

COLECCIÓN
ALMANAQUE

AMORES DE FIERRO

•

JULIO SCHVARTZMAN



VERA editorial cartonera

AMORES DE FIERRO



COLECCIÓN
ALMANAQUE

AMORES DE FIERRO

•
JULIO SCHVARTZMAN



VERA editorial cartonera

A la memoria de Liliana Zuccotti

Oral, clarO
(...)
Arte letrA

JUAN FILLOY,
Karcino. Tratado de palindromía

PRELIMINAR

LETRAS GUACHAS



El primer movimiento detectable hacia los tres ensayos que siguen fue un apunte de diez páginas, «El gaucha letrado», con el que concluyó, en 1996, un libro titulado *Microcrítica*. En bosquejo fue creciendo exponencialmente y se organizó en el volumen *Letras gauchas* (2013). Mis incursiones posteriores en la materia están dispersas, y aquí reúno tres, dos de ellas ya publicadas: «Adentro y afuera del Museo del Procedimiento» abrió en 2015 mi columna *fono/gramas* para la revista digital *Bazar Americano*, editada por Ana Porrúa; y «Folclore de biblioteca» integró una compilación de Juan José Giani (*El mito gaucha*, 2021). La que había quedado más guacha fue «Un amor de fierro», que nunca pasó de la comunicación oral: la presenté en 2005 en unas jornadas sobre la amistad convocadas por María Moreno en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Amadrinadas ahora por Vera Cartonera, componen una unidad nada forzada; sus eventuales lectores totales (con perdón de la hipálage y de la ambición) podrían comprobar cómo dialogan, matizan, se complementan, discuten. Entre las que siguen quedando sin recopilar, «El Moreno de la payada: una épica de la derrota», para el tomo 4 de las *Obras completas* de José Hernández (2018), superaba por mucho el límite de páginas disponibles en el formato Verita.

He preferido no cortar la fluidez del discurso con llamadas a notas. Por eso, al final de cada capítulo van acotaciones más libres, sin

necesidad de ser llamadas ni, por lo mismo, de acudir. Esa periferia se toma su revancha centrífuga y con la coartada de ampliar un detalle aspira a crecer y declarar su soberanía.

En un tiempo en el que, mediando curiosidad y un dispositivo móvil de acceso bastante generalizado, cualquier vacío de información se puede resolver en segundos, la protocolar nota bibliográfica erudita va perdiendo, con escasas excepciones, razón de ser: basta con unos pocos datos mínimos para que quien lee, si lo desea, colme la referencia. En cuanto a la localización exacta, bueno, no siempre es necesaria, y quien requiera mayor precisión sabrá darse el gusto de obtenerla, sin que para eso haya que fatigar la paciencia del resto con abreviaturas, puntos, paréntesis: caquitas de mosca de la tipografía, polución de imprenta, ruido visual. Además, el objeto principal de estos asedios, el *Martín Fierro*, si bien arrastra con el peso fatal de lo canónico, goza de una de sus prerrogativas: los versos suelen venir numerados. Por caso, MF, II, 4859 envía, sin duda alguna, a: «Permítanme descansar». Que no debe confundirse con MF, II, 1153: «Permítanme descansar». Intento desenredar este módico botón de pluma páginas más adelante.

No soy el mismo de 2005 ni de ayer por la tarde —aunque los parecidos puedan parecer asombrosos—, de modo que metí mano en escritos que tienen sus años. Quedó lo principal, pero quise reformular frases y actualizar remisiones. Podría no publicar, pero no puedo dejar de editar.

En «Índice de unos cuantos nombres y de varias cosas», amago subrepticias navegaciones posibles de esta obrita, promuevo algún subrayado, me leo distinto en vísperas de la reescritura de mañana. Podrá saltarse sin pérdida: unas veces, la curiosidad tiene premio; otras, sufre decepción.

Buenos Aires, 3 de febrero de 2025

1. **UN AMOR DE FIERRO**



Hacia 1879, en una pulpería imaginaria, rodeado de un público devoto que —en implicancia barroca— conoce sus andanzas porque las ha leído o más bien las ha oído leer, Martín Fierro hace un *racconto* de los últimos siete años. Entre los presentes hay dos hijos suyos y —aunque él aún no lo sabe— el de su entrañable amigo Cruz y un hermano de aquel moreno a quien provocó y mató en otra pulpería ya célebre desde el folleto de 1872. Los cuatro, cada uno a su tiempo, irán tomando la voz y facetando la historia y el canto.

El lapso entre el regreso de los toldos y la situación enunciativa, que funcionará como marco, es cubierto por una relación cansina, desganada, en forma romanceada.

Un breve paréntesis: por lo menos desde el antiguo teatro griego, los tramos en que un relato (venido, como el mensajero que lo trae, de fuera de la acción) colmaba los vacíos del flujo dramático, se caracterizaban por un cambio de tono y de registro, por una aceleración y una compresión. En el Siglo de Oro español, el brillo de la redondilla se dejaba para la gracia del diálogo, de la réplica feliz y chispeante, graciosa o fatal; la narración de esos huecos se confiaba a la arcaica, continua y monorríma secuencia del romance. «Las relaciones piden los romances», recomendaba en endecasílabo Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609).

José Hernández, que ha inventado su propia sextina, una forma estrófica peculiar e insustituible, de una eficacia apabullante, se muestra como un romancista mediocre y adocenado. Bosteza con su héroe para dar parte de ese pasado reciente ocurrido fuera-de-escena, que le importa poco cantar, y poder entrar así, cuanto antes, al juego, *in situ*, de las voces ajenas, a la deslumbrante pirotecnia de la payada y a los macarrónicos sermones de un cuchillero que pretende que lo tomen en serio cuando predica «el hombre no mate al hombre».

Oigamos prosear al cantor:

Lo único que me han contado
Es que mi mujer ha muerto.
Que en procuras de un muchacho
Se fue la infeliz al pueblo...

¡Qué rápido transitamos de la noticia de la muerte de la mujer a la lástima y a la explicitación de sus circunstancias!

Donde infinitas miserias
Habrá sufrido por cierto.

«Por cierto». Retengamos este claudicante «por cierto». Me explico: muletilla del mal verseador, «por cierto» quiere decir solo esto: «Voy por la mitad de un verso, dale pensar en la forma del que sigue, vengo practicando la rima asonante e—o (*¿cier—to?*), no tengo nada más que decir; y bueno: me atengo a la métrica, ratifico lo anterior, y después veo cómo sigo». Ahora bien, lo que nos suscitaría alguna indulgencia en la estratagema de un improvisador oral no muy virtuoso, que inserta un comodín, un módulo verbal previo (como sabía otro MF, Macedonio Fernández, no se puede improvisar sin estar *preparado*), nos parece imperdonable en un escritor que, sentado a la mesa de una habitación del Hotel Argentino, un Alvear Palace de su tiempo ubicado frente a la casa de gobierno, no sufre apremios que le impidan

buscar una forma acabada, o al menos mejorar una salida fácil que no superará la prueba de una recepción exigente . Pero no.

Que por fin a un hospital
Fue a parar medio muriendo,
Y en ese abismo de males
Falleció al muy poco tiempo.

Falleció: la lengua del dolor cede ante la del obituario. Fallecer es un eufemismo, y su origen es el verbo latino *fallo*, de cuyo participio deriva el adjetivo *falso*.

Les juro que de esa pérdida
Jamás he de hallar consuelo...

Antes de que jurara, casi casi le habríamos creído. Porque todo el mecanismo suspicaz de esta glosa, algo irreverente, no operó así desde el principio. Lo desencadenaron las relecturas y algunas pistas, entre ellas, esta pena poco consistente:

Muchas lágrimas me cuesta
Dende que supe el suceso.
Mas dejemos cosas tristes
Aunque alegrías yo no tengo.

¿Perciben, conmigo, la velocidad, el sobrevuelo, la impaciencia? Hay que dejar lugar a cosas más trascendentes. El romance, en el poema, es transición, relleno, blablá. Vayamos a una de esas cosas más trascendentes, narrada antes, cuando Fierro se ocupa de los padecimientos que sufrió con los indios, en particular durante la epidemia de virgüela.

Omito la etnografía sesgada con la que releva la extensión de la enfermedad y las técnicas aborígenes de su cura, y paso al momento en que Cruz, su compañero de exilio, cae víctima de la peste, en medio de la asistencia solidaria e infructuosa de Fierro.

De rodillas a su lado
Yo lo encomendé a Jesús!
Faltó a mis ojos la luz,
Tuve un terrible desmayo,
Caí como herido del rayo
Cuando lo vi muerto a Cruz. (II, 925–930)

Esto es cantar, esto es escribir (según de quién estemos hablando). Noten cuánto afecto está puesto en la evocación. El dolor se hace cuerpo, y el desmayo del matrero contrasta con el desmayo que invade la escritura de Hernández cuando tiene que certificar la defunción hospitalaria de la mujer, de la que ni por comodidad ni por casualidad nos brinda el nombre. En la *Ida*, cuando el gaucho comprende que ella haya volado con un gavilán, usa un lenguaje creíble. Aquí, los tediosos versos sobre su muerte preceden algo sustancial: «La penitenciaria», aria del hijo mayor, núcleo filosófico denso de la *Vuelta*. La sextina de la muerte del amigo clausura el canto 6, porque —es evidente— después de esa intensidad se requiere una pausa, un oscurecimiento de la escena, un fundido lento, tras el cual comienza el canto 7. En su tercera estrofa:

Cumplí con mi obligación,
No hay falta de que me acuse,
Ni deber de que me escuse
Aunque de dolor sucumba.
Allá señala su tumba
Una cruz que yo le puse.

Paraíso de la mnemotecnia y de la denotación: que el signo que te rinde homenaje y que te señala sea tu propio nombre. O al revés, que cuando te bautizaron hayan pensado en tu ulterioridad, en tu devenir signo: en el caso del poema, la crucifixión, la firma del iletrado; del sargento y del oyente que no tiene la letra y que descubre su peripecia en la voz (alta) de un lector.

El bautizo poético nos pide otro salto hacia atrás, al instante en que Cruz nace como otro y como doble, para Fierro, y emerge como personaje para el lector o el oyente. Es la *Ida*, de 1872, en su canto IX, en el verso 1623 y siguientes:

Tal vez en el corazón
Lo tocó un Santo Bendito
A un gaucho que pegó el grito,
Y dijo: —«Cruz no consiente
«Que se cometa el delito
«De matar así un valiente!»

Un poco de análisis del evento. Fierro ha desertado y ha jurado ser un matrero. Viene de cometer dos crímenes. Lo persigue la partida; a su mando, un delincuente recuperado y reciclado por la justicia rural para prender a sus pares. Solo contra todos, Fierro se bate con coraje. En esas condiciones, Cruz se pone a pelear, junto a Fierro, contra la partida. Algo choca y torna ligera la lectura que sectores de la izquierda quisieron hacer del fragmento, que emblemizaría a los ~~sectores de las fuerzas armadas que ante la presión popular cambian el fusil de hombro~~. Porque, ¿no habría sido más sencillo y menos perverso que Cruz, en lugar de abatir a los azorados milicos bajo fuego amigo, les ordenara detener el ataque?, puesto que como él mismo cuenta, el juez le había asegurado

Que yo era un hombre decente,
Y que dende aquel momento
Me nombraba de sargento
Pa que mandara la gente.

Pero ocurre otra cosa que quiebra esta lógica al servicio de una economía emocional. Usemos un testimonio de lectura de 1917, el de Ricardo Rojas: «al ver cómo Fierro lidiaba solo contra tantos, denodadamente, sintió tocado su corazón por la simpatía fraternal y por la admiración

heroica». Y otro de Leopoldo Lugones, de 1913: «el sargento, gaucha perseguido como él en otra ocasión, siéntese conquistado por su coraje y le presta ayuda». Ha sido tocado, entonces, el corazón. Retengamos algunas palabras: simpatía fraternal, admiración, conquista. Podemos decir que Cruz, al ver pelear a Fierro, experimenta un flechazo. Tal vez, como Diógenes, el cínico, el perro, estaba buscando, a su modo, con una linterna en el desierto, un hombre. Y, como avanza Mansilla, «cuando el hombre tiene necesidad de un hombre, lo busca, le halla». Ahí, Hernández, precursor de Aira, hace que Cruz dé la más descomunal prueba de amor: cargarse a sus camaradas de partida, para ofrendarlos en sacrificio a aquel al que unirá su destino.

Lo que sigue, si se recuerdan los cantos X a XII, es el cumplimiento estricto de un ejercicio amoroso que se deja nombrar como «cuéntame tu vida». Oído que hubo la del otro, Fierro concluye, en el XIII:

Ya veo que somos los dos
Astillas del mismo palo—

La ceremonia de la celebración del encuentro está llena de gestos que connotan otros ritos.

Lo agarramos mano a mano
Entre los dos al porrón,
En semejante ocasión
Un trago a cualquiera encanta,
Y Cruz no era remolón
Ni pijotiaba garganta.

Calentamos los gargueros
Y nos largamos muy tiesos,
Siguiendo siempre los besos
Al pichel, y por más señas,
Íbamos como cigüeñas
Estirando los pescuezos.

La *Vuelta* contará las penurias que los dos hombres padecen entre los pampas. Leo:

Como dos años lo menos
Duró esta separación.

Relatar nuestras penurias
Fuera alargar el asunto—
Les diré sobre este punto
Que a los dos años recién
Nos hizo el cacique el bien
De dejarnos vivir juntos.

Nos retiramos con Cruz
A la orilla de un pajal—
Por no pasarlo tan mal
En el desierto infinito,
Hicimos como un bendito
Con dos cueros de bagual.

Fuimos a esconder allí
Nuestra pobre situación
Aliviando con la unión
Aquel duro cautiverio—

Ya que he convocado a dos lectores que han tenido un peso fuerte en la posteridad del poema, quisiera retener las digresiones paralelas que ambos ensayan a propósito de un mismo fragmento de la *Vuelta*. En defensa de la cautiva flagelada por un indio que ha degollado a su pequeño hijo, Fierro mata en duelo al victimario y huye con la mujer. En lo argumental, se necesitaba esa puerta para el retorno de Fierro a la civilización. Tras penosa travesía, regresan a un infierno que ahora, al cantor, se le presenta más soportable. Ha compartido, así, largas noches con su compañera de huida. Calcula Lugones:

Cualquier romántico vulgar habría aprovechado el percance para una aventura amorosa, después de todo natural en aquel hombre afligido por un celibato de cinco años. Por pasividad gaucha y por gratitud, la mujer tampoco habría resistido. Pero la generosidad del paladín ignora estas complicaciones pasionales. Ni una sombra de egoísmo empañará su buena acción. Ni siquiera en ósculos dolorosos sabría cobrar al débil el precio de su hazaña. Modelo de varón, su castidad, como el aseo de la espada, es la belleza de su fuerza.

Y en eco Rojas:

Es significativa, en este pasaje más que en ningún otro, la castidad del poema, pues Fierro, a fuer de intachable paladín, protege a la viuda, venga al niño, mata al indio y rescata a la cautiva, sin que en ningún instante se turbe la ley del honor caballeresco por el interés de una compensación sexual. Quizás Fierro entrara en intimidad carnal con la cautiva, siquiera alguna noche del desierto, al cruzar la pampa sobre un solo caballo, que consiguieron robar a los indios. Si tal cosa ocurrió, Hernández no nos lo dice, quizás porque un acto tan natural le resultaba espurio para el arte, o porque quiso que la generosa figura de su héroe se destacara en toda su grandeza moral.

Es bizarro que Rojas sopesa si Hernández dice o no lo que habría acaecido, como si fuera un cronista demasiado parcial de hechos evidentes y comprobables; como si en la fábula del *Martín Fierro* pudiera suceder algo al margen de las decisiones autorales. Más allá de eso, no comentaré los cimientos ideológicos (extrañamente coincidentes hasta en la comunidad léxica) sobre los que se construye este edificio de canonización del poema y de su héroe en tiempos del Centenario, cercanos a la sanción de la ley de residencia. Lugones hace la diferencia con el aseo de la espada y la belleza de la fuerza: fascismo emergente. Pero si una cultura o una mera perspectiva se define no solo por las preguntas que formula sino también (y a veces sobre todo) por las que se priva de formular, digamos que es

llamativo que Lugones–Rojas se inquieten por lo que pudo acontecer varias noches en el desierto y no tres años bajo dos cueros de bagual.

Yo no me haré ninguna pregunta ni deslizaré ninguna conjetura. No es necesario. No me gusta. Creo en el derecho de la gente, así sea gente ficcional, a su intimidad. Pero habría que vincular la intensidad de la relación Fierro–Cruz con el carácter exclusivo de la verdadera amistad, de la amistad fuera de lo común que describe Montaigne en el célebre ensayo en el que trae a cuento esta definición de Aristóteles: una sola alma en dos cuerpos. No hay otro lazo equiparable.

Por eso, vuelvo al fin de la *Ida*, que bien pudo ser el final de todo el poema, sin vueltas, para intentar allí ver algo que, de no ser por la convocatoria de estas jornadas sobre la amistad, tal vez no habría visto. Poco después de la pelea de Fierro y Cruz con la partida, el intercambio del cuéntame tu vida, los besos al pichel, la decisión de tomar juntos el camino difícil pero liberador y utópico de los toldos, llegamos a uno de las escenas de mayor voltaje sentimental del poema. Está en la célebre sextina que aparece a continuación del arreo de una tropilla ajena de la que los dos gauchos, ya cuatreros, se apropiaron y con la que cruzan la frontera:

Y cuando la habían pasao,
Una madrugada clara
Le dijo Cruz que mirara
Las últimas poblaciones;
Y a Fierro dos lagrimones
Le rodaron por la cara.

Quiero leer estos magníficos versos de otro modo que como la aprehensión de un gesto nostálgico. Fierro sabe que deja pedazos de vida, pero ha tomado una decisión lúcida y definitiva (aunque el autor la torcerá siete años después). Ya otras veces ha dejado afectos (la china y los hijos, al partir al cantón; el rancho que, tras desertar, encuentra convertido en tapera) sin que el llanto lo embargara. No veo en esa frontera ilusoria y lineal que se cruza como si fuera un puesto

de peaje ni en las últimas poblaciones nada especial que motive, como objeto, la descarga emocional de Fierro. No. Percibo en él un estremecimiento, el desborde que la voz amada de Cruz le produce, en la infinita delicadeza de interrumpir la marcha para hacer notar, a la sensibilidad de su compadre, un momento fugaz y de otro modo inasible del paisaje y de la historia que de ahora en adelante será compartido por los dos. Algo que se inscribirá para siempre en su memoria. Y en la de nosotros, hipócritas lectores, sus paisanos.

ANOTO

Las citas del *Martín Fierro* fueron tomadas de la edición de Colección Archivos, con texto establecido por Élica Lois, Madrid-Barcelona: ALLCA XX, 2001.

La Historia de la literatura argentina de Ricardo Rojas se publicó entre 1917 y 1922. Las conferencias de Leopoldo Lugones en el teatro Odeón de Buenos Aires, en 1913, se recopilaron en el libro *El payador*, de 1916. Ambas obras han tenido varias ediciones.

Necesidad de hombre: he tomado la frase de Lucio V. Mansilla de la carta xxvii de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870). Se refiere a la aparición salvadora del personaje Miguelito, sobre el que apunta el narrador: «Miguelito había concebido por mí una de esas pasiones eléctricas que revelan la espontaneidad del alma». No olviden aquello de: «Cai como herido del rayo/ Cuando lo vi muerto a Cruz».

«De la amistad» es el capítulo 28 del Libro I de los *Ensayos* (1580) de Michel de Montaigne. En su versión española, Marie-José Lemarchand prefiere, a partir de un deslinde filológico, traducir «De l'amitié» como «De los afectos» (Madrid: Gredos, 2005); atendible, pero después, en el texto que sigue, olvida esa decisión y opta sin vacilar por «amistad» y «amigo». Una idea fuerte de Montaigne: «La afección hacia las mujeres, por más que surja de nuestra elección, no puede compararse con la amistad. Su fuego, lo admito,

es más activo, más abrasador y más áspero. Pero es un fuego ciego y voluble, sinuoso y cambiante, fuego febril e intermitente y que nos toma solo en parte. El calor de la amistad, al contrario, es un calor general y universal, templado y parejo, constante y equilibrado, todo suavidad y tersura, que nada tiene de áspero ni de punzante» (traducción mía, J.S.). Algo de esto resuena en los *Versos sencillos* (1891) de José Martí, donde se lee esta cuarteta:

Si dicen que del joyero
Tome la joya mejor,
Tomo a un amigo sincero
Y pongo a un lado el amor.

Para las «Jornadas sobre la amistad» en las que expuse este trabajo, María Moreno había elegido en su convocatoria un verso del mismo poemario: «Cultivo una rosa blanca». Más información, en Natalia Calzon Flores (recopilación), *25 años del Rojas*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2007, y en línea.

Es raro que el gesto del sargento Cruz de enfrentar a la partida que encabeza en lugar de ordenar el cese del ataque no haya sorprendido en un siglo y medio más que a un lector (salvo que se me haya escapado algo); hablo de los que dejaron huella escrita de sus lecturas: de los críticos). ¡Ni a Borges! En «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829–1874)» completa los datos que faltan en Hernández, desde la fecha de nacimiento del (anti)héroe. Se lee clarito: «Cruz y los suyos», «los hombres de Cruz». Los tipos estaban, pues, bajo su mando. ¿Por qué herirlos o matarlos por cumplir sus órdenes, en lugar de mandar retirada? ¿El jefe del pelotón de fusilamiento, arrepentido tras haber dado la orden de fuego, la emprendería, para lavar su culpa, contra quienes la habían acatado? El narrador de la «Biografía...» aclara: «Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche», y hacia el desenlace: «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 lo estorbaban (...); comprendió que el otro era él.» Simetría perfecta con la estrategia de «El fin» (*Ficciones*, 1944; una ampliación de estas comprensiones, más adelante, en el capítulo 2, páginas 24 y 26).

Martínez Estrada, que tenía una cuestión personal con Cruz —y con Hernández, a quien no perdonaba haber malogrado el poema con la incorporación de esta figura que reputa indigna— lo vio bien, con los énfasis de su temperamento, y con solitaria perspicacia. Copio unas líneas de su dictamen:

¿Cómo, si tenía decidido dejar ese oficio que consideraba humillante —como todo buen gaucho decente—, espera a que la suerte de la batalla esté casi decidida para ponerse de parte del gaucho matrero? ¿Y cómo abandona a sus subalternos pasándose al enemigo? Es innegable que (...) ha procedido como un traidor, pues ese puesto debió abandonarlo antes de salir en comisión para la captura; o, de tener pensada la traición, debió ponerse al lado del rebelde inmediatamente de llegar y no después de haber probado qué clase de cuchillero era el que tenían que prender.

De acuerdo, aunque con ironía tomada del S/Z de Barthes, uno podría responder, atravesando napas de distinta densidad ontológica o nivel metatextual: porque la trama necesitaba otra cosa.

A veces, solo el anacronismo ayuda a contextualizar un dislate de este tipo. He escrito «Hernández, precursor de Aira», porque en la novela breve *La prueba* (1992) un ataque terrorista descomunal a un supermercado resignifica la violencia de los grupos armados de los años sesenta y setenta, que invocaban la revolución, por el expediente de alterar su lógica interna y sus móviles, ahora ligados al campo semántico que podríamos llamar «prueba de amor»: una filosa revisión ficcional de la materia, a unos diez años del retorno a la democracia en la Argentina —aunque fue escrita en 1989—. O sea: Aira frivoliza la lucha armada. El verbo no intenta menoscabar la operación ni su carácter corrosivo. Que las muchachas que ejecutan los actos de amor y muerte se presenten como Lenin y Mao (y que el texto se atenga de ahí en más a esa onomástica) ejerce, sobre el relato (y digo más: sobre toda la bibliografía crítica posterior, como si fuera hablada por el autor de *La prueba*), una repercusión práctica sorprendente, semejante a la del Ulises que había dicho llamarse «Nadie», cuando el cíclope, en el canto ix de la *Odisea*, clama: «Nadie me ha matado con engaño». Con ortodoxia

estructuralista y desempolvando a Bremond, Lenin y Mao son aquí los agentes de las acciones y las afirmaciones que se les atribuyen, es decir, de una absoluta radicalidad soreliana aplicada a cuestiones íntimas o banales. Invirtiendo un tópico abrumador: en *La prueba* lo político es personal, tanto como su expresión armada. Con una marca propia (por la cual, a la manera de *El rey de la comedia* —film de Martin Scorsese, de 1982—, el genio no puede separarse de la estulticia), Aira logra erosionar a puro sarcasmo, no los acontecimientos, sino los usos de la memoria de la historia argentina reciente. El estudio de Sandra Contreras, *Las vueltas de César Aira*, explica con extrema erudición la aceleración narrativa, folletinesca, hiperbólica y de clisés de la peripecia de *La prueba* apelando a un vértigo no menor de remisiones teóricas y críticas (Deleuze, Brook, Barthes, Riffaterre, Bachelard, Analía Capdevila, Nora Domínguez, la lectura aireana de Arlt contrapuesta a la de Piglia). Y diría que cuestiona, en 2002, mi hipótesis de 2005, cuando sostiene: «la invención artística es en Aira de una irreductibilidad absoluta, de una potencia cuyo alcance jamás se mide en relación con el poder ficcional de los relatos sociales, del Estado o la política». El contraste, de nuevo, es con Ricardo Piglia.

«La lógica de los posibles narrativos» de Bremond está en el manual, tan socorrido durante años, *Análisis estructural del relato*, junto con trabajos de Barthes, Greimas, Todorov, Genette y otros colaboradores; fue el número 8 de *Communications*, de 1966, y Tiempo Contemporáneo lo publicó en Buenos Aires en 1970 con traducción de Beatriz Dorriots. *Las vueltas de César Aira*, de Sandra Contreras, salió en Rosario, por Beatriz Viterbo, en 2002.

Retomo el espectacular giro de Cruz. La opción matrera permea incluso la conversión del prófugo en justicia, que durará poco hasta que vuelva a «la pendiente del crimen», como dirá, a propósito Juan Moreira, Eduardo Gutiérrez, ocho años después; las últimas palabras de Moreira, en la novela de 1879–1880, antes de morir, dirigidas a su asesino, otro sargento, son implacables y condensadoras: «¡No podés negar que sos justicia!»: eterna lucha por los sentidos de la ley.

Otra forma de pulverizar la dinámica de la partida que persigue al delincuente es la luminosa paradoja de *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto: «Vicuña Porto galopaba en pos de su perseguidor».

2. **FOLCLORE DE BIBLIOTECA**



El 31 de agosto de 1928 la compañía Enrique Muíño estrenó en el teatro Buenos Aires el sainete en un acto y tres cuadros, prosa y verso, de Juan E. Caruso *¿No pregunto cuántos son!...* Periodista en *Crítica*, *Mundo Argentino* y otros medios, letrista prolífico de tangos como *Sentimiento gaucho*, *La última copa*, *Cascabelito*, *Alma de bohemio* —muchos grabados por Carlos Gardel—, Caruso aportó al repertorio del llamado género chico criollo unas cuantas piezas que no perduraron en su antología, esa que integran González Castillo, Vaccarezza, Trejo, Gayol, Pacheco y, virando hacia el drama, Florencio Sánchez, y al grotesco, Armando Discépolo. La obrita de 1928 acumula convenciones y lugares comunes que las compañías de entonces fatigaban (ambiente de conventillo, nativos e inmigrantes con sus hablas, tonos y jergas típicas; competencias, desencuentros, reconocimientos, parejas desavenidas y reconciliadas, duelos, insinuaciones de cabaret o de prostíbulo), y sin embargo tiene la gracia, el encanto y la originalidad que Caruso sabía invertir en lo que hacía. Veamos: la didascalia que precede cada cuadro está resuelta en verso, por lo que sería asumida por una voz oculta para el público o, por qué no, por un actor en la antigua personificación de prólogo, desde el proscenio, introduciendo la atmósfera rea que caracterizará la representación. Así, para el cuadro 1:

La escena es un almacén
por el barrio del Mondongo,
de un aspecto muy mistongo,
alumbrado a kerosén...
Y allí, entremezclados en
pintoresca confusión,
se notan con profusión
botellas, bancos y mesas,
cajones y bordalesas,
y áura, pianten el telón.

Paso por alto la peripecia, después de todo menor, para centrarme en aquello que justifica el título. En el mismo cuadro, para conquistar a la Cueruda mostrando que es el mejor, el Roncador, un malevo de cartón (Muiño), desafía a sus pares de distintos barrios orilleros mediante cartas entregadas por su secretario (¡un guapo con amanuense!): deberán presentarse al día siguiente a «medir sus fierros» con el del retador. En el cuadro tercero, Esmeralda (Carmen Valdez) termina de cantar el tango *Cuando mi barrio se duerme*, del mismo Caruso —las canciones atraían al público del sainete y la revista—, y van cayendo el Taita de Villa Crespo, el Loco de Avellaneda y el Tigre de los Corrales, cada uno con su respectivo desplante. Después, el anfitrión se hace oír:

Me llaman El Roncador
y mi larga biografía
la guarda la policía
en el archivo de honor...
Doy punto y raya al mejor
de los que me están oyendo:
si quieren ir conociendo
la firma de mi facón,
no pregunto cuántos son
sino que vayan saliendo.

La actitud marginal se enriquece al cimentar su honor en la longitud del prontuario policial, mentado, en gracioso eufemismo, como biografía. Pero lo que importa, acá, es el procedimiento por el cual el dicho «no pregunto cuántos son/ sino que vayan saliendo», de origen incierto y amplia irradiación oral y escrita, es rescatado y encerrado en el discurso de un malevo, en uno de los sainetes de la vasta movida teatral del Buenos Aires de los años 20 del siglo xx.

Desde luego, hay que decir que el arrojo del Roncador, como el de los otros tres, es pura apariencia —aunque termina siendo más eficaz— y el sainete se encarga de mostrar a los bravos como meros bravucones.

Simultaneidades: en el mismo año de estreno de *¡No pregunto...!*, Enrique Santos Discépolo compone *Malevaje*, donde la decadencia del guapear es, podríamos decir, más compleja, y se enlaza no con una actuación superficial tras la cual se escondería una prudente retirada, sino —sabia vuelta de tuerca— con los efectos corrosivos del enamoramiento sobre la preeminencia del coraje: la voz cantante ya tiene pérdidas que temer y alguien por quien cuidar la vida.

En lo estrictamente formal, la captura, en la décima del parlamento de Roncador, de los dos versos de la paremia implica el uso singular de un material folclórico, en el mismo instante en que confirma la validez de su aplicación a la circunstancia. La operación se asemeja a la que había practicado Rafael Obligado sobre una redondilla muy difundida en el mundo hispanohablante: «No me entierren en sagrado/ donde una cruz me recuerde:/ entiérrenme en campo verde/ donde me pise el ganado», cuando la convirtió en solemne mandato funerario de un payador mitologizado: ahora esos cuatro versos, que eran de todos y de nadie, rematan una décima del *Santos Vega* que lleva firma de autor (1906).

Caruso ha incorporado los dos versos tradicionales, reciclándolos, a su propuesta escénica.



En esta búsqueda he comprobado que la extensión del dicho es amplia —con formas diversas—, así como su

adopción en canciones o temas musicales. Las variaciones se dan en particular, como se verá, en su segunda parte, correspondiente a la adversación correctiva o exclusiva.

En el diccionario de Tito Saubidet, la entrada dedicada al giro envía, sin explicarlo, a otra, «Con el primero que salga», que deslinda así: «Expresión de reto. Con el primero que se presente, con cualquiera. Que no se teme a nadie para pelear con él». En un compendio de refranes dominicanos se lo enuncia como «No pregunto cuántos son, sino que dónde están» (que no suena bien), y a continuación: «Bromea el supuesto perdonavidas (algunas veces va en serio)», para estampar luego el sintagma tal como lo conocemos y confinarlo a un uso argentino, para lo que envía a Saubidet.

En el disco *Mar dulce* (2007), el conjunto de tango electrónico Bajofondo (Santaolalla, Campodónico y otros) incluye el tema «No pregunto cuántos son», sobre la base del tango sin letra de Eduardo Rovira «Que lo paren» (1975). En una pista instrumental con el mismo título, que coincide con el del álbum de Los criollos del Chamamé que lo contiene, se oye un único recitado de seis versos, que chucean: «No pregunto cuántos son/ si de a uno van saliendo». El chileno Matiah (Chinaski) entona en *flow* de rap, con idéntica denominación: «Allá vienen cuatro má/ y a mí me dá/ que esta volá /se pone mucho más pesá/ con el pesar de los demás./ No me pregunto cuántos son,/ cuántos llegan / ni me interesa...».

He notado una fuerte tendencia a asignar el dicho al *Martín Fierro* y, en concreto, a su protagonista. Lo he comprobado en encuestas rudimentarias en las que, además, los dos versos se situarían, para lectores distraídos de la *Ida* —pero cómo no distraerse—, en su canto IX, que comienza «Matreriando lo pasaba». Allí se produce el enfrentamiento con la partida al mando del sargento Cruz y el emblemático paso de bando del que habrá de ser el gran amigo y compañero de Fierro en los toldos. La atribución es plausible dado que, en esa coyuntura, y ante los reproches por las muertes que ha cometido, el matrero exclama:

—«No me vengan, contesté,
«Con relación de dijuntos;
«Ésos son otros asuntos
«Veán si me pueden llevar,
«Que yo no me he de entregar
«Aunque vengan todos juntos.»

Siempre se trata, en la jactancia, de ir o venir: «vengan todos juntos» (después del «no me vengan...») o «vayan saliendo», qué más da. Entonces, si lo de Caruso es una reinscripción de lo tradicional en la literatura (teatral), la presunción, tan frecuente, de pertenencia de esos versos a Hernández es parte de un proceso complejo por el que su obra literaria, profusamente impresa, se ha ido transmitiendo también de boca en boca, repetida, reducida y ampliada. Todas estas particularidades, producto de su éxito, ayudaron a su folclorización.

Mi sondeo básico se convalida con el uso del buscador en línea como recurso estadístico *sui generis*. Y bien: periodistas, políticos, *bloggers* porfían con el «como decía Martín Fierro». Atesoro varias joyas en mi colección de citas falsas, y solo exhibiré la más exótica.

Se trata de una página mecanográfica copiada en internet: el prólogo a una recopilación —entiendo que aún inédita— de Alfredo González Díaz, que fue suboficial de la División Azul, el cuerpo de voluntarios españoles formado por Francisco Franco para pelear bajo las órdenes del ejército nazi cuando la invasión a la Unión Soviética. En esa introducción, redactada en la prisión por Alfonso Armada y Comyn (complotado en el golpe de estado franquista del teniente coronel Antonio Tejero, en febrero de 1981), la compilación recibe nombres indistintos: *El cancionero de campaña*, *Soldados alegres*, *Canta el soldado* —tampoco queda intacto el apellido de su autor, del que Armada fue jefe, en otro tiempo—. En la sección superior de la página se comenta una foto que ilustra la inauguración de una parcela destinada a los muertos españoles en el frente soviético, en el cementerio de soldados alemanes de Pankova, Nóvgorod (Rusia), y se lee el siguiente epígrafe:

Moriré como soldado
al pie del cañón de guerra;
y mientras cantar yo pueda
que nadie en el mundo diga
que descanso bajo tierra.

MARTÍN FIERRO

Por José Hernández

1879. Buenos Aires

La idea central (que quien canta no está muerto) puede ser útil para dar ánimo al soldado al que se manda a morir al frente, pero convengamos que se aloja en una quintilla algo precaria, y que es imposible hallar en esa secuencia, no ya la versificación de Hernández, sino la tesitura de su personaje, cuya experiencia de la milicia es atroz, y cuya imagen del cañón («con más rayas de un cotín») se asocia, en un complejo fóbico lejano a todo heroísmo, con los libros (de cuentas) del pulpero: la guerra como negocio. Lo más llamativo no es la falsificación, porque cualquiera puede decir cualquier cosa y endilgársela a un tercero indefenso, sino el trabajo que se tomó su perpetrador, visible en un pie de imprenta verosímil: aunque sin indicación de editor, el lugar y la fecha coinciden con la aparición de la *Vuelta*. ¡Tiene que haber sufrido muchas mudanzas este gaucho hasta comparecer, inidentificable, en una página española referida a un cementerio alemán localizado en un paraje ruso donde yacen voluntarios franquistas!

Es que allí donde una obra entra en el ancho cauce de la consagración general, en varios puntos de su recorrido se contamina o se depura con pasajes de otras en una red con inevitables vaguedades, imprecisiones, mixturas y desvíos.



Quisiera reparar en otro aspecto de la confusión de las citas o de su transformación: el curso involuntario por

el cual alguna interferencia en la memoria induce en lo citado variantes insólitas o iluminadoras. No me refiero a lo que sucede en el teatro, donde se desarrolla un juego permanente entre texto dramático y performance, pero donde, no obstante, el recuerdo, el olvido, la oportunidad, la salida chispeante —que comprometen no solo la palabra sino en especial el cuerpo— proporcionan un amplio marco para sondear en el *quid pro quo*, en los atajos creativos, en el rendimiento del lapsus.

Me ocuparé, en cambio, de lo que ocurre sobre todo con ese lector profesional que es el crítico cuando, al trabajar un fragmento, confía tanto en que ha retenido fielmente su objeto que no cree necesario consultar la fuente; o cuando la instancia oral didáctica o de divulgación impide o estorba la verificación. Esas certezas se dan con más intensidad en la poesía de versos regulares, cuya cadencia funciona, a veces de manera engañosa, como mnemotecnia.

En mi ejemplar de *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, bajo el subtítulo «La esgrima del habla», he circundado con lápiz una inflexión verbal. Al dar por descontado el repudio gaucho por toda elocuencia, el autor quiere ilustrarlo con un verso de los del comienzo del discurso de Picardía: «Disculpenmé tanta charla—». En *La vuelta* de 1879 se lee «Perdonenme», sin tilde. El remplazo se atiene a una cierta sinonimia (enfaticando la exoneración de culpa que actúa todo perdón), al ruego en imperativo, a la isometría silábica de la palabra y del verso. Y supone en su grafía una tonicidad final que puede aceptarse aunque no se ve marcada en el *perdonenme* de *La vuelta* de 1879. Leumann anota en su edición crítica: «Aunque en el hablar corriente *perdónenme* llevaría dos acentos, aquí la mejor cadencia excluye el segundo, para el canto lo mismo que para la recitación». Como sea, lo que interesa es la desenvuelta negligencia de Martínez Estrada a la hora de referir la captación de benevolencia de Picardía sin confrontar el canto 21.



Al igual que en otras modalidades de transmisión de los textos, más subterráneas o anónimas, también en

el ámbito especializado se pueden producir alteraciones. La disparidad notoria es que, al quedar escritas o registradas por otros medios, esas alteraciones podrían ser notadas y enmendadas, pero también pueden abrir un largo camino de metamorfosis o pulido tal como el que ha sido estudiado en culturas con fuerte anclaje en la oralidad primaria.

No me valdré del lapsus como lo ha hecho el psicoanálisis clásico porque no estamos ni ante la presencia de sus agentes ni ante la trama de acontecimientos discursivos en los que el acto fallido deviene síntoma. No: a lo sumo tentaré alguna asociación de lectura que, al reponer la voz solapada, pueda focalizar su relevancia evidenciada de repente en una sustitución. Más provechoso que la marca de un error será aprovechar la ocasión para un subrayado: para atender a aquello que pudo inducirlo, para dar con un recoveco o un destello que de otro modo quizá habrían pasado inadvertidos, naturalizados en el flujo de la lectura.



En el séptimo episodio del ciclo *Dónde está Fierro*, estrenado en 2014 por el canal público argentino Encuentro, en el espacio donde uno de los informantes suele leer un fragmento, Noé Jitrik elige, y luego celebra, la sextina inicial de la *Ida*. Al llegar a los versos tercero y cuarto oímos: «que al gaucho que lo desvela/ una pena extraordinaria», donde el original decía: «que el hombre que lo desvela». Avisado por los desajustes que está advirtiéndolo, uno recurre (con la facilidad o la ventaja, hay que admitirlo, del riesgo cero, pero también con su tedio) a la edición más responsable: la de Archivos, Barcelona–Madrid, 2001. Hernández ha sabido hacer, de la distorsión, la materia y la forma de su apuesta: no «el hombre al que lo desvela...», como impondría la corrección gramatical sin siquiera alterar, gracias a la sinalefa, el octosílabo, sino un avance como si fuera al tanteo, en la frase-verso, como si se tratara de un canto improvisado que no puede retroceder para enmendar; y así funda la diferencia del comportamiento de la lengua hablada en lo dicho efímero pero inmodificable (tal como lo puede adaptar, con sus códigos, la escritura): que... el hombre... que... lo

desvela... De esto, Leónidas Lamborghini hará un programa: «Asumir la distorsión,/ asimilarla/ y devolverla multiplicadamente» (*El riseñor*, 1975).

Quien recita ante la cámara ese comienzo ha puesto *al gauchito* donde el verso situaba *el hombre*. En un ensayo de 1970 Jitrik había postulado, respecto de la evolución del conflicto de la voz que narra/ canta con la del cantor *letrao*:

[el cantor] fija su lenguaje aceptando sus limitaciones como pertenecientes a una singularidad, a un localismo; frente al de la cultura, asume el gauchesco justamente a partir de la condena de que es objeto. Ese lenguaje reducido es no obstante capaz de transfigurarse y de crear un instrumento, el canto, que es un homólogo de la vida; ese lenguaje, porque es espontáneo y porque a través del canto se manifiesta como naturaleza, transmite la verdad, en consecuencia alcanza la objetividad y por cierto la realidad; ese lenguaje es todopoderoso y toca zonas impensables desde un punto de vista universalista; la cultura por él expresada, entonces, será tan potente, también, que provocará una inversión de valores; será ella la universal, será ella la que restituirá una productividad que la otra formulación falseaba y taponaba en virtud de su carácter opresivo (...).

El planteo es inmejorable. Parte de la contraposición entre (una idea de) lo universal y una singularidad recibida como estigma, y en el propio abordaje del problema descubre, en el universalismo pregonado por la cultura estigmatizante, la particularidad de lo que se impone por la fuerza, y en lo relegado como particular, la posibilidad de un (verdadero) universal.

Gran logro de la obra —y hallazgo de un lector sutil—, que se proyecta a toda su consistencia. *Gaúcho* no se confina, así, en una parcialidad local: es una vía de acceso, tan legítima como cualquier otra, si no más, a lo humano.



Voy al segundo ejemplo. En *La dorada garra de la lectura* (2002), Susana Zanetti se detiene en varias escenas que

jalonan el itinerario de su investigación sobre «Lectoras y lectores de novela en América Latina». Tres veces toca el *Martín Fierro*. Una, se diría que al pasar, cuando en busca de menciones o ficcionalizaciones de *María* de Jorge Isaacs, va a la literatura de cordel, los folletines, el criollismo, y hacia atrás al enorme impacto de recepción contemporánea de la *Ida* y la *Vuelta*. Pero las otras menciones son más sugestivas, porque presiden el prólogo de Zanetti. Ahí hallamos dos epígrafes que conducen a Hernández. Uno nos acerca al pasaje en que, para referirse al encuentro Fierro–Cruz del canto IX, el narrador de «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829–1874)» estampa esta emoción: «La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (1 Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones» (en *El Aleph*). La apropiación de la impresionante frase de Pablo de Tarso es, tal vez, la mayor ponderación que Borges haya hecho de obra alguna, bien que desde la perspectiva de quien ejerce, en el interior del cuento, la función narrativa (que desde ya no se superpone con la dimensión autoral, aunque a su manera la comprometa). El otro epígrafe convoca dos versos de la *Vuelta*, en la sextina de la estremecedora profecía sobre la lectura futura del poema y sus bondades habitacionales, tan imponente que incluso puede sortear lo que estimo una falla constructiva (una inoportuna condena de la codicia destinada a satisfacer, a fin de verso, exigencias de la rima):

Y en lo que explica mi lengua
Todos deben tener fe—
Ansí, pues, entiendanmé,
Con codicias no me mancho—
No se ha de llover el rancho
En donde este libro esté.—

Estos acápites deben leerse en conjunción con el prefacio de *La dorada garra* y con su primera nota. Al principio se insiste, retomando la estrofa profética, en la fe de su autor «en el poder de la

letra, cuando en realidad [su] enorme éxito (...) procedía más de la celebración de auditorios analfabetos». En la nota, S. Z. evoca su experiencia de trabajo en EUDEBA y en el Centro Editor de América Latina, y la relaciona con la ampliación, en los 60, del público lector, lo que no puede ser ajeno, como paisaje cultural, a su valoración de aquel éxito.

Debo señalar una circunstancia extraordinaria en ambas citas: una altera la letra y otra equivoca la fuente. Zanetti transcribe: «No se ha de *mojar* el rancho». Y coloca el homenaje de Borges al libro insigne en «El fin» (*Ficciones*, 1944), cuando se trata de la «Biografía de Tadeo...», en *El Aleph* (1949).

Mojar por *llover* corresponde, claro, a las series contempladas en los diccionarios de ideas afines. A tal punto, que ambos términos se hacen sintagma en el dicho «Sobre llovido, mojado». Y en cuanto a la atribución a «El fin», puede pensarse que este cuento conforma, con la «Biografía...», el par solidario de relatos con los que Borges repuso lo no narrado antes de la *Ida* y después de la *Vuelta*, por lo que en alguna carpeta del archivo mental de la crítica podrían funcionar como equivalentes. Zanetti tenía con Hernández, como lectora, una relación de afecto casi personal. En la nota del prólogo hace pesar su tarea como directora de la colección *Capítulo* (ampliada), así como de *Las nuevas propuestas*, ambas de la editorial de Boris Spivacow, pero omite los años en que dirigió el equipo de *Mi país, tu país*, una innovadora enciclopedia infantil del Centro Editor, en la que ella escribió, entre otros, el fascículo dedicado al autor de *Martín Fierro*.

Creo que en ambos desplazamientos (de la lluvia, de la biografía) pudo obrar esa cercanía en el trato con los textos y sus autores, y en otro sentido, la seguridad, esta vez bibliográfica, de que la frecuentación de las obras excusaba toda consulta. Como si dijéramos: presencia de rasgos de una memoria oral en una práctica dominada por la biblioteca y sus sistemas de referencia. Zanetti registra como curiosidad la confianza de Hernández en la potencia de la letra, contrastada con el éxito de su producción entre los iletrados, y podríamos extenderla, ya en el poema, a la desconfianza inicial de Fierro hacia

todo lo letrado. Lo que va de la enfática proclama de la oralidad en 1872 a ese final en clave libresca de 1879 —en otras palabras, el paso de la réplica del canto a la figuración del libro impreso— es una cifra de las tensiones internas y las proyecciones futuras del *Martín Fierro*.



El último caso me concierne. En 2009 Daniel Attala publicó su *Macedonio Fernández, lector del Quijote*, con un apéndice «En conversación con Julio Prieto». Resumiré un aspecto de su planteo tal como lo hice en mi reseña para *Otra Parte*:

En una página notable de este libro, Attala glosa la posición antimimética de Macedonio Fernández, según la cual la obra que se pretende realista se limitaría a explotar las propiedades sensoriales de lo que representa. (...) En ella, el lector permanece cautivo de esta operación, y cree malamente (y así se enajena) que la obra tiene como arte lo que él proyecta como vida.

Por lo que se comprenderá enseguida, debo volver a Attala, que de inmediato declara: «José Hernández, a través de su Moreno, lo dice mejor: “de un don que de otro depende/ naides se debe alabar”», para apuntar, certero: «estos versos bíblicos condensan y aun se diría que mejoran toda la tercera *Crítica* de Kant». Un breve agregado contextualizador: se trata de la brillante respuesta del Moreno, en la payada, al elogio sexista que acaba de prodigarle su contrincante. Fierro había dicho:

Moreno, alvierto que traís
Bien dispuesta la garganta
Sos varón, y no me espanta
Verte hacer esos primores—
En los pájaros cantores
Sólo el macho es el que canta.

En la tesitura agónica del contrapunto, el otro retruca:

A los pájaros cantores
Ninguno imitar pretende—
De un don que de otro depende
Naidas se debe alabar—
Pues la urraca apriende a hablar
Pero sólo la hembra apriende.

Llegamos, así, al centro del problema del don, es decir, de lo innato, de lo dado. Y sabemos, en la visión teísta del poema, quién sería el supremo dador. Maravilla, además —dejando aparte la comprobación empírica de la curiosa correspondencia aprendizaje del habla / género sexual de las aves—, el feminismo del payador desafiante, en contraste con la conocida misoginia de Fierro... ¡y de su autor! La remisión de Attala a la *Crítica del juicio*, además de ampliar, si no la erudición de Hernández, al menos los alcances trascendentales de los problemas que tangencia, reinstala en otro plano los conflictos que vimos desarrollados en Jitrik a propósito de lo particular y lo universal.

Hasta aquí, Attala. Pero en mi reseña, al copiar los dos versos de la intervención del Moreno (recalco: al copiarlos de un párrafo de la página 42 del libro de Attala), tergiversé: «de un bien que de otro depende/ naidas se debe alabar».

Inexplicable: tenía la palabra ante mis ojos, sus clarísimas tres letras *d – o – n*, y escribí (mal) *bien*: cuatro letras pero una sola sílaba intercambiable en la impasibilidad métrica del octosílabo.

Esto lleva al complejo desarrollo de la cuestión en *Un tratado sobre la patria*, de Josefina Ludmer, a partir del trabajo etnológico fundante de Marcel Mauss *Ensayo sobre el don*, donde la categoría, desde la exploración de los ritos del *potlatch* en América del Norte, se inviste de ambigüedad. En el *Tratado* la noción se funde (lo que solo es posible en español) con el *don* como tratamiento. En este último sentido, involucra al propietario, al dueño, al jefe, al caudillo, al padre de la patria, y liga, en la indagación de Ludmer, las biografías gauchescas

con las vidas gauchas y con las de los escritores del género, que han sido, todos, al menos en alguna ocasión, dependientes en la casa (individual o institucional) de un don:

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.

Con el mismo anacronismo revelador con que había llamado a «La refalosa» de Ascasubi, desde el grotesco de Borges y Bioy —que la mentaba en su epígrafe—, «la primera fiesta del monstruo» (*Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, 1977), Ludmer llama al tramo último de la *Ida* «el poema de los dones del canto XIII». Y es que allí, tras recuperar la palabra cedida a Cruz y antes de romper la guitarra para dejar que otro, el narrador externo, cuente cómo los dos amigos enfilan hacia los toldos, Fierro hace un balance comparativo de lo que Dios ha otorgado a lo no humano (a los seres animados e inanimados), frente a lo que ha dado al hombre (de nuevo: al hombre, no al gaucho). Pasa revista a las flores, a la luz, al viento, al águila, al gusano, a las aves y a las fieras y enumera los dones: perfección, claridá, juerza, vida, movimiento, piquitos de oro, plumaje como tabla, juria. Y siempre, siempre, el hombre, en el cotejo, ha obtenido más: corazón, entendimiento, lengua, valor. La explicación que ofrece es amarga:

Pero tantos bienes juntos
Al darle, malicio yo
Que en sus adentros pensó
Que el hombre los precisaba,
Que los bienes igualaba
Con las penas que le dio.

Ahí está Borges, cuando declara la maestría «De Dios que con magnífica ironía/ Me dio a la vez los libros y la noche» («Poema de los dones», *El hacedor*, 1960). Y ahí también, inesperada, una explicación posible de mi yerro. Porque la lista de Fierro reúne bienes dados (y recibidos). La noción de bien acentúa un efecto, aunque el diccionario se cuida de aclarar: «sea verdadero o aprehendido falsamente como tal», en tanto que la de don implica sin duda una agencia, ese alguien que da. En el acto de dar un bien (o muchos) se puede encerrar una magnífica ironía: todo presente puede ser griego.

Entonces, la lucidez del Moreno, o de Hernández en él, se agiganta: porque, contra mi error, el problema es «un *don* que de otro depende». ¡Tienta una lectura brechtiana de la fórmula! Porque qué es el acto de recibir un don (provocaríamos) comparado con el de concederlo. Es que no hay don que no dependa de otro: por eso es don. Y, como en la sucesión de anillos que proponía Ludmer, nos encontramos ante la dependencia de un don. El lapsus ha devenido, como en los casos anteriores, comentario.

La mirada de Ludmer problematiza la relación entre el (fin del) don y el tránsito de lo escrito a la voz y de nuevo a la escritura, con lo que resulta provechosa para esta pesquisa que comenzó con la sentencia del desafío: negar la pregunta por cuántos son a favor de la (auto)afirmación. Leo: «La folclorización de *Martín Fierro*, el paso 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 [Bartolomé] Hidalgo». Y también: «[La *Ida*] 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». Y por último:

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 circulación libre, abierta, del poema, en el monte y en la estancia, en la campaña y en la ciudad, en la pulpería y en la biblioteca, lo carea con su propia escritura, lo pone a prueba, lo contradice, lo niega, lo reescribe: lo transforma en sí mismo.

COMENTO

Puedo asegurar que no he insertado intencionadamente, en este trabajo, citas inexactas ni transcripciones desviadas, minando o estimulando el terreno de la lectura. Eso no impide que quienes lo transiten las encuentren o, llegado el caso, las produzcan, continuando un camino largo, interminable, que sube, baja, se pierde.

Todas las citas de *Martín Fierro* remiten a la edición crítica de la Colección Archivos, Madrid-Barcelona: ALLCA XX, 2001, con texto fijado por Élica Lois—autora también del estudio filológico preliminar—, tras minuciosos cotejos de ediciones y manuscritos.

El diccionario dominicano del que utilizo una entrada es el de José Antonio Cruz Brache, *5600 refranes y frases de uso común...* (1992).

Fecho el fragmento citado de Rafael Obligado en 1906 porque está en la tercera parte de su *Santos Vega* que apareció ese año en la edición de París. Por lo demás, la configuración del héroe legendario y su caída ante el progreso personificado en el diablo—emblema también de la inmigración: «derramábase la Europa»—resultan, aun para la concepción del poema, estafalarias, bien que compatibles en el sesgo caótico de su tradicionalismo. Despiadado, el sarcasmo de Borges en su *Evaristo Carriego* de 1930: la «entera leyenda [de Santos Vega] es que haya una leyenda de Santos Vega». Claro que el dardo, ahí, iba para Lehmann Nitsche antes que para Obligado.

Con perfecto recelo intuitivo, Fierro asocia las rayas (estrías) del cañón a las del libro del pulpero, donde el gaucha es siempre deudor. Larga tradición de

la literatura que intersecta la guerra como negocio y como drama: en el Río de la Plata, el arco que va desde el anónimo «Cielito del blandengue retirado» (1821?) hasta *Los pichiciegos* de Fogwill (1983).

Lo de Jitrik de 1970 es «El tema del canto en el *Martín Fierro* de José Hernández», en *El fuego de la especie*.

En el fallido *gaucho* en lugar de *hombre*, la vindicación de lo gaucho como excelente vía de acceso a lo humano me vuelve a una experiencia. Hace veinte años dicté un curso de poesía argentina para egresados angloparlantes, estudiantes de español de nivel intermedio–avanzado. Empezaba con el canto I de la *Ida* y terminaba con una selección de Juana Bignozzi. Elegí «La poesía gauchesca» de Borges (*Discusión*, segunda edición, 1955) como bibliografía básica, con la idea de que los alumnos contaran con un marco inteligible para ingresar al género y un breve y expertísimo paneo por sus principales hitos. Cuando empezó la clase, había entre los asistentes un consenso generalizado sobre la inteligibilidad del poema y sobre la dificultad de acceder a la prosa de Borges: sus sobreentendidos, las alusiones a aquello que cuestionaba o sobre lo que debatía y en particular su ironía se erigían como barreras culturales infranqueables. Nada de esto debe estimarse definitivo respecto del problema de lo particular y lo universal pero sí como relativización de aserciones ligeras sobre el carácter de ambas textualidades y de conjeturas sobre su traducibilidad.

Me he referido al afecto casi personal de Susana Zanetti por Hernández. Mucho de lo que a uno le consta no lo ha leído. Pude utilizar ese dato (o instituir un recuerdo como dato) a partir de mis años de trabajo en el Centro Editor de América Latina, donde compartí largas horas de charla —y bromas y risas y chicanas— con Susana y con otros (Esteban Facio, Beatriz Sarlo, Amanda Toubes, Oscar Díaz, Graciela Montes, Horacio Achával, Graciela Cabal, Aníbal Ford, Nora Dottori...).

He imputado al «par solidario de relatos con que Borges repuso lo no narrado antes de la *Ida* y después de la *Vuelta*» la atribución desviada de Zanetti de la mención de Corintios, I, a «El fin» en lugar de la «Biografía de Tadeo...»

En «El Moreno de la payada: una épica de la derrota» (para el volumen 4 de las *Obras completas* de Hernández) hablé de «un juego de postas y equivalencias identitarias donde se funden (...) destinos en apariencia distintos o contrapuestos. Por eso, el Moreno, en Borges, como doble de Fierro, al matar en duelo al matrero retirado y limpiar su facón en los pastos, ya «era el otro»; en tanto que el Cruz de Borges, al concluir el cuento que fragua su vida anterior, comprende «que el otro era él».

Sobre el anónimo «No me entierren en sagrado/ donde una cruz me recuerde:/ entiérrenme en campo verde/ donde me pise el ganado». En *Folklore y literatura* (1964), Augusto Raúl Cortazar ha estudiado la variada morfología de esta copla y sus distintos contextos: el amor, la payada, la doma. Iconoclasta, Borges ha preferido desmitificarla, también en el *Carriego*: «su evidentísima idea (Si soy tan torpe, renuncio a que me lleven al cementerio) ha sido festejada como declaración panteísta de hombre que quiere que lo pisen muerto las vacas».

He mencionado al pasar el lapsus y el *quid pro quo* en los parlamentos escénicos. Ver, sobre el particular, «La memoria del teatro: tensiones entre performance y escritura», de Luis Emilio Abraham (2012, en línea).

Canto y don. De la payada, y en particular del rechazo que el Moreno hace del elogio de Fierro («de los pájaros cantores»), se desprenden unas cuantas derivaciones filosóficas. Cuando el desafiante deslinda el terreno («a los pájaros cantores/ Ninguno imitar pretende») porque las aves tendrían un don y por contraste se descuenta que el arte del payador sería un mérito propio, se instala en el conflicto entre lo dado y lo adquirido. Pero en la *Crítica del juicio* Kant coloca el arte, sin vacilar, en el primer campo («el talento es innato y proviene de la naturaleza», y la ciencia del lado de lo aprendido, que liga a la imitación, ejemplificando nada menos que con el sistema de Newton; Homero no sabría explicar cómo ha producido la *Ilíada*. El original alemán (*Kritik der Urteilskraft*) se puede bajar de internet, así como la traducción de Werner S. Pluhard al inglés, aunque de acceso más complicado; la española de Alejo García Moreno y Juan Ruvira, de 1876, requiere cautela porque proviene, a su vez, de la versión francesa de Jules Barni.

De todos modos, «De un don que de otro depende/ Naidés se debe alabar» vendría, según Héctor A. Azeves, de una máxima de Epicteto (aunque se podría suponer una irradiación más extendida de la sentencia), de quien Nicolás Avellaneda, en la muy jugosa carta a Florencio Madero del 8 de noviembre de 1881, dice que forma, con Confucio, la dupla de autores preferidos... ¡de Martín Fierro! Alega basarse en confesiones de Hernández y en la inspección y revisión (tal cual) de su biblioteca. El indudable interés de Hernández por las formas gnómicas se confirma en la sugerente alusión en las «Cuatro palabras de conversación con los lectores» (prólogo de *La vuelta*, 1879) a *La sabiduría popular de las naciones*, de Ferdinand Denis, traducida en 1849 por Vicente Pazos Kanki, en la que se especula sobre la posibilidad de hacer, de un gaucho, un brama. La carta de Avellaneda ha sido citada, entre otros, por Héctor A. Azeves y Fermín Chávez, ambos confrontando sentencias del poema con citas de Epicteto (Azeves, que también ve huellas del *Eclesiastés* y el *Libro de los proverbios*) y con las máximas de Publilio Siro, al menos a través de referencias de Séneca (Chávez, quien registra, además, la presencia de *El Corán*, el *Antiguo Testamento*, el *Evangelio*). Interesante. Pero debe considerarse, salvo que medien nuevos testimonios, que esos saberes gnómicos se transmiten por mediaciones múltiples que en el siglo XIX atravesaban las bibliotecas, los periódicos, la oratoria sagrada, la conversación. Azeves, *Contribución al estudio del Martín Fierro. El moreno de la payada*, 1949. Chávez, «Martín Fierro: sus contenidos ideológicos y políticos», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 357, 1980.

El cuadro podría completarse con el peso que *Idea de la perfección humana* (1864) del jurisconsulto oriental Gregorio Pérez Comar habría tenido en la prédica periodística hernandiana, con su «sumaria antropología filosófica y moral», su idea de la justicia y de una democracia basada en la familia y sobre todo en la instancia municipal. La observación, bien documentada y son su toque irónico —por lo de sumaria—, proviene de *José Hernández y sus mundos*, de Tulio Halperín Donghi, basado en investigaciones de Alejandro Losada.

3.

ADENTRO Y AFUERA DEL MUSEO DEL PROCEDIMIENTO

•

CINCO ALFABETO Y EMOCIÓN

Para finalizar, me gustaría rescatar la lectura de fragmentos del librito, apenas aparecido, que hizo P. K. en el marco del Festival de Poesía «Salida al mar», en junio de 2007. Allí lo definió, escueto: «Es eso». Quiso decir: es el *Martín Fierro* ordenado alfabéticamente. A los dos minutos, y tras leer «acabarán de pagar», anunció que «si uno sigue llega al “Aquí me pongo a cantar”, que es emocionante». El video disponible en internet registra la hilaridad de los asistentes, ante lo cual el ordenador porfía, serio: «De verdad es emocionante».

Doy fe. Ahora, sin desacreditar su confesión, yo apuntaría que la emoción bien pudo ser autoinducida —lo que no la deslegitima—, desde que cualquiera estaría en condiciones, más que de llegar al verso de arranque de *El gaucho Martín Fierro*, de buscarlo, para lo que, por otra parte, y dada la letra inicial, no deberá esperar mucho. Aun si renunciara, por un prurito de juego limpio, a acudir al mayor servicio que le brinda la obra (anunciado en su título), se toparía pronto con ese verso, al promediar la segunda columna de la página 10 del delgado volumen de la Imprenta Argentina de Poesía.

En cuando a mi emoción de lector (soy uno), confieso que la experimenté cuando —en la página 29— tropecé con algo que de ninguna manera habría podido esperar, y fueron estos dos versos:

ni ramada ande ganarse,
ni rincón en que meterse

Entendámonos. No que no reconociera este lamento ni su origen en el canto VI de la *Ida*, cuando Fierro, al hallar la tapera, imagina a sus hijos, pobrecitos, «Sin naides que los proteja/ Y sin perro que les ladre». No. La extraordinario fue descubrir que la secuencia estaba, en el poema de 1872, tal cual: que Hernández había ensayado, entre otros múltiples procesos constructivos que sus lectores hemos venido develando sin cesar a lo largo de un siglo y medio (y como el tiempo sigue transcurriendo, este mojón va quedando atrás), el orden alfabético.

Contra la tentación tranquilizadora de que pudiera tratarse de una mera manifestación del azar —vieja coartada de la pereza intelectual que entrega un inefable donde debería aventurar un examen—, la certidumbre reaparece en la página 42, columna I, bajo esta forma:

Su esperanza es el coraje,
su guardia es la precaución

que viene de la última sextina previa a la triple línea de puntos que separa las tristes reflexiones de Fierro, en el canto IX, de la aparición de la partida que lo persigue. Entonces, ya con estas dos verificaciones, una sospecha precoz que había asomado en la primera página del libro de Katchadjian (¡la primera!: el ordenador estaba dándonos una pista transparente), y que, supersticiosos, habíamos descartado, solicitó revisión. Allí, contundente y programática, nos esperaba

«A los mulatos San Pedro,
«A los negros hizo el diablo

O sea: el centro de la coplita fregona que un Fierro mamado, racista y provocador arroja contra la pareja de la pulpería (versos 1168 y 1169, ¡en orden alfabético!, de *El gaucho Martín Fierro*).

En *Pehuajó, nomenclatura de las calles. Breve noticia de los poetas que en ella se conmemoran* (1896) Rafael Hernández celebra:

Se le dictaban [a su hermano José] hasta 100 palabras arbitrarias, que se escribían fuera de su vista, e inmediatamente las repetía al revés, al derecho, saltadas y hasta improvisando versos y discursos sobre temas propuestos, haciéndolas entrar en el orden que habían sido dictadas.

¿Puede sorprender, entonces, que José Hernández, a quien su amigo Martín Colman apodaba Pepe Lata, usara también, a diferencia de P. K., el orden alfabético invertido o descendente? Leemos en Katchadjian (11, 11):

cantando me han de enterrar,
Cantando me he de morir

y vemos que, histerológico, perturba la temporalidad, no menos que el Quevedo de «diéronle muerte y cárcel las Españas»: si al duque de Osuna, en el soneto del siglo XVII, las Españas lo matan y después lo encarcelan, el Fierro de P. K. predice su entierro y, como si este hubiera sido prematuro, en la mejor ensoñación de Poe, su muerte posterior. Fiel a su norte —la disposición alfabética ascendente, de la *a* a la *z*—, el ordenador no vacila en trocar la posición de los dos versos de la célebre sextina en que Fierro asume su destino ligado al canto (I, 31–32), allí donde Hernández había escrito, respetuoso de una cronología conjetural:

Cantando me he de morir,
Cantando me han de enterrar

Acá habrá que admitir que Hernández no dudó en dejar el orden alfabético convencional patas arriba para hacerlo descendente («al revés», diría Rafael) al servicio de su estrategia poética.

Y otra vez, la ocurrencia hernandiana no tiene nada de capricho aislado. Bien internados ya en *EMFOA*, encontramos (32-1):

para él las duras prisiones;
Para él son los calabozos,

La curiosa elisión del verbo en el primer verso para restituirlo en el segundo practica una sintaxis a contramano, nada raro en el sistema elegido. El sesgo muestra que en la jeremiada de Fierro tras el duelo con el terne, en el canto VIII, Hernández debió sacrificar, de nuevo, la cadena alfabética ascendente para cultivar sin culpas su regresión:

Para él son los calabozos,
Para él las duras prisiones (1373-1374)

Una verdadera clase de estilo.

CUATRO ILUMINACIONES DE P. K.

Momentos de especial iluminación son aquellos en que P. K. no se limita a desarticular el orden original de la *Ida*, sino que insinúa una propuesta audaz: más que un simple desvío, una cifra del procedimiento y de su proyección.

La resolución «andaban por áhi sin madre./ Andaremos de matreros» sugiere, por primera vez desde la publicación del poema de Hernández, la posibilidad de una etimología popular reveladora, asociando los morfemas radicales *madr-/matr-* en dos voces cuyo contacto definiría al mismo gaucho como superación del guacho. La lección habría deleitado a Leo Spitzer y habría dado

una vuelta de tuerca al capítulo de *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, de Ezequiel Martínez Estrada, dedicado a los habitantes de la frontera. Justamente: la decisión de matrear supliría, por exasperación, la orfandad metafísica del gaucho, un campo semántico en el que *EMFOA* persevera: «como guacho pa la leche./ como güérfano a la teta».

El mismo procedimiento etimológico silvestre acerca el soporte enunciativo del poema (la voz del cantor) al fortín donde su vida se desbarata: «si gustan... en otros cantos/ si había venido al cantón». Canto/cantón: ¡tan oculto de puro notorio en Hernández!

En «fue acoyarao [por *acollarao*] el cantor/ fue el cantor y se me vino», el virtuosismo de la concatenación hace recordar, de algún modo, el exquisito procedimiento de «deja y toma» (*leixapren*) propio de las cantigas de amigo.

La vinculación de la desdicha con el eterno retorno (insistencia en la noción del tiempo como rueda que estará en la payada de la *Vuelta* y que habrá de dar a Leónidas Lamborghini la clave para su reescritura) quiere establecerse en esta inocente comprobación: «pa el lao en que el sol se dentra/ pa empezar al día siguiente».

Un aporte no menor reside en la importancia asignada a un aspecto inhibido por el pudor de Hernández (tan disímil, en esto, de Ascasubi). Me refiero al erotismo latente en el poema, que *EMFOA* procura poner en la superficie. La descripción «me agaché, y en el momento/ me arremangué el calzoncillo» (página 27-1), que une dos versos provenientes, uno, del canto IX (preparación para enfrentar a la partida), y otro, del V (duelo con el negro de la pulpería) pide la suspicacia de ser leída con otro par ya lejano: «Y mientras se arremangó/ Y mientras se sacudía» (48-49), que se quiere prolongar en el verso «y nos largamos muy tiesos» (49-1), luego con el par «por delante me lo eché/ por delante se la echaron» (34-1) y cerrando, quizá no del todo, con «y ella me tapaba el bulto» (47-1) y en autorreferencia con «y le hice sentir el fierro» (48-1).

Por último (al menos en esta enumeración algo caótica), una posibilidad de ilustrar el milagro de coherencia en que desemboca

el sistema, cuando O. A. suelda dos apuestas entre las cuales la *Ida* había establecido una distancia de trescientos cincuenta versos: «mamao, me tiró sin rumbo/ manda una bola perdida».

TRES ECONOMÍA, POÉTICA, VERSIFICACIÓN

Al perfilar su empresa, una actitud prioritaria de P. K. habrá sido económica: *El gaucho Martín Fierro* (la *Ida*) tiene 2316 versos; *La vuelta...*, 4894, más del doble. Siendo que el proyecto conceptual quedaba clarísimo con el ordenamiento de una sola de ellas, no valía la pena elegir la segunda, y menos aún las dos, si la idea era generar o seriar una textualidad digitalizada. La segunda decisión de P. K. (y/o de O. A.) habrá sido, con seguridad, poética. Contra la *Ida*, *EMFOA* se presenta como *carmen continuum*: nada de cortes, nada de cantos, nada de subdivisiones. El golpe visual es tan evidente que no necesita explicarse. Por lo mismo, la sextina hernandiana queda abolida, y con ella la célula fundamental de la composición de los poemas de 1872 y 1879, tan bien comentada e interpretada por Ezequiel Martínez Estrada. En contraste, ahora se patentiza la centralidad del verso. Inferir, de esta evidencia, la falta de rima o de agrupaciones estróficas sería temerario y denunciaría un déficit de atención, una consideración acrítica del algoritmo; sería también caer en espejismo, a la manera del que padecería un lector que, porque un soneto se despliega sin separación visual, no advirtiera la tensión interna de cuartetos y tercetos. Es que, librados a su nueva entidad, los versos buscan —con proceder, podríamos decir, espontáneo— nuevos agrupamientos y como consecuencia aparecen resplandores sintácticos, semánticos, morfológicos, rítmicos (¡hasta percutidos!) y de rima. Se me consentirá el postulado: así como la improvisación exige una preparación estructural y modular previa, lo que entendemos por espontáneo suele consumir un plan recóndito.

En Hernández, la rima era sobre todo consonante, salvo en los intermedios romanceados que, como se sabe, no eran el fuerte del autor. En O. A., detrás del verso suelto, cuando hay rima domina, nítida, la asonante, que actúa en diversas agrupaciones estróficas. Digo que domina, no que excluya las consonancias. Para nada. Y si no, hay que ver la frecuencia de la rima de palabras iguales, práctica condenada por tantos preceptistas ante la indolencia soberbia de no pocos poetas, por lo menos desde Petrarca. En la nota 9 del apartado 8 de la Introducción a su *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Tomás Navarro Tomás resume las reglas tradicionales de la rima. Cito:

- a) Una palabra no debe ser consonante de sí misma, b) Es débil o pobre la rima en que figure la misma palabra con acepciones distintas, c) Deben evitarse en fin de verso las palabras inacentuadas, d) La rima es tanto menos eficaz cuanto más obvia y fácil parece, e) No es costumbre emplear la misma rima en tres o más versos consecutivos, f) En la asonancia pueden alternar vocales y diptongos y asimismo palabras llanas y esdrújulas, pero no agudas y llanas.

Por lo que se ve, la preceptiva prescribe pero no gobierna. Salvo la sexta regla, que sanciona lo que se da sin esperar autorización, todas las demás son prohibiciones desacatadas con harta frecuencia. De hecho, muchos han cultivado con gracia la autorrima, o *du même au même*, como la llaman los franceses, vedada en la primera norma; y hasta preceptistas clásicos han defendido la elegancia de lo que la segunda condena; los modernistas, pero no solo ellos, han tanteado ricas formas de violar la tercera, encabalgamiento mediante; la cuarta tiene su consenso, pero es opinable; y en cuanto a la quinta, bueno, conoce preciosas trasgresiones, empezando por la cuaderna vía del mester de clerecía, en el siglo XIII.

Se entiende entonces que EMFOA ensaye estas combinaciones, en pareados y coplas:

de punta y tajos a un criollo;
de qué pago será criollo?
(...)
y alborotao el hembraje
y alboroto pa el hembraje
(...)
y nos contaban que a veces
y nos dijo muchas veces
(...)
en los libros del pulpero.
en los trances que me he visto.
En medio de mi inorancia
En mi perra vida he visto
(...)
hasta que lo trague el hoyo
hasta que por áhi la muerte
hasta que pude hacer pie,
hasta que venga la muerte
(...)
se alborotó el avispero;
se cansaron en partidas.
se come uno hasta las colas;
sé cómo hacen la partida

¿Qué mejor consonancia que la de una palabra consigo misma —horror de la norma—, tanto más si podemos dudar, lingüística y filosóficamente, de esa identidad?

Pero O. A. da un paso más en esta dirección. Ya que hizo el gasto de rimar «muerte» con «muerte» (no faltará el maestro farolero que proponga una influencia de Yves Bonnefoy, quien rima *mort* con *mort* en «Ménaces du témoin»), ¿por qué no llegar a la rima de la misma palabra por el camino de repetir (supuesto que se trate de repetir) el mismo verso?

La primera aparición de esta modalidad en *EMFOA* actuará como un *déjà lu* para el buen lector del *Martín Fierro*:

como agua de manantial.

como agua de manantial

y sus resonancias podrían llegar a reconstruir el porqué de la formación del pareado gemelo: Fierro había incurrido en el símil muy al principio, con el brío payadoril del canto 1 —era así como las coplas le iban brotando—; mucho después Cruz parece citarlo no sin ironía (¿cómo lo supo?: ¿lo oyó decir?, ¿era una fórmula?, ¿tiene omnisciencia?, ¿acertó al voleo?, ¿espío los papeles de Hernández?) cuando declara «A otros les brotan las coplas/ como agua de manantial» (XI, 1885–1886), en lo que adelanta, desde la representación escrita de la cultura oral, aquella referencia hiperliteraria de Saer en *La mayor* (1982): «Otros, ellos, antes, podían». Pero el doble manantial solo anticipa la cascada:

entre tanta escuridá

entre tanta escuridá

(...)

las mujeres no son lerdas

las mujeres no son lerdas

(...)

me atropelló dando gritos.

me atropelló dando gritos

(...)

sin dejarlo resollar,

sin dejarlo resollar.

(...)

un planazo le asenté

un planazo le asenté.

(...)

y cáibamos al cantón

Y cáibamos al cantón

Es en este tipo de realizaciones donde *EMFOA* desarrolla una hermenéutica extraordinaria del pretexto hernandiano. Preso de la linealidad, el lector de la *Ida* podría evocar, si acaso, ambos manantiales; nunca, me animaría a dictaminar, tener presente tal cúmulo de duplicaciones. Aunque, por otro lado, en rigor, podría afirmarse que ni la *Ida* ni *EMFOA* cultivan la repetición (y eso, sin llegar a proponer que lo que en Hernández podía ser limitación de repertorio, en P. K. deviene exhibición irónica). Lo sabe todo lingüista, lo sabe el narrador de «La biblioteca de Babel» de Borges: cada contexto diferente revierte sobre el signo (en apariencia) repetido, redefiniéndolo y haciéndolo otro. En la *Ida*, la función de cada verso en la sextina (o en la cuarteta y la sextina, para ubicar el hábitat primero de cada miembro de la yunta del *planazo*) es única, inasimilable. En *EMFOA*, la tentación de hablar de pareados tautológicos se disipa no bien aplicamos el mismo principio: la sensación de repetición podría sobrevenir, equívoca, en la lectura del segundo verso (siempre que se desconozca que su misma colocación secundaria anula toda equivalencia), no en la del anterior; el brinco del impacto de repetición sobre el renglón precedente sería un caso patente de empirismo vulgar que pontifica *ex post facto*.

Andan por ahí, todavía, heroicos memorizadores de todo el *Martín Fierro*, de la *Ida* y de la *Vuelta*. Supongo que sus recitados, tanto como las distintas versiones publicadas en vida del autor, no podrán esquivar modificaciones, traiciones ni tropiezos. No puedo contar la cantidad de veces que he leído ambas partes enteras ni, menos aún, mis visitas parciales y fragmentarias. A veces envidio a los rapsodas modernos, que se benefician, diría Hernández, de «un gran don», aunque temo que la mecánica misma de su habilidad los condene a un automatismo de inconsciencia: interrumpido en cualquier punto, el flujo amenazará con detenerse y requerirá el reseteo. Aun así, ¿le ocurrirá a ese intérprete sin partitura lo mismo que a mí, cuando leo versos barajados de nuevo por el abecedario y que en la tirada original me habían pasado desapercibidos? Por múltiples razones, versos como «Pues vivía la mamajuana», «le dijo Cruz que mirara», «Dios le perdone al salvaje», «y si llueve, cuando escampa»,

o «la provincia es una madre» me resultan identificables: los podría recontextualizar, proponer con bastante certeza (o pifiar tolerablemente) su antecedente o el verso subsiguiente, mientras que otros me desconciertan, como si nunca antes hubiera transitado por ellos. Esa perplejidad, ¿habla del poema o de mí? Sea, por caso, «pero me halla el que me toca», que en *EMFOA* irrumpe después de «pero más le dio al cristiano». ¿Qué es esto? No, desde ya, una de esas líneas que Hernández usó como mero puente sintáctico entre dos versos que le importaban, pero que en sí mismas tienen un peso muerto en el poema, como el insustancial «Y agarran al aclarar» o «me contó que las tenían», para las que ahora he debido escarbar, porque es como si no hubieran existido. Ni como las que uno desatiende de pura piedad, como la atroz «De perseguir nunca dejan» (sigo escarbando, y me apresuro a abandonar estos tristes deberes). Me urge localizar «pero me halla el que me toca». *Eureka* (facilidades de control + b, que en inglés es control + f, y así en cada lengua): está en el canto XI. Cruz cuenta la provocación del guitarrero, en una milonga a la que asiste. Y para justificar su reacción violenta, explica:

Habia sido el guitarrero
Un gaucho duro de boca.
Yo tengo pacencia poca
Pa aguantar cuando no debo:
A ninguno me le atrevo
Pero me halla el que me toca. (1945–1950)

Lindo. Como quien dice: «el que me busca me encuentra». Beneficios colaterales de las manías: merced a este rodeo la pieza extrañada se me hará inolvidable, incluso por la graciosa inversión de «pacencia poca», que envía al último canto de la *Vuelta*, cuando el gran narrador se despide: «Todos conocerlo pueden/ Que tuve constancia suma—». Pero ¿cómo explicar el extrañamiento? ¿Será posible que ese verso me haya tomado siempre distraído? O. A. me ha interpelado, y no siempre he estado a la altura de las circunstancias.

Para que la diversidad de formas estróficas no quede sin probar, haré una breve selección, ya que *EMFOA* ha tirado pocos ejemplares, agotando su edición en poco tiempo, y no sé cuántos lectores estarán decididos a emprender O. A. por su cuenta y tomando todos los recaudos del caso. Antes quisiera cuantificar, parcial y relativamente, la cuestión, ya que mi destreza para circunscribir agrupaciones estróficas en un todo difícil de dividir se ha incrementado, desde un nivel inicial bajo, gracias a las lecturas sucesivas de *EMFOA* (con Henri Meschonnic: «Leer recién empieza cuando se relee»), pero no presumiría de infalibilidad, sobre todo cuando P. K. produce, hasta donde sé, una decidida innovación en la materia: la agrupación optativa de estrofas, cuando en la tira continua de versos, de pronto, uno de ellos puede oficiar de final de cuarteta o comienzo de tercerilla. La posibilidad es alternativa, no simultánea (si agrupamos cuatro versos, ya no nos restan íntegros los otros tres; si tres, ya no permanece la cuarteta), tal como, en ciertos juegos de percepción óptica, la mirada toma o la figura o el fondo, y no hay forma de que opte por ambos a la vez.

Con estas salvedades, debo decir que alrededor de seiscientos versos de *EMFOA* están agrupados en algún tipo de estrofa (y... sí, no puedo negar que los conté), lo que afecta una cuarta parte del total del poema: de cada cuatro versos, uno pertenece a una formación clasificable por la distribución de la rima. Eso no significa que ese verso, en particular, rime con otro: podríamos estar, en una cuarteta de esquema *abcb*, ante *a* o *c*, cuya función —en absoluto pequeña— es crear las condiciones de expectativa y tensión para que la rima *b-b* se produzca. Quizá aquí convenga recordar que en la sextina hernandiana, una invención muy sabia, el primer verso es suelto o libre, lo que da a la estrofa un vuelo maravilloso; y que O. A. no solo deshace, en previsible entropía, las sextinas originales: agrupa otras y hasta proporciona pareja digna a algunos versos de la *Ida* viudos de rima.

Una hipótesis: que, dada la liberación de la cadena de 2316 versos de todo orden semántico rígido y de todo orden sintáctico impoluto (lo que incluye la drástica eliminación de numerosas concordancias entre palabras de versos seguidos y la consecuente disolución de

sujetos y agencias), O. A. ha concedido al lector el changüí del ritmo y el obsequio de distintas estructuras rimadas, como compensación de la sobreexigencia de un texto de deriva problemática.

Voy a la muestra, de acuerdo con mis predilecciones.

Pareado:

juega allí mi pensamiento.
juerza en su carrera al viento

Tercerilla monorrima:

pensé en mandarme mudar
pensé volverlos a hallar
pero ¡qué había de mandar!

Tercerilla de esquema *aba*:

y reculando pa tras
y retobao en un cuero
Y ricuerde cada cual

Cuarteta monorrima:

lo que al mundo truje yo
lo que cada cual sufrió,
lo que esa vez me pasó:
lo que se llama cantón...!

Cuarteta de esquema *abcb*:

vide güena coyontura
viejos, mozos y chiquitos
Viene el hombre ciego al mundo,
viene por un corderito

(Inesperado regalo barroco en un poema, si alfabetizado, no menos gauchesco: la superposición Navidad/Pascua.)

Redondilla:

Hagámoslé cara fiera
hago así la cuenta mía:
hago gemir a la prima
hago mi nido ande quiera

Quintilla *abcbb* o cuarteta con estrambote (creación de P. K.):

que eran lanzas y latones
que eso es de gaucho morao.
que estaba de güilota yo.
que estaba medio mamao,
qué estaquiada me pegaron!

Sextina romanceada:

con que la lanza manejan.
con quien nos ha de mandar,
con relación de dijunto:
con rigor la autoridá
con tamaños verdugones;
con toda seguridá

Cuarteta de esquema *abab*,
epílogo de EMFOA:

yo tengo otros pareceres,
Yo tengo pacencia poca
Yo tenía un facón con S
Yo tenía unas medias botas

O. A. determina que el final de su *Martín Fierro* alcance esta logradísima forma, en una realización tan delicada en su minimalismo como conmovedora en el registro de bienes de un yo sin densidad, como ha notado Sandra Contreras, común a Fierro y a Cruz, o a todos, o a nadie.

DOS

TRIBULACIONES DE O. A.

Pero ordenar un poema según el alfabeto no es tan sencillo. Cuando la tarea se encara con paciencia manual, además de la necesidad de tomar decisiones acertadas sobre el texto base, acechan las distracciones y los errores del operador. Cuando se apela a un dispositivo electrónico y a un algoritmo, cobran gran importancia las especificaciones del programa. Hay que ver cómo proceder con los signos no alfabéticos iniciales (el comando correspondiente del procesador Word, por ejemplo, tenderá a veces a hacerlos preceder a la *a*, de modo que, si pedimos orden ascendente, ¿*entrarás* irá antes de *abeto*); hay que cuidar qué edición se elige; hay que evitar erratas, en especial a comienzo de verso, porque todo ello incidirá en la disposición resultante.

Para quienes lo que vale es la obra conceptual, estos detalles serán de una nimiedad apabullante, para no decir algo peor. Pero siendo así, ¿por qué aseverar, como César Aira, entusiasta del procedimiento, que *EMFOA* mantiene los 2316 versos de la *Ida* «sin cambiarles una palabra ni una sílaba ni una coma»?

Doy un par de ejemplos elementales. En esta redondilla asonantada formada por O. A.

se conchabaron de piones;
se desentumen mis tabas.
se dice el flaire y lo larga,
Se empezó en aquel entonces

el tercer verso no transcribe ninguno del poema de 1872. En el canto VIII se lee:

Le echan la agua del bautismo
A aquél que nació en la selva,
«Buscá madre que te engüelva»
Le dice el flaire y lo larga

El verso fallido de *EMFOA*, una vez repuesto el pronombre correcto, debe viajar quince páginas atrás, para alinearse después de «le dan al pobre soldao» y antes de «le dije con la mamúa». La grata redondilla que empezaba «se conchabaron de piones» se esfuma. Una pena.

El verso «o más de eso en los malones», del extraordinario bloque regido por la conjunción disyuntiva, debería ser, como el original, «a más de eso en los malones», y volver a su nicho alfabético, entre «a los zorros de mi laya» y «a meterse en tanto engorro». Recuerdo que Sandra Contreras, en la intervención de Bordeaux, asume su condición de lectora de novelas para ver, en *EMFOA*, un relato, y la conmoción que le suscita advertir que comience

con estos «a andar»: «a andar con los avestruces/ «a andar declamando sueldos/ a ayudarles a los piones»: con una serie de finalidades (...) y termine justamente con la serie de los yo, ese yo que aparecía tan fuerte al principio del poema (...) y que ahora termina en «yo soy», «yo tengo», «yo tenía».

El regreso de «a más de eso en los malones» a su territorio preposicional de origen, que nunca debió abandonar, reforzaría la intensidad de esta lectura.

Otro aspecto del problema. En castellano, el ordenamiento alfabético no distingue entre vocal átona y tónica; no lo hace ni desde el punto de vista prosódico (obvio) ni desde el ortográfico (lástima). Al no discernirlas en su protocolo, O. A. desestima las consiguientes divergencias de clase de palabras: *cuando* y *cuándo*, *que* y *qué*, *donde* y

dónde se listan según el carácter que las siga, con independencia de la presencia o ausencia de tilde. Todo, muy promiscuo. Es que los sistemas de listado alfabético están pensados para organizar guías, índices y ristras de nombres o temas, no experimentos literarios; y en esos catálogos, la distinción de funciones, en la construcción verbal alfabetizada, carece de relevancia. La indiferenciación se transfiere al *EMFOA*. Otra presumible negligencia de programación.

Si hiciéramos una prueba con la conjunción adversativa *mas* y el adverbio comparativo *más* como comienzos de versos, privilegiando la variante sin tilde, la totalidad derivada diferiría de la procedente de un programa standard. En la *Ida*, el conjunto de versos iniciados en *mas* o *más* comprende treinta y cinco unidades. En *EMFOA*, homogeneizadas, están todas juntas, una después de otra, pero al no haber distinción entre las que llevan tilde y las que no, se acumulan las conjunciones con los adverbios, según la agregación indistinta de *mas*+ y *más*+ (donde *mas* y *más* indican la palabra inicial y el signo + el carácter o los caracteres subsiguientes), en distribución libre. Van los primeros seis:

Mas ande otro criollo pasa
más bien dese por dijunto.
más bien era una junción,
más bien me daba por muerto
mas como el tino no pierdo
más curioso que mujer

En el ejemplo, al brote adversativo le suceden tres versos de comparación, seguidos de un adversativo y este, de otro comparativo; así, se dan tres transiciones de un tipo a otro. El efecto neto es la tendencia a ampliar las cláusulas: los versos insulares autosuficientes predominantes en el estilo de *EMFOA* se combinan aquí con pares de versos en hipotaxis: «Mas ande otro criollo pasa/ más bien dese por dijunto». O «más bien me daba por muerto/ mas como el tino no pierdo». En los treinta y cinco versos, hay trece transiciones. Es un compuesto heterogéneo y discontinuo, y en eso cifra su andadura.

Ahora, si distinguimos la palabra inicial de tres caracteres por la ausencia o la presencia de tilde, obtendremos dos grupos —cada uno homogéneo y diferenciado del otro—, sin alternancias funcionales en el *incipit* de verso: el de *mas* reúne dieciséis versos, y el de *más*, diecinueve.

El primero abre así:

Mas ande otro criollo pasa
mas como el tino no pierdo
mas dijeron que era vago
mas metió el diablo la cola
mas no debe aflojar uno
mas no quise disparar,
mas pa que otro se la pele
Mas para qué platicar

Y el segundo:

más bien dese por dijunto.
más bien era una junción,
más bien me daba por muerto
más curioso que mujer,
Más de un año nos tuvieron
más gruñidos que un chanchito,
«Más lagarto serás vos.»

El resultado, fuertemente paratáctico, responde más al extendido isomorfismo de *EMFOA*, a su letanía mántrica: a su hipnosis. Pero no es lo que leemos en el texto que nos ofrece la Imprenta Argentina de Poesía. Que, después de todo, no está tan mal. Al contrario: es como si O. A., en lo que pudo ser un descuido, diera un respiro a la monotonía de sus anáforas, al cultivo constante de su liturgia.

UNO ÓRDENES

La acronimia de la palabra *alfabeto* porta en su arqueología un gesto milenario que se encadena con lo pictográfico (*alf*, *bet*: buey, casa: pura domesticidad), siendo que su tecnología toma distancias enormes de las escrituras previas a las alfabéticas. Los fenicios intuyeron la doble articulación del lenguaje más de tres milenios antes de que la explicara André Martinet (monemas por un lado, fonemas por el otro), concibiendo una escritura donde un número limitado de grafemas podía formar un número ilimitado de morfemas y lexemas. Como han observado los historiadores de la escritura (y consta en gruesos volúmenes, pero yo consulto la deliciosa obrita de Étiemble), el descubrimiento había sido anterior, dado que la evolución de la escritura ideográfica egipcia ya había aislado algunos signos que reportaban a su sistema consonántico, aunque sin usarlos para generar un nuevo tipo de notación. Los caracteres del alfabeto, en cambio, pretendían representar, con mayor o menor precisión, los fonemas. Esa fue su revolución. Se construyó un repertorio limitado de grafemas, lo que acarreó, como una de sus implicaciones tardías, que el desfile y la memorización de esas unidades las tornaran aptas, compitiendo con el sistema numérico, como principio ordenador de toda lista de palabras (nombres propios, materias; guías, índices, catálogos). Al menos, para la capa social letrada, que crecería mucho con la modernización.

La aplicación ordenadora despuntó con tímidos tanteos hacia el siglo X y luego con más fuerza en el XIII, generalizándose después en los diccionarios y en la *Bibliotheca universalis* de Gessner en el siglo XVI —Chartier la rastreó en los primeros catálogos de obras de la imprenta—. Se instauró así una organización laica y profana del conocimiento, contra órdenes y jerarquías divinas y humanas, y su modelo fue la *Enciclopedia* del siglo XVIII.

En «Indagación de la palabra» (*El idioma de los argentinos*, 1928), Borges chancea: «¿Cómo negar que es una unidad para el

pensamiento, cada palabra, si el diccionario (en desorden alfabético) las registra a todas y las comunica y sin apelación las define?».

La ironía se ensaña con la pretensión totalizadora de registro y con las definiciones inapelables, cuya vulnerabilidad tiene mucho que ver con esa imputación certera, nada irónica: la insularidad a que cada voz es condenada en el diccionario (incluso el de autoridades, que la atenúa por el arbitrio de las citas que admiten apenas unos pocos contextos, por ejemplares que sean). La percepción del desorden emergente es feliz porque la inmensa utilidad de la organización alfabética de la información radica en la facilidad y rapidez del hallazgo de los datos, una vez codificados. Esa practicidad coexiste con las imprevistas conexiones que establece entre las unidades listadas, sobre las que el consultante, como intérprete y como *performer*, puede ejercitar su propio esquema asociativo, su turbación o su poética.

Es el desafío que propone, con fervor laico, la prestidigitación de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* de Pablo Katchadjian (en adelante, como convencionalizan los contratos, *EMFOA*), Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía, 2007. En verdad, cualquier texto (pero en particular cualquier texto en verso, objeto que se impone ya desde lo visual y que rara vez excede la línea) puede redistribuirse y reorganizarse a partir de un orden prefijado, y el del alfabeto es, a ese respecto, el más tentador.

César Aira ha dedicado a *EMFOA* y a *El Aleph engordado* de P. K. un artículo (*Otra Parte*, número 19, verano de 2009–2010) en el que sostiene que ambas obras amagan infinito y que, canonizada en la escuela, la primera podría dar «origen a la larga a una nueva nacionalidad, distinta, si no mejor al menos más arriesgada».

Adhiero al referéndum de una nacionalidad más arriesgada, pero me interesa sobre todo unir la idea de una proliferación incesante con lo expuesto en «La nueva escritura», otro ensayo de Aira, publicado en el número 8 del *Boletín* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad de Rosario (octubre de 2000). Allí se profetiza de algún modo el proyecto Katchadjian, a fuerza de describir el comportamiento de las vanguardias:

entendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes, y han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados. Constructivismo, escritura automática, ready-made, dodecafonismo, cut-up, azar, indeterminación. Los grandes artistas del siglo xx no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. ¿Para qué necesitamos obras? ¿Quién quiere otra novela, otro cuadro, otra sinfonía? ¿Como si no hubiera bastantes ya!

Nada más comprensible. Se diría que nadie dispone de vida suficiente para dar cuenta de toda la obra producida hasta el día de hoy en el planeta, y de la que sigue produciéndose con toda irresponsabilidad en este mismo momento (que ya es otro). Pero entonces, ¿para qué inventar procedimientos que potenciarían esas obras hasta llegar a cifras galácticas, de dimensiones imposibles de concebir? Si leemos bien, la respuesta está en la misma frase citada: los procedimientos permiten que las obras se hagan solas (y podríamos abandonarlas a su soledad autogestiva) o que (tal vez mejor) no se hagan. Y si no se hacen, ¿qué sentido tendría el procedimiento? Fin en sí mismo, desenchufado, el procedimiento tendría un sentido y un valor propios, como artefacto o máquina inmóvil, a exhibir en el Museo del Procedimiento. ¿No es lo que ocurre con los *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau? Como recuerda el autor (del procedimiento, pero también de su base artesanal mínima, los diez sonetos de versos desmontables y recombinables), 10^{14} da cien billones de piezas, y su lectura total le demandaría, a un individuo que le dedicara las veinticuatro horas del día, a razón de un minuto a cada uno (cuarenta y cinco segundos de lectura, quince para cambiar la configuración de los versos, ninguno para releer), poco menos de doscientos millones de años. Podríamos decir que el genio de Queneau reside, más que en la preparación de los diez sonetos de base, en la conmutabilidad de los componentes del artefacto, que dispara la proyección de ese cálculo aterrador.

Algo similar desliza Sandra Contreras en «Los Martín Fierro del siglo XXI», exposición en una mesa redonda, en Bordeaux, del

coloquio «El XIX en el XX. Ejercicios de reescritura e imaginación histórica entre dos siglos» (octubre de 2013), donde se ocupó de la obra de Katchadjian y de *El guacho Martín Fierro* de Oscar Fariña. EMFOA, dice Contreras, se sitúa de manera magistral

en el intersticio entre literalidad y resignificación. Si por un lado el libro (...) consiste en lo que promete su título, literalmente, al mismo tiempo, su resultado es, como dice Aira, un «poema a la vez extraño y conocido, una cámara de ecos del poema nacional», y su operación se completa en el acto de lectura.

Sin menoscabo, entonces, de la autosuficiencia del procedimiento, pero consagrado como estoy a la consideración arcaica de la obra, ¡vieja y peluda!, procederé a (re)leerla en su integridad, acto en el que me siento solo, anacrónico, desubicado, intentando disfrutar de los aciertos de un autor aludido ya por sus iniciales, ya por las de su procedimiento.

Es que si la factura de toda obra, proclame o no de modo explícito la vigencia o la ejecución de su sistema, se inscribe en un régimen de contingencia (ya se verá: como un tiro sin rumbo, como una bola perdida), la lectura, todavía (uno quiere creer) remite al orden de la necesidad: al menos, «hasta que venga la muerte». (I, 1691; II, 2691)

AMPLÍO

Sobre el diseño de página de *El Martín Fierro* ordenado alfabéticamente (qué alivio poder volver al título pleno: con toda razón, David Viñas detestaba el uso de UEIR en lugar de *Una excursión a los indios ranqueles*)... La diagramación presenta el texto a dos columnas (¡como en las primeras tiradas de los folletos de Hernández!), por lo cual he simplificado la localización de las citas, cuando parecía necesario hacerla, en una cifra en números arábigos (la página) seguida de romanos, un I o un II para diferenciar las columnas, salvo en páginas contiguas, donde se da por sentado que a la columna II de una sigue la I de

otra. Casi nunca hizo falta: por lo del orden, ¿no? Las citas de *El gaucho Martín Fierro* se dan por número de verso, y el texto es el de la edición Archivos, 2001.

Otro detalle: los versos del Hernández de Katchadjian comienzan en mayúscula o minúscula según lo exija la puntuación; el criterio de Élide Lois para los de la *Ida* y la *Vuelta* se atiene a un deslinde tanto genético como poético formal: «Hernández usa mayúsculas a comienzo de verso en todas las etapas escriturales, una transcripción que inscribe en el espacio la autonomía rítmica del verso», puntualiza en su estudio filológico preliminar.

El *leixapren* o *dexa—prende* es un procedimiento empleado en las cantigas de amigo galaicoportuguesas de la Edad Media, aunque también se lo ha observado en las tradiciones provenzales y castellanas. Se trata de una forma de paralelismo: es la repetición parcial o íntegra de un verso de fin de estrofa en el comienzo de la siguiente. Con frecuencia, en las cantigas, dos pareados rematan en un estribillo que se reitera en los conjuntos siguientes, pero los segundos versos pareados de los dos primeros grupos reaparecen como primeros versos de los dos grupos que siguen. Se ha hablado de sencillez, simplicidad, limitación de recursos, condición plebeya. Alego: las limitaciones abren posibilidades, las restricciones enriquecen. Para compensar la aridez de mi descripción recomiendo paliarla leyendo la bellísima cantiga de Martín Codax, «Quantas sabedes amar amigo», en la página web *cervantesvirtual*. El debate se puede reconstruir en «*Leixa—pren* y el *Libro de buen amor*» de Anthony J. Cascardi, en el número xxxi de 1982 de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. No es eso lo que se ve en Katchadjian, sí un «dejar y retomar» menos sistemático, pero propio de mucha poesía y canción popular (las cantigas se cantaban y bailaban). También se nota en las sevillanas del siglo XVIII. Si se aplicara el O. A. a las cantigas, se percibiría mejor el trabajo con las frecuencias, los ritmos y las palabras percutidas, además de un modelo matemático. Se habrá reparado en mi prolija, casi epigonal, adopción del método P. K./O. A.

En varios poemas de *El riseñor* (1975), Leónidas Lamborghini juega recombinando palabras y frases de textos de una antología personal: dos sonetos de Quevedo, los que comienzan con «Miré los muros de la patria mía»

(«la espada») y «Cerrar podrá mis ojos la postrera» («las dos riberas»); el canto 30 de *La vuelta* (equitativamente, «el Sabio Blanco y el Sabio Negro / el Sabio Negro y el Sabio Blanco»), la letra de la marcha «Los muchachos peronistas» («en el camino su»), el himno nacional argentino («Oíd lo que se oye»), la «Oda a un ruiseñor» de John Keats (el que da, síncope mediante, título al poemario). Si inferimos, de las conversiones, sus reglas, vemos que Lamborghini redistribuye unidades léxicas y frásticas, agrega, sustrae (en la primera composición de Quevedo ya no está la palabra «patria»). Quizás el más vacilante sea «el riseñor», donde la distancia con el original (*Ode to a Nightingale*) no podría ser mayor, empezando por la lengua. Pero Leónidas ha hecho de esa distancia su propia estrategia, ya desde el juego de palabras con la voz equivalente «ruiseñor», porque ha optado por partir de ella para dejar caer la *u* y dibujar así el pájaro de la risa, coherente con su ejercicio de la parodia, fundamentado en las prosas programáticas del volumen de 1975. Venía practicando esta modalidad desde *Partitas* (1972) y la continuará en *Episodios* (1980), *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* (1988), *Las reescrituras* (1996): en el proceso, las piezas migran y a veces modifican su título: la basada en la payada de Fierro y el Moreno, que tiene treinta y tres partes, como toda la *Vuelta* —número cuyo simbolismo crístico hace notar el cantor— narrador que cierra el poema de 1879—, se llama ahora, en síntesis, «los dos sabios». En *Verme...* «La peregrinación» reescribe el canto final (el XIII) de la *Ida*. De las nuevas obras que incorpora *Las reescrituras* a esta máquina, dos llegan a elaboraciones excepcionales: *La razón de mi vida* de Eva Perón (en «Eva») y la *Primera Epístola de Pablo a los Corintios* («Pablo»), con grados insólitos de pulverización morfoléxica. Muy pertinente: Ana Porrúa: *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* (2001).

Hablé de la regla de sustracción: en «los dos sabios» el contrapunto no acaba nunca, como si extremara la solución que da Fierro a la pregunta sobre el tiempo:

voy a decir: el tiempo es rueda que rueda y la rueda
 es tardanza de lo que está por no
 venir: lo que no viene en el tiempo: la eternidad, lo que
 (...)

Carmen continuum. La necesidad operativa del programa O. A. de listar todos los versos de la *Ida* sin cortes, interrupciones ni líneas en blanco—porque de lo contrario la disposición se distorsionaría— revierte sobre el carácter de la textualidad, que se presenta como un todo ininterrumpido.

«Otros, ellos, antes, podían» es el inconfundible arranque de *La mayor*, de Juan José Saer, que de inmediato sigue con la referencia a otro célebre *incipit* narrativo, el que corona la extensa primera sección de «Combray», con que despunta *Por el camino de Swann*, cuando la madalena impregnada de té desencadenaba la recuperación vívida del pasado de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Y sigue el jadeo de Saer: «Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían, y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo (...)»; todo, para contrastar con la imposibilidad presente: «Y yo, ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada».

Caso de autorrima: «hasta que venga la muerte», por obra de O. A., forma consonancia con el antecedente «hasta que por ahí la muerte». Si P. K. hubiera incluido la *Vuelta* en su *carmen continuum*, veríamos añadirse un tercer miembro al machaqueo tanático, por duplicación del primero: Porque en la *Ida*, Cruz abre su parlamento del canto X con este suspiro:

—Amigazo, pa sufrir
Han nacido los varones—
Estas son las ocasiones
De mostrarse el hombre juerte,
Hasta que venga la muerte
Y lo agarre a coscorrónes. (2687–2692)

En otro contexto, en la *Vuelta* el Hijo Segundo decide, cuando agoniza Vizcacha:

Será mejor, decia 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. (2505–2510)

La *Vuelta*, si fuera objeto de O. A., contribuiría con sus propios dísticos mellizos, como este:

Permítanme descansar
Permítanme descansar

en II, 1153, cuando Fierro cesa su *racconto* de la pulpería y cede la voz los otros cantores; y II, 4859, cuando el narrador externo se dispone a concluir la obra, ya libro. Son dos cansancios de distinto nivel textual, pero de dichosa homología.

En *De otro cielo* (1952) Conrado Nalé Roxlo, en melancólico olvido de su grillo festivo, se sirve de la autorrima en los versos extremos de los cuartetos de «La sirena»: río/río, mío/mío.

Cuando evalúo que las presuntas repeticiones podrían indicar, en Hernández, limitación de repertorio, mientras que en P. K. serían exhibición irónica, incurro, con menos gracia, en una comparación como la del narrador de «Pierre Menard» cuando ante una misma (y diversa) cita, encomia la idea asombrosa de Menard contra el mero elogio retórico de Cervantes. Juan Terranova lo hace mejor: «Los detalles abundan [en el O. A.], quizás más que en la versión original, lo cual convierte un poema fuertemente narrativo en un cúmulo onírico, impresionista, lleno de yuxtaposiciones y cambios bruscos. La voz que cuenta, disruptiva, se vuelve así más triste, más monótona y esquiva, de alguna forma más pampeana, más solidaria con la idea de llanura». Busquen «Sobre la Trilogía Argentina de Pablo Katchadjian».

«La lectura se debe dejar leer a ella misma como lectura», insiste Meschonnic, en «Leer la poesía hoy», *La poética como crítica del sentido*, con traducción de Hugo Savino (Buenos Aires, Mármol–Izquierdo, 2007).

No he podido ocuparme acá de *El Aleph engordado* (2009) de Katchadjian; su tratamiento habría complementado el de EMFOA. En la conferencia online «Todas las hormigas del mundo» le he dedicado algunas observaciones que se encuentran en los siete minutos que van de 1:07:00 a 1:14:20.

L'écriture de [René] Étiemble fue publicado en 1961 y se tradujo en español en 1975.

En estrecha relación con Trubetzkoi y el Círculo Lingüístico de Praga, André Martinet introdujo la noción de doble articulación del lenguaje. Se me dispensará el repaso: la doble articulación involucra dos instancias: los monemas, unidades formales mínimas provistas de significado, que no siempre coinciden con las palabras; y los fonemas, unidades fonológicas mínimas que se combinan para formar los monemas: en sí mismas no tienen significado, pero su presencia o ausencia puede diferenciarlo. Esa articulación constituye el rasgo dominante del lenguaje humano (ver *La lingüística sincrónica* de Martinet, que apareció en 1965). De 1954 data su descripción fonológica aplicada al habla franco-provenzal de Hauteville; el disparador de esta investigación, su fuente directa, su madalena sonora, fue la voz de su madre, nativa del lugar. Evidentemente, «ellos, otros, antes» y después, querían.

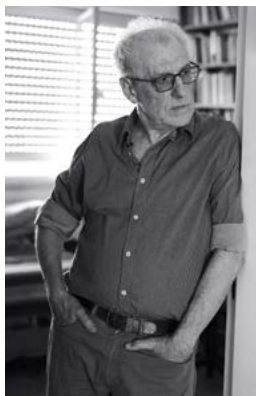
Para la historia del uso del alfabeto como ordenador de información, ver «Figuras del autor» y «Bibliotecas sin muros», de *El orden de los libros* de Roger Chartier (*L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre xive et xviiiè siècle*, 1992).

Del coloquio «El xix en el xx. Ejercicios de reescritura e imaginación histórica entre dos siglos», he tomado la intervención de Sandra Contreras «Los *Martín Fierro* del siglo xxi» —que también se ocupa de *El guacho Martín Fierro* de Oscar Fariña—, en la mesa «Usos estéticos y políticos del pasado: el xix en la literatura argentina del siglo xxi» (Bordeaux, octubre de 2013).

Las tres exposiciones de la mesa están ofrecidas desde sendos vínculos electrónicos en el número 10, de 2014, de *Cuadernos LIRICO*. Esos enlaces ya no se encuentran activos, por lo que mis citas responden a mi registro de 2015 y al mimeo que me facilitó Sandra Contreras, cuya colaboración valoro y agradezco mucho.

SOBRE EL AUTOR

•



FOTOGRAFÍA:
LAURA FANDIÑO

JULIO SCHVARZTMAN

Nací en 1946 en el barrio porteño de Colegiales.

Aunque he pasado GRATIS temporadas en el campo—en la provincia de Buenos Aires, en el Chaco, en Catamarca—, mis residencias permanentes se asentaron en otros barrios de la misma ciudad: Ortúzar, Palermo, Villa Crespo, Almagro.

Mi primaria fue doble: por la mañana en las escuelas estatales José Mármol y José Hernández, a la tarde en el Scholem Aleijem de la calle Serrano, de orientación judía laica. Cursé el secundario en el nacional Nicolás Avellaneda, y mi barra de viejos amigos proviene de ahí. Tras largas

vacilaciones (me atraían la física y las matemáticas), elegí Letras y cursé una carrera accidentada en la UBA—cuando comencé, su sede estaba aún en la calle Viamonte—. Me gradué a pocos meses de la instalación de la dictadura de 1976 y solo volví como docente diez años después.

Tuve diversos trabajos: carga y descarga en un depósito, facturas para una compañía de seguros, tareas de oficina en la dirección de educación física de un club de Villa del Parque. Desde que entré en 1968 en el Centro Editor de América Latina seguí un tiempo en el campo editorial, que alterné con el periodismo—me familiaricé durante veinticinco años con el ritmo de las

redacciones de diarios y revistas—y desde luego con la enseñanza. Y algo de publicidad. En todas partes aprendí cosas. Me apasionaba dar clases, y dirigí unos cuantos proyectos colectivos de investigación, sin delegar nunca su diseño y fundamentación. Gané tres cargos por concurso; perdí dos. Me despedí de la facultad de Filosofía y Letras, después de treinta años de laburo, con una tardía tesis de doctorado sobre la gauchesca. Me aniñé, pero no del todo, para armar en 1990 un librito de relatos para chicos, *Cuentos del quirquincho*, que creo tuvo tres ediciones. Antes y después escribí otros, de género diferente. Y entre 1986 y 1998 hice para *Segundamano*, revista de avisos de gran venta arrasada poco después por el tsunami digital, unas mil cien aguafuertes anónimas. La crisis del 2001 frustró la aparición de un volumen con una selección de cincuenta de esas piezas, que un amigo, Juan Andralis, llamó «ejercicios de retórica».

En mi trayectoria de alumno y de trabajador participé en instancias de movilización y representación: en el centro de estudiantes, sindicatos de educadores y de prensa, junta departamental de la carrera. A veces fui sancionado por eso: son condecoraciones de mi curriculum. Otras: haber logrado que funcionaran la cátedra paralela encabezada por un joven Noé Jitrik en 1966, hasta días antes del golpe de estado de ese año, y los seminarios de Ricardo Piglia en la UBA a partir de 1990.

He traducido algo: narrativa, ensayo, poesía. El trasiego de lenguas, la música, la escritura son formas de la alegría.

Pude conocer otras universidades del país y del exterior por haber sido invitado a dar cursos y conferencias, y eso que no siempre acepté el convite. No han sido poca cosa esos y otros viajes, en los que —como suele suceder—me formé formando.

Debo a mis padres, León Schwartzman y Rosa Satinosky, su decisivo apoyo en mis estudios, allá lejos en el tiempo, pese a que miraban con cariñoso y preocupado escepticismo mis elecciones vocacionales sin sospechar hasta qué punto habían incidido en ellas. Los recuerdo muy agradecido.

ÍNDICE

DE UNOS CUANTOS NOMBRES Y DE VARIAS COSAS



Aira, César	13, 19–20, 53, 58, 60
alfabeto	su historia, orden alfabético, su función en la organización laica del conocimiento, 40, 53–58, 65
algoritmo	45, 53
Ascasubi, Hilario	34, 44
autocrítica	maestro farolero, 47
autorrima	46, 63–64
Avellaneda, Nicolás	39
barroco	52
Bonnefoy, Yves	47
Borges, Jorge L.	18, 30, 31, 34, 35, 36–37, 38, 49, 57
Caruso, Juan E.	21–23, 25
Chartier, Roger	37
Cielito del blandengue	
retirado	57, 65
Codax, Martín	61
contingencia	y necesidad, 60
Contreras, Sandra	20, 53–54, 59–60, 65–66

Cruz	delincuente reciclado, 12, 20; enfrenta la partida, 12–13, 18–19; espía los papeles de Hernández, 48; su muerte y su cruz, 10, 11, 12
Di Benedetto, Antonio	20
Discépolo, Enrique S.	23, 62
doble articulación del lenguaje	57, 65
don	32–35, 38, 39
<i>El Aleph engordado</i>	58, 65
Epicteto	39
erotismo	44
espontaneidad	y plan, 17
estrofas	agrupadas optativamente, 51; generadas por Orden Alfabético, 52
Étiemble	57, 65
etimología popular	43
falsificación	26
Filloy, Juan	5
Fogwill	<i>Los pichiciegos</i> , 37
guerra	y negocio, 26, 37
Hernández, José	precursor de Aira, 13, 19
Hidalgo, Bartolomé	34, 35
improvisación	y preparación previa, 45
Katchadjian, Pablo	40–66
Keats, John	62
Lamborghini, Leónidas	44, 61–62

lapsus	27, 28, 35, 38
lectura, relectura	10, 18, 30, 35, 36, 65
<i>leixapren</i> y cantigas de amigo	44, 61
linealidad	49
Lugones, Leopoldo	13–17
madalena sonora	Martinet, 65
madalena	y galletita, Proust y Saer, 63
<i>Malevaje</i>	tango de Discépolo, 23
Mansilla, Lucio V.	13, 17
Marcha «Los muchachos peronistas»	62
Martí, José	18
Martinet, André	57, 65
Martínez Estrada, Ezequiel	<i>Muerte y transfiguración...</i> , 19, 27, 44–45
memoria	4, 17, 20, 27, 31, 35, 38
Meschonnic, Henri	51, 65
Montaigne, Michel de	16, 17
Nalé Roxlo, Conrado	64
Navarro Tomás, Tomás	46
necesidad	y contingencia, 60
«No me entierren en sagrado...»	23, 38
«No pregunto cuántos son...»	21–24
Obligado, Rafael	23, 36
oralidad	y escritura, 11
orden alfabético	ascendente, 42; descendente, 42, 43
palíndromos	5

pareados o dísticos	mellizos, gemelos, 46, 49, 61, 64
Perón, Eva	<i>La razón de mi vida</i> , 62
Petrarca, Francesco	46
Porrúa, Ana	62
<i>Primera epístola a los corintios</i>	30, 37, 62
programa	de computación, 53, 55, 63
prueba de amor	en Aira, 13; en Hernández, 19
publicar, editar, escribir	Osvaldo Lamborghini, 7
pudor	44
Queneau, Raymond	59
repetición	y contexto, 49
rima	consonante, asonante, 9, 46, 51
Rojas, Ricardo	12, 15–17
romance	composición monorrima asonante, 10, 46
Saer, Juan José	48, 63
sextina	9, 11, 16, 28, 30, 41, 42, 45, 49, 51, 52
<i>Soldados alegres</i>	cancionero de la División Azul, 25
Sorel, Georges	20
Spitzer, Leo	43
Terranova, Juan	64
«Todas las hormigas del mundo»	65
Vega, Lope de	8
verso	autonomía rítmica, 61; su centralidad, 45
Viñas, David	60
<i>Zama</i>	novela de Di Benedetto, 20

ÍNDICE

•

6	PRELIMINAR. LETRAS GUACHAS
8	1. UN AMOR DE FIERRO
21	2. FOLCLORE DE BIBLIOTECA
40	3. ADENTRO Y AFUERA DEL MUSEO DEL PROCEDIMIENTO
40	CINCO. ALFABETO Y EMOCIÓN
43	CUATRO. ILUMINACIONES DE P. K.
45	TRES. ECONOMÍA, POÉTICA, VERSIFICACIÓN
53	DOS. TRIBULACIONES DE O. A.
57	UNO. ÓRDENES
67	SOBRE EL AUTOR
69	ÍNDICE DE UNOS CUANTOS NOMBRES Y DE VARIAS COSAS

COLECCIÓN **ALMANAQUE**

dirigida por Analía Gerbaudo

Berretín de miscelánea.



VERA editorial cartonera

Centro de Investigaciones Teórico–Literarias
de la Facultad de Humanidades y Ciencias
de la Universidad Nacional del Litoral.

Instituto de Humanidades y Ciencias
Sociales IHUCSO Litoral (UNL/Conicet).

Programa de Lectura Ediciones UNL.



Directora Vera cartonera: Analía Gerbaudo

Asesoramiento editorial: Ivana Tosti

Corrección editorial: Félix Chávez

Gestión digital: Programa Bibliotecas UNL

Diseño: Julián Balangero

Este libro fue compuesto con los tipos Alegreya
y Alegreya Sans, de Juan Pablo del Peral
(www.huertatipografica.com).

Schvartzman, Julio

Amores de fierro / Julio Schvartzman. - 1a ed.

- Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral,
2025.

Libro digital, PDF/A - (Vera Cartonera.

Almanaque)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-692-437-5

1. Historia de la Literatura Argentina. 2. Crítica
de la Literatura Argentina. 3. Crítica Literaria.

I. Título.

CDD A860

© Julio Schvartzman, 2025.

© de la editorial: Vera cartonera, 2025.

Facultad de Humanidades y Ciencias UNL
Ciudad Universitaria, Santa Fe, Argentina
Contacto: veracartonera@fhuc.unl.edu.ar



Atribución/Reconocimiento–NoComercial–
CompartirIgual 4.0 Internacional