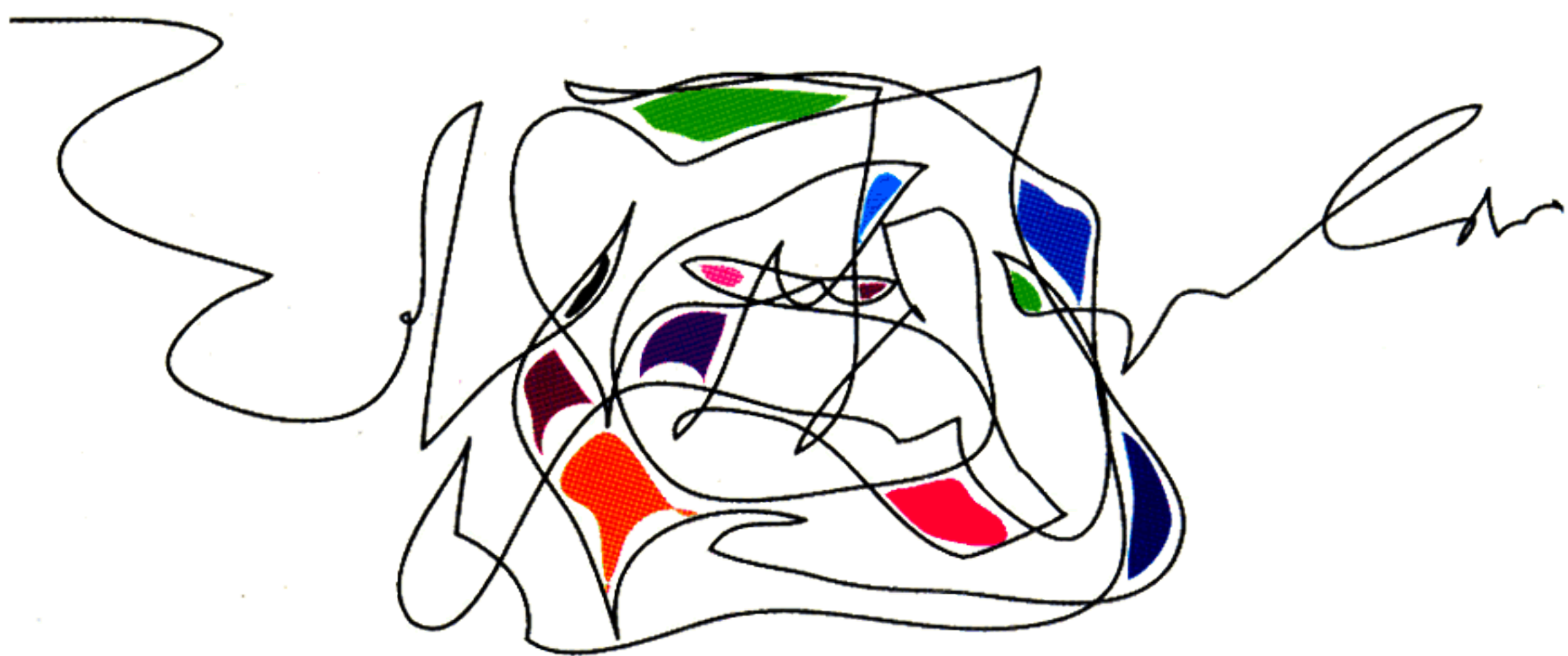


BREVE HISTORIA DE LA LITERATURA ARGENTINA

Martín Prieto



taurus



INTRODUCCIÓN

La imagen que tenemos de la historia de la literatura argentina sigue siendo, en alguna medida, la impuesta por el romanticismo y el positivismo en el siglo XIX. Una historia construida por el juego de dos ideales complementarios: el del rescate de los logros estéticos de la literatura y el del registro del fenómeno literario en el entramado de un proyecto específico de nación. La *Historia de la literatura argentina*, publicada por Ricardo Rojas entre 1917 y 1922, fue una precisa e influyente manifestación de este proceso.

Pero aquel deliberado intento de “biografía nacional” fue, curiosamente, contemporáneo de la eclosión del formalismo ruso, con su contundente negativa a admitir que los cambios producidos en la serie literaria pudieran ser explicados de modo lineal por hechos externos a ella. Aunque aisladas en su contexto temporal, las discusiones del formalismo ruso sentaron las bases de la posterior y avasallante exaltación del signo lingüístico emprendida por el estructuralismo y el posestructuralismo durante las décadas del sesenta y del setenta. Un giro al que vino a sumarse la puesta en crisis de los paradigmas del discurso histórico tradicional. Desde entonces, y cualquiera que sea el balance que se haga de esta poblada experiencia, pocas dudas caben de que ha convertido en incómoda cualquier tentativa de pensar en una historia de la literatura.

Parto desde esa incomodidad y admito algunas de sus consecuencias positivas, como la de desestimar cualquier ilusión de convertir esta historia en una suerte de “biografía nacional” al uso. Pero admito, también, que si bien es cierto que ningún texto puede ser explicado como efecto de una causa histórica, todo texto puede ser interpretado como soporte de un efecto cultural. Este desplazamiento en la cadena de relaciones temporales anula el rol subordinado del texto a la cronología del mundo exterior

para enfatizar la simple temporalidad de los textos, a partir de la cual es posible distinguir la noción de influencia, el destino pasajero de géneros y procedimientos, y el registro de los efectos condicionantes de lectura.

El poeta inglés T. S. Eliot, al enfrentarse con los escritos legados por la tradición, entendió que era posible emprender una revisión de la literatura del pasado, y que era, además, deseable que cada tanto un nuevo crítico estableciera un nuevo orden de textos y autores. La empresa, dice Eliot, no es revolucionaria, pero puedo asegurar que es compleja. Se trata de observar la misma escena que han observado anteriormente otros historiadores de la literatura. Pero ahora hay objetos nuevos y extraños al paisaje anterior, que aparecen en primer plano, mientras que los más familiares se desdibujan en el horizonte, y salvo los más prominentes, tienden a desaparecer. Al estimulante trazado del mapa de Eliot me atrevería a agregar la adopción de dos perspectivas de análisis que necesariamente requieren exclusiones. Una resultaría de privilegiar la irrupción de aquellos textos que suponen un cambio en la escritura y en la lectura de una época; otra, la de que ese cambio esté acompañado por una productividad hacia adelante y hacia atrás en el tiempo. Porque un texto verdaderamente nuevo no sólo condiciona la literatura que se escribe y se lee después de su publicación, sino que obliga a reconsiderar la tradición y a reordenar el pasado.

Esta doble perspectiva es, finalmente, la que condiciona, en cualquier historia de la literatura, su capítulo final, siempre demasiado alejado en el tiempo. No es que el historiador no tenga información y criterios de evaluación sobre la nueva literatura, sino que no son visibles todavía sus efectos en el largo plazo porque, como diría el poeta Francisco Gandolfo, "No sabemos el valor de la poesía actual/ hasta tanto el colibrí del tiempo/ no sorba el néctar de la flora del siglo".

CAPÍTULO 2

Nicasio Oroño denuncia la situación del gaucho, “el hombre de nuestros campos”, el “modesto agricultor”. Lo que dice Juan Carlos Garavaglia. La angurria reclutativa del Gobierno. En la frontera, las tropas están “desnudas, desarmadas, desmontadas y hambrientas”. El político José Hernández busca ampliar la audiencia de su proclama y se hace poeta. 1872: un folleto, trece cantos y dos mil trescientos dieciséis versos. De la poesía política a la poesía social. La sextina hernandiana. Hipótesis sobre el primer verso suelto. Función del monólogo. Martín Fierro, de gaucho manso a gaucho matrero. El sargento Cruz. Una guitarra rota. Lo que dice Julio Schwartzman. Del folleto al libro artístico, y de la denuncia política al realismo pedagógico. Hernández roquista y Fierro, obligado a elegir entre dos infiernos. El hijo mayor, el hijo segundo y el viejo Vizcacha. Las paradojas de un contrarrefranero. Los consejos de Martín Fierro. Lo que dice Tulio Halperín Donghi.

EL GAUCHO MARTÍN FIERRO, DE JOSÉ HERNÁNDEZ

Los epígrafes y la carta-prólogo

Trece cantos y un total de dos mil trescientos dieciséis versos conforman *El gaucho Martín Fierro*, el poema que José Hernández mandó a imprimir como un folleto en la Imprenta de la Pampa, en Buenos Aires, a fines del año 1872, y que comenzó a distribuirse a principios del año siguiente. El folleto tenía ochenta páginas; estaba precedido por tres extensos epígrafes y una carta-prólogo, y sucedido por “El camino trasandino”, un artículo firmado por el mismo Hernández.

El primero de los epígrafes es un extracto de un discurso del senador santafecino Nicasio Oroño, de la sesión del 8 de octubre de 1869 del Senado de la Nación. El segundo, otro extracto, este de una noticia publicada en el diario *La Nación* el 14 de noviembre de 1872. El tercero, la transcripción del poema “El payador”, del uruguayo Alejandro Magariños Cervantes, de su libro *Celiar, leyenda americana*. La carta-prólogo, más prólogo que carta, en tanto define pautas de lectura del poema, tiene sin embargo un

destinatario preciso: el estanciero y juez de paz José Zoilo Miguens, a quien Hernández llama querido y verdadero amigo. Finalmente, "El camino trasandino" es, como lo llama Élide Lois, un "artículo de doctrina práctica",¹ publicado originalmente en Rosario, en el que Hernández afirma la necesidad de abrir un ferrocarril entre Mendoza y Chile. Salvo este último artículo, que desapareció en las ediciones siguientes del poema y cuya inclusión en la primera tal vez tuvo que ver con la necesidad editorial de darle más cuerpo al pequeño volumen, los epígrafes y la carta-prólogo acompañaron todas las ediciones de *El gaucho Martín Fierro*, son ya inescindibles del mismo poema y forman un conjunto que contribuye a precisar su sentido y la configuración de su personaje principal.

El discurso de Oroño de 1869 sobre la "necesidad de reducir el ejército de línea y licenciar la Guardia Nacional que sirve en la frontera", donde fundamenta, además, un pedido de "retiro del ejército del Paraguay", rechazado en la misma cámara por el ministro de Guerra del entonces presidente Sarmiento y por el general Bartolomé Mitre, pone en blanco sobre negro la situación del gaucho, "el hombre de nuestros campos", el "modesto agricultor", históricamente usado como fuerza de choque por los distintos gobiernos centrales para ganar terreno al indio, que era quien ocupaba las ambicionadas tierras del desierto argentino. Dice Oroño: "Cuando se quiere mandar un contingente á la frontera, o se quiere organizar un batallón, se toma por sorpresa ó con sorpresa al labrador o al artesano, y mal de su grado se le conduce atrincado á las filas". Y también acusa el "despotismo y la crueldad con que tratamos á los pobres paisanos" quienes, envueltos en su manta de lana o con su poncho a la espalda, son vistos como el indio de nuestras Pampas y "tratados con la misma dureza é injusticia que los conquistadores empleaban con los primitivos habitantes de América".²

Oroño, sin embargo, no denunciaba una novedad. Ya desde 1815 estaba en vigencia un bando según el cual el gaucho que no era propietario de tierra ni tenía papeleta de conchabo era "reputado por vago" y los así reputados eran destinados por el gobierno al servicio de las armas por cinco años. Dicho bando fue promovido por los terratenientes, que se quejaban de la inconstancia laboral de los trabajadores rurales y campesinos, sobre

todo los dedicados a la agricultura y al pastoreo. En realidad, los gauchos, favorecidos por la extensión de la pampa, todavía mínimamente explotada, después de haber adquirido un oficio rural trabajando como jornaleros para los terratenientes, se instalaban con su familia como pequeños cuentapropistas en parcelas más o menos alejadas, que no tenían dueño, o hasta donde no llegaba la autoridad de éste, para ejercer allí su labor. Como señala Juan Carlos Garavaglia, esa libertad del gaucho era una amenaza sólo para el orden productivo de los propietarios, quienes obtienen del gobierno un bando a su favor en el que se presenta dicha libertad como una amenaza para el orden público.³ A cambio de la concesión y del trueque semántico, el gobierno obtiene soldados destinados, básicamente, a cumplir funciones en los fortines, regimientos y destacamentos de frontera. Tanto el gobierno rivadaviano como el de Rosas más tarde y el surgido después de Caseros fueron afinando esta herramienta que les permitía, por un lado, controlar el mercado de trabajo y, por el otro, sumar soldados a un ejército siempre necesitado de hombres, para resolver conflictos tanto del frente interno como del externo. Si los primeros fueron variando con el tiempo —unitarios contra federales, federales contra unitarios, federales contra federales, el gobierno de Buenos Aires contra el de la Confederación, jefes enfrentados dentro de los mismos gobiernos de Buenos Aires y de la Confederación—, los segundos, hasta la guerra del Paraguay, entre 1865 y 1870, se redujeron a uno solo: las incursiones indias contra la frontera que, naturalmente, se volvían más frecuentes cuanto más se desatendía la línea para ocupar fuerzas en el conflicto interior, lo que daba una línea siempre en movimientos de expansión y retracción.

A medida que avanza el siglo, y sobre todo después de Caseros, se intensifica el reclutamiento de jóvenes y no tan jóvenes destinados a la tropa. La población masculina, por otra parte, se mostraba singularmente reacia al rigor de la obligación militar según lo comprueba un estudio sobre el período rosista citado por Garavaglia, cuyos resultados indican que el delito más usual por el que se condenaba a un hombre a prestar servicio en el ejército era, precisamente, su deserción o evasión del servicio militar, o la no posesión de documentos liberatorios del mismo. Después de Caseros, para mejorar el reclutamiento, el gobierno

de Buenos Aires da nuevas atribuciones y mayor autonomía a los jueces de paz, quienes ejercían el poder de policía, prohíbe las fiestas, el consumo de bebidas alcohólicas y los juegos —pato, bochas, naipes, taba, corridas de avestruces— a fin de ir sinonimizando las palabras “paisano” y “delincuente”. En 1858, una circular firmada por el ministro de Gobierno, Bartolomé Mitre, extiende notoriamente la condición de “vagos y malentretidos” y entonces pasibles de ser reclutados y enviados a la frontera por entre dos y cuatro años a “quienes se hallen habitualmente en las pulperías o en casas de juego, a los que usen cuchillo o arma blanca dentro de los pueblos y a los que hagan hurtos simples o heridas leves”. En San Andrés de Giles —y el ejemplo vale sobre todo para demostrar la angurria reclutativa del gobierno— una circular ordena, también, la detención de los jóvenes que se encuentren en la calle “jugando a la cañita, la volita [sic] u otra ocupación perjudicial”.⁴

Por otra parte, eso que denuncia Oroño en el Senado de la Nación en 1869 y que Hernández coloca como epígrafe de su poema de 1872, está en sintonía con el programa político, redactado por Carlos Guido y Spano, presentado también en 1869 por Hernández en su periódico *El Río de la Plata*, dos de cuyas notas destacadas —abolición del contingente de fronteras y elección popular de los jueces de paz—, de inspiración alberdiana y que afirman la defensa de las garantías individuales, también apuntan, como el discurso de Oroño, al corazón del proyecto mitrista, ejecutado en ese momento por el presidente Sarmiento.

La astucia política de Hernández se manifiesta en el segundo epígrafe, al reproducir una noticia publicada en el diario *La Nación* cuando el poema ya estaba en prensa, que da cuenta del estado calamitoso de los fortines, cuyas tropas están “desnudas, desarmadas, desmontadas y hambrientas”, y a las que el Ministerio, “por una especie de pudor” trataba de enviarles lo indispensable para “mitigar el hambre y cubrir la desnudez de los soldados”. Esto es, de los gauchos enganchados por los jueces de paz y enviados a la frontera. Este segundo epígrafe anuncia entonces que eso que el poema denunciará no ha quedado relegado al pasado histórico de la proclama de Oroño, sino que es sincrónico a su circulación inmediata.

El tercer epígrafe, finalmente, es un poema. Una tirada de setenta y dos versos octosílabos que nada tiene que ver, salvo el metro, con el poema de Hernández, pero que se vincula con éste en dos direcciones diferentes. El del epígrafe cuenta la silenciosa reunión de unas doce personas alrededor de una "llama serpeadora" donde se calienta el agua para el mate, que escuchan a un payador que toca una "guitarra gemidora" y trova versos expresivos de "cadencias voluptuosas". Las "desaliñadas coplas" del payador, dice Magariños Cervantes, van saliendo dulcemente de su boca y son más hijas de la Naturaleza que de las reglas de la composición, que al payador "no le importan". La escena anticipa, por un lado, al personaje principal del poema: ese payador es, como Martín Fierro, un humilde cantor gaucho que entona sus congostas, pero que las canta mal, porque su fantasía está sujeta "en las redes del idioma", y porque la rima "cohorta" [sic] sus grandiosos pensamientos, que "se traslucen mas no asoman". Pero en esa escena Hernández también proyecta la de difusión de su propio poema, que pretende conmover el escenario político dirigiéndose a tres públicos a la vez. Uno, el público letrado de las ciudades, interpelado ya desde la primera página del folleto por la proclama de Nicasio Oroño y la noticia de *La Nación*. Otro, el público alfabeto de la campaña y de los pueblos, al que también explícitamente se dirige Hernández, según se desprende de un suelto de difusión del folleto, publicado en enero de 1873, que dice que "el autor lo ha puesto en venta a bajo precio para que esté al alcance de todos los habitantes de la campaña".⁵ Y el último, el público propiamente gaucho, iletrado y analfabeto, que es el público histórico de la gauchesca, y el que más directamente habría de involucrarse con la suerte adversa del personaje Martín Fierro. A ese público apunta Hernández en su elección genérica. Hernández no era, hasta la publicación de *El gaucho Martín Fierro*, un poeta gauchesco ni tampoco un escritor de imaginación. Su único libro publicado hasta ese momento, *Rasgos biográficos del general D. Ángel V. Peñaloza*, de 1863, consiste en una serie de inflamados artículos motivados por el asesinato del caudillo riojano Chacho Peñaloza, propiciado por el gobierno de Mitre, que fueron publicados ese año en el diario urquicista *El Argentino*. La réplica a la posición de Hernández, *Vida del Chacho*, firmada por Sarmiento en 1866, dos años antes de ser presidente, explicita

en sí misma la cuerda alta y excluyente por la que circulaban las ideas de Hernández en esos años.

Tal vez las sucesivas derrotas de esas mismas ideas en el terreno de la política, que pueden jalonarse sucinta y sucesivamente en la participación argentina en la guerra del Paraguay —que Hernández condenó—, en la elección de Sarmiento como presidente —candidatura que Hernández atacó violentamente en un artículo publicado en *La Capital* de Rosario en julio de 1868— y en la intensificación de las intervenciones del gobierno nacional en “las cuestiones internas de las provincias” que suponía, por un lado, el recrudecimiento de la leva de gauchos para formar parte de la fuerza militar y, simultáneamente, el descuido de la línea de frontera, estén en la base del cambio de género, en el audaz paso que da Hernández del ensayo o libelo político de ocasión a la poesía gauchesca.

Porque dicho paso suponía no sólo un cambio formal y genérico —de prosa a verso, de ensayo a poema de imaginación con personajes, situaciones y diálogos— junto con el grado de persuasión que éste le depararía, sino también una enorme ampliación de audiencia que incluiría la que leía diarios de facciones como lo eran *El Argentino* o *La Capital*, y también la no lectora pero tradicionalmente acostumbrada, en la pulpería o en el fogón, a escuchar relaciones de boca de un gaucho cantor. El poema de Magariños Cervantes, entonces, apunta tanto hacia dentro del poema, hacia la figura de Martín Fierro, como hacia fuera, hacia la de aquel cantor anónimo que Hernández certeramente imaginaba como el difusor de sus versos entre el gauchaje analfabeto.

Por último, Hernández firma una carta-prólogo dirigida a Miguens, un estanciero bonaerense que era juez de paz y comisario del partido de Arenales en la provincia de Buenos Aires, y que, como señala Élide Lois, “en 1866 había denunciado ante sus superiores en forma reiterada procedimientos arbitrarios en el reclutamiento de fuerzas de frontera”.⁶ Hernández le confía a Miguens la suerte de su libro, “mi pobre Martín Fierro”, dice, refiriéndose tanto al libro como a su personaje principal. Pero el Martín Fierro que Hernández le presenta a Miguens ya no es, como los personajes históricos del género, el vocero de la facción política en la que milita su creador, fórmula anacrónica que ya había sido puesta en crisis por Estanislao del Campo en el *Fausto*. Hernández, más

ambiciosamente, pretende, le dice a Miguens, que Fierro sea un tipo que personifique el carácter de los gauchos, concentrando su modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse. Naturalmente, dicha ambición vincula al poema con el realismo y el mismo Hernández, sin ambages, anota en la carta-prólogo la esperanza de que quienes “conozcan con propiedad el original”, esto es, el gaucho verdadero, juzguen si hay o no en el poema “semejanza en la copia”. Declara también su empeño en imitar el estilo gaucho “abundante en metáforas”, y señala que los defectos —no los del poema, sino los del gaucho— “se encuentran allí como copia o imitación de los que lo son realmente”. El propósito de su poema, dice Hernández, fue “retratar, en fin, lo más fielmente que me fuera posible, con todas sus especialidades propias, ese tipo original de nuestras pampas, tan poco conocido por lo mismo que es difícil estudiarlo, tan erróneamente juzgado muchas veces”.

La combinación de afán realista —explicitada en la carta-prólogo— y finalidad política —presente en los dos primeros epígrafes— no da, sin embargo, el convencional poema político de la gauchesca, casi siempre atado y condenado a la coyuntura, hasta volverlo casi ilegible desfasado de la misma, como sucede hoy con los poemas de Aniceto el Gallo, de Hilario Ascasubi. Hernández, por el contrario, limpia el poema de casi toda connotación particular precisa —fechas, localizaciones geográficas, nombres propios de gobernantes o políticos— para ir, en vez de a lo transitorio, a lo esencial, y en ese movimiento convierte el poema de denuncia política en un poema de denuncia social. Porque *El gaucho Martín Fierro* no será, en fin —como tal vez haya imaginado Hernández originalmente—, el poema que cuente el enfrentamiento de un gaucho con el poder político de turno, sino más radicalmente el que cuente el enfrentamiento de un hombre con su sociedad. Que ese hombre, además, sea, como quiere Hernández, un “tipo”, esto es, una muestra reconcentrada y representativa de lo que el mismo Hernández llama en el prólogo “la clase desheredada de nuestro país”, le otorga a Fierro y al poema, ya desde la misma operación trazada entre los epígrafes y el prólogo, una ambición y una dimensión ausentes en toda la tradición gauchesca anterior.

La sextina y el monólogo

Pero la particularidad de *El gaucho Martín Fierro* con relación a la norma de la poesía gauchesca no se encuentra sólo en el paso que da Hernández del poema político al poema social, sino que la misma forma y enunciación del nuevo poema trastrocán positivamente las de la tradición.

Para empezar, la insólita estrofa de seis versos con la que Hernández abre el poema y la que lo rige mayormente, en la que se encuentra parte de su gran eficacia musical y semántica, no sólo se diferencia de las cuartetas de Hidalgo y de las décimas de Ascasubi y Del Campo sino que, además, parece diferenciarse de toda la tradición estrófica castellana. No es que Hernández haya inventado la sextina, pero sí desconcierta completamente la combinación de su rima, que deja suelto, libre o blanco el primer verso ("Aquí me pongo a cantar"), junta el segundo con el tercero ("al compás de la vigüela,/ que el hombre que lo desvela"), el cuarto con el quinto ("una pena extraordinaria,/ como la ave solitaria"), para finalmente tocar el sexto con el segundo y el tercero ("con el cantar se consuela"). Esta forma (abbccb), a veces cambiada por (abbcbc), deja siempre suelto el primer verso, que nunca entra en combinación con los cinco siguientes, cosa por completo inusual en una combinación estrófica de versos pares, donde todos tienden a combinarse con otros, por lo menos en relaciones de a dos. Los especialistas han establecido una serie de hipótesis sobre la tradición y la ruptura que promueve Hernández.

Para Henry Holmes, la sextina hernandiana es, en verdad, una décima descabezada de sus primeros cuatro versos, de donde ese primer verso suelto o blanco entraría en combinación hipotética con los cuatro faltantes.⁷ Para Ezequiel Martínez Estrada, en cambio, se trata de una quintina a la que Hernández le agrega, en la cabeza, un sexto verso suelto.⁸ Ria Lemaire, finalmente, encuentra que la forma que usa Hernández no proviene de la tradición de la poesía culta, y de allí su singularidad, sino de la poesía cantada y popular, de una estrofa de siete versos, una septilla, en la que, en la tradición oral, el primer verso se repite, y entonces combina consigo mismo ("Aquí me pongo a cantar"/ "Aquí me pongo a cantar").⁹ La función de esa repetición en la poesía cantada,

muy escuchada en las payadas, es tanto la de templar la garganta y la guitarra del cantor, como la de darle un tiempo para elaborar los improvisados cinco versos siguientes. Al pasar la forma a la poesía escrita, la repetición pierde su función, y allí estaría la base de su eliminación por parte de Hernández. Pero todas las especulaciones concluyen ante la comprobación de que, sea cual fuere su hipotético origen, lo que la sextina hernandiana manifiesta, sobre todo, es el genio de su autor al encontrar una forma que supera tanto a la por momentos machacante cuarteta octosilábica de Hidalgo o de Ascasubi, muy eficaz para la transmisión oral pero primaria como letra escrita, como a la refinada décima especular de Del Campo, que, al contrario, se revela más apta para la lectura que para la transmisión oral.

El hallazgo de la sextina hernandiana es que conviene a ambos registros a la vez. Al oral, por la potencia que adquieren en la sextina los dos últimos versos, que muchas veces pueden desprenderse como dísticos autónomos (“parece que sin largar/ se cansaron en partidas”) y que están en la base de la fuerza nemotécnica de la estrofa. Pero si la sextina fuese convencional, esto es, si su primer verso combinara de algún modo con los otros cinco siguientes, se mantendría esa nota, que es propia de toda sextina, pero no se estaría demasiado lejos de la monotonía de las cuartetos, como puede verse, por ejemplo, en las sextinas regulares del uruguayo Antonio Lussich. Hernández, en cambio, refuerza extrañamente la nemotecnia con ese primer verso suelto y casi siempre afirmativo —“Aquí me pongo a cantar”, “Pido a los Santos del Cielo”, “Yo he visto muchos cantores”— y, simultáneamente, obtiene una musicalidad más rara, sin ser extravagante, e incorpora a la estrofa una novedad que la vuelve también interesante para un lector más entrenado en las exigencias de la poesía culta en lengua española que en 1872 ya cargaba con toda la fuerza de la tradición medieval y barroca.

La otra novedad que salta a primera vista es el uso del monólogo, en vez del diálogo habitual de la gauchesca. Martín Fierro cuenta su propia historia en primera persona o, como anota Ezequiel Martínez Estrada, Hernández “se resuelve a ceder al protagonista el papel del narrador”. Es cierto que en esto no es completamente original, ya que existe por lo menos un antecedente de tal elección elocutiva en “El gaucho”, un poema de Luis Pérez

de principios de la década del treinta. Pero lo que en Pérez es un recurso indiferenciado entre otros, en Hernández se vuelve sistema que, además, está en la base del poder persuasivo del poema en relación con lo que narra, toda vez que la primera persona, por definición, como lo comprueba su uso en la novela autobiográfica, vuelve más próxima la ilusión de realidad. Con este cambio de persona gramatical, Hernández potencia y profundiza su idea de mostrar al gaucho "tal cual es", porque, para hacerlo, en vez de utilizar un punto de vista exterior —el de Santos Vega refiriéndose al malevo Luis en el poema de Ascasubi, o el del narrador del *Fausto* en relación con Anastasio el Pollo y Don Laguna, en el de Del Campo—, usa uno interior que achica la distancia con el referente y logra que lo narrado parezca, así, más real y más verdadero. Como una especie de efecto de lo anterior, el uso de la primera persona, condicionada por el carácter pudoroso del gaucho del que el poema también da cuenta, impide que haya en todo *El gaucho Martín Fierro* y en su continuación de 1879 —salvo en una anotación de *La vuelta de Martín Fierro* donde el personaje señala que sus hijos no lo reconocieron "porque venía muy aindiao/ y me encontraban muy viejo"— alguna referencia al aspecto físico de Fierro, que es entonces un héroe sin rostro. Esta decisión de Hernández, motivada por el cambio de voz del personaje principal, que pasa a ser también la voz del narrador, fomenta una mayor identificación del personaje, de sus peripecias y de su suerte, con las de los destinatarios inmediatos del poema. Puede suponerse que en esta decisión se encuentra uno de los soportes del enorme éxito de *El gaucho Martín Fierro* en los años inmediatos a su publicación.

El otro, precisamente, hay que buscarlo en el asunto del poema, en el relato de las desgracias del gaucho Martín Fierro que son, por un genial efecto de superposición de voces, las de toda una clase social. En efecto, Hernández construye un personaje "grande" que es simultáneamente gaucho libre y cantor, gaucho trabajador y atado al yugo familiar, gaucho enganchado en la frontera, gaucho matrero y, siempre, gaucho sentencioso. Este recurso de superposición de voces, destacado por Eduardo Romano, le permite a Hernández hacer confluir en un mismo sujeto características y acciones tan diversas como las narradas en los distintos cantos del poema y logra que dichas voces no estén atadas

solamente a los pasajes de su evolución, crecimiento o modificación. De este modo, vuelve al poema inmune a las contradicciones, a las incongruencias y a las rupturas del verosímil en las que obligadamente se hubiesen desmoronado el personaje y la obra si Hernández hubiese optado por una voz que, aunque amplia, fuese monolítica.¹⁰

Esta imagen ancha y sin embargo genuina del gaucho se construye también a partir de las oposiciones, esto es, a partir de todo lo que el gaucho no es, ya sea por contraste definido de antemano —negro, indio, gringo—, como por el que se establece en el mismo poema a partir de sus vinculaciones con el poder, del que es sólo víctima, y eso lo distingue de aquellos que, siendo de su misma clase —criollo empobrecido—, trabajan para “la polecía” o los milicos, como el “terne” “guapo y peliador” “que sus enriedos tenía/ con el señor Comandante” y al que Fierro desgracia una tarde en un boliche.

El argumento

Martín Fierro, el gaucho trabajador que “sosegao vivía” en su rancho con su mujer y sus hijos, era también un gaucho cantor cuya “gala en las pulperías/ era, cuando había más gente/ ponerme medio caliente/ pues cuando puntiao me encuentro,/ me salen coplas de adentro/ como agua de la vertiente”. Cantando estaba Fierro “en una gran diversión” cuando cayó el juez de paz e “hizo una arriada de montón”. Los más matreros —entre los que aún no se encuentra Fierro— logran escapar, pero Fierro, todavía gaucho manso, se deja agarrar. El juez, que lo tenía entre ojos porque en la última votación se había hecho “el remolón” y no había ido a votar, lo manda con otros a la frontera con la promesa de que “a los seis meses/ los van a ir a revelar”.

En la frontera los gauchos enganchados están, como los de la noticia de *La Nación* que sirve de epígrafe al poema, desnudos, desarmados, desmontados y hambrientos, a merced de los malones de los indios y de todas las arbitrariedades y maltratos a los que los somete el Gobierno: “Si esto es servir al Gobierno,/ a mí no me gusta el cómo”, dice Fierro un año después de haber llegado a la frontera. Y dos años más tarde, monta un caballo viejo, un

“sotreta”, dice, para contraponerlo al “moro de número”, al sobresaliente “matucho” con el que había llegado, y se escapa, de vuelta a las poblaciones, donde llega “resertor, pobre y desnudo”. La hacienda, le cuenta un vecino, la vendieron “pa pagar arrendamientos”, la mujer se voló “con no sé qué gavilán” y los hijos, “entre tantas afliciones/ se conchavaron de piones”. Allí comienza la vida del gaucho matrero, jalonada por la mala suerte y los cuchillazos. En un baile, y contento por haberse encontrado con amigos, Fierro se emborracha, provoca a un negro —“por pelear me dio la tranca”— y lo mata. En un boliche, conoce a un guapo provocador, se trenzan en un duelo, y también lo mata. Una noche, ya alejado de las poblaciones, y contemplando las estrellas, es rodeado por la partida policial. Pero Fierro en vez de entregarse, se encomienda a los santos, echa mano a su facón y enfrenta a la partida, de la que se separa el sargento Cruz, que, en una escena memorable, y al grito de “¡Cruz no consiente/ que se cometa el delito/ de matar así un valiente”, se pone a pelear del lado de Fierro. Como éste dice, “entre dos era robo” y rápidamente terminan con la soldadesca, dejan amontonados los cadáveres, les rezan un bendito y se van. En los tres cantos siguientes toma Cruz la voz del poema —pero ahora como en la tradición de la gauchesca, con una voz enmarcada según las convenciones del texto dramático— y cuenta una relación de su vida que no difiere demasiado de la del mismo Fierro en su tránsito de la felicidad a la pérdida. Fierro, en el último canto, confirma la presunción: “Ya veo que somos los dos/ astillas del mismo palo”. Entonces le dice a Cruz que quiere salir de ese infierno y le propone “refalarse” a los indios. En las últimas ocho estrofas del poema, toma la voz un relator, que cuenta el final de la aventura: Fierro busca un porrón de consuelo, echa un trago, da fin a su argumento, y de un golpe rompe la guitarra contra el suelo para, dice Fierro, no volverse a tentar y que nadie más cante “cuando este gaucho cantó”. Cruz y Fierro roban una tropilla de caballos de una estancia, cruzan la frontera y se pierden en el desierto.

Los proverbios

Ése es el argumento de *El gaucho Martín Fierro* que cuenta la modificación del personaje principal de gaucho manso a gaucho matrero o, más precisamente, del manso que se deja agarrar en la pulpería por el juez de paz, al matrero que vuelve después de la experiencia en la frontera y que, luego de encontrar del rancho sólo la tapera, jura “en esa ocasión/ ser más malo que una fiera!”. Ese cambio interior que se produce en el personaje está externamente condicionado por la injusta acusación y penalización por una violación de la ley que Fierro no cometió. Es decir, el juez de paz usa los enormes atributos que le da el Gobierno para levantar gauchos y enviarlos a la frontera, en tanto éstos no sean propietarios ni tengan papeleta de conchabo. Pero no lo levanta a Fierro por esa ya de por sí abusiva reglamentación, sino porque no votó al partido en la última elección. De este modo Hernández, a través de la presencia del Gobierno, y todos sus hipónimos o agentes, que en el poema se llamarán sucesivamente Alcalde, Juez de Paz, Gefe, Coronel, Comisario, Mayor, Comandante, Menistro, logra que el lector exima de culpas a Fierro —porque las razones de su acción son, al fin, externas al personaje— y que lo convierta en héroe, a pesar de que muchas de sus notas —borracho, pendenciero, asesino, ladrón— sean impropias de esa condición. Sin embargo, lo que podría ser apenas una llorosa victimización del personaje principal —que es la veta tomada por muchos de los folletines criollistas posteriores al *Martín Fierro*— se encuentra en el poema contenido por su voz máxima, la del gaucho sabio y sentencioso, que reverbera más allá de su argumento y que trasciende históricamente la puntual denuncia de Hernández a la política antigaucha implementada sucesivamente por los gobiernos de Mitre y de Sarmiento, y aún con efectos durante los primeros años del gobierno de Nicolás Avellaneda.

Por cierto, no se trata sólo de las verdades que enuncia la sabiduría de Fierro, sino también de la perfecta utilización, por parte de Hernández, de los dos últimos versos de la sextina, partiendo la estrofa en dos, reservando la cuarteta inicial como presentación del tema o asunto, para rematar con los dos últimos versos que, muchas veces, pueden escindirse de la estrofa y aun del poema entero y funcionar, a partir de lo que Julio

Schwartzman llama su “mecanismo proverbial”,¹¹ como partes de un refranero, ya completamente sueltos de su origen literario, político y de autor, para pasar a integrar el anónimo acervo folklórico argentino. Allí, más que en *El gaucho Martín Fierro* parecen encontrarse hoy muchos de esos pares de versos en los que, sin embargo, también se sustentan la magnificencia del personaje y el genio del autor: “que suele quedarse a pie/ el gaucho más alvertido”, “que gasta el pobre la vida/ en juir de la autoridá”, “era jugar a la suerte/ con una taba culera”, “esto es como en un nidal/ echarle güebos al gato”, “porque el ser gaucho... barajo,/el ser gaucho es un delito”.

LA VUELTA DE MARTÍN FIERRO

El prólogo

En 1879, siete años después de la publicación de *El gaucho Martín Fierro*, José Hernández firma y pone en circulación *La vuelta de Martín Fierro*, precedida por un prólogo, “Cuatro palabras de conversación con los lectores”, que anticipa la enorme distancia que separará al nuevo poema del anterior.

Aquí Hernández, por un lado, destaca la “acogida tan generosa” de *El gaucho Martín Fierro*, que en seis años repitió once ediciones y vendió un total de 48.000 ejemplares, número que justifica la primera modificación entre aquel humilde folleto de 1872 y el nuevo libro, del que se tirarán, de entrada, 20.000 ejemplares en el Establecimiento Tipográfico del señor Coni, de quien espera Hernández que haga “una impresión esmerada, como la tienen todos los libros que salen de sus talleres”. El nuevo libro llevará diez ilustraciones incorporadas en el texto, dibujadas y calcadas en la piedra por Carlos Clerice, un “artista compatriota que llegará a ser notable en su ramo, porque es joven, tiene escuela, sentimiento artístico y amor al trabajo”. El grabado será ejecutado por el señor Supot quien posee, dice Hernández, “el arte nuevo y poco generalizado todavía entre nosotros, de fijar en láminas metálicas lo que la habilidad del litógrafo ha calcado en la piedra”. Las diez ilustraciones incorporadas al texto le dan al libro, señala Hernández, el carácter de una novedad: “en los

dominios de la literatura es la primera vez que una obra sale de las prensas nacionales con esta mejora”.

Esta preocupación señera en la Argentina por el libro de literatura como un objeto de belleza —lo que Hernández llama “una publicación en las más aventajadas condiciones artísticas”, para lo cual no se ha omitido “ningún sacrificio” y que anticipa, en la historia de nuestros libros, los afanes de Oliverio Girondo en los años veinte del siglo siguiente— quedó sin embargo durante muchísimo tiempo opacada por lo que la nueva y vistosa edición significaba, ya no sólo en términos puramente estéticos en relación con el modesto folleto de la Imprenta de la Pampa de 1872, sino en cuanto a lo que ese cambio informaba acerca de la modificación producida en el mismo del autor del poema.

La apariencia exterior e interior del nuevo libro, potenciada por los datos que se precisaban en el prólogo —éxito de ventas del libro anterior, tirada e ilustraciones del nuevo— y por el significativo hecho de que los avales en los que se apoyaba Hernández en el libro de 1872 —el político Oroño, la noticia de *La Nación*, el poeta Magariños Cervantes y el amigo Miguens— hayan desaparecido en la edición de 1879 sin ser reemplazados por otros, sino por un prólogo enunciado de entrada por una segura primera persona, da cuenta de la definida presencia en el nuevo libro de un autor que ha cambiado con respecto al anterior. Esa modificación entre el político y periodista devenido coyunturalmente poeta que era Hernández cuando firmó *El gaucho Martín Fierro* y este socialmente consagrado poeta con definidas proyecciones políticas, que es el que firma *La vuelta de Martín Fierro*, anticipa, desde el prólogo, todos los cambios que también podrán leerse en el poema.

En el prólogo Hernández insiste nuevamente, como en la carta a Miguens, en el carácter realista del nuevo poema. Copia fiel e imitación son las palabras que usa ahora para justificar los “defectos” de su personaje que, en verdad, son los del modelo al que remite. Como antes, el realismo tiene, según el autor, la finalidad de que el “libro se identifique” con la “población casi primitiva” a la que está dirigido. Y de que las ideas y sentimientos expresados con el lenguaje, las frases y la “forma más general” de sus destinatarios lo relacionen con éstos “de manera tan estrecha e íntima, que su lectura no sea sino una continuación natural de su

existencia". Pero ahora no se trata de un realismo de denuncia, como el de 1872. Ahora la pedagogía y la distracción son los nuevos objetivos de Hernández, quien espera que su libro, por un lado, despierte "la inteligencia y el amor a la lectura" de sus destinatarios y, por otro, les sirva de "provechoso recreo después de las fatigosas tareas", con lo que la lectura de *La vuelta de Martín Fierro* pueda resultar a la vez "amena, interesante y útil".

Por lo tanto, este libro, señala Hernández, también deberá cumplir ciertas funciones que contribuyan "a elevar el nivel moral e intelectual de sus lectores". Para concretar esta ambición, el poema deberá alcanzar una novedosa serie de aspiraciones, puntillosamente destacadas en el prólogo. En primer lugar, enseñar que "el trabajo honrado es la fuente principal de toda mejora y bienestar". Y de ahí en adelante, inculcar "el sentimiento de veneración hacia su Creador", afejar "las supersticiones ridículas y generalizadas que nacen de una deplorable ignorancia", tender a "regularizar y dulcificar las costumbres", enseñando "la moderación y el aprecio de sí mismo y el respeto a los demás", aconsejar "la perseverancia en el bien y la resignación en los trabajos", recordar "a los padres los deberes que la naturaleza les impone para con sus hijos", enseñar "a los hijos cómo deben respetar y honrar" a sus padres, fomentar "en el esposo el amor a la esposa", recordar a la esposa "los santos deberes de su estado", robustecer los vínculos "de la familia y de la sociabilidad", afirmar "en los ciudadanos el amor a la libertad", pero también "el respeto que es debido a los superiores y magistrados" y, finalmente, enseñar "a los hombres con escasas nociones morales, que deben ser humanos y clementes, caritativos con el huérfano y con el desvalido, fieles a la amistad, gratos a los favores recibidos, enemigos de la holgazanería y del vicio, conformes con los cambios de fortuna, amantes de la verdad, tolerantes, justos, y prudentes siempre".

En otras palabras, Hernández propone, en el prólogo de *La vuelta de Martín Fierro*, utilizar la fórmula que tan buenos resultados le había dado en el poema anterior, con relación a la revolucionaria decisión en él de convertirse en un poeta gauchesco, ya que esto fue, en definitiva, lo que le permitió ingresar en cada hogar de la vastísima campaña argentina para, entonces, inculcar un mensaje completamente alejado del de rebeldía que se desprendía del poema anterior.

Ahora un plan moral, de veneración al Creador, a los padres y a la familia, sobre el que se imprime un plan político, de respeto a las autoridades y a los magistrados, que se dará a través de la moderación, la dulcificación de las costumbres bárbaras y, sobre todo, la resignación en los trabajos y la conformidad ante los cambios de fortuna, condicionan todo el nuevo poema de Hernández, desde que Fierro, en el canto I, llegado del desierto, toma la voz y dice que sus destinatarios son “tanto el pobre como el rico” y que se ha decidido a venir, “a ver si puedo vivir/ y me dejan trabajar”. E inmediatamente, declara, ante la amplia sociedad de pobres y ricos, cuáles son los nuevos trabajos que el gaucho puede hacer, que ya no aspira a ser, como en el idilio de los primeros cantos del poema anterior, un cuentapropista, pequeño agricultor o pastor sino, directamente, un peón de campo: “Sé dirigir la mansera/ y tambien echar un pial/ sé correr en un rodeo/ trabajar en un corral/ me sé sentar en un pértigo/ lo mismo que en un bagual”.

Esta suerte de solicitud de reinserción de Fierro en la sociedad, de la que había escapado cinco años antes debiendo una suma indeterminada de muertes, además de una tropilla de caballos, está favorablemente condicionada, en el poema, por las a su modo inverosímiles prescripciones y olvidos de todas las causas de la persecución: el juez que lo hostigaba y había mandado a la frontera “hacía tiempo que era muerto”, “ya naides se acordaba/ de la muerte del moreno”, “ya no había ni el recuerdo/ de aquel que en la pulpería/ lo dejé mostrando el sebo” y, finalmente, “ya no hablaban tampoco,/ me lo dijo muy de cierto,/ de cuando con la partida/ llegué a tener el encuentro”.

Pese a que en el poema el mismo Fierro se lamenta al comprobar, luego de la vuelta, que contrariamente a su expectativa de que “en tantos años/ esto se hubiera compuesto”, “estábamos lo mismo” —lo cual parece un lamento retórico en relación con las enseñanzas que él mismo ofrecerá unos cantos más adelante, ya anticipadas en el prólogo—, este gaucho resignado que pretende volver al estado idílico de trabajo, familia y recreación de los primeros cantos del poema anterior representa, simbólicamente, los cambios que en la política argentina venían sucediéndose desde la presidencia de Nicolás Avellaneda y los favorables posicionamientos del político José Hernández en relación con esa novedad.

En efecto, en la primera sesión del Congreso de 1877, Avellaneda hizo un llamado “a la equidad en los unos, al sentimiento del deber en los otros”, y anunció que “podían regresar libremente al territorio argentino” todos aquellos que estuvieran en el destierro por los sucesivos enfrentamientos internos del país. Este gran pacto conciliatorio entre las partes históricamente enfrentadas por lo menos desde 1852 fue aceptado por la mayor fuerza opositora, el jordanismo, que anunció “olvidar sus sacrificios pasados” a tal punto de cambiar de nombre para participar de esta nueva etapa política con el más moderno de Partido Autonomista de Entre Ríos. Una vez lograda la ansiada armonía en el frente interno, el gobierno de Avellaneda propició la tremendamente exitosa, según sus propios objetivos, campaña al desierto, liderada por el comandante del Ejército, el general Julio Argentino Roca, cuyo último golpe contra los indios —que suponía su exterminio— tuvo lugar entre abril y mayo de 1879, aunque ya desde 1878 había comenzado un tenaz hostigamiento militar que precedió a la terrible solución final del año siguiente, y éste es el registro tomado por el poema, cuando Fierro afirma que “las tribus están deshechas/ los caciques más altivos/ están muertos o cautivos”.

El jordanista Hernández viró también del federalismo progresista y antiporteño, que lo había llevado en 1869 a proponer a Rosario como capital de la República, a aprobar, ya como diputado del Partido Autonomista, la federalización de la ciudad de Buenos Aires en 1879, y a adherir, al año siguiente, al nuevo oficialismo liderado ahora por el general Roca, a cuyo ideario respondió Hernández, ahora como senador provincial de Buenos Aires, hasta su muerte en 1886.

Estas modificaciones en el posicionamiento político de Hernández, vinculadas también a la adquisición de un oficio como poeta gauchesco que no tenía en 1872, están en la base de los evidentes cambios entre el primero y el segundo poemas, siendo los más notorios la pérdida de la centralidad de Martín Fierro como personaje principal, la multiplicación de voces —Fierro, los dos hijos de Fierro, Picardía, el relator—, la extensión, la proliferación de descripciones pintoresquistas —como en los cantos dedicados al desierto, que acercan al nuevo libro más al *Santos Vega* de Ascasubi que a su propio poema anterior— y, sobre todo, lo que Noé Jitrik llama el distinto “alcance ético” de

ambos poemas: lo que va del nihilismo y rebeldía del primero al resignado mensaje de adaptación del segundo.¹²

El argumento

Los primeros diez cantos de los treinta y tres del nuevo poema los ocupa la voz de Fierro, enmarcada otra vez, como en la convención de la gauchesca. Fierro, después de precisar sus deseos de reinserción, cuenta sus cinco años en el desierto. Describe extensamente las costumbres bárbaras de los indios y los descalifica para cualquier programa civilizatorio: “el deseo de mejorar/ en su rudeza no cabe/ el bárbaro sólo sabe/ emborracharse y peliar”, aunque encuentre entre ellos alguna virtud, como la falta de codicia y la relación esclavizante que tienen con sus caballos, que el gaucho sabe valorar. En el desierto muere Cruz, y Fierro conoce a una cautiva, motivo que le sirve a Hernández tanto para vincular el poema con la convención de la literatura culta del desierto, prestigiada sobre todo por las obras de Esteban Echeverría, Domingo F. Sarmiento y Lucio V. Mansilla, como, sobre todo, para desarrollar cierta vena naturalista dirigida, como en *Ascasubi* con la de los federales, a presentar la violenta crueldad de los indios. En este caso, la del pampa que para castigar a una cautiva acusada de haber echado brujería, le degüella el hijo a sus pies y luego le amarra las manos con las tripas del niño en cuyo cadáver ensangrentado resbala finalmente cuando Fierro, que sale a defender a la mujer, lo ensarta con su cuchillo. Fierro y la cautiva escapan del desierto y después de un largo peregrinar, padeciendo penurias, a la tierra “donde crece el Ombú”, Fierro se apea del caballo y besa “esta tierra bendita/ que ya no pisa el salvaje”, precisando que allí se queda así lo agarre el Gobierno “pues infierno por infierno/ prefiero el de la frontera”.

En el canto XI, merodeando por algunas estancias, y sin animarse todavía a entrar a las poblaciones, un viejo amigo le cuenta que todas sus causas con el Gobierno ya han sido olvidadas. Y en una extraordinaria puesta en abismo de la historia, Fierro dice que entre “el gauchaje inmenso” de las estancias “muchos ya conocían/ la historia de Martín Fierro”, como si en la misma ficción también hubiese circulado, como en la realidad, un libro

que contara la leyenda de un gaucho desertor llamado Martín Fierro. Ese recurso —utilizado también por Cervantes en la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*— tiene una enorme importancia en la misma ficción, pues es la fama de Fierro la que le permite ser reconocido por sus dos hijos, que presentados al público por su padre son quienes tomarán la voz en los cantos siguientes. Así, en el canto XII, canta el hijo mayor, que hace un también extenso lamento de su vida en la penitenciaría aunque, como dice él mismo, “quien ha vivido encerrado/ tiene poco que contar”. Entre los cantos XIII y XIX, toma la voz el hijo segundo de Martín Fierro, quien también ensaya un lamento, más vivaz que el de su hermano, acerca de su peregrinación desde que alzaron a su padre y quedaron ambos, su hermano y él, “obligados a sufrir/ una máquina de daños”.

Sin embargo, en los cantos enmarcados por la voz del hijo segundo, importa menos éste que su tutor, uno de los mayores personajes de la literatura argentina, el viejo Vizcacha, que vivía rodeado de perros y “mataba vacas ajenas/ para darles de comer” —precaución que no tomaba con el hijo de Fierro que el juez le había dado en custodia—. Vizcacha, que “siempre andaba retobao/ con ninguno solía hablar”, en cuanto se ponía en pedo, dice el hijo segundo, “me empezaba a aconsejar”. Y en los consejos del viejo Vizcacha, que ocupan casi todo el canto XV del poema, y que, en buena hipótesis, podemos pensar que a través de ellos Hernández pretendía, por antífrasis, condenar la ignorancia, la inclemencia, la holgazanería y el vicio, se encuentra, paradójicamente, buena parte de la fama de *La vuelta de Martín Fierro*. En ese hermoso contrarrefranero vibra, como en ningún otro momento del poema, toda la virtud de la perfecta sextina hernandiana, rematada en ese par de versos finales que hoy cualquier argentino, lector o no de *La vuelta de Martín Fierro*, repite casi de memoria: “Jamás llegués a parar/ a donde veás perros flacos”, “el diablo sabe por diablo/ pero más sabe por viejo”, “pues siempre es güeno tener/ palenque ande ir a rascarse”, “vaca que cambia querencia/ se atrasa en la parición”, “cada lechón en su teta/ es el modo de mamar”, “al que nace barrigón/ es al ñudo que lo fajen”, etc.

En el canto XX un relator, sin marco y externo a los acontecimientos, narra el reencuentro alegre entre Fierro y sus hijos, e

introduce a “un mozo forastero/ de muy regular presencia” que pide licencia para cantar su historia. Se trata de Picardía, el hijo de Cruz, que toma la voz entre los cantos XXI y XXVIII y que también, como los hijos de Fierro, canta extensamente su lamento. El suyo, referido sobre todo a sus años en la frontera que funcionan como el momento de mayor crítica al gobierno y su política hacia a los gauchos: “si el Gobierno quiere gente/ que la pague y se acabó”, “que aquí el nacer en Estancia/ es como una maldición”, “la Provincia es una madre/ que no cuida a sus hijos”, “que no tiene patriotismo/ quien no cuida al compatriota”, “el gaucho no es argentino/ sino pa hacerlo matar”, “el gaucho es como la lana/ se limpia y compone a palos”. Pero es cierto también que este lamento es, en términos de potencia de denuncia y de inventiva literaria, mucho menos enérgico que aquel que sobre el mismo asunto de la frontera había cantado Fierro en el libro anterior, condicionado además por unos versos iniciales en los que Picardía señala que “son cosas muy dichas ya/ y hasta olvidadas de viejas”. De modo que la denuncia parece responder a una convención del género en su versión hernandiana, instalada en el poema anterior, más que a una verdadera necesidad interior de *La vuelta* y del personaje, según puede verse, por otra parte, en la diferente situación de enunciación de los lamentos de uno y otro. Fierro, en 1872, canta su desdicha desde su posición de desertor y desterrado. Picardía, en cambio, la canta en situación de jolgorio, “mientras todos celebraban” el reencuentro, según cuenta el relator en el canto XXIX antes de presentar al nuevo personaje protagonista del canto siguiente, un moreno “presumido de cantor” que desafía a Fierro a una payada.

La payada entre Fierro y el Moreno, vengativo hermano del que aquél había matado en el poema anterior, ocupa todo el canto XXX y es, por cierto, tan excéntrica como el *Fausto* de Estanislao del Campo en la serie gauchesca. Aunque ahora no se trate de gauchos discurrendo en lenguaje rústico sobre una ópera en francés a la que asistió uno de ellos, sino sobre elevados temas filosóficos de orden lírico-metafísico, como el canto del cielo, de la tierra, del mar, de la noche, el nacimiento del amor, la ley, la cantidad, la medida, el peso, el tiempo, con los que los contendientes van desafiándose uno al otro y que, en la economía del poema, sirven sobre todo para ir templando la voz

cantora de Fierro rumbo a los consejos a sus hijos y a Picardía del canto XXXII.

En el XXXI, el relator cuenta que Fierro, sus hijos y Picardía se retiraron de la fiesta a la costa de un arroyo, se sentaron en ronda y pasaron la noche en una larga conversación que concluye, en el canto posterior, con los consejos de Fierro, que célebremente comienzan “Un padre que da consejos/ más que padre es un amigo” y del que se recuerda sobre todo aquel que promueve la unión entre hermanos como ley primera, “porque si entre ellos se pelean/ los devoran los de ajuera”. En los consejos de Fierro, las marcas de la oralidad del habla del gaucho, si no borradas del todo, han sido prolijamente cercenadas, y el castellano culto del autor se sobreimprime con mucha frecuencia —como en la payada— sobre la convención de la gauchesca, que de este modo se presenta, como el mismo Fierro, más adecentada que en su desafiante versión anterior. A este respecto, puede resultar indicativo el hecho de que en la nueva edición anotada de los dos poemas, preparada por Élide Lois y Ángel Núñez, las notas que acompañan al primero son doscientas sesenta y una, mientras que el segundo, que duplica en tamaño al anterior —cuatro mil ochocientos noventa y cuatro versos contra dos mil trescientos dieciséis—, está acompañado por un número bastante similar de notas, con lo que el promedio de explicaciones que “necesita” este último baja a la mitad con respecto al anterior, en el que prácticamente en todas las estrofas hay palabras o giros que reclaman, para un lector actual, una precisión en cuanto a su origen o significado. La misma comprobación puede hacerse revisando el vocabulario de la edición de ambos poemas anotada por Andrés Avelleda.¹³ El primero requiere un vocabulario de más de cien palabras; el segundo, dos veces más largo, uno de ciento cincuenta. Esto significa que en *La vuelta de Martín Fierro* conviven, es cierto que armoniosamente, el castellano culto del autor y el popular de fines del siglo XIX del narrador y de los personajes, lo que vuelve al texto tan moderado como su personaje principal.

En el último canto, dominado como en el último del poema anterior por un relator externo, la voz cuenta que los cuatro personajes se dispersan, dirigidos a los cuatro vientos, luego de convenir entre todos mudar sus propios nombres de modo de perderse entre los otros gauchos.

Invirtiendo la puesta en abismo planteada en el canto XI, en el que libro *El gaucho Martín Fierro* parecía circular dentro de la ficción de *La vuelta de Martín Fierro*, ahora lo que pretende Hernández con la decisión de quitarle el nombre a su protagonista es que sea Martín Fierro, el personaje, quien, convertido en mito circule por la campaña argentina.

Las notorias diferencias entre la ida y la vuelta no significaron sin embargo una caída de la popularidad del personaje ni del autor, según se desprende de la otra vez entusiasta "Advertencia editorial" que acompaña la duodécima edición de ambos poemas, ya publicados en un mismo libro, de 1883. Ni, tampoco, la desvinculación absoluta entre ambos poemas, ya que como señala Tulio Halperín Donghi, "pese a la diversa y casi opuesta lección que ambos ofrecen, la continuidad está dada por la de la atención respetuosa que Hernández prodiga en una y otra al gaucho y su mundo y que se refleja en primer lugar en la constante felicidad en la evocación de precisos modos de conducta".¹⁴

La vuelta de Martín Fierro señala, como anota Adolfo Prieto, "el ocaso de una parábola: el de la literatura gauchesca y el de un país de pautas rurales, vertiginosamente sometido a un proceso de modernización".¹⁵ En ese marco, el compromiso afectivo de Hernández con el gaucho, del que sus dos grandes poemas son documento suficiente, y, por otro lado, su adhesión política a la causa del progreso que irremediablemente conducía a la desaparición de su condición de gauchos —para pasar a ser peones, obreros de ferrocarril, asalariados de cualquiera tipo— cargan de cierta melancolía todo el último poema, sensación magistralmente reforzada hacia el final, con la partida de Martín Fierro, ya sin nombre y hacia ninguna parte.