

PAULINO LUCERO: TÁCTICA Y SINTAXIS

POR

CLAUDIA A. ROMAN
Universidad de Buenos Aires

Todo el arte de la guerra
está basado en la impostura.

Sun Tzu, *El arte de la guerra*

ESTRATEGIAS DE LECTURA

En 1827, en un patio de una casa del Tucumán, el teniente Hilario Ascasubi se encontró con el general Facundo Quiroga. Ascasubi se contaba entre las filas del único de los batallones, el del general Lamadrid, que había resistido momentáneamente el embate de las fuerzas de Quiroga. Pero ahora, derrotados, marchaban en retirada. Ascasubi se había detenido a dar sepultura a un soldado del bando enemigo. En seguida continuó su camino sin dar demasiada importancia al episodio: la muerte no es una novedad en tiempos de guerra. Camina despacio, sin embargo, balanceando en su mano la Biblia con la que acaba de dar los últimos honores al soldado de Facundo. De pronto, atisba al general paseándose cerca del aljibe de una casa cualquiera.

Quiroga lo mira y reconoce las insignias del ejército enemigo, pero calla. Reconoce también el libro de Ascasubi, y entonces, le recrimina leer la Biblia: la lee porque no la conoce lo suficiente. Y “todos los militares deben aprender la Biblia. Yo la sé desde la primera a la última página, y mis oficiales también”, desafía. Entonces, la escena se vuelve teatral, y Quiroga recita. Comienza por el Génesis. Ascasubi lo punza: cualquiera recuerda el principio de un libro. Quiroga se enfurece, y pide que se lo ponga a prueba. Ascasubi, no sin picardía, elige el Libro de los Reyes. Quiroga se relame: conoce el terreno, indica capítulos y versículos: “los arcos de los ricos serán destruidos”, sentencia. Y devuelve el desafío: “Acabo de recordar la parábola. Ahora le toca explicarla a usted, señor oficial.” Quiroga espera una sola respuesta, que por supuesto es política: basta convertir a los “ricos” en adjetivo de “unitarios” para que la Biblia profetice el triunfo federal. Amparada en la palabra *verdadera* de la Biblia, la interpretación de Quiroga es terminante, y se postula absoluta para oponerse al vacío jugueteo y enigmático que le deja la respuesta de Ascasubi: “General, de la parábola sólo conozco la táctica y la ordenanza”.¹

¹ Gallet de Kulture, Bénédicte, *Quelques mots de biographie et une page d'histoire. Le colonel Don Hilario Ascasubi*. París, Librairie Parisienne, 1863; citado en: Lily Sosa de Newton, *Genio y figura de Hilario Ascasubi*, Buenos Aires, Eudeba, 1981, 48 y ss. Traducción de la autora.

Más allá de la veracidad de la anécdota —quien la recuerda es Gallet de Kulture, cuya fuente es el mismo Ascasubi—, el relato pone en escena una serie de cuestiones interesantes: las continuidades y quiebres del pasaje del desafío bélico al verbal, la discusión en torno al libro, la batalla entre la oralidad memorística y dictadora de Quiroga —quien consigna con prolijidad la puntuación, el capítulo, el versículo—, y la malicia en la contestación de Ascasubi. De la alegoría política a la estrategia de lectura, la réplica de Ascasubi desplaza el planteo de Quiroga del campo de la didáctica (enseñar qué dice la Biblia, elucidar un sentido) para llevarlo al de la guerra (para aprovechar ese sentido); y reformula una disputa en torno a la verdad de la interpretación convirtiéndola en una cuestión de usos de la lectura. En *Paulino Lucero*, Ascasubi lleva hasta las últimas consecuencias esta mirada sobre las formas: del género gauchesco, le interesará probar la táctica y el rendimiento

LÍMITES

De los muchos textos que produjo el llamado “Sitio Grande” de Montevideo,² tal vez *Paulino Lucero* sea el más extraño. En primer lugar, porque en el nombre de *Paulino Lucero* se condensa mucho más que el título de un libro: es, simultáneamente, el nombre de un personaje, de un dispositivo de enunciación y de una composición poética que, inicialmente, circuló como hoja suelta.³ Como Jacinto Cielo o Juan de Dios el Chaná —

² La historiografía conoce por este nombre al complejo y dilatado sitio que las tropas de Manuel Oribe, “el presidente legal”, pusieron a las fuerzas que Fructuoso Rivera comandaba desde Montevideo entre 1843 y 1851. La designación de “Sitio grande” evoca, obviamente, una cantidad de sitios menores y laterales padecidos por la “banda oriental” pero, al mismo tiempo, remite a una duración y una complejidad que desbordan la cuestión de la “extensión temporal”, y se traducen en la heterogeneidad y variabilidad de los bandos, en los cruces de alianzas y en las defecciones que puntúan los distintos momentos de la guerra. Los relatos del sitio se entraman en una cantidad de textos diversos: los epistolarios como el de Mariquita Sánchez, que permiten recorrer las experiencias del exilio y su cotidianeidad; los periódicos y hojas sueltas en los que colaboran los jóvenes del Salón Literario —entre ellos: *Muera Rosas*, *El iniciador*, *El grito argentino*—; y las memorias militares —las de José M. Paz quien se pone al frente de parte de las fuerzas “patriotas” en la primera etapa del sitio. Pero el sitio produce también textos con más distancia del campo de batalla, que registran el asombro de viajeros que, más allá de su compromiso político con el sitio, se sienten impulsados o seducidos a narrarlo. Son libros como el de Xavier Mamier, que ha dejado también una serie de ilustraciones de la zona del Río de la Plata, o novelas como las de Benjamin Poucel, “Los rehenes (otages) de Durazno”, publicada en París en 1864. Existió incluso una novela escrita por encargo, *Montevideo o una Nueva Troya*, de Alejandro Dumas (1850), cuyo título evoca inmediatamente su inscripción épica —es decir, mítica, pero también y sobre todo literaria.

³ Casi la totalidad de la poesía gauchesca circuló, durante el siglo XIX, en hojas sueltas o periódicos “editados” por un “gaucho gacetero”, dispositivo de enunciación a través del cual un autor letrado (en este caso, H. Ascasubi) adopta una lengua popular y puede vehicularla mediante la palabra escrita. El espacio privilegiado del “gaucho gacetero” es el “marco” de los poemas, un breve paratexto bajo el título, donde se declaran las condiciones de enunciación del poema. Por ejemplo, en el caso que nos ocupa, el poema “Paulino Lucero” propone el siguiente marco: “Martín Sayago recibe en el palenque de su casa a su amigo Paulino Lucero”. Los periódicos de “gauchos gaceteros” y las hojas sueltas llegaban a un público variable y heterogéneo. En el caso de los textos incluidos

otros de los nombres que aparecen con peso propio en el texto—, Paulino Lucero es un *gaucho gacetero*. De otro poeta gauchesco, Luis Pérez, Ascasubi retomó y reelaboró con maestría esta figura textual compleja: un gaucho letrado, editor y escritor de gacetas que media e interviene en composiciones de diversos géneros y estilos, entre ellos, diálogos, advertencias, remitidos, cartas, saluciones.⁴ Junto con los géneros gauchescos fundados por Bartolomé Hidalgo —cielitos y diálogos—,⁵ conviven géneros que hablan de la cotidianeidad de la guerra: noticias, cartas privadas y públicas, partes oficiales, medias cañas, saludos, proclamas, coplas; y surge una batería de textos que, con su nombre, parecen apostar al descubrimiento o la fundación de nuevos géneros: la extremaunción, los misterios, la agachada o cuchufleta satírica.⁶

Durante el sitio, los textos de Ascasubi son puro presente: implican una intervención concreta en la guerra, en la que Ascasubi milita como escritor y como soldado del lado de las fuerzas sitiadas, junto a los “patriotas” del general Rivera. Cuando el sitio haya terminado, y comience a convertirse en memoria, vendrá el momento de componer —el verbo es aquí particularmente ilustrativo— el libro. Ese proceso de transformación de aquella multitud heterogénea de textos de Ascasubi en un único objeto es casi tan dilatado y complejo como la misma historia del sitio. La historiografía señala los límites del acoso a Montevideo entre 1839 y 1851, pero para que el sitio termine de constituirse en libro, pasarán más de veinte todavía. *Paulino Lucero o los gauchos orientales cantando y*

en *Paulino Lucero...*, el arco de la recepción puede intuirse de una extensión considerable: desde, por ejemplo, composiciones dedicadas al redactor del *Comercio del Plata*, Florencio Varela —uno de los primeros intelectuales unitarios exiliados en Montevideo— hasta otras que parecen apuntar más bien al grueso de las tropas que el texto llama “patriotas”, seguramente iletradas, y que oírían la lectura en alta voz o el recitado de los poemas. (v. Borges, J. L. y A. Bioy Casares (edición, prólogo, notas y glosario), *Poesía gauchesca*, vol. I, México, FCE, 1955, 172. En adelante todos los textos de H. Ascasubi se citan por esta edición, indicando solamente número de página.)

⁴ En un ensayo ya clásico, J. L. Borges ha sintetizado los rasgos de origen de la literatura gauchesca: “La poesía gauchesca es uno de los acontecimientos más singulares que la historia de la literatura registra. No se trata, como su nombre puede sugerir, de una poesía hecha por gauchos; personas educadas, señores de Buenos Aires o de Montevideo, la compusieron. A pesar de este origen culto, la poesía gauchesca es, ya lo veremos, genuinamente popular, y este paradójico mérito no es el menor de los que descubriremos en ella” (“La poesía gauchesca” 515). Ángel Rama organizó la periodización de la gauchesca, subrayando su relación con los contextos sociopolíticos. En *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Josefina Ludmer retoma dialógicamente algunos de las principales hipótesis del trabajo de Rama, y organiza el “sistema” de la gauchesca en función a los problemas que el género pone en discusión. Julio Schwartzman ha descripto y analizado de manera sumamente productiva el dispositivo del “gaucho gacetero”, y sus usos en la poesía de Luis Pérez y las reformulaciones que le imprime Ascasubi. Véase especialmente “A quién cornea el torito” (*Letras y divisas*) y “Paulino Lucero y el sitio de la refalosa” (*Microcrítica...*).

⁵ Bartolomé Hidalgo ha sido considerado el primero de los poetas gauchescos. Sus composiciones suelen agruparse en “cielitos” y “diálogos”. A. Rama y J. Ludmer han analizado el modo en que esta división inicial se proyecta sobre el resto de las composiciones del género.

⁶ Véase, por ejemplo: “La extremaunción, por la llegada a Montevideo del vapor inglés La Devastación”, 167 y ss., “La encuhetada”, 246 y ss., “Agachada o cuchufleta satírica de un gaucho salvaje, dirigida a un almirante que les ofreció garantías de completa seguridad a los argentinos que se sometieran a Rosas”, 196 y ss.

combatiendo contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay (1839 a 1851) se publicó recién en 1872. El teatro de la guerra había quedado atrás, pero no sólo en el tiempo: el libro de Ascasubi se publica en París, una ciudad no sólo lejana en la geografía sino también y sobre todo, un espacio imaginario consagratorio, fuertemente simbólico para los intelectuales rioplatenses. De los *papeles* periódicos a la biblioteca, *Paulino Lucero...* recorre un extraño itinerario, que habla también de las excéntricas relaciones de inclusión/exclusión que la poesía de Ascasubi mantiene con el canon de la literatura nacional.

HOJAS PRENDIDAS

La relación compleja que *Paulino Lucero* mantiene con la *literatura nacional* está estrechamente vinculada a su constitución como “obra”. En este sentido, el pasaje de las “hojas sueltas” a la composición del libro resulta central, en tanto supone un proceso puntuado por cambios de circulación, de público y, claro está, una resemantización de los poemas que pueden leerse ahora en una única secuencia.

El libro empieza a constituirse como tal en 1853. Su título es, entonces, *Trovos de Paulino Lucero*. Llamativamente, aun después de la derrota en Caseros (3/2/1853) del bando rosista, y de la caída del sitio, el proyecto de libro sigue siendo trovar: cantar y dar noticia. Más tarde, en 1872, esta dimensión se ha perdido, y el texto comienza a ser relato de un pasado que, en su articulación, construye una memoria. En el “Prólogo” al libro, fechado en París, Ascasubi reflexiona sobre los motivos de la publicación: “En globo, ellas [las poesías] presentarán al lector como el horizonte lejano de nuestros hechos y sus diversas peripecias; el cual irá perdiéndose de nuestra vista cuando más vamos entrando en la actualidad, donde el cuadro de la realidad principia a hacer desaparecer el aparente límite que a lo lejos diseña aquel ficticio horizonte”.⁷

Aunque antologiza poemas antes dispersos *Paulino Lucero* no se articula como una mera antología. En la reunión de los poemas en un único volumen Ascasubi parece encontrar, así, una forma de conjurar el paso del tiempo y de resolver el pasaje de la literatura de guerra a la “paz” de la lectura individual. Mientras que en el momento de su publicación inicial los versos de los “gauchos gaceteros” suponían la difusión y comentario grupales de los poemas, aquella recepción colectiva, en el libro, se traslada hacia el nivel del enunciado, convirtiéndose en objeto de representación ficcional. Ese entramado de voces y oídos gauchos es uno de los mayores atractivos de *Paulino Lucero*, porque recupera todos los matices y posibilidades de la puesta en escena de la guerra. Lo que podría considerarse una simple etapa en la evolución de su circulación, el pasaje de las hojas sueltas al libro, se convierte entonces en un catalizador de textualidad, en tanto

⁷ “Prólogo”, 37. En una década en que florecen los proyectos editoriales y las librerías en Buenos Aires, la publicación de *Paulino Lucero* establece, de hecho, un nuevo tipo de relación de la gauchesca con el libro. También en 1872 se publica, por primera vez, el texto que se convertirá en eje central de la literatura gauchesca: *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández. En el complejo proceso de reordenamiento de la historia del género que provoca el texto de Hernández, los poemas de Ascasubi quedarán opacados por un libro que registra y responde a coordinadas políticas, estéticas y sociales muy diferentes.

refuerza y multiplica las relaciones entre composiciones. De un poema a otro —como veremos más adelante— no sólo se narra la guerra sino que, a través de los variadísimos episodios y circunstancias que pone en juego cada texto, se la sugiere, intuye, teoriza, experimenta y ejercita.

La heterogeneidad de los materiales reunidos entre las tapas de *Paulino Lucero* no ha pasado inadvertida para la crítica especializada. Uno de ellos, en especial, ha sido estudiado y celebrado repetidamente: es el caso de “La Refalosa”, en el que un mazorquero amenaza a su víctima narrándole, con una sutileza tan cruel como seductora, los pormenores de la tortura. El “aislamiento” de este poema surge, en realidad, como efecto de la autonomía que le otorga la potencia de su realización literaria. Por eso no es casual que en esa intensidad de “La Refalosa”, la crítica moderna haya encontrado un punto de inflexión de la *gauchesca* y, consecuentemente, la haya leído como pieza que permite rearticular su tradición literaria.

Jorge Luis Borges ha sido el primero en poner en el centro de la *gauchesca* a la producción de Ascasubi, junto con el *Fausto* de Estanislao del Campo.⁸ Josefina Ludmer, por su parte, ve en “La Refalosa” el inicio de una serie: la de las “fiestas del monstruo”, cuyo nombre está tomado, justamente, de un relato de Bustos Domecq (Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares).⁹ Como Borges, Leónidas Lamborghini ubica al poema de Ascasubi junto con el *Fausto* de Del Campo; pero a diferencia de él, incluye también a *Martín Fierro*. Estas tres “piezas maestras” sirven a Lamborghini como modelo de las operaciones que definen el género. Desde su perspectiva, la *gauchesca* se articula como “efecto” bufonesco, derivado del hecho de que, la poesía *gauchesca*, “por la boca de un gaucho inorante debe salir a ocupar los dominios de la poesía ‘pueblera’, ‘cultura’”. Esta *usurpación* del espacio poético se expresaría como “torsión” y “sobreesfuerzo”. De estos rasgos derivaría el carácter paródico de la *gauchesca*, para el que Lamborghini acuña una fórmula muy condensada: “Asimilar la Distorsión del Sistema y devolvérsela multiplicada”.¹⁰ Las tres “piezas maestras” articularían, desde esta lectura, una definición ajustada del género.

⁸ La operación de Borges sobre la *gauchesca* es sumamente compleja, y ha sido estudiada exhaustivamente por Beatriz Sarlo en su ensayo *Borges, un escritor en las orillas* (Buenos Aires, Ariel, 1995). En “Ascasubi” (*Inquisiciones* [1925]) y “El *Fausto criollo*” (*El tamaño de mi esperanza* [1926]), Borges trabaja centralmente sobre *Santos Vega* y *los mellizos de la flor*, la otra “obra” de largo aliento de Ascasubi -cuyos vaivenes de escritura y publicación son casi tan dilatados como los de *Paulino Lucero*. En “Prólogo” a la edición de *Paulino Lucero, Aniceto el Gallo y Santos Vega* (incluido en *Prólogo con un prólogo de prólogos*), en cambio, se detiene también en “La Refalosa” para encontrar una marca diferencial: “El ámbito de la poesía de Ascasubi se define por la felicidad y el coraje y por la convicción de que una batalla puede ser también una fiesta”.

⁹ V. Ludmer, J., “La primera fiesta del monstruo”, *Op. cit.*, 169 y ss.

¹⁰ Todo el sistema de distorsiones e inversiones que despliega *Paulino Lucero* podría leerse, en este sentido, a la luz de la hipótesis central de Leónidas Lamborghini, que concibe el género en términos de parodia así definida. La lectura de Lamborghini resulta muy estimulante, en tanto recupera plenamente la dimensión de juego poético de este tipo de composiciones. (V. Lamborghini, Leónidas, “El *gauchesco* como arte bufo”, en *Tiempo argentino*, “Cultura”, Buenos Aires, 23 de junio de 1985).

¹¹ Los trabajos de Schwartzman y Ansolabehere avanzan en este sentido.

Las lecturas que ponen en relación diferentes zonas del *Paulino...*, en cambio, han sido menos frecuentes.¹¹ Este tipo de acercamiento, sin embargo, resultaría pertinente al menos por dos motivos. En primer lugar, permite incorporar la historia del texto al análisis poético, haciendo posible historizar la constitución del texto tal como lo conocemos y resaltando los nuevos sentidos que se desprenden de ese proceso. Al mismo tiempo, llama la atención sobre las relaciones de *Paulino Lucero* con cuestiones aparentemente alejadas de su propuesta, pero en las que —consideramos— su irrupción juega un papel significativo.

Casí contemporáneamente al armado de *Paulino Lucero...*, otro libro extraño relata los vaivenes de la lucha contra Rosas. *Campaña en el Ejército Grande*, de Domingo F. Sarmiento, se escribe también por etapas y se compone de materiales heterogéneos. Aunque fue publicado de inmediato y se inscribe en una tradición genérica diferente, *Campaña...* comparte una apuesta con el libro de Ascasubi: confía en la capacidad del lector para unir los materiales dispersos (cartas, órdenes, fragmentos de proclamas y de boletines) y otorgarles sentido.

En momentos en que el reclamo por una “novela nacional” es respondido por una serie de narraciones de realización muy endeble,¹² *Campaña...* y *Paulino Lucero* ponen el foco en problemas estructurales propios del relato novelesco: trabajan sobre líneas narrativas múltiples y confían en dejar a cargo del lector la recomposición de la trama.

LA NOVELA DEL SITIO

El motivo del “sitio” tiene su propia historia en la tradición literaria, y reconoce modalidades narrativas específicas. De manera evidente, la épica de Homero y de Virgilio prestó sus títulos para que Montevideo fuera llamada “la nueva Troya”. Pero existen también tradiciones más sutiles: en *La peste*, de Albert Camus o incluso en algunas lecturas de “Casa Tomada”, de Cortázar,¹³ el sitio en términos de alegoría, que se propone como interpretación “más literal” de una verdad que —en una suerte de lectura geológica— se presenta como ulterior o “más profunda”. *Paulino Lucero*, en cambio, podría leerse no como *producto del sitio* sino como una curiosa novela en la que el sitio funciona como sostén y como matriz narrativa.¹⁴

¹² Varias de estas novelas, por lo general de corte histórico, son reediciones o reescrituras de obras producidas en el exilio, durante el período inmediatamente anterior. Entre ellas se cuentan, por ejemplo, *La novia del hereje* (1854), de Lucio V. López o *Soledad* (1847, pero editada en Buenos Aires en 1854), de Bartolomé Mitre. Excepción hecha de *Amalia* (1851-1855), de José Mármol — que responde, de hecho, a problemáticas estéticas vinculadas con el período anterior— no se ha realizado un estudio crítico exhaustivo del corpus de las novelas argentinas publicadas en las dos décadas que siguen a Caseros. En su ensayo “novelas y poemas en los proyectos letrados de la ‘Organización Nacional’ (una aproximación a los géneros, las tradiciones y las ideologías literarias)”, Alejandra Laera realiza un excelente y abarcativo análisis de los problemas y poéticas del período, y se detiene especialmente en la cuestión de la novela.

¹³ Sobre todo, a partir de la lectura que propone Juan José Sebreli en su *Buenos Aires: vida cotidiana y alienación* (v. 98 y ss; en especial, 104).

¹⁴ La posibilidad de pensar a *Paulino Lucero* como novela fue propuesta por Julio Schwartzman: “Vasta novela epistolar, *Paulino Lucero* se puebla de voces disímiles y contrastantes, (...)” (“*Paulino Lucero* y el sitio de ‘La refalosa’” 88). En su ensayo, Schwartzman toma esta hipótesis

La palabra “sitio”, por su parte, aparece poco en los poemas del *Paulino Lucero...*, pero lo hace justamente en el marco del que seguramente es el poema más célebre de Ascasubi, “La Refalosa”: “Amenaza de un mashorquero y degollador de los *sitiadores* de Montevideo dirigida al gaucho Jacinto Cielo, gacetero y soldado de la Legión Argentina, defensora de aquella plaza”. En este breve paratexto se acumula buena parte de los semas que estructuran una guerra. Se plantea una partición en bandos, hay quienes amenazan y quienes defienden, Montevideo pasa de ser una “ciudad” a convertirse en una “plaza” que se disputan mashorqueros y legionarios. Aunque en el resto de las composiciones el sitio no se declara, se construye —y, en todo caso, se connota— a partir de una serie de operaciones. La táctica recupera su sentido etimológico,¹⁵ y deviene cuestión de posiciones relativas: sintaxis y ante todo, sintaxis narrativa, ya que la posición de cada poema en el conjunto del libro entrama un diálogo sutil con los demás, a través de mecanismos de reconocimiento y remisión interna que suponen jerarquías, dependencias y subordinaciones.

El sitio constituye una de las estrategias de guerra más primitivas: está estrictamente ligada a las condiciones del terreno y del tiempo, y a la propia capacidad de extrañar al enemigo de su propio territorio, hasta que se le vuelva hostil. En el caso de *Paulino Lucero*, la sintaxis del libro hace trastabillar, en primer lugar, la expectativa de un relato lineal y sucesivo de las peripecias de la guerra. Aunque el título del texto establece sus límites con los del sitio, entre el 1839 y el 1851, la primera de las composiciones que incluye se anuncia fechada seis años antes, en 1833. Se trata de un “Diálogo entre Jacinto Amores y Simón Peñalva, describiendo el primero las fiestas cívicas en Montevideo por la Jura de la Constitución en 1833”.

Más que pensarlo como desliz, resulta interesante pensar este defasaje temporal en términos de una discusión que *Paulino Lucero...* propone respecto de las cronologías históricas e historiográficas, al mismo tiempo que establece un tiempo específico de la literatura. *Paulino Lucero*, como ya se mencionó, trabaja de manera evidente sobre esa historicidad: la del propio género —a través de la recuperación de los hallazgos de Hidalgo y de Pérez, por ejemplo—, de sus marcas e inflexiones. Más que de un desliz, entonces, se trata de un deslizamiento hacia el pasado del género, en el que la gauchesca rearticula y se cuenta su propia historia, a través del gaucho como medio y objeto de representación privilegiada. El libro propone una escena inicial: los gauchos, en el presente eterno y simultáneo del gerundio con que se titula *Paulino Lucero*, están *cantando y combatiendo*, ¿pero qué hacían antes de la batalla?

como punto de partida para focalizar en el funcionamiento polifónico de la obra y, en particular, en las múltiples resonancias —literarias o no— que suscita la relación entre palabra oral y palabra escrita en los poemas.

¹⁵ “Táctica: tomado del griego *taxtik*-, ‘arte de disponer y maniobrar las tropas, femenino del adjetivo *taktikòw*, ‘relativo al arreglo de cualquier cosa, a la disposición de las tropas’, derivado de *tEtein*, ‘disponer, arreglar’. (...) Derivados: todos, cultismos. (...) parataxis, ‘usual como término gramatical de sentido más amplio que *coordinación*: de *parEtajiw*, tomado en el sentido de ‘acción de disponer unas cosas junto a otras’; (...) sintaxis, de *sçntajiw*, ‘acción de disponer justamente’; sintáctico (...)” (v. Joan Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, t. 4, 335.

En su *Diccionario del diablo*, Ambrose Bierce define a la guerra como “subproducto de las artes de la paz”. Y en el *Paulino Lucero* hay algo de esa insidia de Bierce: por un lado, en el anudarse a la tradición inaugurada por Hidalgo, fuertemente politizada y vinculada a las luchas por la independencia; por el otro, en la búsqueda del origen de la guerra en un momento previo, aparentemente lateral y desligado de su núcleo: en el relato distante y mediado que hacen dos gauchos de una fiesta cívica. De vuelta, entonces, al “Diálogo entre Jacinto Amores y Simón Peñalva...”: Amores ha visto en la ciudad los desfiles, los juegos y las danzas que celebran el aniversario de la jura de la constitución. Ese primer poema incluido en el libro habla de *urbanidad*, no del campo de batalla. Pero a partir de entonces se desencadena el combate. En la imagen que inaugura el libro, en la contemplación y el relato que hace Amores del cielito y de los desfiles —*danzas patrióticas*—, *Paulino Lucero* deja leer, por contigüidad y montaje, el origen de una coreografía de la guerra.¹⁶

DEL LADO DE AFUERA

El acecho del sitio y sus murallas supone detención y tiempos muertos, largas pausas entre los combates en las que no hay nada que hacer. Por eso, del sitio surge también el contra canto (el canto contra las murallas y contra el enemigo) como pulsión de movimiento. En *Paulino Lucero...* esta pulsión toma forma en diferentes niveles.

En primer lugar, a través de la resemantización de la toponimia. Pablo Ansolabehere ha subrayado que “El truquiflor” —la segunda composición incluida en el *Paulino...*— marca el verdadero principio del texto, desplegando los tonos y modalidades del “juego de la guerra”. “El truquiflor” está fechado en “campamento en marcha”, desde donde “un soldado oriental” del ejército de Fructuoso Rivera la envía al periódico *El gaucho en Campaña*, de Montevideo. Otros textos del *Paulino Lucero...* están fechados en “Paso de los Higos”, en “el Cerro Grande” o “el Cerrito”, o aun en “Buenos Aires”; se hace referencia a la “Horqueta del Rosario”, al “arroyo la China”, “las trincheras”, al “arroyo Miguelete”, y “La Figurita” (donde el sitiador, Manuel Oribe, tiene su campamento). Escritos en Montevideo, los textos de *Paulino Lucero* realizan incursiones rápidas y eficaces a un lado y al otro de la línea enemiga. Nombrar el espacio atravesado por las fuerzas propias o por las del enemigo se revela como un acto que diseña fronteras súbitamente politizadas, donde hasta el infijo diminutivo puede marcar una diferencia radical: el Cerro (de Montevideo, enclave de las fuerzas de Rivera) no es el Cerrito (donde acecha Oribe, el enemigo).

¹⁶ Cabría añadir que, en una nueva vuelta de tuerca a la tradición inaugurada por Hidalgo, aquí el “cielito” aparece escenificado en el interior de un “diálogo”. Por otra parte, éste no es el único ejemplo del funcionamiento de la edición del texto en términos que conjugan táctica de guerra y sintaxis narrativa. Aunque la cronología de la guerra -aparente criterio ordenador de las composiciones en el libro- requeriría ubicar a la “Media caña del campo para los libres” (fecha en Cagancha, el 29 de diciembre de 1839) mucho antes que la “Refalosa” (que no tiene fecha, pero está ubicada después de “No se rían”, datada el 25 de agosto de 1843), sucede al revés. La edición coloca a la “Media caña” inmediatamente después, como para contestar con la potencia de la celebración desafiante a la amenaza mashorquera de la “Refalosa”.

Junto con la reescritura de la toponimia, aparece un direccionamiento de los textos y de los personajes, en el que la deixis —central, por otra parte, en el efecto de oralidad que pone en escena la gauchesca— funciona de manera estratégica. En los poemas de *Paulino Lucero* abundan las referencias a “éste” y “aquel lao”, a lo que ocurre “allá” y “acá”. Incluso Rosas, de pronto, puede descubrirse como ambivalente, al mismo tiempo propio y distante, cuando se lo nombra como “nuestro aquel”.¹⁷

Esta reorientación alcanza también a los géneros discursivos. De la diversidad de géneros que se entranan en el libro, hay uno cuya naturaleza formal privilegia y refuerza este direccionamiento: la carta. Entonces, *Paulino Lucero* hace terrorismo: “intercepta” y presenta piezas de una correspondencia que transmite una versión íntima de la guerra. La potencia corrosiva de estas cartas “robadas” al enemigo es múltiple. Por un lado, responde simétricamente a las cartas privadas reales que el gobierno de Rosas confisca periódicamente, y publica en el diario oficial *La Gaceta Mercantil*. Pero además, el abrir las cartas implica sumar a la violencia de la guerra la violencia sobre la intimidad del otro, que se descubre pusilánime, inerte. Las cartas robadas y exhibidas, finalmente, son un “documento” que prueba el temor del bando rival y la facilidad para vencerlo.

En la “Carta” de un jefe asustado del restaurador Rosas, en la que da cuenta “de cierto funesto encuentro que tuvo con las fuerzas del general Rivera”, el soldado oribista Jesús María confiesa lo “apretado” de la situación de su bando: “que estamos muy apuraos/ y todos apeñuscaos/ en la falda del Cerrito” (vv. 8-10).¹⁸ En otra “carta”, dirigida por Salomón, el presidente de la Mashorca, a Mariano Maza, *el Violón*,¹⁹ además de reiterar una versión muy pesimista de la situación del bando enemigo, se añaden nuevos elementos a la demolición del bando oribista. Así, la indecisión respecto de hacia dónde moverse pone en escena tanto el terror que los sitiadores le tienen a sus jefes, como las fisuras internas del frente enemigo: “Sabrás que está como un león/ don Juan Manuel de enojao,/ pues ya se ha desengaño/ de que tu amigo Alderete,/ ni sale del Miguelete/ ni vuelve más a este lao” (vv. 5-10).²⁰ Las muestras de patetismo se multiplican al leer el “marco”, que

¹⁷ V. la “Contestación del Gaucho [Jacinto Cielo] a su amigo y compañero el Sargento Marcelo Miranda, ternejal y payador del pago de San Salvador”, v. 28, 136.

¹⁸ V. “Carta en la cual un jefe rosín asustado le da cuenta a su amo Rosas de un funesto encuentro que tuvieron los rosines con las fuezas del general Rivera en campaña” 94.

¹⁹ Julián González, “Salomón”, heredó este apodo de su padre, un pulpero español. Fue elegido vicepresidente de la Sociedad Popular Restauradora o “mazorca” —un órgano paraestatal de persecución y represión— en el momento de su fundación, en 1833, y más tarde llegó a ser su presidente. Murió en Buenos Aires, en 1846. En *Amalia*, de José Mármol, el personaje de Salomón aparece ridiculizado, al igual que en *Paulino Lucero*. (v. especialmente primera parte, cap. 13, “El presidente Salomón”). Mariano Maza (Buenos Aires, 1809 - Montevideo, 1879), fue un militar largamente leal a Rosas. En 1842 éste lo puso al mando de la escuadra que bloqueaba Montevideo, en ausencia del Almirante Brown, a cuyo mando realizó operaciones menores; más tarde participó de varias acciones exitosas contra los sitiados. Los historiadores del rosismo suelen subrayar la crueldad con la que actuó durante el clímax del terror rosista, entre 1840 y 1841.

²⁰ V. “Carta clamorosa del Mashorquero Salomón, a su aparecero Mariano Maza; la cual me la ha mandado su asistente de Montevideo por dos yuntas de chorizos. ¡Qué hambre!”, 137 y ss. Ciriaco Alderete, explica el mismo Ascasubi en una nota al pie, fue uno de los apodos utilizados por Oribe en una fracasada misión de inteligencia. La adopción de este seudónimo para nombrar a Oribe tiene,

informa que la misiva ha sido remitida por el asistente de Maza hacia el lado enemigo, directamente al gaucho gacetero de Ascasubi, a cambio de una ristra de chorizos. La burla focaliza aquí no sólo en la confusión de los movimientos, sino también en una confesión *visceral* de la propia miseria, que reconoce una tradición propia en el campo del insulto y la invectiva.²¹

DESERTORES Y PATRIOTAS

Quienes sí saben moverse y en qué dirección ir son los desertores o “pasaos”, personajes clave en la táctica que pone en juego *Paulino Lucero*.

En su *Arte de la guerra*, Sun Tzu afirma que para derrotar a un enemigo rodeado hay que dejarle una línea de fuga. De otro modo, al saber que no hay escapatoria, los combatientes pelean fieramente, hasta morir. Los “pasaos”, en ese sentido, son una suerte de tentación: marcan una salida, un *más acá* posible para un bando que está siendo construido no sólo como derrotado, sino también como risible. Por eso, claro, no hay “pasaos” del ejército “patriota”.

La figura de los “pasaos” está construida, en primer lugar, como posición de enunciación —es decir, como testimonio de las ventajas del “pasaje”.²² Pero funciona también a modo de estampa publicitaria, que los construye como *espectáculo*:

“Vieran a los pasaos/el otro día/ cómo andan de platudos/ ¡Virgen María!/y voracean;/ a la cuenta hacen gala/ de que los vean./ Se vinieron como alambres/comieron buenos matambres;/ ya están gordos y fortachos/ y salvajes, ¡ah, muchachos!/ y ninguno quiere/ dejar de servir,/ hasta que al tirano / lo hagan sucumbir;/ y están prendaos/ de nuestros oficiales/ y sus soldaos” (vv. 73-90).²³

De *este lado*, los pasaos se han vuelto “salvajes”, pero *buenos salvajes*. Tanto que pueden transformar la fórmula increpatoria del bando rosista hacia los unitarios,²⁴ revirtiendo la furia sobre el bando al que perteneció. Pero el pasaje es también una trampa,

entonces, un rinde amplificado: recuerda permanentemente la falsedad del jefe enemigo pero también su fracaso, hace serie con los múltiples nombres -serios y burlescos- que la gauchesca en general y Ascasubi en particular ponen en juego para nombrar a sus enunciadores y a los personajes de sus composiciones y, por último, ofrece una facilidad a los fines de la rima (“-ete”) de la que carece el nombre real del caudillo (“-ibe”).

²¹ Según señalan Juan de Dios Luque, A. Paines y F. J. Manjón, “A los *pobres* la gente no les reprocha exactamente su pobreza, sino sobre todo el ya aludido vicio de pedir (...)”. En su taxonomía el sintagma “muerto de hambre” aparece en serie, entre otros, con insultos tales como “mendigo; gallofo; gallofero; pordiosero; pedigüño; andrajoso...”; etc. (*El arte del insulto. Estudio lexicográfico*, 175-6. Bastadillas del original).

²² “Noticias mashorqueras y de moquillo que circularon en el campamento de Oribe el 11 de junio de 1843”: “Ayer se vino un pasao/ soldao de caballería/ que dice que allí servía/ con Montoro el Renegao/ y diz que le oyó decir/ que el general entre-riano,/ para fines del verano/ dejuero debe venir/ ...”, 87 y ss. En tanto ratifican la debilidad del enemigo, estas noticias “de moquillo” (vg., falsas) son el revés y complemento de las cartas que mencionábamos más arriba.

²³ V. “Media caña gaucha. Para que bailen los italianos armados en defensa de la libertad oriental y argentina”, 90 y ss.

²⁴ El adjetivo “salvajes” fue empleado por el régimen rosista como epíteto para el sustantivo que refería al enemigo político, “unitarios”. Entre la obstinación y la arbitrariedad, el sintagma “Mueran

un *viaje de ida*. Aunque no lo saben, se ha cerrado el camino de regreso y por eso, como advertía Sun Tzu, los “pasaos”, seducidos por el dinero, la carne y hasta por la milicia patriota, ya no quieren dejar de pelear.

CUERPOS EN DANZA

En *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Josefina Ludmer plantea “un paralelismo entre el uso del cuerpo del gaucho por el ejército y el uso de su voz por la cultura letrada, [que] define al género. Por ese uso del cuerpo, que separa a los gauchos de un campo para llevarlos a otro, al de batalla, surge la voz”. En *Paulino Lucero...* la emergencia de los cuerpos en lucha no se vislumbra, como tal vez podría esperarse, a través del combate personal —que bajo la forma del duelo se incorporó con facilidad a la gauchesca— ni en la acumulación de cuerpos mutilados o de cadáveres. Se trata, como en el caso de los “pasaos”, de cuerpos en movimiento, que ponen en práctica nuevas formas de combate en estos poemas.

Paulino Lucero propone la danza como una fiesta, patriota u horrorosa, pero siempre política. Esta marca se reconoce tributaria, una vez más, de la poesía de Bartolomé Hidalgo, pero Ascasubi apuesta a diversificar: junto a los tradicionales cielitos, abundan ritmos más audaces, refalosas y medias cañas. Si, como se mencionaba a propósito de la composición que abre el texto, en el origen de *Paulino Lucero* hay una coreografía de la guerra, en esa danza los enemigos —y sobre todo los jefes enemigos: Oribe, Nuñez e incluso Rosas— carecen de todo dominio sobre sus cuerpos: tiemblan, “jeden”, tienen hambre.²⁵

En el interior de estos cuerpos *desarmados*, la lengua se convierte en sinécdoque privilegiada que exhibe y potencia esa desarticulación. Si varias de las composiciones del *Paulino...* comienzan cuando un gaucho retoma la conversación con un conector (“Pues señor, oído a la cosa...”²⁶ / “Conque Nuñez por la Horqueta / se andaba haciendo el potrillo/ y para verle el colmillo/ Flores le estiró la jeta?”),²⁷ cuando escribe el enemigo, la sintaxis se perturba y deja paso a un discurso cuya capacidad persuasiva se basa en la

los salvajes unitarios” —enriquecido a veces con otros adjetivos: ‘asquerosos’, ‘inmundos’, por ejemplo— era repetido con insistencia en los más diversos textos de carácter público, desde el encabezamiento de los documentos oficiales a los pregones del sereno al anunciar la hora.

²⁵ Véase, por ejemplo, el “Parte de Echagüe” (73 y ss.), el “Lastimosísimo parte oficial. Al Exmo. señor Presidente Legal de la República Oriental del Uruguay, Brigadier General D. Manuel Oribe y ‘Alderete’ ” , 124-5; “El zorrocloco”, 299-303; e incluso un pasaje de “Isidora la federala y mashorquera”: “y cuál fue la confusión / de Isidora y Manuelita/ al sentir que su tatita/ redentepe dio un bramido/ como tigre enfurecido,/ y echando espuma se alzó/ y estas palabras soltó:/ ¡En la Horqueta del Rosario!/ ¡Flores... salvaje unitario!/ ¡Nuñez, salvaje traidor...!/ Entonces le dio un temblor, / y rechinando los dientes/ y con gestos diferentes:/ ¡asesino! le gritó/ a Isidora; (...)/ dijo: ‘¡Muera la ovejona!/ pues, si no, sale y pregona, que ya tengo convulsiones, /de ver que los salvajones/ se lo limpian a Alderete (...)’ ” , 206.

²⁶ “El truquiflor. Remitido de un soldado oriental del ejército del general D. Fructuoso Rivera, para el número cuatro del periódico titulado ‘El gaucho en campaña’, el cual se publicaba en Montevideo en el año 1839”, 62 y ss.

²⁷ “A los sitiadores flacones” 282 -83.

repetición y el uso de los diminutivos. Vaya como ejemplo la “Súplica” que le dirige Oribe al general Ángel Nuñez, desde el Cerrito de la Victoria: “Nuñez; ¡por dios, Angelito! / Mandame ganao! ¡ganao!/ porque estoy esperanzao/ tan sólo en vos, hermanito./ Mandá ganao, te repito:/ toros, novillos o vacas; / aunque se caigan de flacas/ lo que yo quiero es ganao; /pues si no, desesperao/ me comeré las petacas”.²⁸ En el campo de batalla la carne deja de ser metáfora: comer y jeder son semas que atraviesan la línea de fuego para invertir los sujetos del hambre y de la peste, y convertir al sitiador en sitiado.

UN PASEO POR EL HORROR

En la historia de “Isidora la federala, arroyera y mashorquera”, confluyen varios de los elementos expuestos hasta ahora. Es la historia de una “pasada” que, sin embargo, no es una desertora. El relato se presenta cuidadosamente mediado, ya que el gacetero Jacinto Cielo lo recibe a través de su amigo Anastasio el Chileno.

Antes que nada, la peripecia de Isidora propone una exhibición. “La Isidora regordeta/ se va a embarcar al Buseo: ¡vieran con qué zarandeo/ va arrastrando una chancleta!”. Cuatro versos alcanzan para enfocar el ridículo: “vieran”. Se apunta, una vez más, al escenario de un espectáculo que lo es, sobre todo, porque expone algo que no debiera ser visto: el tópicos de la belleza del pie femenino, de la gracia sutil del caminar que debe apenas dejar adivinar la punta de la zapatilla entre los pliegues del vestido.

Hasta aquí, la escena podría resolverse simplemente como un guiño que ratifica las posiciones partidarias que el autor desea compartir con sus lectores. Ascasubi es unitario y lucha en el frente oriental; usa la caricatura de Isidora como arma. Pero al construir este arma, se diseña un dispositivo bastante más complejo: más allá de la caricatura, Ascasubi/ Cielo/Anastasio describen un viaje imaginario hacia ese otro lado que no es solamente la otra orilla, Buenos Aires, sino su costado más siniestro: Isidora entra —conducida por la *pichona*, Manuelita— en la habitación de Rosas.

Allí se acumula un conjunto de objetos que connota a su propietario: “(...) jeringas y fuelles/ puñales, vergas, limetas/ armas, serruchos, gacetitas/ bolas, lazos, maniadores/ y otra porción de primores...” Julio Schvartzman ha subrayado el modo en que la enumeración construye una serie en la cual las “gacetitas” aparecen como un instrumento de tortura más (“Unitarias y federalas en la pasarela gauchipolítica). La construcción paratáctica, podría agregarse, seduce y convoca a restituir, en la lectura, la sintaxis. Entre lo que corta (serruchos) y lo que enlaza (bolas, lazos, maniadores), las gacetitas anudan una lectura salvaje: una lectura gaucha en la que la coreografía de la media caña se vuelve sintaxis del poema y de los cuerpos.

Pero además, en el interior de la habitación de Rosas, se cortan cuerpos y se les enlazan carteles. El paseo de Isidora por esa especie de museo del horror es, simultánea y provocativamente, una salida femenina: Manuela e Isidora van a ver vidrieras. Isidora lee: “un cartel/ con grandes letras sobre él, y una manea colgada/ de una lonja bien granada: / y el letrero/ decía así: «¡Ésta es del cuero/ del traidor Berón de Astrada!»” (vv. 289-95).

²⁸ “Súplica que desde su campamento en el Cerrito le hizo el general Oribe a su subalterno Ángel Nuñez en campaña, pidiéndole qué comer”, 123.

El paseo por el horror se tuerce al ritmo del pie quebrado, que se sobreimprime con el de la media caña. Casi al final de la recorrida Isidora ve “una estaquita/ una cola o cabellera/ y al preguntar de quién era/ pudo ver sobre un papel/ esta letra: ¡De Maciel!/ Esta es la barba y bigote, que con la lonja del cogote/ le manda al Restaurador: Oribe, su servidor/ —¡Qué bonito, /dijo Isidora, el versito!” (vv. 320-330). Isidora corta y enlaza, y la asombra menos la crueldad de la representación metonímica de las víctimas (una lonja, una lengua ennegrecida, un fragmento indecible) que la repetición de los sonidos. Aturdida por el hallazgo de la rima (Restaurador: servidor), Isidora no accede al “recto sentido” del texto, pero Ascasubi se asegura de que el lector sí lo haga. En la edición de 1872, es necesario completar los cuerpos cortados del poema con notas al pie que intentan normalizar el relato. Por una parte, este contrapunto entre los poemas y las notas habla de la paulatina pérdida de los códigos del sitio. Pero al mismo tiempo, muestra un aprovechamiento de la estrategia bárbara del enemigo: cuanto más mutilados están esos cuerpos, más significan, más escritura suscitan y despliegan.

LOS DESTINOS DEL GÉNERO

En 1885 Guillermo E. Hudson publicó una narración escrita durante sus años en el Río de la Plata. La novela se llama *La tierra purpúrea* (16-8) y cuenta, en primera persona, la historia de Richard Lamb, un inglés casado con una uruguaya, que por diversos motivos se lanza a recorrer el interior de la Banda Oriental. Los códigos de la guerra todavía construyen la escena, y en un circuito cercano a las fuerzas de Oribe, Lamb avanza a tientas en un mundo que no comprende. Su travesía, sin embargo, sabe de la felicidad del aprendizaje y del descubrimiento: parte del Cerrito lanzando una imprecación contra la tierra bárbara que Inglaterra perdió y podría haber civilizado, y termina con otra subida al Cerrito, y con un nostálgico discurso de despedida en el que entendemos que el protagonista, amorosamente, se ha “barbarizado”.

En una de sus primeras aventuras, Lamb se encuentra en una pulpería con “un viejo de aspecto vivaz”, que le pide noticias de Montevideo. Lamb contesta tratando de seducir al viejo, imitando —cree que con eficacia— su tono y sus modismos. Satisfecho consigo mismo, Lamb pregunta a su vez qué noticias del campo debe llevar a la ciudad. El paisano responde con una fábula que asombra al viajero. Más tarde, lo invita a su casa y al llegar repite a su mujer la respuesta de Lamb: “adoptando un tono jocoso y satírico, que años de práctica no [me] permitirían imitar, procedió a contar mi fantástica respuesta, adornada con mucho material original de su cosecha” (18). Para el inglés, la respuesta es y no es la suya: se le ha vuelto “fantástica” e inimitable. El viejo, dice la novela de Hudson, se llama Lucero.

Me gusta pensar que así como en “El fin” J. L. Borges imagina un destino en su ley para Martín Fierro, Hudson toma este nombre y escribe, a su vez, un destino feliz para Paulino: lo devuelve a la pampa indómita de la ficción para que continúe conversando, ensayando y encontrando tonos, revolviendo las palabras de gauchos y puebleros, reinventando historias para celebrar un sitio que, en la literatura, todavía no terminó.

BIBLIOGRAFÍA

- Ansolabehere, Pablo. "Paulino Lucero y los juegos de la guerra". Cristina Iglesia y Julio Schwartzman, *Letras y divisas*. Buenos Aires: Biblos, 1998. 105-113.
- Borges, Jorge Luis. "Ascasubi". *Inquisiciones*. [1925]. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- _____. "El Fausto Criollo". *El tamaño de mi esperanza*. [1926]. Buenos Aires: 1993.
- _____. "Prólogo" a *Paulino Lucero*. Aniceto el Gallo. Santos Vega. (Prólogo con un prólogo de prólogos. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1975).
- _____. y Adolfo Bioy Casares (edición, prólogo, notas y glosario). *Poesía gauchesca*. vol. I. México: FCE, 1955.
- _____. y Margarita Guerrero. "La poesía gauchesca" (El "Martín Fierro"). 1953. *Obras completas* en colaboración. Buenos Aires: Emecé, 1991).
- Camus, Albert. *La peste*. Buenos Aires: Sur, 1948.
- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1954.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.
- De Dios Luque, Juan, Antonio Paines y Francisco J. Manjón. *El arte del insulto. Estudio lexicográfico*. Barcelona: Atalaya - Península, 1997.
- Hudson, Guillermo E. *La tierra purpúrea*. Idea Vilarriño, trad. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Iglesia, Cristina y Julio Schwartzman. *Letras y divisas*. Buenos Aires: Biblos, 1998.
- Laera, Alejandra. "Novelas y poemas en los proyectos letrados de la 'Organización Nacional' (una aproximación a los géneros, las tradiciones y las ideologías literarias)". *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, dir. Tomo 2 "La lucha de los lenguajes". Julio Schwartzman (dir. del tomo), Buenos Aires, Emecé, 2002 (en prensa).
- Lamborghini, Leónidas. "El gauchesco como arte bufo". *Tiempo Argentino* "Cultura" (Buenos Aires, 23 de junio de 1985).
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Mármol, José. *Amalia*. Buenos Aires: Sopena, 1958.
- Pivel Devoto, Juan E. y Alcira Rainieri de Pivel Devoto. *Historia de la república oriental del Uruguay (1830-1930)*. Montevideo: R. Artagaveytia, 1945.
- Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Sarmiento, Domingo F. *Campaña en el Ejército Grande* [1853]. Edición, prólogo y notas de Tulio Halperín Donghi, México: Fondo de Cultura Económica, 1958; Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Schwartzman, Julio. "Paulino Lucero y el sitio de la refalosa". *Microcrítica*, Buenos Aires: Biblos, 1996. 85-100.
- _____. "Unitarias y federalas en la pasarela gauchipolítica". *Microcrítica. Lecturas argentinas: cuestiones de detalle*. Buenos Aires: Biblos, 1996. 117-33.
- _____. "A quién cornea El torito". Cristina Iglesia y Julio Schwartzman, *Letras y divisas*. Buenos Aires: Biblos, 1998. 13-23.

- Sebreli, Juan José. *Buenos Aires: vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1964.
- Sosa de Newton, Lily. *Genio y figura de Hilario Ascasubi*. Buenos Aires: Eudeba, 1981.
- Sun Tzu. *El arte de la guerra*. Enrique Toomey, trad. México: Coyoacán, 1994.