

LAS LETRAS DEL *MARTÍN FIERRO**

por Julio Schvartzman

En 1866, con la publicación de *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta obra*, de Estanislao del Campo, la gauchesca parece haber llegado a su punto culminante. Tiene, hacia atrás, una tradición casi secular, si nos atenemos a las piezas más antiguas; ha cumplido, sin proponérselo y por vías completamente originales, el programa de una literatura nacional formulado por la llamada "generación del 37"; más que satisfacer las demandas de un público preexistente, lo ha generado; y ha creado una lengua literaria que es, a la vez que su signo distintivo, un logro excepcional en la literatura americana.¹

Pero, sobre todo, la gauchesca se ha codificado por fin a sí misma, estableciendo, por sobre una gran variedad de modalidades y variantes, un género reconocible; perfeccionando sus instrumentos expresivos y sus funciones internas, y definiendo tan bien el modelo, y dentro de él aquella lengua literaria, que está sobre el filo de su propia parodia.

La opción fundante de la gauchesca, a partir de la lengua, por la entonación rural pampeana y plebeya parecía proponer otra formulación [226] cultural y otra respuesta al problema de la asociación, tal como lo había

* Publicado en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, vol. 2, Buenos Aires, Emecé, 2003.

¹ Para la relación entre el programa de Esteban Echeverría y la primera gauchesca, ver Eduardo Romano, "Poesía tradicional, poesía popular, poesía cultivada", *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983. Para la creación de un nuevo público, Ángel Rama, "El sistema literario de la poesía gauchesca", prólogo a *Poesía gauchesca*, selección, notas y cronología de Jorge B. Rivera, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977 (incorporado a Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplaenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982). Para la lengua literaria gauchesca, José P. Rona, "La reproducción del lenguaje hablado en la literatura gauchesca", en *Revista Iberoamericana de Literatura*, IV, 4, Montevideo, 1962; el citado prólogo de Rama y María B. Fontanella de Weinberg, "La 'lengua gauchesca' a la luz de recientes estudios de lingüística histórica", en *Filología*, XXI, 1, Buenos Aires, 1986.

presentado Esteban Echeverría desde el *Dogma socialista*, y de la sociabilidad argentina, en la versión sarmientina del *Facundo*. Sus textos se instalan sobre la convención de que lo que se lee son voces gauchas oídas que deliberan sin solemnidad sobre las grandes cuestiones de la vida nacional y sobre cómo se tramam con ellas las vidas de los pobres del campo. Este rescate cultural del gaucho lo reivindica, primero, socialmente, para, de inmediato, hacerlo sujeto político, lo cual es por cierto mucho más que lo que había hecho la política "real" en ambos márgenes del Río de la Plata. Ahora bien, durante largas décadas el conflicto político se hace guerra y el género es predominantemente agónico, arma verbal de esos combates. Lo "gauchipolítico" (palabra acuñada tempranamente en los años veinte del siglo XIX por ese desmesurado inventor de artefactos verbales que fue el cura Francisco de Paula Castañeda) impregna a partir de los treinta todo el género, que coloca así en su interior (gauchos y puebleros unitarios contra gauchos y puebleros federales) un conflicto que antes había estado (y después estará) planteado entre el género mismo y su exterior urbano, "pueblerino", "alto".²

Punto culminante y entreacto

El *Fausto* de Del Campo pone fin a esta etapa y retorna, pero ya en otras condiciones, a aquel momento inicial en que se oía la relación que hacía un gaucho a otro de su experiencia "descolocada" en la ciudad. Se repone así el conflicto cultural de las campañas y las ciudades en su versión más extrema, audaz y, para una parte de la crítica, inverosímil: un gaucho en "el teatro de Colón". Sólo que ahora no hay guerra, más que de versiones. Ese fue el umbral ante el cual Bartolomé Hidalgo se había detenido: en su "Relación" sobre las fiestas mayas de 1822, Ramón Contreras no llega a presenciar "las comedias" porque un incendio lo salva, diríamos, en coartada poética, de ese trance ("y yo que estaba cerquita / de la puerta pegué un salto / y ya no quise volver"). Y el "Gobierno gaucho" de Del Campo reinstala en lo social el conflicto politizado de la etapa previa: el "soberano peludo" del gaucho parlante, es decir, el estado de absoluta embriaguez que le permite delirar sobre las medidas que tomaría desde el poder, debe entenderse de la manera más [227] literal, según la cual, siguiendo el tópico del mundo al revés, la soberanía (y con ella la sensatez y el orden) corresponde, ahora, a la ebriedad.³

² Que gauchos se enfrenten a gauchos, en su propia voz y en la lucha por definir el sentido de la voz "gaucho", es lo que Josefina Ludmer (*El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988; segunda edición, Buenos Aires, Perfil, 2000) llama el escándalo del género.

³ Para las obras citadas de Hidalgo y Del Campo, ver Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Poesía gauchesca* [1955], México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Por su ejemplaridad, el *Fausto* criollo permite entender mejor por qué todo género requiere la repetición (y en la repetición, la diferencia) como forma de afianzarse y consolidarse; también, como clave y pacto de legibilidad; tal vez, por último, como lenta vía de declinación y posibilidad abierta de mutación hacia otras formas.

Han sido décadas de ejercitación del diálogo gauchesco, del juego de sus voces y de su servicio a la lucha inmediata —nacional primero, facciosa más tarde—, las que han posibilitado, con el poema de Del Campo, la emergencia de una conversación de paisanos en la que la sencillez y la artificiosa naturalidad coexisten con el brillo y la ocurrencia chispeante y cuya "gratuidad" remite, por lo menos, a dos campos heterogéneos: por un lado, internamente, a la pura felicidad de compartir un tiempo de ocio y de palabra, en el que las adversidades de la guerra y la pobreza se hacen momentáneamente a un lado, pero no dejan de nombrarse y de condicionar sutilmente la situación; por otro —el de la función de la gauchesca—, al hecho de sustraerse del servicio inmediato a una parcialidad política para empezar a "literaturizarse" en un sentido más preciso y más autónomo y, desde allí, replantear viejas cuestiones, tales como la relación entre las culturas alta y baja, ciudad y campo, criollos y gringos, escritura y oralidad. Habría que aclarar que esa reticencia respecto del embanderamiento faccioso no despolitiza necesariamente el texto gauchesco, sino que lo politiza en una dimensión más mediada y compleja.

"—¿Sabe que es linda la mar?" La pregunta que dirige Laguna al Pollo, en el recreo entre el relato del primer acto de la ópera y el segundo no apunta, por supuesto, a un saber, sino a una comunión de impresiones y sensaciones, en el marco gozoso de cigarrillo, ginebra y narración de una experiencia diferida con el gran Otro ("el *Malo*"), en lo que, plegando la enunciación sobre el enunciado, podríamos llamar "entreacto" (de la ópera, de su relato en clave gauchesca). En realidad, por extensión, todo el *Fausto* de Del Campo podría concebirse como entreacto del drama gauchesco que venía representando la gauchesca, y al que Laguna y el Pollo no dejan de aludir: una lana que no se cobra, un gringo que no quiere pagar (como si fuera un tímido anticipo del Sardeti de *Juan Moreira*), la guerra (del Paraguay) como "cuento" (es decir, como embrollo, timo, engaño), la pobreza desesperante, la tentación matrera de "ganar la sierra".[228]

Ponerse a cantar

Entonces, en los primeros días de 1873, con la distribución del humilde folleto de *El gaucho Martín Fierro*, se abre un nuevo rumbo, sorpresivo e inesperado, para la gauchesca: lo que parecía definitivamente consolidado con la obra cumbre de *Del Campo* comienza a disiparse y a ceder terreno ante un curso completamente diferente. Por supuesto eso no detiene la exitosa recepción del *Fausto*, que seguirá haciendo su propia trayectoria. Lo que ocurre es otra cosa: el poema de Hernández redefine el rumbo de la gauchesca, rediseña sus componentes internos cambia su función y los modos de su interlocución social, para finalizar, siete años después, de la mano del mismo autor, con *La vuelta de Martín Fierro*, cerrando el ciclo y dejando la obra a disposición de operaciones futuras, que la colocarán en el centro del debate sobre la identidad nacional y, más tarde, la liberarán de tan gravosa carga.

El *Fausto* criollo es el estado en que Hernández encuentra el género al despuntar los años setenta. Y eso permite entender por qué en la carta prólogo a José Zoilo Miguens que precede a la primera edición de *El gaucho Martín Fierro* la disputa interna del género se libra con *Del Campo*. Sin embargo, y al margen de la veta humorística que Hernández quisiera reprimir pero a la vez libera gustoso en su poema, el replanteo de la problemática social y del agudo enfrentamiento entre la campaña y la ciudad, junto con la reivindicación ya utópica de un gobierno gaucho (Cruz dirá "criollo"), comparten, al menos, con la obra de *Del Campo*, un fondo tópico común respecto del cual se ejercitan las diferencias.

Se ha dicho que el programa político de la *Ida* es la versión poética de la prédica periodística de José Hernández, sobre todo en el período inmediato anterior, desde las páginas de *El Río de la Plata*⁴ Pero se suele pasar por alto que la elección del punto de vista del poema condiciona fuertemente el tono de sus opciones programáticas.⁵ Fierro, al des- [229] pacharse a gusto contra el "gringo bozal" centinela del cantón, practica una xenofobia sin prevenciones, a diferencia del equilibrado periodista que en "Los inmigrantes y los hijos del país" se había limitado a alertar, contra las políticas oficiales,

⁴ Así, por ejemplo, en Fernando E. Barba, *Los autonomistas del 70*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, útil también para verificar la adscripción política de Hernández antes de su convergencia con el roquismo. En el capítulo "*El Río de la Plata* y la formulación de una ideología ruralista en la Argentina", de *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana-Instituto Torcuato Di Tella, 1985, Tulio Halperín Donghi matiza convenientemente esta correspondencia. Para otras perspectivas, ver Rodolfo Borello, *Hernández: poesía y política*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973, y Fermín Chávez, *José Hernández: periodista, político y poeta*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1959.

⁵ La circunstancia no se le escapó a Borges: "Desde el verso decidido que lo inaugura, casi todo [el poema] está en primera persona: hecho que juzgo capital" ("*La poesía gauchesca*", *Discusión, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974).

que "La inmigración sin capital y sin trabajo, es un elemento de desorden, de desquicio y de atraso".⁶ Y aunque el gaucho que opta por abandonarlo todo para ir a los toldos reconoce una filiación en aquel artículo en que se denunciaban "las bárbaras hecatombes de la conquista de América"⁷, ya es otro cuando cuenta cómo mata al hijo del cacique:

Ahi no más me tiré al suelo
Y lo pisé en las paletas
Empezó a hacer morisquetas
Y a mezquinar la garganta...
Pero yo hice la obra santa
De hacerlo estirar la jeta. (I, 607-612)⁸

En realidad, lo político está subsumido, en el poema, en una perspectiva eminentemente social de confrontación con la política oficial que viene de la ciudad, y que está encarnada en el gobierno de Sarmiento. Los padecimientos del protagonista provienen de las prácticas de jueces de paz y comandantes de campaña, que ocupan todo el espacio concebible de la política, por lo cual la reticencia de Fierro en relación con ésta entronca con una antigua línea protoanarquista de la gauchesca.

Cuando Fierro, altanero, proclama, "Pero esas trampas no enriedan / A los zorros de mi laya, / Que esa Ganza venga o vaya, / Poco le importa a un matrero" (I, 961-964), su radical negación hace recordar los primeros versos del "Cielito del blandengue retirado" (anónimo, c. [230] 1821-1823), escéptico precursor de la posición antipolítica: "No vengan con embrollos / de Patria ni montonera".⁹ En el *quid pro* de "esa Ganza" se condensa una actitud refractaria a la política, su vocabulario y su onomástica: el apellido del ministro de guerra de Sarmiento, Martín de Gainza, se animaliza y se feminiza. Hernández termina modificando el verso, para sustraerlo de la

⁶ Antonio Pagés Larraya, *Prosas del Martín Fierro*, Con una selección de los escritos de José Hernández, Buenos Aires, Raigal, 1952, Apéndice, "El servicio de fronteras".

⁷ "¿Qué civilización es la de las matanzas", en *El Río de la Plata*, 22 de agosto de 1869, recogido por Antonio Pagés Larraya en la obra citada.

⁸ Aquí el poema se acerca más (para formularlo con deliberado anacronismo) a la Perspectiva desde la cual Ezequiel Martínez Estrada hablará del "odio mortal entre el gaucho y el indio", a su juicio insatisfactoriamente explicado por la historiografía —y que él interpreta a partir de un brumoso psicologismo—, pero advertido por Charles Darwin y magistralmente descripto por Francis Bond Head. Martínez Estrada fue un sutil lector de los viajeros ingleses. Ver *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, Parte tercera, "La frontera", "b) Los habitantes: Las luchas contra el indio".

Las citas al *Martín Fierro* corresponden al texto establecido por Elida Lois para la edición crítico genética (coordinadores, Elida Lois y Ángel Núñez, París-Madrid, Archivos, 2001).

⁹ Recopilado en Jorge B. Rivera, *La primitiva literatura gauchesca*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968, y en Horacio J. Becco, *Cielitos de la patria*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.

coyuntura y hacerlo más límpida y clásicamente legible: "Que el ministro venga o vaya"

El poema no sólo reorienta la gauchesca en un sentido completamente ajeno a la etapa gauchipolítica, cuando la militancia facciosa no dejaba lugar a la duda sobre la bondad de la propia causa y sus jefes y arrojaba toda la artillería verbal sobre el enemigo, sino que hace reposar esa negatividad en una fortísima entonación individual. Y en esa entonación irrumpe, del lado de lo elegíaco y contra todo el forzamiento épico de las lecturas del centenario (las de Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones), la veta lírica. No es que hubiesen faltado, antes, en el género, voces individualizadas ligadas a un nombre y a una historia personal (Chano, Contreras, Jacinto Cielo, Pancho Lugares, Paulino Lucero, Aniceto el Gallo, etcétera) ni que esa suerte de heterónimos revelara su condición proteica haciéndose título de hoja suelta, folleto, gaceta o periódico, y aun, ya sobre los años setenta, libro. Pero faltaba, allí, en esa singularización, el acento de la fuerte subjetividad. Faltaba, podemos decir, la "pena extraordinaria", que, realmente —apuesta decisiva de Hernández—, es extraordinaria en el género.

Al elegir, para el arranque del poema, un módulo incoativo propio del folclore ("Aquí me pongo a cantar"), Hernández hace algo más —y algo distinto— que proveer, al decir de Ricardo Rojas, de veracidad folclórica a su criatura.¹⁰ Desde luego que amaga el gesto formal de filiar- [231] se en una tradición inmediatamente reconocible. Pero, en el mismo movimiento, se apropia de la fórmula oral y la llena con una voluntad y una historia personal, ficcionalizándola y haciéndola literatura. Es más: ni siquiera es el primero en producir esa transformación. El mérito pertenece a Juan Baltazar Maciel, que en 1777 había compuesto la pieza celebratoria "Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor Don Pedro de Cevallos", con la que introdujo, a pesar de su inscripción cortesana y sus vacilaciones lingüísticas, el protocolo fundamental de la gauchesca: "Aquí me pongo a cantar / debajo de aquestas talas / del maior guaina del mundo / los triunfos y las gasañas".¹¹

¹⁰ Ver Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata* [1917-1922], *Los gauchescos*, II, capítulo XXIII, Buenos Aires, Kraft, 1960. Roberto Lehmann-Nitsche recoge los versos "No me entierren en sagrado, / Entiérrenme en campo verde..." (*Santos Vega*, Buenos Aires, Coni, 1917), precedidos de la fórmula "Aquí me pongo a cantar / Abajo [sic] de este membrillo...", pieza de cuya interpretación panteísta se ha reído Borges en "La canción del barrio" *Evaristo Carriego* [1930], *Obras completas*, *op. cit.* Juan Alfonso Carrizo halla, en el Noroeste, una copla de requiebro que comienza "Aquí me pongo a cantar / debajo este cardón" (*Cancionero popular de Catamarca*, Buenos Aires, 1926); Jorge W. Ábalos, en Santiago del Estero, otra con una variante temporal: "Aquí me pongo a cantar hasta que salga la luna..." (*Animales, leyendas y coplas*, Buenos Aires, 1953). Cardón, membrillo, talas (como se verá enseguida) o lo que fuere: la variación botánica ayuda, entre otras cosas, a localizar geográficamente la dispersión de la copla tradicional.

¹¹ Ver Rojas, obra y volumen citado, capítulo XIV, "Los precursores gauchescos", y Jorge B. Rivera, *La primitiva literatura gauchesca*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

Maciel le pone copla a su "guasó" para mejor dotarlo de rusticidad y desde allí, desde su voz baja, colaborar a la canonización del héroe militar y primer virrey del Río de la Plata, en una exaltación de localismo "nacional" previo a la nación misma, a partir de la contraposición respecto del enemigo portugués. La original elección le permite jugar, de paso, con motes y giros lingüísticos portugueses, anticipando una veta fecunda del humor gauchesco: el uso connotativo —con frecuencia a través de la distorsión— de la lengua otra.

Las similitudes no hacen más que subrayar los contrastes con la construcción hernandiana. La voz gaucha, en el *Martín Fierro*, no celebra un heroísmo reciente o pretérito de ninguna jefatura política o militar: produce un heroísmo popular futuro, como lo confirma la historia de las lecturas del poema, y aun el rechazo entre ético y nacionalista de quienes no deseaban delegar en un desertor y un matrero las virtudes representativas de paladín épico.

Dichas desdichas

La "pena extraordinaria" es, entonces, un punto de partida y un estado de ánimo desde el cual se entona todo el canto, desde el principio hasta el final, incluso de la *Vuelta*, dotando de unidad emocional a un texto múltiple que, en otros sentidos, se quiebra y bifurca. *Leitmotiv* o bajo continuo, la pena, las penas, el penar o el vivir penando (así como el sufrir, el padecer, el dolor y la desgracia) aparecen siempre en el discurso de Fierro, también en los de Cruz, el Hijo Mayor y el Hijo Segundo. Sintomáticamente, están ausentes del decir del Viejo Vizcacha y casi ausentes o apenas presentes con distinto sesgo en Picardía, ambos personajes concebidos fuera del compromiso de la ejemplaridad y que [232] por eso diseñan trayectorias divergentes, no edificantes. Condicionado por opciones contextuales, métricas y rítmicas, Hernández alterna estos lexemas con el de "desdicha", que recurre en el habla de Fierro, de Cruz, del Hijo Segundo, de Picardía (pero sólo cuando, hacia el final su picaresca de tahúr cede paso a la intención moralizante del texto, en espíritu de los consejos del padre a sus hijos) y, de manera reveladora, en la voz de cierre del "gran narrador", que contiene el discurso de todos, incluso el del propio Fierro, tanto en el final de la *Ida* como en de la *Vuelta*.

Hernández no puede resistir la imantación sonora que va de "desdicha" a "dicha", sustraída esta última de la facilidad etimológica contrastante o antonímica, en el sentido de felicidad o fortuna. La *dicha* que aproxima, en la sintaxis del poema y en la estructura de su rima, a la desdicha que lo recorre en su integridad, es el participio del verbo *decir*, por lo cual la dolorosa situación narrada se comunica al acto mismo de su enunciación, y a la inversa.

Así, en las últimas estrofas de la *Ida* el narrador se apropia del canto como texto y establece complicidad con el lector. Aun en el infortunio, juega: "Por ser ciertas las conté/ Todas las desgracias dichas— / Es un telar de desdichas / Cada gaucho que usté ve" (I, 2307-2310). Y en el último canto de la *Vuelta*, con la postulación de una horizontalidad de niveles que resiste la dura prueba de la propia estructura del poema que la desmiente, en una hermandad entre la voz que interpela al Estado, a los lectores y al futuro, y la del cantor sumido ya en el descanso, se insiste:

Pues son mis dichas desdichas,
Las de todos mis hermanos
Ellos guardarán ufanos
En su corazón mi historia
Me tendrán en su memoria
Para siempre mis paisanos. (II, 4877-4882)

Ya la fusión se vuelve indiscernible: cantor, narrador, autor, canto, libro.

En una línea opuesta a la de Domingo F. Sarmiento, que en un célebre pasaje del *Facundo* había elaborado una tipología social en la que el "gaucho malo" resultaba una emanación "natural" de la pampa agreste, el *Martín Fierro*, sobre todo su primera parte de 1872, venía a decir que no había naturalmente gauchos malos: que ellos eran un producto la iniquidad gubernamental, al vulnerarse las libertades más elementales de los pequeños productores de la campaña, negárseles instituciones básicas, deshacer sus familias; brevemente: al transformar a hombres mansos (así se autodefine el personaje de Hernández) en matreros. [233] De manera que las penas y las desdichas del poema son verificables, sociales e históricas, pero también suficientemente personales e íntimas como para dar paso, allí, al desborde lírico. Llegando a un extremo, en "La penitenciaría", canto del Hijo Mayor, la desdicha se hace metafísica así como en la réplica de Fierro a Cruz, al final de la *Ida*, asoma en el *quantum* de pena un cariz teológico:

Pero tantos bienes juntos
Al darle [Dios], malicio yo
Que en sus adentros pensó
Que el hombre los precisaba,
Pues los bienes igualaba
Con las penas que le dio. (I, 2179-2184)

Cansancios

Desde luego, este lirismo encuentra pronto su contraste y su anticlímax de aventura o de farsa, pero tiene una innegable fuerza propia. Algo similar ocurre con un tópico del canto popular y de la gauchesca, que podríamos llamar del cansancio de cantar. En la penúltima cuarteta del "Cielito del blandengue retirado" se lee, en el estilo contundente del soldado defraudado por guerras, políticas y jefes, y poco dado al circunloquio: "Basta de cielo señores, / que la prima me ha faltado, / y de cantar tan seguido / me siento medio cansado"; la referencia a la cuerda y al canto mantiene el pacto de oralidad que es la base del género. Es curiosa la inflexión del tópico en Hidalgo, porque hacia el final del "Nuevo diálogo patriótico" entre Chano y Contreras, reaparece el narrador que ya había cerrado el "Diálogo patriótico interesante" para volver a clausurar la composición, postergando el relato porque, confiesa, "ya la pluma se ha cansao".¹² Haciendo visible el artificio fundante del género (a saber, que la escritura deviene un mero instrumento de la transcripción de las voces habladas) y por consiguiente desarticulándolo, irrumpe, en medio de la ilusión de las voces oídas y referidas, la práctica material de la escritura, cuyo instrumento retórico convencional, la pluma, metonimiza la fatiga del escritor.

En el poema de Hernández el tópico otorga pistas de una contigüidad entre la palabra del protagonista cantor y la del narrador que la con- [234] tiene. En la *Vuelta*, cuando se llega al punto nuclear del reencuentro de Fierro con sus hijos, en la pulpería que hace de marco interno a la emisión del canto y a su escucha por los "presentes", el cantor amaga con dejar la palabra; sin embargo, todavía dedicará todo un canto (el 11) para llenar el vacío narrativo que media entre su regreso de los toldos con la cautiva y el presente de la narración, intervendrá —instigado por el desafío— en la payada con el Moreno y se despedirá para siempre con los consejos. Al anunciar ese postergado silencio, explica: "Concluyo esta relación, / Ya no puedo continuar, / Permítanme descansar: / Están mis hijos presentes" (II, 1553-1556).

Lo notable es que, en el límite del texto, en la despedida, el gran narrador invoca la misma razón, inscripta en un verso idéntico, para clausurar el libro con una entonación sacramental:

Permítanme descansar,
¡Pues he trabajado tanto!

¹² En Bartolomé Hidalgo, *Cielitos y diálogos patrióticos*, selección de Horacio J. Becco, prólogo y notas de Noemí Ulla, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

En este punto me planto
Y a continuar me resisto
Éstos son treinta y tres cantos,
Que es la mesma edá de Cristo. (II, 4859-4864)

En el interior de la historia narrada, el trabajo había pasado por diversos avatares, desde la idealizada "junción" de la edad de oro evocada en el canto 2 de la *Ida* y la expropiación de la mano de obra de los soldados en la chacra del coronel, hasta el regreso domesticado de la vuelta y la identificación, en los consejos finales, entre trabajo y ley. Sólo en su relación con la especificidad del canto, el trabajo asume una condición hondamente humana, física y subjetiva, y a la vez sacrificial y mística, vinculada con el inexcusable cumplimiento de un deber y con la ética de la "constancia suma".¹³ Que esa condición, isotópicamente, establezca una comunión entre la voz de Fierro y de quien, en el límite entre el poema y su exterior "real", lo narra; que el permiso para descansar se solicite, en un caso, al auditorio circunstante en el interior de la historia cantada, y en otro, con las mismas palabras, al universo de lectores presentes y futuros, constituye una clave fundamental para la intelección del conjunto, un deslizamiento desde el texto hacia su función, y como puesta en abismo, de su ulterioridad hacia su estructura [235] interna, en un entramado que hace creíble la parada hiperbólica del narrador cuando proclama: "Éste es un botón de pluma / Que no hay quien lo desenriede" (II, 4803-4804).

Dos tradiciones

En el *Martín Fierro* (en rigor, más precisamente, en *El gaucho Martín Fierro* de 1872) convergen una tradición militante que viene resistiendo el curso dominante de la política nacional y una tradición literaria (la gauchesca) que se ha hecho lentamente un lugar (eso sí, lateral y problemático) en la cultura argentina. La corriente política hegemónica desembocará, no sin conflictos, en la llamada "conquista del desierto", la consolidación del Estado central en el 80, la federalización de Buenos Aires y el impulso de un proceso modernizador que integrará definitivamente el país al mercado mundial y a su división internacional del trabajo.

La convergencia que se produce en la *Ida* entre ambas tradiciones es posible por el haz de experiencias que caracteriza la biografía de Hernández,

¹³ Ver Noé Jitrik, "El tema del canto en el *Martín Fierro* de José Hernández", *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, y también en Noé Jitrik, *Suspender toda certeza*, selección y prólogo de Gonzalo Aguilar y Gustavo Lespada, Buenos Aires, Biblos, 1997.

en la que habría que computar su conocimiento de las tareas de la estancia, su participación en las guerras civiles del lado de Urquiza primero y de Ricardo López Jordán después, su adscripción a los federales reformistas y más tarde al autonomismo de la provincia de Buenos Aires, su poderosa sensibilidad ante la cultura popular, su agudísimo oído alerta a los registros y tonos de la oralidad rural y su increíble retentiva que lo acerca, desde un ángulo letrado, a las habilidades de los payadores. Una crisis íntima, pareja con las sucesivas derrotas de su bando político, lo lleva a resignar posiciones y formar parte de una de las vertientes que desembocan en el proyecto de Julio A. Roca. De modo que cuando escribe *La vuelta de Martín Fierro*, su posición ya ha variado considerablemente y el poema no puede sino expresar esos cambios. Pero, por otra parte, ni la obra del 72 ni la del 79 son la mera trasposición estética —supuesto que tal cosa fuera posible— de un credo político, y en su interior se libran otras batallas de modalidades y resultados incontrolables.

Si mencionamos la convergencia de la gauchesca con la resistencia política al curso dominante que va de Caseros a Roca, no es precisamente para congelar una fórmula. Porque, como vimos, la gauchesca misma no es un medio homogéneo sino un campo de tensiones. Y la política no guarda con ella una relación de mera instrumentación, como lo habían testimoniado los conflictos a que dan lugar, en el lado unitario, los textos de Hilario Ascasubi, y en el federal, los de Luis López. En cuanto a las relaciones de Hernández con el caudillo federal entrerriano López Jordán, ciertas cartas y documentos muestran al escritor y periodista en posiciones más radicales y menos contemporizadoras que el jefe político y mili- [236] tar, para invertir, más tarde, los roles de esa relación. Es un lugar común de las biografías de Hernández mentar su enigmático "encierro" en el Hotel Argentino, el más elegante de Buenos Aires, a pocos pasos de la casa de gobierno, desde febrero de 1872, ya que él mismo, en la carta prólogo a Zoilo Miguens, afirma que el poema lo ha ayudado "algunos momentos a alejar el fastidio de la vida del hotel". Menos conocida es la desconfianza que ese confinamiento suscita en López Jordán, que en carta a un amigo sospecha que su partidario, excesivamente independiente, "no debe andar en cosa que sirva".¹⁴ Se podría discutir largamente si la producción poética de Hernández fue o no, a la larga, un gran servicio a la causa a la que había dado tantos años de su vida; pero, más productivamente, podría someterse a discusión si la naturaleza de la relación entre ambas prácticas se deja describir en toda su riqueza de matices por la noción unilateral y mecánica de servicio.

Podría, por último, pensarse, como mero ensayo especulativo, en la

¹⁴ Citada en Horacio Zorraquín Becú, *Tiempo y vida de José Hernández 1834-1866*, Buenos Aires, Emecé, 1972.

posibilidad contraria, es decir, que la propia gauchesca —entendida, ahora, casi hegelianamente, como una entidad plena que avanza hacia su autoconciencia— encuentra en la versión hernandiana del federalismo reformista y su ideología ruralista un lugar de enunciación desde el cual poner al día las demandas que, en distinta clave, venían formulando las voces gauchas que el género había puesto en circulación a lo largo de su historia.

Lo cierto es que la política entra y discurre de modos muy diversos en el poema. Uno de ellos, quizá el de mayor exterioridad, es la coexistencia, en el folleto original de la *Ida*, del artículo "El camino trasandino", reciclado de su publicación periodística anterior. Hoy, desde la posteridad clásica del *Martín Fierro*, esa conjunción resulta rarísima, casi incomprensible, incluso pensando en el folleto como objeto material. Sea lo que fuere lo que aporta el poema a la lectura del artículo, "El camino trasandino" arroja sobre el poema una concepción del progreso exógena a las miras concebibles en la figura de su protagonista, pero quizás solidaria con la voz narrativa que educadamente se despide, mientras Fierro y Cruz se van a los toldos, arriando de una estancia una tropilla (es decir, inscribiéndose en una práctica depredatoria que ya los identifica con los indios entre quienes van a refugiar su humanidad).¹⁵

[237]

La otra forma de aparición de la política es su condición devastadora para la vida de Fierro y los otros gauchos, y la sensación de absoluta ajenidad que sienten éstos respecto de aquélla, cuya manifestación verbal son las distorsiones léxicas que el habla gauchesca ejerce sobre los tecnicismos políticos, produciendo efectos de distanciamiento y comicidad: los "candilatos", el "comiqué", además del mencionado "don Ganza", el "menistro".

Trabajos

Pero quizá más decisiva sea, a este respecto, la drástica revisión que hace *La vuelta* del final de la *Ida*. La decisión de Fierro de desertar primero y hacerse matrero después había culminado, tras el encuentro con Cruz y la derrota de la partida, con la determinación de poner fin a sus "pelegrinaciones"

¹⁵ "Curiosamente, sin embargo, ocurre que este artículo ["El camino trasandino"] es una clara expresión de la filosofía del progreso material, tal como el liberalismo lo entendía en la época, y que el desarrollo de los postulados del progreso material arrastraba necesariamente, entre otras consecuencias, a la extinción del gaucho." Adolfo Prieto, "La culminación de la poesía gauchesca", en Horacio J. Becco, Félix Weinberg, Rodolfo A. Borello, Adolfo Prieto, *Trayectoria de la poesía gauchesca*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1977. En una extensa nota al final de la primera parte del capítulo primero de *El género gauchesco*, Josefina Ludmer lee en "El camino trasandino" la especificidad del liberalismo de Hernández y la presencia precoz, ya en 1872, de *La vuelta* en la *Ida*.

y rumbear con su amigo hacia tierra de indios. El giro es tan radical y definitivo que implica romper el pacto del canto en el propio instrumento y dejar la palabra, retomada por la súbita aparición del otro narrador que asume la responsabilidad del relato.¹⁶ Se trata del exilio, y si bien el fenómeno de los perseguidos por la miseria y la política que buscaban asilo en los toldos era por entonces muy extendido, es la primera vez que la literatura lo recrea con tanta contundencia en el momento mismo del pasaje (el exilio emblemático había sido, hasta entonces, el de los que Rojas llamó, junto con la parte de su *Historia* que estudiaba el período, "los proscritos" del gobierno de Rosas).¹⁷ Es clarísima la posición de Fierro: burlar en lo físico y en lo jurídico el control estatal sobre el flujo de cuerpos y energías gauchas. Mide distancias y horizontes de poder: "hasta los indios no alcanza / la faculta del Gobierno". Tiene conciencia del corte definitivo con el mundo blanco y de la marcha hacia la aventura de lo incierto: "algún día hemos de llegar / después sabremos adonde".[238]

Mientras la evocación inicial de la vida en la estancia, antes de los males que acarreará la leva forzosa, estaba embellecida y sustraída de todos los rigores habitualmente asociados con el trabajo, a la manera de una utopía retrospectiva, la ida a los toldos asume la forma de una utopía prospectiva. Antes, el trabajo había sido una "junción".¹⁸ A tal punto, que la descripción de las faenas rurales del día pinta un cuadro bucólico que concluye con una afirmación improbable en su temeridad: "Y así sin sentir pasaban / entretenidos el día". El entretenimiento hace sistema con la junción, y halla su dramático contraste en el presente cruel; cuando, ya gaucho malo, Fierro mata al terne en la pulpería, se abandona a melancólicas reflexiones sobre su condición, y admite "Que el gaucho que llaman vago / No puede tener querencia" (1,1315-1316), a lo que agrega una queja: "Le llaman 'gaucho mamo' / Si lo pillan divertido, / Y que es mal entretenido / Si en un baile lo

¹⁶ Ver en este volumen Jens Andermann, "Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera".

¹⁷ *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, publicada en folletín y enseguida en libro en 1870, había sido un valioso antecedente. Quizás el contacto más fuerte del narrador se produce, más que con los indios, con los paisanos "pasados" y aindiados que encuentra en los toldos. Uno de ellos, Crisóstomo, al que el narrador llama bárbaro e "inculto", cuenta su triste historia, que lo lleva a vivir entre los indios y a participar, como uno más, de los malones contra las poblaciones cristianas: "—Sí, mi Coronel, ¡qué hemos de hacer!, hay que buscarse la vida". *Una excursión...*, prólogo y notas de Miguel Palermo, Buenos Aires, 1980, cap. 18.

¹⁸ Sin embargo, habría que considerar cómo el contexto de aparición del mismo lexema a lo largo del texto replica esta caracterización, asignándole rasgos negativos o irónicos. Cuando Fierro es estaqueado por el incidente con el "gringo bozal" que hace de centinela, dice que "se empezó la junción". También es caracterizada con la misma palabra la ceremonia de tortura y muerte de las chinas en las brutales celebraciones de los indios. Y no sin desdén, al contar el reencuentro con sus hijos, Fierro acota: "La junción de los abrazos / De los llantos y los besos / Se deja pa las mujeres / Como que entienden el juego" (II, 1669-1672).

sorprenden" (I, 1343-1346). Éste sería, en rigor, el telón de fondo social de la campaña bonaerense, para un amplio sector de peones y aun de pequeños y medianos labradores (entre los que, ya vueltos al interior de lo que el poema representa, revista *Martín Fierro*), para quienes regía una normativa persecutoria y expoliadora que se remontaba, por lo menos, a 1815, con el bando de Oliden.¹⁹

Con su previsión sobre la vida entre los indios, Fierro se tiente: "Allá no hay que trabajar, / Vive uno como un señor". Y de las destrezas que enumera y que lo habilitan para ese pasaje, la primera es: "sé manejar la lanza". En cuanto a las otras:

El que maneja las bolas,
El que sabe echar un pial,
Y sentársele a un bagual [239]
Sin miedo de que lo baje,
Entre los mismos salvajes
No puede pasarlo mal. (I, 2257-2262)

Son habilidades para las tareas rurales (para el caso, sólo ganaderas), desvinculadas por completo de la idea de trabajo y retribución (la cuestión es "no pasarlo mal"). Muy diferente del trabajo compulsivo del cantón ("la pucha que se trabaja / sin que le larguen ni un rial!", I, 426-427) y sobre todo de la actitud del gaucho resignado de la *Vuelta*, que abandona la condición matrera y recupera la mansedumbre, para pedir un lugar en el mismo orden inmodificado de las cosas con el que había cortado tan drásticamente:

Al fin de tanto rodar
Me he decidido a venir
A ver si puedo vivir
Y me dejan trabajar.
Sé dirigir la mansera
Y también echar un pial...
Sé correr en un rodeo...
Trabajar en un corral...
Me sé sentar en un pértigo
Lo mismo que en un bagual. (II, 135-144)

¹⁹ Quienes no tenían papeleta o autorización del juez de paz eran reputados vagos y obligados a servir en la milicia. Ver Ricardo E. Rodríguez Molas, *Historia social del gaucho* [1968], segunda edición, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982; sostiene este autor: "Teniendo en cuenta las disposiciones de las levas, *vagos fueron los soldados de los ejércitos de la independencui*" (destacado en el original). Ver también Gastón Gori, *Vagos y mal entretenidos. Aporte al tema hernandiano*, Santa Fe, Colmegna, 1951, y Juan Carlos Garavaglia, "El *Martín Fierro* y la vida rural en la campaña de Buenos Aires", en José Hernández, *Martín Fierro*, ed. citada de la Colección Archivos.

La única forma de entender esta disponibilidad, incluso cotejándola crudamente con la exhibición de competencias similares en el contexto de la utopía de los toldos (echar un pial, por ejemplo, pero olvidarse de que se sabe manejar la lanza), es leerla desde la ética de los consejos de Fierro a sus hijos, cuando antes de la dispersión (de la derrota) a los cuatro vientos, alcanza a establecer, desde la autoridad de padre: "El trabajar es la ley / Porque es preciso alquirit".

La secuencia trabajo idealizado-trabajo forzoso-ocio idealizado culmina con el reconocimiento de que las relaciones sociales están mediadas por el dinero (el verbo *adquirir*, en su uso intransitivo —rarísimo en la lengua estándar e insólito en la gauchesca— asume un valor absoluto), y de que la integración sumisa a ese circuito es la única condición de supervivencia.²⁰ En esta versión, el trabajo se vincula con el [240] campo semántico de las penas, desdichas y sufrimientos por medio de aquella acepción en la que su sentido figurado remite a "penalidad, molestia, tormento" y, en plural, a estrecheces y miserias. Así usa Fierro la palabra cuando al relatar la travesía del desierto con la cautiva, al huir de los toldos, dice que "Es preciso soportar / Los trabajos con constancia", y cuando, ya padre consejero, sentencia: "No aprovechan los trabajos / Si no han de enseñarnos nada".²¹ El periplo de la noción de trabajo culmina, entonces, con la prédica de la constancia (coincidente con la del narrador, que era "suma") y la resignación. No más gloria de vivir libre como pájaro del cielo. Resultado último de la *Vuelta*. Fin de la gauchesca.

Lo no gauchesco dentro del género

La vinculación de trabajos y enseñanza termina concibiendo una función didáctica del sufrimiento, cuyas manifestaciones más explícitas son estos versos: "Porque nada enseña tanto / Como el sufrir y el llorar" (I, 125-126) y "Yo nunca tuve otra escuela / Que una vida desgraciada..." (II, 4601-4602). A lo largo de su desarrollo, el poema va liberando ese saber en forma de un discurso sentencioso que el remate de las sextinas y su métrica octosilábica hacen más convincente y eficaz. Que Hernández ha abrevado en las fuentes del refranero y de un vasto repertorio proverbial es evidente, pero más importante que esa inspiración es el hecho de que ha dominado

²⁰ Como en otros cultismos, la atribución improbable de la palabra en el idiolecto de Fierro se pretende compensar con su modificación fonética en hipotética clave rústica, con la simplificación del grupo consonántico por caída del sonido de articulación más trabajosa. Ver Eleuterio F. Tiscornia, *La lengua de Martín Fierro*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1930, y el citado trabajo de María B. Fontanella de Weinberg.

²¹ También en el índice de la edición príncipe de *La vuelta de Martín fierro*, cuando se propone, para el canto 8, el título "La cautiva refiere sus trabajos".

magistralmente su técnica, terminando por perfeccionar una máquina sentenciosa propia, para confusión de filólogos tradicionalistas. Por eso, por momentos se hace difícil separar lo que pertenece al refranero de lo que es hechura original del poema, sobre todo porque, por boca de payadores, recitadores y narradores orales, muchos hallazgos hernandianos han comenzado a circular en el mismo circuito y con la misma modalidad que las piezas folclóricas, para después alcanzar una proyección mayor a través del circo, el teatro, la prensa. Esta ulterioridad del *Martín Fierro* prueba la eficacia de aquella máquina y realiza como efecto lo que Ricardo Rojas había postulado, distorsionadamente, como causa. [241]

La problemática del sufrir y el saber, tanto como su cristalización sentenciosa, adquieren una enorme importancia en la *Vuelta*, tanto por la presencia de las series de consejos ladinos u oportunistas de Vizcacha V edificantes de Fierro (y el brillo queda, casi siempre, del lado de los primeros), como por la competencia de conocimientos y destrezas retóricas que pone en juego la payada entre Fierro y el Moreno.

Duelo verbal altamente ritualizado y que siempre bordea o alude al otro duelo, el que compromete los cuerpos, así sea como amenaza latente, la payada tradicional de contrapunto hace un largo camino que deriva, urbanizándose, hacia el negocio del espectáculo y los medios de comunicación. Gran conocedor de sus códigos, Hernández produce en la ficción una payada deslumbrante y que habrá de retornar sobre el género oral, modelizándolo.

En "El escritor argentino y la tradición", Borges sostiene que la payada de Fierro y el Moreno ilustra la diferencia —que Hernández habría querido resaltar— entre la poesía gauchesca y "la genuina poesía de los gauchos".²² De modo que en el interior de un poema gauchesco, con todos los rasgos de artificio del género, la *mimesis* de la payada oral produciría un fragmento no gauchesco. Un lector contemporáneo del *Martín Fierro* viene a confirmarlo. En carta a Hernández, fechada el 12 de marzo de 1879, publicada diez días después en *El Nacional* e incorporada en 1883 a la 12ª edición de *El gaucho Martín Fierro*, Miguel Cané expresa una admiración genuina pero retaceada por el señalamiento de las "incorrecciones" y aspectos que "harían la desesperación de un retórico". No obstante, las prevenciones cesan cuando se trata de citar sus pasajes predilectos; esos pasajes pertenecen a la payada, y leídos desde la sensibilidad de Cané (o por nosotros desde su influjo) podrían

²² "Cuando esos dos gauchos, Fierro y el Moreno, se ponen a cantar, olvidan toda afectación gauchesca y abordan temas filosóficos. He podido comprobar lo mismo oyendo a payadores de las orillas; éstos rehuyen el versificar en orillero o lunfardo y tratan de expresarse con corrección." Y concluye, maliciosamente: "Desde luego fracasan, pero su propósito es hacer de la poesía algo alto; algo distinguido, podríamos decir con una sonrisa". En *Discusión*, *op. cit.*

pertenecer a Ricardo Gutiérrez, el autor del poema *Lázaro*, o al mismo Magariños Cervantes, cuyo *Celiar* había citado Hernández, a manera de largo epígrafe, como prestigiosa autorización de su *Ida*.²³ Leída en Cané, la payada de Fierro y el Moreno cambia, prácticamente, de género. Ahora, repensada la observación de Borges desde la situación de escritura, per- [242] mite postular la aparente aporía de que la gauchesca, por pura fidelidad a sus presupuestos, puede contener en su interior su contrario, una tradición que la precede y la excede; y, a la vez, utilizarla y devolverla de tal modo que ya es otra, y entra a rodar por el mundo mezclando las fuentes, contaminándolas saludablemente.

Iconos y letras

"¿Qué me faltara a mí si yo supiera leer?"
GONZALO CORREAS, *Vocabulario
de refranes y frases proverbiales*

En la payada, tras las preguntas y respuestas universales, filosóficas y "poéticas", Fierro da una estocada mortal. Al presentarse, el negro había declarado, que "En leturas no conozco / La jota por ser redonda" (II, 4053-4054). Aunque en algún aspecto la expresión permanece enigmática, sin duda denuncia un flanco débil en la medida en que proviene de un decir cuya forma más precisa se encuentra en otro lugar del texto: "De esto no entendés ni jota" (II, 2849), le dice al Hijo Segundo el adivino al que consulta por una pena de amor.

Por supuesto, la solvencia del payador negro excede las limitaciones de la letra, porque su socratismo confeso ("Mas conocer su inorancia / Es principio del saber", II, 4191-4192) hace del "sólo sé que no sé nada" del griego una vía de aprendizaje: "Dende que aprendí a inorar / De ningún saber me asombro (II, 4219-4220). De esa carencia brotan otros saberes, se diría que sucedáneos o intuitivos, que le permiten tallar muy fuerte en la payada. Entonces Fierro le busca el confesado talón de Aquiles y le pide que exponga las tareas rurales "En los meses que train erre" (II, 4378). Su rival, que se había definido como "un pobre negro de estancia" (II, 4190), no puede ignorar el contenido de lo que se le pregunta, sólo que la mañosa forma rodea materia tan simple con el empaque oscuro e indiscernible de un juego mnemotécnico elemental pero que implica, inexcusablemente, la alfabetización. La tradición rural, en todo caso,

²³ Como se ve, el mismo escritor gauchesco que tomaba distancias de Del Campo las acertaba respecto de manifestaciones de la poesía de tema rural en lengua culta, estableciendo cortes y continuidades muy diferentes de lo esperable desde una clasificaron estrecha del campo literario y cultural de su tiempo.

hubiera admitido una referencia a los ciclos naturales, a la manera del gaucho de Castañeda, cuando proclama orgulloso: "pues el año, para mí, / es cuando paren mis yeguas";²⁴ o, a la inversa, utilizando la faena agropecuaria como pauta temporal, tal como lo hace Fierro en la *Ida* al referirse a la época "Cuando llegaban las yerras" [243] (I, 217). Ordenar las tareas de la estancia por una secuencia calendaria regida por la letra parece una incrustación ajena al universo de valores reivindicados por el gaucho cantor. Por supuesto, el Moreno pierde.²⁵ Podríamos conjeturar que desde otra parte del poema —la historia del hijo de Cruz—, el "nápoles mercachifle" se lamenta por él, en su lengua macarrónica, denunciando el timo: "Ma gañao con picardía" (II, 3230).²⁶

Pero ya antes, en la *Ida*, el episodio que da origen a la payada, la inicua muerte del negro a manos de Fierro, había anticipado la cuestión de una manera impresionante. "Yo tenía un facón con S / Que era de lima de acero" (I, 1211-1212), describe con orgullosa ostentación Fierro-narrador en el inicio del relato del combate. Ese facón termina con la vida del Negro, y es el mismo que Fierro limpia en el pasto, antes de dejar atrás el cuerpo insepulto del muerto, no su memoria.

Una obra clásica sobre esgrima criolla, después de definir el gabilán como la pieza metálica que separa transversalmente, en dagas y facones, la hoja del mango —es decir, como guarnición—, releva el "gabilán en ese", que "recordaba el trazo" de esa letra.²⁷

²⁴ "Romance" publicado en *El Despertador Teofüantrópico Mysticopolítico*, n° 6, Buenos Aires, 28 de mayo de 1820, y antologizado por Jorge B. Rivera, *La primitiva literatura gauchesca*, *op. cit.*

²⁵ A propósito de esta hipótesis sobre el resultado de la payada, Pablo Ansolabehere me comenta que, en su propuesta ficcional de un nuevo final al conflicto entre Fierro y el Moreno, en "El fin", Borges pone en el nombre del pulpero hemipléjico, testigo forzosamente mudo del enfrentamiento, las erres que habían desbancado al Moreno. El pulpero se llama Recabarren. Jorge Luis Borges, *Ficciones* [1944], *Obras completas*, *op. cit.*

²⁶ Otras lecturas del final de la payada son divergentes y aun contrarias a la que aquí se propone. Extrañamente, Rojas sostiene que el Moreno vence a Fierro "con alusiones a su vida pasada" (*op. cit.*, cap. XXIV, "Argumento del *Martín Fierro*"). Tiscornia, en su edición del poema (José Hernández, *Martín Fierro*, comentado y anotado por Eleuterio F. Tiscornia, Tomo I, Texto, notas y vocabulario, Buenos Aires, Coni, 1925), descrece que el Moreno ignorase la forma de la jota, y atribuye la confesión a una estrategia para buscar "el nivel de su auditorio"; Ángel H. Azeves (*La elaboración literaria del Martín Fierro*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1960) insiste en que el Moreno pretende engañar a su auditorio y en que posee "saber libresco", y al intentar demostrarlo superpone la presunta biblioteca del Moreno con la del propio Hernández; en *El género gauchesco*, Ludmer afirma que el negro pierde la payada "porque su maestro fue un fraile y porque no conocía las tareas del campo", "no sabe decir las y por lo tanto no tiene un saber específico para los gauchos" (destacado en el original). Ver más adelante, nota 30.

²⁷ Mario López Osornio, *Esgrima criolla. Cuchillo, rebenque, poncho y chuza*, Buenos Aires, El Ateneo, 1942; reed. Buenos Aires, Nuevo Siglo, 1995. De paso, el texto de López Osornio, en su interés meramente descriptivo, muestra la alternativa obvia que Hernández tenía pero no quiso utilizar: escribir, letra por letra, el nombre de la "ese". En contraste, en su *Vocabulario y refranero criollo* (Buenos Aires, Kraft, 1949), Tito Saubidet, con una ligera diferencia terminológica, anota en la entrada "facón": "entre la empuñadura y el

En sociedades letradas con amplios bolsones rurales no alfabetizados [244] o semialfabetizados, la presencia de la cultura escrita gravita sobre estos últimos sectores de una manera más compleja que como mera oposición: un camino que hace una "U" podría ser una indicación clara para un carrero iletrado. En los albores de la independencia, Bartolomé Hidalgo había trasuntado sutilmente la admiración por la tecnología de la letra en los paisanos para quienes todo lo que tuviera que ver con lo escrito aparecía como un misterio insondable. Es llamativo que Hernández haya optado por escribir "S", y no por nombrar la letra como "ese", tal como, notablemente, lo hará más tarde con la "erre", en la payada. Es que la "erre" está convocada como letra, como trampa alfabética, mientras que la "S" es "dibujada" en el texto como mera forma. ¡Pero eso mismo remite a lo visual tanto o más que a lo oral del género! Ciertamente se trata de la forma de la letra, pero que se independiza de ella como grafismo y puede describir el comportamiento de otras formas. En otras palabras, en sentido genérico, aunque constituye una marca semiótica, la "S" remite sólo secundariamente a un código escrito: no es la grafía de un fonema sino la reproducción de una sinuosidad; en cambio, la "erre" de la payada responde inequívocamente a un sistema codificado que separa de manera tajante a quienes lo poseen de quienes no.²⁸ En nota al texto que establece para la edición crítico-genética del *Martín Fierro*, y teniendo a la vista el único testimonio autógrafo del proceso creativo de la *Ida*, Elida Lois hace, respecto del citado verso 1211, este comentario revelador: "Al escribir 'un facón con S' [en el manuscrito] JH trata de dibujar una S semejante a la de la guarda de algunos facones en un intento de inscripción icónica".²⁹

En todo caso, la S de la *Ida* y la erre de la *Vuelta* nos ponen en presencia de una fobia de Fierro hacia el otro, cuando se corporiza en un negro, hasta el punto de sacar a relucir el letrado que había dicho, desde el principio, que no era. Complementariamente, el paso del icono a la letra como tal emblematiza, junto con otros trazos más gruesos y más finos, el tránsito problemático entre el texto de 1872 y el de 1879.

Experimentación y sondeo

No puede decirse que el Moreno no haya colaborado en el tendido de la propia trampa en que cae. En la primera estrofa con la que se presenta, plena

gavilán lleva una media luna y más corrientemente, una S; de ahí viene *sumir el facón hasta la S*". Quizá no sea ocioso recordar que Saubidet es el ilustrador de su propio *Vocabulario*.

²⁸ Ver Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1993, en particular el cap. IV, "La escritura reestructura la conciencia".

²⁹ Edición Archivos, ya citada.

de asonancias, su grado de exposición es altísimo:

[245]

Yo no soy señores míos
Sino un pobre guitarrero...
Pero doy gracias al cielo
Porque puedo en la ocasión,
Toparme con un cantor
Que experimente a este negro. (II, 3977-3982)

Se trata de invitar al otro a que lo ponga a prueba. Pero la elección léxica es más feroz: al ofrecerse como objeto de experimento, el autor del desafío no hace más que habilitar los avances de la violencia de su rival, sobre todo porque el remate de su presentación, doce estrofas después, no deja lugar a dudas: "Estoy pues a su mandao, / Empiece a echarme la sonda" (II, 4049-4050). Por eso, Fierro replica de inmediato asumiendo el rol complementario en ese juego pesado: "Ah! negro, si sos tan sabio / No tengas ningún recelo; / Pero has tragao el anzuelo [...]" (II, 4055-4057).

Leónidas Lamborghini lo entendió bien cuando reescribió la payada recombinaando palabras y frases del original y proponiendo otra sintaxis y otro ritmo. En su poema "Los dos sabios", la secuencia "el Sabio Blanco experimentando al Sabio Negro" y su inversión son utilizadas como *Leitmotiv* y puestas además en contacto inmediato con otros giros más o menos distantes de ambos payadores que arrojan luz sobre el carácter exploratorio y violento de la experimentación virtual sobre el cuerpo del otro:

el Sabio Blanco experimentando al Sabio Negro: introduciéndole una sonda, haciéndole tragar un anzuelo, poniéndole cuerdas de lana, haciéndole sonar una esponja:

[...]

el Sabio Blanco experimentando al Sabio Negro adentro del huevo de gallina sin nido con una sonda metiéndole, con un anzuelo metiéndole: adentro de los volcanes.

Pero, a la vez, los roles pueden invertirse, y entonces

el Sabio Negro experimentando al Sabio Blanco en un nido de carancho, introduciéndole el peso, experimentando, introduciéndole la medida, introduciéndole la cantidad, experimentando, introduciéndole el tiempo.³⁰

³⁰ En su primera versión, el poema de Lamborghini apareció, con el título de quiasmo-empate "el Sabio

[246]

Leída en rito sadomasoquista, la payada no tiene vencedores, o en todo caso el resultado no importa más que el rito mismo y la autovalidación de su ciclo, a la manera de la dramática del truco en Borges, en el cual "los jugadores de esta noche / copian antiguas bazas".³¹

Acaso la práctica experimental nos proporcione una clave sesgada para repensar el tipo de relación que el poema establece con lo que va definiendo, con gradual precisión, como el otro, una zona irreductible e irrecuperable que viene a compensar, en su programática, el intento de incorporación productiva del gaucho. Se diría que la historia que cuenta Fierro en la *Vuelta*, en la pulpería, sobre sus padecimientos en los toldos, aporta a una demonización del mundo indígena que resultará funcional para las políticas de exterminio. El truculento relato del martirio del hijito de la cautiva no carga las tintas sin motivo: acusada de brujería por la muerte de una india, torturada, la cristiana tiene que presenciar el brutal castigo y el degüello de su hijo, con cuyas tripas el indio le ata las manos. La aparición salvadora de Fierro y el duelo subsiguiente, de narración impecable en su crudeza y vivacidad, encuentran un punto nodal en el instante en que "Pisa el indio, y se refala / En el cuerpo del chiquito". Fierro, como narrador, entiende que debe interpretar la excepcionalidad milagrosa del acontecimiento:

Para explicar el misterio
Es muy escasa mi ciencia—
Lo castigó, en mi conciencia,
Su Divina Majestá—
Donde no hay casualidad
Suele estar la Providencia. (II, 1301-1308)

De manera que la intervención divina, providencial, es la forma que asume, en la economía del poema, una justicia poética que, hacia afuera, opera por homología como justificación histórica de la civilización [247] de las matanzas que hacía no mucho tiempo Hernández había denunciado

Blanco y el Sabio Negro / el Sabio Negro y el Sabio Blanco", en *El riseñor*, Buenos Aires, Marano-Barramedí, 1975. Más tarde, al incorporarlo a la colección de *Las reescrituras* (Buenos Aires, del Dock, 1996), optó por resolver la paridad del título a través de la síntesis igualadora del número: "los dos sabios". Sintomático: en la misma dirección, su reescritura de la payada se niega a llegar al final. No procede, como Borges en "El fin", por adición, sino por sustracción. La reescritura es una nueva lectura del resultado de la payada (lo cual implica reconocer el carácter crítico —en un sentido estricto— de la escritura poética, y —una vez más— un desdibujamiento de la división rígida de los géneros. "Los dos sabios" deja a los cantores eternamente suspendidos en su juego perverso, y por eso elige concluir extrapolando la imagen de la respuesta de Fierro a la pregunta del Moreno por "Cuándo formó Dios el tiempo / Y por qué lo dividió": la rueda-eternidad.

³¹ Jorge Luis Borges, "El truco", *Fervor de Buenos Aires* [1923], *Obras completas op. cit.*

vigorosamente a través de la prensa.

Sin embargo, leída desde una sextina "casual" (es decir, nada providencial) del canto III de la *Ida*, aquella justificación se desmorona y revela su naturaleza ideológica racionalizadora. Allí, en medio del relato de las peripecias del cantón al que compulsivamente han sido "arriados" como efecto de la leva forzosa Fierro y otros gauchos, se ejemplifica la resistencia de los indios (al dolor, al castigo, a la muerte) con la generalización de un caso:

Y el indio es como tortuga
De duro para espichar;
Si lo llega a destripar
Ni siquiera se le encoge;
Luego sus tripas recoge,
Y se agacha a disparar. (I, 505-510)

Entonces, el primer destripado, en el poema, no es el hijito de la Cautiva, sino este indio-modelo de un laboratorio pampeano. Con la mayor naturalidad, la anécdota permite formular a Fierro una suerte de ley general sobre el origen bárbaro de la resistencia física aborigen, como si Hernández, contemporáneo de Claude Bernard (cita habitual de los escritores de nuestro siglo XIX cuando quieren connotarse de científicidad), quisiera cimentar los prejuicios contra los indios a través de una versión macabra del método experimental. Para probar fehacientemente la dureza del indio, la fórmula sería destriparlo. Resuena, atrás, inequívoco, otro resbalón, no ya el del indio-demonio sobre las tripitas (en diminutivo conmisericordioso) del niño, sino el de "La refalosa" de Ascasubi, concebida como carta amenaza de un mazorquero a su futura víctima, y también como un manual de instrucciones, una receta, una técnica de experimentación: "unitario que agarramos...".³² La violencia de las guerras civiles se transfiere a la violencia contra estos otros ajenos a la nueva identidad nacional en construcción, al nuevo Estado centralizado que emergerá en el 80.

Al igual que otros juegos iluminadores en los movimientos internos del texto, en las formas en que remite y se relee a sí mismo críticamente, el esencialismo en la atribución de los males a un "indio" unívoco y ahistórico encuentra su crítica relativista en el mismo poema. En aquel primer aspecto, lo siniestro sería constitutivo de la condición indígena: "Ha nacido indio ladrón / Y como indio ladrón muere" (II, 587- [248] 588). La disolución historicista de la tipología gaucha sarmientina no vale ahora para los indios. Una larga serie de atributos semejantes incluyen el del recelo hacia el blanco: "Lo que le falta

³² Ver, en este volumen, Pablo Ansolabehere, "Ascasubi y el mal argentino".

en saber / Lo suple con desconfianza" (II, 383-384); "Porque el pampa es desconfiao / Siempre de todo cristiano" (II, 1011-1012).

Pero la problemática de la frontera, enmarañadamente tejida a lo largo de los siglos a partir de la conquista, la colonización, la resistencia, la guerra, los pactos, las alianzas e incluso el comercio, es la que ha ido definiendo las actitudes de ambos lados, y sobre todo esa zona cultural permeable y mixta, mestiza y chúcara, que tan bien reconstruye Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles*. La desconfianza constitutiva del indio no resiste, pues, el menor análisis. Entonces, cuando el poema debe jugar toda su eficacia a las cartas del enfrentamiento de vida o muerte; cuando su trama (aun como parte de las necesidades ideológicas de la racionalización) debe dejar que el duelo hable su lenguaje de sangre, pone poéticamente las cosas en su lugar, y virtudes y defectos se despliegan en el vivísimo cuadro de un enfrentamiento singular y de un drama histórico:

El peligro en que me hallaba
Al momento conocí-
Nos mantuvimos así, Me miraba y lo miraba;
Yo, al indio le desconfiaba
Y él me desconfiaba a mí. (II, 1153-1158)

[249]

Bibliografía

- Jorge Luis Borges, "La poesía gauchesca", *Discusión* [desde la ed. de 1952], *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *El "Martín Fierro"* [1953], en Jorge Luis Borges, *Obras completas en colaboración*, Barcelona, Emecé, 1997.
- María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo, "José Hernández" y "Martín Fierro", en Susana Zanetti (directora), *Historia de la literatura argentina, 2, Del romanticismo al naturalismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986.
- Tulio Halperín Donghi, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Sudamericana / Instituto Torcuato Di Tella, 1985.
- Elida Lois, "Estudio filológico preliminar", en José Hernández, *Martín Fierro*, Edición crítica, Coordinadores Elida Lois y Ángel Núñez, París-Madrid, Archivos, 2001.
- Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil, 2000.
- Leopoldo Lugones, *El payador* [1913, 1916], Buenos Aires, Centurión, 1961.
- Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina* [1948], México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Adolfo Prieto, "La culminación de la poesía gauchesca", en Horacio J. Becco *et al*, *Trayectoria de la poesía gauchesca*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1977.
- Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses* [1976], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Ángel Rama, "El sistema literario de la poesía gauchesca", en Jorge B. Rivera (selección, notas, vocabulario y cronología), *Poesía gauchesca*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

[250]

Amaro Villanueva, *Crítica y pico. El sentido esencial del Martín Fierro* [1945], Buenos Aires, Plus Ultra, 1972.

Horacio Zorraquín Becú, *Tiempo y vida de José Hernández (1834-1886)* Buenos Aires, Emecé, 1972.