



Acto de habla y acting out en el «Martín Fierro»¹

Antonella Cancellier

En el principio era el Acto

0. En la primera parte del *Fausto* de Goethe, el viejo doctor se halla apurado ante el arduo problema de la posible traducción al alemán del incipit del Evangelio de San Juan: «In principio erat Verbum». El doctor Fausto rehúsa interpretar «logos» por «verbo», rechaza también la tentación de expresarlo por «sentido» y no puede satisfacerlo tampoco la voz «fuerza». Finalmente, resolviendo lúcidamente el *impasse*, escribe: «Im Anfang war die Tat», «En el principio era el Acto». Goethe, al confiar a Fausto la solución de este dilema, pone de manifiesto la potencia dinámica universal de la palabra: el acto está en el principio, en la palabra.

El incipit puesto en el epígrafe atrae inmediatamente la atención sobre la cuestión preliminar a cualquier estudio sobre la función comunicativa. Quizás, más simplemente, en efecto, hubiera podido substituir los lemas del título de estas reflexiones con «Agresividad verbal y reacción física», pero la expresión *agresividad verbal* no contiene todo lo que la filosofía anglosajona del lenguaje y la semiótica han elaborado a propósito del *acto de habla* -cito de Greimas y Courtés- como «actividad somática significante», por lo cual «la comunicación es un verdadero y propio *acto*, una actividad que transforma los *actantes* de la relación interpersonal, un *intercambio* contractual y/o polémico, un espacio de estipulaciones y luchas»². Por otra parte, tampoco la expresión *reacción física* es del todo equivalente a *Acting out*, que Laplanche y Pontalis³ definen

como «acción impulsiva que rompe con los sistemas de motivación habitual del sujeto», lo cual significa que, al no soportar por largo tiempo cierta carga de tensión emocional, el sujeto no puede hacer otra cosa que estallar y luego desahogarse.

0.1. He aislado al respecto, en *El Martín Fierro*⁴, las secuencias de acciones (que se presentan según modalidades que intentaré describir) en que el acto de habla, bajo el aspecto de transgresión lingüística (alusiones, juegos paranomásticos, metáforas, etc.), actúa como *arma* (de defensa o de ataque), así como lo hace el cuerpo y el cuchillo, provocando en el adversario una inmediata y violenta reacción física, que restablece el equilibrio de las pasiones de los sujetos en cuestión⁵. Por lo tanto, no he considerado aquella agresividad verbal que no produce otras tantas reacciones evidentes (documentadas), ni todas aquellas situaciones provocatorias cuyo éxito -inmediato- el texto no refiere, ni los episodios de agresión física que no son causados por agresión verbal.

Objeto de este estudio es verificar:

- a. las estrategias lingüísticas que se utilizan en el *Martín Fierro* para expresar la agresividad verbal
- b. la dinámica y los mecanismos que intervienen al pasar de la agresión verbal a la reacción física
- c. las situaciones psicológicas remotas que están a la base de tal agresividad.

En orden de aparición, vamos a analizar los tres episodios de la *Ida* en que el gaucho Martín Fierro tiene un papel protagónico.

1. Los bien conocidos barbarismos del centinela gringo⁶, interpretados y deformados capciosamente y con mala intención por Martín Fierro, llevan a un sabroso *qui pro quo* lingüístico (el énfasis es del autor):

Cuando me vido acercar:

-«¿*Quién vívore?*»- preguntó;
-«*Qué víboras*»- dije yo;
-«*Haga arto!*»- me pegó el grito,
Y yo dije despacito:
-«*Más lagarto serás vos*».

(*Ida*, vv. 859-864)

Como se sabe, es a partir del *cocoliche*⁷ «*Quién vívore?*» -lo que pretende corresponder a esp. ¿*Quién vive?*», pero cuya subrepticia interpretación (irónica) de

Martín Fierro es «Qué víboras»- que tiene origen la cadena isotópica animal del juego de palabras. «Haga arto!» equivale a *Haga alto!* ([alto] > [arto], por la confusión acústica de las líquidas *l* y *r*); el gaucho interpreta fonéticamente [agarto] como *lagarto*, que tiene el doble sentido de «lagartija» y de «ladrón», y aprovecha para contestar: «¡El ladrón serás tú!».

Las palabras del italiano, por supuesto, son del todo inocentes; no tan inocentes, en cambio, son las de Martín Fierro. El napolitano no sólo pasa por *soso* sino que, a la vez, se le insulta, pero esta argucia no implica ni establece un verdadero proceso de la comunicación (o sea de transmisión de mensaje o *acto sémico*, como lo entiende Luis J. Prieto⁸). Para que exista la comunicación, es necesario que el receptor perciba el propósito del emisor de transmitirle un mensaje y que identifique el mensaje que tiene que descodificar. Tampoco el consecuente fusilazo (que con todo no da en el blanco) puede considerarse acto sémico porque la reacción no supone pertinencia, sino que es exclusivamente condicionada al hecho de la falta de una adecuada comprensión (diferencia de código).

Podemos representar la situación esquemáticamente de esta manera⁹:

- narrador: Martín Fierro
- lugar: al aire libre (al regresar al fortín)
- actantes: el mismo Martín Fierro y el centinela gringo
- intención: burla e insulto
- técnica de la agresión: deformación lingüística (disimulación irónica al sustituir el *emisor* -Fierro- un pensamiento por otro, ocultando la respuesta pertinente, fingiendo conformidad con el *receptor* -el centinela- y jugando con el desconcierto y el malentendido)
- efecto directo: fusilazo
- causa remota de la agresividad: aversión y resentimiento de Martín Fierro contra los italianos, que se manifiesta en la burla hacia el lenguaje bozal e incomprensible del otro. En cuanto a la naturaleza de la ironía, agregúese que Martín Fierro desahoga su natural animadversión contra el gringo con un juego euforizante y divertido.

2. Pasemos al Canto VII: El uso mismo de la cuarteta, más corta y directa, de mucha flexibilidad, diferente de la estrofa hernandiana usual de seis versos, concuerda con la narración escueta, el diálogo, la acción rápida:

Al ver llegar la morena,
Que no hacía caso de naidas,
Le dije con la mamúa:
-«Va... ca... yendo gente al baile».

(*ib.* , vv. 1151-1154)

El episodio resulta bien articulado por las modalidades técnicas que Fierro (borracho) emplea para provocar verbalmente a la apacible pareja de negros en la milonga. Con la locución «*Va cayendo gente al baile*», que literalmente corresponde a «Está llegando gente al baile», Martín Fierro introduce indirecta y sarcásticamente la palabra *vaca* aludiendo atrevidamente a la mujer¹⁰. La negra, que interpreta claramente el mensaje, retrueca en el acto:

-«Más vaca será su madre!»

(*ib.*, v. 1158)

Bien machista y bien entendido en la referencia y el doble sentido, Martín Fierro agrega otra provocación más, fundada en la polisemia de *carona*. Al emplear metafóricamente la palabra *carona*, es decir, la piel de vaca que se ponía debajo de la silla de montar y que el gaucho usaba también para dormir, Martín Fierro sobreentiende luego literalmente «¡Me gusta para la cama!». Sin embargo, no obtiene ninguna reacción:

-«Negra linda» [...]

«Me gusta... pa la carona»

(*ib.*, vv. 1163-1164)

A este punto, no satisfecho todavía, Martín Fierro continúa con su agresividad verbal aludiendo, esta vez, a la (supuesta) superioridad racial del hombre blanco por la «coplita fregona» que canturrea provocatoriamente:

«A los blancos, hizo Dios;

A los mulatos, San Pedro;

A los negros hizo el diablo

Para tizón del infierno».

(*ib.*, vv. 1167-1170)

Hernández ha esperado hasta el último momento antes de hacer intervenir a un tercer personaje, y lo hace teatralmente, tan sólo por el relampagueo de su mirada:

Había estao juntando rabia
El moreno dende ajuera:
En lo oscuro le brillaban
Los ojos como linterna

(*ib.*, vv. 1171-1174)

Con la petulancia típica del beodo y con el propósito de agravar la situación, puesto que el negro tarda en reaccionar, Fierro, abusando de nuevo, agrega otro juego de palabras que, a través de su usual técnica de redistribución de los sonidos, produce una sarcástica ofensa:

«Po... r... rudo que un hombre sea,
Nunca se enoja por esto»

(*ib.*, vv. 1177-1178)

donde la palabra *porrudo* alude, con picardía, a la cabellera típica de los negros que se parece a la porra, que en este caso corresponde a «cola del caballo» cuyo pelo sucio se ha endurecido.

Es clara la componente intensamente *ilocutiva* de este último acto de habla, puesto que la ironía del juego lingüístico denuncia, apunta a un blanco, agrede. La descalificación que hace Fierro del negro es rotunda y reveladora de los mecanismos irracionales del prejuicio. Y el negro, ahora, reacciona verbal y enérgicamente (el énfasis es del autor):

-«*Más porrudo* serás vos,
Gaicho roto» -[...]

(ib., vv. 1181-1182)

«Cuando las palabras tocan los cuerpos, se pierde la cabeza»¹¹: a la disputa verbal sigue el porronazo, por mano de Martín Fierro y, luego, la trágica dialéctica de los facones. A partir de aquí, en la pelea, alternan la acción verbal y la acción física: en el momento en que aquél le hace un corte a Martín Fierro en el carrillo (lo cual, como es sabido, el gaucho consideraba ofensa imperdonable), a Fierro le sube la cólera y, de un faconazo, mata al negro que entierran sin rezos y sin velarlo.

El cuadro sinóptico puede aclarar la situación:

- narrador: el mismo Martín Fierro
- lugar: la milonga (ambiente público)
- actantes: Martín Fierro, la negra, el negro

El orden progresivo de las secuencias verbales es el siguiente:

a) M. F.: «Va... ca... yendo gente al baile»

Negra: «Más vaca será su madre»

b) M. F.: «Me gusta... pa la carona»

Negra: respuesta cero

c) M. F.: coplita fregona: «A los blancos, hizo Dios [...]»

Negro: respuesta paraverbal: mímica-facial (relampagueo de los ojos)

d) M. F.: «Po... r... rudo que un hombre sea [...]»

Negro: «Más porrudo será vos, / Gaucho roto»

De la secuencia verbal se pasa ahora a la física. El negro ataca y Martín Fierro responde con un porronazo en la cabeza, lo cual representa el pasaje de las palabras a los hechos.

- técnicas:
 - a. en la primera secuencia: calembur que consiste en segmentar las palabras en la frase, de tal manera que se insinúa el insulto o término grosero de modo equívoco. Se trata, más justamente, de una *metábola* que se basa en una articulación distinta de los mismos elementos de la cadena sonora por lo que resultan diferentes unidades léxicas, es decir, diferentes significantes y, naturalmente, sus correspondientes distintos significados
 - b. en la segunda: metonimia, jugando con el doble sentido de la palabra *carona*
 - c. en la tercera: coplita «fregona» con provocación directa

d. en la cuarta: idem, como a).

Es todo un *crescendo* en las secuencias verbales, hasta cuando se produce un cambio de estatuto en la comunicación/agresión, al pasar de la acción verbal a la reacción física.

- En cuanto a los indicios que resultan de las secuencias mencionadas:
 - Las dos primeras -a) y b)-, las dirigidas a la mujer -negra-, reflejan el «*machismo*» (entre comillas) del gaucho y el *racismo*, a la vez
 - c) la tercera, aludiendo al color del negro, denuncia el *racismo* del mismo gaucho
 - d) la última -aludiendo, a su vez, a otra característica física (la supuesta mugre de los negros)- también denota *racismo*.
- clave interpretativa: «*machismo*»-*racismo*.

Este Canto VII ocupa el centro mismo de la *Ida* y contiene el único episodio de toda la obra en que un gaucho desafía y mata a *su otro*, más bajo, y es también el único desafío de Fierro que no se vincula con el ejército ni con la ley. Necesitará su rescate, en la *Vuelta*, aunque siempre de acuerdo con su natural idiosincrasia y con el estatuto gauchesco. El Canto VII, entonces, no sólo es el centro de la *Ida*, y señala el momento a partir del cual Fierro se convierte en *gaucho vago* y *gaucho malo*, sino que, además, abre un marco que sólo se cierra con el canto XXX de la *Vuelta*.

3. En el Canto siguiente, Martín Fierro, que se halla en un boliche, es agredido, a su vez gratuitamente, por un matón local, «Un terne de aquel pago» (*ib.*, v. 1237) que, «como era protegido, / Andaba muy entonao» (*ib.*, vv. 1277-78). Había llegado con su caballo hasta dentro de la enramada¹², invadiendo, de esta manera, el espacio común (hecho de por sí comunicativo -sémico- según las leyes de la prosémica) y Martín Fierro, frenando su reacción inmediata, se había quedado inmóvil.

También aquí se halla el ritual y sarcástico juego de palabras, preludeo al dramático epílogo:

Se tiró al suelo; al dentrar
Le dio un empellón a un vasco,
Y me alargó un medio frasco
Diciendo: -«Beba, cuñao».
-«Por su hermana» -contesté-
«Que por la mía no hay cuidao»

(*ib.*, vv. 1289-1294).

Al llamarlo «cuñado»¹³, aquél insinúa una alusión poco edificante hacia la (hipotética) hermana del interlocutor. La ofensa nace de la supuesta referencia sexual, e

implica tal agravio que produce la obvia reacción de Martín Fierro que de inmediato lo destripa:

Lo dejé mostrando el sebo
De un revés con el facón.

(*ib.*, vv. 1305-1306).

Vamos a sintetizar aquí la situación:

- lugar: el boliche, ambiente público
- actantes: Martín Fierro y el matón local
- narrador: Martín Fierro
- técnica: alusión sexual utilizando salidas eróticas las cuales, a su vez, revelan y confirman aquella sexualidad machista que he recordado más arriba
- palabra interpretativa: *violación*. En efecto:
 - a. con la intrusión de su caballo en la enramada, el matón ocupa abusivamente un espacio que no le corresponde. Con todo, Fierro se calla y no se mueve
 - b. el matón le alcanza un frasco que Martín Fierro no había pedido y, al mismo tiempo,
 - c. insinúa una relación sexual suya con la hermana de Martín Fierro
- efecto directo: la muerte del matón, a la que se llega con un *crescendo* de acciones:
 - a. respuesta cero (auto-control de Martín Fierro): «Yo, sin decirle nada, / Me quedé en el mostrador»
 - b. respuesta verbal cargada de la agresividad reprimida en a)
 - c. respuesta física (agresión), desproporcionada con respecto a la causa, debido a la acumulación de tensión (condensación).
- causas remotas: En este episodio, cuyo epílogo, como acabo de decir, no es proporcionado con respecto a la provocación recibida, Martín Fierro desahoga, una vez más, su resentimiento contra la sociedad organizada; el matón también representa, aunque sea marginal e indirectamente, el poder, ya que son consabidos sus «enriedos con el Comandante».

4. Resumiendo los datos de nuestro análisis paradigmático de los tres episodios de la *Ida*, en que el gaucho Martín Fierro tiene el papel protagónico, podemos observar que siguen fórmulas estereotipadas y que:

- a. el acto de habla resulta por el recurso a expresiones verbales connotativas que hieren la sensibilidad de los destinatarios porque interpretan y descubren verdades. El sentido pleno surge de una *chispa*, a través de una transgresión lingüística (dobles sentidos, alusiones, metáforas, etc.)

- b. el paso del acto de habla al acto físico ocurre por concentración o condensación, es decir, por un *surplus* (cualitativo y cuantitativo) que hace estallar la precedente situación. Se trata del mismo paso que, según Freud, corresponde a la risa, la cual es justamente una descarga liberadora
- c. lo que desencadena la agresividad en la acción y / o reacción, en los tres ejemplos, es fundamentalmente el estado anímico exacerbado de Martín Fierro, respectivamente hacia los italianos, hacia los negros y, sobre todo, hacia los representantes del poder constituido, tan corrompidos y tan violentos. Es una agresividad que se manifiesta con mayor intensidad en lugares públicos (milonga y boliche), puesto que en éstos el gaucho puede expresar mejor su natural teatralidad.
- d. y, por último, en la cadena de desafíos (pero estas reflexiones pueden ampliarse isotópicamente a varios episodios), emerge con claridad su sentimiento de aversión al *otro*, al *diferente*, al *distinto*; en cierto modo, el del gaucho es un entrañable, e ingenuo a la vez, «nacionalismo» racista, sexista y xenófobo¹⁴.

5. En el Canto X es el sargento Cruz el que narra, a su vez, a Martín Fierro, sus desventuras conyugales: cómo sorprendió *in flagranti* a su mujer y al Comandante. Toda la agresividad del gaucho se explica a través de la descalificación del rival; en efecto, resulta hasta demasiado fácil interpretar este episodio en clave simbólico-alusiva, como si se tratara de la representación (desvaluada) de un acto sexual. Su reacción no es la violencia inmediata, impuesta por los códigos tradicionales del honor, sino otro tipo de agresión, mediante la burla hiriente, como si la cosa no lo alcanzase, con disimulo:

Y al verlo tan atrevido

Le dije: -Que le aproveche;
Que había sido pa el amor
Como guacho pa la leche

(*ib.*, vv. 1815-1818)

Al compararlo a un «guacho» -voz arcaica para designar el joven animal que se cría sin madre y que, amamantado con leche cualquiera, demuestra siempre avidez¹⁵- lo define, esencialmente, un fanático sexual. Confróntense, incluso, la connotación irónica (sobre todo en un contexto erótico-amatorio) de «viejito enamorado» (*ib.*, v. 1850) y «viejito» con «cara de ternero mal lamido» (*ib.*, vv. 1813-1814), y las varias veces, a lo largo del cuento, en que Cruz insiste en presentarlo como «viejo» («Para no matar a un viejo»: *ib.*, v. 1828; «Y el viejo quedó olfatiando»: *ib.*, v. 1865).

Se produce una inversión en la conducta tradicional, ya que no es el marido traicionado sino el amante quien recurre primero a las armas (quizás también porque se trata de un militar inferior, en la escala jerárquica, que ofende a su superior).

Hasta continúa insistiendo Cruz en atacar irónicamente al otro:

Peló la espada y se vino
Como a quererme ensartar,
Pero yo sin tutubear
Lo volví al punto a decir:
-«Cuidao no te vas a pér... tigo,
Poné cuarta pa salir».

(*ib.*, vv. 1819-1824)

También aquí se trata de un juego de palabras: Cruz añade las sílabas *-tigo* para disimular la expresión procaz. Literalmente quiere decir «Cuidado que te vas a caer. Si quieres salir del atolladero tienes que pedir ayuda, necesitarás una cuarta». *Poner cuarta* es «ajuntar un caballo más para desempantanar un carro o un carruaje». *Irse a pértigo* es «caer de la lanza del carro a cuyo extremo se encuentra el yugo que sujeta a los animales (caballos y bueyes)».

Pero, en esta ocasión, la palabra *pértigo* es pretexto para producir un equívoco de humorismo grosero, en cuanto la misma palabra se pronuncia con una separación entre las dos sílabas, ya que en el rioplatense, como en el español general, dos vocales iguales y contiguas equivalen a una sola. De esta manera [*per*] corresponde fonéticamente a *peer*, así que en la expresión interviene un doble sentido -picante- que constituye una chanza pesada: «No te vas a peer... de miedo».

Como se ha dicho, a pesar de haber sido atacado, Cruz procura evitar herir al Comandante: su respuesta al «puntazo» de éste es simplemente un «planazo», o sea un golpe dado con la parte plana del facón, asestado, incluso, con mucho cuidado «Para no matar a un viejo» (se ve obligado, sin embargo, de paso, a matar a un «adulón» que interviene). Para el «viejito enamorado» prefiere otra suerte: una herida, con valor translaticio, por una frase picaresca que lo ridiculiza y que hace referencia al mal olor que despedía «del susto que había llevao»:

[...] «Pa su agüela
Han de ser esas perdices».

(*ib.*, vv. 1861-1862)

Se trata de una alusión más a [*per*] (*peer*), y reforzada por otra alusión a la misma expresión picaresca «volársele a uno la perdiz» («escapársele a una persona, en público, los gases intestinales»¹⁶).

Nótese, en todo el cuento, la connotación física negativa («Tenía el viejito una cara / De ternero mal lamido»); y adjúntese la connotación psicológica de debilidad y teatralidad: «El pobre se había ganao / En un noque de lejía» donde se «quedó olfatiando / Como chico con lumbrices» (*ib.*, vv. 1851-1852 y 1865-1866).

Al manifestar, luego, la debilidad y la cobardía del representante del ejército (sujeto a una no-potencia que es la del niño, como lo atestigua la infantil hediondez que emana de su persona), Cruz lo pone en contraste con la virilidad y fuerza de ánimo, que es propia del gaucho («Alcé mi poncho y mis prendas / Y me largué a padecer / [...] / Al rancho le dije *adiós*, / Para nunca más volver»: *ib.*, vv. 1873-1878). Ya hemos visto, en el acto ingestivo, una posición que es la del animal, e, inmediatamente después, un olor excrementicio que lo coloca en la situación del niño que no sabe controlarse. En eso, precisamente, consiste la segunda ofensa de Cruz a la víctima, a la que la alusión al excremento mismo infantiliza: es como si la satisfacción del vientre, estrictamente fisiológica y liberadora, se resolviera en una sobrecarga de placer, substituyendo, de tal manera, el acto sexual. El desenvainar la espada abre una metáfora sobre la potencia viril, por la que todos los gestos siguientes pueden leerse a la luz de esta metáfora; de hecho, ningún gesto sucesivo se halla a la altura del acto de desenvainar la espada, ya que todos los demás son actos de aflojamiento. Pero no acabará aquí...

6. El relato continúa: de las palabras del mismo Cruz podrá advertirse la diferencia de comportamiento con que éste reacciona, por un lado, frente al hecho sexual en sí y, por otro, frente a lo que atañe su propia reputación.

Acabamos de ver al marido engañado (único síntoma de afectividad y énfasis es el dativo ético «abrazándome a la china»: *ib.*, v. 1812) que se limita a despreciarlos a los dos sin llegar a ninguna reacción-agresión física.

Pero, un día, en un rancho, un guitarrero («Un gaucho duro de boca»: *ib.*, v. 1946), al verlo bailar un pericón con una moza, lo provoca cantando algunas coplas sarcásticas y alusivas¹⁷:

«Las mujeres son todas
Como las mulas,
Yo no digo que todas,
Pero hay algunas
Que a las aves que vuelan
Les sacan pluma.
Hay gauchos que presumen
De tener dama.
No digo que presumen,
Pero se alaban,
Y a lo mejor lo dejan

Tocando tablas».

(*ib.*, vv. 1957-1968)

La alusión irónica del cantor, que bravuconea sobre la infidelidad de la mujer de Cruz la cual, mientras él estaba ausente («mientras que el ave volaba»), lo traicionaba y lo dejaba pelado, provoca el cuchicheo de la mujeres presentes y su hilaridad.

La reacción inmediata de Cruz, tocado en su propia carne, es simultáneamente verbal y física: salta, lo llama «chicharra» («cigarra»), le impone callarse y, teatralmente, le corta, de un tajo, las cuerdas de la guitarra. La intervención inútil del gringo con el fusil no hace sino empeorar la situación: Cruz echa el poncho sobre el candil, dejando la escena en la obscuridad; mientras intima a los presentes que ninguno lo detenga, el cantor lo agrade pero el epílogo es trágico y, como lo cuenta el mismo Cruz, al gaucho «le salió cara la broma» (*ib.*, v. 1994): «Ahí lo dejé con las tripas / Como pa que hiciera cuerdas» (*ib.*, vv. 2003-2004).

Las cáusticas alusiones del guitarrero lo ofenden mortalmente y la dramática escena que sigue resulta bien congruente con la psicología del gaucho: aunque la mencionada infidelidad de su mujer no había producido en Cruz la tradicional reacción física, sin embargo, al verse, éste, desenmascarado y ridiculizado públicamente, suelta toda su agresividad. Hay algo más que venganza: hay un tipo de producción significativa que consiste en la relación contradictoria entre ser y parecer.

7. En la *Vuelta* ya no se encuentran bravatas gauchescas y chuscadas de pulpería, coherentemente con aquella atenuación de la rebeldía y egocentrismo del gaucho que, a su vez, corresponde a aquella evolución de la filosofía política del autor¹⁸.

El Martín Fierro de la *Vuelta* no tiene ganas de muchas bromas: se limita, por lo general, a relatar dramáticamente su vida entre los indios, la viruela en las tolderías, la muerte de Cruz, etc., para luego hacerse a un lado y participar, en calidad de oyente, en lo que dirán los demás, hasta recobrar su brío y chispa de *cuchillero dialéctico* y de protagonista en la payada con el Moreno. La agresividad verbal, en la segunda parte del poema, va cambiando de peso y de significado, y se explica, sobre todo, en los variados episodios de prepotencia cuartelera, pero, al tratarse de agresividad descaradamente directa, con una carga distinta, no suele contemplar ninguna reacción física en el interlocutor, y se agota en sí misma.

Con todo, no faltan momentos de juegos verbales, pero con consecuencias no tan tremendas como las usuales de la *Ida*. Picardía es el único personaje que actúa de manera agresiva, empleando la conocida técnica del equívoco lingüístico. Él mismo relata el episodio que ha pasado en casa de las tías rezadoras: a causa de una mulata que lo tenta, Picardía es víctima de cuatro lapsos, que producen otras tantas correspondientes agresiones físicas por parte de las mujeres. El primer lapso se produce

repetidamente al pronunciar «Artículos de Santa Fe» (*Vuelta*, v. 3036) por «Artículos de Fe» (por mirar a la parda); la reacción es tempestiva: le llega un coscorrón. La mulata lo había mirado con sus ojos que eran como relámpago, y a él le había entrado «chucho» («miedo»): y luego, el segundo lapso se verifica al nombrar, propiamente, a «San Camilucho»¹⁹ (*ib.*, v. 3054) por «San Camilo». Las reacciones de las tías son, también esta vez, violentas: una le da con el pie, la otra con el codo. Otra vez, como la parda seguía distrayéndolo, al reanimarse, se da cuenta de que las tías le habían cortado un mechón, al creerlo víctima del diablo. Una cuarta vez, al querer decir «extirpación» se le escapa «entripación»²⁰ (*ib.*, v. 3071), y se le echan violentamente sobre él, cubriéndolo de bofetones.

Como se puede ver, los lapsos que disfrazan las agresiones verbales producen reacciones físicas pertinentes al lugar (ambiente doméstico: la casa de las tías rezadoras), a los personajes que actúan (las tías mismas) y a los que están presentes (todas mujeres). Con mucha probabilidad, si los mismos lapsos se hubieran pronunciado en presencia de hombres, y/o en otro contexto, la reacción física hubiera sido, en todo caso, bien diferente.

8. El mismo Picardía es protagonista, una vez más, de otro episodio en que recurre al juego de palabras frente a un ñato muy enredista que era Oficial de partida (*ib.*, vv. 3245-3246) con el que, para no ser llevado a la comisaría, tuvo que partir todo lo que había ganado en el juego, con recursos, a un «nápoles mercachifle» («Pero él me ganaba a mí / Fundao en su autoridá»: *ib.*, vv. 3258-3259).

Todo el cuento lo caracteriza:

Decían que por un delito
Mucho tiempo anduvo mal
Un amigo servicial
Lo compuso con el Juez
Y poco tiempo después
Lo pusieron de Oficial

(*ib.*, vv. 3259-3264)

Ningún malevo agarraba,
Pero traía en su garguero
Gallinas, pavos, corderos,
Que por ahí recoletaba
No se debía permitir
El abuso a tal extremo

(*ib.*, vv. 3267-3272)

Picardía, una noche, lo encuentra sentado en el mostrador de una pulpería cantando y, recurriendo al conocido expediente de distribuir ambiguamente las sílabas de las palabras para deslizar un vocablo grosero o molesto, le dice:

[...] Co... mo - quiando [Como que ando]
Con ganas de óir un cantor

(*ib.*, vv. 3281-3282)

El juego verbal alude al verbo *moquear*, relacionándolo con la nariz del ñato. La reacción es simplemente una mirada devoradora, sin dejar de cantar y haciéndose el desentendido.

Y aún, una tarde, se encuentran en una casa, de visita, y para desairarlo, otra vez, insiste con la misma ofensa (su nariz chata), usando el mismo juego y obteniendo un resultado análogo, con el pretexto de pedir a una supuesta Señora Toribia (= Doña Toribia > Ña Toribia) que no prepare el mate con agua tibia:

Dijo fuerte: «Ña... To-ribia,
No cebe con la agua tibia»

(*ib.*, vv. 3292-3293)

Esta vez el mulato acusa el golpe, se molesta y contesta sirviéndose de la misma argucia, pero se limita a una amenaza para el futuro:

«Cuando el caso se presiente
Te he de hacer tomar caliente
Y has de saber quién soy yo»

(*ib.*, vv. 3298-3300)

Pero hay más: la cuestión se enreda por causa de una mujer a la que el Ñato tenía afición. Una vez, estando presente el Ñato, Picardía se ofrece para arrimar los huesos al horno, a manera de combustible, como era uso en el campo²¹:

Y le dije: «Me intereso
En aliviar sus quehaceres,
Y así, señora, si quiere,
Yo le arrimaré los güesos»

(*ib.*, vv. 3309-3312)

Por supuesto, Picardía tiene una segunda intención, la de arrimar sus huesos junto a ella. Este sentido metafórico, de insinuación erótica, es captado por la mujer que, al ver la cara irritada del Ñato, escabulléndose, contesta prontamente, sin provocar otras ocurrencias:

[...] «Si usted gusta,
arrímelos junto al horno».

(*ib.*, vv. 3317-3318)

9. Queda por examinar, ahora, el papel de la agresividad verbal en la conocida payada entre Martín Fierro y el Moreno (Canto XXX).

Es un trozo totalmente autónomo, en la estructura del poema, y es evidente el *cuchillo dialéctico* en cada estrofa de la disputa verbal. Empleando una imagen puramente metafórica, se diría que Martín Fierro muestra agilidad en las fintas y los vísteos, pero quien aparece más contundente, y sutil a la vez, es el Moreno.

Ya desde el Canto XXIX se comprende que algo solemne debe pasar: el gaucho anónimo, en treinta versos de romance, nos presenta la figura del Moreno, cuya aparición, destacada y decidida, es impresionante:

Mas una casualidad
[...]
Entre tanta gente blanca
Llevó también a un moreno

(*ib.*, vv. 3891-3894)

Pues siempre es muy conocido
Todo aquel que busca pleito
[...]
Era fantástico el negro;
Y para no dejar dudas,
Medio se compuso el pecho
[...]
Era claro el desafío
Dirigido a Martín Fierro,
Hecho con toda arrogancia,
De modo muy altanero.

(*ib.*, vv. 3899-3912)

Se da por sabido que el contrincante de color -guiado por la intención de vengar la muerte de su hermano (el negro del Canto VII de la *Ida*)- no se encuentra allí precisamente para cantar. Controlando un odio feroz contra Martín Fierro, sin embargo, permite que sea Fierro quien haga primero las preguntas (nótese, además, que el negro contesta siempre con la forma de *usted*, mientras Fierro le habla de *vos*²²) y contesta con sospechosa humildad, insistiendo varias veces en señalar su condición de negro, pero añade:

Yo también tengo algo blanco,
Pues tengo blancos los dientes

(*ib.*, vv. 3983-3984)

lo cual es algo más que una simple agudeza: es un modo evidente de mostrar los dientes al rival. Además logra insinuar, desde el principio, el tema de la muerte, sea de manera directa, sea aludiendo a la vida («Mi madre tuvo diez hijos»: *ib.*, v. 3988; «Bajo la frente más negra, / Hay pensamientos y hay vida» *ib.*, vv. 4043-4044; «Y donde hay vida hay amor»: *ib.*, v. 4210), tema, con todo, que Martín Fierro, muy a la defensiva, trata de evitar y barajar. Durante las extensas argumentaciones, el certamen, al alcanzar niveles metafísicos, ennoblece el plan de la agresividad. Cito sólo la contestación del Moreno con respecto al «canto de la tierra»:

Forman un canto en la tierra
El dolor de tanta madre,
El gemir de los que mueren
Y el llorar de los que nacen

(*ib.*, vv. 4111-4114)

y con respecto al «canto de la noche»:

La noche por canto tiene
Esos ruidos que uno siente
Sin saber de dónde vienen.
Son los secretos misterios,
Que las tinieblas esconden:
Son los ecos que responden
A la voz del que da un grito,
Como un lamento infinito
Que viene no sé de dónde.
[...]
En distintas direcciones
Se oyen rumores inciertos;
Son almas de los que han muerto,
Que nos piden oraciones.

(*ib.*, vv. 4154-4168)

Esta última evocación de la muerte molesta a Martín Fierro que desde este momento, si no antes, empieza a advertir el motivo (hasta ahora velado) de la payada e, irritado, amonesta al Moreno:

Que hemos de cantar los dos
Dejando en la paz de Dios
Las almas de los que han muerto.

(*ib.*, vv. 4178-4180)

Pero el Moreno, al contrario, se hace todavía más agresivo, hasta manifestar a los oyentes el motivo real de su llegada:

No sólo jué por cantar,
Sino porque tengo más
Otro deber que cumplir

(*ib.*, vv. 4430-4432)

Y además: Que su madre tuvo diez hijos, que el primero murió injustamente por mano de un pendenciero, que el asesino todavía no se ha encontrado pero que, si el caso se presentara, habría que arreglar la cuenta...

A estas alturas, le propone a Martín Fierro que se cante:

Sobre las muertes injustas
Que algunos hombres cometen

(*ib.*, vv. 4455-4456)

Y, en fin, como última provocación tajante y amenaza, directa y descubierta, declara:

Que todavía andan con vida
Los hermanos del dijunto,
Que recuerdan este asunto

Y que aquella muerte no olvidan.

(*ib.*, vv. 4459-4462)

Las palabras del Moreno, precedentemente alusivas, ahora son lo suficientemente explícitas como para quedar identificado, y en Fierro asoman sus antiguas condiciones de peleador (obsérvese también un violento cambio de lenguaje en Martín Fierro): nos damos cuenta de que va a empezar «otra clase de junción» (*ib.*, v. 4480), es decir, otro tipo de espectáculo.

El aire psicológico se ha hecho denso y pesado y, antes que los presentes procuren evitar una contienda, Fierro quiere conseguir la última palabra y, como para romper la tensión que ha ido creándose en la controversia, actúa, furbescamente, una vez más, sorprendiéndonos a todos, al jugar con un eufemismo antifrástico y al diferir a otro momento la lección:

[...]; Ahijuna!

Si vivo, les daré una...

Historia de las mejores.

(*ib.*, vv. 4508-4510)

Estamos, de verdad, muy lejos de los tonos de la *Ida*.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

