

Cuando la crítica canta

JULIO SCHVARTZMAN Universidad de Buenos Aires – Instituto de Literatura Hispanoamericana, Argentina /
ORCID 0000-0001-8605-4015 / julio.schvartzman@gmail.com

Resumen

Poitiers, invierno de 2000. Una conversación entre investigadores sobre la estrofa característica del *Martín Fierro* conduce, de pronto, a una performance. Una de las mayores especialistas en la obra de José Hernández comienza a cantar los primeros versos del poema a partir de la estructura rítmica y melódica del canto por cifra.

La escena pone en juego relevantes problemas teóricos y poéticos: relaciones entre oralidad y escritura, autoría y performance, composición e improvisación, fonocentrismo y grafocentrismo. Todas estas cuestiones involucran, además, otra que pertenece a lo que podríamos llamar la poética de nuestra práctica: la crítica, ¿puede cantar?

Palabras clave: *Martín Fierro* / sextina / oralidad y escritura / grafocentrismo y fonocentrismo / poéticas de la crítica

When the Critic Sings

Abstract

Poitiers, winter 2000. A conversation among scholars about the characteristic stanza of *Martín Fierro* suddenly turns into a performance. A leading critic of José Hernández's work begins to sing the first verses of the poem following the melodic and rhythmic conventions of canto por cifra. The scene conjures vital theoretical and poetic issues: the relationships between orality and writing, authorship and performance, composition and improvisation, phonocentrism and graphocentrism. All these questions hint at another one that belongs to what we might call the poetics of criticism: can the critic sing?

Key words: *Martín Fierro* / sestet / orality and writing / graphocentrism and phonocentrism / poetics of criticism

Recibido: 20/2/2025. Aceptado: 8/7/2025

Para citar este artículo: Schvartzman, J. (2025). Cuando la crítica canta. *El taco en la brea*, (22) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. DOI: 10.14409/eltaco.11.22.e0194



Poitiers, invierno de 2000. Élide Lois se encuentra en el Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la universidad, dando los últimos toques a su edición crítica del *Martín Fierro* para la colección Archivos. Una tarde, discute con algunas colegas la cuestión de la sextina hernandiana. Ria Lemaire, titular, allí mismo, de la cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa y del Acervo Raymond Cantel de literatura de cordel, no termina de entender cómo se ha concebido una estrofa así: esa combinatoria no tiene antecedentes (piensa) en la literatura argentina (y podría agregar: ni en ninguna otra en castellano o en portugués), con un verso inicial blanco (es decir, libre) seguido de otros cinco con un esquema de rima por lo general *aa bb a*, o bien (ya que aquel verso es parte del equilibrio del conjunto mayor y debe computarse como *a*), *a bb cc b*. Y en la sextina de Hernández la relación que entablan el verso libre inicial con el segundo, que se tensa hacia su llamado de rima al tercero y al sexto (o en otros casos, casi siempre menos logrados, al quinto), es indisoluble.

Ria Lemaire se ha orientado en los años 80 hacia los estudios medievales en Utrecht, Holanda, doctorándose con una tesis comparatista. Después ha seguido trabajando en la relación de la literatura con las tradiciones orales —como en las cantigas galaico-portuguesas— y cruzando esos problemas con los de género (en el marco de los llamados *gender studies*).

Desde luego, su desconcierto no podría considerarse inmotivado. Ante todo, en la lengua las combinaciones estróficas regulares de seis y siete versos son infrecuentes y ninguna ha sido muy exitosa; las de seis han tenido su presencia en italiano y en provenzal, pero en español suelen ser salteadas en los inventarios, en los que se pasa rápido de los quintetos y quintillas a los octetos y octavillas. Nadie sabe cómo surgió, en el complejo creativo de Hernández, esa forma insólita. Capitalizando un aparente lapsus de Unamuno (que la llamó «décima»), Ezequiel Martínez Estrada recogió una conjetura notable de Henry A. Holmes, que en 1923 había arriesgado que la sextina sería resultado de la decapitación de los cuatro versos iniciales de una décima; pero a partir de ahí el radiólogo de la pampa siguió pensando por su cuenta. Notó que a veces, en las décimas dialogadas de Ascasubi y Lussich, una voz enuncia una cuarteta y otra los seis versos restantes, que así quedan como una casual e involuntaria, anacrónica sextina hernandiana; o que la distribución tipográfica azarosa en la primera edición de *Los tres gauchos orientales* llega a cortar el comienzo de una estrofa de diez a fin de página y deja en la siguiente una sextilla adventicia. Y quiere suponer:

Es muy posible que Hernández haya advertido, sobre todo en la lectura de los poetas gauchescos, que regularmente los primeros cuatro versos, de preparación, podían suprimirse con gran ventaja para la concisión del sentido. Pero atreverse a ello es acaso la mayor de todas sus osadías.

Interesante, porque es rasgo de la décima espinela una suerte de pausa entre los versos cuarto y quinto, que favorece esa lectura sin lesionar la conexión fuerte que establecen los últimos seis versos con el todo.

La cosa es que, apoyándose en la idea poética del canto («Aquí me pongo a cantar», «Con el cantar se consuela»), Ria Lemaire intuyó que el problema podía tener algo que ver con el soporte oral invocado en el poema. Y entonces obedeció a un impulso: le pidió a la argentina que cantara el comienzo de la *Ida*.

Lo que sigue es mágico. Élide cantó:

Aquí me pongo a cantar,
 Aquí me pongo a cantar
 Al compás de la vigüela,
 Que el hombre que lo desvela
 Una pena extraordinaria,
 Como la ave solitaria
 Con el cantar se consuela.

¿Qué había hecho, exactamente, la intérprete ocasional? Para captarlo, sugiero ponerle acompañamiento de guitarra en cifra. Modalidad de rasgueo al servicio del canto, en la cifra la guitarra no proporciona fondo constante a la voz sino que alterna la frase musical con ella. Y sobre todo, exige o admite repetir el primer verso, o los dos primeros, según la necesidad de quien canta en payada, a la medida de lo que va requiriendo ese armado mental en tiempo real que llamamos improvisación.

También podría haber entonado:

Aquí me pongo a cantar,
 Aquí me pongo a cantar
 Al compás de la vigüela,
 Aquí me pongo a cantar
 Al compás de la vigüela...

De ese modo, un verso se hace dos en la cifra; dos pueden hacer cuatro; cuatro o seis se hacen siete; seis, siete u ocho pasan a ser nueve o diez: una estructura abierta, maleable en relación con la circunstancia. Isabel Aretz, documentándose en la escucha de muchas piezas y cotejando el andamiaje poético con el musical, concluyó que la variante más común es «la de siete frases que por repetición de una o más (...), dan música para una octava o una décima de la composición poética. Cada frase musical corresponde a un verso y cada nota a una sílaba».

Oída la performance, «¡Eureka!», exclamó la del pedido, y se dio esta explicación: el canto recuperaría la naturaleza de la estrofa y su esquema de rima, ya que fundándose en ese módulo de las civilizaciones orales que es la repetición, permitiría montar una séptima cuyos dos primeros versos riman entre sí, según el esquema *aa bb cc b*. Al omitir ese comportamiento, el texto escrito e impreso habría cercenado el primero de los dos versos con rima en *a*, quedando lo que finalmente leemos: *a bb cc b*.

Raro. Porque si lo que alentara detrás de la misteriosa sextina fuera una séptima, el resultado no sería menos misterioso: solo evitamos dejar guachito el verso de arranque, que estaba sin rima (¡pero esa era su increíble potencial!); ahora bien, la conjetural estrofa de siete sería tan ajena a la tradición como la otra.

En este punto yo debería deponer reticencias y darle final al cuento, rescatando la luz que arroja sobre un método de indagación: buscar, en la voz, una clave que se escondería en la letra. Sin embargo, tanto el remate de Lemaire como sus disquisiciones posteriores huyen de la posibilidad de asir el meollo formal del poema, que se acababa de insinuar en el diálogo con Lois, y justamente merced a la inspirada pregunta por el canto.

¿Por qué? Hernández conocía como pocos, quizá como nadie, la cadencia del decir de los gauchos y su estetización en la voz de los payadores. Y como gran poeta que era, supo transcodificar esa cadencia en la escritura, lo cual exigía dos competencias: un buen oído para captar las dinámicas de la voz; un trazo que supiera recrearla en un medio lineal reservado a la lectura silenciosa o devuelto, tal vez, en espiral, a una oralidad de segundo grado, ya tamizada por la letra. Están en juego, entonces, dos regímenes, cada uno con su especificidad, aunque establezcan intercambios y complementaciones: un incesante ida y vuelta.

Entonces, la idea de que esa sextina pueda ser, en realidad, una séptima, basada solo en la experiencia de escucha de una lectura oral en la que la lectora, espontáneamente, había decidido duplicar, en modo de cifra, el primer verso, me parece poco aceptable. Me digo: los payadores utilizan esa técnica que les permite, mientras reinciden mecánicamente en el verso anterior, ir craneando el desarrollo de los siguientes. Pero en su cabeza la estructura con la que trabajan es la combinación original, sea una quarteta, sea una octavilla (cuando no ocurre que, por cifra o por milonga, trabajen directamente con la décima, que solicita un esfuerzo compositivo mayor). No se les ocurriría pensar: ahora estiro a una séptima, ahora a una novena; sería confuso y no ayudaría a armar en modo virtual el conjunto que enseguida habrán de entonar; la función oral (y situacional) de la repetición no es agrandar, por caso, la quarteta, sino darse tiempo para armarla segundos antes de transformarla en una realidad vocal. Es más: eventualmente también la décima puede repetir el primer verso, de modo que el todo hace once, sin perder por eso la entidad ni la intención de la estrofa de diez.

Bien. Hasta aquí, obedezco a mi intuición, articulada con unos pocos saberes. ¿Tengo derecho a darla por buena y generalizarla, por más eficaz que parezca su lógica interna? Hum... No me he dedicado al estudio sistemático de la payada, como ha hecho, con rigor, Ercilia Moreno Chá, con un extenso trabajo de campo. Pero bueno, puedo mandarme mi propia tarea de chacrita consultando al menos a un payador. Acudo a José Curbelo, refinado cultor del contrapunto y conocedor, como pocos, de la historia del género y de sus intérpretes en las últimas décadas. Claro: cómo formular correctamente la pregunta; o, de otro modo: cómo no tender la trampa inductiva frecuente de las encuestas de opinión. Porque sin dudas Curbelo tendrá su propia idea de la cosa, que no se dejará contaminar por las sospechas de quien está de paso en la materia, pero no conviene siquiera tentar su cordialidad, si el interrogante exhibe las presunciones que lo motivan.

Ahí voy:

José, cuando un payador canta, en cifra, una quarteta, y hace de sus cuatro versos, al final, pongamos, siete, ¿qué estrofa se le presenta en la cabeza?

Sin vacilar, responde:

Naturalmente, la quarteta: esos mismos cuatro versos que en el canto habrá de ampliar.

Adónde irá el buey que no are: Curbelo da su veredicto en dos octosílabos. Me siento habilitado para contarle el origen de la pregunta: un diálogo ocurrido en Francia hace un cuarto de siglo. Y ya en autos (o mejor, en carretas), ratifica su parecer.

Ahora, repaso. No se puede inferir una septilla payadoresca sobre la base del planteo *aa bb cc b* (donde el par *aa* sería la secuencia «Aquí me pongo a cantar,/ Aquí me pongo a cantar»), porque supondría consentir un pareado formado por un verso con ecolalia. La escucha histórica de la payada —y eso se nota en las líneas y entrelíneas de sus reglamentos, desde que comenzaron a formularse a fines del siglo XIX— no podía admitir que la repetición de un verso tomara el

estatuto de un verso diferenciado, en condiciones de establecer una relación de rima con el anterior. Se combatía, además, el exceso de cita de versos ajenos, y la autorrima (¡la misma palabra, en la misma tirada!), sería vista como un clisé: un modo de plagiarse a sí mismo. En esta normativa se percibe tanto un código propio de la tradición como una manifestación moderna del derecho de autor.

Al inventar su sextina, Hernández consumó una doble proeza: creó una forma escrita que no provenía de ninguna fuente oral y que sin embargo equivalía maravillosamente, con ese verso libre, a las necesidades repentistas del género oral del contrapunto; y concibió un texto que, por su circulación, tantas veces oralizada en la sociabilidad de las pulperías de campaña y de ciudad, indujo a los payadores (como vio bien Borges y formuló cabalmente Josefina Ludmer) a adoptarla, al punto de que los reglamentos comenzaron a autorizarla como variante, junto con la copla y la décima. ¡A qué más puede aspirar un escritor! La naturaleza (humana) siguió imitando al arte; la vida, a la literatura, es decir, a la vida siempre en busca de más vida.

Se sabe que en la segunda década del siglo XX, en el marco de las conmemoraciones del centenario de la independencia, el *Martín Fierro* fue puesto en el centro de la construcción de un paradigma nacional. Contra toda evidencia, Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas decidieron que estaban ante una obra épica, por lo que Lugones proclamó, inverosímil, sus raíces helénicas y Rojas, obedeciendo a una superstición del historicismo romántico, la instituyó como cimiento de la literatura nacional: por eso alteró la cronología, ubicando a toda la gauchesca, de la cual el poema de Hernández era visible culminación, antes de la etapa colonial, en el ordenamiento de sus tomos de la *Historia de la literatura argentina*, no casualmente subtitulada «Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata». Del orden y la organización de una obra pueden derivarse consecuencias importantísimas, ¡hasta un nombre universal para la disciplina que se ocupa del ser, como lo ilustra la constitución de la metafísica! Y la historia de Rojas es su metafísica. Para consumir su operación, ambos escritores necesitaron obviar o secundarizar la relevancia, en la composición del *Martín Fierro*, de una agencia: un detalle de autoría literaria llamado José Hernández. Impiadoso, Borges demolió ambas suposiciones: la de la épica, la del payador. Y para arruinar la fiesta nacionalista, definió el poema, en gesto provocativo, como novela, género inexcusablemente literario y característico del siglo XIX. Antes que emprender un combate contra el historicismo de Rojas, historizó con mayor precisión. Porque la obra de Hernández se lee bien en el contexto de la novela, y mal en el de la épica de base oral.

★

Valoro mucho el método Lemaire —su demanda de una prueba de canto para intentar abordar un poema— pero quiero también entender lo que me parece su equívoco. Porque aunque acabo de vincular el espejismo de un Hernández payador con la coyuntura del centenario de la independencia argentina en las versiones de Rojas y Lugones, de ningún modo creo que ese pueda ser el marco de una atribución similar ocurrida en Poitiers en los umbrales del siglo XXI. Está en juego otro ecosistema cultural o, mejor, académico.

Copio, traduciéndolo, un fragmento en que Lemaire expone su punto de vista:

La anécdota ilumina una práctica corriente en el dominio de los estudios literarios, fundada en presupuestos actualmente definidos como escritocéntricos y que han criticado los investigadores que, en el

curso del siglo XX, se interesaron en las tradiciones orales. Tomando como base y punto de partida de análisis, interpretaciones y teorías el texto–documento impreso, independientemente de su génesis, este enfoque ha concluido generalmente por tratar sin reflexión crítica previa todos los textos impresos, incluso los que han sido dichos, dictados, declamados o cantados, y así transcriptos o manuscritos, como si se tratara de documentos «escritos» en el sentido actual del término, es decir; compuestos por escrito.

Veamos. El aporte excepcional de Milman Parry y Albert Lord a los estudios homéricos —Parry en la década del treinta y Lord de ahí en adelante, continuando en la misma línea— produjo un giro decisivo en la consideración de la épica tradicional europea. Concretamente, ambos establecieron que el universo de la oralidad no explicaba meramente el vehículo de transmisión de los poemas sino en particular su composición misma, por lo cual el estudio de esa épica a partir de pautas propias de la literatura incurría, en efecto, en una distorsión grafocéntrica. No eran elucubraciones: fueron a indagar la práctica de los cantores guslaris balcánicos, en Kosovo y Macedonia del norte, donde Milman, con una grabadora, produjo miles de registros. Buena parte de lo que hoy sabemos sobre la (mal) llamada literatura oral viene de ahí, por ejemplo, el hecho de que lo que antes se veía solo como figuras literarias era ante todo una serie de fórmulas orales vinculadas con la mnemotecnia y la escansión del verso. Y eso impactó en los estudios de las gestas europeas antiguas y medievales, desde Gilgamesh hasta la *Chanson de Roland* (de las que se ocupó el propio Lord). Lord ha explicado clarísimamente, en *El cantor de cuentos*, que su corpus reunía piezas irrepetibles, y que hasta los intentos de transcripción in situ (ya recurrieran al artificioso dictado del cantor —que devenido informante debía detener un continuum para recapitular a pedido del copista—, ya al esquivo y precario registro de los taquígrafos) extraviaban su materia, ligada indisolublemente a la circunstancia, a la relación inmediata con los oyentes, a la fisiología del cantor.

Ahora, la noción de grafocentrismo es crucial, siempre y cuando se entienda como crítica a la perspectiva centralizadora, cuando corresponde (y no como repulsa a aquello en lo cual se centra), que en este caso consistiría en exportar las técnicas de estudio de la materia escrita e impresa a objetos cuyo soporte compositivo es intrínsecamente oral, y que solo llegan a la escritura por la vía de la transcripción. Sería absurdo aplicarla a quienes estudian, con las herramientas de la crítica, el *Quijote*, la «Oda a un ruiseñor», *La tierra baldía*, *Macunaíma*, más allá de las reminiscencias o proyecciones vocales que suscita su lectura.

Por fuerte que sea la relación del *Martín Fierro* y de toda la gauchesca con la tradición oral, los dos poemas de Hernández, los cielitos de Hidalgo, la prosa y la poesía periodística de Luis Pérez y de Ascasubi, el *Fausto* de del Campo, el matrero de Lussich pertenecen al gran cauce de la literatura del siglo XIX. Hernández no puede confundirse con Per Abat. Y si solo se conociera la edición crítica del *Martín Fierro* hecha por Lois, se vería con qué detallismo maniático cotejó, verso por verso, todas las ediciones en vida de Hernández. Y cómo volvió a hacer notar que Hernández atendió minuciosamente, con obsesión de autor letrado y oficio técnico de editor, a los menores detalles del texto —la tipografía, los signos no alfabéticos, los topogramas— y, más tarde, a las alternativas de la distribución de los folletos y hasta a perseguir la piratería que perjudicaba sus intereses mientras contribuía a expandir sin cesar los alcances de la obra.

En la lectura, «Aquí me pongo a cantar» re–presenta en el silencio de la página el mundo del canto, no lo realiza en la acústica, por más que esta pueda ser, desde ya, una deriva ulterior. «Las

coplas me van brotando/ Como agua de manantial» habla de la improvisación: no improvisa; si lo creyéramos, nuestro desliz metodológico tendría un carácter ambiguo: grafocéntrico, si inducido por la lectura literal; fonocéntrico, si la mediación casi instantánea de la producción repentista invadiera la percepción de la escritura. Y, de nuevo, el problema no serían lo fónico ni lo gráfico en sí mismos, sino imputar sus rasgos a algo que se resiste en ellos. Se trata, entonces, del error de poner el centro allí donde no está, y en idealizar un soporte o un género condenando otros, como hizo Rojas, cuando apuntó a propósito de J.H.: «Estamos en él tan lejos del imitador literario, como estamos cerca del más genuino aeda popular». La literatura se asocia a la mala literatura; la payada y el canto, a sus realizaciones genuinas. En este sistema cerrado y autosuficiente, se excluye de lo oral toda retórica y del canto toda imitación.

A partir de otros puntos de partida, Ángel Rama se enredó sesenta años después en una trampa semejante:

Aunque la gauchesca transitó, desde sus orígenes, por la escritura, la usó como puente para recuperar la oralidad en cuyo cauce se había forjado. La escritura no puede considerarse su específica forma de producción, como lo atestigua la tarea de los «payadores» contemporáneos improvisando sobre cañamazos estróficos tradicionales, sino simplemente un registro —imprescindible en la época moderna— para permitirle expansión más amplia, otra vez dentro de la oralidad propia de su condición.

Esta idea de la escritura como simple registro de la oralidad conduce derecho a la denuncia contra un presunto grafocentrismo cometido por quienes no adhieren a la reducción. La dicotomía se habría de expandir en *La ciudad letrada* (1984), de gran radiación en las últimas décadas. Sostener que la verdad reprimida reside en lo oral y hacer de la escritura una tecnología de la opresión, como lo asume, con la obra póstuma de Rama, una bibliografía copiosa, pone de manifiesto un proceso de banalización de los estudios culturales, y es una tesis ajena a todo trabajo material: con la escritura o con la oralidad. Sin contar con que una legión de enunciadores de consignas lapida (desde luego, en libros y *papers*) la escritura, sin ocuparse en lo más mínimo (salvo en la propaganda de la fe) de las realizaciones orales.

En 1982 Walter Ong analizó lúcidamente la interacción entre las distintas tecnologías de la palabra, como las denominó, y Lemaire cita algunas de sus conclusiones. En un libro reciente, Moreno Chá detecta un fenómeno notable, cuya comprensión disuade de todo análisis maniqueo: el acceso de muchos payadores a las nociones de estrofa, metro y rima por la doble vía de la tradición oral y la lectura. En entrevistas con viejos practicantes del arte repentista, comprobó su reconocimiento de que la captura del concepto de estrofa tuvo mucho que ver con la imagen de la disposición de la página: de los espacios en blanco que veían cada tantas líneas entre agrupaciones de versos; y la aprehensión de la métrica ya no solo por una perfecta intuición sonora, sino por la visión del ancho de la columna impresa, delimitada por los márgenes, y en particular el blanco de la porción derecha, al fin de cada línea.

Podríamos imaginar que, mientras pulsa la guitarra, el payador da forma a las palabras que habrán de emerger un instante después, y esas palabras se agrupan en versos que se le aparecen antes, mentalmente, no solo en su virtualidad sonora, sino en una imagen visual que le indica en escaneo relámpago qué espacios lleva cubiertos y cuáles le falta llenar, que ya está llenando, que está a punto de emitir en la articulación de la voz.

Posdata

Para el tiempo en que entregué los originales de «Cuando la crítica canta», la casa de la cantante estaba a pocos kilómetros de la mía y su voz al alcance de una llamada telefónica. Élica Lois ha muerto el 17 de agosto de 2025. Quisiera dedicar estas páginas a su querida memoria.

Anoto

Ria Lemaire contó su conversación con Élica Lois en el artículo «Textes canoniques entre oralité et écriture: nouvelles filiations / nouvelles approches» («Textos canónicos entre oralidad y escritura: nuevas filiaciones / nuevos acercamientos»), publicado en *Escritural. Écritures d'Amérique latine*, número 2, diciembre de 2009.

Las referencias a Ezequiel Martínez Estrada corresponden a *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (primera edición, 1948; segunda, con modificaciones, redistribución del contenido y un epílogo que no se debería saltar, 1958). De aquí he tomado también la hipótesis de Henry Holmes sobre la sextina, que formuló en el libro *Martín Fierro: An epic of the Argentine*, de 1923 —y que Martín Prieto tuvo el buen criterio de incluir en su *Breve historia de la literatura argentina* (2006).

Para quien quiera entender o ampliar lo relacionado con la cifra: la etnomusicóloga Isabel Aretz brindó una esclarecedora descripción, con ejemplos en pentagrama y testimonios directos de cantores y payadores, en *El folklore musical argentino* (1952). En su *Documental folklórico de la provincia de La Pampa* (folleto y discos, 1975, reeditado en DVDs en 2021), Ercilia Moreno Chá reproduce un registro tomado en Colonia Emilio Mitre: «acompañándose con guitarra, Severo Gómez, empleado de Vialidad nacional, interpreta con mucha elegancia una cifra de tres octavillas, de letra no improvisada; en *Aquí me pongo a cantar...*» *El arte payadoresco de Argentina y Uruguay* (2016), caracteriza el canto en cifra más bien como *recitativo cantabile*, cuando no consiste directamente en un recitado; y admite que por momentos «la décima es cantada en once frases musicales, que resultan de la repetición del primer verso», por lo que, como se ve, y coincidiendo con el dictamen de Curbelo, la cifra impar no cambia su condición estrófica.

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. Desde entonces, ambas obras han tenido varias ediciones.

Borges consagró mucho tiempo a pensar la gauchesca, pero la observación sobre los encuentros cercanos entre el género y las payadas de contrapunto la formuló con nitidez en una conferencia en el Colegio Libre de Estudios Superiores, en 1951, sobre «El escritor argentino y la tradición», que fue a parar, con el mismo título y algunas modificaciones, a la segunda edición, de 1957, de *Discusión*. Allí, al recordar la caracterización que hizo Rojas de Hernández como payador, la califica de «hábil error», y concluye: «Es probable que ahora la poesía gauchesca haya influido en los payadores».

La mención de Josefina Ludmer recupera sus elaboraciones en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988 y reediciones).

De Ángel Rama he citado *Los gauchipolíticos rioplatenses* (primera edición 1976) y *La ciudad letrada*, que no alcanzó a concluir, y que salió en 1984, con reediciones posteriores. Claudia Gilman, gran conocedora de la obra de Rama, le dedicó un brillante ensayo, «América Latina, ciudad, voz y letra», en la revista *Prismas*, en 2006.

He mencionado a Walter Ong por su obra de 1982, traducida en 1993 como *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*; y a Albert Lord por el libro *The Singer of Tales (El cantor de cuentos)*, de 1960, donde también refiere las investigaciones de su maestro Milman Parry.

La charla con José Curbelo, cuya buena disposición agradezco mucho, tuvo lugar en el bar «Los Galgos», de la ciudad de Buenos Aires, el 16 de octubre de 2024.