

MARTÍN FIERRO

POESÍA DESDE ABAJO

NICOLÁS AMOROSO BOELCKE*

El *lépero* de México, el *llanero* de Venezuela,
el *montuvio* del Ecuador, el *cholo* del Perú,
el *coya* de Bolivia y el *gaucho* argentino,
no han saboreado todavía los beneficios de la independencia,
no han participado de las ventajas del progreso
ni cosechado ninguno de los favores
de la libertad y de la civilización.¹

[En la perspectiva de la presente convocatoria para este número, Literatura Popular y de Masas, el ejemplo de esta obra de José Hernández puede resultar significativo. *El Gaucho Martín Fierro* –publicado en 1872– y su continuación, *La Vuelta de Martín Fierro* –en 1879. Producida hace más de un siglo mantiene su vigencia alcanzando una trascendencia más allá de sus fronteras. México es un lugar que le brindara una singular acogida. Son varias las posibles interpretaciones que pueden surgir desde la propuesta editorial. Atendiendo a esas potenciales diferencias he confrontado el propio objeto con ellas y el resultado es que encaja en cada

* CyAD, UAM-A.

¹ Antonio Pagés Larraya, *Prosas del 'Martín Fierro'*, Séptima Parte, IV. "Formación de colonias con hijos del país", Editorial Raigal. Buenos Aires, 1952, p. 401. Citado por John B. Hughes, *Arte y sentido de Martín Fierro*, Castalia, Madrid, 1970. Por el contexto de la cita puede suponerse que las palabras corresponden al propio Hernández.

una de las variantes manifestando la polifacética complejidad de su presencia. Para un mejor logro de tal presupuesto he tratado de ampararlo con una buena cantidad de referencias, tanto del momento de su publicación como de los comentarios que lo acompañaron a lo largo de su historia. También he considerado la extensión temporal, es decir un fenómeno que no sólo impactó a sus contemporáneos sino que se convirtió en el denominador de la nacionalidad. Que mantiene su vigencia de sentido y poética y, seguramente, seguirá proyectándose en el futuro. Uno de los factores que persisten en su éxito prolongado es que las condiciones de la explotación y la marginación, bajo aparentes cambios, siguen presentes en nuestros días y poco hace presuponer que tal situación sea erradicada, transformada por sus protagonistas, en un futuro más o menos mediato. Si la utopía que anhelamos se cumpliera cobrarían mayor empuje las nociones de solidaridad y compañerismo que el propio texto encierra o, más bien, libera. Por lo tanto, no sería un objeto de la antropología literaria sino que, probablemente, mantendría su vital presencia.

Incluso ciertas incongruencias narrativas le dan a la obra un particular sabor expresivo y la instalan en la actualidad. Ubicada en el espacio interior de sus personajes, quienes, desde un presente inclemente, recuerdan el pasado implacable. Siempre amenazador del propio momento de lo dicho. Y la memoria no suele ser precisa en el relámpago de ubicar hechos que se escabullen por los laberintos del discernimiento. Frente a lo funesto, lo único alentador es que, después de tantas y terribles experiencias, los protagonistas están allí para contarlo. Sólo el Sargento Cruz, uno de los personajes más singulares de la obra, no regresará. Originalmente cooptado por el poder y gozando de ciertos privilegios fue capaz de la extraordinaria hazaña de olvidar todo, arriesgando su pellejo por una causa justa, al evitar que la partida policial que él comandaba aprenda o mate a Martín Fierro. Los dos se perderán en el desierto buscando el amparo de la toldería india para subsistir a las destemplanzas

de sus destinos. Con esa imagen apocalíptica de dos hombres internándose en lo desconocido para huir de la represión, se cierra la obra. Sólo el éxito de la publicación nos traerá la segunda parte o *Vuelta de Martín Fierro* para contarnos de sus desventuras; una de las fundamentales es que Cruz se ha quedado en el camino.

Otro de los factores literarios que le dan actualidad es la dinámica ubicuidad de la voz narrativa. Multifacética. Tanto es el propio Martín Fierro como, y sin mayor explicación, un payador que podría ser el propio autor. Así, acontece que el protagonista se encuentra en el recinto ejercitando su canto o bien pertenece a otra espacialidad y temporalidad ya que el discurso refiere lo que le aconteció. Esto, sin dejar de prestarles a otros personajes la palabra. O, sucede que la relación se amplía y aparece un narrador de lo narrado. Una tercera persona que interviene para declamar ciertas acciones físicas que de otra manera no podrían explicitarse.

En este punto el cantor
2270 buscó un porrón pa consuelo,
echó un trago como un cielo,
dando fin a su argumento;
y de un golpe el instrumento
lo hizo astillas contra el suelo.

Obra impar inscrita en el panorama de un conjunto que le antecede y explica y cúspide al que otras aspiraron. Hay una distinción en el respeto por ese conjunto social al que intenta y consigue dar voz.

Quienes han estudiado las causas de la poesía gaucha se han limitado, generalmente, a una: la vida pastoral que, hasta el siglo XX, fue típica de la pampa y de las cuchillas. Esta causa, apta sin duda para la digresión pintoresca, es insuficiente; la vida pastoril ha sido típica en muchas regiones de América, desde Montana y Oregón hasta Chile; pero estos territorios, hasta ahora, se han

abstenido enérgicamente de redactar El gaucho Martín Fierro. No bastan, pues, el duro pastor y el desierto.²

EL CONCEPTO DE LO POPULAR

En principio, tendría dos resquicios. Se trataría de la condición temática. La propuesta del autor intentado que su narrativa esté en posibilidad de representar a ese conjunto social. Incluyendo la contingencia de absorber su léxico y, en muchos casos, sus formas de pensamiento. O bien, en el otro posible, la intención puede estar puesta en conseguir que la obra alcance altos índices de notoriedad conteniendo o no la primera propuesta. Es cierto que algo de ella suele necesitar para el logro de este posible fin; sin embargo, los mecanismos de la publicidad pueden conseguirlo y tornar multitudinario un objeto más refinado o que en su propuesta aborde situaciones paralelas o antagónicas a lo popular. En todo caso estaríamos hablando de éxito de ventas aunque suele calificársele como *popular*. Partimos de la base que en ambos casos nos encontraríamos con obras cuya intención no es el basteo comercial de muchos productos que alcanzan amplios márgenes de audiencia por el mercadeo destinado al puro negocio.

El *Martín Fierro* se inscribe en el primer caso de representación de lo popular tanto por su propuesta como por su público aunque no desestima la necesaria publicidad que los sectores de la cultura le otorgarían a la obra.

Me he esforzado, sin presumir haberlo conseguido, en presentar un tipo que personificara nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse que les es peculiar; dotándolo con todos los juegos de su imaginación

² Jorge Luis Borges, *El "Martín Fierro"*, Alianza/Emecé, Buenos Aires, 1979, pp. 15-16.

llena de imágenes y de colorido, con todos los arranques de su altivez, inmoderados hasta el crimen, y con todos los impulsos y los arrebatos, hijos de una naturaleza que la educación no ha pulido y suavizado. Cuantos conozcan con propiedad el original, podrán juzgar si hay o no semejanza con la copia.³

Actitud que presupone riesgos para quien lo intenta. Puede permanecer al margen de la literatura y su autor ni siquiera ser considerado dentro de los *atendibles*. Salvo que la propia fuerza de la palabra sea aceptada como factible o el empuje de los convocados termine por imponer su criterio.

El *Martín Fierro* tiene la particularidad de no estar escrito correctamente en la forma *culta* de la *lengua española*, sino copiando fonéticamente la forma de hablar del *gaucho*. A través de esta obra, el autor consiguió hacerse escuchar y tener eco para sus propuestas a favor de la causa del *gaucho*. Su obra narra el carácter independiente, heroico y sacrificado del *gaucho*, y lo sitúa como el verdadero representante del carácter argentino, hecho que lo enfrentó a los intereses políticos de la época.⁴

Es más, puede quedar inscrita en toda una corriente que actuando bajo preceptos similares condicione la nueva propuesta como parte de un todo indiferenciado y deleznable.

Poesía que conjuntaba lo lírico con lo narrativo fue la base del trabajo de los poetas gauchescos. En su momento, estas composiciones que hacían un uso letrado de la cultura popular, fueron consideradas el estrato más bajo de la producción literaria, por el hecho de que buscaban comunicarse con un público casi analfabeta y ajeno al circuito de la cultura dominante, utilizando sus formas expresivas y tratando sus problemas.⁵

³ Carta de José Hernández a su editor, José Zoilo Miguens, Buenos Aires, diciembre de 1872. *Martín Fierro*, Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1958, p. 327.

⁴ http://es.wikipedia.org/wiki/Mart%C3%ADn_Fierro

⁵ Sandra Lorenzano, *Presentación del Martín Fierro*, <http://programas.uco.mx/libros/latinoamericana/36/html/toc.htm>

Esa circunstancia de tener repercusión popular pero indiferencia de la cultura reconocida puede resultar dura para el escritor que no encuentra reconocimiento entre sus pares o en un público culto.

El éxito literario no lo envanece, pues ni siquiera le abre las puertas de los ateneos o las tertulias; es un éxito popular, que le satisface mucho pero sólo por el hecho de ser querido por aquellos a quienes quiere él. Posiblemente –digámoslo para matizar el juicio– haya también una adecuación deliberada a las circunstancias. Se ha pasado la vida optando, tragándose lo que no le gusta para obtener una parte de lo que desea. Ha desarrollado, así, una facultad mimética que le permite confundirse con aquello que cree necesario defender.⁶

No obstante el propio autor que nos ocupa se siente congado cuando alcanza una cierta notoriedad literaria y expresa la comprensión que la popularidad futura depende en gran parte de esas presencias, de esos juicios cultos.

Anhelo satisfacer en ella una deuda de gratitud que tengo para con el público, para con algunas publicaciones americanas, y para con los escritores que, dignándose ocuparse de mi humilde trabajo, lo han ennoblecido con sus juicios, ofreciéndome a la vez, sin ellos procurarlo, la recompensa más completa y la satisfacción más íntima (...)

Por lo que respecta a los escritores cuyos fallos honrosos colocan ustedes al frente de la nueva edición, ellos comprenderían los sentimientos que animan, con sólo manifestarles mi persuasión íntima de que el éxito pueda alcanzar en lo sucesivo, lo deberá casi en su totalidad a esos lectores, que han venido galante y generosamente a abrirle al pobre *gaucho* las puertas de la opinión ilustrada.

Ellos son autores, y de producciones ciertamente de mayor mérito que la mía, aunque de diverso género, y ellos saben,

⁶ Roque Raúl Aragón y Jorge Calvetti, *Genio y figura de José Hernández*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972, p. 131.

por experiencia propia cuán íntima satisfacción derrama en el espíritu de quien ve su pensamiento en forma de libro, el ver ese mismo libro hojeado por los hombres de letras, honrado con su aprobación y prestigiado con su aplauso.⁷

Según un autor que analiza el tema, no alcanzaría esa trascendencia sino hasta algunos años después, cuando una figura incontestable del sistema literario le otorga el crédito necesario para incorporarlo en pleno derecho a la cultura.

Martín Fierro era el Hijo de la Pampa, nuestro héroe nacional, dijo Lugones, no un forajido, y para peor, un derrotado (...) Y lo caracterizó, sin vacilar, como un poema épico.

A renglón seguido, estableció su filiación con las grandes gestas de la humanidad (...) Lugones introdujo al *Martín Fierro* en la gran literatura con una pasión y un brillo tales que nadie más tarde se atrevió a desmentirlo (...)

Pero ese mismo acto de coraje moral, raro en el mundo literario, adolecía de una notable limitación. Porque en esa misma noche inolvidable, Lugones divorcia al poema de su autor. Eleva a la gloria a *Martín Fierro* y eclipsa a José Hernández.⁸

Probablemente esa introducción en la *Gran Cultura* sea una lectura equivocada si nos atenemos a la siguiente cita que rebela la consideración del poema, casi 20 años antes, en España, en una antología allí publicada.

Ya en 1895 Marcelino Menéndez y Pelayo rebajaba juiciosamente el popularismo casi absoluto que en 1894 Miguel de Unamuno había atribuido a *Martín Fierro*: “Quizá habría que rebajar algo de su entusiasmo; quizá el poema no sea tan genuinamente popular como él supone, aunque sea sin duda de lo más popular que hoy puede hacerse”.⁹

⁷ José Hernández, *Martín Fierro*, Porrúa, México, 1979, pp. 3-4.

⁸ Jorge Abelardo Ramos, *Ida y vuelta José Hernández*, en José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, Embajada de la Argentina en México, 1991, p. XIV.

⁹ “Antología de poetas hispanoamericanos”, Madrid, 1895, t. IV, p. 150. El artículo de Unamuno a que alude Menéndez y Pelayo apareció en la *Revista Española*, Madrid, 1894, pp. 5-22: “El gaucho Martín Fierro. Poema popular

En la segunda parte, la *Vuelta de Martín Fierro*, aparece en el propio poema una afirmación que muestra el grado de convencimiento del autor por el éxito que había alcanzado la primera: es una invocación al carácter popular que ha obtenido y un desafío a sus lectores o a los posibles detractores.

Y el que me quiera enmendar,
mucho tiene que saber;
tiene mucho que aprender
el que me sepa escuchar;
95 tiene mucho que rumiar
el que me quiera entender.

Que reafirmará más adelante

145 Y empriéstenmé su atención
si así me quieren honrar,
de no, tendré que callar,
pues el pájaro cantor
jamás se para a cantar,
150 en árbol que no da flor.

Y, acto seguido, luego de esta invocación a la necesaria calidad que espera del público, se torna imperativo

Hay trapitos que golpiar.
y de aquí no me levanto.
Escúchenmé cuando canto
si quieren que desembuche:
155 tengo que decirles tanto
que les mando que me escuchen.

También se perfila el sentido de trascendencia que la obra tendría y el arduo trabajo del poeta para conseguir tales logros.

gauchesco de D. José Hernández (argentino). A Don Juan Valera". Citado en Advertencia, *Martín Fierro*, Peuser, *op. cit.*, p. XXVIII.

Más que yo y cuantos me oigan,
más que las cosas que tratan,
más que los que ellos relatan,
100 mis cantos han de durar:
mucho ha habido que mascar
para echar esta bravata.

No era para menos, la obra había conseguido una extraordinaria repercusión si se tiene en cuenta que entre esos dos momentos (1872-1879), la que luego se identificaría como primera parte, había alcanzado los 48,000 ejemplares.

Es lógico, entonces, que apunte y logre a un público de pulpería: un auditorio humillado y analfabeto ubicado alrededor de un lector de diarios, generalmente el pulpero. Homologo en su seducción sobre el público al que se ejerce en los almacenes y “despachos de bebidas” actuales con el televisor que atrayendo más público enriquece al propietario y convoca, aglomera e informa a los parroquianos (homología formal, por supuesto, porque el contenido dramático del Martín Fierro respecto de sus oyentes nada teme que ver con los contenidos des-dramatizadores y conformistas que actualmente se pasan por la televisión).¹⁰

EL CONCEPTO DE MASA

En este caso el acento está puesto en el sentido de masa como lugar de recepción del mensaje. La masa implica el conjunto de gente reunida para el logro de un objetivo y se trata de uno de los primeros umbrales de la conciencia colectiva. Así, la literatura, a excepción de la escritura política, no encontraría esa posibilidad de expresión. Salvo los casos donde el autor, un novelista, ejerza el periodismo como vehículo de opinión.

¹⁰ David Viñas, *De Sarmiento a Cortazar*, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, c. 1970, p. 25.

Al investigarse un caso de espionaje a favor de Alemania, Alfred Dreyfus, un capitán de ascendencia judía es condenado a prisión y es degradado en un proceso irregular. Emile Zola dirige una carta abierta al presidente Faure publicada desde el diario *L'Aurore* el 13 de enero de 1898 bajo el título de "J'Accuse". El escándalo, seguido por la prensa extranjera, trasciende Europa y su causa movilizará durante el destierro forzoso de Zola en Londres crecientes adhesiones y reconocimientos de franceses y extranjeros. Por lo cual será recordado por muchos como un monumento de la conciencia humana.

Aquí un texto descubre un sentido revulsivo dividiendo a la población entre quienes lo apoyan y quienes están en contra. La escritura alcanza por igual a la masa que se divide y por ello podríamos calificarla como de masas.

Masa: Término de significado vago, sinónimo de multitud, de muchedumbre. Emplease también como designación de

un estado o grado específico de *cohesión* de los componentes de cualquier agregado social... Cualquier grupo, multitud o agregado intermedio (como la clase social) es, en cierto momento, masa, comunidad o comunión, según la intensidad con que la conciencia colectiva va cristalizando. La masa significa, por tanto, la cristalización más incipiente de la conciencia colectiva. (Balduy y Willems, *Diccionario de Etnología e Sociología*) V. Wiese y sociedad de masas.¹¹

La visión puede ser diversa por el que considera con un sesgo distinto al conjunto social y puede implicar el sentido de *masa* con una connotación negativa: es el receptáculo pasivo de los mensajes alienantes. En tal caso, lo popular asume la orientación positiva. Para hacerlo, el autor establece un vínculo entre estas caracterizaciones y el sentido de mercancía en el proceso capitalista. Así producción, distribución y consumo son los factores que orientarán la consideración del trabajo intelectual y artístico.

¹¹ Carlos Echánove Trujillo, *Diccionario de sociología*, Jus. México, 1976, p.107.

Para ello es necesario sumar una tercera categoría en el contexto de las dos que hasta ahora nos ocupara: el arte de élite.

El arte elitista, originado en la burguesía pero que incluye también a sectores intelectuales de la pequeña burguesía, privilegia el momento de la producción, entendida como creación individual: supone que lo artístico se da, inaprensiblemente, en el gesto creador, y se sustancializa en la obra de arte, que por eso es fetichizada. Su valor supremo es la *originalidad*.

El arte para las masas, producido por la clase dominante, o por especialistas a su servicio, tiene por objetivos transmitir al proletariado y a los estratos medios, la ideología burguesa, y proporcionar ganancias a los dueños de los medios de difusión. Su centro está puesto en el segundo momento del proceso artístico, en la distribución (...) Su valor supremo es *el sometimiento feliz*.

El arte popular, producido por la clase trabajadora o por artistas que representan sus intereses y objetivos, pone todo su acento en el consumo no mercantil, en la utilidad placentera y productiva de los objetos que crea (...) Su valor supremo es *la representación y satisfacción solidaria de deseos colectivos*.¹²

Hay quien en el propio análisis de la obra que nos ocupa ve a la masa en un sentido *positivo* tal como la notamos más arriba siendo “la cristalización más incipiente de la conciencia colectiva”. Aquí Hernández es un auténtico representante popular, de la masa, al equipararse y evolucionar hacia la posición de ser un emisario del conjunto, dando palabra a quienes no la tienen.

El paternalista, connotado por su humanitarismo, se identifica y transforma en vocero de la masa; mira hacia los otros, los reconoce, no los vive como alteridad, puede identificarse con ellos, sentirse sostenido en ese cuerpo, hablar en su nombre y ser escuchado (...) En lo más fecundo de esa relación, Hernández logra lo que se esboza como síntesis posible en el comienzo de

¹² Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977, p.74.

los liberal románticos: el “espíritu” del autor fundido con el “cuerpo” comunitario a través de un texto donde el vocero actúa como prolongación de lo sumergido validándose en esa zona. Y a la inversa: quienes no tienen uso de la palabra lo reconocen como su “intérprete” llegando a “sabérselo de memoria”.¹³

Esta visión de un poeta consustanciado con su pueblo y específicamente con su público tiene una lectura anterior que atiende con agudeza a la contradicción entre el autor individual y la masa que lo escucha y se escucha cuando lo hace.

Resulta exacto el juicio de Federico de Onis:

El Martín Fierro, a pesar de todas las apariencias, es una obra genuinamente popular al mismo tiempo que es una obra genuinamente individual; que el genio de Hernández consistió en ser agente fiel y sumiso de ese ente misterioso que llamamos pueblo, y que en un Hotel de Buenos Aires, en el año 1872, se daba en la mente de este hombre aburrido el milagro, que tanto nos resistimos a creer, de la creación colectiva, de una obra de arte, que por eso mismo llamamos popular (“*El Martín Fierro* y la Poesía tradicional”, 1924).¹⁴

En el propio año de la aparición de la segunda parte, Miguel Cané le envía una carta elogiando la obra y señalando el grado de pertenencia del poeta al sujeto de su escritura y al de sus lectores. Luego aparecerá publicada en el periódico *El Nacional*.

Algo que me ha encantado en su estilo, Hernández, es la ausencia absoluta de pretensión por su parte. Hay cierta lealtad delicada en el espíritu del poeta que se impone una forma humilde y que no sale de ella jamás por más que lo agujeeen las galanuras del estilo. Usted ha hecho versos gauchescos, no como Ascasubi, para hacer reír al hombre culto del lenguaje del gaucho, sino para reflejar en el idioma de éste, su índole, sus pasiones, sus sufrimientos y sus esperanzas, tanto más intensas y sagradas

¹³ David Viñas, *op. cit.*, pp. 25-24.

¹⁴ Carlos Alberto Leguizamón, *Introducción*, José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, Ediciones Ateneo, México, 1965, p. 14.

cuanto más cerca están de la naturaleza (...) Es que los versos de Martín Fierro tienen un objeto, un fin, casi he dicho una misión. No hay allí la eterna personalidad del poeta, sobreponiéndose en su egoísmo a la palpitación de ese corazón colectivo que se llama humanidad. Donde hay una masa de hombres, el drama humano es idéntico.¹⁵

Otro autor ve el problema como un conflicto entre dos campos. Uno se ubica en el sector de la cultura dominante y el otro en la cultura dominada. Dentro de cada una encuentra contradicciones. Así, en la primera, señala la existencia de una corriente oficial a la que se le oponen sectores más avanzados o contestatarios en términos literarios y artísticos, un fenómeno que en ciertas ocasiones se menciona como la vanguardia de una época.

Los más elaborados escritores de la cultura dominante rechazarán el calificativo de “oficiales”, porque es cierto que han mantenido y en menor grado siguen manteniendo una disputa con las formas esclerosadas y retardatarias de la conducción oficial de la cultura.¹⁶

En el sector popular distingue una confrontación entre fracciones más atrevidas y esclarecidas con otras que pretenden una salida menos radical y por ello más acorde con el orden existente. Así, los califica como subculturas dentro del conjunto de la cultura sometida, que intenta romper con esa dependencia.

También en la corriente cultural dominada se podrán hacer distingos entre diversos cuerpos doctrinales (el populismo respecto de concepciones ideológicamente revolucionarias) aunque es posible que para una perspectiva futura se expliquen como diversas instancias del proceso evolutivo de una clase emergente que va elaborando la conciencia de sí y su inter-

¹⁵ Carta de Miguel Cané a José Hernández, emitiendo un juicio crítico sobre “La vuelta de José Hernández”. Publicada en *El Nacional*, Buenos Aires, 22 de marzo de 1879.

¹⁶ Ángel Rama, “La narrativa en el conflicto de las culturas”, en el libro Alain Rouquie, (comp.), *Argentina hoy, Siglo XXI*, México, 1982, p. 251.

pretación de la sociedad al servicio de sus diversas acciones de lucha.¹⁷

En esta concepción, el populismo adquiere el sentido de un ariete por el cual la clase dominante se introduce en el campo popular para postergar sus aspiraciones mediante estrategias que simulan atender sus intereses pero que lo desvían de su ciclo transformador.

El mismo autor reflexiona sobre la forma de incidencia del campo dominante a través de un proceso de apropiación y desecamiento de las alternativas formales y conceptuales que el ámbito popular va construyendo en su historia. Para su logro la cultura que él llama oficial apela a los más esclarecidos autores, aquellos que, como antes señalara, hasta cuestionan el propio proyecto oficial.

Una de las sabidurías del proyecto oficial de la cultura dominante consistió en no negar ni ignorar (como hicieron las culturas andinas de dominación) a los productos de las subculturas, sino que los integró al plan de encuadre ideológico, claro está que neutralizándolos y despojándolos de sus violencias reivindicativas, tarea para la cual prestó ayuda, tal como ocurriera en la cultura europea, la sobrevaloración de la apreciación estética en desmedro de la capacidad referencial de la literatura. De José Hernández a Gabino Ezeiza, del pericón al tango, del *gaucho* al *compadrito*, de Florencio Sánchez a los saineteros, todo producto de las subculturas fue molido en la rueda del plan de dominación. Para esa realización, tanto más aguda y clarividente que la ineficaz tendencia a imponer miméticas apropiaciones de los modelos europeos, se contó con un equipo intelectual de excepción: piénsese en lo que Sarmiento hizo con la figura de los caudillos rurales, Mitre con la historia de la emancipación, Lugones con la literatura gauchesca, Borges con el *compadrito* y el universo suburbano.

¹⁷ Ángel Rama, *ibid*, p. 251.

Lo cierto es que, sea desde una perspectiva o de su opuesta, vemos que el *Martín Fierro* se ubica en forma inequívoca en el campo popular y se constituye en una reivindicación de un sector social postergado al momento de su próxima desaparición por la transformación económica y política del país que lo engendró.

El sentido de trascendencia de la obra tiene una innegable presencia en amplios sectores ligados, real o ideológicamente, al que el poema expresa. Ahora bien, esto corresponde a una época, agotada la misma podría tener una vida más o menos efímera. No es el caso, tal podemos constatarlo en la siguiente cita que lo ubica entre los mayores libros de la literatura argentina.

Constituye *Radiografía de la pampa* –junto al *Facundo* y al *Martín Fierro*– uno de los libros fundacionales de la literatura argentina; más aún, de la latinoamericana; legítimo es, por tanto, situarlo entre los configuradores de nuestra personalidad cultural.¹⁸

La obra es la voz del desposeído que encuentra una razón de su condición a través de dos generaciones que por motivos diversos han sido estigmatizadas y perseguidas. Es una respuesta a la visión oficial que pretende y consigue exterminarlo en la medida que las condiciones económicas ya no requieren de sus servicios. El momento demanda peones, tal lo ejemplifica su hijo cuando en su discurso dice:

Si alguna falta cometo
La motiva mi inorancia;
No vengo con arrogancia
1770 Y les diré, en conclusión,
Que trabajando de piñón
Me encontraba en una estancia.

¹⁸ Gregorio Weinberg, *Liminar*, en Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, Colección archivos, UNESCO y Ministerios de Cultura de España y Francia, México, 1991, p. XV.

El ámbito del *señorío* siente fastidio de esa figura que en su perspectiva pasa a ser la causa de todos los males y una rémora frente al *progreso*. Alguno de sus intelectuales orgánicos se expresa con desdén y odio de ese ser al que habría que exterminar.

En 1856 envía desde París a Buenos Aires el proscripto unitario y poeta romántico Miguel Cané (padre), un extenso artículo sobre el *gaucho* bonaerense. Sus opiniones no son favorables para el poblador rioplatense. Comienza por denominarlo con palabras sentimentales y nostálgicas, llamándolo “cóndor de los Andes”, “rey de las praderas”, “trovador de las cabañas pajizas” y con otras adjetivaciones similares.

Nacido en estos tiempos que no tienen límite –agrega–, lleva en su alma la idea exagerada de su poder y libertad: su vida, sus deseos, sus planes, participan de ese sentimiento del infinito que encuentran en la naturaleza, que le empuja a todo lo nuevo, extraordinario, sin ocuparse de las causas que lo arrastran.

Pues bien, Miguel Cané opina que “esa familia parasitaria”, como denomina al *gaucho*, fue demasiado numerosa y causa de todas las desgracias del país.

Beduinos de las campañas abundantes –escribe–, donde la naturaleza ha tirado a manos llenas todo lo necesario a la vida animal, el *gaucho* es perezoso, inhábil para los trabajos de la industria; nace, se cría y vive debajo de ese cielo azul, recibiendo de la tierra, a manera de las plantas tropicales, la cera que la nutre. ¿Que le importan los desquicios sociales ni el porvenir en general? Su querida, su caballo y su individuo constituyen para él la creación entera.¹⁹

Dos factores permanecen menos evidentes sobre la naturaleza del escrito; uno es lo que se dice de los indios a los que se

¹⁹ Ricardo E. Rodríguez Molas, *Historia social del gaucho*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, pp. 245-246. Cita a Miguel Cané, “El gaucho argentino”, en *La Revista de Buenos Aires*, t. V, Buenos Aires, 1864, p. 601.

subhumaniza; incluso, pese a ser tierra de refugio durante cinco años, no se termina de asimilar.

1590 dos como gaucho matrero
y cinco allá entre los indios

La visión es la oligárquica que gestará, y conseguirá, su exterminio. El *gaucho* resulta el despojo intermedio que aun en el entorno de su persecución asume como real el discurso de la clase dominante. Hernández no consigue identificar la similitud entre una y otra condición pese a que le resulta satisfactoria para ocultar a su protagonista durante ese lustro.

Y satisfecho el salvaje
650 de que su oficio ha cumplido,
lo pasa por ahí tendido
volviendo a su haraganear.

Es para él como un juguete
escupir un crucifijo;
735 pienso que Dios los maldijo
y ansina al ñudo desato:
el indio, el cerdo y el gato
redaman sangre del hijo.

El indio, el verdadero desplazado de su lugar de pertenencia. El que no tardaría en ser aniquilado unos años después con el pretexto de asegurar las fronteras entre una y otra comunidad pero cuyo motivo central era apropiarse de sus tierras, sobre todo de las que sirven de escenario a la obra, y cuya maravillosa prodigalidad será finalmente malgastada al extenderse el latifundio. Recordemos la referencia del protagonista, algo al que constantemente llamó desierto y que podría dar lugar a equívocos.

En el desierto es muy raro
1490 que uno pueda escapar.
¡Todo es cielo y horizonte
en inmenso campo verde!

El morador de nuestros pueblos conoce los nombres de los inmediatos, pero no los ve; el campo y el cielo no ofrecen reposo a la vista, ni al alma un punto en que descansar.²⁰

Se trata de una de las llanuras más ricas del mundo, y la cruzada contra los indios, que luego emprendiera el Gral. Roca, tuvo también esa denominación *Campaña al desierto*. Expandió las fronteras asimilando o aniquilando al indio. Fue tal el júbilo que despertó su acción que poco después se presentó como candidato y ganó la presidencia de la República.

En 1879, el ejército federal bajo el mando de Roca lanzó una gran ofensiva, que empujó las fronteras de la República hasta el Río Negro, y poco más tarde hasta cerca de sus límites actuales. Con la “Conquista del Desierto”, Roca hizo realidad una de las aspiraciones hondamente sentidas de los grupos terratenientes. En poco tiempo, la cuestión indígena fue resuelta de un modo que excedía sus expectativas más optimistas. (...) Los indígenas habían sido reducidos o aniquilados, y las tierras que antes señoreaban podían ser incorporadas al dominio del Estado, y pronto al dominio privado. El enorme botín favoreció la venta de enormes superficies. Entre 1878 y 1882, unos veinte millones de hectáreas fueron vendidas en grandes unidades, y no sorprende que algunos de los principales terratenientes se contasen entre los mayores compradores.

El miedo al indio y su caracterización como irreconciliable con la República por su naturaleza salvaje es también visto en la obra como un enemigo. La descripción que de él se hace coincide con el buen sentir de la clase dominante. Ni siquiera cuando Martín Fierro huye con su amigo Cruz para librarse de una persecución implacable y después de peligrosas vicisitudes encuentra amparo en la toldería, el juicio se modifica. Al contrario, se reafirma. Una virtud que le concede es la capacidad para escoger caballo. Es entendible desde la perspectiva que para él significaba un buen animal, sobre todo buen compañero y por lo tanto confiable.

²⁰ Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, *op. cit.*

El caballo: Era su otro elemento indispensable. Un hombre sin caballo era la mitad de un hombre. Este hecho es sociológicamente explicable por el escaso arraigo a la tierra que tenía el paisano. Todo su mundo comenzaba y terminaba en el caballo. Él era toda la visión de su universo. Sobre el lomo del animal se encontraba su hábitat y de sus patas para abajo empezaba a perder la comprensión del mundo que lo rodeaba.²¹

Pa quitarle las cosquillas
con cuidao lo manosea;
1415 horas enteras emplea,
y, por fin, sólo lo deja
cuando agacha las orejas
y ya el potro ni coccea.
Jamás le sacude un golpe,
1420 porque lo trata al bagual
con paciencia sin igual
al domarlo no le pega,
hasta que al fin se le entrega
ya dócil el animal.

Otro mérito que le encuentra al indio está en su sentido de colectividad. Un factor de organización y equilibrio muy difícil de encontrar en la civilización a la que el *gaucho* *despertenece*.

Se reparten el botín
con igualdad, sin malicia;
no muestra el indio codicia,
640 ninguna falta comete:
solo en eso se somete
a una regla de justicia.

El indio es un tema fundamental en la obra de Hernández (...) el *gaucho* odiaba al indio tanto como la oligarquía odiaba

²¹ Alberto Segade, prólogo a *Martin Fierro*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2000, p. 10.

al *gaucho*. O mejor dicho, el *gaucho* odiaba al indio porque la oligarquía le había enseñado a odiarlo: quien no entienda esta circunstancia difícilmente entenderá el *Martín Fierro*.²²

El entendimiento que solicita es la comprensión de un escritor producto de su época que no tenía otros ojos para delimitar su juicio que el proporcionado por la clase dominante. Por un lado realiza un alegato a favor del *gaucho* sin entender que comparte su condición el indio. Desarraigado, condenado a matar para subsistir, se asemeja demasiado al propio *Martín Fierro*. Ese destino incierto que el propio autor experimentó en carne propia, incluso su exilio, que es donde arranca la producción de esta obra, tendría concomitancia con el paso de *Fierro* en tierra de indios. No obstante no le permite ver la realidad de ese otro tan condenado como su protagonista, el velo ideológico es más fuerte que la realidad y sus similitudes.

Pero en el pasaje de 1872 al 79, entre los dos “infiernos” (el de los indios –hacia donde se dirige el rebelde y donde se disuelve en mito– y el de la frontera) opta por el hombre blanco: Hernández, después de verificar sus límites, vuelve al seno de la ideología de su clase; el cuerpo que le ofrece la indiada no puede reconocerlo como propio. Aquí sí que la frontera es límite territorial, de propiedad y de ideología.²³

El otro sector al que se le confiere un perfil pérfido es el de los inmigrantes, particularmente el italiano. El autor no consigue asociarlo con su severa circunstancia en el exilio. Podría haber visto con una mejor perspectiva la experiencia de tantos inmigrantes, que no sólo están en una tierra extraña sino que también se ven obligados al servicio de las armas, a esa dura condición que el propio *Fierro* narra como oprobiosa. Llegaban desde muy lejos, escapando a una vida inmensamente cruda en su tierra de origen. Venían con la esperanza de un futuro mejor, para terminar en la frontera como carne de cañón. Asume de tal

²² Alberto Segade, prólogo a *Martín Fierro*, *op. cit.*, p. 11.

²³ David Viñas, *op. cit.*, p. 25.

manera la ideología del gaucho que termina coincidiendo en ese rechazo que el poblador autóctono siente por el recién llegado: temor y desprecio.

Cuando llueve se acoquinan
como perro que oye truenos.

915 ¡Que diablos! sólo son güenos
pa vivir entre maricas,
y nunca se andan con chicas
para alzar ponchos ajenos.

Una obra que se inscribe en forma indeleble en la postura de identidad y denuncia sobre una situación de marginación y persecución. Como tal se convierte en la inequívoca representante de un amplio sector social que convocado en sus páginas responde con una extraordinaria adhesión. Las esferas de la cultura terminan reconociendo su valor como testimonio literario con plena compatibilidad estética y concluyen incorporándola como propia de su estrato cultural.

Hace cuarenta o cincuenta años, los muchachos leían el *Martín Fierro* como ahora leen a Van Dine o a Emilio Salgari; a veces clandestina y siempre furtiva, esa lectura era un placer y no el cumplimiento de una obligación pedagógica. Ahora, el *Martín Fierro* es un libro clásico y ese calificativo se oye como sinónimo de tedio. Por su mero volumen, las ediciones eruditas contribuyen a la difusión de ese error; la indudable extensión del doctor Tiscornia ha sido atribuida al poeta comentado por él. Lo cierto es que el *Martín Fierro* abarca unas ochenta páginas y podemos empezarlo y concluirlo, sin exceso de velocidad, en un solo día.²⁴

²⁴ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 9.