

Martín Fierro. *Historia, política y literatura en la Argentina del siglo XIX*

Nancy Fernández
CONICET-UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

ABSTRACT

The present work tries to develop the analysis of the poetic composition of *Martín Fierro*, by José Hernández, considering the plot of political, ideological, historical and biographical motifs that are part of the textuality. We will address the tensions that go through the subjectivity that goes from the author image to the main character. Those tensions will be considered as contextual conditions between the two parts, which make up the entire poem: *La Ida* (1872) and *La Vuelta* (1879).

Keywords: literature, politics, context, tradition.

El presente trabajo procura desarrollar el análisis de la composición poética del *Martín Fierro*, de José Hernández, teniendo en cuenta la trama de motivos políticos, ideológicos, históricos y biográficos que forman parte constitutiva de la textuality. Abordaremos las tensiones que atraviesan la subjetividad desde la imagen de autor al personaje protagonista, en tanto condiciones contextuales entre las dos partes que conforman la totalidad del poema: *La Ida* (1872) y *La Vuelta* (1879).

Palabras clave: literatura, política, contexto, tradición.

Liminares. La violencia como matriz cultural en la literatura argentina

No es la primera vez que decimos que la violencia es un dispositivo ideológico y estético en la literatura argentina del siglo XIX. La violencia en tanto motivo generador del texto, más que “tema” o meramente “materia”, alcanza el estatuto operativo y define los lugares de enunciación para ciertos nombres propios: aquellos que figuran como huellas indelebles de nuestra tradición nacional – Esteban Echeverría-Pedro de Angelis, Luis Pérez-Hilario Ascasubi. Conviene aclarar de paso que tradición, más aún que reservorio del pasado, es para nosotros, siguiendo a Piglia, una categoría productiva, que supone una apertura potencial de series, textos, autores, un vínculo móvil, dinámico de relaciones por oposición a la noción de canon, estable, ligada a procesos de institucionalización o fijación de símbolos y normativas funcionales. Es claro que ambas suponen construcciones identitarias colectivas. Pero la “violencia”, articula las relaciones variables, los desplazamientos entre los escritores – sometidos al proceso de visibilización y eficacia de sus textos – y el “estado de las cosas”; escritores – poetas, ideólogos, biógrafos, analistas, periodistas e intérpretes – y política, lo que equivale a recordar el carácter que emplaza la literatura decimonónica fuera de toda posibilidad de pensarla como autonomía y especificidad. Escritores y política – acuerdos, polémicas, desafueros, pactos- en términos de pensar y construir la Nación y articular los mecanismos institucionales que la sostengan y la organicen. Podemos pensar un comienzo fundacional con el reconocimiento de Echeverría de la necesidad de inventar una lengua para materializar la ruptura con la herencia hispánica, en pos de una utopía nacional. En el mismo horizonte irradiado de la interpelación contemporánea, Sarmiento consolida su clásica dicotomía de Civilización y Barbarie, con los consabidos bieses y enveses de posiciones que traman su obra – en torno de Facundo, y en parte de Rosas –.

José Hernández y su Martín Fierro, vienen a coagular las tensiones que la década del 70’ afirma como movimiento creciente hacia la modernización del país y el camino progresivo pero definitivo en 1880, de la constitución del Estado moderno, oligárquico y liberal de Julio Argentino Roca. Para llegar a tal instancia de homogeneización social – que Roca pone a funcionar en parte con la creación de la Liga de los gobernadores- se consolida la clase dirigente aglutinando los intereses económicos ligados al puerto y a los terratenientes agroexportadores. Desde el punto de vista político cultural, el grupo de escritores que conocemos como la Generación del 80’, asumen funciones públicas y ministeriales. Y en el marco epistémico del positivismo – Comte, Spencer –, en nombre del progreso ilimitado de la historia por vía de la razón, se formulan las coordenadas que

tienden a disolver o expulsar los elementos perturbadores tanto de la armonía social como racial y cultural.

Dos son los factores de riesgo y de conflicto: el indio y la inmigración. Si el primero se resuelve con la segunda parte de la campaña de Roca al desierto en 1879, el segundo constituye el elemento disruptivo que lejos de aplacarse, provoca una serie de medidas preventivas y reacciones de rechazo programático. Con todo, podemos acordar los términos de la pacificación administrativa que Roca convierte en eslogan sintético y condensador, subrayando que 1879 supone un cambio definitivo en la geografía rural con la adopción terminante del alambrado y la distribución de las hectáreas que son repartidas entre las jerarquías castrenses. Ese corolario es el punto de llegada de los conflictos desatados aún después de Caseros con la caída de Rosas en el 52' ante Urquiza. Con su derrota y asesinato, y luego de la batalla de Pavón en 1861, definitivamente se inicia de, modo gradual, el trayecto del liberalismo triunfante con las consecutivas presidencias de Mitre, Sarmiento y Avellaneda. Los sucesivos conflictos entre Buenos Aires y las provincias, la persistente negativa de los autonomistas porteños a aceptar la Constitución que propiciara Urquiza, finalmente cede con Avellaneda que en 1880 poco antes de la asunción de Roca al poder, federaliza Buenos Aires. Pero antes mencionamos al indio y la inmigración como los dos factores que constituyen el foco de mira, sin eufemismos, el punto de exterminio en cuanto al primero y la aguda preocupación de la clase protagonista del destino nacional, que ve amenazada su integridad racial, su identidad colectiva, en la figura de la alteridad inmigratoria. Podemos señalar así, que los signos ideológicos del par Civilización y Barbarie se desplazó de los gauchos, las montoneras y los caudillos en los que Sarmiento había fijado su mirada. Hacia 1880 el gaucho no sólo es recuerdo sino que promete una eficaz simbología conciliadora (a partir de la perspectiva roquista que será devuelta y reforzado luego a comienzos del siglo XX con la operación cultural de canonización que realiza Lugones como efeméride del Centenario); el rostro extinto del gaucho será el reaseguro y la caución para constituir el antídoto nacional frente a los embates del extranjero indeseado.

José Hernández y la construcción de su imagen pública

En cierto modo podemos plantear una serie claves históricas y políticas, síntomas de tensiones, ambigüedades y contradicciones, en la parábola que nuestro autor traza en tres momentos claves (personales, históricos). El folleto sobre el Chacho Peñaloza (1863) escrito y publicado en *El Argentino* a raíz de su asesinato que tiene como destinatario al público en general y a Sarmiento en particular en carácter de acusado directo. Se trata de un texto que reescribe y

reedita como libro en 1875 con correcciones y supresiones (cuando quita voluntariamente las partes más ofensivas). En segundo lugar, la escritura y publicación del libro que lo conduce a la gloria, el célebre *Martín Fierro*, publicado en dos momentos políticos bien distintos: 1872 y 1879. Y un tercer momento que podemos ubicar con la publicación de *Instrucción del estanciero* en 1881, editado en Casavalle y dirigido sin mediaciones a los pares de su propia clase: la oligarquía terrateniente.

Más allá de las tensiones, contradicciones que signan la vida y obra de Hernández, el ideogema del paternalismo se mantiene como el hilo conductor que promueve la actitud estratégica y protectora hacia la clase subalterna (la del proletariado rural y pequeños productores agrícolas), a quienes conviene mantener conformes. Así cierra Hernández la parábola autobiográfica, clausurando definitivamente el ciclo de batallas y destierros, para avalar en la última etapa la candidatura presidencial de Julio Argentino Roca, y continuar con su desempeño encomiable como senador nacional.

Cuando Hernández publica en 1872 la historia del gaucho Martín Fierro, también conocida como *La Ida*, lo que da a conocer es, al decir de Borges, un alegato antimilitar. Desde su perspectiva, el poema que, en primera persona, comienza narrando “una pena extraordinaria”, morigera el rango cívico y heroico del que había querido investirlo Lugones. En efecto, el relato contextualiza las condiciones desiguales mediante las que el gaucho enfrenta la ley del Estado. Sin embargo, inicialmente, el protagonista no asume ni la injusticia ni la arbitrariedad que la ciudad ejerce como domesticación y empleo práctico de su cuerpo; en este sentido, advierte tardíamente que el uso de su fuerza para la defensa de la frontera nacional, suscribe un saber ejecutado como simulacro de orden y disciplina. Ni se queja ni se opone al arreo que las partidas policiales realizan en el campo; por el contrario, con mansedumbre y hasta ingenuo sentido del deber, recoge su mejor atuendo y se dispone a la obediencia que sentará las bases discursivas de la textualidad. Así, la exposición sobre las razones de su autodefensa, complementa la impugnación del sistema que se convertirá en su enemigo. Es allí donde se inscribe la principal tensión del género: la cesura entre el dolor de la vida personal y la potencia emblemática por representar una situación colectiva. Martín Fierro exalta los rasgos individuales de un personaje único, (que Borges juzgaba de acuerdo a la función pronominal del relato en primera persona); sin embargo también representa el conjunto de las víctimas de un lento proceso en vías de la modernización nacional. Aquí podemos señalar: una primera persona que incluso parece indicar las tumultuosas incursiones de Hernández en política cuando él mismo venía participando de las últimas rebeliones al mando del entrerriano López Jordán. La historia del género gauchesco se inscribe desde su inicio por los dos tonos imperantes que van

desplazándose de acuerdo al contexto (Ludmer, 1988); el desafío y el lamento pautan los ritmos del habla pero el carácter de alegato que propone la primer parte del *Martín Fierro*, marca las torsiones de la voz gaucha entre la queja y la denuncia más el tono intimista propiciado por el registro de una autobiografía ficcional. Y si se quiere, una intimidad proclive al acto jurídico de una confesión. Si la subjetividad se constituye en torno de la ley y del delito, las posiciones del sistema de enunciación refrendan el entramado complejo de ambas imágenes, la del autor y la del personaje, sus cercanías y distancias. Porque aún sin las denotaciones y referencias puntuales, la historia y la política subyacen como el soporte discursivo, cuyas marcas se restituyen en la eficacia de un trasfondo. La presidencia de Sarmiento profundiza el autonomismo porteño en detrimento de la campaña y las provincias del interior; y ya en 1877 se inaugura con el presidente Avellaneda la Penitenciaría que oficiará de marco a la historia del hijo mayor de Fierro. No resulta ajeno que hacia la década del 80' y los avances epistémicos y científicos tras el positivismo, la herencia filial sea la del castigo por una culpa que arrastra como una maldición.

Desde una incipiente cultura de masas (desde el desarrollo embrionario de la imprenta, la prensa y la industria editorial, no aún en el siglo XX sino promediando los finales del XIX), *Martín Fierro* reafirma su carácter popular en tanto fenómeno de éxito en ventas y reediciones. En la trama de acontecimientos que configuran las materializaciones y los efectos, articulados en la trama de producción y producto, la vida propia (la práctica y el saber de Hernández y su rol como periodista) será materia escrita. Por esta razón, y como bien señala Elida Lois (2001), aunque el proyecto mental que ha precedido un proceso de escritura resulte inaccesible para el investigador, la perspectiva crítica de genética y producción textual, enfatiza las remisiones productivas entre texto y contexto. En este sentido, es indudable que el lenguaje de *Martín Fierro* y su materia poética debieron ir tomando forma en un complejo espacio de interacción entre vida, política y literatura. Así se producen esas subjetividades representativas de cuestiones generales y colectivas reenviando a su vez a procesos autobiográficos, retratos y remisiones entre la imagen de autor y el personaje de su creación. No se trata de otra cosa que de la trama de identificaciones –verídicas, ficcionales– postuladas por Tulio Halperín Donghi (1985). Lois recupera como génesis externa de *El gaucho Martín Fierro*, un documento que sale publicado en agosto de 1854, por la Revista del Plata de Buenos Aires; en el mismo, resuena ya, la voz social que habrá de escucharse en *El gaucho Martín Fierro* dieciocho años después (una voz que representa claramente una “alianza de clases”. Se trata de la memoria descriptiva de los efectos de la dictadura sobre el jornalero y el pequeño hacendado de la Provincia de Buenos Aires; allí, sus autores se identifican como “pobres pastores y labradores de esta provincia”, y declaran que se sienten:

Los siervos del Río de la Plata [...]inferior a los esclavos del Brasil. [...] nosotros estamos cada día arrancados de nuestros hogares, o cazados en los campos como se cazan avestruces; y cuando caímos en las bolas de algún teniente alcalde, es para que haga de nosotros lo que se quiere, guardia, blandengue, doméstico (Lois, 2001, p 421).

En el mundo rural, entre la cima de la pirámide económica y social – que ocupan los hacendados – y la masa de gauchos desposeídos que constituyen la base, estaban estos labradores y pastores, ya desde las tramas poéticas de la primitiva gauchesca. A esta clase social pertenecerá el protagonista del poema de Hernández, que sabe manejar los útiles de labranza, y tuvo en mejores épocas un campo arrendado y hacienda. “Después me contó un vecino/que el campo se lo pidieron/la hacienda se la vendieron/en pago de arrendamientos/y que se yo cuantos cuentos/pero todo lo fundieron” (Hernández, 2001, p. 328).

Fierro representa al integrante de un grupo vulnerable al reclutamiento, el de los arrendatarios y trabajadores en tierra ajena, cuyo patrimonio les permite vivir de sus ganancias, mientras que los asalariados están exentos del servicio de frontera. Hernández, de este modo, ejerce la defensa autorizada por el proteccionismo paternalista hacia el sector que sostiene y sirve los cimientos de su clase: la de los estancieros y terratenientes. Después de haberse retirado de la milicia en 1854, Hernández adhiere al Partido Federal Reformista que sostenía la necesidad de incorporar a Buenos Aires a la Confederación. Elida Lois cita la carta del 27 de junio de 1857, en la que Sarmiento cuenta crudamente a Domingo de Oro cómo fueron derrotados los reformistas en comicios fraudulentos:

[...] la audacia y el terror, empleados hábilmente, han dado este resultado admirable e inesperado...los gauchos que se resistieron a votar por los candidatos del gobierno fueron encarcelados, puestos en el cepo, enviados al ejército para que sirvieran en las fronteras con los indios y muchos de ellos perdieron el rancho, sus escasos bienes y hasta su mujer (Zorraquín Becú, 1972, p. 523).

Esto parece contener el esquema de *El gaucho Martín Fierro*. A partir de entonces comienza el éxodo de los reformistas a Paraná entre ellos Hernández, que en 1860 emerge como redactor de *El Nacional Argentino*, órgano oficioso de la Confederación. Después de haberse desempeñado en la redacción de *El Argentino* (donde se publicó en 1863 la serie de artículos que después formaran parte del folleto *Rasgos biográficos del general D. Angel V. Peñaloza*): y luego de haber ocupado cargos de segunda línea como funcionario, Hernández regresó a Buenos Aires en noviembre de 1868. El 6 de agosto de 1869 aparece *El Río de la*

Plata – diario que funda y dirige- en cuyas páginas se propone un programa político: autonomía de las localidades, municipalidades electivas, abolición del contingente de fronteras, elección popular de jueces de paz, etc. Pero cuando en abril de 1870 estalla la revolución del entrerriano Ricardo Lopez Jordán, el ya próximo autor de Martín Fierro cierra su diario y en noviembre se une a las fuerzas del caudillo. En 1871, después de tomar parte en la batalla de Ñaembe, donde son vencidos, se exilia en Sant’Ana do Livramento (Rio Grande do Sul). A fines de 1872, la imprenta de La Pampa editó *El gaucho Martín Fierro*, en un folleto de ochenta páginas que se ofreció en venta a comienzos de 1873. Sin embargo, a pesar de la cercanía popular que suponía sostener los idearios federales, el autor toma distancia del poema gauchesco en su carta-prólogo dirigida a Zoilo Miguens: “Es un pobre gaucho, con todas las imperfecciones de forma que el arte tiene todavía entre ellos” (Hernández, 2001, p. 290). La cita supone un modo de confirmar que la obra no está dirigida de entrada al proletariado rural sino a una clase dirigente (a los vencedores y a los vencidos de contiendas antiguas y recientes pero a una clase con vocación de poder). Y en este mismo sentido funciona el anuncio desde la tapa del folleto sobre la anexión de un artículo programático: *El camino trasandino*. Es cierto que Hernández también ha previsto para su poema gauchesco un ámbito de circulación mayor. Un suelto publicitario sobre el folleto – publicado el 17 de enero de 1873 por el diario La Pampa- incluye este dato. “El autor lo ha puesto en venta a bajo precio para que esté al alcance de todos los habitantes de la campaña” (*ivi*, p. 253). Pero esto significa la campaña alfabetizada. El texto se hace cargo de la grave situación de injusticia social que permite suponer la posibilidad de revueltas populares o de amotinamientos en los fortines, de resistencias por parte del proletariado rural y de los pequeños arruinados productores donde las salidas parecieran ser desertar del ejército, hacerse matreros, o huir a tierra de indios.

Usos, desvíos, resonancias.

Si citamos los textos que forman los bordes genéricos del poema es porque resulta útil hacer funcionar los materiales en términos de un modo de representación ajeno al recurso de la referencialidad directa, como sucedía en la etapa anterior de la gauchesca, representada por Hilario Ascasubi y Estanislao Del Campo. En contraste con las gacetas gauchipolíticas, de carácter directamente performático y apelativo, Martín Fierro consiste en una escritura que evita deliberadamente tanto los aspectos puntuales del presente, como aquellos localismos y precisiones de la etapa anterior, evitando el trazo minucioso del registro documental de los episodios que narra y describe, que sí podemos leer en *Gobierno Gaucho*, publicado por Del Campo en 1870. Sin

embargo, el carácter abstracto que asume la cesura poética entre relato y descripción, no invalida su carácter de representación testimonial de un conjunto de injusticias e iniquidades sistemáticas infligidas por el Estado sobre una clase social y un sujeto en vías de desaparecer. En esta misma línea, la enunciación despojada de referencias concretas a episodios y acontecimientos, la segunda parte conocida como *La Vuelta*, modifica no solo la perspectiva ideológica y política sino también el tono y el registro de la voz protagonista: no hay denuncia sino una cohibida demanda de integración social. El texto, entonces, aparece editado por Librería del Plata en 1879, solicitando permiso para incluirse al mundo del trabajo y, en eso sí es bien claro, lograr “adquirir”: la unción estatal y el dinero como medio y legitimación de la existencia. Un infinitivo cuya deformación deliberada en lo fonético – respecto al léxico normado del idioma que expresaría “adquirir” – señala las solicitudes y necesidades del presente, respondiendo a superar las interdicciones del pasado. Pero si habla de “adquirir” que también aparece formalizado como imperativo moral transmitido más tarde a los hijos en forma de sabios consejos (en tanto prenda de garantía del proyecto estatal en marcha), alude, metonímicamente, a la hacienda, patrimonio y posesión perdida (expoliada hace siete años), donde junto con los bienes materiales y el dinero pierde las muestras cabales de su procedencia de paisano respetable. Tenía, un capital pero también hijos y mujer. En la solicitud y el pedido que repone la originaria mansedumbre, “adquirir” vuelve a los pliegues de las tensiones con el Estado regulador.

El dinero se manifiesta en la forma hipostasiada de promesa y trabajo honrado cuya expectativa es la renta o el pago que acredita el mérito. Y allí donde aparece la dirección integradora al sistema, el texto corrige y borra los anteriores usos de la palabra “cuento”. Los versos transcriptos en la página 7, muestran la acepción de treta y engaño, remitiendo también a los usos del canto y cuento como narración que expone hechos; así enfatiza el saber práctico que como el paisaje –el campo, la llanura, el cielo abierto, el viento–, forma parte constitutiva del protagonista. En contraposición, presenciamos el no saber y el desentendimiento respecto de la política y la economía que la tercera persona del plural “ellos”, alejan del campo al escenario de una procedencia espúrea ligada a letras, boletos, actas y documentos que se hacen cargo de compras, ventas, transferencias notariales (lo que hace pensar en el saber de la ley escrita y en la palabra de la ciudad).

Hablábamos de tensiones e identificaciones, y aquí funciona esa misma distancia que Hernández inscribía en el prólogo dedicado a Zoilo Miguens, como pacto entre miembros de una misma clase social. Lo que aquí está presente, es el saber de la política inherente al autor y al grupo al que pertenece. Y lo que pone de relieve Martín Fierro, es el factor del dinero, en su inherente ambivalencia que

por un lado expone su cara legal en un circuito laboral idealizado – en la segunda parte; y por otro, la corrupción que, en la primera parte muestra la economía irregular en los fortines, la misma que permite a los soldados esconder las armas y revenderlas o acumularlas. Martín Fierro se hace desertor luego de soportar con estoicismo cepos y estaquiadas (formas de castigo que sí describe con minucia y detalle). Así, el hecho que lo impulsa a convertirse en fugitivo y volver a su querencia, es que no recibe paga por no encontrarse en la lista que certifica la legitimidad del pago. La secuencia se completa cuando advierte que no le ha quedado nada, todo se lo han quitado (sin los personalismos a los que nos tenía acostumbrados *Juan Moreira* de Eduardo Gutierrez, también de 1879). Recién ahí, luego de tres años, cuenta que se hace matrero. Aquí y ahora, vuelve a aparecer en futuro y en condicional, la apuesta positiva después de una pérdida.

José Hernández supone una serie de usos y operaciones culturales y políticas pero antes de su ingreso en la esfera canónica, acredita particularidades que revelan un aporte novedoso. Llegado este punto, hay que revisar al menos tres cuestiones: a) un sistema de enunciación (y sus vínculos con el contexto), b) la convención del género (como la escena fundacional del diálogo entre compadres, paisanos o amigos), c) las metamorfosis y proyecciones identificatorias entre las dos imágenes (la del autor y la del personaje). En el entramado textual de estos tres ejes, radica el problema central y brújula del género gauchesco: la construcción de una lengua sobre la base de la ficción de oralidad. Novedad a la hora de clausurar un género que ofrecía su productividad y su dinámica, como estratégica instrumentación de una lengua que articula un sistema de enunciación definido en dos cuestiones: los usos políticos de la palabra y las distintas posiciones de la voz y del cuerpo, según respondan a las filiaciones partidarias de sus autores.

La Vuelta: de la resistencia al desistimiento

Más allá de las tensiones ideológicas y formales en la imagen de autor, es claro que el tono de la primera parte admite la denuncia y la segunda, siete años después, asume la derrota; el registro de la textualidad muestra entonces el proceso gradual de la extinción de un sujeto histórico para ingresar a pleno en el espacio de la modernidad.

Con Martín Fierro, Hernández reconstruye la convención del género gauchesco porque inaugura el protocolo de una lengua que hace su punto de clivaje en lo político, borrando los contornos del localismo y los códigos referenciales más inmediatos. Sin dejar de admitir la filiación al género, y entrando en disputa directa con algunos de sus conspicuos representantes. Hernández potencia los efectos del canto enaltecendo la gloria de Fierro en

comparación con todos los que lo anteceden, aún aquellos a quienes “es un gusto el escuchar” (refiriéndose explícitamente a Estanislao Del Campo y a su *Fausto*). Pero más aún, Hernández moldea la materia prima de su creación poética reconociendo en los rasgos primitivos de su personaje, un asunto serio de representación, denuncia y análisis. Es en este sentido que compone un poema donde la lengua se define en el uso de la convención letrada subordinada al motivo popular procedente de la tradición. Pero el acto de composición trasciende lo político en los misterios del destino y las revelaciones especulares. Fierro-Cruz, fundamentalmente; pero también, los cruces entre Fierro y el Cacique, entre Fierro y Vizcacha, como los reversos simétricamente opuestos que justifican la llegada de un paisano aindiado y envejecido a un mundo que ha cambiado.

Respecto de las condiciones materiales de producción, la lengua y lo político constituyen la materia que moldea la forma textual y los fundamentos de realización poética, permitiendo pensar las claves y los motivos que entre 1872 y 1879 se ponen a funcionar como sentido. Hacia 1870 en campos de la provincia de Buenos Aires y como también lo narra Lucio V. Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles*, los malones asedian las poblaciones por lo cual, hacia las zonas de Junín y Azul (Provincia de Buenos Aires), se abre una línea de fortines que marca la frontera para contener sus depredaciones. Si bien el ejército cumple una función penal mediante partidas policiales que arreaban gauchos arbitrariamente, el texto traduce sus efectos prescindiendo de las denotaciones puntuales. De este modo, pensando en la construcción de la lengua y sus funciones, es claro que los hechos históricos evitan la mención de la “leva” y de la ley promulgada por Domingo F. Sarmiento. En su lugar, aparecen narradas las consecuencias y atributos asociadas al dato verídico, aludiendo a la reducción del personaje en los bordes de una condición animal. En Hernández a través de su protagónico portavoz, se subraya el corte abrupto de vidas, trabajos, costumbres y pasatiempos con la irrupción de la policía. Aunque, en términos de veridicción, solo el nombre del ministro de Sarmiento, Gainza ingresa con la grotesca deformación de “Ganza” (una suerte de doble agravio y ataque al cuerpo, feminización/animalización).

Si pensamos en términos de uso y construcción de figuras y voces, el emplazamiento de la primera persona, que interpela y narra, también supone una doble colocación del sujeto-autor, implicado en tanto en el cuerpo del texto (el devenir de la historia contada) como en los marcos (los prólogos y también las cartas). El autor le concede al personaje la narración en primera persona, para desde ahí mismo se victimice o se condene. Porque si aparecen los castigos infligidos por el Estado opresor y la ley letrada, el Martín Fierro de *La Ida* (la parte primera) interpone una sucesión de actos criminales entre su propia

historia y las posibilidades de absolución. Desde esta perspectiva, asistimos a la autopresentación de las muertes brutales que se va cobrando el matrero (primero con el Moreno, sin justificación alguna mas que por la borrachera en la pulpería; luego con el “terne” protegido por un policía que se monta en una provocadora bravuconada. En el primer caso se retira despacio, limpiando el facón sin prisa, ni remordimiento. En el segundo el crimen se justifica por el agravio recibido. Desde esta perspectiva, se entiende el desplazamiento de enfoque y de juicio moral que instala Hernández cuando habla con la distancia de la tercera persona, a su interlocutor Zoilo Miguens. Es un juicio (porque repara en las carencias y faltas que hacen a la condición de un hijo de la naturaleza, un sujeto plagado de vicios y de indolencias. Y es una percepción indulgente que quiere condescender ante una pobreza innata, a un temperamento forzado a plegarse a los dictados que le niegan espacio y entidad.

El contexto de situación en *La Vuelta* de Martín Fierro, ya en 1879, es otro muy distinto. El proceso de la escritura resuelve el paulatino ingreso hacia la exención penal, de Martín Fierro y de la clase a la que pertenece; para ello, el personaje dos episodios iniciales que desplazando el signo de la violencia, justifica y repara la cadena de actos. Fierro retoma el relato del dolor y recuerda la muerte de su entrañable amigo Cruz; y en medio de su radical soledad, asiste sin proponérselo a su conversión y redención heroica cuando se enfrenta al cacique indio para salvar a la mujer cautiva. Es ahí donde se concentra la violencia ya que después de dar muerte al enemigo, pacifica su discurso. En todo caso, la violencia ejerce su influjo como escenario donde se trama “el telar de las desdichas”, la del padre, y también la de los hijos que por fin encuentra y a los que despedirá mediante el pacto de borrar nombres y señales. En *La Vuelta*, entonces, con el marco de la presidencia de Avellaneda, Hernández comienza un lento proceso de exención penal para su criatura, imprimiendo en el imaginario cultural e histórico ciertos enlaces datables que resultan determinantes. Así resulta como fondo de la historia la creación en 1877 de la Penitenciaría, panóptico que contextualiza la mayor parte de la historia del hijo mayor.

De narrar el regreso del personaje para integrarlo resignadamente en la sociedad que lo maltrató, *La Vuelta* anuncia el fracaso de un modelo de resistencia; por eso el título mismo es el enunciado de un desistimiento. Se ha abandonado la postura político-cultural desarrollada en el imaginario de *La Ida*. Paralelamente al proceso de domesticación, que resulta de la demanda gaucha a la civilización que lo ha expulsado, poco queda en Hernández de su época de turbulencias que lo enfrentaban al gobierno; ex sublevado de los entreveros jordanistas toma cada vez mayor distancia de las actitudes de su criatura literaria, manifestándose como corolario biográfico en la elección de Hernández como diputado provincial por el Partido Autonomista Unionista. De este modo

se incorpora al sistema que sus antiguos enemigos identifican con la legalidad y no tarda en adherir a la candidatura presidencial de Julio Argentino Roca. En este sentido, la payada con el Moreno y los consejos paternos, terminan de redefinir una nueva obra. El matrero se reinserta en la sociedad como cantor, en a partir de ahora intervendrá en combates poéticos todo lo cual refuerza la actitud de acato ante la Ley.

Cuando en 1879 se publica *La Vuelta*, un autor consagrado y político respetado habla a través de su poema a la nación entera y, muy especialmente, a los desposeídos que lo reconocen como su defensor. Pero como en *La Ida*, en las orillas del texto Hernández le sigue hablando público letrado y en el prólogo titulado “Cuatro palabras de conversacion con los lectores”, avanza en un movimiento de avance a la par que enfatiza la distancia respecto de la carta – prólogo dirigida a Zoilo Miguens: un escritor exitoso ya no necesita de intermediarios con los lectores y ahora les habla directamente. Contrasta también con la primera introducción el acopio de fundamentos “materiales” con el que se pretende avalar la obra: éxito de venta, tirajes, ilustraciones. Llama la atención que ese apoderado de la voz del gaucho que fue Hernández se refiera a los marcadores del habla rural en términos de “defectos” y de “barbarismos”. En tanto la carta a José Zoilo Miguens privilegiaba la veracidad de un conflicto social en diálogo con un par político, la actual conversación con los pares sociales enfatiza la inserción del pensamiento gaucho en la cultura universal, ocupándose en demostrar que está versado en las discusiones con los intelectuales de la época. Así sostiene que el acervo de un saber “tradicional” condensado en los refranes liga al gaucho con las culturas más antiguas del planeta. La lengua cobra en este momento, otras notas acerca del vínculo con la oralidad; si por un lado cabe la convención que estiliza un modo de habla, con la ficción consuetudinaria encarnada sobre un léxico, una sintaxis, una prosodia en particular, el movimiento que pone a funcionar Hernández es un nuevo vínculo con la oralidad a través de la cultura anónima del proverbio o del refrán, como traducciones de fuentes arcaicas del saber popular.

El regreso claudicante impone una reformulación del aparato enunciativo de *La Ida*, que se instala en el marco de un desplazamiento de un sistema conceptual a otro. A la afirmación orgullosa de una cultura gaucha (sintetizado en el potente prelude del Canto I) sigue el tácito respeto por un sistema al que ahora se considera necesario adaptarse (“Me he decidido a venir/a ver si puedo vivir/y me dejan trabajar” (Hernández, 2001, p. 432). Asimismo, el tópico del canto funciona como ese desplazamiento desde la afirmación de un orbe gaucho, (autónomo y autosuficiente) hacia el respeto por una universalidad cultural proveniente de la civilización que lo ha destruido. La aceptación de las reglas del nuevo orden conciliatorio abierto por Avellaneda (1874-1880) se traduce en un

cambio de modalidades discursivas. En *La Vuelta* se destierra la manifestación desafiante y la queja (que suponían una actitud programática y definían una retórica) para transformarse en resignación (enmarcada incluso en un orden teológico abstracto –“Que cante todo lo viviente/otorgó el eterno Padre” (ivi, p. 531). Por otra parte, son conocidas las diferencias formales e ideológicas de *La Vuelta*. Mayor extensión y pormenores descriptivos para una cosmovisión ético religiosa.

Cómo lo venimos señalando, en términos generales el *Martín Fierro* redefine el rumbo de la gauchesca, rediseña sus componentes internos, cambia su función y los modos de su interlocución social. En este sentido, si bien es cierto que el programa político de *La Ida* es casi la versión poética de la prédica periodística, el punto de vista elegido condiciona el tono de sus opciones programáticas. Fierro se despacha contra el “gringo bozal”, el centinela del cantón, y 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, que, la inmigración sin capital y sin trabajo, es un elemento de desorden, de desquicio y de atraso. La primer parte del poema hacía de lo político un motivo 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 y las instituciones estatales, por lo cual hay que señalar viejos parentescos entre la reticencia de Fierro y la línea protoanarquista de la gauchesca, en este sentido, la mirada negativa de *La Ida* recuera al Cielito del Blandengue retirado (anónimo), escéptico precursor de la posición antipolítica: “no me vengán con embrollos/de Patria ni montonera” (Schwartzman, 2013, p. 27). Martín Fierro no solo 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 arrojando toda al artillería verbal sobre el enemigo. Hernández hace reposar esa negatividad en una fortísima entonación individual; y en esa entonación irrumpe, del lado elegíaco, la veta lírica. Antes también había nombres pero ahora se acentúa “la pena estrordinaria”. Al elegir para el embrague del poema un módulo incoativo propio, (“aquí me pongo a cantar”) reconoce, sí, la cita del género que ya lo leemos como cita en romances anónimos octosilábicos, siendo uno de los más conocidos “Canta un guaso en estilo campestre los triunfos el Excmo. Señor Dn. Pedro de Ceballos”, de 1777 perteneciente a Juan Baltazar Maziel. Martín Fierro, en un mismo movimiento, se apropia de la fórmula oral y la convierte en literatura.

La “pena estrodinaria” es entonces, un punto de partida y un estado de ánimo desde el cual se entona todo el canto, abarcando incluso a *La Vuelta*, lo cual

dota de unidad emotiva a un texto múltiple. El vivir penando aparece en Fierro, en Cruz, y en los hijos. En las últimas estrofas de *La Ida*, el narrador se apropia del canto como texto y establece complicidad con el lector. En el último canto de *La Vuelta*, amplifica la voz que interpela al Estado y a los lectores del futuro, reponiendo las huellas de la ficción de origen ligado al dolor: "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". En una línea opuesta a la de Sarmiento, que en el *Facundo* (1845) elabora una tipología social en la que el "gaucho malo" resultaba una emanación natural de la pampa agreste, el *Martin Fierro* sobre todo su primera parte de 1872 dice que no había naturalmente gauchos malos: que ellos eran un producto de la ignominia gubernamental al vulnerarse los derechos de los pequeños productores de la campaña. A causa de la política del gobierno los hombres se transforman de mansos, obedientes y leales, en matreros y fugitivos. De manera que las penas y las desdichas del poema son verificables, sociales e históricas pero también suficientemente íntimas para dar paso a la elocuencia lírica mediante la cual el poema adquiere la trascendencia universalizante que impulsará (mediando, en parte, las operaciones consagratorias y las lecturas de Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas) su ingreso al panteón del canon cultural. En el *Martin 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 (lateral y problemático). La corriente política desemboca en la 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 la 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, en la que había que computar su conocimiento de las tareas de la estancia, su participación en las guerras civiles del lado de Urquiza y de López Jordán después, su adscripción, a los federales reformistas, y más tarde al autonomismo de la provincia de Buenos Aires, su sensibilidad ante la cultura popular, su oído agudo, hasta llegar a formar parte del ala roquista. Lo complejo del poema reside en que la estética hernandiana no guarda con la política un vínculo de mera instrumentación (como lo exponían las gacetas de Ascasubi) porque lo político ingresa en el nivel de los paratextos. Uno de esos modos indica la coexistencia (como ya señalé anteriormente), en el folleto original de *La Ida*, del artículo "El camino trasandino". Lo que puede leerse aquí es una idea de progreso del todo ajena al protagonista pero en sintonía con el pensamiento autorral que se despide en paralelo a la despedida lacrimógena de Cruz y Fierro hacia los toldos. Este rumbo a tierra de indios supone un giro radicalmente

doloroso al punto de romper el pacto del canto en el propio instrumento. Se trata del exilio con sus conatos de miseria y un fenómeno extendido que también recupera Lucio V. Mansilla en la figura de Crisóstomo, el paisano aindiado, resignado a la supervivencia. La posición de Fierro rompe el control estatal sobre los cuerpos y en ese corte aventura, desde la incertidumbre, la transgresión del espacio jurídico: "Hasta los indios no alcanza/la faculta del Gobierno".

Desde el punto de vista de la historia de la literatura argentina, Ascasubi y Del Campo ofrecen el puente entre la elite y la plebe a la que esperan integrar en su clientela política. Y confirman tal distancia adoptando en nombre de aquella elite el lenguaje de la plebe. A partir de *Santos Vega* (1872) y de *Fausto* (1866) modifican la relación con el público. La complejidad de la composición poética de José Hernández reside en la abolición de esa distancia, mediante una sintonía que vacila entre la reivindicación y una prescripción integradora, una mirada que tiende a la asimilación por parte del sistema y la aceptación obediente de alguien en inferioridad de condiciones. Hernández declara que es más difícil tomar en serio su personaje que evocar "como va de la ciudad a sus compañeros a referir lo que ha visto en un 25 de mayo u otra función semejante, referencias algunas de las cuales, como el *Fausto* y varios otras, son de mucho mérito ciertamente" (Hernández, 2001, p. 285), implantando a su propia enunciación un tono ambivalente entre la arrogancia y la modestia, entre el reconocimiento de afinidades interclasistas y las presiones (externas pero también íntimas), que lo impulsan a delinear la instancia legitimadora de la distinción.

Bibliografía

- AMAR SANCHEZ Ana Maria, "Las versiones de la historia en la gauchesca" en *Filología*, 22, 1, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. (pp. 84-122).
- BORGES Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emece, 2005.
- HALPERIN DONGHI Tulio, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana. Instituto Torcuato Di Tella, 1985.
- LOIS Elida, "Estudio filológico preliminar" en HERNÁNDEZ (2001), Edición crítico-genética de Martín Fierro, de José Hernández ("Estudio filológico preliminar". Establecimiento del texto, transcripción de pre-textos, aparato crítico y explicativo, "Apéndices" y "Cronología"). París-Madrid, Colección Archivos, vol.51, 2001. (pp. 2-37).
- LUDMER Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la Patria*. Buenos Aires, Sudamericana, 2012.
- RAMA Ángel, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, CEDAL, 1982.

SCHVARZTMAN Julio, *Letras gauchas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

ZORRAQUÍN BECÚ Horacio, *Tiempo y vida de José Hernández 1834-1886*, Buenos Aires, Emece, 1972.

Nancy Fernández

Es docente e investigadora en Literatura y Cultura Argentina en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Investigadora Independiente en CONICET. Magister en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Autora de *Narraciones viajeras. Cesar Aira y Juan Jose Saer* (2000); *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera* (2008); *Poéticas impropias. Escrituras argentinas contemporáneas* (2014); *Vanguardia y tradición en la narrativa de Cesar Aira* (2016); *Alfonsina Storni. Antología poética* (2018); *Ensayos críticos. Violencia y política en la literatura argentina* (2020).

Contacto: nancy.fernandez.cabj@gmail.com

Recibido: 22/02/2019

Aceptado: 31/05/2020