

MANO A MANO

Martín Kohan

Es cierto: la literatura argentina empieza con un abuso. Empieza con la violación del unitario en “El matadero”, según definió David Viñas con una observación crítica que es ya casi tan clásica como el propio cuento de Echeverría. Empieza con ese abuso, que es sexual pero no solamente sexual, sino también numérico. Es un abuso en el número, antes incluso que en el cuerpo: la cifra precisa de la abyección consumada, la fórmula exacta de la cobardía cabal: la violencia de *todos contra uno*. Echeverría no deja de consternarse ante este escándalo moral, y lo denuncia en el cuento: “¡Qué nobleza de alma! ¡Qué bravura en los federales! Siempre en pandilla cayendo como buitres sobre la víctima inerte” (85). La pandilla, o su reformulación como patota, produce en su uso específico de la violencia la inversión del paradigma heroico: un héroe es el que puede luchar *solo contra todos*, lo que implica de por sí justo lo contrario de este innoble ensañamiento de *todos contra uno*. En vez de la guerra *de un solo hombre*, que en su misma configuración promete hazañas, lo que se verifica es una especie de guerra *contra un solo hombre*, de la que no puede esperarse sino bajezas y ruindad.

Es conocida la productividad literaria que tuvo “El matadero”. Haciendo de la pandilla patota, de los federales peronistas, y del unitario un judío, Borges y Bioy Casares escribieron su propia versión del todos contra uno en “La fiesta del monstruo” (Bioy después la emplearía, en clave generacional, en *Diario de la guerra del cerdo*). Osvaldo Lamborghini preservó el formato pero invirtió el signo de clase en “El niño proletario”: le otorgó al proletario la condición de la individualidad y a los burgueses les deparó

la pluralidad de lo colectivo. Una prolongación más pronta, ya en el siglo XIX, es la del federal de “La refalosa”, a quien Hilario Ascasubi concedió una voz singular pero una enunciación en plural (una voz que amenaza, desde esa pluralidad, la singularidad de la víctima). Y una inversión más pronta, también en el siglo XIX, es la que construyó Eduardo Gutiérrez en *Juan Moreira*: Moreira cobra más valor, y por eso es héroe, cuando sabe que va a pelear contra muchos: “Este día yo quiero pelear solo a toda la gente que venga a prenderme” (55). El unitario de “El matadero” es una víctima moral, porque sucumbe solo a manos de varios; Juan Moreira es un héroe moral, porque se impone solo en contra de varios. Para cuando caiga, ese heroísmo ya estará garantizado.

Lo fundamental, sin embargo, no es prolongar o invertir el formato de la violencia en abuso del número, sino descomponerlo: desarticularlo. Y para eso hay que convertirlo en un nuevo formato de violencia. Ese paso decisivo se da en *Martín Fierro*, cuando, en una escena clásica de ese poema clásico, Cruz deserta de la partida y pasa a pelear junto con Fierro. Lo que lo indigna es la indecencia del abuso del todos contra uno, así como lo admira la nobleza del que pelea solo contra todos. Fierro había dicho: “que yo no me he de entregar/ aunque vengan todos juntos” (*Ida*, 1535). Y vienen todos juntos, en efecto: “Pero no aguardaron más/ y se apiaron en montón” (*I.*, 1537), revelando hasta qué punto no hay pandilla más notoria que la que integra una partida policial. Sólo que, puestos a pelear con un héroe, el predominio numérico puede no ser siempre una ventaja: “que tuitos se me venían/ donde yo los esperaba;/ uno al otro se estorbaba/ y con las ganas no vían” (*I.*, 1557). La violencia cobarde de todos contra uno se quiebra en este episodio, en el momento en que Cruz “no consiente/ que se cometa el delito/ de matar así un valiente” (*I.*, 1624). En esta escena, una violencia así debería resultar no solamente inmoral, como en “El matadero”, sino además ilegal, en cuanto Cruz la define como “delito”.

La violencia de *todos contra uno* cargará para siempre con un signo de oprobio. En su lugar se ofrece un formato de violencia noble y legítima, y en su momento no menos legal que legítima, que es la violencia del duelo: la pelea mano a mano, la pelea de *uno contra uno*. En el centro del canon, es decir en *Martín Fierro*, se consagra esa alternativa: la pelea de Fierro con otro gaucho (cuerpo a cuerpo y con arma blanca), la pelea de Fierro con un negro (cuerpo a cuerpo y con arma blanca), la pelea de Fierro con un indio

(cuerpo a cuerpo, a bolazos y arma blanca). Hernández concibe incluso la posibilidad de que, en medio de una situación de guerra, vale decir bajo las reglas de la lucha organizada de muchos contra muchos, se recorte y se distinga la forma nítida de un duelo, una pelea de uno contra uno, la pelea de Martín Fierro con un indio en particular. El indio lo ataca *personalmente* (“Dios le perdone al salvaje/ las ganas que me tenía”, *I.*, 595) y Martín Fierro lo identifica (“Era el hijo de un cacique/ según yo lo averigüé”, *I.*, 601): es lo contrario de la norma impersonal que prevalece en las acciones de guerra. En pleno combate se produce un duelo: en medio de los muchos que pelean, pelean solamente dos.

Es bien sabido que Borges cultivó el menosprecio por la violencia ejercida en abuso de número tanto como la admiración por la violencia ejercida en la justa proporción del duelo frontal. La repugnancia por la pelea en patota tuvo así su complemento en el reconocido “culto del coraje”. Es cierto que el duelo le interesaba a Borges ante todo como forma, según puede verse en “La muerte y la brújula” o en “Guayaquil”, textos que funcionan bajo la lógica del duelo aunque nadie se bata con nadie en un sentido estricto. Y no es menos cierto que, en procura de alguna trascendencia, podía abstraer la escena del duelo hasta desmaterializarla, según se resuelve “El Sur”. Pero en cualquier caso queda claro que ese modo de la violencia popular se valida y se prestigia en Borges, siempre y cuando se garantice la absoluta supresión de todo carácter grupal. Por eso puede decirse que un texto como “Hombre de la esquina rosada”, el primero que escribe Borges para contar una historia de violencia popular, funda los requisitos para su ejercicio (ejercicio de la violencia por parte de los personajes y ejercicio narrativo por parte del escritor): los seguidores de los dos caudillos les abren cancha para que se enfrenten mano a mano, y se comprometen a no terciar en la pelea siempre y cuando sea limpia. Habiendo muchos, son sólo dos los que van a pelear (como uno de los dos se niega a pelear, no habrá pelea. Y la violencia secreta, la violencia invisible que va a reparar esa renuncia, es igualmente de uno contra uno).

Borges rescata de *Martín Fierro* esos dos dispositivos, que resuelve traspasar a su propia obra: el recorte del duelo contra un horizonte de violencia general y la impugnación moral de la violencia de todos contra uno. Remite lo primero a la pelea de Fierro con el negro y exalta lo segundo en el episodio de la desertión del sargento Cruz; en un prólogo a *Hormiga ne-*

gra de Eduardo Gutiérrez, que escribe en 1937 (ver *Obras completas* 4: 277), destaca precisamente esos dos segmentos del poema de Hernández, que son los que famosamente reescribirá en las páginas de su propia ficción: al duelo de Fierro y el negro le inventa una revancha (la llama “El fin” y la publica en *Ficciones*) y al osado sargento Cruz le inventa una vida –la titula “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” y la incluye en *El Aleph*–.

Es evidente que Borges reescribe el texto canónico allí donde la violencia popular se adecua y hace posible un eventual aprecio letrado: la turbiedad colectiva cede, impugnada, y se convierte en un límpido enfrentamiento entre dos. Hay que decir, sin embargo, que ya en *Martín Fierro* se verifica un ajuste moral en lo atinente a la pelea de Martín Fierro con el negro. Porque en verdad en el poema de Hernández los duelos con un negro son dos, y no solamente uno. El primero consta en *La ida*; nace al amparo de una borrachera y cobra impulso con un par de bravatas suficientemente ofensivas; el desafío surte efecto y sigue una pelea de cuerpos y de sangre, que culmina con el cadáver del negro alzado por Fierro con su cuchillo en un alarde de ferocidad. El segundo se mantiene con el hermano de la víctima del primero; con él concluye *La vuelta*, bajo el mismo tenor de pacificación y sosiego que rige todo este tramo del libro: la lucha entre Fierro y el negro no es ahora con los cuerpos sino con las voces: es una payada. Una lucha estrictamente verbal, que ante todo presupone –habermasianamente– un principio de entendimiento entre los contendientes, y que en definitiva impide, sublimación mediante, lo que pudo ser (lo que alguna vez fue) una confrontación física.

Cuando Borges escribe, en “El fin”, la revancha de aquella pelea, buscada y obtenida por el hermano de ese negro que muriera siete años antes a manos de Fierro, y cuando hace que esta vez sea el negro el que gana y sea Fierro el que muere, está reescribiendo los dos duelos que hay en *Martín Fierro*: el de “La ida” tanto como el de “La vuelta”. Al de “La ida” lo invierte: hace que pierda el que venció la otra vez. Al de “La vuelta”, en cambio, lo invierte y lo revierte: si Hernández propuso un corrimiento incruento de los cuerpos a las voces, Borges reedita la pelea como lucha de cuerpos y no de cantos. Porque el negro de “El fin” al principio paya: “El ejecutor era un negro que había aparecido una noche con pretensiones de cantor y que había desafiado a otro forastero a una larga payada de contrapunto. Vencido, seguía frecuentando la pulpería, como a la espera de alguien” (OC 1: 518).

Ese alguien, por supuesto, es otra vez Martín Fierro; pero con él ya no va a pagar, como hizo en el poema de Hernández y como hizo en el comienzo del cuento de Borges. “Dejá en paz la guitarra, que hoy te espera otra clase de contrapunto” (OC 1: 519), le dice Martín Fierro, que sabe que la guitarra implica paz y que esta vez la pelea será a cuchillo y no a tonadas.

La parálisis contemplativa de Recabarren en “El fin” es la puesta al límite del principio de neutralidad de los terceros (aquí los terceros parecen ser, literalmente, *de palo*), esa prescindencia que asegura la validez de la pelea mano a mano. El sargento Cruz parece haber obrado bajo la inspiración de ese mismo espíritu de ecuanimidad: no soportó que se peleara a Fierro de una manera tan desapareja en el número. Por eso se restó de la partida y se sumó al hombre solo: para atemperar la disparidad. En la versión ampliada de Borges, en la que Cruz cuenta ya con una vida entera, vemos que el personaje se nutre con un repertorio integral de formas de la violencia. Como podría hacerlo cualquier coleccionista de experiencias, compone su catálogo: ha peleado solo y mano a mano –provocado por un peón borracho y burlón, “lo tendió de una puñalada”, (OC 1: 561-62) –; ha peleado solo contra varios –contra una partida policial, lo mismo que Fierro. Y lo mismo que Fierro, “prefirió pelear a entregarse” (OC 1: 562) –; ha peleado en las guerras civiles, vale decir en la violencia de muchos contra muchos, “como soldado raso” (OC 1: 562); ha peleado contra los indios –violencia de muchos contra muchos, pero en inferioridad numérica: “fue uno de los treinta cristianos que, al mando del sargento mayor Eusebio Laprida, pelearon contra doscientos indios” (OC 1: 562)–; por fin peleó entre muchos, contra uno solo, cuando la partida policial que integraba y dirigía acorraló a Martín Fierro, y no lo toleró.

No basta decir, sin embargo, que Borges recupera de *Martín Fierro* ese doble reacomodamiento de la violencia (la admisión entusiasta del *uno contra uno*, el repudio honesto del *todos contra uno*). Porque en verdad, cuando en el poema de José Hernández el sargento Cruz desiste de la partida y se pone a pelear junto con Fierro, hace algo más que desechar la bajeza del ataque colectivo: funda, al mismo tiempo, un modelo de alianza; crea un nuevo dispositivo para la pelea, que es la pelea *de a dos*. No ya la pelea *de dos* (uno contra el otro: el duelo), sino la pelea *de a dos* (pelear en pareja, juntarse para pelear; otra forma prototípica de heroísmo: la de *dos contra el mundo*). Hernández subraya, precisamente en el momento en que Cruz se

pasa para pelear junto con Fierro, la eficacia de este recurso: “Y ahí nomás se me apartó,/ dentrándole a la partida;/ yo les hice otra embestida/ pues entre dos era robo” (I., 1627). Entre dos es robo: la potencia estratégica de la alianza del par supera la lógica de las proporciones aritméticas. Una tercera opción se ofrece, entre pelear solo o pelear en patota, y es pelear junto con otro. ¿No acababa de suceder acaso, en la agresión de la partida policial, que a Fierro se le vinieron “dos de ellos, que traiban sables”, pero que, apenas el héroe se deshizo de uno, “al verse sin compañero/ el otro se sofrenó” (I., 1573)? Desertando de la partida, Cruz se inventa como compañero. Y la violencia encuentra así otro formato, que no es el de uno ni es el de muchos, sino que es el de dos: el héroe y su compañero, el héroe y su ayudante.

Cuando Borges reescribe *Martín Fierro*, y reescribe especialmente esta escena primordial, suprime con cuidado esa instancia decisiva. En la versión de Borges, cuando Cruz pega el grito y se decide a luchar junto con Fierro, no empiezan a pelear *de a dos*. Entre dos es robo, determinaba Hernández; pero Borges no recoge esta variante, o en todo caso la desactiva. Y lo hace precisamente con la idea, muy borgeana por otra parte, de que Cruz *es* Fierro. La vida que Borges le inventa lo asemeja a él, sobre todo por el hecho de que también Cruz en su momento ha tenido que enfrentarse, solo, con una partida policial. Para Hernández, Cruz se pasa porque reconoce a Fierro (lo reconoce en su valentía); para Borges, Cruz se pasa porque *se reconoce* en Fierro (contempla a Fierro y se ve a sí mismo).

“Comprendió que el otro era él” (OC 1: 563), dice Borges, muy a lo Borges (donde Rimbaud desestabilizaba: “Yo es otro”, Borges no cesa de estabilizar: *el otro soy yo*). Es, en definitiva, la misma resolución que le imprime a su otra reescritura de *Martín Fierro*, la de “El fin”, la del negro que venga a su hermano con el puñal y no con la guitarra: “Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre” (OC 1: 520). El negro mata y comprende que ahora él es Martín Fierro; Cruz deserta porque comprende que Martín Fierro es él. En esta fusión gozosa del sujeto y su otro, en este desvanecimiento insistente de la diferencia en la identidad, ya no importa que el negro vencedor haya peleado *en contra* de Martín Fierro y que el sargento Cruz se haya puesto en cambio a pelear *junto* con él. Da lo mismo: si Fierro y su otro son el mismo, *da lo mismo*. Da lo mismo Fierro que el negro, da lo

mismo Fierro que Cruz; pero también, y sobre todo, da lo mismo el negro que Cruz. Da lo mismo el enfrentamiento que la alianza, porque todo se subsume homogéneamente en lo uno y en lo mismo. Y la alternativa que así se escurre es la que de veras intimidaba: que los hombres se junten a pelear entre dos. El robo de la violencia, el milagro numérico: dos es más que seis o que ocho.

“Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario” (OC 1: 563), dice Borges de Tadeo Isidoro Cruz. Dejó la manada: esta es su nobleza (y la indecencia de los federales de “El matadero”). Pero Borges lo designa como lobo, y no como perro gregario, para no dejar de verlo solo, para anular el hecho, evidente pese a todo, de que Cruz abandona la partida para *agregarse* a Martín Fierro. Borges percibe a Cruz como un Martín Fierro para seguir percibiendo a un hombre solo, para no tener que percibir a dos hombres juntos. Porque el negro de “El fin” se convierte en Martín Fierro matando a Martín Fierro. Pero Cruz no mata a Martín Fierro, no agrade a Martín Fierro: se une a él, forma pareja con él. Fierro y el negro se batan en un duelo; Fierro y Cruz, en cambio, pelean “entre dos”. Borges hace de las dos cosas una sola: de todo un duelo, de todo un mismo relámpago de identificación final. La variante más temible, que dos hombres *distintos* se unan en la pelea, es la que Borges tacha cuando ensaya su versión literaria de la desertión de Cruz. Preferirá siempre a Juan Moreira, el héroe de Gutiérrez, que nunca permite que su compañero Julián, al que adora y al que besa, pelee junto con él.

Al parecer hay algo peor que la patota, y es la pareja.

Martín Kohan
Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1996.

Echeverría, Esteban. *La cautiva. El matadero. Ojeada retrospectiva*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1975.

Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

234

Hernández, José. *Martín Fierro*. Edit. Luis Sáinz de Medrano. Madrid: Cátedra, 1980.

Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.