

// Artículos //

La búsqueda del interlocutor en *Martín Fierro*¹

Daniel Rodríguez Martínez²

Recepción: 23 de marzo de 2023 // Aprobación: 8 de junio de 2023

Resumen

Se propone otro acercamiento a *Martín Fierro* que añada una segunda perspectiva a la voz de su narrador y analice la relevancia de este nuevo enfoque en la articulación de su trama. De este modo, se matiza y amplía la tesis de quienes sostienen que el famoso poema se construye a partir de un punto de vista único. Para ello, se resalta que el canto del hablante interactúa con una colectividad lectora (a la que se interpela en reiteradas ocasiones). La finalidad no habría sido otra que configurar por medio de la escritura un interlocutor capaz de comprender al gaucho y obligar a repensar esa imagen, tan sesgada como despectiva, que la literatura de su tiempo y el pensamiento de Sarmiento habían institucionalizado contra esta figura marginada.

Palabras clave

segunda perspectiva - Martín Fierro - público - lectura

Abstract

We propose another interpretation of *Martín Fierro* that adds a second perspective to the voice of his narrator and analyzes the relevance of this new approach in the fabric of his plot. In this way, the thesis of those who maintain that the famous poem is constructed from a single point of view is nuanced and expanded. To do this, it is highlighted that the speaker's song interacts with a reading community (which is repeatedly challenged). The purpose is none other than the desire to configure, through writing, a new perspective capable of understanding the gaucho and forcing to rethink that biased and derogatory image that both the literature of his time and Sarmiento's thought had institutionalized against this marginalized figure.

Keywords

second perspective - Martín Fierro - audience - reading

¹ Este trabajo se ha llevado a cabo gracias al programa de Ayudas para Formación de Profesorado Universitario (FPU 18/00970), del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España.

² Graduado en Estudios Hispánicos: Lengua Española y sus Literaturas. Personal docente e investigador en formación en la Universidad Autónoma de Madrid. E-mail: daniel.rodruigm@uam.es

Bala el tierno corderito
al lao de la blanca oveja,
y a la vaca que se aleja
llama el ternero amarrao;
pero el gaucho desgraciao
no tiene a quién dar su queja.

(*El gaucho Martín Fierro*, vv. 1409-1414)

Las causas de la literatura gauchesca, por lo tanto, no deben buscarse en los asuntos de que trata y menos en los personajes que utiliza, sino en las concretas operaciones literarias que cumplieron los escritores que las produjeron. Lo que implica abandonar uno de esos ilusionismos que construye con sutil artificialidad el verismo _el de que estamos ante espontáneas creaciones del pueblo cantor_ y preguntarnos quiénes redactaron estos poemas, por qué y para quiénes los hicieron y qué principios los animaban. De otro modo, encarar este conjunto como lo que el sustantivo dice: “una literatura”.

(Ángel Rama, “El sistema literario de la poesía gauchesca”)

En 1986, con motivo del centenario del fallecimiento de José Hernández, Rodolfo Borello abrió un interesante artículo sobre la originalidad del *Martín Fierro* preguntándose por las razones de su extraordinaria popularidad. Eso sí, no dudaba en apuntar que aquel había sido concebido para un sector de la población en particular; más concretamente, el autor habría pensado en esa mayoría analfabeta que residía en las zonas rurales, cuyas vivencias y cuya situación personal les permitiera reconocerse en la figura del gaucho. Para Borello, la delimitación del destinatario externo de la obra era importante porque estaba íntimamente ligada a una señal distintiva de la composición: la adopción de la técnica del monólogo autobiográfico de tono dramático-lírico, en detrimento de la forma dialógica que había prevalecido en la poesía gauchesca desde la aparición de los diálogos de Bartolomé Hidalgo a comienzos de la centuria.

Si bien su opinión al respecto parece ser aceptada y compartida, hay quien ha advertido con buen criterio que la cuestión no es tan sencilla como parece (Adamovsky, 2019; Fernández, 2020, p. 413; Lois Élida, 2003, p. 10 y Rama, 2001, p. 1058). De ese modo, apoyándose sobre todo en los prólogos que preceden a las dos partes del poema, se ha señalado que, en realidad, este fue pensado inicialmente para una comunidad de lectores afín a la clase social a la que pertenecía el autor y que comprendía sobre todo el ámbito urbano. El distinto posicionamiento de unos y otros tiene repercusiones a la hora de desentrañar tanto el sentido como la propuesta literaria de la obra. Igualmente, tal distinción crea una falta de

consenso a la hora de discernir los circuitos de reproducción que habría priorizado el autor y el papel que juega el receptor en el proceso de gestación. En las siguientes páginas se recuperarán algunas de estas cuestiones para indagar en un asunto que tiende a ser preterido entre la crítica: la proyección textual del interlocutor en *Martín Fierro* y sus implicaciones en la construcción de la trama.

Como es sabido, se reconoce el poema de Hernández como la cima de la poesía gauchesca, cuya historia comprende la práctica totalidad del ochocientos. Durante dicho periodo, este género literario “llegó a ser el principal abastecedor de literatura del XIX en el área rioplatense” y creció de forma significativa gracias a su “transmisión oral” (Rama, 2001, p. 1084). Sería precisamente el proceso de oralización que sufrió *El gaucha Martín Fierro*, tras su aparición en 1872, lo que terminaría convirtiéndolo en uno de los pilares fundacionales de la literatura argentina y lo que daría comienzo a uno de los posibles equívocos en torno a los propósitos de su autor. Tal equívoco ha estado fuertemente condicionado por la extraordinaria acogida que tuvo su poema en el ámbito rural, por los orígenes populares del género y por la decisiva contribución de Hernández a la creación de un público lector en el país.

Por consiguiente, al estudiar la obra no se suelen valorar dos fenómenos histórico-literarios relevantes: por un lado, la conciencia que tenía Hernández de la nueva fase que atravesaba la poesía gauchesca hacia 1872, con su reciente apertura a un lector culto tras la publicación de *Fausto* (1866), de Estanislao del Campo³. Por otro, su decisión en torno al formato elegido para la primera edición de *El gaucha Martín Fierro*. Hernández optó por el folletín con el propósito de facilitar la adquisición y reproducción de su obra. De ese modo, pretendía sortear la barrera económica que imponía el coste del libro, al tiempo que se servía “de un mecanismo de difusión típico de la época: la figura del lector colectivo” (Rivera, 2001, pp. 545-525), o lo que es lo mismo, aquella entidad plural que se reunía alrededor de una persona que, ejemplar en mano, leía en voz alta pasajes enteros de este.

En otras palabras, a finales de los años sesenta del siglo XIX la poesía gauchesca comenzó a captar la atención de una población más culta y, a su vez, este acontecimiento vino acompañado de un cambio en la manera de interactuar entre el autor y su público. Así, a partir de las manifestaciones no literarias e informativas de índole política que conformaban la poesía gauchesca anterior, transmitidas fundamentalmente por vía oral entre la población analfabeta, surgió otra forma de entender la literatura. Esta habría explorado las posibilidades

³ Sobre la evolución del género y sus implicaciones en las distintas maneras de interactuar entre el autor y el público, véanse Schlickers (2007, pp. 72-ss) y Adamovsky (2019).

que le brindaba dicha poesía para diferenciarse de aquella otra que cultivaban las élites intelectuales de entonces (Rama, 2001, pp. 1075-1076). En consecuencia, los nuevos autores de la temática gauchesca encontraron en la lectura y en sus distintas prácticas una manera de comunicación diferente de la que había prevalecido hasta entonces (el canto, la improvisación, etcétera)⁴. Por ello, pudieron llegar a grupos sociales poco familiarizados con dicha manifestación cultural.

En sus respectivas propuestas, Estanislao del Campo optó por despolitizar el género en su obra cumbre, al tiempo que Hernández se valdría de este para dotar de dimensión artística el ideario que había promovido sin éxito durante su incursión en la prensa (Sáinz de Medrano, 1980, pp. 19-ss). Así, él se propuso presentar al gaucho en sociedad del modo más fidedigno posible, para lo que se apartó del tratamiento cómico que aquel había recibido “en este género de composiciones”, tal y como indicaba el propio autor en la famosa carta al señor D. José Zoilo Miguens.

En un estudio clásico y de obligada referencia, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Josefina Ludmer advertía que el género ya se define por su condición híbrida en sus orígenes, al ligar de forma insoluble la oralidad y la escritura. Fueron los escritores quienes se apropiaron de la palabra del gaucho y la reprodujeron en verso, creando la ilusión del discurso directo, al tiempo que configuraban dos marcos narrativos paratextuales con los que un narrador introducía siempre las voces de los hablantes (2019, pp. 88-91). Al aplicar esta propuesta al poema de Hernández de 1872, ella establecía que tanto la carta a Zoilo Miguens como el “Camino trasandino” _artículo recogido por el editor al final de la obra_ constituirían el marco escrito, mientras que el oral lo conformarían los primeros 2280 versos y se correspondería con la voz del cantor. Por último, consideraba que el principio y el final (la parte correspondiente a la relación, tras haber roto Fierro la guitarra) equivaldrían al marco propio de los diálogos del género, donde se consuma la alianza oral-escrita. Esto se debe a que aquí interviene ya la voz del narrador en detrimento de la del ente de ficción para completar el sentido del texto (220).

⁴ Aunque las motivaciones sean distintas, un buen ejemplo de lo que se viene comentando se aprecia en la publicación del testamento literario de Hilario Ascasubi, autor ya consagrado en el género y radicado en París, que da a luz su *Santos Vegas o los mellizos de la flor* con el “ardiente deseo de que le sea agradable su lectura” e incluye, a su vez, unas palabras “Al lector” valorando las distintas reacciones que su obra puede recibir por parte de este: “Este libro que para muchos será sólo el eco de los cantos del Gaucho, y que para otros será una violación de las reglas literarias de su lenguaje, y que, para no pocos, lo espero, será el pasatiempo de horas monótonas, este libro ha crecido y se ha formado en esas horas de sublime reconcentración que el espíritu no halla en París [...]; pero que las encuentra en el recuerdo de todo lo que significa esa bella palabra: la Patria” (2000).

De lo anterior se deduce que el poema fue compuesto para ser principalmente cantado o, en su defecto, para ser reproducido en un contexto privativo de la lectura, como era habitual en este tipo de composiciones (Rama, 2001, p. 1075). De ahí, que Ludmer entendiera por esquema narrativo de la obra “el estereotipado de la autobiografía oral” (2019, p. 222), si bien reconocía que “el texto fue leído como autobiografía escrita, transcripta”. Por consiguiente, se vio en él “una defensa paternalista y liberal-democrática del gaucho”, así como “una defensa de los intereses de los hacendados que deseaban proteger su mano de obra contra las levas indiscriminadas: el peón contra el soldado” (226).

Pero continúa la lectura que oralizó y folclorizó el poema (y quiso olvidar su construcción de transcripción letrada) se centra en el giro del texto sobre sí mismo, en el encuentro de los dos gauchos a partir del enfrentamiento de los dos códigos, y la constitución de la alianza horizontal entre iguales. Un gaucho cuenta al otro su vida y las dos son la misma. Los relatos autobiográficos no solo transmiten una memoria sino que son el lugar donde se elabora y reproduce una forma de vida, una identidad colectiva (Ludmer, 2019, p. 226).

Como se puede comprobar al trasluz de sus palabras, se ha tendido a interpretar las intenciones de Hernández a partir del proceso de oralización que se produjo tras la aparición de su célebre poema, “*olvidando* su construcción de transcripción letrada” y dando por bueno que el destinatario interno de Fierro es Cruz. Esto se debe a que “un *Martín Fierro* monologado hasta el final hubiera roto [...] la tradición del cantar gauchesco que pide la presencia de interlocutores”, de modo que “es necesario uno [...] que dé la réplica al hasta ahora relator único. Este es el sargento Cruz” (Sáinz de Medrano, 1980, p. 37). Ahora bien, en la larga intervención de Fierro, en ningún momento se apela a Cruz e incluso se hace referencia a este en tercera persona, como si él estuviera ausente en el momento de la enunciación. Por tanto, es pertinente la apreciación de Borello (1986, p. 69) cuando afirmaba que, más bien, nos hallamos ante monólogos cuya razón de ser sería o bien corroborar la historia del primero, o bien reafirmar sus intenciones didácticas, en función de si nos ocupamos de la primera o de la segunda parte, respectivamente⁵.

A la luz de todo esto, quizás se pueda revisar y discutir esa tradición crítica que ve en el canto de Fierro (y del resto de entes de ficción) una perspectiva única en forma de

⁵ Tras la intervención de Cruz, *Martín Fierro* recupera la palabra y comienza advirtiendo que: “Ya veó que somos los dos / Astillas del mismo palo” (Hernández, 2001, p. 197, vv. 2143-2144). De ahora en adelante, todas las citas procederán de esta edición, por lo que solo se recogerán entre paréntesis la referencia a los versos referidos y, en números romanos, la parte del poema a la que corresponden.

monólogo _o más concretamente, de “soliloquio” (Adamovsky, 2019)_ , a la que “sólo sostiene el hilo de su propia voz” (Ortega, 2011, p. 151). Por tanto, frente a esa tradición consolidada, se quisiera resaltar el hecho de que, en el caso concreto del poema de Hernández, la voz de Fierro está en permanente diálogo con una segunda perspectiva que se va configurando a medida que se suceden las estrofas y que no solo determina el contenido de su relato en la primera parte, sino que cobra un mayor grado de significación en la segunda, dado que se establece explícitamente una relación de interdependencia entre ambas:

Y empriesténme su atención
Si así me quieren honrar;
De no, tendré que callar,
Pues el pájaro cantor
Jamás se para a cantar
En árbol que no da flor (II, vv. 145-150).

Como se puede comprobar, sin la presencia y la respuesta requerida de esa segunda perspectiva o receptor plural, el canto en *La vuelta* carece de sentido. Por consiguiente, será de aquella y de su actitud de quienes dependa que se sostenga o no el hilo de la voz. De acuerdo con esta tesis, cabría aventurar que el otro gran protagonista del *Martín Fierro* es nada más y nada menos que el lector oyente, o mejor dicho, su proyección textual, a partir de la cual Hernández habría perfilado y definido ese interlocutor que la sociedad de la época le había negado al gaucho hacia 1872 y que la popularidad del poema había sido capaz de materializar tan solo siete años después. Así, pasamos del diálogo con una perspectiva sin voz a la que se interpela de manera reiterada, a otra relación discursiva más problemática en *La vuelta*, donde convergen distintos cantores e interlocutores en el texto. En este caso, tales sujetos o bien terminan cristalizando en cinco voces (Fierro, los dos Hijos, Picardía, el Moreno), o bien se mantienen en un plano indefinido que, aun así, será esencial para la configuración y desarrollo del canto:

Atención pido al silencio
Y silencio a la atención
.....

Hay trapitos que golpiar.
Y de aquí no me levanto;

Escúchenme cuando canto

Si quieren que desembuche_

Tengo que decirles tanto

Que les mando que me escuchen (II, vv.1-2 y 151-156)⁶.

Si bien es cierto que tanto en la primera parte como en la segunda se incide en la relevancia del canto en tanto medio o forma de (re)producción elegido por el hablante textual, eso parece obedecer a una estrategia discursiva en consonancia con la convención del género. Como es sabido, en la literatura gauchesca la escritura siempre estuvo subordinada a la pretensión de oralidad (Rama, 2001, p. 1075). No obstante, Eduardo Romano (2001, pp. 1087-1088) apuntaba con buen criterio que en el prólogo de la segunda parte, titulado “Cuatro palabras de conversación con los lectores”, Hernández termina mostrando con verdadero regocijo la aceptación que *El gaucho Martín Fierro* ha tenido entre la comunidad letrada (escritores, periódicos). Además, lo comenzaba vanagloriándose de ser el primer escritor que publicaba un libro ilustrado, sumamente sofisticado, y con una proyección mediática tan ambiciosa que le permitía alcanzar la cifra de los 20 mil ejemplares en la primera tirada.

Tales cuidados y previsiones en 1879 buscaban “despertar la inteligencia y el amor a la lectura en una población casi primitiva, a servir de provechoso recreo, después de las fatigosas tareas, a millares de personas que jamás han leído” y de quienes el autor esperaba “que el libro se identifique con ellos de una manera tan estrecha e íntima, que su lectura no sea sino una continuación natural de su existencia” (Hernández, 2001, pp. 261-262). Ante tales afirmaciones, es evidente que el poeta “no cifra sus expectativas en el circuito oral” en *La vuelta*, como se tiende a señalar, “sino en el de la lectura y comprensión reposadas” (Romano, 2001, p. 1088). Las palabras de Hernández no dejan lugar a equívocos sobre sus aspiraciones: “¡Ojalá hubiera un libro que gozara del dichoso privilegio de circular incesantemente de mano en mano en esa inmensa población diseminada en nuestras vastas campañas, y que bajo una forma que lo hiciera agradable, que asegurara su popularidad, sirviera de ameno pasatiempo” (2001, p. 262).

Julio Schwartzman (2001, p. 1167), a su vez, completaba la apreciación de Romano al valorar el final de *La vuelta* y concluía que, “en el momento en que el *Martín Fierro* se

⁶ Esta segunda perspectiva interpelada, por cierto, no puede ser confundida con el destinatario externo del poema, puesto que el poeta no solo recurre al recurso de la narración enmarcada en varias ocasiones, con las sucesivas intervenciones de un narrador en tercera persona, con el propósito de sellar el universo virtual en el que se inscriben todos los entes de ficción, sino que, además, tal perspectiva adquiere corporeidad cuando uno de los oyentes internos interrumpe el canto del Hijo segundo de Fierro para corregirle y demostrar, de manera un tanto impertinente, que, como bien exigía Fierro al principio, el público interno sigue con atención el canto (II, vv.2453-ss).

nombra a sí mismo como libro, se cierra como poema y cierra así toda la gauchesca”. Según él, tal hito simbolizaba el “punto final para un género que había comenzado con el remedo de la voz gaucha y que termina plegándose a la forma de circulación (y de canonización) por excelencia de la cultura letrada”. O lo que es lo mismo, “si la palabra letrada se impone, el género deja de existir como espacio de la voz (del) “gaucho” _en palabras de Ludmer (2019, p. 294)_ y será, por tanto, el despertar de su eclosión narrativa, como bien ha estudiado Sabine Schlickers (2007, pp. 114-ss).

No obstante, cabe la posibilidad de que, en *La vuelta*, Hernández tan solo habría reafirmado explícitamente y sin ambigüedades textuales el fin que ya se habría propuesto en *El gaucha Martín Fierro*: culminar el género de la poesía gauchesca con su poema y ratificar su condición literaria ante el público culto de la época _sin renunciar, claro, a una proyección mayor. En consonancia con tal premisa, su obra de 1872 constituiría ya el primer intento de componer una poesía de aparente índole popular para ser leída y meditada, así como valorada artísticamente. En ese sentido, conviene recordar el carácter autosuficiente de la primera parte, que comprende del momento inicial en que se desencadena el canto hasta su cese definitivo con la rotura de la guitarra y con esta de la posibilidad de que otro cante después. Es más, el propio autor parece haber respetado en vida tal autonomía, puesto que él “publicó siempre en forma separada” las dos partes. En consecuencia, “la asignación del título *Martín Fierro* al conjunto fue, sobre todo, obra de la tradición oral y de la recepción crítica. Decir el *Martín Fierro* entonces, se relaciona ya con el proceso de creación de un mito de identidad nacional” (Lois Élica, 2003, p. 1). Acaso sea conveniente recordar, a su vez, que las primeras estrofas de *La vuelta* están dedicadas precisamente a justificar ese retorno imprevisto.

En general, quienes intentan delimitar el campo de interlocutores de *El gaucha Martín Fierro* tienden a hacer hincapié en cuestiones ideológicas más que literarias. Por ende, ha pasado un tanto desapercibido el énfasis que pone el autor en la dimensión verbal de su criatura y su posible relación con el horizonte de expectativas del público lector de la época. Tulio Halperín Donghi (2001) ha señalado que hacia finales de los años sesenta el género de la poesía gauchesca ya estaba prácticamente agotado, de manera que se daba por clausurado cuando, de pronto, Ascasubi y Del Campo lo revitalizaron y lo reorientaron hacia un público distinto, el de “sus pares” (1103).

En el caso concreto de Hernández, parece que él también pudo haber buscado este público, a fin de intentar alcanzar cierto prestigio literario que le permitiera reconstruir su trayectoria de hombre de letras, tras el conocido declive de su carrera político-periodística. Sin embargo, a la hora de valorar el poema de Hernández, dicho público rehusó darle la

consideración de creación literaria ante su presunta falta de artificiosidad, puesto que entendieron que, a diferencia de lo que realmente sucedió, el poeta apenas había sido un mero intermediario entre el testimonio de un gaucho y ellos (Halperín Donghi, 2001, p. 1121). En otras palabras, dos de sus mayores logros, la invención de una lengua poética y la de un relato veraz, apenas fueron valorados.

Gracias a la labor filológica de numerosos hispanistas que se han ocupado del cotejo de manuscritos y de las versiones impresas, se sabe que la labor creativa fue bastante ardua (Adamovsky, 2019). Con todo, ya el autor había dado fe de su “esfuerzo” en la carta a Zoilo Miguens, cuyo destinatario último era el “público” que tendría ocasión de leer tal preámbulo y que no gustaba de introducciones largas, ni estas “se avienen con el carácter” del autor. Ante tales afirmaciones, acaso cabría considerar el contenido de la carta como un intento de presentar la creación del autor ante el lector de la época, poniendo de manifiesto que responde a sus expectativas estéticas. Para lograr tal fin, Hernández no dudó en resaltar en reiteradas ocasiones el carácter artificial de su criatura y de su modo de hablar, así como la originalidad de su propuesta respecto a otras composiciones del género:

Me he esforzado, sin presumir haberlo conseguido, en presentar un tipo que personificara el carácter de nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse que les es peculiar; dotándolo con todos los juegos de su imaginación llena de imágenes y de colorido, con todos los arranques de su altivez, inmoderados hasta el crimen, y con todos los impulsos y los arrebatos, hijos de una naturaleza que la educación no ha pulido y suavizado.

Cuantos conozcan con propiedad el original, podrán juzgar si hay o no semejanza en la copia.

Quizá la empresa habría sido para mí más fácil y de mejor éxito, si sólo me hubiera propuesto hacer reír a costa de su ignorancia, como se halla autorizado por el uso, en este género de composiciones; pero mi objeto ha sido dibujar a grandes rasgos, aunque fielmente, sus costumbres, sus trabajos, sus hábitos de vida, su índole, sus vicios y sus virtudes [...]

Y he deseado todo esto, *empeñándome en imitar ese estilo* abundante en metáforas, que el gaucho usa sin conocer y sin valorar, y su empleo constante de comparaciones tan extrañas como frecuentes; *en copiar* sus reflexiones con el sello de la originalidad que las distingue [...]; *en respetar* la superstición y sus preocupaciones [...]; *en retratar*, en fin, lo más fielmente que me fuera posible [...] ese tipo original de nuestras Pampas, tan poco conocido por lo mismo que es difícil estudiarlo, tan erróneamente juzgado muchas veces, y que al paso que avanzan las conquistas de la civilización, va perdiéndose casi por completo.

[...]

Y con lo dicho basta para preámbulos, pues ni MARTÍN FIERRO exige más, un Vd. gusta mucho de ellos, ni son de la predilección del público, ni se avienen con el carácter de

Su verdadero amigo_

JOSÉ HERNÁNDEZ

(Hernández, 2001, pp. 5-6, el énfasis es mío)

Copiar, imitar, respetar, retratar, son verbos que se repiten y que terminan conformando el campo semántico de la especularidad, del que no se salva ni el propio protagonista, cuya condición de artefacto verbal viene enfatizada al ser pensado y articulado como un personaje-tipo: *El gaucho Martín Fierro*. Tal condición, por cierto, parece anticiparse a creaciones más recientes que, mediante el proceso de ficcionalización del *yo*, han tendido a poner de manifiesto su conciencia de entidad verbal. En consecuencia, la poesía de la segunda mitad del siglo xx ha insistido tanto en la naturaleza ficticia del hablante como de su experiencia recreada en el poema, justamente como contrapunto a las corrientes de corte confesional o realista. En otras palabras, se postula que el sujeto lírico nunca trasciende los límites del lenguaje, puesto que aquel carece de correlato histórico; de ese modo se busca borrar toda pretensión de verdad y de autobiografismo en poesía. Para lograr tal fin, se defiende la autonomía del texto literario y se configura un lenguaje autorreferencial.

En el caso concreto de Hernández, más allá del carácter revelador de la carta citada, en el poema se sugiere que la existencia del hablante queda íntimamente ligada a la materialización y duración del canto. Es más, se podría añadir que la razón de ser de este es la razón de ser de su vida, puesto que el hablante ha nacido para cantar “un argumento” y cuando este concluya, él y su canto desaparecerán. Por ello, él no volverá a coger la guitarra ni espera que otro lo haga después. He ahí la causa de ese dramático y violento final, con el que probablemente Hernández buscó culminar y clausurar a un tiempo un género que estaba contribuyendo a trivializar la figura de un individuo tan incomprendido como desconocido por buena parte de la sociedad, en un momento crítico en el que se hallaba en vías de extinción. En ese sentido, de acuerdo con tal planteamiento, Hernández demuestra haber comprendido que el último territorio que le quedaba al gaucho hacia finales del siglo xix era el de la palabra poética y que solo a través de esta se le podría restituir su dignidad, su melodía y la plenitud de su ser. La suya había de ser la última figuración del sujeto cantor del

género, a fin de apartarse y de cerrar la tradición que le precedía, contra la que sin duda se erige su escritura⁷.

De acuerdo con lo anterior, se podría pensar que uno de los encargados de lograr tal restitución será precisamente el lector, que se convierte en el único capaz de trascender las figuras del autor y del gaucho histórico. El verso inicial del poema de 1872 _“Aquí me pongo a cantar”_ sería pues un intento de armonizar las voces del ente de ficción y del público letrado; de suerte que toda persona a la que lleguen sus páginas se funda y confunda con el cantor gaucho, independientemente de si comparte con él o no tal condición. De ese modo, el canto siempre se ve actualizado por un acto de lectura gracias a la universalidad espacio-temporal del deíctico y, por tanto, la entelequia verbal que da forma a *Martín Fierro* se perpetúa en el tiempo con la voz del otro. Llegados a este punto, tal vez en esto estribe el hecho tan llamativo y desconcertante de que no se ofrezca en el poema descripción alguna de la fisonomía del personaje, silencio que ha llamado la atención de la crítica y que puede deberse a que la figura del cantor *Martín Fierro* se encarnará cada vez que el lector recite en voz alta la composición. Ya se ha señalado más arriba que esta era la práctica de lectura habitual de la época y que Hernández la tuvo muy presente a la hora de publicar su obra.

Además de resaltar el carácter especular del personaje y del poema en la carta a Zoilo Miguens, ya desde los primeros párrafos, Hernández deja claro que espera una respuesta del público, a quien previene sobre su novedosa forma de abordar la poesía gauchesca, aun a riesgo de que su empeño no reciba la recompensa debida. Por último, concluye con unas palabras que sugieren con sutileza que el destinatario es precisamente aquel que no está familiarizado con el gaucho y que, por tanto, tiende a juzgarlo de forma infundada en base a una serie de estereotipos.

⁷ “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 // [...] // Yo he visto muchos cantores, / Con famas bien otenidas, / Y que después de alquiridas / No las quieren sustentar;_ / Parece que sin largar / Se cansaron en partidas. // Mas ande otro criollo pasa / *Martín Fierro* ha de pasar, / Nada lo hace recular / [...] / Y dende que todos cantan / Yo también quiero cantar. // Cantando me he de morir, / Cantando me han de enterrar, / Y cantando he de llegar / Al pie del Eterno Padre_ / Dende el vientre de mi madre / Vine a este mundo a cantar. // Que no se trabe mi lengua / Ni me falte la palabra / El cantar mi gloria labra / Y poniéndome a cantar, / Cantando me han de encontrar / Aunque la tierra se abra. // Me siento en el plan de un bajo / A cantar un argumento_ / [...] // [...] // Yo no soy cantor letrao, / Mas si me pongo a cantar / No tengo cuándo acabar / Y me envejezco cantando; / Las coplas me van brotando / Como agua de manantial. // Con la guitarra en la mano / Ni las moscas se me arriman, / Naides me pone el pie encima, / [...] // Yo soy toro en mi rodeo / Y torazo en ródeo ajeno, / Siempre me tuve por güeno / Y si me quieren probar, / Salgan otros a cantar / Y veremos quién es menos. // [...] // El amor como la guerra / Lo hace el criollo con canciones_ / A más de eso en los malones / Podemos aviarnos de algo; / En fin, amigo, yo salgo / De estas pelegrinaciones. // En este punto el cantor / Buscó un porrón pa consuelo, / Echó un trago como un cielo / Dando fin a su argumento: / Y de un golpe al istrumento / Lo hizo astillas contra el suelo. // “Ruempo, dijo la guitarra / Pa no volverme a tentar; / Ninguno la ha de tocar; / Por seguro tenganoló; / Pues naides ha de cantar / Cuando este gaucho cantó.” (I, vv. 1-6, 19-27, 29-44, 49-57, 61-66, 2263-2280).

Así pues, el hablante no tardará en atender a esa segunda perspectiva pretendida a lo largo del poema, a fin de que pueda contrastar su relato con el discurso que lo ha criminalizado, sin llegar a comprender que ha sido la sociedad la que lo ha maltratado y obligado a delinquir⁸. Es más, a lo largo del poema no solo se busca desautorizar dicho discurso sino repensar la relación entre el gaucho y esa segunda perspectiva que se va fraguando con el paso de las estrofas. De ese modo, al tiempo que deconstruye el imaginario que lo tilda casi de enemigo público, el sujeto lírico recurre a otra estrategia discursiva propia de la poesía del XIX: la sociabilidad del hablante. El propósito de esta será el de establecer un vínculo de proximidad y afecto entre él y el otro, a quien se referirá en términos de complicidad (“amigo”).

En relación con lo anterior, cabría pensar que una de las razones por las que el relato se construye desde la perspectiva monológica obedece a la firme voluntad de que sea el otro quien contraste la historia del ente de ficción con la visión dominante que prevalecía en la sociedad argentina⁹. De ese modo, en *El gaucho Martín Fierro* se estarían enfrentando dos posturas: por un lado, la de una entelequia verbal que representa a un colectivo subalterno perseguido y, por otro, la de una comunidad letrada cuya opinión contra este colectivo se ha visto condicionada por los discursos influyentes promovidos por Sarmiento (Fernández, 2020, pp. 418-420), así como por el imaginario de la reciente literatura gauchesca. He ahí, tal vez, la razón por la que la segunda perspectiva nunca se abre paso en el poema de 1872, pese a ser continuamente interpelada.

En otras palabras, la segunda perspectiva no debe alzar la voz porque ya cuenta con una opinión tan arraigada como sesgada y, en su lugar, debe meditar en silencio sobre el trato recibido por el gaucho y la metamorfosis que ha sufrido por ello¹⁰. De ese modo, podrá comprobar si su conocimiento del colectivo se ajusta o no a la imagen proyectada por Hernández en su poema (“Cuantos conozcan con propiedad el original, podrán juzgar si hay o no semejanza en la copia”). A su vez, aquella ha de dotar de credibilidad a la voz de Fierro,

⁸ “Y sepan cuantos escuchan / De mis penas el relato / Que nunca péleo ni mato / Sino por necesidad; / Y que a tanta alversidá / Sólo me arrojó el mal trato. // Y atiendan la relación / Que hace un gaucho perseguido, / Que fue buen padre y marido / Empeñoso y diligente, / Y sin embargo la gente / Lo tiene por un bandido” (I, vv. 103-114).

⁹ Otras posibles interpretaciones se pueden encontrar en Rama (2001, pp. 1078-1079), Borello (1986, pp. 69-ss) y Fernández (2020, pp. 416-417).

¹⁰ Tras retornar a su hogar después de tres años de servicio llenos de penurias, en su nueva condición de desertor y en una situación de precariedad económica extrema, Fierro descubre que le han expropiado de sus bienes, que las promesas del juez no eran más que humo y que su familia ha desaparecido (I, vv. 1003-1032). Tales circunstancias marcan la transformación del personaje y serán el desencadenante de una violencia que acabará con la vida de varias personas hasta su renuncia final a ese tipo de impulsos (I, vv.1013-1016 y 1585-1590, respectivamente).

cuyo testimonio se irá articulando y reafirmando en función de si dicha entidad plural muestra predisposición de saber más sobre su historia, como se desprende de la estrofa final del segundo canto¹¹. Por último, en reiteradas ocasiones el hablante interpela a su interlocutor para que este se ponga en su lugar y trate de hacerse una idea de su precaria situación; de lo que se infiere que las vivencias de uno y otro no son en absoluto afines y, por tanto, son entidades que parten de dos realidades socioculturales distintas, pese a ser compatriotas o “hermano[s]”¹².

En conclusión, en el presente trabajo se ha intentado indagar en una cuestión que ha pasado más bien desapercibida entre la crítica: la proyección textual de una segunda perspectiva en *Martín Fierro* y sus posibles implicaciones en la construcción de la trama. De ese modo, se postula una alternativa a quienes consideran que el famoso poema se construye en torno a una perspectiva única _independientemente del número de hablantes gauchos que intervengan con sus respectivos monólogos, puesto que todas las voces persiguen el mismo fin que la del hablante principal. Asimismo, se ha resaltado la necesidad de conectar la propuesta del autor con el horizonte de expectativas de la época y las prácticas de lectura de entonces. Esto permite mostrar la importancia que cobra en el poema la articulación de un doble pacto de lectura que establezca la condición virtual de la obra.

Para ello, se ha señalado que, si bien en la segunda parte se recurre a la clásica técnica de la narración enmarcada y a la representación interna del público, en la primera, en cambio, la propuesta fue más audaz e incidió en el carácter autotélico de la composición. De ese modo, se recalca la condición de artefacto verbal tanto del personaje principal como del destinatario de su relato. O lo que es lo mismo, ambos se vuelven proyecciones de sujetos que prácticamente carecen de correlatos históricos. Por un lado, *Martín Fierro* representa a un colectivo que se hallaba en una fase terminal de su existencia y que pronto podría verse suplantado por el ente de ficción¹³; por otro, la segunda perspectiva buscaría definir ese interlocutor del que se había visto privado el gaucho, cuya ausencia le dejó huérfano y

¹¹ “Ansí empezaron mis males / Lo mesmo que los de tantos, / Si gustan... en otros cantos / Les diré lo que he sufrido_ / Después que uno está... perdido / No lo salvan ni los santos” (I, vv. 283-288).

¹² “Seguiré esta relación / Aunque pa chorizo es largo: / El que pueda hágase cargo / Cómo andaría de matrero, / Después de salvar el cuero / De aquel trance tan amargo. // Del sueldo nada les cuento / Porque andaba disparando, / Nosotros de cuando en cuando / Solíamos ladrar de pobres_ / Nunca llegaban los cobres / Que se estaban aguardando. // Y andábamos de mugrientos / Que el mirarnos daba horror; / Les juro que era un dolor / Ver esos hombres, por Cristo! / [...] // [...] // No soy lerdo... pero hermano, / Vino el Comendante un día / Diciendo que lo quería / “Pa enseñarle a comer grano”. // Afigúrese cualquiera / La suerte de éste su amigo, / A pie y mostrando el umblijo, / Estropiao, pobre y desnudo; / Ni por castigo se pudo / Hacerse más mal conmigo” (I, vv. 619-634, 657-666).

¹³ Véase Heffes (2011, p. 22) sobre la posible relación entre la ausencia del cuerpo del gaucho y el proceso de mitificación que tuvo lugar a finales del siglo XIX en Argentina.

desamparado ante una sociedad que lo despreciaba o lo marginaba. Por consiguiente, la necesidad de presentar al gaucho en 1872 _de inventarlo al tiempo que se ofrece un retrato suyo aparentemente fidedigno_ iría de la mano de otra aspiración: configurar en la escritura un sujeto capaz de comprenderlo y de repensar esa imagen sesgada que tanto la literatura reciente como el pensamiento de Sarmiento habían institucionalizado.

En relación con lo anterior, se ha aventurado la posibilidad de que el comienzo de la obra de 1872 proponga un tercer pacto de lectura. De acuerdo con esta hipótesis, Hernández habría adoptado la primera persona y habría remarcado el momento inicial del canto, a fin de lograr una alianza virtual entre el lector y su emblemático personaje, cuyas voces se unen en espacio y tiempo ya desde el inicio del poema: “*Aquí me pongo a cantar*” (el énfasis es nuestro). De esa manera, puede que Hernández no solo haya borrado la figura del autor, como ha señalado la crítica (Rama, 2001, pp. 1078-1079), sino que, además, habría convertido al lector de su poema en creador potencial del canto y, por extensión, en parte de su personaje.

Para terminar, cabe decir que tales consideraciones mueven a pensar que, quizás, no fue en *La vuelta* sino en *El gaucho Martín Fierro* donde el autor se propuso, inicialmente, lograr el tránsito de la oralidad a la escritura y culminar, de ese modo, una corriente poética que había florecido a lo largo de todo el siglo XIX y que, en la segunda mitad de la centuria, estaba contribuyendo a trivializar la figura del gaucho. Si Hernández tenía motivaciones ideológicas para hacerlo¹⁴, entendió, a su vez, que para salir airoso debía descollar artísticamente y satisfacer el horizonte de expectativas del lector de la época.

¹⁴ Véanse Heffes (2011), Ramallo (2015, pp. 90-92) y Fernández (2020).

Bibliografía

- Adamovsky, E. (2019). *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Siglo XXI. Edición digital.
- Ascasubi, H. (2000). *Santos Vega o Los mellizos de la flor: rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778 a 1808)*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/santos-vega-o-los-mellizos-de-la-flor-rasgos-dramaticos-de-la-vida-del-gaucho-en-las-campanas-y-praderas-de-la-republica-argentina-1778-a-1808--0/>
- Borello, R. (1986). “La originalidad del ‘Martín Fierro’”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 437, 65-84. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-originalidad-del-martin-fierro/>
- Fernández, N. (2020). “Martín Fierro. *Historia, política y literatura en la Argentina del siglo XIX*”. *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani*, XII (1), 407-422. <https://confluenze.unibo.it/article/view/11385>
- Halperín Donghi, T. (2001). “José Hernández y sus mundos”. En José Hernández, *Martín Fierro*. Élica Lois y Ángel Núñez (coords.) (pp.1100-1138). ALLCA XX.
- Heffes, G. (2011). “Martín Fierro ante la ley: el problema del cuerpo, la voz y sus usos específicos”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXVII (74), 9-23.
- Hernández, J. (2001). *Martín Fierro*. Élica Lois y Ángel Núñez (coords.). ALLCA XX.
- Jitrik, N. (2001). “El tema del canto en el *Martín Fierro*”. En José Hernández, *Martín Fierro*. Élica Lois y Ángel Núñez (coords.) (966-986). ALLCA XX.
- Lois, E. M. (2003). “Cómo se escribió y se describió *El gaucho Martín Fierro*”. *Orbis Tertius*, 8 (9), 1-11. https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3047/pr.3047.pdf
- Ludmer, J. (2019). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. María Pía López (pról.). Eterna Cadencia.
- Ortega, J. (2011). “La poesía latinoamericana”. En Rafael Olea Franco, Liliana Weinberg, Julio Ortega y Mercedes de Vega (eds.), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. La literatura hispanoamericana* (Tomo III). Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores.
- Rama, A. (2001). “El sistema literario de la poesía gauchesca”. En José Hernández, *Martín Fierro*. Élica Lois y Ángel Núñez (coords.) (1049-1087). ALLCA XX.
- Ramallo, C. (2015). “Ponerse a cantar: Modos de autorrepresentación del poeta cantor en *El gaucho Martín Fierro* y en *El gaucha Martín Fierro*”. *Catedral Tomada: Revista de*

Crítica Literaria Latinoamericana. 3 (4), 89-110.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5819145>

- Rivera, J. (2001). “Ingreso, difusión e instalación modelar del *Martín Fierro* en el contexto de la literatura argentina”. En José Hernández, *Martín Fierro*. Élida Lois y Ángel Núñez (coords.) (545-575). ALLCA XX.
- Romano, E. (2001). “Poesía tradicional, poesía popular, poesía cultivada”. En José Hernández, *Martín Fierro*. Élida Lois y Ángel Núñez (coords.) (1087-1099). ALLCA XX.
- Sáinz de Medrano, L. (1980). “Introducción”. En José Hernández, *Martín Fierro* (13- 96). Cátedra.
- Schlickers, S. (2007). “*Que yo también soy pueta*”: la literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX). Iberoamericana / Vervuert.
- Schwartzman, J. (2001). “El gaucho letrado”. En José Hernández, *Martín Fierro*. Élida Lois y Ángel Núñez (coords.) (1156-1167). ALLCA XX.