanta autoridad: / ellos deben reprehendernos, y también arrocinar, / y a nosotros nos conviene / que nos hagan humillar".

El texto de Castañeda es absolutamente puro desde el punto de vista del género: no narra acontecimientos y sólo hace "cantar" al gaucho en una posición que lo retrotrae a su esfera campesina y privada, lejos de lo político y lo militar: "Respeto a mi padre cura (...) cumplo con mis devociones;⁸ entre esos deberes entran las obligaciones de Semana Santa, enterrar a su mujer si muere y cuidar de la manada. La figura final es la de los curas como pastores y los gauchos como ovejas que se dejan trasquilar. Ya no se trata de la escena didáctico-iluminista, con su jerarquía específica, sino de un paternalismo de otro orden, con otro letrado y otra ley; la forma romance se opone a la del diálogo (e insisto: el

⁸ En la "Salutación gauchi-zumbona" (1821) de Pedro Feliciano Sáenz de Cavia (aparecida en el periódico *Las cuatro cosas o el Antifanático*, N° 1, Buenos Aires, marzo de 1821; el texto en J. B. Rivera, *op. cit.*) hay un ataque directo a Castañeda. El texto está escrito en lengua gauchesca pero en prosa, y el que narra va camino de la ciudad, a lo de su patrón, doctor "en ambos derechos", que le aconseja vender la estancia y meterse a periodista, con dos padrinos (un político y un poeta), para "ultimar" a Castañeda.

que sabe está ausente, es citado-evocado en estilo indirecto, sin voz) y concuerda con su tono tradicional.

Otro sacerdote escribió el primer texto en lengua gauchesca: Juan Baltazar Maciel, doctor en teología en Córdoba y Comisario del Santo Oficio entre 1771 y 1787, erudito y preocupado por la educación. Su texto es de 1777: "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor Don Pedro de Cevallos", y se abre así: "Aquí me pongo a cantar / abajo de aquestas talas". Pero sólo a partir de Castañeda queda incorporada en el género la alternativa respecto de la figura del que sabe y el debate de los nuevos letrados revolucionarios y los tradicionales respecto de la educación de las masas. Esta disputa, con signos diversos, es una de las marcas políticas de la cultura argentina.

Capítulo cuarto

La vuelta de Martín Fierro es el gran texto didáctico de la literatura argentina: espacio de saberes y maestros diversos ("padres", "tías"), y de instrucciones y consejos (desde cómo tratar a los indios, cómo cruzar el desierto, cómo hacer trampas en el juego, o cómo pasar la noche bajo las estrellas). Dios es, también, maestro: "En las sagradas alturas / está el maestro principal / que enseña a cada animal / a procurarse el sustento / y le brinda el alimento / a todo ser racional (vv. 463-468).⁹ Pero a la vez es un espacio de conversión y enmienda: todos los que hablan han estado en algún tipo de aparato disciplinario (exilio, cárcel, ejército), y todos narran su pasado con una promesa final de corrección. Y esas escenas y espacios están contruidos siempre so-

⁹ Cada programa didáctico en el interior del género, y cada figura de educador, se apoya en una filosofía concreta: la presencia de Rousseau es evidente en Hidalgo, con "El mérito es quien decide" (en el primer diálogo, v. 127). Aquí, en Hernández, la filosofía masónica, no sólo por la alusión al "maestro principal", sino también en múltiples referencias, en los 33 cantos (Hernández había llegado al grado más alto en la logia Obediencia a la ley N° 13, en 1879), el "botón de pluma", el camino de perfección del hijo mayor, el simbolismo de letras y números. Cfr. B. Canal-Feijóo, *De las "aguas profundas" en el Martín Fierro*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1973, donde se analizan las marcas de la masonería en *La vuelta*.

bre oposiciones binarias básicas: consejos e instrucciones "buenos" y "malos", padres y tías buenos y malos; el texto busca autonomización, equilibrio y cierre.

La culminación del saber se encuentra en la payada: el duelo a cuchillo se ha transformado en duelo verbal y constituye una verdadera prueba (o examen), condición de la clase final de los consejos a los hijos. El que gana queda legitimado en su saber y puede enseñar. Fierro vence al Moreno porque él no conoce las tareas del campo: *no sabe decirlas* y por lo tanto no tiene un saber específico para los gauchos. Fierro, en cambio, es el héroe popular de *La ida* y ahora es viejo, sabe porque ha sufrido y además es padre de quienes educa. (La pluralización hacia la clase en *La ida*, el hecho de que, para constituir un principio de asociación, Fierro se una a Cruz, su igual, es reemplazada aquí por la pluralidad familiar: las dos generaciones representan la relación natural de transferencia de la experiencia.)

El Moreno pierde la payada porque su maestro fue un fraile: "Cuanto sé lo he aprendido / porque me lo enseñó un fraire" (v. 4005). Aquí, en pleno debate y examen de la payada, se conecta *La vuelta* con el debate del género. Los otros curas del texto también representan lo incluido-excluido: el que "cura" al Hijo segundo del amor por la viuda con su sermón dice al juez que lo eche del partido; la Bruja que roba en la frontera con Picardía estaba siempre leyendo y "aprendiendo / pa recibirse de fraire" (v. 3755).

Pero el debate no se refiere solamente a la alternativa Fierro-Moreno (y sacerdote o trabajo en el campo), sino que se despliega indefinidamente, y hasta en la voz del narrador final, dirigida hacia arriba y afuera: "debe el gaucho tener casa, / escuela, iglesia y derechos" (vv. 4827-4828). La antítesis cabal de Fierro es Vizcacha, que da "la educación" (v. 2258) al Hijo segundo: es el gaucho viejo que sigue, degradado, el código tradicional. Su utilitarismo antisocial, la ausencia de moral en sus consejos (el empirismo ignora la moral),¹⁰ su adaptación a las leyes del poder,

¹⁰ Cfr. las observaciones de A. Jolles, *Formes simples*, París, Seuil, 1972, pág. 126, a propósito de la amoralidad de los proverbios populares en tanto enunciados puramente empíricos.

sus tretas de débil y, sobre todo, su cinismo, están marcados en el texto por una negatividad total. Además: en sus consejos y en las instrucciones del adivino que pretendía curar los amores del menor aparece el voseo. *No saben decir*.

Y las antítesis de Vizcacha y de Fierro y el Moreno (y el sacerdote) están separadas por el episodio de la frontera del "güey corneta" que interrumpe el relato del menor para corregir su dicción: tampoco se trata de ese tipo de educación. En *La vuelta* aparece, pues, una serie, la más precisa y diversificada del género,¹¹ que cierra la polémica alrededor del que educa: dos letrados (el cura y el liberato), y dos educadores orales (Vizcacha y Fierro). Obsérvese su disposición: Consejos de Vizcacha - güey corneta o liberato - Moreno o cura - consejos de Fierro.

La payada no solamente define el duelo que autoriza a Fierro como maestro sino que contiene, *en boca del negro*, la crítica a la desigualdad en la aplicación de la ley: "La ley se hace para todos, / mas solo al pobre le rige" (vv. 4233-4234), y "La ley es como el cuchillo: / no ofiende a quien lo maneja" (vv. 4245-4246). Y, finalmente: "Hay muchos que son dotores, / y de su ciencia no dudo; / mas yo soy un negro rudo, / y, aunque de esto poco en-

¹¹ Esta diversificación de maestros negativos y positivos, y los enunciados del narrador final pidiendo "escuela e iglesia", anuncian, en su modernidad y en la impersonalidad de las instituciones, la instauración definitiva del estado y su organización, y se oponen radicalmente a la concentración de funciones, tal como aparece en la *Biografía de Rosas* de Luis Pérez. Allí Rosas no sólo es educador, sino modelo de habilidades en el campo, honrado, cristiano, y da consejos para poblar una estancia y también para enmendar los vicios y aliviar al desgraciado (asesino): "Él es noble y generoso, / Y de corazón honrado, / Pero en viendo una traición, / Pobre el que la haya jugado. / Él aborrece al ladrón, / Al pícaro no le da lado; / Pero siempre favorece / Al paisano desgraciado. / Sabe muy bien distinguir / Cuando el hombre hace un delito; / Y si el hecho es impensado, / Él lo ampara en un conflicto". Y más adelante: "Y así es que ha sido su juerte / El sacar de un hombre malo / Un buen padre de familia / Y un honrado ciudadano". Como se ve, Rosas encarna sobresalientemente la función del que educa en el género. en tanto establece la ley y diferencia al gaucho "bueno" del "malo". Pero además el texto introduce el debate: "De los sabios de la Tierra / Güena opinión no tenía; / Estos nos han de enredar / Con sus malditas teorías: / Y si no, tengan espera / Y lo verán algún día. / Estos no son hombres güenos, / Tienen mucha presunción. / ¡Ojalá! yo me equivoque, / Y que no tenga razón" (los subrayados son del original). En R. Rodríguez Molas, *Luis Pérez y la Biografía de Rosas escrita en verso en 1830, op. cit.*

tiendo, / estoy diariamente viendo / que aplican la del embudo" (vv. 4253-4258).

Tanto en Hidalgo como en Hernández, en los dos extremos, a la queja por la desigualdad sigue la escena educativa en la voz del que educa. Los consejos de Fierro inculcan la ley: no robar, no matar, no beber, trabajar, ser prudente y moderado. Fierro diferencia nítidamente el delito y establece la división definitiva entre gaucho legal e ilegal ("bueno" y "malo"). *La secuencia como forma es la que habla*: las relaciones de continuidad y sucesión son fundantes en la literatura popular. Toda la significación se juega en los enunciados contiguos para públicos diferentes y en los enunciados contiguos que forman secuencia; la significación no se acumula en efectos de ambigüedad sino en series que miman silogismos, entimemas, condiciones, causas-efectos. En la construcción y destrucción de los nexos entre enunciados (escenas, situaciones, cantos, palabras, acciones) se juega precisamente la lectura: Hernández es el único que leyó en su totalidad y en su sentido la secuencia de Hidalgo.¹²

La solución que el género propone para terminar con la "delincuencia" campesina y *a la vez (y por lo tanto)*, con la desigualdad en la aplicación de la ley, es la inculcación de la ley escrita, "civilizada" a los gauchos, es decir, el abandono de su código tradicional (que no prohíbe robar ni matar en duelo si se es ofendido; en *La vuelta* los verdaderos criminales son criminales para los dos códigos: los indios y Vizcacha matan mujeres o

¹² Ascasubi no leyó la secuencia de Hidalgo; en *Paulino Lucero* aparece, por un lado, la queja por la diferencia ante la ley y las injusticias para con el gaucho (en "Diálogo entre Jacinto Amores y Simón Peñalva, describiendo el primero las fiestas cívicas en Montevideo por la Jura de la Constitución en 1833", Buenos Aires, Estrada, 1945, pág. 22) y, por otro, la figura del sacerdote, siempre citado por un gaucho, en "Los misterios del Paraná o la descripción del combate naval de la Vuelta de Obligado" (1845), pero el mensaje del sacerdote no es didáctico-legal sino político y partidario: exhorta a abandonar la causa de Rosas y parafrasea al *Comercio del Plata*. Es lógico que en Ascasubi no haya escenas didácticas: como se ve en *Santos Vega*, que se dice escrito por un fraile cordobés, los gauchos *nacen* buenos o malos y por lo tanto son ineducables. En ese texto moralizante (y aquí reside la diferencia entre este y los textos didáctico-jurídicos) uno de los mellizos es asesino y ladrón y el otro honrado y trabajador. Aparece también un sacerdote, que es el hermano adoptivo de los mellizos, y los otros representantes del poder, pero no la protesta por la injusticia y la diferencia ante la ley.

niños). En este sentido, *La vuelta* sería el texto complementario de *La ida*, con la cual formaría, otra vez, secuencia: a la denuncia de la injusticia en la aplicación de la ley de levas-vagos a los gauchos (que produce desertión y abandono de la "civilización": la ley transforma en malos a los buenos) sigue *La vuelta*, el texto didáctico de enunciación de la ley para terminar con la desigualdad, si se abandona el código popular. Sólo desde esta lectura se trataría de textos complementarios, enunciados en coyunturas políticas diferentes. La alianza tendería entonces a una doble integración: las masas rurales pacificadas bajo la ley liberal, y el poder y el estado protector de esas masas.

Pero la eficacia de una práctica educativa sólo puede alcanzarse si el que educa y su discurso realizan una vez más la alianza entre la voz y la palabra escrita, primera lógica del género. La voz del que educa no puede ser externa ni representar a lo otro (al doctor, al sacerdote aliado con el poder), sino que debe surgir del interior mismo del campo popular y, sobre todo, de un modo que es la forma en que el saber tradicional y la experiencia de la resistencia al poder se enuncian y transmiten: los consejos y proverbios del anciano. Sólo en la forma oral, que es la forma de la sabiduría social y de la regulación de las relaciones con los otros hombres. Los consejos, dichos y proverbios de Fierro son a la vez tradicionales y nuevos, y como tales realizan la transmisión de la ley letrada en el corazón del código popular. Instauran, en el cierre del género, lo que lo define: la conjunción verbal y con ella la producción de nuevas formas culturales.

La lectura de la patria

La folclorización del clásico y su incorporación a la cultura y a la lengua nacional, corrigió el texto de la ley del estado del género. El viejo Vizcacha, incurable, representaba al padre malo y sus consejos eran el antiguo testamento del ladrón de animales, que debía rechazarse y sacrificarse. No hay allí uso del cuerpo para el trabajo. En el otro extremo, el don de la razón de los consejos de Fierro, el nuevo testamento de la ley del trabajo. Pero las citas, repeticiones y transmisiones mezclaron lo escindido, incorporaron

lo excluido: hicieron un montaje entre la orilla baja del voseo y la alta de la lengua casi letrada del señor de los anillos. *Construyeron otra alianza por encima de la alianza*, donde "hacéte amigo del juez" (Vizcacha), se ligó, por ejemplo, con "los hermanos sean unidos" (Fierro), y "el que nace barrigón es al ñudo que lo fajen", o "vaca que cambia querencia se atrasa en la parición" (Vizcacha), con "debe trabajar el hombre para ganarse su pan", o "no es vergüenza ser pobre y es vergüenza ser ladrón" (Fierro).

Aquí es donde se borra la voz del escritor del género y se oyen las de los que leyeron y oyeron: la voz de la historia, que en su cadena de usos y siguiendo la ley misma de la alianza que fundó el género y la patria, se apropió de lo que necesitaba, y en su forma misma.

LA VOZ (DE) "PICARDÍA"

Y LA LITERATURA DEL FUTURO

Picardía tiene los dos incorregibles necesarios para el último capítulo del tratado: no puede decir bien las oraciones que le mandan rezar las tías (la pícara de la mulata lo tienta), y no puede corregir su nombre (el mal nombre no se borra). Es la última carta del género en su etapa histórica y el límite del sistema narrativo del texto estatal, antes de la payada y los consejos de Fierro y del narrador. La carta con más pasado en la literatura de la madre patria y con más futuro en la literatura de la patria: Picardía está en las orillas, en la primera página de *Don Segundo Sombra*, pensando en el enigma de su nombre.

En el nuevo código de nombres y delitos de los consejos del padre Fierro, "picardía" está definido desde afuera como diferente, por carecer de prudencia: "Nace el hombre con la astucia / que ha de servirle de gufa; / sin ella sucumbiría, / pero, según mi esperencia, / se vuelve en unos prudencia / y en los otros picardía" (vv. 4673-4679). Y en *los otros picardía*. Picardía es el otro de la familia del pacto, el tercero o el menor del menor: un ilegal-legal, un otro por su nombre. Los sujetos así definidos no pueden asumir el ser genérico que los señala porque asumirían el

conjunto del sistema simbólico que los diferencia en y por su ser. Ser otro, ser definido por una carencia y ser culpable es uno y el mismo movimiento. Y el movimiento que constituye al otro y lo condena por su ser en su nombre, también lo divide en dos partes: los otros tienen que ver siempre con el bien y con el mal.

Picardía cuenta la última biografía oral del género. No sólo sigue el esquema de la picaresca sino también el esquema (que también está en la picaresca) de las autobiografías escritas a pedido del confesor, como la de Santa Teresa. La mayoría de estas autobiografías surge de una conversión que marca la ruptura entre "el hombre anterior" y "el nuevo". La carta de Picardía, la última, aparece en el género con la representación del estado pacífico y vuelve a aparecer, en adelante, en la novela futura, para señalar sus quiebras, reformulaciones y cambios históricos. Los del estado. Es la carta del gaucho patriota del estado: los avatares de su relación con la política (y con el don o padre de la patria), también podrían escandir, *desde la literatura*, la historia de la patria. Construir el aparato de medición de "Picardía" es otra utopía o novela futura.

¿La picardía de la Inocencia o la inocencia de Picardía?

Picardía dice: "a mi madre la perdí
antes de saber llorarla" (vv. 2945-2946).

Y también: "y, aunque con vergüenza mía
debo hacer esta advertencia:
siendo mi madre Inocencia,
me llamaban Picardía" (vv. 2961-2964).

Picardía es hijo de Cruz, el aliado de *La ida*, y también de la Inocencia, su mujer, que ahora toma ese nombre. En *La vuelta* los nombres de *La ida* sufren el proceso de todo el texto y el género: se institucionalizan o se transforman en metáforas. En el canto del hijo mayor, Fierro es lo que no se dobla (v. 1928) y Cruz es la cruz que Fierro puso en su tumba del desierto entre los herejes, la cruz del Señor (v. 2049). Picardía es hijo de la Inocen-

cia de Cruz o de la inocencia de la cruz, y también el espacio de la cita de *La ida* en *La vuelta*. En *La ida* el drama de Cruz (su mujer tenía relaciones con el comandante: había metido al ejército en su casa) excluye la mención del hijo. El drama de Cruz era doble, el de la pérdida y el del saber. Sólo antes de morir en *La vuelta lo reconoce*, pero no le ha dado nombre: no sabía si era propio o del otro. Y se lo deja a Fierro como herencia: "me recomendó un hijito / que en su pago había dejado. / "Ha quedado abandonado", / me dijo, "aquel pobrecito" (vv. 909-912). "En el mundo éramos dos, pues él ya no tiene madre" (vv. 915-916).

La Inocencia de Cruz sostiene el doble sentido, jurídico y político: el gaucho es inocente, no culpable (tesis central de *La ida*), y el que no sabe (tesis central de la literatura didáctica de *La vuelta*). Esos sentidos dobles se acumulan y se invierten en Picardía, que ha perdido la inocencia en los dos sentidos y lo dice con vergüenza. Es un sinvergüenza con vergüenza, oscila entre el bien y el mal. Sus leyes son la pérdida y la división.

"Picardía", y también "vergüenza", son palabras de doble faz, con un doble sentido opuesto, como "gaucho patriota", y sellan las alianzas del género con la condición de la pérdida de uno de esos sentidos. Véase el lugar de la vergüenza en los consejos; ocupa la sextina central (la 16, y son 31), y dice:

Muchas cosas pierde el hombre
que a veces las vuelve a hallar;
pero les debo enseñar,
y es bueno que lo recuerden:
si la vergüenza se pierde
jamás se vuelve a encontrar (vv. 4685-4690)

Por lo tanto, en la 22 y la 23:

Procuren de no perder
ni el tiempo ni la vergüenza;
como todo hombre que piensa
procedan siempre con juicio,
y sepan que ningún vicio
acaba donde comienza.

Ave de pico encorvado
le tiene al robo afición;
pero el hombre de razón
no roba jamás un cobre,
pues no es vergüenza ser pobre
y es vergüenza ser ladrón (vv. 4721-4732).

"Vergüenza" implica dos posiciones posibles del sujeto, activa y pasiva. Es el sentimiento penoso de la pérdida de dignidad por una falta cometida por uno mismo, o por una humillación o insulto sufrido. "Hombre de vergüenza" es hombre de honor, de valor: el centro del código de los gauchos valientes. Perder la vergüenza, entonces, es cometer el delito de cobardía. Pero en el nuevo código de los consejos es cometer el delito de robo. El centro del viejo derecho es también el centro de la nueva institución del género: el gaucho sinvergüenza es delincuente para las dos leyes. *Las mismas palabras con diferente sentido constituyen el lugar de la alianza con la condición de una marca de pérdida.*

"Picardía" es una palabra de dos sentidos, *dividida en su interior*, como las voces de los gauchos patriotas en la emergencia del género. Oscila entre la definición de la ley diferencial y el nombre que le dio el género. Representa los dos a la vez y a la vez no los representa. Es siempre un sí-no: el lugar de la alianza política. Por primera vez en la historia el género insta una alianza política pura con la voz del gaucho: no militar, no económica, no jurídica, no familiar. O mejor: semieconómica, semijurídica y semifamiliar.

Porque la ley de Picardía es la división y la pérdida, su profesión es el juego.

Las leyes del juego

Picardía perdió los dos sentidos de inocencia. Y entonces enlaza todos los códigos en una red vertiginosa de pérdidas y ganancias porque *juega con todas las instituciones políticas del género*. Puede decirlo todo: habla desde una orilla más baja, es el hijo del otro. Se encuentran en su espacio, en la voz (de) "picardía":

el viejo código del valor del gaucho (el de su padre Cruz, *que pierde* en los dos sentidos);

la ley diferencial de vagos y levas, *que lo pierde y lo hace ganar* a la vez con la historia de las raciones o divisiones;

el nuevo código del trabajador, que es *la promesa que gana* para el futuro: otra institución política del género;

y también la ley patriótica de la libertad política y la igualdad política ante la ley, que definió al género desde su emergencia. Esta ley está representada en Picardía por la ley del juego, *donde gana* con "recursos".

Juega, entonces, con las pérdidas y ganancias de la red de códigos políticos del género.

En el juego político del voto, Picardía enfrenta verbalmente la ilegalidad electoral (el fraude o trampa del juez *para ganar* las elecciones) con las leyes del juego: libertad e igualdad. "Mande el que mande / yo he de votar por quien quiera. / En las carpetas de juego / y en la mesa electoral, / a todo hombre soy igual; / respeto al que me respeta, / pero el naípe y la boleta / naides me lo ha de tocar" (vv. 3365-3372).

Entonces el adulón del juez le dice: "Anarquista, has de votar por la lista / que ha mandao el Comiqué" (vv. 3358-3360). Y enseguida *el comandante del ejército define el anarquismo como picardía*:

Este es otro barullero
que pasa en la pulpería
predicando noche y día
y anarquizando a la gente;
irás en el contingente
por tamaña picardía (vv. 3445-3450).

Y después del enfrentamiento le cae la policía, que Picardía no enfrenta con la ley del valor de Cruz: "aunque era una *picardía* / me decidí a soportar, / y no los quise peliar / *por no perderme*, ese día" (vv. 3375-3378).

La particularidad del juego político de los códigos "en picardía", es que representan la contraestructura de *La ida* en *La vuel-*

ta, y también la contraestructura del estado de *La vuelta*. El canto de la vida de Picardía incluye las citas de los momentos decisivos de *La ida* (el no voto de Fierro y la ley de vagos, que lo mandan a la frontera y lo pierden; el drama de Cruz con el comandante y el momento de la desertión con la ley de los valientes, y también la figura del adulón que mataron, cada uno, Fierro y Cruz), *pero dados vuelta*, sin delitos: con picardía. Y también incluye en su interior los momentos decisivos de *La vuelta* (la estación en el infierno de la frontera y del exilio, y el retorno con los consejos o el saber), *pero dados vuelta*: con picardía.

Picardía representa, en sentido teatral, el juego de la política como contraestructura del estado en el interior del estado del género, su lugar incluido-excluido. El juego es el simulacro y el sustituto de la guerra en el estado pacífico; su fin es la eliminación del adversario, del que depende. Picardía evalúa las relaciones de fuerza (y en eso consisten sobre todo sus consejos), y se refiere a las posiciones del jugador en relación con el adversario. La primera hipótesis del juego es que el azar no existe: "Comete un error inmenso / quien de la suerte presume" (vv. 3109-3110). El juego es una tekne, un arte y un saber: "sé hacerlo con arte" (v. 3190), y "el que no sabe, no gana" (v. 3157). El juego es la actividad desacralizante por excelencia; en la oposición entre el juego y lo sagrado reside su vínculo.

También es ambivalente de entrada. Según Santo Tomás, las dos raíces y sentidos de "juego" son *ludus* (entrenamiento, ejercicio para el combate o el estudio: "Me había ejercitao al naípe / el juego era mi carrera", vv. 3097-3098), y *jocus* (juego de palabras, el juego gratuito por excelencia, que Picardía hace, sin querer, a las tías rezadoras: "¡pícara! y era la parda / la que me tentaba ansí" (vv. 3029-3030), y también, queriendo, al adulón). Picardía usa todos los sentidos del juego para representar la política como juego y el juego como política, y excluir, entre pérdidas y ganancias, a los enemigos políticos de Hernández y de los gauchos: tías rezadoras (ese saber decir no es el que educa), gringos llorones, adulones, pulperos, jueces y comandantes, malos dones. Y los aliados con Picardía en el juego son, también, enemigos de los gauchos. Primero con el dueño de la fonda, el comerciante ladrón típico de las visitas del gaucho a la ciudad. Y después, en la fron-

tera, con la historia de las raciones (donde Picardía reitera hacia abajo el juego ilegal o robo de *mitades* que recibe de arriba), su aliado es un delicado estudiante de fraile que lee: "la gente lo aborrecía / y le llamaban La Bruja" (vv. 3763-3764). Y en los fogones decían los gauchos: "con La Bruja y Picardía / van a andar bien las raciones" (vv. 3779-3780).

La vuelta rompe sistemáticamente toda posible alianza política entre los gauchos mismos; de allí las alianzas políticas de Picardía para ganar. Ese es también el sentido de la muerte de Cruz. Fierro y la cautiva se separan después de cruzar juntos el desierto; la familia misma se separa después del pacto; los hijos sólo hacen alianza con el padre, y las alianzas de Picardía para ganar son con no gauchos, con los odiados por los gauchos. El par de iguales, emblema de la alianza de *La ida*, se transforma en el par de opuestos polares (bien y mal: Fierro y Vizcacha con sus consejos) o, en las trampas de Picardía, en bien-mal, en alianzas negativas con los de arriba (un dueño, una Bruja: un letrado) para robar a los de abajo. Sólo cuando juega solo, y con los códigos políticos del voto y la renuncia al código de valientes para enfrentar la ley armada, Picardía juega de verdad para Hernández. Ese es el lugar del gaucho patriota en la alianza didáctica del cierre del género. El *sí, pero* (la construcción adversativa que define su nombre en los consejos) marca la división entre lo que puede leerse como la voz del gaucho y la palabra letrada de Hernández. Y esto tanto en *La ida* como en *La vuelta*. Picardía es todo él un *sí, pero*.

Son también los momentos en que se abren dos opciones políticas: la de arriba o la de abajo. Dice (con una doble adversativa) el narrador final de *La vuelta*, después de pedir protección para el gaucho:

Y han de concluir algún día
 estos enriedos malditos;
 la obra no la facilito
 porque aumentan el fandango
 los que están, como el chimango,
 sobre el cuero y dando gritos.

Mas Dios ha de permitir
 que esto llegue a mejorar,
pero se ha de recordar
 para hacer bien el trabajo
 que el fuego, pa calentar,
 debe ir siempre por abajo (vv. 4829-4840).

Picardía es la fiesta final del género; el único lugar donde desafío y lamento han sido sustituidos directamente por risa y llanto. Y "con picardía": cuando él se ríe los otros lloran y a la inversa. *Y él se ríe y llora a la vez*. "Con picardía" quiere decir entonces: con división (bien-mal), con pérdidas-ganancias, con risa-llanto, con sí-no o con-sin. Y esto simultáneamente: la carta de Picardía tiene tres vueltas.

En la vuelta final de Picardía (porque es *La ida* de *La vuelta*) se anuda, como *contraestructura*, el sistema del género: la división, el bien-mal, y la alianza con el don. Contiene como en un microuniverso el trazado del género (su lógica, y también la lógica del debate) y, simultáneamente, el tiempo con sus tres vueltas.

La patria de Picardía

"La Provincia es una madre / que no defiende a sus hijos" (vv. 3723-3724), y "no tiene patriotismo / quien no cuida al compatriota" (vv. 3723-3724).

El género ha dado una vuelta completa en su historia, y la patria de la muerte y la sombra del gaucho patriota Picardía es otra vez (como en Sarmiento y a la vez en sentido opuesto al de Sarmiento) la patria chica, la natal, *que perdió*. Picardía es un exiliado del trabajo: primero trabajó con un mal don que le pegaba, no le daba "siquiera unas jergas viejas" y además le hacía pagar los corderos que se perdían. Entonces deserta y se va a otra provincia: "y con unos volantines / me fui para Santa Fe" (vv. 2981-2982). En adelante pasa a representar el contratrabajo o el trabajo del ocio, el juego y la política.

Picardía pierde la patria política natal, donde jugó con los valores universales de la libertad y la igualdad (y entonces esa pa-

tria es la madre de la tierra, la muerte y la sombra), y gana el espacio entero de los cuatro vientos de la patria estatal del padre, con la fraternidad de los consejos como ley primera.

La vida de los escritores del género y la novela futura

Picardía podría metaforizar también las vidas escritas de los escritores del género. Lleva una mancha en su nacimiento (la mancha de la diferencia de la patria), ha pasado por el exilio y la pérdida de la patria, es hijo de un traidor y héroe, y entra como dependiente en casa del don.

Los dos padres de Picardía reaparecen en *Don Segundo Sombra*, la novela didáctica de los signos de la patria del género. La despolitización radical del texto invirtió los lugares de los dones y los nombres de los padres. El don segundo no solamente da a "Picardía" (el gacho que huye de las tías rezadoras y es un sinvergüenza), con su voz, el saber del trabajo y la prudencia, sino también el alma y la vieja ley de la libertad y el valor del gaucho, *sin ley diferencial*. La novela pone voz oída y palabra escrita a "Picardía" (*pero sin nombre: sin política*) para que cuente su vida con el don antes de transformarse él mismo en el tercer don y cerrar otro ciclo del género. Invierte totalmente el sentido político de *La vuelta* y cuenta una educación ejemplar, nunca oída en el género. Su otro padre, el "verdadero", es el patrón que le deja la otra herencia: el nombre, la escritura, los títulos de propiedad de la tierra, y lo transforma en don con la condición de su muerte o su pérdida. Y también de la pérdida del don segundo con que se cierra la otra orilla del texto: "Me fui, como quien se desangra". Y la voz del gaucho y la escritura letrada se separan nítidamente. La alianza perfecta, única, en el mismo sujeto (que además es el escritor mismo), dividido entre el gaucho don y el don del otro testamento. La alianza económica, jurídica, familiar y didáctica de *La vuelta* encuentra en los signos despolitizados de la patria del don segundo (un fantasma, una sombra, una idea) su expresión más pura antes de la primera quiebra del estado en 1930.

Los tiempos del género: el pasado del presente de Picardía y la barbarie futura y pasada de la patria

Las mujeres ("las pobres hermanas, / las madres y las esposas"), cuando se llevan a 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 comendante' (vv. 3499-3510).

ÍNDICE

DEL LADO DEL DON

Este libro fue concebido durante la dictadura militar y escrito durante la democracia.

Lo hicieron posible: Gerardo L. Maeso; el apoyo y la amistad de mi equipo docente y de investigación de la universidad argentina de la democracia; el fellow de Council of the Humanities de la Universidad de Princeton (1981); las becas del Social Science Research Council (1982-1983), y la Fundación Guggenheim (1984-1985).

Y esta nueva edición hubiera sido imposible sin el cuidado de Alejandra Uslenghi

A todos, muchas gracias.

Prólogo a esta edición	9
1 El cuerpo del género y sus límites	
Ensayo para la construcción de un contexto y un conjunto de objetos	15
I. Del lado del uso	17
Las dos cadenas	21
Las leyes	21
Las guerras	22
Sarmiento y las palabras del espacio exterior	
El corazón del espacio histórico del género	23
La voz "gaucho" en la voz del gaucho: el espacio interior	
Un ejercicio con el diccionario	30
Primer trazado del género	37
Las orillas bajas y altas del género	
Las revoluciones literarias y dos definiciones del gaucho como hombre argentino	42
La transparencia de Hidalgo es la distribución de las voces	56
II. Del lado del don	
"Pequeño cruceo preliminar a un reconocimiento del archipiélago Joyce"	85

2	Desafío y lamento, los tonos de la patria _____	115
	En el espacio interno del género _____	117
	Cuatro definiciones del género y su espacio interno _____	117
	Y cuatro fórmulas para los tonos _____	119
	Los preludios o el código de los tonos _____	121
	El desafío del cantor patriota _____	122
	El lamento del letrado patriota _____	129
	La lógica del cantor _____	137
	Los desafíos (del lado del uso) _____	145
	La primera fiesta del monstruo _____	145
	Otros desafíos con degüello _____	159
	Los desafíos del matrero _____	164
	Los lamentos (del lado del don) _____	172
	La ida, fichas técnicas y notas _____	172
	Los tonos y los códigos en Borges _____	187
	Separación de los tonos en Evaristo Carriego _____	187
	Borges ante la ley _____	192
3	En el paraíso del infierno	
	El <i>Fausto</i> argentino	
	Un pastiche de crítica literaria _____	201
	I. _____	203
	II. _____	212
4.	Pacto y patria	
	La picardía de la curandera del doctor Hernández ____	231
	El libro del pacto _____	233
	En penitencia en las orillas: dos incorregibles	
	Una lección de lengua nacional	
	Y un juego con las instituciones _____	235
	Inclusiones externas _____	236
	Exclusiones internas _____	241
	Quién educa _____	244
	Un repaso _____	244
	La voz (de) "Picardía" _____	254
	Y la literatura del futuro _____	254

