

## **Una vida sin tregua, relecturas del *Martín Fierro***

Alejo González

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

[alejogll@hotmail.com](mailto:alejogll@hotmail.com)

### **Resumen**

El *Martín Fierro* de José Hernández es un clásico nacional. La imperecedera exégesis académica, la persistente figuración en programas y manuales de escuela secundaria, las reiteradas ediciones de diferente corte, su reescritura literaria, tanto la canónica y consagrada como la más reciente, testimonian una vitalidad plurifronte cuyos fundamentos exceden ampliamente un estudio puramente literario.

Cada lectura del *Martín Fierro* supone un entrecruzamiento de factores que van desde lo institucional y espacial -su recepción será distinta en la escuela, la facultad y el espacio de esparcimiento- hasta lo político -si nos avocamos a pensar en un horizonte de lecturas condicionado por una realidad social no homogénea y atravesado por una historia que, en tanto proceso, no ha cesado de leer este clásico en claves diversas-.

Sin perder esto de vista y a partir del análisis de una obra poética reciente, *El guacho Martín Fierro*, de Oscar Fariña, investigaremos las características del diálogo que se entabla entre la reescritura del poeta paraguayo y el *Martín Fierro*, de Hernández. El objetivo que nos proponemos excede el análisis y valoración de la obra de Fariña, y busca explorar los fundamentos de la actualidad y las posibilidades que aún hoy ofrece la lectura del poema hernandiano.

### **Abstract**

José Hernández's *Martín Fierro* is a classic literary work in Argentinian literature. The evergreen academic exegesis devoted to its study, its persistent figuration in high school curricula, its large number of editions and rewritten versions, both the canonical and non canonical, witness the vitality of Hernández's work.

Each reading of *Martín Fierro* involves a number of factors ranging from the institutional and spatial to the political and historical. These must be taken into account in order to understand the different ways of reception that this work has had over history. Through our research we will study the dialogue between the recently published poem *El guacho Martín Fierro*, written by the Paraguayan poet Oscar Fariña, and Hernández's *Martín Fierro*. Our goal exceeds the mere analysis and evaluation of Fariña's work. We also seek to explore the reasons of the evergreen vitality of Hernández's poem and the range of possibilities that its reading still offers us when we take into account the specificity of its historical context.

“Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (Borges 2007a: 184). Una primera lectura de esta definición borgeana del clásico nos sugiere dos caminos teóricos que corren de forma paralela. Una de sus vías, la más explícita, nos acerca a una teoría de la lectura.

Allí, siguiendo la línea de otras de sus producciones filosófico-literarias, como son “Pierre Menard, autor del Quijote” (2007b) y “Kafka y sus precursores” (2007c), Borges reubica al lector como actor basal del proceso de producción de sentido de toda obra literaria. En el acto de leer, podemos entender, se actualiza y resignifica el texto, que nunca es el mismo, gracias, precisamente, al devenir de la historia y sus sucesivas generaciones de lectores.

Sería fácil, quizás demasiado fácil, impugnar la segunda vía de lectura. Una razón bastaría: la misma cita gambetea su abordaje. ¿Cuáles son las razones que, sin ser abordadas por Borges, urgen a las distintas generaciones de lectores y convierten a un clásico en tal? El adjetivo diversas, que complementa al sustantivo razones, sirve de desaire coyuntural a la cuestión. El tema, su entramado, resulta complejísimo y “Sobre los clásicos” es un ensayo de apenas dos páginas.

Ahora bien, las razones que llevan a la consagración de un clásico, a su lectura previa y misteriosa, y a la lealtad por parte de las sucesivas generaciones, Borges las conoce. Y no sólo eso, también las analiza en detalle. Retomemos lo establecido hasta este momento: los lectores son, ellos también, precursores y resignifican la obra en su lectura. Sin embargo, no por eso podemos arriesgar que cualquier lectura sea válida. No toda razón generacional es aceptable. Al menos, esa parece ser la tesis que Borges plantea en su prólogo al estudio que realiza sobre la literatura gauchesca del Río de la Plata. Una sentencia suya extraída de ese artículo basta como síntesis: “Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad” (Borges 2007d: 207). Esta desmentida se dirige a una tradición de lectores de la obra de Hernández, *El gaucho Martín Fierro* (1971). Y, por sus aportes al campo, podríamos decir que está destinada principalmente a dos lectores en particular: Leopoldo Lugones (1961) y Ricardo Rojas (1969).

El abordaje nacionalista que ambos presentan, a pesar del distinto cariz que el mismo tomará en sus respectivas obras, encuentra en Borges un pulgar bajo. La operación mitificadora del gaucho como representante del ser nacional, contraria a la clara línea liberal, cosmopolita –y no tanto– a la cual adscribe Borges, se ve así desarticulada por una operación de lectura que contempla ahora la literatura en su especificidad verbal. A partir de allí, y con la contribución que significó *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina* (1958), de Martínez Estrada, se abrirá una línea de lecturas abocada a la especificidad literaria del poema hernandiano, al margen de las lecturas nacionalistas de principios de siglo. Dicho de otro modo, los pasos de la literatura gauchesca recorren en el siglo XX un camino que parte de la organicidad inicial de corte nacionalista y vinculada al proyecto cultural identitario de un estado nacional, para luego, progresivamente, atravesar un creciente proceso de inorganicidad al cual Borges contribuye mediante su operación de lectura desarticuladora.

Ahora bien, eso no quiere decir que a partir de allí las lecturas políticas del *Martín Fierro* hayan quedado desactivadas. Todo lo contrario: la lectura de corte marxista que Ángel Rama vuelca sobre el género gauchesco en su afán de sistematización es deudora directa de la distinción borgeana entre el gaucho y la materia de la literatura gauchesca. La especificidad del análisis literario es uno de los ejes que articula la fluida dialéctica entre literatura, historia y política de una de las obras capitales de Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses* (1982). Más acá en el tiempo, quien se encarga de reactivar esta relación es Leónidas Lamborghini. A partir de su labor como escritor y crítico, se avocó no sólo a la lectura del género gauchesco sino también a su reescritura. En este sentido, *El solicitante descolocado* (1989) y *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*

(2008) constituyen dos obras altamente representativas de la operación que el poeta realiza sobre el género. En el primero, la reescritura del outsider en clave proletaria reactiva la tradición más revulsivamente crítica del poema social de Hernández. En el segundo, Lamborghini lee la heterogénea serie gauchesca Hidalgo-Ascasubi-Del campo-Hernández a partir de la continuidad del arte bufonesco, el cual, atravesado por una lengua-disfraz, distorsiona el sistema lanzándole una carcajada al centro mismo de su rostro serio.

Toda reescritura resulta de un juego de identidades y diferencias que, por un lado, definen la factura de la relación con el texto fuente y por otro, articulan un diálogo con el horizonte de lecturas y escrituras que han actualizado ese texto fuente a lo largo del tiempo constituyéndolo. Es en este sentido que la mención de Leónidas Lamborghini cobra toda su pertinencia. La obra a la que avocaremos nuestro análisis, *El guacho Martín Fierro* (2011), del poeta paraguayo Oscar Fariña, asume como herencia dos de los procedimientos fundamentales que Lamborghini desarrolla a lo largo de todo su trabajo con el género gauchesco, la reescritura y la parodia, aunque su búsqueda, como veremos, resulta otra.

En *El guacho*, el objetivo que persigue la reescritura es lograr la revitalización del *Martín Fierro* a partir de un procedimiento paródico que el mismo Fariña ha bautizado como el bardo. Bardear no constituye, como es el caso de *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*, una operación analítica de lectura que devela lo sistemáticamente paródico de una serie de poemas con su particular distorsión del modelo. Bardear es escribir y, sobre todo, traducir en un tono paródico particular. Veamos, para aclarar esto, las primeras estrofas del canto primero de la *Ida del Martín Fierro* de Hernández y comparémoslas, luego, con su correlato en *El guacho*.

Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela, / que el hombre que lo desvela / una pena extraordinaria, / como la ave solitaria / con el cantar se consuela. // Pido a los santos del cielo / que ayuden mi pensamiento: / les pido en este momento / que voy a cantar mi historia / me refresquen la memoria / y aclaren mi entendimiento. (Hernández 1971: 9)

Acá me pongo a cantar / al compás de la villera, / que el guacho que lo desvela / una pena extraordinaria, / cual camuca solitaria / con la kumbia se consuela. // Pido a los porros del Chelo / que ayuden mi pensamiento, / les pido en este momento / que voy a cantar mi historia / me deliren la memoria / que esta va con sentimiento. (Fariña 2011: 9)

¿Dónde, a primera vista, podemos notar la fidelidad y dónde el desvío entre la obra fuente y su reescritura? El primer lugar de visibilidad en cuanto a lo coincidente lo ocupan la estructura métrica en octosílabos, la disposición estrófica en sextetas, el ritmo marcado en la distribución acentual, la rima consonante con sus pares A-B-B-C-C-B. Hasta aquí, las similitudes de la estructura formal poética, que se continúan a lo largo de toda la obra. Una diferencia fundamental, que desde otro punto de vista podría representar al mismo tiempo una similitud, es el registro o, mejor aún, secamente, la materia verbal con la que trabajan ambos poemas. *El gaucho* se nutre de las voces de una tradición poética que, en lugar de la voz del gaucho, encuentra su linaje en los poemas gauchescos que la construyeron. Ese registro poético se dirige en una dialéctica que pone en juego las voces populares escuchadas y el uso que de esas voces se hace en el artificio poético, tal como lo enuncia Josefina Ludmer en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*.

Y no obstante, el *Martín Fierro* de Hernández se distancia de esa línea con toda la naturalidad que le facilita su desaire al excesivo color local, a la forma del diálogo con todos sus rituales, al anclaje coyuntural faccioso y tantos otros recursos que hicieron del género gauchesco algo reconocible, convencional a lo largo del siglo XIX. En este sentido, el canto de Fierro en primera persona, por sí solo, representa ya un aporte lo suficientemente original como para transgredir diametralmente las convenciones del género al momento de la publicación de la obra de Hernández.

Siguiendo una de las máximas fundantes de la gauchesca, *El gaicho* recoge verbalmente el trabajo con las voces populares fundado por el género a fin de volcarlo al lecto tumbero-cumbiero del conurbano bonaerense. Este, vale aclarar, si bien es prioritario a lo largo de todo el poema, alterna con la voz anacrónica y gauchesca de *El gaicho Martín Fierro*, desbaratando por momentos el procedimiento mimético que guía el poema, para lucir su naturaleza de artificio verbal.

Cabe señalar también que la escritura de *El gaicho* delata intensamente un esfuerzo y una tensión. Por un lado, ambas son fruto de la permanente actividad de traducción que, como hemos visto, sigue verso a verso la estructura poética de *El Gaicho*. Por otro, esa misma potencia traductora busca construir el correlato recontextualizado y fiel de toda una línea argumental, la de la obra de Hernández, a partir de una voz, la del bardo, y por lo tanto, de su representación del mundo, que es acotada y actual. Allí, en esa adecuación de una voz y su mundo a una trama argumental dictada de antemano, se fija la tensión de *El gaicho*, con sus consecuencias.

Uno de los principales recursos que articulan la tensión del bardo es la ambigüedad moral. En la obra de Hernández, la encontramos en el momento en que Fierro toma una profundidad humana inusitada en la historia de la literatura gauchesca. Se trata del asesinato del negro luego del insulto a la gorda, su mujer, por parte de Fierro. Allí y no en la ilegalidad que surge de la desertión, la cual estaría justificada por las condiciones a las que se ve sometido el gaicho en la frontera, y que ya forma parte de la denuncia literaria; allí, y no en su conversión a gaicho matrero, ilegal para la ley escrita de la ciudad, pero no para los códigos de justicia y de coraje del gaicho; allí, en ese momento desgraciado que lleva al protagonista del poema de Hernández a cometer un acto de maldad gratuita y esencial, compleja y humana, pretende abreviar la ambigüedad de *El gaicho*.

¿Cómo? La revitalización del clásico que propone Fariña se sirve, por lo menos en un principio, de la incorrección ética, y la construye mediante un tono que es el de lo escatológico, la fiesta del consumo de drogas y birras, el robo natural, el sexo naturalista, la prostitución, el baile y el goce:

Eran los días del apuro / y alboroto pal trolaje, / pa preparar los brebajes / y arruinar bien a la gente, / y así, pues, muy grandemente, / pasaba siempre el gauchaje. [...] Pintaba el aro de cuero, / la sabrosa succionada, una argolla bien mojada, / las pastillas y el güen vino... / pero ha querido el destino /que todo aquello acabara. (Fariña 2011: 27)

Todos ellos configuran el momento idílico del canto dos del poema, donde la fiesta de la incorrección lo cubre todo. De más está agregar que, así las cosas, la institución familiar y el lugar social que ocupa el trabajo en el poema de Hernández son dos de los ejes fundadores de valores y legalidad que quedan desarticulados en la reescritura de Fariña.

Todo esto tiene consecuencias tangibles. A partir de aquí, el criterio que estructura la denuncia social de Hernández se viene abajo. El pasaje dramático del paisaje idílico de la Pampa a la frontera, fundado en la injusticia que representan para el gaucha inocente, trabajador las leyes de levas y de vagos, y la arbitrariedad de las instituciones judiciales encuentra un correlato diferente en el pasaje de la villa al penal de *El gaucha*. La injusticia estatal, en lugar de operar en el contraste entre la legalidad en la que se mueve el protagonista y la ilegalidad que injustamente pasa a integrar, como sucede en *El gaucha*, se resuelve ahora en la defensa del código tumbero de la no delación ante las maniobras corruptas de la institución policial: “A mí el juez me fichó entre ojos / en otra declaración: / me le hice el remolón / y no le batí ese día, / y él dijo que no servía / ni siquiera pa botón” (Fariña 2011: 36).

El gaucha cae preso y eso no representa una quiebre dramático sino, más bien, una continuidad en el destino de un personaje que, sin exaltar en su canto los valores correctos del trabajo y la familia, como hace el Fierro de Hernández, es desde un principio marginal e incorrecto. No obstante, esto no quiere decir que la denuncia no encuentre su lugar en el poema. La crítica a la institución policial se encuentra patente, por ejemplo, en el episodio de la última cita y, sobre todo, en la representación de las condiciones de vida en el penal, que sería el correlato de la vida en la frontera. Hasta ahí llega, y es en estos cantos que el lamento, tono del subalterno, mejor explota el sistema de injusticias y desdichas que propone *El gaucha*. Es en esta zona del poema de Fariña donde al oprimido se le permite situarse legítimamente en el lugar de víctima para efectuar su queja ante las injusticias:

Solo una manta lanuda / era lo que me quedaba; / la habíagano a un trava / y ella me tapaba el bulto; / altos trucos me salvaban / ta que pintara el indulto. // Y pa peor hasta las llanta / se me jueron de las manos; / no soy lerdo... pero, hermano, / el guardiacárcel un día / me dijo que las quería / “pa trotar por Lugano.” // Que la flashee cualquiera / la suerte de este su amigo: / en pata, al aire el ombligo; / estropeado y ya guampudo. / Ni por reputa se pudo / hacerse más mal conmigo. (Fariña 2011: 58-60)

Otro de los episodios donde se verifica la desarticulación a la que se somete el telar de las desdichas y su entramado dramático de injusticias es la conversión del gaucha en gaucha malo. Si en el poema de Hernández, gaucha y gaucha malo representan categorías de naturaleza tajantemente distinta, marcadas por un recorrido dramático de injusticias que señala el pasaje entre uno y otro, algo muy diferente sucede en el poema de Fariña. Allí, agregarle el complemento de malo al gaucha implica un movimiento desestabilizador respecto del propio sistema de correcciones que el poema ha configurado. ¿Qué es lo que distingue al gaucha del gaucha malo? Su relación enfrentada con la ley es idéntica, su abandono de los valores e instituciones adscribibles al mundo idílico no es posible. Ese mundo, por fuera de la marginación y la incorrección, nunca existió: “No halle ni rastro del rancho: / ¡apenas una tuquera! / Por Gilda, si aquello era / pa enlutar el corazón! / Yo juré en esa ocasión / ser más malo que mi abuela” (Fariña 2011: 87). Si las palabras del gaucha parecen aquí inmotivadas es, simplemente, porque son de otro mundo, de otra historia, de otra poética.

Podemos concluir, entonces, que en tanto procedimiento de reescritura, el bardo logra realizar una parodia sobre su fuente valiéndose de la distorsión del sistema de justicias e injusticias, legalidades e ilegalidades que la articulan. Esto alcanza consecuencias directas en la estructura dramática del poema. Su sostén ya no constituye un hilo argumental coherente consigo mismo, sino que, apoyándose en la coherencia de la obra que reescribe, desarrolla una nueva configuración político-poética donde la denuncia se

fragmenta y se aísla hasta perder su carácter total y orgánico sobre una realidad social. Lo que queda es la tensión de ese intento de traducción que, a conciencia, es imposible y, naturalmente, naufraga. Algo meritorio que, por lo menos en sus fundamentos, guarda similitudes con el proyecto literario del Pierre Menard de Jorge Luis Borges.

## **Bibliografía**

Borges, Jorge Luis. "Sobre los clásicos". En *Otras inquisiciones* (1952). *Obras Completas II*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

\_\_\_\_\_. "Pierre Menard, autor del Quijote". En *Ficciones* (1944). *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

\_\_\_\_\_. "Kafka y sus precursores". En *Otras inquisiciones* (1952). *Obras Completas II*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

\_\_\_\_\_. "La poesía gauchesca". En *Discusión* (1932). *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

Fariña, Oscar. *El guacho Martín Fierro*. Buenos Aires: Factotum, 2011.

Hernández, José. *Martín Fierro* (1872, 1879). Madrid: Aguilar, 1971.

Lamborghini, Leónidas. *El solicitante descolocado*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1989.

\_\_\_\_\_. *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Buenos Aires: Emecé, 2008.

Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil, 2000.

Lugones, Leopoldo. *El payador* (1913, 1916). Buenos Aires: Centurión, 1961.

Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración del Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina* (1948). México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

Rojas Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos. Vols. I y II*. Buenos Aires: Kraft, 1969.