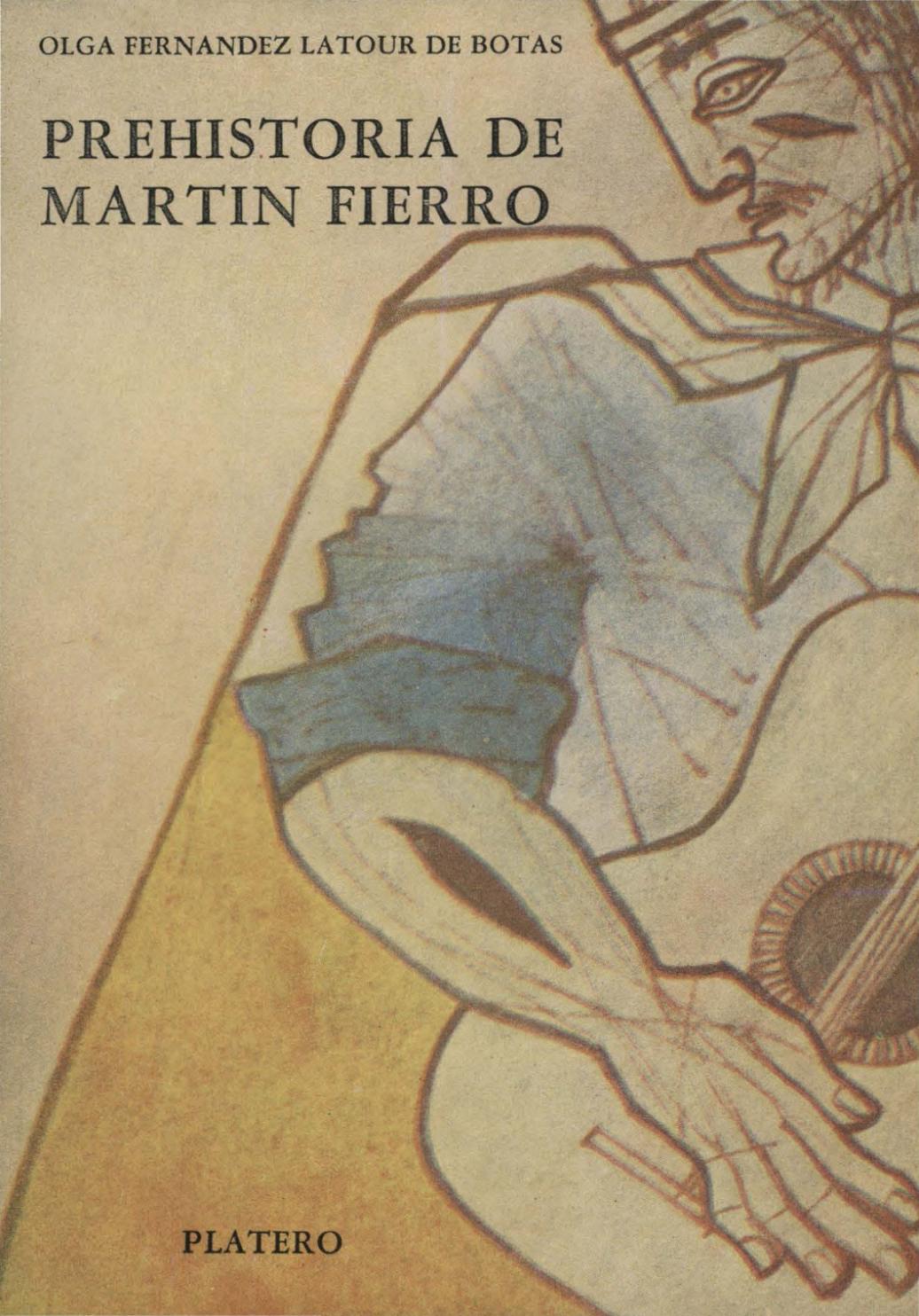


OLGA FERNANDEZ LATOUR DE BOTAS

PREHISTORIA DE MARTIN FIERRO

PLATERO



PREHISTORIA DE MARTIN FIERRO

OLGA FERNANDEZ LATOUR DE BOTAS

**PREHISTORIA
DE MARTIN FIERRO**

Librería Editorial PLATERO S. R. L.
Buenos Aires, 1977

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

Prohibida la reproducción total o parcial

© 1977 Librería Editorial Platero S.R.L.

Impreso en la Argentina

Ilustró la tapa LUIS DIEGO PEDREIRA

**Esta obra se publica con el apoyo económico del
Fondo Nacional de las Artes - Categoría Ensayo - Producción 1976**

A Miguel Angel

“...su estatura alto como de cinco pies dos pulgadas y media [...], grueso de cuerpo, cara grande, ojos grandes y apagados, el mirar mal engestado, pelo poco crespo negro, de poca barba con una cicatriz debajo del ojo, más una cicatriz en el brazo que toca la guitarra; grande dicha cicatriz, pies grandes, vestido chaqueta y calzones de paño azul, y armador de bretaña y camisa de bretaña gruesa, poncho santiagueño con el campo amarillo, cinta en la boca de dicho poncho atisnado azul.”

(Descripción de José o Josef Palomino. Archivo General de la Nación, Div. Colonia, Sec. Gobierno, Criminales, año 1799, leg. 44, S. 9, C. 32, A. 5, nº 8.)

0. PREFACIO

Hace más de cien años José Hernández publicó *El gaucho Martín Fierro*. En ese testimonio escrito se inicia la existencia histórica del personaje. De allí proceden también su leyenda y su mito.

Hay una prehistoria de Martín Fierro: prehistoria hecha de la memoria no escrita de todos los gauchos cuyas hazañas fueron cantadas por el pueblo y de todos los otros que las vivieron sin merecer un canto.

Nombres y apodos aun rescatables podrían individualizar a muchos de los integrantes de esa legión de hombres cuyos hechos constituyen la prehistoria de Martín Fierro. Poco importa tal vez si el de Martín Fierro, precisamente, fue uno de esos nombres. En cambio sí es fundamental para el conocimiento de nuestras realidades históricas y de nuestras formas de expresión literaria la conciencia de que un destino común signó a muchos hombres en el Río de la Plata durante los siglos XVIII y XIX y de que existió en el pueblo la voluntad de convertir a aquellos hombres en protagonistas de sus epopeyas.

Escribir un trabajo sobre el personaje de Hernández y usar como primera cita una tomada de la obra de Bartolomé Mitre podría parecer impropio. Tanto se ha dicho del

antagonismo entre estos dos colosos de nuestras letras, de nuestro periodismo, de nuestra vida política. Sin embargo, si los argentinos de hoy sentimos la necesidad de hallar coincidencias que nos integren como nación, no creemos desacertado buscar también las que hubo entre los grandes hombres del pasado. En el Prólogo de *Soledad* (folletín separable del diario La Epoca, Paz de Ayacucho, Bolivia, 1847) el joven Mitre, director del diario, expresa un deseo que Hernández satisface, a su modo, veinticinco años después. Dice Mitre:

“... quisieramos que la novela echase profundas raíces en el suelo virgen de América. El pueblo ignora su historia, sus costumbres apenas formadas no han sido filosóficamente estudiadas, y las ideas y sentimientos modificados por el modo de ser político y social no han sido presentados bajo formas vivas y animadas copiadas de la sociedad en que vivimos. La novela popularizaría nuestra historia echando mano de los sucesos de la conquista, de la época colonial, y de los recuerdos de la guerra de la independencia. Como Cooper en su *Puritano* y el Espía, pintaría las costumbres originales y desconocidas de los diversos pueblos de este continente, que tanto se prestan a ser poetizadas, y haría conocer nuestras sociedades tan profundamente agitadas por la desgracia, con tantos vicios y tan grandes virtudes, representándolas en el momento de su transformación, cuando la crisálida se transforma en brillante mariposa. Todo eso haría la novela, y es la única forma bajo la cual pueden presentarse estos diversos cuadros tan llenos de ricos colores y movimiento.”

Hernández quiso lograr esos mismos fines, pero devolviendo al gaucho sus propias formas de decir el presente y recordar la historia: las formas de su juglaría.

Por lo demás, ya lo señaló Borges, el contenido del *Martín Fierro* es esencialmente novelesco.

1. PUNTOS DE PARTIDA

Como se desprende de lo hasta ahora dicho este trabajo no pretende analizar la historia de Martín Fierro, es decir el poema de Hernández, aunque lo haga, al menos parcialmente, en función comparativa. Menos obvio tal vez es que su interés no se dirige a lo que preparó el advenimiento "del" *Martín Fierro* como obra literaria, tema que abarcaría la consideración de las influencias que los estudios y lecturas de Hernández pudieron ejercer en la creación de su máximo poema. Aspecto ya enfocado con suma lucidez y erudición por varios autores, este de la elaboración literaria del *Martín Fierro* abarca la consideración de todas las corrientes estilísticas y temáticas que pueden verse reflejadas en la obra de Hernández, su entroncamiento con la literatura española, americana y argentina y especialmente sus diferencias y semejanzas respecto de las obras de la literatura gauchesca que la precedieron. En muchos casos tal problemática ha alcanzado tratamientos depurados como el que le dedica Ezequiel Martínez Estrada (1948) o el que realiza Angel H. Azeves (1960) y ha conducido al conocimiento de influencias inesperadas por lo exótico de su procedencia, como las prolijamente analizadas por Emilio Carilla (1966) y por Bernardo Canal-Feijóo (1973).

A fin de que este ensayo cumpla con su función de nuevo eslabón conexo a la larga cadena de estudios sobre la obra hernandiana y su realidad inspiradora, no hemos podido (ni querido) evitar imprescindibles referencias bibliográficas a algunas de esas fuentes literarias y críticas y aún hemos abundado en transcripciones aparentemente tan ociosas como las del *Facundo* de Sarmiento. Hemos hecho esto último con dos finalidades. La primera, sostener como una de las tesis secundarias del presente ensayo, que *Facundo* no es la antítesis de *Martín Fierro*, sino una de sus principales fuentes. La otra que, como en el caso de Hernández y Mitre y tal vez más todavía, esos dos grandes argentinos que fueron Sarmiento y Hernández tuvieron, pese a sus sobradamente manifiestas disidencias, muchos más puntos de coincidencia que de divergencia esencial.

Quede por ahora en suspenso tan herética teoría. Nuestro propósito principal, menos revolucionario, más modesto quizás, es, en todo caso, fundamentalmente distinto. Intentamos la aproximación al poema de Hernández a partir de lo que pudo ser el pasado no escrito de los individuos que lo inspiraron, a partir de una visión prístina de lo que, para el pueblo, eran los hombres como Martín Fierro y de las maneras en que sus hechos repercutían en la conciencia y la subconciencia colectivas, en lo que los románticos llamaron "el alma popular".

Pretendemos recuperar lo que Hernández conocía antes de ponerse a escribir y aún a pensar "su" relación, las imágenes que su memoria guardaba, los versos que quiso recordar y los que, sin duda con mayor dificultad, quiso olvidar para crear otros nuevos, las formas poéticas tradicionales que voluntariamente desechó, por ser por entonces demasiado conocidas por todos los que frecuentaran a los hombres de campo en cualquier lugar del territorio argentino, y lo que de ellas quiso conservar. Queremos recuperar la figura del cantor, aquella que Hernández reflejó en el poema bajo

todos los aspectos en que el folklore poético nos lo presenta: "opinando", o sea asumiendo el canto como manifestación lírica, y "contando" o "relatando", como narrador de sus propias hazañas y como cronista de las ajenas.

Labor historiográfica en parte ya realizada, en parte aun a la espera de pacientes investigaciones, la pintura total de ese mundo conocido por Hernández y sin duda genialmente intuido en los aspectos que pudo desconocer, surge vigorosa de la consulta de los documentos de época, especialmente de los archivos criminales donde esa clase en conflicto que fue la del gaucho no ha cesado de dejar testimonio de la incomprensión social que en general sufría, de su rebeldía consecuente, de su inadaptación a las pautas que se le imponían, de su primitiva búsqueda de paraísos artificiales en la bebida y el juego, de las formas en que se reprimía esta evasión de la realidad y de las funestas consecuencias que ella acarrearba a quienes se dejaban llevar por su atractivo. Condenado el baile (especialmente el *fandango*, que al parecer gozó del favor popular hasta muy entrado el siglo XIX) por algunos edictos eclesiásticos, el canto era tal vez la única forma en que el hombre podía solazarse públicamente sin ser reprimido, y el canto es la esencia del *Martín Fierro*.

Buscar la memoria de los hombres y de sus hechos a través de sus cantos es la tarea que nos hemos propuesto en esta *Prehistoria de Martín Fierro*.

2. MUNDOS CONCENTRICOS

En su excelente trabajo titulado *El canto y el cantor evocadores en el "Martín Fierro"* (La Nación, Buenos Aires, 3 de enero de 1963), John B. Hughes se detiene a considerar especialmente, en párrafos críticos realmente inspirados y contagiados del espíritu creador de Hernández, el valor de la primera estrofa del poema. Dice:

"Si, como mantiene Benedetto Croce, la obra de arte se basa en una *intuición* —captación simultánea de contenido y forma de expresión—, la intuición básica y formadora del *Martín Fierro* se da en el primer verso del poema: «Aquí me pongo a cantar». Las palabras del cantor, que aceptamos como Martín Fierro, parecen irrumpir de la nada. Nos evocan la presencia de una voz, de un «yo» y de la intención y acto que son su «cantar». [...] Porque el «yo» del poema «literalmente» no es más que voz, voz que se proyecta y se trasmuta en su «canto». Sus palabras evocan otras palabras y otras voces detrás de las cuales adivinamos cantores. La voz del «yo» y su fondo de sentimiento —base de ese «todo» que sentimos en forma larval desde la primera estrofa— llenarán, formando en nosotros fondo —escenario, ambiente—, personajes, historias, *ethos* y símbolo... todo un mundo gaucho, pero siempre empezamos y terminamos con la misma voz, sencilla y misteriosa."

Ese “mundo gaucho” que Hernández inmortaliza en las páginas del *Martín Fierro* y que a partir del poema comienza a morir como realidad despreocupada para tomar conciencia comprometida de sí mismo a través del modelo, fue, antes, algo tangible, comprobable, en nada consciente de imitación, en toda expresión de natural autenticidad.

El “aquí me pongo a cantar”, fórmula tradicional de iniciación, aparece en múltiples composiciones del folklore rioplatense (entre ellas las famosas coplas atribuidas por el pueblo de la región pampeana al legendario Santos Vega que comienzan: “Aquí me pongo a cantar / abajo de este membrillo, / a ver si puedo alcanzar / las *aspas* de aquel novillo”) y ya había sido adoptada por Juan Baltazar Maciel para su romance *Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. señor don Pedro de Ceballos (1777)*, que se inicia con aquel: “Aquí me pongo a cantar / abajo de aquestas talas / del maior guaina del mundo / los triunfos y las gazañas...”. Pero su consagrado molde poético triunfa en el poema de Hernández por esa casi total ausencia de elementos materiales que caracteriza los versos de la primera estrofa.

El hecho repentino de ponerse a cantar “aquí”, con el único apoyo del compás de la arcaizante “vigüela” y sólo por consolarse de “una pena extraordinaria”, aseguran para el *Martín Fierro* la menor limitación posible de tipo espacial o temporal y facilitan su captación por el hombre de todas las épocas y de cualquier región de la Tierra. Sin embargo, es indudable que el que canta es un integrante típico de un grupo social característico, un gaucho rioplatense y que, aunque por el poder del canto su voz alcance a conmover los sentimientos del hombre esencial, su situación real es una bien definida: el mundo gaucho y su cosmovisión particularísima.

Dos aspectos de ese mundo nos interesa destacar aquí como fundamentales para el estudio de lo que llamamos la

prehistoria de Martín Fierro: el *macrocosmos del hombre folk*, de donde surge el héroe y donde se desarrolla toda la acción, y el *microcosmos del cantor*. Estos dos aspectos se presentan en forma de áreas concéntricas en torno de ese cantor-taumaturgo y nos muestran las dos maneras en que Hernández aprovechó, para crear, re-creando, a Martín Fierro y su mundo, los bienes de la cultura del gaucho.

3. EL MACROCOSMOS DEL HOMBRE FOLK. SOCIEDAD Y CULTURA

La problemática social que reconoce como elemento generador al gaucho rioplatense hacia mediados del siglo XIX constituye, de acuerdo con los esquemas más generalmente aceptados para un análisis sociológico de las obras literarias, la *materia* básica del poema de José Hernández.

Dos son los cortes estratigráficos de tal materia (la realidad histórico social del gaucho) que creemos útil analizar: el que proporciona la aplicación del concepto de *clase* y el que da el concepto de *cultura*.

3.1. La clase gaucha

Más de una vez se ha planteado en términos sociológicos la problemática del gaucho. La clásica afirmación de Emile Daireaux: "El gaucho no es una raza como en lejanos países se cree, es una clase social" (1888), ha sido abundantemente reproducida en contextos diversos.

La consideración de la función económico-social del gaucho, de la explotación de que se le hizo objeto, de la índole de sus tareas y de las limitaciones que la evolución

del país impuso a la vigencia de tales trabajos, son fundamentales para el estudio de la sociedad rioplatense.

En los últimos tiempos y especialmente al amparo del llamado Año Hernandiano, el tema del gaucho como "clase" ha tomado tal importancia que los ensayos dedicados a él constituyen tal vez la parte más innovadora y original de la crítica histórica dedicada al tipo gaucho y a su máxima expresión representativa en el plano literario, el poema *Martín Fierro*.

Lo curioso es que, frente al fenómeno notorio de la total absorción popular del poema de Hernández, de la plena aceptación de su contenido e ideales, de la inigualada consustanciación con sus personajes protagónicos por parte de los gauchos reales (y aún de otros grupos sociales no gauchos de ubicación rural dentro del área meridional de América), los últimos análisis dichos "estructurales" del *Martín Fierro* llegan, a la luz de teorías como las de Lucien Goldmann y de una metodología sociológica de la literatura directamente influida por la dialéctica de György Lukacs y sus seguidores, a la afirmación de que José Hernández fue en realidad un burgués especulador y su *Martín Fierro* un manual para la correcta sumisión del proletariado campesino.

Según tales planteos y siguiendo a Goldmann en distintos trabajos, sólo las clases sociales (es decir los grupos de individuos que comparten una función en la producción, una forma de relación con los miembros de otras clases y una conciencia de sí mismos como "grupo") han sido capaces, "al menos en la historia de Occidente", de estructurar una cosmovisión. La clase gaucha, "desconcertada ante el hecho *propiedad*" (Néstor Edgardo García, 1972, p. 10), poseería como característica, según esto, una cosmovisión nihilista, mientras que lo que hubiere de "ideología optimista" en el poema de Hernández, pertenecería a la posición burguesa-ganadera de su autor.

Con tan “renovador” planteo, la figura del gaucho se nos muestra espectral, desprovista de toda conciencia de pasado, de presente y de futuro, aislada en probeta de los demás grupos humanos que constituían también partes de la sociedad en el *habitat* rioplatense, como no fuera de los puebleros explotadores y extranjerizantes. Su situación como individuo no encuentra así salida, pues se rechaza la de una evolución cultural y social adecuada a sus pautas a la cual legítimamente aspiraba Hernández y por cuya aspiración es ahora juzgado traidor a la causa que tan lúcidamente defendiera.

Tanto en estas conclusiones como en algunas de las premisas que este enfoque sugiere hallamos contradicciones con la realidad. Así, ese “desconcierto” del gaucho ante el hecho “propiedad” no aparece en el *Martín Fierro* ni tampoco, y esto sí es irrefutable, en los documentos históricos ni en el folklore poético rioplatense. Todas estas fuentes nos hablan, sí, a menudo, de iniquidades cometidas por las autoridades (que en ocasiones actúan a pedido de los grandes terratenientes) contra los llamados “criadores” (poseedores de un corto número de hacienda) a los que acusan, muchas veces injustamente, de faenar en forma clandestina vacas, novillos y toros; contra las familias de pobladores rurales a cuyos jefes se califica de vagos y malentretidos aunque posean lecheras, vacas de cría, novillos y ganado menor y cultiven huertas y chacras¹; contra el paisano gaucho, en fin, que lejos de sentirse desconcertado ante el hecho *propiedad* reclama para sí el derecho de poseerlas.

En las mismas fuentes, una literaria (el *Martín Fierro*) y otras documentales (los documentos históricos y los

¹ Véase Ricardo Rodríguez Molas, 1968, Cap. II, títulos IV y V especialmente.

repositorios y publicaciones conservadores del folklore poético) no se refleja en ningún momento falta de conciencia del gaucho sobre la explotación de que es objeto, ya que éstas muestran que es tema de añeja tradición desde la época de la Colonia el de la pretensión de los más ricos de que el gaucho pobre no tuviera derecho a trabajar sino a jornal y otras injusticias. Desde los más viejos documentos que permiten detectar la presencia del gaucho hasta los testimonios de tantos contemporáneos de Hernández publicados en obras de la bibliografía conocida, se registra no un sometimiento, sino una permanente lucha del paisano gaucho por su libertad, su derecho a la propiedad y su rebeldía contra los castigos corporales que con mucha frecuencia se le aplicaran. La actitud es constante no sólo en la zona de las llanuras sino en todo el territorio del país.

Metodológicamente, hallamos que la objeción fundamental a esta nueva posición en la crítica hernandiana, olvidadiza de hechos que forman parte sustancial del pasado argentino, estriba en la unilateralidad de sus puntos de partida. El concepto económico de clase, no puede constituirse en una *única* pauta para la ubicación social del gaucho (figura genuinamente americana) y especialmente de su cosmovisión. Interesante cuando se la maneja con objetividad, tal estratificación clasista debe complementarse, si se desea lograr una aproximación a la realidad social rioplatense del siglo XIX, con otro corte estratigráfico diferente: el que proporciona el enfoque antropológico-cultural. Ambas pautas críticas, *clase* y *cultura*, constituyen las bases fundamentales para dicho análisis e incluyen la consideración de otros aspectos, más aparentes para el observador desprevenido pero secundarios en realidad, como los del color de la piel, el idioma o la nacionalidad, por ejemplo.

3.2. La cultura gaucha rioplatense

La cultura gaucha o de los gauchos rioplatenses fue una cultura *folk*. El patrimonio cultural del gaucho fue, en esencia, *folklore*. Conceptos todos éstos vastamente difundidos se encuentran, por lo mismo, muy desgastados, y resulta imprescindible precisarlos ahora con miras a su aplicación al caso concreto del *Martín Fierro* y de la realidad cultural reflejada en él.

3.2.1. *Folklore. Sociedad y cultura folk*

El uso de la voz *folklore* nos obliga a entrar brevemente en consideraciones aclaratorias de los aspectos que aquí nos interesan dentro de su variada y variable carga de significaciones.

En la famosa carta inaugural enviada a *Athenaeum*, *journal of English and foreign literature, science and the fine arts, for the year 1846* (London, nº 982) por el anticuario inglés William John Thoms (bajo el seudónimo de Ambrose Merton), que fue publicada el 22 de agosto de aquel año, su autor propone designar los “usos, costumbres, observancias religiosas, supersticiones, baladas, proverbios, etc. de los viejos tiempos”, con “un buen vocablo compuesto sajón, Folk-lore —el saber del pueblo—” y reclama vigorosamente para sí (“no traten de anticipármeme”) “el honor de haber introducido el epíteto Folk-lore, como hizo Disraeli al introducir Madre-Patria” en la literatura inglesa.

La iniciativa era elogiable. En torno del nombre recién nacido podrían agruparse, para sistematizar sus esfuerzos y sus miras, todos los estudiosos que, con vocación ya grata a los antiguos y entusiasmo renovado por el fervor romántico, se sintieran inclinados a recoger y analizar

los bienes tradicionales de la cultura popular o sea, digámoslo con las sensatas palabras de Thoms, "lo que en Inglaterra llamamos Antigüedades populares o Literatura popular (a pesar de que es más un saber que una literatura)".

Pero así como en un primer momento Folk-Lore fue para Thoms "The Lore of the People" (el saber, la cultura del pueblo) y posteriormente sirvió para designar "aquel sector de las antigüedades y de la arqueología que abarca el saber tradicional de las clases populares de las naciones civilizadas" (lo que se sabe del pueblo), sucesivas etapas del análisis descubrieron nuevos problemas que dificultaban la clara interpretación del vocablo y su contenido. Esto ocurrió particularmente ante el empleo, necesario en toda definición de Folklore, de las palabras "pueblo" y "cultura", ambas de innegable polivalencia. La aclaración de tales conceptos era para la ciencia realmente importante (mucho más que la mera cuestión terminológica en torno de la voz Folklore en cuya estéril lucha se embarcaron no pocos especialistas) y constituía un verdadero punto de partida para la ubicación de esta disciplina entre las otras afines, así como para la imprescindible determinación de su campo y sus límites. La evolución que, paralelamente con el Folklore, experimentaron las otras disciplinas antropológicas y la importancia adquirida en los últimos años por la Sociología (hasta su reciente fusión en la llamada Antropología Social con cuyo nombre se designan genéricamente muchos estudios sobre materiales folklóricos), contribuyeron en gran medida a despejar estas incógnitas. Así "cultura" es para la ciencia folklórica un tecnicismo de uso común, a partir de la escuela evolucionista, por todas las disciplinas antropológicas, que puede definirse como el conjunto de "todos los modelos de vida históricamente creados, explícitos e implícitos, racionales, irracionales y no racionales, que existen en un tiempo dado como guías potencia-

les para el comportamiento de los hombres” (Kluckhohn, C. y W. Kelly, 1945). O, más simplemente, como “todo lo que el hombre agrega a la naturaleza”. “Pueblo”, por su parte, es otro tecnicismo que supone la consideración de una sociedad ideal estratificada culturalmente en la que (considerando sólo los niveles mayores, pues la realidad presenta otros intermedios), pueden darse tres capas bien diferenciadas: un infraestrato de cultura primitiva, no asimilado a la civilización (etnias) y dos estratos culturales civilizados: uno superior (sin que este calificativo implique un concepto de valor, sino de ubicación estratigráfica), residente en las ciudades o sus suburbios, cuyo variable caudal de bienes culturales está influido directamente por la moda, y uno inferior, localizado principalmente en la aldea, en el que rige el prestigio por lo tradicional, por lo que, de generación en generación, ha ido pasando con pocos cambios y ritmo muy lento, consagrado por la unánime o mayoritaria aceptación de este grupo del cual es patrimonio colectivo. Esta capa cultural (interestrato para las naciones, como algunas de América, en cuyo territorio habitan aún grupos indígenas; infraestrato para aquellas, como las de Europa, en que éstos han evolucionado y se han asimilado totalmente a la civilización), es el “pueblo”, el elemento humano portador del folklore.

A partir de 1930, fecha de la aparición de *Tepoztlan. A mexican village*, el primero de una serie de ensayos del antropólogo norteamericano Robert Redfield, la terminología de estas ciencias se ha clarificado notablemente con la adopción, lamentablemente no universalizada, de las felices expresiones *cultura folk* y *sociedad folk* utilizadas por él. Estos conceptos atrajeron la atención de otros estudiosos que forman hoy una verdadera escuela de conspicuos trabajadores de campo y brillantes teóricos en materia de antropología social y, a través de sucesivos estudios y discusiones, han ido depurándose y perfeccionándose, ganando

en amplitud y precisión a la vez. Redfield (1947) describe a la sociedad folk como "...pequeña, aislada, iletrada y homogénea, con un fuerte sentido de solidaridad de grupo. Las formas de vivir están convencionalizadas en el sistema coherente que llamamos *cultura*. La conducta es tradicional, espontánea, desprovista de crítica y personal; no hay legislación, ni hábitos de experimento o reflexión con fines intelectuales. El parentesco, sus relaciones e instituciones, es el tipo categorial de experiencia, y el grupo familiar es la unidad de acción. Lo sagrado prevalece sobre lo secular; la economía es de status más que de mercado". Aunque aclara que la lista total de caracteres corresponde al tipo ideal de sociedad y que cualquier sociedad real (como ocurrirá cuando apliquemos estos conceptos a la sociedad gaucha) no debe mostrar necesariamente *todos* esos elementos, su "sociedad folk" es, evidentemente el material humano del Folklore, y el mismo Redfield así lo ha comprendido, sin duda, puesto que tomó para designar a esta forma social la misma vieja palabra sajona, de plural sentido actual para los países de habla inglesa, que eligiera Thoms en 1846.

La "sociedad folk" de Redfield es, pues, el "pueblo" de los folkloristas, especialmente cuando aquel concepto (en tantas facetas coincidente con el de comunidad de Tönnies, según lo destaca Bruno Jacovella [1960]), se nos presenta perfeccionado por la notable lucidez de George Foster y se aleja del de "comunidad primitiva". Foster (1953) considera, en efecto, que si "las culturas primitivas están, cuando menos en teoría, completamente aisladas y son completas en sí mismas", la sociedad folk es una "media sociedad", una parte de la unidad social mayor (usualmente nación) con la cual está estructurada vertical y horizontalmente, por lo que *lo folk* y *lo urbano* no son conceptos polares, sino partes de la definición de un cierto tipo sociocultural del cual la ciudad preindustrial es un punto focal.

Si la *sociedad folk* es el *pueblo*, la *cultura folk* no es otra cosa que su patrimonio cultural, es decir el *folklore*.

3.2.2. *El continuum folk-urbano*

Para comprender cabalmente la ubicación del gaucho en su realidad socio-cultural es importante insistir un poco en aquellos párrafos de Foster ya citados en los que se pone el acento sobre el carácter de "media sociedad" de toda comunidad *folk*, su constante relación con la otra mitad de esa sociedad, la mitad urbana, y su desapego respecto de las culturas primitivas cuya cohesión interna es causa y efecto de su aislamiento.

La relación entre ambos grupos, el grupo rural y el grupo urbano, integrantes de la misma Nación y participantes de los bienes de una misma civilización, es constante aunque no pareja, y ya ha sido dicho muchas veces (a partir de Tarde, de Simmel y de muchos otros estudiosos de las leyes sociales de imitación y transculturación y de las diversas formas de préstamo cultural) que se trata en realidad de un doble proceso. Por una parte una copiosa corriente de bienes que, en todo tiempo, descienden de la ciudad al campo llevados por todos los medios de comunicación y de los cuales pocos son absorbidos y aceptados por las comunidades rurales previo proceso de adaptación a sus pautas tradicionales; por otra de una más débil corriente también constante, que introduce en la cultura urbana elementos del patrimonio rural. Aunque este ascenso se produce comúnmente en forma natural, en épocas de fervor nacionalista, tradicionalista o "romántico" o cuando se hace sentir con más urgencia la necesidad de una revitalización de los bienes culturales de la ciudad constantemente sometidos al desgaste cada vez más intenso de la moda, al-

gunos miembros de las *élites* urbanas toman elementos de la cultura campesina de su correspondiente área y los lanzan, como moda, en la ciudad.

La relación de carácter cultural entre las comunidades rurales y las ciudades dentro de un área determinada es lo que se ha llamado *continuum folk-urbano*, precisándose, como lo hace Mintz (1953) que en él la sociedad *folk* y la urbana se consideran como polarizaciones en los extremos del *continuum* y que cuando estas polarizaciones se encuentran separadas por el tiempo, el *continuum* representa el curso de la historia.

En nuestro país Bruno Jacovella ha perfeccionado lúcidamente lo expresado en los conceptos antedichos al insistir en su preocupación por los distintos niveles o estratos en que se presenta realmente la cultura. Dice Jacovella :

“... el *folk* es sólo un tipo de comunidad, una comunidad civilizada, subcivilizada o protocivilizada, que se manifiesta con distintos grados de intensidad y extensión entre los dos polos de la *comunidad pura primitiva* (pueblos no civilizados o sin ciudad) y la *sociedad-masa* de las postrimerías de la civilización. Tales grados, hoy día históricamente sobrevivientes o residuales, pueden ordenarse en la siguiente forma, desde un punto de vista antropogeográfico: *campo* (puestos aislados de pastores y recolectores, inclusive agricultores inferiores), *aldea* (pequeñas aglomeraciones agrarias), *villa* (pequeña ciudad rural, con comercio y algunas oficinas del Estado), *ciudad provinciana o lugareña* («gran aldea») y «*ciudad antigua*» o *gran ciudad autóctona* (con pocos extranjeros y poca industria). Más allá aparece ya la *urbe cosmopolita* (con su fuerte centralización y su inmenso proletariado), cuya influencia uniformizadora se extiende rápidamente a las citadas expresiones preexistentes de la vida social.”

“El *folk*, indudablemente —concluye Jacovella—, se presenta con mayor pureza en el *campo* pero la mayor intensidad de su vida cultural se da en la *aldea* y en la *villa*, alimentadas desde este punto de vista por la *ciudad provinciana*. Sus últimas manifestaciones, ya supeditadas a la influencia, que puede ser

tanto enriquecedora como anárquica, del individualismo, aparecen en la *ciudad antigua*. En la *urbe cosmopolita* se van agotando al fin individualismo y *folk*, y en su *masa* preponderante, virtualmente indiferenciada, frente a una élite cada vez más enraizada, se gesta, si acaso, una nueva recaída en el *folk*, probablemente tras magnos cataclismos y fragmentaciones. Quiere decir, en suma, que en el *folk* no hay comunidad pura, como en la sociedad «primitiva»; hay un fondo comunitario, con inclusiones individualistas y modas, en su mayor parte provenientes de la sociedad urbana y no todas asimiladas. En lo que respecta a sus elementos, la observación descubre identidades o *analogías* (elementos comunes al *folk* y a la urbe), exclusividades o *monologías* (elementos propios de uno o de otra) y *homologías* (elementos de función similar pero de distinta forma o materia en uno y otra)." (1960, pp. 28-29)

Una de las primeras aplicaciones de los conceptos de *comunidad folk* y *cultura folk* en la investigación sobre el terreno realizada en nuestro país se encuentra en el trabajo de Germán Fernández Guizzetti titulado *Comunidad semi-folk, complejo rural y comunidad folk* (1960) cuya principal tesis consiste en sostener la existencia de tipos culturales intermedios entre la cultura *folk* y la rural-urbana, y realizar algunas recomendaciones metodológicas. Por sus conclusiones realmente importantes respecto de la evolución socio-cultural del área litoral fluvial del sur de Santa Fe, este trabajo es un excelente ejemplo de la vigencia entre nosotros de planteos sociales de carácter antropológico-cultural y de su condición reveladora de estratos reales cuya eficacia es imposible desconocer.

La novedad que introduce la consideración de una sociedad estratificada según el concepto de cultura frente a la sociedad estratificada según el concepto de clase es que nos muestra de manera empírica que la riqueza no constituye el único elemento de diferenciación.

Aplicado tal criterio al pasado rioplatense, resulta

claro que en determinadas etapas de nuestra evolución socio-cultural se encuentran hermanados en un mismo tipo de cosmovisión el propietario y el puestero, el estanciero y el peón. La literatura y la iconografía nos han dejado imágenes conocidas y convincentes de los señores gauchos que, durante todo el proceso histórico argentino hasta la época en que se sitúa el *Martín Fierro* han compartido bienes y males con los pobres de su pago, practicando sus costumbres, conocido y ejecutado sus faenas, comido y vestido a su usanza, esperado y temido las mismas manifestaciones de lo sobrenatural. Así fueron los grandes caudillos de nuestra historia, así fue don Rafael Hernández y en gran medida lo fue también su hijo José, el autor del *Martín Fierro*. Ricos de cultura *folk*, por otra parte, existen todavía en muchos lugares de nuestro país.

Contradiendo a Lucien Goldmann sostenemos, pues, que la idea de *clase* no es la única que proporciona a los integrantes de un grupo humano una cosmovisión común, ya que la utilización del concepto antropológico de *cultura* en el análisis social nos enfrenta a tipos de cosmovisión comunitaria de raíces más profundas y mayor cantidad de elementos constantes. El análisis de la cultura comprende, en realidad, todos los aspectos del comportamiento humano que no sean puramente naturales (por lo cual es casi absolutamente imposible aislar uno de estos últimos en estado original ni aun pensando en las generaciones más antiguas de la humanidad). La estratificación según el concepto de *clases* resulta pues, obviamente, comprendida en su área de acción. Sin embargo, como se trata de un aspecto en torno del cual se han desarrollado una metodología y una terminología muy diferenciadas, creemos que es necesario coincidir o disentir con sus especialistas mediante la utilización de su mismo lenguaje y sus mismos métodos. Los criterios de *clase* y *cultura* aplicados sucesiva y complementariamente a una realidad social determinada o a sus manifestacio-

nes literarias constituyen la mejor base para una interpretación acertada de las mismas.

3.2.3. *Análisis del "continuum" en la sociedad rioplatense del siglo XIX*

La situación del gaucho rioplatense ha inspirado muchísimas páginas a escritores, viajeros y cronistas, legisladores y periodistas, políticos y poetas. Sin embargo entre los coloridos bocetos individuales que surgen de los documentos hasta comienzos del siglo pasado y las imágenes dejadas por Sarmiento o por viajeros como William Mac Cann acerca de los tipos característicos de la cultura gaucha (desde las famosas "especialidades" del "Facundo" hasta aquel propietario de una estancia vieja, que Mac Cann describe en su "Viaje a caballo...") media una etapa evolutiva de la vida del gaucho. Otra etapa se extiende, sin duda, entre estos gauchos de mediados del siglo y los de la década del 60 al 70, los que motivan los célebres alegatos de Nicasio Oroño, de Vicente G. Quesada, de José Manuel Estrada; los que inspiran a Estanislao del Campo las décimas de su *Gobierno gaucho*, verdadera prefiguración del contenido social del *Martín Fierro*.

Ante aquellas imágenes tan diferentes entre sí como indudablemente originales de la realidad socio-económica en el pasado argentino (que hemos citado sin selección demasiado prolija, de entre las muchas posibles) parece necesario ordenar las ideas e intentar la comprensión de ese fenómeno ciudad-campaña, que es el verdadero protagonista del drama social rioplatense, mediante la revisión sistemática de su contenido y de sus procesos evolutivos.

Tomando como núcleo de interés la sociedad rioplatense del siglo XIX encontramos, por una parte, el ya mencio-

nado *continuum folk-urbano*, con sus dos formaciones básicas aparentemente dissociadas pero en constante interacción en la realidad: el superestrato urbano, que, en el transcurso del siglo pasa de su primitivo carácter de "gran aldea" al de *urbe cosmopolita*, y el sustrato *folk*, de emplazamiento rural, con sus aldeas (localmente llamadas *pueblos*) y *villas* (nombre que no se perdió, como el de aldea, entre nosotros) como formaciones intermedias en algunas áreas ecológicamente cerradas y la característica distribución de pequeños grupos humanos, generalmente familias, separados entre sí por distancias de dos a ocho leguas, que ha descripto Sarmiento para el área abierta de la región pampeana. El conocimiento de los bienes culturales de esa sociedad atomizada y casi inexistente no permite sin embargo que se abriguen dudas acerca de su condición de elemento integrante del *continuum*.

Por otra parte, con su organización de tipo tribal, ajena a los procesos internos del *continuum folk-urbano* pero incidiendo permanentemente en ellos a través de posibles alianzas o de turbulentas incursiones en las líneas de frontera, aparecen los indios.

En las dos capas límites del *continuum* existían ricos y pobres, aunque seguramente muchos de los ricos de la ciudad tenían parientes cercanos entre los ricos del campo y, en cambio, los pobres de la ciudad y los del campo no se hallaban emparentados sino que, por lo general, poseían orígenes diversos.

La pobreza de los indios (desvanecidas ya para nuestro territorio las leyendas de sus posesiones metalíferas) no influye visiblemente en el comportamiento de los estratos civilizados, aunque constituya, en realidad, el factor propulsor del conflicto en cadena indio-gaucha, gaucha-frontera, frontera-gobierno (ciudad), conflicto que, dicho sea de paso, el hombre de ciudad se planteaba de otra manera: centralizando sus términos en el problema indio-ciudad.

dad y resolviéndolo mediante la fórmula frontera-gaucha-indio.

La consideración de los aspectos raciales de la sociedad que analizamos resulta imprescindible para precisar los alcances de algunas denominaciones usuales y, en particular, para ponderar adecuadamente la permeabilidad o impermeabilidad socio-cultural de los distintos estratos.

Criollos, negros, extranjeros de raza blanca e indios existen coetáneamente, en proporciones numéricamente considerables, en el territorio rioplatense durante el siglo XIX.

El criollo. El criollo (según la primera acepción de tal palabra: el blanco nacido en las colonias y, por extensión, en América post-colonial) constituye la parte más representativa del extremo urbano de un *continuum* cuyos esquemas se repetían en torno de cada foco importante de población estable de la Argentina del siglo XIX. Es la base del grupo *puebler*, en función dirigente, culturalmente *ilustrado*, económicamente más rico y *progresista*, donde también se contaban no pocos extranjeros cuyas familias pronto se fusionaron con las de los criollos gracias a los matrimonios de sus descendientes.

El gaucho. Esta misma calificación de criollos debe darse, sin duda, a la gran mayoría de los gauchos, representantes típicos del extremo *folk* del *continuum*, aunque en la realidad hubo gauchos mestizos, indios puros, negros de sangre pura o mezclada con la de europeos o indios en las combinaciones de grado e intensidad conocidas y hasta europeos por nacimiento. A tal diversidad racial admisible dentro del tipo *gaucho* deben sumarse dos suertes distintas de elementos culturales que hicieron, también en este sentido, notablemente heterogéneo su patrimonio: por una parte los diversos elementos aportados por las variadas culturas y nacionalidades que se fundieron bajo el nombre de gauchos al adoptar los individuos de ellas procedentes la

forma de existencia impuesta por la pampa en aquellos momentos de la historia, y, por otra, los elementos de cultura regional criolla que aportaron constantemente los hombres que, de Santiago del Estero o de Córdoba, de las provincias cuyanas o ribereñas, llegaron a la región pampeana y se afincaron luego definitivamente aquí. Por todo esto es importante destacar una vez más, en coincidencia con las conclusiones alcanzadas en este aspecto por los planteos clasistas, que las características esenciales del *tipo gaucha* derivan de su función económico-social y que, en adaptándose a los azares de su existencia andariega, de sus faenas heroicas y de su amor a la libertad, no hubo otra exigencia para que un hombre fuera considerado gaucha por los mismos integrantes de ese grupo socio-cultural.

Esta asimilación de individuos culturalmente dispares al estrato gaucha no obró nunca masivamente sobre la cultura criolla profundamente original de los primitivos *gauderios*, por el contrario y en virtud de la autocorrección cultural (cuyas leyes señalara ya W. Anderson, estudioso de la escuela finesa), mientras la cultura gaucha mantenía sus caracteres diferenciales, eran individuos (indios, negros o blancos extranjeros) quienes adoptaban las pautas de conducta, los modelos de vida social, espiritual y material propios del gaucha y hacían suyos, en fin, todos los elementos de su cosmovisión característica.

Sarmiento, el máximo cronista y sintetizador de los caracteres del tipo gaucha, ha dado al respecto —bueno es recordarlo aquí con el mayor énfasis ya que, por muy conocido, resulta paradójicamente el menos leído de los ensayistas que se han ocupado del tema—, algunas de las razones fundamentales de ese proceso. Difícil es extraer de su *Facundo* unos pocos párrafos utilizables cuando hay tanto en la obra, y particularmente en los densos cuatro primeros capítulos, que resulta valiosísimo. Sin embargo, en el capítulo I (*Aspecto físico de la República Argentina y caracte-*

teres, hábitos e ideas que engendra) in fine, expresa Sarmiento lo que consideramos el fundamento de esa capacidad de captación que la cosmovisión gaucha tuvo para quienes tomaron contacto con ella: “el sentimiento de la importancia individual y de la superioridad” que caracterizaba al tipo gaucha, la fe en sí mismos de aquellos hombres que “nada han visto bajo el sol mejor que ellos, ni el hombre sabio ni el poderoso”, poseían el magnetismo necesario para posibilitar el fenómeno aludido.

El tratamiento del tipo gaucha, tanto en lo social como en lo cultural no permite, sin embargo, esquematización definitiva, escapa a los intentos de sistematización clasificatoria, se muestra consecuentemente cambiante, polifacético.

La problemática de su ubicación, sentido y alcances comienza con las cuestiones etimológicas acerca de la palabra *gaucha* y, dejando de lado ese aspecto tan eruditamente estudiado y todavía tan misterioso, persiste aún en nuestros días especialmente en lo que se refiere a la pluralidad de imágenes que esa palabra despierta si se la propone a un riojano o a un salteño, a un entrerriano o a un porteño (y en este último caso habrá que aclarar si se trata o no de un tradicionalista). Para las provincias del sur y para esa isla norteña de los “gauchos buenos” que es la de Salta (merced a la tradición heroica dejada por los hombres de Güemes), el gaucha es una figura noble, libre, romántica, patriótica. Para el porteño común es un resumen de lo que superficialmente entiende por folklore (con simpatía o con desprecio), para el tradicionalista, sin duda en gran parte por influencia del *Martín Fierro*, como lo ha hecho notar Carlos Vega, es el símbolo humano de la nacionalidad. Para la gente de las provincias andinas, en cambio, *gaucha* significa malhechor, individuo que vive al margen de la ley. Podemos afirmar que no fue fingido el enojo con que, en uno de nuestros viajes de investigación, un almacenero de Pinchas (La Rioja) respondió a nuestro pedido de una *gauchada* (favor) diciendo: “Ustedes, los porteños, siempre con sus *gauchadas*.

Aquí no hay ningún gaucha, somos todas personas de bien". Y, salvada la ofensa lingüística, se brindó para el favor de referencia con la tradicional hospitalidad y sencilla hidalguía de la gente provinciana.

Muchas de las más divulgadas críticas que se han realizado a las palabras de Sarmiento y que han contribuido en mayor grado a su impopularidad contemporánea se fundan en aquella famosa frase suya en que aconseja "no economizar sangre de gauchos"². Provinciano en Buenos Aires y porteño en las provincias, según él mismo se define, anti-demagogo por excelencia y siempre un poco de contramano con las costumbres (lo cual le permitió ejercer mejor su lúcida acción crítica), Sarmiento se expresó en esa ocasión como lo hubiera hecho familiarmente cualquier hombre de su San Juan natal, de San Luis, de La Rioja, de Catamarca que consideran gaucha al bandido, al hombre con vocación de matar y de morir matando. Es evidente, sin embargo, que esa despiadada frase no encierra el verdadero pensamiento de Sarmiento sobre los gauchos en general de cuyas dotes heroicas se enorgullece ("Cuánto no habrá podido contribuir a la independencia de una parte de América la arrogancia de estos gauchos argentinos /.../!", *Facundo*, Cap. 1) y tampoco sobre los "gauchos malos", cuya pintura junto con las de los otros magistrales retratos de especialidades dentro del tipo gaucha, resulta útil para nosotros transcribir aquí por dos motivos: porque muestra una faceta de la personalidad del gaucha que coincide por momentos con la historia narrada por Hernández, y porque constituye el más sintético, real y concreto testimonio de la existencia de aquellos hombres que vivieron en lo que hemos llamado la prehistoria de Martín Fierro. He aquí las páginas de Sarmiento:

² Carta al general Bartolomé Mitre, después de Pavón.

“El gaucho malo

Este es un tipo de ciertas localidades, un *outlaw*, un *squatter*, un misántropo particular. Es el *Ojo de Halcón*, el *Trampero* de Cooper, con toda su ciencia del desierto, con toda su aversión a las poblaciones de los blancos, pero sin su moral natural y sin sus conexiones con los salvajes. Llámánle el *Gaucho Malo*, sin que este epíteto lo desfavorezca del todo. La justicia lo persigue desde muchos años: su nombre es temido, pronunciado en voz baja, pero sin odio y casi con respeto. Es un personaje misterioso: mora en la pampa, son su albergue los cardales, vive de perdices y *mulitas*; si alguna vez quiere regalarse con una lengua, enlaza una vaca, la voltea solo, la mata, saca su bocado predilecto y abandona lo demás a las aves mortecinas. De repente, se presenta el *gaucho malo* en un pago de donde la partida acaba de salir: conversa y lo admiran; se provee de los *vicios*, y si divisa la partida, monta tranquilamente en su caballo y lo apunta hacia el desierto, sin prisa, sin aparato, desdeñando volver la cabeza. La partida, rara vez lo sigue; mataría inútilmente sus caballos, porque el que monta el gaucho malo es parejero *pangaré* tan célebre como su amo. Si el acaso lo echa alguna vez, de improviso, entre las garras de la justicia, acomete a lo más espeso de la partida, y merced a cuatro tajadas que con su cuchillo ha abierto en la cara o en el cuerpo de los soldados, se hace paso por entre ellos, y tendiéndose sobre el lomo del caballo, para sustraerse a la acción de las balas que lo persiguen, endilga hacia el desierto, hasta que, poniendo espacio conveniente entre él y sus perseguidores, refrena su trotón y marcha tranquilamente. Los poetas de los alrededores agregan esta nueva hazaña a la biografía del héroe del desierto, y su nombradía vuela por toda la vasta campaña. A veces se presenta a la puerta de un baile campestre, con una muchacha que ha robado: entra en baile con su pareja, confúndense en las mudanzas del *cielito*, y desaparece sin que nadie se aperciba de ello. Otro día se presenta en la casa de la familia que ha ofendido, hace descender de la grupa a la niña que ha seducido y, desdeñando las maldiciones de los padres que le siguen, se encamina tranquilo a su morada sin límites.

Este hombre divorciado con la sociedad, proscrito por las leyes: este salvaje de color blanco, no es, en el fondo, un ser más depravado que los que habitan las poblaciones. El osado prófugo que acomete una partida entera es inofensivo para con los viajeros. El gaucho malo no es un bandido, no es un salteador: el ataque a la vida no entra en su idea, como el robo no entraba en la idea del *Churriador*, roba, es cierto, pero ésta es su profesión, su tráfico, su ciencia. Roba caballos. [...]" (*Facundo*, cap. III)

La semblanza dejada por Sarmiento del gaucho malo, de ese gaucho malo en particular, termina, un poco inesperadamente, con el relato de su sorprendente conocimiento acerca de todos los caballos de la pampa. El capítulo siguiente titulado *Asociación. La pulpería*, nos resulta necesario para completar, con palabras del mismo Sarmiento, la pintura del gaucho y sus relaciones con el *Martín Fierro* y con los antecedentes populares del tipo humano que protagoniza el poema de Hernández. Dice allí Sarmiento:

"En el capítulo primero, hemos dejado al campesino argentino en el momento en que ha llegado a la edad viril, tal cual lo ha formado la naturaleza y la falta de verdadera sociedad en que vive. Le hemos visto hombre, independiente de toda necesidad, libre de toda sujeción, sin ideas de gobierno, porque todo orden regular y sistemado se hace de todo punto imposible. Con esos hábitos de incuria, de independencia, va a entrar en otra escala de la vida campestre, que, aunque menos vulgar, es el punto de partida de todos los grandes acontecimientos que vamos a ver desenvolverse muy luego.

No se olvide que hablo de los pueblos esencialmente pastores; que en éstos tomo la fisonomía fundamental, dejando de lado las modificaciones accidentales que experimentan, para indicar, a su tiempo, los efectos parciales. Hablo de la asociación en estancias, que, distribuidas de cuatro en cuatro leguas, más o menos, cubren la superficie de una provincia.

Las campañas agrícolas subdividen y diseminan también la

sociedad, pero en una escala muy reducida: un labrador colinda con otro, y los aperos de labranza y la multitud de instrumentos, aparejos, bestias que ocupa; lo variado de sus productos y las diversas artes que la agricultura llama en su auxilio, establecen relaciones necesarias entre los habitantes de un valle y hacen indispensable un rudimento de villa que les sirva de centro. Por otra parte, los cuidados y faenas que la labranza exige requieren tal número de brazos, que la ociosidad se hace imposible y los varones se ven forzados a permanecer en el recinto de la heredad. Todo lo contrario sucede en esta singular asociación. Los límites de la propiedad no están marcados; los ganados, cuanto más numerosos son, menos brazos ocupan; la mujer se encarga de todas las faenas domésticas y fabriles; el hombre queda desocupado, sin goces, sin ideas, sin atenciones forzosas; el hogar doméstico lo fastidia, lo expele, digámoslo así. Hay necesidad, pues, de una sociedad ficticia para remediar esta desasociación normal. El hábito contraído desde la infancia, de andar a caballo, es un nuevo estímulo para dejar la casa [...]" (*Facundo*, cap. II)

Nos detenemos en este punto para señalar la importancia relevante de este momento en la vida del gaucho: el de su alejamiento de la casa, del pago, la puesta en práctica de una decisión casi atávica e irrenunciable: "salir a rodar". Un balance de los hechos generadores de males, tanto para Martín Fierro como para los protagonistas de los cantares que situamos en su prehistoria, nos ha llevado a ubicarlos en todos los casos en un mismo origen: la ausencia. Esta ausencia es motivada a veces por un alejamiento imaginario de su realidad original y otras por el alejamiento físico de su querencia. En los primeros casos se trata de formas simples de evasión mental (el baile, el juego, la bebida y el canto: el mundo de la pulpería, donde aparece una legión casi fantasmal de hombres y mujeres como encarnación de los enemigos del alma); en los otros, los que aquí más se cuentan, se trata, o bien de una voluntaria evasión física (coincidente con las palabras de Sarmiento), el

deseo irrefrenable de salir a rodar, o bien, como ocurre inicialmente en el caso de Martín Fierro, de la obligación que se impone al hombre de dejar su pago y obedecer al mandato de la leva. Vocación de evasión en busca de una mayor libertad y tiránico desarraigo del lugar nativo para destinarse a una sacrificada tarea de servicio no pueden conjungarse en un mismo hombre sin que surjan en él rebeldías inacallables, desequilibrios peligrosos. Esas rebeldías y esos desequilibrios conducen a Fierro y a Cruz a la *desgracia*, en el poema de Hernández. También pudieron conducirlos a la propia muerte.

Conservate en el rincón
en que empezó tu existencia

aconseja Vizcacha con su vieja sabiduría zoológica en el canto XV de La Vuelta.

Las páginas de Sarmiento sobre las consecuencias primarias de la necesidad del gaucho de salir a rodar son tan vívidas y nos llevan tan derechamente al contenido de los materiales poéticos que hemos de presentar luego, que no podemos dejar de transcribirlas ahora.

Expresa Sarmiento:

“Salen, pues, los varones sin saber fijamente adónde. Una vuelta a los ganados, una visita a una cría o a la querencia de un caballo predilecto, invierte una pequeña parte del día; el resto lo absorbe una reunión en una venta o *pulpería*. Allí concurren cierto número de parroquianos de los alrededores; allí se dan y adquieren las noticias sobre los animales extraviados; trázanse en el suelo las marcas del ganado; sábese donde caza el tigre, dónde se le han visto los rastros al león; allí se arman las carreras, se reconocen los mejores caballos; allí, en fin, está el cantor; allí se fraterniza por el circular de la copa y las prodigalidades de los que poseen.

En esta vida tan sin emociones, el juego sacude los espí-

ritus enervados, el licor enciende las imaginaciones adormecidas. Esta asociación accidental de todos los días viene, por su repetición, a formar una sociedad más estrecha que la de donde partió cada individuo, y en esta asamblea sin objeto público, sin interés social, empiezan a echarse los rudimentos de las reputaciones que más tarde, y andando los años, van a aparecer en la escena política. Ved como:

El gaucho anda armado del cuchillo que ha heredado de los españoles: esta peculiaridad de la Península, este grito característico de Zaragoza: ¡guerra a cuchillo!, es aquí más real que en España. El cuchillo, a más de un arma, es un instrumento que le sirve para todas sus ocupaciones: no puede vivir sin él; es como la trompa del elefante, su brazo, su mano, su dedo, su todo. El gaucho, a la parte de jinete, hace alarde de valentía y el cuchillo brilla a cada momento, describiendo círculos en el aire, a la menor provocación, sin provocación alguna, sin otro interés que medirse con un desconocido; juega a las puñaladas como jugaría a los dados. Tan profundamente entran estos hábitos pendencieros en la vida íntima del gaucho argentino, que las costumbres han creado sentimientos de honor y una esgrima que garantiza la vida. El hombre de la plebe de los demás países toma el cuchillo para matar, y mata; el gaucho argentino lo desenvaina para pelear, y hiere solamente. Es preciso que esté muy borracho, es preciso que tenga instintos verdaderamente malos, o rencores muy profundos, para que atente contra la vida de su adversario. Su objeto es sólo *marcarlo*, darle una tajada en la cara, dejarle una señal indeleble. Así, se ve estos gauchos llenos de cicatrices, que rara vez son profundas. La riña, pues, se traba por brillar, por la gloria del vencimiento, por amor a la reputación. Ancho círculo se forma en torno de los combatientes, y los ojos siguen con pasión y avidez el centelleo de los puñales que no cesan de agitarse un momento. Cuando la sangre corre a torrentes, los espectadores se creen obligados, en conciencia, a separarlos."

Si el momento en que el gaucho decide salir de su casa, atraído por las carreras, por los naipes, por todas las formas de sociabilidad que le brindaba la pulpería (club de

campaña, como lo llama Sarmiento, que muchas veces quedaba a varias leguas de distancia, a días de cabalgar por la pampa) ha sido señalado por nosotros más arriba como desencadenante de los sucesos más dramáticos y trascendentes de la vida del gaucho, los párrafos que siguen a lo hasta ahora transcrito del capítulo tercero de *Facundo* se refieren a la culminación de ese drama que suele dividir con abismal fisura la existencia de aquel hombre, antes anónimo y despreocupado, después seguido, para su pena o para su gloria, por la sombra de la mentada *desgracia*. Dicen así:

“Si sucede alguna *desgracia* (¡muerte!, como ya lo había explicado Sarmiento en el capítulo segundo de la obra, al referirse al cantor), las simpatías están por el que se desgració: el mejor caballo le sirve para salvarse a parajes lejanos y allí lo acoge el respeto o la compasión. Si la justicia le da alcance, no es raro que haga frente, y si *corre a la partida*, adquiere un renombre, desde entonces, que se dilata sobre una ancha circunferencia. Transcurre el tiempo, el juez ha sido mudado, y ya puede presentarse de nuevo en su pago, sin que se proceda a ulteriores persecuciones: está absuelto. Matar es una desgracia, a menos que el hecho se repita tantas veces que inspire horror el contacto del asesino. El estanciero don Juan Manuel de Rosas, antes de ser un hombre público, había hecho de su residencia una especie de asilo para los homicidas, sin que jamás consintiese en su servicio a los ladrones; preferencias que se explicarían fácilmente por su carácter de gaucho propietario, si su conducta posterior no hubiese revelado afinidades que han llenado de espanto al mundo.”

La particular teoría sostenida por Sarmiento en *Facundo* acerca de la escala de valores sociales que la cosmovisión gaucha introdujo (y en determinados períodos implantó) en la vida argentina se desarrolla en los párrafos siguientes. Su transcripción nos exige de señalar detalla-

damente las coincidencias entre los tipos humanos allí descritos y los personajes del *Martín Fierro*.

“En cuanto a los juegos de equitación —expresa Sarmiento— bastaría indicar uno de los muchos en que se ejercitan, para juzgar del arrojo que para entregarse a ellos se requiere. Un gaucho pasa a todo escape por enfrente de sus compañeros. Uno le arroja un tiro de bolas, que en medio de la carrera, maniatada el caballo. Del torbellino de polvo que levanta éste al caer vese salir al jinete corriendo seguido del caballo, a quien el impulso de la carrera interrumpida hace avanzar, obedeciendo a las leyes de la física. En este pasatiempo se juega la vida, y a veces la pierde.

¿Creeráse que estas proezas, y la destreza y la audacia en el manejo del caballo son la base de las grandes ilustraciones, que han llenado con su nombre la República Argentina y cambiado la faz del país? Nada es más cierto, sin embargo. No es mi ánimo persuadir a que el asesinato y el crimen hayan sido siempre una escala de ascensos. Millares son los valientes que han parado en bandidos oscuros; pero pasan de centenares, los que a esos hechos han debido su posición. En todas las sociedades despotizadas, las grandes dotes naturales van a perderse en el crimen; el *genio* romano que conquistara el mundo, es hoy el terror de los Lagos Pontinos, y los Zumalacárregui, los Mina españoles, se encuentran a centenares en Sierra Leona. Hay una necesidad, para el hombre de desenvolver sus fuerzas, su capacidad y ambición, que, cuando faltan los medios legítimos, él se forja un mundo con su moral y sus leyes aparte, y en él se complace en mostrar que había nacido Napoleón o César.

Con esta sociedad, pues, en que la cultura del espíritu es inútil e imposible: donde los negocios municipales no existen; donde el bien público es una palabra sin sentido, porque no hay público, el hombre dotado eminentemente se esfuerza por producirse, y adopta para ello, los medios y los caminos que encuentra. El gaucho será un malhechor o un caudillo, según el rumbo que las cosas tomen, en el momento en que ha llegado a hacerse notable.

Costumbres de este género requieren medios vigorosos de represión, y para reprimir desalmados se necesitan jueces más desalmados aún. Lo que al principio dije del capataz de carretas se aplica exactamente al juez de campaña. Ante toda otra cosa, necesita valor: el terror de su nombre es más poderoso que los castigos que aplica. El juez es, naturalmente, algún famoso de tiempo atrás, a quien la edad y la familia han llamado a la vida ordenada. Por supuesto que la justicia que administra es de todo punto arbitraria: su conciencia o sus pasiones lo guían y sus sentencias son inapelables. A veces, suele haber jueces de éstos que lo son de por vida y que dejan una memoria respetada. Pero la coincidencia de estos medios ejecutivos y lo arbitrario de las penas forman ideas en el pueblo sobre el poder de la *autoridad*, que más tarde vienen a producir sus efectos. [...]

Lo que digo del juez es aplicable al comandante de campaña. Este es un personaje de más alta categoría que el primero, y en quien han de reunirse, en más alto grado, las cualidades de reputación y antecedentes de aquél. Todavía una circunstancia agrava, lejos de disminuir, el mal. El gobierno de las ciudades es el que da el título de comandante de campaña, pero como la ciudad es débil en el campo, sin influencia y sin adictos, el gobierno echa mano de los hombres que más temor le inspiran, para encomendarles este empleo, a fin de tenerlos en su obediencia; manera muy conocida de proceder de todos los gobiernos débiles y que alejan el mal del momento presente para que se produzca más tarde en dimensiones colosales. [...] Es singular que todos los caudillos de la revolución argentina han sido comandantes de campaña. López e Ibarra, Artigas y Güemes, Facundo y Rosas. Es el punto de partida para todas las ambiciones. Rosas, cuando hubo apoderádose de la ciudad exterminó a todos los comandantes que lo habían elevado, entregando este influente cargo a hombres vulgares que no pudiesen seguir el camino que él había traído: Pajarito, Celarrayán, Arbolito, Pancho el Ñato Molina, eran otros tantos bandidos comandantes de que Rosas purgó al país."

El gaucho *desgraciado*, cuyo destino signado por la fatalidad había merecido las simpatías de los demás gau-

chos, adquiere así, al elevarse a categoría de autoridad, caracteres que traicionan la primitiva idea popular. Convertido en caudillo aquel hombre atenta contra la libertad de los demás y ni siquiera la practica, sacrificándola en aras de un sentimiento que es ajeno al carácter auténtico del gaucho: la ambición; los hombres que lo siguen no son ya verdaderos gauchos, no son ya sus compañeros de libérrimas hazañas ecuestres, sino súbditos sometidos al poder inapelable del caudillo. Por esto no continuamos con la tesis de Sarmiento acerca de la evolución de los caudillos a partir de prestigios individuales adquiridos según las pautas gauchas y de su influencia posterior en la historia de la Nación Argentina. Desde el punto de vista de los fenómenos que este proceso suscitó en la relación entre los extremos *folk* y *urbano* del *continuum*, el momento en que Sarmiento se detiene marca una etapa crítica pero no tan decisiva como él mismo lo creyera como contemporáneo. El enfrentamiento entre la ciudad y el campo, la conquista de éste por parte de aquel que marcaría esa “destrucción de la obra de los siglos, la civilización, las leyes y la libertad”, observada con espanto por Sarmiento en la época de Rosas, fue más aparente que real. Como fue por entonces más aparente que real la unión de indios y gauchos en las desordenadas cargas de algunos episodios de la restauración, más aparente que real el federalismo en la época de mayor sumisión que las provincias recuerden frente al poder central ejercido desde Buenos Aires. Paradójicamente, el germen de la civilización (en contraposición a la auténtica barbarie indígena), la necesidad de leyes y el espíritu de libertad fue mantenido en forma subyacente, en estado latente no sólo por una *élite* de exiliados “de frac”, sino especialmente por muchos de los “de poncho”, por los sectores populares argentinos. Al margen de las prebendas obtenidas por algunos pobres protegidos del gobierno y los intereses de los terratenientes cada vez más encumbrados y

favorecidos, estos sectores mantuvieron el espíritu de Mayo y, si apoyaron inicialmente en Rosas al defensor de la soberanía nacional, repudiaron en él, finalmente, al alentador de enfrentamientos entre compatriotas, al creador de aquel rojo ritual que ocultaba la paralización del progreso social, de la evolución cultural que debió seguir a la independencia argentina. La reacción posterior a Caseros no supo valorar las verdaderas necesidades y aspiraciones del auténtico pueblo argentino y más se preocupó por exterminar, en procura de una mejor imagen internacional, pasadas formas externas de la expresión vulgar en materia política, que por capitalizar experiencias y satisfacer expectativas en beneficio del país. La política de la ilustración y el progreso a la que el mismo Sarmiento contribuyó como hombre público, no supo, no pudo lograr la evolución pacífica, lenta y perdurable de los grupos rurales hacia la educación masiva y la multiplicación de las asociaciones urbanas, que exige un paso por agrupaciones intermedias y una continuidad generacional en su habitat primitivo que el *folk* argentino desconoció, coaccionado por los diversos movimientos que, desde arriba, le impusieron males y bienes igualmente inaceptables para él. La política del progreso fue, sin duda, uno de esos bienes inaceptables, ya que debió llegar al pueblo por cauces naturales, imponiéndose por la evidencia de sus beneficios y no por el rigor de sus mandatos. Pero corrían las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XIX. La antropología cultural apenas acababa de lanzar los manifiestos iniciales de su escuela evolucionista (1865), el concepto de *cultura* como bien inseparable del hombre en sociedad se abría paso tímidamente. ¡Qué lejos se estaba de estudiar antes la naturaleza de los propios prejuicios que los supuestos errores de las comunidades exóticas o primitivas! No podemos medir con la misma vara nuestra responsabilidad actual y la de los hombres del siglo XIX. En todo caso nuestra instrumentación presen-

te nos mostraría tal vez más culpables que aquellos de las injusticias que sobreviven en las sociedades modernas.

El *Martín Fierro* refleja, en 1872, el estado de desazón del gaucho que ve cómo la civilización avanza impidiéndole continuar con sus antiguas costumbres y modos de vida pero sin ofrecerle en cambio un panorama promisorio, antes bien, obligándolo a un contacto cada vez mayor con el indio (sea para combatirlo o para refugiarse en sus toldos) que el gaucho rechaza con pertinaz empeño.

“¡Males que conocen todos / pero que nadie contó!” había de decir Hernández, por boca de Fierro. Ese “nadie” se refería a los poetas urbanos, ilustrados o gauchescos, entre los cuales muy pocos habían levantado la voz en defensa del gaucho. El folklore poético en cambio había sembrado siempre en su propio surco popular incontables semillas de protesta, incontables súplicas de piedad, y hasta algunas propuestas, generalmente ingenuas, de soluciones posibles con referencia a la situación del proletariado campesino.

A bailar la misma zamba
se han cambiado las personas,

expresaba una vieja glosa³ con referencia a los diversos cambios de *situación* y de gobierno. El resultado era siempre el mismo: “La guerra es contra del pobre”, sentenciaba la misma composición, y así lo fue durante muchas décadas, casi inmutablemente. El abuso de autoridad que se ejercía sobre el criollo campesino, sobre el gaucho pobre, en el caso de la región pampeana, no encontró solución ni a través del gobierno de los gauchos ricos, que no pudieron lograr el equilibrio del país igualando a los hombres sobre la base de una cosmovisión gaucha y organizándolo con el sistema de la estancia vieja, ni del de los representantes de la ilus-

³ Véase Olga Fernández Latour, 1960, pp. 25-27.

tración que, teniendo en su contra la extensión del territorio y las formas de instalación humana ya descritas, no lograron educar para el cambio y, bajo el signo de la urgencia, sólo supieron tratar de imponerlo desde arriba.

Pero la salvación, la redención económico-social del campesino rioplatense no sólo debía basarse en un saneamiento de las instituciones y un mejor reparto de la tierra, sino también en la propia evolución cultural del gaucho, en su propio interés por el progreso, en la revolución interna que debió producirse en el seno de su disgregada sociedad, en su conciencia colectiva. El fenómeno debió comprender a los ricos y a los pobres de cosmovisión *folk* originalmente integrados en un mismo mundo cultural, pero cuya divergente línea de evolución condujo a la descompensación social que se evidencia en el poema de Hernández y en las polémicas páginas de Estrada, de Quesada, de Oroño y de tantos otros observadores lúcidos de la realidad argentina.

La relación entre ambos niveles económicos del tipo gaucho se basaba en principio, es verdad, en aquel concepto paternalista de la distribución de la riqueza tan frecuentemente vilipendiado en la actualidad. Vista desde ahora y desde afuera la explotación del pobre por el rico parece clara y motiva nuestro inmediato rechazo por injusta. Sin embargo, los hechos y las situaciones de los hombres varían fundamentalmente si consideramos su circunstancia espacio-temporal y, así como no podemos imaginar realmente una escena del pasado sin pensar en los colores que los tintes y pinturas de la época producían, las texturas de las telas de su industria, los olores y sabores de sus viandas según sus sistemas de conservación o el hábito de sus aderezos, los sonidos de sus ciudades y de sus campos, o su irrecuperable silencio, tampoco podemos separar los acontecimientos históricos de los que coetáneamente ocurrían en los otros ámbitos de la Tierra regidos por una misma civilización. En cuanto al fenómeno rural argentino halla-

remos así que ese sistema económico paternalista generalizado y único conocido en el Río de la Plata en el siglo XVIII y hasta casi mediados del siglo XIX, era aún característico de la época en muchas partes del mundo occidental y se aliviaba aquí considerablemente ya que, como lo recuerda Sarmiento, el ganado con su natural multiplicación en las ricas praderas, desempeña en el sistema de pastoreo la función inhumana del ilota en las sociedades antiguas.

El tiempo libre y la práctica deportiva estaban allí, en las formas puras de su aplicación, a disposición de pobres y de ricos, todos los cuales aceptaban en principio el sistema como bueno y podían llegar a lograr en él, desde el punto de vista individual, una existencia feliz.

Por entonces el origen de las querellas y reclamos por parte del gaucho pobre parece situarse en los casos, sin duda no poco frecuentes, en que el patrón atentara contra su libertad individual, le impidiera marcharse de la estancia, tener hacienda propia o adquirir terrenos, o le aplicase castigos corporales. Pero lo normal permanece siempre ignorado por los documentos y, evidentemente, los episodios de abuso de autoridad patronal que aparecen en los archivos criminales pese a no ser, sin duda, todos los que se han producido, no permiten descontar la existencia de muchos otros casos de aceptación común, por parte de propietarios y peones de cultura *folk*, de los beneficios mutuos del régimen de la estancia y de la seguridad brindada por el sistema paternalista.

La estancia fue, es innegable, un sistema de explotación muy diferente del de labores insalubres e intensivas propio de la plantación. No es idea que responda a las conveniencias del "pueblero" Hernández la de pintar, como lo hace en el canto primero de su obra, una edad dorada del gaucho caracterizada por su existencia libérrima, jalonada de faenas riesgosas pero atractivas para él, y poblada de ocios. Sin embargo la explotación existía y se hizo más no-

table cuando, lanzado el país por las rutas de un progreso más intelectual que efectivo, los descendientes de aquellos viejos estancieros gauchos (culturalmente iguales a sus peones y camaradas de éstos en sus faenas y placeres), toman conciencia del valor de sus tierras, cambian definitivamente de ubicación en el *continuum* para hacerse puebleros y, al perder la antigua cosmovisión rural que sus ancestros compartían, cortan sus lazos afectivos de unión con el tipo gaucho, que queda atrás, en un *folk* casi totalmente constituido por pobres. Estos pobres sí comienzan a ser objeto de una explotación más consciente y culpable de la cual también ellos son conscientes y por la cual entonces o bien se refugian en el reino de esa atrevida fantasía (que señala Pablo Subieta como uno de los elementos psicológicos que definen al gaucho ⁴), o bien, y esto último ocurre por fin, tarde o temprano, se convierten en seres defraudados y resentidos. Frutos arrancados cuando aún eran verdes. Niños envejecidos, sin crecimiento ni madurez. Los beneficios del progreso no cuentan para ellos, que aún siguen culturalmente aferrados al prestigio de lo tradicional, sino a costa de un desarraigo que puede significar la muerte si no del individuo, al menos de su identidad socio-cultural. Los famosos pagos en especies, los abusos de los pulperos, la prioridad socio-económica del gringo, las injusticias de las autoridades oficiales y, por sobre todo, las levas para el servicio obligatorio en el ejército son algunas de las penurias más características que sufrió el gaucho pobre, verdadero calvario de una clase social y de un estrato cultural argentino.

Hasta la aparición del *Martín Fierro* la situación del campesino no registra, pues, cambios esenciales respecto de

⁴ Pablo Subieta, prólogo a la 14ª edición del *Martín Fierro*, p. XIX.

su estado cincuenta años atrás, en tanto que el país, en otros aspectos, ha comenzado a experimentar un desarrollo ascendente. El poema encuentra al gaucho fatigado por las luchas políticas y desinteresado por los lejanos beneficios de las corrientes culturales nuevas (de allí el temporal nihilismo hallado en su cosmovisión por algunos críticos). Sin embargo la ideología de Hernández, que a esos mismo autores parece condenable, halla en el proletariado campesino un receptor interesado y ansioso, porque el *Martín Fierro*, obra de un poeta ilustrado, de esos que siempre admirara el gaucho —según cuenta Sarmiento (*Facundo*, cap. II)—, abre una nueva brecha entre el campo y la ciudad, revitaliza lazos que el gaucho no quiere romper.

Insistimos por esto voluntariamente en algo que constituye otra de nuestras tesis secundarias en este trabajo: el gaucho tuvo cabal conciencia de su filiación. Esa filiación cultural y no étnica, que no pasó inadvertida para los ensayistas del siglo pasado pero que resultaba difícil de definir sintéticamente, hoy puede expresarse en una caracterización socio-cultural bastante simple: el gaucho es un hombre *folk* y, como toda sociedad *folk* nace de la relación rural-urbana y, en última instancia, de la existencia de la ciudad como foco de cultura diferenciada, el gaucho es un hombre que, dentro de su cosmovisión regional y particularísima, posee un lugar relevante para esa ciudad, a la cual en ocasiones rechaza o imita, odia o ama, pero de la cual siempre, con miedo o con ilusión, espera.

El negro y el blanco extranjero

Dentro del *continuum folk-urbano* rioplatense del siglo XIX no puede olvidarse la existencia del negro. Abundantemente documentado por la iconografía a través de sus pin-

torescos representantes dedicados a la venta ambulante de diversos elementos o al servicio de las damas porteñas, convertido en agente activo de la Federación y animador de algunas de sus manifestaciones urbanas más coloridas (fiestas, candombes, etc.), el negro ha proporcionado un tema al cual se han consagrado no pocos estudios importantes. No es nuestro objetivo aportar aquí novedades al respecto. El trasplante de individuos de diversas naciones negras al Río de la Plata con todo su bagaje cultural africano, de tipo etnográfico, produjo naturalmente fenómenos de trasplatación, tanto en el seno de esos grupos negroides trasplantados como en las sociedades urbanas. En este último medio, sin embargo, puede decirse que incidieron débilmente en cuanto a modalidades lingüísticas y poco también en otros aspectos del patrimonio, ni siquiera en cuanto a estilo, como ocurrió en cambio fuertemente en las danzas y canciones del Perú colonial, por ejemplo. El Río de la Plata mantuvo siempre, en cuanto a vestimenta y a arquitectura, en cuanto a música y a danza, una sobriedad característica... Aunque el malambo y la milonga traicionen en sus etimologías aquella gota de sangre africana que aún aflora en las nuevas generaciones de algunas familias patricias.

Más que la relación del negro con el extremo urbano del *continuum* nos interesan sus contactos con el *folk*, su posición frente al gaucho.

El negro, descendiente de esclavos, fue despreciado por el gaucho, por una parte, tal vez, por influencia de la vieja tradición dramática española en la cual el negro representaba al moro, al africano, al infiel, y por otra, local y dominante, por asociarlo con alguna sujeción a las costumbres mansas, serviles y caseras que impuso a los de su raza la sociedad porteña. Cuando, liberado de esas ataduras, el negro se hizo gaucho, es decir adoptó aquel tipo de vida rural de temporaria actividad ganadera, donde la proeza ecuestre representaba siempre poner en juego (y como ju-

gando) la propia existencia, gozó de una total aceptación por parte del grupo y así, negros, pardos y mulatos aparecen con frecuencia mencionados por los documentos entre los grupos de gauchos de mayor nombradía en la campaña rioplatense.

Cosa semejante ocurrió con el blanco extranjero, el despreciado maturrango o matucho (como se le llamara cuando era inhábil en el manejo del caballo) que no pocas veces, llevado por la necesidad o la vocación, debió asimilarse a la manera de vida de la pampa, donde la supervivencia sólo fue posible para los más aptos a aquellas labores-hazaña que constituían la característica fundamental de la cultura gaucha.

Presencia del indio en la estratificación socio-cultural rioplatense

En ocasiones, el magnetismo de la cultura gaucha atrajo a algunos indios, y así lo prueban los testimonios de los documentos. El caso de indios hechos gauchos, que abandonan su cultura original, es, sin embargo, excepcional y, en cambio, en este panorama de estratificación socio-cultural del Río de la Plata en el siglo XIX, la abrupta separación de todo lo indígena respecto de lo gaucho aparece como una constante.

Fuera del contexto social del *continuum folk-urbano*, los indios, con su organización social de tipo tribal, constituyen un sustrato étnico.

El indio se rechazaba por necesidad vital y por principios de cultura. Era el enemigo temido y odiado por su crueldad y, aunque considerado ignorante y bárbaro (de acuerdo con las pautas generales, europeas, del *continuum*) parece despertar en ocasiones, si no el respeto, al menos la

envidia de los gauchos, por su aparente libertad y aún por algunos aspectos de su organización social y de sus costumbres.

Muchos son los testimonios conocidos sobre el indio pampeano. Sarmiento, en el capítulo primero de *Facundo*, al hablar de la imposibilidad de conservar el poder de gobierno entre los gauchos expresa que “aún la tribu salvaje de la pampa está organizada mejor que nuestras campañas para el desarrollo moral”. Y es imposible no recordar también aquí el famoso y afligente paralelo entre el rancho del gaucho y el toldo del indio que realiza Lucio V. Mansilla en el capítulo 35 de *Una excursión a los indios ranqueles*, paralelo basado, hay que decirlo, en su visita al toldo del cacique Mariano Rosas que, sin duda, presentaba características de excepción.

De todos modos la aversión del gaucho hacia el indio era tremenda. Aferrado a su condición de “cristiano” (que en el lenguaje familiar era sinónimo de “ser humano”, es decir que implicaba la deshumanización del infiel) el gaucho se intuía heredero de toda la civilización occidental. Aunque su peculiar manera de integración cultural lo hacía aparecer en un plano semejante al del salvaje a los ojos del común de los hombres de ciudad, el gaucho no cedía su lugar en la sociedad. Era “la última camada / en la estiba de la gente”, como dice en su *Fausto* Estanislao del Campo, pero era gente. Otra cosa era el indio.

Al margen de todo orden —o desorden— nacional, por razones de cultura y no de clase, quedaban pues los dueños primitivos de toda la riqueza potencial, de toda la tierra: esos indios miserablemente pobres, perseguidos, convertidos en fieras acorraladas, usados en ocasiones al servicio de intereses personales de los caudillos; asimilables, en el mejor de los casos, a las capas más bajas de la civilización.

3.3. Conclusiones sobre clase y cultura

Volviendo, tras este rápido análisis de la sociedad rioplatense del siglo pasado, a las premisas sostenidas por los planteos económico-clasistas, vemos que la consideración de la realidad socio-cultural americana presenta situaciones que tales planteos no han captado por haberse basado en la observación del caso europeo, donde corresponde la aplicación ampliada del concepto de Mintz citado más arriba (p. 30). En la sociedad europea, efectivamente, es la *evolución* de las etnias lo que dio por resultado su desaparición; la polarización cultural folk-urbana se encuentra separada por el tiempo; el *continuum* representa el curso de la historia. La formación de las primeras ciudades-estado en el seno de los mismos grupos humanos primitivos y así también la consiguiente estratificación cultural bipartita que caracteriza culturalmente a la Europa moderna: un primitivo *continuum-folk-urbano* (cuyos bienes se presentan actualmente en estado residual) y la posterior asimilación de lo *folk* a lo urbano hasta suprimir, en grandes áreas totalmente industrializadas, toda polarización cultural.

Ante esta realidad el concepto de *clase* se planteó con toda su fuerza y justifica el olvido del problema cultural por parte de los sociólogos. Pero lo que no se justifica es el traslado de dichos planteos unilaterales a la situación de otras áreas donde, como ocurre con la región rioplatense en el siglo XIX, el panorama es diferente.

Nos hallamos aquí frente a una realidad cultural que supera la considerada por Goldmann cuando expresa que "de los diferentes grupos sociales concebibles el único capaz de estructurar una cosmovisión es la clase social" (1965, p. 348). Dicha realidad deja en un segundo plano este problema interno al plantear uno externo que actúa como agente motivador de muchas de las fricciones que se producen entre los grupos rurales y la ciudad; el enfrenta-

miento del extremo rural de un *continuum folk-urbano* con grupos humanos (los indios, en nuestro caso), marginados de la civilización.

Este fenómeno interesa especialmente en el caso de la sociedad rioplatense del siglo pasado, porque da lugar a una determinación cultural por parte del gaucho que marca profundamente su cosmovisión desde el punto de vista cultural: la decisión de que su lugar está en la civilización. Aunque ésta lo rechace y hasta lo desconozca, aunque su organización lo defraude y traicione, aunque los taldos de los indios se encuentren para él más próximos geográficamente que la más cercana ciudad y aunque trate de refugiarse entre ellos como paliativo temporario de sus males, el gaucho se siente miembro de la Nación civilizada y lucha por mantenerse dentro del área de acción de sus instituciones. Esa lucha es la que libra Martín Fierro, en ella se halla el origen de su situación conflictiva.

Por otra parte, el gaucho, que como se ha dicho constituye el nivel del *continuum* cuya ubicación geográfica exige un mayor contacto con el indio, es también, de todos los representantes de la civilización, su más despiadado enemigo.

No encontramos en ninguna obra literaria o crónica de viajeros, en boca de personajes burgueses, una mayor falta de caridad, una descripción más despiadada del indio que en el *Martín Fierro*, donde Hernández se hace intérprete de los sentimientos del gaucho. Hernández es un poeta ilustrado, es cierto, pero los documentos confirman lo que su pluma ha reflejado respecto de la actitud del gaucho hacia el indio.

¿Por qué los estudiosos marxistas que abordan la problemática del gaucho no analizan esta tremenda injusticia individual y social? ¿Piensan acaso, como aquellos gauchos (para quienes los salvajes constituían una amenaza real que no eran capaces de combatir sino hasta morir matan-

do) que *todos* los indios y chinas eran malos, crueles, sanguinarios, detestables? ¿Podemos pensarlo nosotros? ¿No habría también entre ellos otro tipo de sentimientos que la civilización, aun en el siglo XIX, no solía detectar dada su posición de enfrentamiento conquistador y su poca propensión al pacífico intercambio de bienes? Sin olvidar el salvajismo de sus costumbres, no habría mucho de derecho natural en su defensa de la tierra que consideraban propia y no poca legitimidad en sus reclamos? Evidentemente todo ésto debe de ser cierto, pero como no resulta útil a los esquemas simplistas de los sociólogos que sólo buscan burgueses privilegiados y proletarios oprimidos, no es tenido en cuenta por aquellos especialistas. Ello redundará en perjuicio de tesis que, rodeadas de gran aparato terminológico, se alejan de la ciencia en el aspecto fundamental: la objetividad en el tratamiento de los testimonios que se utilizan.

3.4. Sociedad y cultura en el “Martín Fierro”

Desde el punto de vista de la clasificación de las culturas y considerando los grandes niveles que casi hasta fines del siglo XIX se daban claramente en nuestro país, es indudable que, como se ha dicho, la cultura del gaucho fue una *cultura folk*. Lo fue, sin embargo, de manera especial, con características particulares que emanan de su profunda intensidad y originalidad, por una parte y, por otra, de su breve vida como patrimonio cultural coherente y funcionalmente integrado (no olvidemos que la existencia de las culturas se mide por generaciones y suma, por lo general, varios siglos). Más expuesto que el de otras regiones del país (la puna, el noroeste, el centro, Cuyo) a la influencia de las innovaciones urbanas, sintió pronto su llamado al cambio y así comenzó antes el proceso de su desintegración

como patrimonio, al tiempo que el jinete gaucho, ceñido por el alambrado y superado en velocidad por el ferrocarril, perdía irremediablemente su funcionalidad y poco a poco dejaba de existir.

En la época en que canta Martín Fierro el panorama vital del gaucho aún está completo y se refleja en el texto del poema, no como un inventario de bienes perdidos sino como natural referencia a hombres y a hechos de los cuales todos los lectores y oyentes poseían sus propias vivencias.

Partiendo de la consideración de la cultura del gaucho como *cultura folk*, es decir como folklore y del *Martín Fierro* como obra literaria de autor ilustrado que utiliza elementos del folklore gaucho, aplicaremos nuestra clasificación general de las proyecciones del folklore en la poesía (1969, pp. 22-23; 342-343) al caso del *Martín Fierro* para intentar aquella ubicación en la intención de Hernández al escribirlo, aquella recuperación de lo que el poeta sabía acerca del gaucho en general y aún, en particular, acerca de algunos gauchos arquetípicos, que nos hemos propuesto.

Por una parte existe en el *Martín Fierro* una forma de proyección amplia o *integral*⁵ de los bienes del folklore gaucho que Hernández utiliza a manera de marco ambiental de sus creaturas en las distintas circunstancias en que su narración nos va introduciendo.

Esta proyección está constituida por referencias más o menos extensas a elementos de carácter material, espiritual o social⁶.

En el primer caso, el del folklore material o ergológico, el panorama presentado por el poema es voluntariamente pobre. Salvo en el canto II de la primera parte, en que se describe la vida del gaucho en su "edad dorada", en torno

⁵ Acerca del concepto de "integralismo" en folklore, *conf.* Cor-tazar, 1949.

⁶ Sobre esta clasificación tripartita, *conf.* Jacovella, 1951.

de la estancia y donde aparecen mencionadas sus faenas (siempre ecuestres y ganaderas, sin referencia alguna a labores artesanales) este tipo de actividades no adquiere importancia en el poema. Contraponiéndose a estos trabajos a gusto del gaucho, aparecen en el canto III los que, a disgusto, debió realizar para provecho del coronel, en sus chacras, trabajos que, por su índole agrícola y sedentaria, eran despreciados por el jinete ganadero.

También en el canto II se mencionan algunos de los bienes más preciados para el hombre de las pampas (la "tropilla de un pelo", que era orgullo del "gaucho más infeliz") y en el III se realiza una enumeración de las prendas con que Martín Fierro cargó para marchar al contingente. Esa enumeración de bienes, que incluye la mención del poncho como única prenda de vestir del gaucho que merezca ser destacada, es también lo más importante que se dice en el poema sobre este aspecto del indumento gaucho, que pudo haber sido motivo para la descripción pintoresca o para la inclusión de detalles interesantes e informativos. Aún sobre las comidas, sólo una sextilla del canto II hace de ellas una enumeración exenta de todo comentario.

No existe en realidad (y aquí reside uno de los motivos por los cuales la obra de Hernández se aproxima tanto a la poesía tradicional) descripción detallada del rancho, la estancia, la pulpería u otros ambientes en los que se desarrolla la acción. Lo mismo que en los cantares folklóricos (según hemos insistido personalmente en destacar desde 1960) esos ambientes forman parte de la realidad misma para el gaucho y su auditorio, no hay ningún motivo para describirlos. En cambio sí se describe lo anormal o extranjero, como ocurre en el caso de Vizcacha o en el de la vida entre los indios.

Los bienes del folklore espiritual o animológico que se proyectan en el *Martín Fierro* son, en primer lugar, y al margen de la manifiesta religiosidad del protagonista y de

sus hijos, la trasmutación, frecuente en el folklore universal, de prácticas religiosas con sentido mágico. Así parecen funcionar muchas veces, por ejemplo, fórmulas de invocación a la Santísima Virgen o a los Santos que el héroe utiliza en los momentos culminantes del poema. La religión de Martín Fierro era, sin duda alguna, aquella misma a que se refiere Sarmiento en el capítulo I de *Facundo*. La misma cuya profunda fuerza le había hecho llorar en 1838, en casa de aquel estanciero puntano “cuyas dos ocupaciones favoritas eran rezar y jugar”. El mismo cristianismo tradicional cuya corrupción y cuya frecuente encarnación en supersticiones groseras, en el mismo capítulo denuncia.

Creencias y supersticiones diversas se manifiestan en múltiples ocasiones, como, por ejemplo, cuando el Hijo Segundo narra su historia con la intervención de adivinas, brujas, daños y remedios mágicos (Vuelta, XIX), cuando se expresa que “los perros cuando lloran / es porque ven al demonio” (Vuelta, XVIII), cuando Fierro recuerda que, según dicen, tras la muerte del negro y su entierro sin honras cristianas “suele verse una luz mala / como de alma que anda en pena” (Primera parte, VII) o cuando se refiere a que “siempre es dañosa la sombra / del árbol que tiene leche” (Vuelta, XXXIII).

La sabiduría popular, su ciencia empírica, se manifiestan con gran frecuencia en todo el poema. Unas veces lo logran a través de su abundante material paremiológico magistralmente incorporado, otras lo hacen por medio de los consejos o simplemente de las observaciones que constantemente expresan ese saber gaucho en forma directa o en sabrosas comparaciones tan caras al gusto popular.

También se consideran en este grupo y desde el punto de vista de sus formas, las manifestaciones artísticas del gaucho (canto, música, bailes), aunque en rigor éstas no se dan, salvo en el caso del canto esencial de Fierro, con verdadero sentido de arte por el arte o como formas de comu-

nicación entre el artista y su público. Canto y música de guitarreros, bailes populares, aparecen en el poema como formas de comunicación social a nivel parejo entre todos los asistentes a una reunión, muchos de los cuales, si bien no bailan, pueden hacerlo; si bien no cantan coplas, podrían entonarlas; si bien no tocan en esa ocasión la guitarra, son ejecutantes en potencia. En la escamoteada figura del arpista que acompaña al nápoles mercachifle (Vuelta, XXIII) y en lo que no se dice del circo criollo (Vuelta, XXI), ambos episodios de la vida de Picardía, se esbozan elementos de la cosmovisión gaucha, ejemplos concretos de los factores que dinamizaron su patrimonio cultural en materia artística. Ante el arpista y ante el circo, el gaucho común actuaba como espectador.

En cuanto al folklore social o sociológico el poema presenta una vastísima gama de elementos y en ello estriba la fuerza fundamental de su contenido. En forma expresa o sugerida se manifiestan, en primer lugar, las relaciones entre los miembros del macrocosmos gaucha, su idea de la familia, sus particulares enfoques del amor en la pareja (sentimiento confuso), del compañerismo o la amistad entre los hombres (sentimiento más firme y claro) o de la ternura y compasión para con la orfandad de los hijos. No hay en el poema viejos o viejas que inspiren pena, son los jóvenes y los niños los maltratados. Hay un conflicto generacional que podría parecernos muy cercano de las rebeldías de nuestro tiempo si no fuera que constituye también un viejo motivo de la narrativa tradicional.

Referencias a costumbres y a formas de sociabilidad del gaucho aparecen en muchos pasajes del poema: la pulpería, las añoradas fiestas ganaderas, el fandango como sinónimo de "ocasión para el baile popular", el circo, la bebida y la guitarra, inseparable compañera del cantor, son algunas de las más evidentes. El juego como especialidad, las "hazañas de la carpeta", adquieren en la obra conside-

rable importancia. Se halla descrito en los cantos de Picardía y mencionado además, de paso, en distintos versos de la obra. De los bailes que el gaucho ejecuta se mencionan el Pericón, el Gato y el Fandanguillo (cuya difusión como nombre específico y formas adoptadas en nuestra campaña merecen aún una prolija, aunque tal vez infructuosa indagación coreológica).

El lenguaje coloquial del gaucho, elemento principalísimo de comunicación social, es el adoptado por Hernández para su canto, según la convención seguida, después de Hidalgo, por todos los poetas gauchescos y constituye una de las características fundamentales del género. Sin embargo, pese a incorporarse a esa tradición literaria de los gauchescos, hay en Hernández una genial manera propia de utilizar la lengua popular campestre. En el *Martín Fierro* la intensificación de los rasgos diferenciales de este lenguaje, opuestos al usual en la ciudad ⁷, se ha suavizado mucho, de modo que el poema nos parece mucho más real, mucho menos caricaturesco que las composiciones gauchescas que lo precedieron y especialmente que las que, en número incontable, se inspiraron en él. Una reconstrucción del mundo del *Martín Fierro* exige, por lo demás, la consideración de aspectos fonéticos que no siempre son señalados junto a los muchas veces analizados aspectos morfológicos en la lengua del poema. El gaucho ceceoso, de voz más bien aguda, constituye aquí el tipo. También el cantor elegía el temple "por prima alta" para cantar las cosas de fundamento.

Desde los puntos de vista étnico y socio-cultural, aparecen en el poema de Hernández todos los rasgos generales caracterizados en nuestro análisis de la sociedad rioplatense del punto 3.2.3.

⁷ Señalada por Jorge Luis Borges como característica de la poesía gauchesca (1960, p. 10).

El criollo, el negro y el extranjero, todos ellos participantes de la civilización occidental en cuanto a los rasgos generales de su cultura, se ubican también, en el momento en que los capta el poema, en el mismo *continuum*. Los tres se nos presentan obligados por las mismas leyes, tratando de adaptarse a las exigencias de un patrón institucional común trazado por el grupo humano ubicable en el extremo urbano del *continuum* en posición dirigente y racialmente indeterminado: los puebleros. A este grupo pertenecía por nacimiento e instrucción inicial José Hernández aunque en su cultura como adulto se diera el caso de una total bivalencia folk-urbana, no muy rara, por lo demás, entre los ciudadanos argentinos del siglo pasado. Era el criollo pueblerino, no desarraigado ni renegado de su origen sino interiorizado de la suerte de aquellos criollos campesinos cuya situación habíase tornado marginal en su propio país, y preocupado por ello. Era el sano estadista, de inquebrantable y bien entendido federalismo, que veía el porvenir del gaucho en su evolución natural y consciente hacia el progreso y no en la rebeldía ignorante y negativa de manejados montoneros. Era el representante acabado del "partido americano" y no del interés extranjero. No fue nunca, jamás podremos aceptarlo, el solapado traidor a la causa gaucha que algunos analistas han querido falsificar en torno de él.

El representante máximo del criollo campesino su "tipo" es, por cierto, en el poema, el gaucho Martín Fierro, pero los personajes secundarios funcionan como "versiones" en las cuales el autor marca con relevancia algunos de los rasgos que el protagonista podría poseer y compartir.

Hemos descubierto en Martín Fierro y sus complementarios personajes menores la síntesis feliz de todas las especialidades gauchas descriptas por Sarmiento en su *Facundo*. Martín Fierro es el *baquiano* impregnado de toda la sabiduría de la pampa (Canto XIII de la Primera parte)

y no nos cuesta imaginarlo también ducho *rastreador*, si el caso se presentara, aunque Hernández sugiere apenas esta faceta al narrar las persecuciones de indios sobre la pista proporcionada por “la descubierta” de haber advertido una rastrillada. Sarmiento, en este aspecto, no deja por lo demás lugar a dudas con su afirmación contundente: “todos los gauchos del interior son rastreadores”. ¿Por qué no había de serlo Martín Fierro?

Fierro es también el *gaucho malo*, lo mismo que Cruz, cuando las circunstancias lo exigen, y descubre los secretos de esa personalidad enigmática esbozada por Sarmiento al explicar las motivaciones sociales de su existencia marginal. El robo de caballos, especialidad del gaucho malo descrito en el *Facundo*, no falta en la historia de Martín Fierro y así, las escenas que imaginamos cuando Sarmiento describe: “Viaja a veces a la campaña de Córdoba a Santa Fe. Entonces se le ve cruzar las pampas con una tropilla de caballos por delante...” y cuando Hernández dice:

Cruz y Fierro de una estancia
una tropilla se arriaron;
por delante se la echaron
como criollos entendidos
y pronto, sin ser sentidos,
por la frontera cruzaron,

son sumamente parecidas.

En la vida de Cruz (doble de Martín Fierro, según Borges) se da, por lo demás, con variantes, el caso mencionado por Sarmiento del gaucho malo convertido en servidor de la ley. “El juez —dice Sarmiento— es, naturalmente, un famoso de tiempo atrás a quien la edad y la familia han llamado a la vida ordenada”. En cuanto a Cruz, tras la *desgracia* (muerte de un cantor en un baile) que lo arroja a padecer los males de la vida de matrero, sobrevie-

ne el episodio (que parecería forzado de no existir el testimonio anterior de Sarmiento) en que “un amigo, por favor”, lo compone con el juez. Las razones son dignas de aquella sociedad y de aquel tiempo y vale la pena transcribir las palabras de Cruz (Primera parte, canto XII) :

Pero como no hay desgracia
que no acabe alguna vez,
me aconteció que después
de sufrir tanto rigor
un amigo por favor
me compuso con el juez.

Le advertiré que en mi pago
ya no va quedando un criollo:
se los ha tragado el hoyo
o juido o muerto en la guerra,
porque, amigo, en esta tierra
nunca se acaba el embrollo.

Colijo que fue para eso
que me llamó el juez un día
y me dijo que quería
hacerme a su lao venir,
pa que dentrase a servir
de soldao de polecía.

Y me largó una proclama
tratándome de valiente,
que yo era un hombre decente,
y que dende aquel momento
me nombraba de sargento
pa que mandara la gente.

Así anduve en la partida
pero ¡qué había de mandar!
Anoche al irlo a tomar
vide güena coyuntura
y a mí no me gusta andar
con la lata a la cintura.

Pronto, como se ve, la escasa fuerza de las convicciones del improvisado sargento lo lleva a volver a matrear, tras pasarse al lado de Fierro, un gaucho perseguido por su propia partida que lo conquistó con el sólo hecho de mostrarse valiente. "Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él", ha dicho bellamente Jorge Luis Borges en su biografía imaginaria de Tadeo Isidoro Cruz (1944).

Otro caso de delincuente convertido en autoridad es el "ñato" oficial de partida (Vuelta, XXIII).

Si el baquiano y el gaucho malo descriptos por Sarmiento nos parecen resumirse en Martín Fierro y en los demás personajes hernandianos que encarnan las variantes del tipo, el cantor es, sin duda, el que más acabadamente coincide con la condición del protagonista del poema, el que abarca su esencia, mientras que los demás dibujan facetas de su existencia circunstancial.

Lo que dice Sarmiento sobre el cantor constituye el más importante testimonio sobre folklore poético rioplatense hacia mediados del siglo XIX, es decir en su forma más pura, en el momento de su plenitud. Por ello no basta citarlo y esperar de la buena disposición del lector la búsqueda del capítulo correspondiente en la biblioteca más a mano. Es necesario transcribirlo y aún rogar que, por conocidas y consagradas, no desdeñe el lector una nueva lectura de estas páginas incomparables.

"El cantor"

Aquí tenéis la idealización de aquella vida de revueltas, de civilización, de barbarie y de peligros. El *gaucho cantor* es el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media, que se mueve en la misma escena, entre las luchas de las ciudades y del feudalismo de los campos, entre la vida que se va y la vida que se acerca. El *cantor* anda de pago en pago, «de tapera en galpón», cantando sus héroes de la pampa, perseguidos por

la justicia, los llantos de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en un *malón* reciente, la derrota y la muerte del valiente Rauch, la catástrofe de Facundo Quiroga y la suerte que cupo a Santos Pérez. El *cantor* está haciendo, candorosamente, el mismo trabajo de crónica de costumbres, historia, biografía, que el bardo de la Edad Media, y sus versos serían recogidos más tarde como los documentos y datos en que habría de apoyarse el historiador futuro, si a su lado no estuviese otra sociedad culta, con superior inteligencia de los acontecimientos, que la que el infeliz despliega en sus rapsodias ingenuas⁸. En la República Argentina se ven a un tiempo dos civilizaciones distintas en un mismo suelo: una naciente que, sin conocimiento de lo que tiene sobre su cabeza, está remedando los esfuerzos ingenuos y populares de la Edad Media; otra que, sin cuidarse de lo que tiene a sus pies, intenta realizar los últimos resultados de la civilización europea. El siglo XIX y el siglo XII viven juntos: el uno, dentro de las ciudades; el otro, en las campañas.

El *cantor* no tiene residencia fija: su morada está donde la noche lo sorprende; su fortuna, en sus versos y en su voz. Dondequiera que el *cielito* enreda sus parejas sin tasas, dondequiera que se apura una copa de vino, el cantor tiene su lugar preferente, su parte escogida en el festín. El gaucho argentino no bebe, si la música y los versos no lo excitan [...], y cada pulpería tiene su guitarra para poner en manos del *cantor*, a quien el grupo de caballos estacionados a la puerta, anuncia de lejos, dónde se necesita el concurso de su gaya ciencia.

El cantor mezcla entre sus cantos heroicos, la relación de sus propias hazañas. Desgraciadamente, el cantor, con ser el bardo argentino, no está libre de tener que habérselas con la justicia. También tiene que darle cuenta de sendas puñaladas que ha distribuido, una o dos *desgracias* (¡muertes!) que tuvo y algún caballo o una muchacha que robó. El año 1840, entre un grupo de gauchos y a orillas del majestuoso Paraná, estaba sentado en el suelo, y con las piernas cruzadas, un cantor que tenía azorado y divertido a su auditorio, con la larga y animada

⁸ Por nuestra parte hemos comprobado que el cantar popular puede constituir un valioso auxiliar para la Historiografía (Fernández Latour, 1960).

historia de sus trabajos y aventuras. Había ya contado lo del rapto de la querida, con los trabajos que sufrió; lo de la *desgracia* y la disputa que la motivó; estaba refiriendo su encuentro con la partida y las puñaladas que en su defensa dio, cuando el tropel y los gritos de los soldados le avisaron que esta vez estaba cercado. La partida, en efecto, se había cerrado en forma de herradura; la abertura quedaba hacia el Paraná, que corría veinte varas más abajo: tal era la altura de la barranca. El *cantor* oyó la grito sin turbarse; viósele de improviso sobre el caballo y echando una mirada escudriñadora sobre el círculo de soldados con las tercerolas preparadas, vuelve el caballo hacia la barranca, le pone el poncho en los ojos y clávale las espuelas. Algunos instantes después véase salir de las profundidades del Paraná el caballo, sin freno a fin de que nadase con más libertad y el cantor tomado de la cola, volviendo la cara quietamente cual si fuera en un bote de ocho remos, hacia la escena que dejaba en la barranca. Algunos balazos de la partida no estorbaban que llegase sano y salvo al primer islote que sus ojos divisaron.

Por lo demás, la poesía original del *cantor* es pesada, monótona, irregular, cuando se abandona a la inspiración del momento. Más narrativa que sentimental, llena de imágenes tomadas de la vida campestre, del caballo y las escenas del desierto, que la hacen metafórica y pomposa. Cuando refiere sus proezas o las de algún afamado malévolo parece al improvisador napolitano, desarreglado, prosaico de ordinario, elevándose a la altura poética por momentos, para caer de nuevo al recitado insípido y casi sin versificación. Fuera de esto, el cantor posee su repertorio de poesías populares: quintillas, décimas y octavas, diversos géneros de versos octosílabos. Entre éstas hay muchas composiciones de mérito y que descubren inspiración y sentimiento. [...]” (*Facundo*, cap. 2)

En esta figura del cantor trazada por Sarmiento está el elemento generador del protagonista del poema de Hernández. Si no fue ella misma el tipo inspirador lo fueron otros tipos coincidentes, captados por Hernández mediante experiencias directas. De todos modos, en los párrafos de

Sarmiento descubrimos el máximo testimonio literario de lo que hemos llamado la prehistoria de Martín Fierro.

Entre el criollo pueblero y el criollo campesino (entre el poeta y su personaje protagónico) el poema de Hernández ubica otros tipos humanos a que hemos hecho referencia en nuestro breve análisis de la sociedad rioplatense del siglo pasado.

Desde el punto de vista de su raza o su origen existen los negros y los extranjeros.

Los negros se presentan como rivales. La aparición de un negro y una negra en el canto VII de la Primera parte, provoca la pelea de la cual surge la *desgracia* de Fierro, su primera muerte condenable (ya que antes se narra la de un indio, hijo de un cacique, como contingencia de la guerra). En la Vuelta aparecen otros personajes de sangre negra, como el mulato Barullo (“un diablo muy peleador”, desertor amigo de Vizcacha), una mulata o parda, nativa del lugar, a la que Picardía califica de *pícaro* y hasta de *maldita*, que servía en casa de sus devotas tías, y, por fin, el moreno payador, el *fantástico* negro hermano de aquel otro muerto por Martín Fierro. En todos ellos el gaucho supone un elemento diabólico que, como dijimos, procede de la vieja tradición española de rivalidad entre Africa y Europa, entre moros y cristianos.

Los extranjeros que toman contacto con Fierro son calificados en general de gringos. De nacionalidades diversas, incluyen desde “un gringo con un órgano” (Primera parte, III) hasta un “nápoles mercachifle” (Vuelta, XXIII), pasando por “un inglés sanjiador” (Primera parte, III), un “pa-po-li-tano” (Primera parte, V) y “un gringuito cautivo”. Los versos que Hernández dedica a estos personajes coinciden totalmente con los párrafos de Sarmiento acerca de la aversión del gaucho por el extranjero maturrango. El fragmento más extenso se los dedica en el canto V de la Primera parte, en el que dice:

Yo no sé por qué el gobierno
nos manda aquí a la frontera
gringada que ni siquiera
se sabe atracar a un pingo.
¡Si creerá al mandar un gringo
que nos manda alguna fiera!

No hacen más que dar trabajo
pues no saben ni ensillar;
no sirven ni pa carniar,
y yo he visto muchas veces
que ni voltiadas las reses
se les querían arrimar.

Y lo pasan sus mercedes
lengüetiando pico a pico
hasta que viene un milico
a servirles el asao...
Y eso sí, en lo delicaos
parecen hijos de rico.

Si hay calor, ya no son gente,
si yela, todos tiritan;
si usted no les da, no pitán
por no gastar en tabaco,
y cuando pescan un naco
unos a otros se lo quitan.

Cuando llueve se acoquinan
como el perro que oye truenos.
¡Qué diablos! sólo son güenos
pa vivir entre maricas,
y nunca se andan con chicas
para alzar ponchos ajenos.

Pa vichar son como ciegos,
ni hay ejemplo de que entiendan;
no hay uno solo que aprenda,

al ver un bulto que cruza,
a saber si es avestruza,
o si es jinete, o hacienda.

Si salen a perseguir
después de mucho aparato,
tuitos se pelan al rato
y va quedando el tendal:
esto es como en un nidal
echarle güevos a un gato.

Una sola vez hallamos mencionada sin desprecio la figura del gringo. Es en la sextilla, abriantada con una lágrima de ternura, que Hernández dedica a aquel gringuito cautivo (*inglés*, en los originales manejados por Leumann) cuyos ojos celestes admiran al gaucho y provocan en él una comparación con el ser que le es máspreciado y querido, su verdadero prójimo: el caballo.

Había un gringuito cautivo,
que siempre hablaba del barco,
y lo augaron en un charco
por causante de la peste;
tenía los ojos celestes
como potrillito zarco.

Desde el punto de vista de su función en la sociedad a que pertenece el protagonista encontramos, por una parte, a los gauchos (cuyos modelos típicos se sitúan en Fierro, Cruz y los hijos de ambos, y su ejemplar curioso, casi zoológico y esencialmente caricaturesco, en el pícaro Vizcachá). Por otra parte están los hombres, criollos o no, que representan las instituciones nacionales en el nivel rural del *continuum*. Todos estos portadores de autoridad traicionan al gaucho en el poema: el juez de paz, el jefe, el comandante, el coronel, el mayor, a Martín Fierro; el coman-

dante, a Cruz; el juez al Hijo Mayor y el cura al Hijo Segundo; el oficial de partida, el juez, el comandante, el ayudante, el sargento, el cabo, en ininterrumpida cadena de componendas y robos, a todos los gauchos de la historia de Picardía.

Este drama de la constante traición de la sociedad hacia sus hijos más desvalidos es el motivo principal, el *motivema* o *motifema*⁹ del *Martín Fierro* y de los cantares folklóricos de su tipo que existían antes que él.

Pese a todas sus desdichas, *Martín Fierro* se mantiene en la posición del gaucho típico, entero. No es un renegado. Alejado del abstracto panorama de la política nacional, la provincia es su patria y de ella se queja cuando con mezcla de indignación y desconcierto, dice por boca de Picardía en el canto XXVII de la Vuelta:

La Provincia es una madre
que no defiende a sus hijos.

Se queja de la madre desamorada e indolente pero no renuncia a su condición de hijo. Ya veremos después cómo los cantares folklóricos contienen el mismo elemento de amor y respeto hacia la madre real de los protagonistas y de casi incomprensible sumisión ante la irreversible fatalidad que desencadena su tiránica voluntad de maldecir al hijo venialmente culpable. El motivo de la maldición no está tampoco ausente en las reflexiones de Picardía, ya que en el mismo canto expresa claramente:

Y saco así en conclusión,
en medio de mi inorancia,
que aquí el nacer en estancia
es como una maldición.

⁹ Unidad *émica*, estructural, constante, utilizada en los modernos estudios de la narrativa tradicional.

Es la sociedad toda que, como una mala madre, se evidencia responsable del cruel destino de quienes han nacido de su seno y se empeñan en mantenerse bajo su amparo.

En muy pocas palabras Martín Fierro expresa, por ello, como hombre maduro y en plena posesión de los poderes del canto, lo que el poema todo quiere exigir:

debe el gaucho tener casa,
escuela, iglesia y derechos,

dice en el canto XXXIII de la Vuelta, en una de las últimas sextillas del poema, y ésta no es una simple enumeración de bienes sino todo un programa de ubicación socio-cultural. La posición del gaucho queda clara: entre la civilización y la barbarie elige la civilización y reclama lo que sólo ella puede brindarle.

Fuera de este panorama del *continuum folk-urbano* en que se desarrolla la acción del *Martín Fierro*, las vastas referencias a la vida entre los indios coinciden con la puntualizado bajo el título 3.2.3. de este trabajo. Hernández, aunque deja entrever que existe entre los indios un principio de organización, no olvida nunca que, en su poema, se está refiriendo a los salvajes a través de los ojos de un gaucho y, frente a la favorable descripción dejada por Mansilla, nos da una muy otra imagen de la vivienda indígena y de su propio sentido del trabajo y el orden (tal vez algo infiltrado, en este caso, con finalidad seguramente didáctica, en las convicciones reales de un gaucho como Fierro). Dice Hernández:

Y son ¡por Cristo bendito!
lo más desasiasos del mundo;
esos indios vagabundos,
con repunancia me acuerdo,
viven lo mesmo que el cerdo
en esos toldos inmundos.

Nadies puede imaginar
una miseria mayor;
su pobreza causa horror;
no sabe aquel indio bruto
que la tierra no da fruto
si no la riega el sudor.

La descripción de Hernández concuerda, a decir verdad, más que la de Mansilla, con las referencias que tanto William Mac Cann (1847) como Ventura R. Lynch (1883) y Federico Barbará (1879) entre otros, han dejado de las formas de instalación humana entre los indios pampeanos.

Desde el punto de vista de la observación etnográfica, por otra parte, el poema *Martín Fierro* presenta numerosos datos de interés, con referencias a costumbres, nombres y otros aspectos lingüísticos, supersticiones y medicina, armas, bailes, condición social de las mujeres, tratamiento dado a los cautivos, etc.

Todas las referencias a fenómenos folklóricos (es decir a hechos culturales que se dan en el extremo *folk* del *continuum folk-urbano* que la sociedad descrita en el *Martín Fierro* nos presenta) son, en el poema (obra literaria de autor ilustrado), *proyecciones del folklore*.

Según la clasificación que hemos propuesto para las proyecciones del folklore en la poesía y de acuerdo con uno de los criterios a adoptarse, en este caso el de *continuidad funcional*, estas formas de proyección serían de tipo *indirecto*, es decir aquellas en que la poesía (en cuanto a *forma* de la obra de Hernández) es el vehículo para la *descripción* o *evocación* de bienes folklóricos de carácter no poético.

Pero además de este *macrocosmos*, al cual el protagonista pertenece culturalmente, hay en el *Martín Fierro* un *microcosmos* de verdadera fuerza *nuclear* que circunda a ese protagonista en su condición esencial de *cantor*. Condición que está siempre presente y que proporciona la situación es-

pacial y temporal de todo el poema (a un tiempo indefinida dentro del mundo gaucho y precisa dentro del mundo a secas). Presencia de *cantor* que constituye el hilo conductor que une las diversas circunstancias evocadas en sus cantos. De esta suerte el cantor y su auditorio (el lector) declaran tácitamente conocer las leyes del juego que aquel oficio de cantor supone y se hallan en el centro de ambos planos superpuestos del mundo del poema. Por esto, si consideramos que, según el mismo criterio de continuidad funcional, son proyecciones directas aquellas en que, por obra de autores urbanos, los fenómenos del folklore poético generan nuevas manifestaciones de poesía, sea a) a través de copias (en el caso del folklore vigente) o revitalizaciones (en el folklore histórico) de los modelos poéticos del *folk*, o sea, b) en estilizaciones de los mismos, hallamos en el *Martín Fierro* las dos variantes de tales proyecciones.

Por una parte hay en el poema de Hernández cantos que se adaptan perfectamente, en cuanto a la forma y los temas, a los modelos folklóricos: todo el VII y parte del VIII de la Vuelta, donde se usa el romance "corrido" en cuartetos *abcb* en función narrativa.

Por otra parte comprobamos en el poema el uso de estrofas no folklóricas entre nosotros, como la característica sextilla¹⁰, el romance monorrímo (cantos XI y XX de la Vuelta), que se conserva sólo en las viejas composiciones españolas patrimonio casi exclusivo del folklore infantil, y las cuartetos *abba* (cantos XXVII y XXVIII de la Vuelta) que sólo se dan en nuestro folklore como *temas* de glosas

¹⁰ Tampoco coincidente con las formas estróficas de seis versos octosílabos frecuentes en el folklore y la poesía popular del Brasil con que ha querido entroncársela. Allí predomina la forma *abcbdb* y no se halla la *abbceb* de la estrofa hernandiana como estructura típica.

trasplantados sin mayor reelaboración de la tradición española. Con estos elementos y mediante el uso del ya comentado *lenguaje gauchesco*, Hernández nos da excelentes ejemplos de la segunda forma considerada de proyección directa en los episodios concebidos como pequeñas unidades narrativas, en la payada final entre el protagonista y el moreno vindicador, en los cantos que encierran las series de consejos (Vizcacha: XV, Vuelta; Martín Fierro: XXXII, Vuelta), y por fin en el poema todo que resulta una proyección directa de los cantares narrativos del folklore argentino, de los argumentos criollos, ya que todo él constituye esencialmente un gran cantar o, mejor dicho, un ciclo de cantares.

Las coplas y versos populares transcritos literalmente en el poema (VII de la primera parte, v. 1167-1170; XI de la primera parte, vv. 1957-1968) no constituyen pues *nuevas* manifestaciones de poesía es decir proyecciones, sino más bien *trasplantes* de elementos poéticos del folklore sin reelaboración por parte del autor urbano.

4. EL MICROCOSMOS DEL CANTOR EN LA REALIDAD Y EN EL POEMA DE HERNANDEZ

El cantor, como hombre *folk* y como especialista requiere aquí un tratamiento previo a su consideración como narrador y como protagonista de un destino gaucho en la realidad *folk* y en el poema *Martín Fierro*.

Al referirnos, en ensayos anteriores (1963, 1972) a los aportes del Folklore a la crítica del *Martín Fierro*, dijimos que ellos invalidaron ya totalmente, con el producto de sus experiencias de campo en todo el territorio del país, la hipótesis sobre la existencia pasada de una poesía —que pudiera suponerse perdida en nuestros días— caracterizada por el uso de la lengua gauchesca y por sus temas rústicos, que fuera propia de los payadores o improvisadores de la campaña. Esa poesía llamada *payadoresca*, cuyo ámbito habría sido ceñidamente el de la pampa, era colocada siempre al margen de la *poesía tradicional*, denominación que se reservaba (y que aún reservan ciertos críticos) para los romances españoles y algunas otras formas poéticas puras de trasplante peninsular.

Tras la consideración de los trabajos de folkloristas a que hemos hecho referencia y también, al margen de los mismos, de las precisiones intuidas lúcidamente por Borges

respecto de las características esenciales de la poesía gauchesca, surge la certeza de que esa poesía *payadoresca* aparentemente irrecuperable no fue otra cosa que parte del folklore poético de los gauchos, de todos los miembros de la sociedad rural rioplatense en la que, hasta mediados del siglo XIX aproximadamente, se dio en forma completa el original patrimonio cultural del jinete ganadero.

El portador de esos bienes colectivos (por ser conocidos y aceptados por todos como propios de su comunidad y no como ajenos o extraños) fue, sin embargo, un representante escogido de esa sociedad, un especialista: el cantor.

Para situar al cantor dentro del contexto social es importante recurrir a casos concretos. Documentos y relatos de viajeros nos lo presentan muchas veces como un miembro más del grupo, ocupado normalmente en las labores propias de su vida pastoril y ganadera. Sus momentos de ocio fecundo, como los de otros artistas de cultura rural, hacen florecer el canto en su voz y la música en su guitarra compañera. Este tipo de cantor es el que Hernández nos ha pintado en el *Martín Fierro*, pues si bien el canto constituye la verdadera razón de su existencia y declara:

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.

también explica con detalles cómo era su vida de hombre de trabajo en aquella época feliz e indeterminada en el tiempo a que se refiere con nostalgia el canto segundo, y qué faenas era capaz de realizar.

Sé dirigir la mansera
y también echar un pial,
sé correr en un rodeo,

trabajar en un corral,
me sé sentar en un pértigo
lo mesmo que en un bagual. (I, Vuelta)

Pero también hubo otro tipo de cantores, sin duda el más original y el más consecuente con su destino y su deseo. Son aquellos que, recordando un verso de Hidalgo en su *Diálogo* de 1821, describe Sarmiento, los que andaban “de pago en pago y de tapera en galpón, cantando los héroes de la pampa perseguidos por la justicia...”. Son los que, después de aparecido el *Martín Fierro*, adoptan como tema predilecto el del gaucho inmortalizado por Hernández, como ese Serapio Suárez a quien Lugones dedica su bellissimo romance de *El cantor* y de quien pudo decir en *El Payador*: “Se ganaba la vida recitando el Martín Fierro en los ranchos y en las aldeas. Vivía feliz y no tenía otro oficio; lo cual demuestra que la poesía era uno, si bien reducido a los cuatro granos diarios que constituyen el jornal del pájaro cantor”.

El oficio del cantor comprende distintas fases de su quehacer artístico que pueden no darse todas en un mismo individuo.

A partir del peldaño más bajo, el del simple guitarreo o cantor de bailes, sigue, como característica de un nivel más elevado de aquel arte, la de poseer un repertorio de versos tradicionales que incluye no sólo las dichas coplas de bailes sino también versos de circunstancias, aplicables y adaptables en velorios, casamientos, nacimientos, bautizos. En la prehistoria de *Martín Fierro* éstas eran composiciones poliestróficas, de género lírico, frecuentemente glosas. Al repertorio se agregaba, con importancia relevante, otro tipo de composiciones: las de género narrativo, derivados criollos del romance español.

Cada una de las composiciones del patrimonio popular, que el cantor hace vivir en variantes localizadas e interpre-

ta según el gusto de su comunidad y de su tiempo, ha tenido en su origen un creador, un poeta.

En ocasiones ese autor popular resulta localizable muy lejos en el espacio y en el tiempo; otras, las más, parece irrescatable del anonimato con que el pueblo ha consagrado su obra como expresión de los más perdurables sentimientos de la comunidad. Este autor pudo ser ilustrado (y acaso haber bebido él mismo en fuentes populares más antiguas) como ocurre con algunas piezas del Siglo de Oro español que pasaron al folklore americano y argentino, o como, más cerca de nuestro tiempo, ocurrió en nuestro país especialmente con la producción poética de muchos curas de campaña. De estos puede ser ejemplo don Roque Hines-trosa, párroco de Santa María del Río Seco, a quien Lugones recuerda en su estupenda semblanza del capataz Juan Rojas, como autor de una pieza que luego pasara al repertorio de ese perfecto tipo humano del *folk* argentino: la "glosa de la soledad".

El autor de los cantares pudo también pertenecer a la misma extracción cultural del cantor, es decir al *folk* y obtener por ello mayor prestigio ante la comunidad que el simple guitarrero, como lo hace notar Hernández al poner en boca de Picardía la distinción antedicha. El pasaje pertenece a la descripción de aquel *ñato*, oficial de partida, que

la echaba de guitarrero
y hasta de concertador,

es decir, de *autor* de nuevas composiciones.

Pero es importante destacar que, en este caso, la intención del poeta al componer o "concertar" los versos de un cantar, será siempre menos innovadora que respetuosa de las pautas establecidas y su presentida gloria consistirá mucho menos en ser un revolucionario demolidor de estructuras que un intérprete fiel y genuino del saber y del espí-

ritu tradicionales en su comunidad. Esta es la actitud del poeta popular.

En la cultura del gaucho y en muchas otras culturas de tipo *folk* de todo el mundo (desde los antiguos trovadores provenzales hasta los *runoia* finlandeses, desde los cantores de las estepas rusas hasta los copleros de nuestras actuales culturas del noroeste, cuando cantan “a concertar”), se da aún otra forma de manifestación para el talento del cantor-poeta. Las circunstancias y condiciones para su eclosión entre los gauchos las manifiesta Hernández en el canto XXX de la Vuelta cuando expresa por boca del mismo Fierro:

A un cantor lo llaman bueno
cuando es mejor que los piores
y sin ser de los mejores
encontrándose dos juntos,
es deber de los cantores
el cantar de contra-punto.

Efectivamente, el cantor, cuando era bueno (lo demás es modestia de Hernández-Fierro) y la ocasión se presentaba de encontrarse con otro que también lo fuera, entendía como deber el *payar*, es decir improvisar, sobre formas poéticas y musicales conocidas (especialmente por cifra y media cifra o posteriormente por milonga, según se documenta en la obra de Ventura R. Lynch de 1883, para la campaña rioplatense), cantando de contrapunto. En ese momento, y sólo entonces, actuaba como payador.

Aunque es innegable que la fama de payador, es decir de hombre que ha alcanzado el nivel más alto del arte del cantor, es la que seguramente lo seguiría en su vida errabunda y bohemia, es importante no olvidar que el que en ocasiones puede ser payador es ante todo y siempre un *cantor*. Cantor es la voz general que nombra cabal y conjuntamente al improvisador y al intérprete del repertorio tradi-

cional, la registrada por Sarmiento y por fin, la preferida por Hernández quien (cosa que creemos haber señalado nosotros antes que otro crítico, en un trabajo aparecido en 1972) sólo una vez en todo el poema usa la palabra *payamos* (XXX, v. 4451, de la Vuelta) y nunca, para el cantor, la denominación de payador, tan zarandeada y parcial, aunque no impropia en la ocasión precisa.

El oficio del cantor, pues, seguía reglas y poseía normas que sus especialistas aceptaban y procuraban cumplir. Vamos a intentar un panorama de las formas típicas de su repertorio y de las reglas observadas en la improvisación, de acuerdo con los materiales recogidos en los mayores *corpus* documentales del folklore argentino. En cuando a los temas elegiremos aquellos que se aproximan a los desarrollados en el poema de Hernández, siempre con vistas a un conocimiento de los hombres cuyos hechos constituyen lo que llamamos "prehistoria de Martín Fierro".

4.1. La lírica

En el canto I de la segunda parte (la Vuelta), José Hernández manifiesta con indudable orgullo su voluntad de cantar opinando. Retoma así una de las corrientes de la tradición española (conf., por ejemplo, *Verso y prosa de la Historia española* de Fernando Díaz Plaja) y de la argentina, documentable aquí tanto en la poesía colonial de pasquines y hojas sueltas, especialmente, como en la ilustrada posterior a la Revolución de Mayo, en la gauchesca y en la folklórica. Se aleja voluntariamente, en cambio, de otra corriente muy frecuentada por los gauchescos: la de la sátira.

Ha dicho Federico de Onís de la literatura gauchesca que pertenece a "...un género universal que existe desde la Edad Media, desde el momento en que se estableció, al

acercarnos a la Edad Moderna, la distinción y diferencia entre el hombre de la ciudad y el del campo, entre el hombre educado y el rústico. El literato de la ciudad escribió obras rústicas, haciendo hablar a los rústicos en su lenguaje y tomando, generalmente, como tema, la contraposición entre la ciudad y el campo, unas veces con intención meramente cómica, pero las más, desde la Edad Media, con una intención política y social" (1925, p. 407).

En el párrafo transcripto, donde se hace referencia a las dos posibilidades de la poesía "a lo rústico" compuesta por autores urbanos, se da exactamente con el matiz que Hernández rechazó para su canto, el "meramente cómico", al cual se refirió cuando por boca de Fierro, dijo en el canto I de la Vuelta:

Yo he conocido cantores
que era un gusto el escuchar,
mas no quieren opinar
y se divierten cantando:
pero yo canto opinando
que es mi modo de cantar.

Ya ha sido bien comentado otras veces que esa mención de los que se "divierten cantando" era, como diría un buen criollo, un "palo" para el rancho de Estanislao del Campo que, tras mostrar su capacidad de crítica social en su *Gobierno gaucho*, dio a conocer el *Fausto*, obra de intención menos comprometida, hermoso divertimento literario que abandona la senda reivindicadora del gaucho para unirse a la ya larga tradición de las *Relaciones de las Fiestas Mayas* y de otros acontecimientos que, desde Hidalgo, habían proliferado notablemente en ambas bandas del Río de la Plata ¹¹.

¹¹ Aunque no como finalidad esencial, también se registran en estas piezas quejas del gaucho referentes a su situación social.

El folklore argentino nos muestra muchos ejemplos de composiciones líricas dedicadas a manifestar la opinión de los cantores que, como fogosas editoriales periodísticas, lanzaban sus décimas o sus coplas contra todo lo que consideraban injusto o indebido. La ejemplificación sería larguísima. En una obra que publicamos en 1960 recogimos los de tema político, y allí aparecen piezas como las mencionadas desde la época colonial hasta las primeras décadas del presente siglo.

Los reclamos más generalizados suelen ser los mismos que se manifiestan por boca de los personajes del *Martín Fierro*. Las motivaciones de la protesta parten, por lo general, no de hechos aislados sino de dos concepciones distintas de la sociedad y de sus valores, propios de ambos extremos del *continuum folk-urbano*.

Por una parte, como representantes de la ciudad y de la Ilustración, se hallan los gobernantes que, con su pensamiento en el futuro, trabajan por la Nación, por la Patria (noble abstracción que, en sus serenos colores, los símbolos logran representar plásticamente, pero cuyo contenido humano no resulta tan fácil de organizar en armonía). Por otra se halla el pueblo rural que sólo capta como válida, por ser real, contemporánea y tangible, la existencia de la "tierra", el "pago chico", la "querencia", cuya estabilidad y paz se vieron siempre turbadas por la acción de los ejércitos y la ejecución, a menudo torpe, de leyes que perseguían grandes destinos para el país.

Las instituciones, por lo demás, solían hallarse mal representadas ante el hombre de campo (y también ante el pobre de las ciudades) y los funcionarios menores que tomaban contacto con él, con frecuencia ignorantes, mal pagados y envalentonados con su investidura, trabajaban más para sí que en beneficio del pueblo y, en definitiva, de la Nación. Bien lo relata Martín Fierro en el canto III de la Primera parte:

A nadies le dieron armas
pues toditas las que había
el coronel las tenía,
según dijo esa ocasión,
pa repartirlas el día
en que hubiera una invasión.

Al principio nos dejaron
de haraganes criando sebo,
pero después... no me atrevo
a decir lo que pasaba.
¡Barajo!... si nos trataban
como se trata a malevos.

Porque todo era jugarle
por los lomos con la espada,
y, aunque usted no hiciera nada,
lo mesmito que en Palermo,
le daban cada cepiada
que lo dejaban enfermo.

¡Y qué indios, ni qué servicio,
si allí no había ni cuartel!
Nos mandaba el coronel
a trabajar en sus chacras,
y dejábamos las vacas
que las llevara el infiel.

Yo primero sembré trigo
y después hice un corral,
corté adobe pa un tapial,
hice un quincho, corté paja...
¡La pucha, que se trabaja
sin que le larguen ni un rial!

Y es lo pior de aquel enriedo
que si uno anda hinchando el lomo
ya se le apean como plomo...
¡Quién aguanta aquel infierno!

Si eso es servir al Gobierno,
a mí no me gusta el cómo.

Más de un año nos tuvieron
en esos trabajos duros—
y los indios, le asiguro,
dentaban cuando querían;
como no los perseguían
siempre andaban sin apuro.

A veces decía al volver
del campo la descubierta,
que estuviéramos alerta,
que andaba adentro la indiada;
porque había una rastrillada
o estaba una yegua muerta.

Recién entonces salía
la orden de hacer la riunión—
y cáibamos al cantón
en pelos y hasta enancaos,
sin armas, cuatro pelaos
que íbamos a hacer jabón.

Ay empezaba el afán,
se entiende, de puro vicio,
de enseñarle el ejercicio
a tanto gaucho recluta,
con un estrutor... que... bruta
que nunca sabía su oficio.

Daban entonces las armas
pa defender los cantones,
que eran lansas y latones
con ataduras de tiento...
Las de juego no las cuento,
porque no había municiones.

Y chamuscao un sargento
me contó que las tenían,

pero que ellos las vendían
para cazar avestruces: —
Y así andaban noche y día,
déle bala a los ñanduces.

Y cuando se iban los indios
con lo que habían manotiao,
salíamos muy apuraos
a perseguirlos de atrás;
si no se llevaban más
es porque no habían hallao.

Y luego en el canto V:

Aquello no era servicio,
ni defender la frontera—
aquello era ratonera
en que es más gato el más juerte—
Era jugar a la suerte
con una taba culera.

Allí tuito va al revés:
los milicos se hacen pionos,
y andan por las poblaciones
emprestaos pa trabajar—
Los rejuntan pa peliar
cuando entran indios ladrones.

Yo he visto en esa milonga
muchos jefes con estancia,
y pionos en abundancia,
y majadas y rodeos;
he visto negocios feos
a pesar de mi inorancia.

Y colijo que no quieren
la barunda componer—
para esto no ha de tener
el Gefe, aunque esté de estable.,

más que su poncho y su sable,
su caballo y su deber.

El criollo y las instituciones estuvieron desde el principio en pugna en forma manifiesta y, así como los documentos de las campañas libertadoras, especialmente, dejan siempre constancia del altruismo y la valentía de los gauchos y de los paisanos del interior, así también los cantares folklóricos dan testimonio de las maneras en que, en cierto modo, éstos se vieron defraudados, sin llegar a comprender el por qué de la confiscación de bienes por parte del Estado, de la falta de ropa, comida y armas en los contingentes y, en general, de todas las formas de abuso de autoridad que sobre ellos se ejercían.

Desde el grito de Patria,
sigue nuestro padecer,
los pueblos tranquilizados
sin esperanzas de ver.

Nuestras vidas, nuestros bienes,
no los contamos seguros.
¡En qué trabajos y apuros
a los vecinos nos tienen!
Cualquier sistema que viene
del mismo modo nos trata.
Vacas, caballos y plata,
siguen a todo quitar.
No nos dejan trabajar
desde el grito de la Patria.

Nada queda garantido
desde que "Patria" se dijo,
ni cuenta el padre con su hijo
ni la mujer con marido,
Las leyes se han abolido,
marcha el hombre a padecer
y lo llevan sin saber

a qué fin lo obligan tanto.
Mientras lloran su quebranto
sigue nuestro padecer.

(Carrizo, 1937, nº 145)

decía un cantar de la época de las guerras de la Independencia, fruto tal vez de la pluma de algún fraile realista, pero sin duda intérprete del estado de ánimo de muchos “vecinos” de la campaña rioplatense. Y otro poeta anónimo, gauchesco ahora, de la Banda Oriental, en el famoso *Cielito del Blandengue retirado* (1821-1823), explicaba:

... No me vengan con embrollas
de patria ni montonera.
Que para matarme al ñudo
le sobra tiempo a cualquiera...

Cielito cielo que sí.
Vaya un cielo para todos.
Mirá qué lindos patriotas
los Portugueses y Godos...

... Cielito cielo que sí.
Baya un betún por detrás,
tres patrias he conocido
no quiero conocer más...

Acerca de la falta de elementos en la guerra contra el indio, sirven como comentario popular los versos que extraemos de una pieza recogida en la Colección de Folklore de 1921. Dicen así:

Jueves a la noche fue
que los infieles robaron:
la indiada era muy mucha,
arreaba por las dos bandas.

Salen los cabos citando
de arrebato a la ligera,

se movieron los fortines,
Garavato y la Trinchera.

Le mandaron pedir armas
al comandante del fuerte
(Y el comandante contestó:)
—¿Para qué son estas armas?
A bolas es suficiente.

Nos mandan fusiles viejos
que no sirven para nada.
Unos ni piedra traían,
la cazoleta quebrada.

Ibamos todos armados
y al bajar una lomada
nos juntamos con seis indios
con una vaca enlazada.

Encaramos muy valientes,
sin poner reparo a nada,
y cuando menos pensamos
nos vimos entre la indiada.

.....

Legajo 184 - Balnearia - Córdoba
Informante: Delfín Rodríguez, 68
años en 1921.

Ricardo Rodríguez Molas en su bien documentada *Historia social del gaucho* (pp. 291 y sigs.) transcribe párrafos del informe remitido a Emilio Castro por su sobrino, que fuera oficial de frente de un grupo de paisanos enviados a Pillahuincó (Fuerte Belgrano). Allí se deja constancia de que la pólvora era húmeda y los fusiles “a los dos o tres tiros quedaban inútiles como igualmente las carabinas”. Este mismo informe, que Castro hizo llegar a su amigo el ministro de guerra Martín de Gainza (“Don Ganza” para Fierro), contiene asimismo tristes detalles sobre el vestuario y la alimentación de los soldados. Las mismas quejas

se repiten en cantares procedentes de las guerras civiles en el interior del país. Para ilustrar sobre las constantes de su estilo tradicional sirven estas cuartetas tomadas de un cantar que registra la Colección de Folklore de 1921:

.....

¡Cosa que nunca se ha visto
ni en el centro de la tierra
que den un solo paquete
para dentrar a una guerra!

Al poco fuego que hicieron
a su costao se paró,
gritaba la infantería:
—¡La munición se acabó!

El coronel Albornoz:
—Esto es lo que me sujeta
la munición se ha acabao
y han de calar bayoneta.

Don Celedonio Gutiérrez
anda observando las cosas.
—Que vaya por munición
el ayudante Mendoza.

De allí salió galopiando,
yo no sé cómo decirle,
y a su costao se paró,
ya no encontró a quién pedirle.

.....

Legajo 200 - Puesto de los Pérez - Tucumán
Informante: Juan Felipe Moreira, 70 años
en 1921.

La historia de Picardía, considerada germen del *Martín Fierro*, da desde el comienzo la pauta de la situación conflictiva del hombre a quien, por capricho de un oficial

(o “por razón de justicia”, por castigo, o en una leva organizada para combatir a los indios, para pelear contra el extranjero o contra las montoneras internas), es incorporado al *contingente*. Dice Picardía en el canto XXVII de la Vuelta:

He servido en la frontera
en cuerpo de milicia;
no por razón de justicia,
como sirve cualesquiera.

La bolilla me tocó
de ir a pasar malos ratos
por la facultad del Ñato
que tanto me persiguió.

Y sufrí en aquel infierno
esa dura penitencia
por una malaquerencia
de un oficial subalterno.

No repetiré las quejas
de lo que se sufre allá;
son cosas muy dichas ya
y hasta olvidadas de viejas.

Siempre el mismo trabajar,
siempre el mismo sacrificio,
es siempre el mismo servicio
y el mismo nunca pagar.

Siempre cubiertos de harapos,
siempre desnudos y pobres;
nunca le pagan un cobre
ni le dan jamás un trapo.

Sin sueldo y sin uniforme
lo pasa uno aunque sucumba;
confórmese con la tumba
y si no... no se conforme.

Una glosa compuesta por un famoso poeta popular santiagueño, don Enrique Ordóñez, llamado el Zunco Viejo, que ha pasado ya como cantar anónimo al patrimonio tradicional de su ámbito cultural, dice así:

Veintiún años hi servido
de capitán de milicia;
ni de lienzo una camisa
en mi vida hi merecido.

Principié en el año treinta
a hallarme en varias batallas;
por medio de las metralas
me andaba como cometa,
y me quedé dando vueltas
en medio del enemigo;
dentro de un fuego vivo
pasaban plomos y acero.
Como peón jornalero
veintiún años hi servido.

También el año cuarenta
marchamos a Tucumán;
no merecí un piazó i pan
como que a Dios daré cuenta.
Jamás hi tenió rentas
pero veo la injusticia
que marchaba con malicia
andando al lado de Ibarra
no me dieron ni una garra
de capitán de milicia.

El año cincuenta y nueve
todavía cargué la espada
en contra de los Taboadas
porque no era amigo nulo;
de enfermo me quedé mudo
como un montón de ceniza,
varios se morían de risa

al mirarme en ese estado,
viendo que no me habían dado
ni de lienzo una camisa.

Ahora que ya estoy viejo
ya hi visto mi desengaño;
con el peso de los años
yo ya no puedo ver lejos;
en donde quera trompiezo
cuando extravió algún camino;
a los jefes que hi servío
no les hi dado mal porte:
ni un barracán de picote
en mi vida hi merecido.

Legajo 185 - El Quimil - Tucumán

La administración pública fue objeto de dura crítica desde épocas muy antiguas por parte de quienes vivían de su trabajo rural y creían no necesitar de otra forma más compleja para el manejo de sus bienes que el trueque de sus mismos productos en forma directa y familiar. La prescindencia de todo tipo de burocracia era así propuesta alrededor de 1862 por un poeta glosador provinciano, de la villa de Jáchal, San Juan, don Víctor José Capdevila, en una composición titulada *Décima en quintilla que demuestra el único medio que hay para concluir la guerra y consolidar la paz en la República Argentina* (Fernández Latour, 1963):

Una causa solamente
priva al país de libertad,
en situación tan ardiente
priva la seguridad
y es de males un torrente.

Esta causa es el dinero
que entra en las arcas fiscales,
éste acarrea mil males,
siendo la guerra el primero;

por éste aún el caballero,
por éste el dragón valiente,
por éste toda la gente
nunca goza de quietud;
extingue aún la virtud
una causa solamente.

Da motivo a vacilar
a todo buen ciudadano
por cuanto tarde o temprano
se interrumpe el bienestar.
Esto no hay cómo dudar,
porque es la pura verdad,
pues motiva en realidad
a toda conspiración,
y habiendo revolución
priva al país de libertad.

Si no fuera el interés
ninguno conspiraría
porque motivo no habría
para aspirar a la vez;
el motivo es éste, pues,
y se ve literalmente,
porque es claro y evidente
que para gozar la paz
no ha de haber derechos [más]
en situación tan ardiente.

Si acaso los magistrados
no tuvieran avaricia
tampoco envidia o codicia
tendrían los gobernados.
Por la envidia son llevados
al trono de la maldad,
buscan posibilidad
para poder gobernar
aunque ven que atesorar
priva la seguridad.

No cobren ningún derecho
ni paguen ningún empleado
y la guerra habrá acabado
sin más que éste sólo hecho.
Mírese pues el provecho
que le resulte al viviente,
se asegura el gobernante
pues es cosa conocida
que el sueldo expone la vida
y es de males un torrente.

El hábito del trueque de productos, forma ancestral de comercio y de abastecimiento en el nivel folk de la cultura, predispuso siempre mal al hombre del pueblo para con el dinero y mucho más cuando, de las monedas de oro y de plata, cuyo valor era visible y fácilmente aceptable, se pasó al uso del papel moneda. De ahí los famosos cantares dedicados a protestar por la plata papel o plata letra que existen en varios países de América. Entre nosotros se conservó la glosa del tema

Como abuelo el *patacón*,
como padre el *peso fuerte*
y como hijo el *nacional*
les trajo a todos la muerte¹².

donde el cantor popular manifiesta su desconfianza hacia las nuevas monedas impuestas y menciona en uno de los versos aquella "ley del embudo" (lo ancho para mí, lo angosto para tí) que Hernández recuerda también como característica de la autoridad que sobre el gaucho se ejercía (Canto XXX, Payada. Moreno, v. 4258).

Entre la abstracción de grandes miras que caracteriza los puntos de partida de muchos razonamientos de las

¹² Véase Fernández Latour, 1960, pp. 386-389.

élites urbanas y el concreto y primitivo ideario económico de los grupos *folk* se establecen luego, naturalmente, a lo largo del correspondiente *continuum*, una serie de instituciones intermediarias cuyos representantes aprovechan por lo general de la diversidad de criterio de ambos extremos y, en lugar de atenuarla, la intensifican en su provecho.

A esos grupos pertenecen todos los representantes de la autoridad que se tipifican en el *Martín Fierro*: sus jueces de paz, comandantes, coroneles, oficiales subalternos y de los otros.

La pobreza, rasgo constante en el poema de Hernández, es también tema que caracteriza un buen número de composiciones reflexivas y conceptuosas del folklore poético argentino. La existencia de una verdadera "cultura de la pobreza"¹³ y, al mismo tiempo, de una rebelión al menos espiritual contra tal situación es típica de los grupos *folk* de nuestro país. Los ejemplos son múltiples. El mismo poeta jachallero don Víctor José Capdevila ha dejado una larga composición, autobiográfica en parte, sobre este tema. Es una glosa en décimas, de forma atípica, que hace terminar las estrofas impares en el verso "la pobreza va triunfando" y las pares en "derrotaré a la pobreza". Como temas de glosas, podemos citar, entre muchas, las siguientes cuartetas, tomadas todas de una misma fuente (el *Cancionero popular de Tucumán*, de Juan Alfonso Carrizo) pero que se presentan con variantes en las recopilaciones de todas las regiones del país:

Ningún pobre puede ser
hombre de bien aunque quiera.
En faltándole el poder
es embarcación sin vela. (nº 714)

¹³ Según las describe Lewis, 1964.

El pobre en pagos ajenos:
esa es la última baja.
Todos los miran a menos.
¡Ay, juay p... la pobreza! (nº 724)

La pobreza es un lunar
y un agua fuerte que corta,
que adonde cae una gota
hace un fuego artificial. (nº 739)

No hay como la pobreza.
Cuando en pobreza me advierten
sólo yo soy el constante.
¡Bienhaiga mi mala suerte! (nº 756)

No hay como la pobreza
para vivir despreciado.
Todos lo miran a menos
al pobre, por más honrado. (nº 757)

En una obra anterior (1960, pp. 220-221) hemos recogido y comentado versos que presentan actitudes de protesta similares a la que Hernández pone en boca de sus creaturas. Una dice así:

Pues van de muy mala data
los derechos que se exigen
porque el gobierno que rige
todas sus deudas dilata
haciendo quedar la plata
que nos manda el Presidente.
Ya está muy pobre la gente
de pagar tanto derecho
sin conseguir ni el afrecho
desde Urquiza hasta el presente.

Cobra a lo largo y a lo ancho,
derecho y revés, por ley,
cobrando por cada buey
tres pesos y uno por chanco,

medio cuartillo por ganso
y real y medio por pavo.
De todo cobra y al cabo
todo es para él solamente,
por lo que, del Presidente,
no hemos visto ni un centavo.

Colección de Folklore. 1921
Legajo 106 - Belén - Catamarca.
Informante: Pablo Lobos, 70 años
de edad en 1921.

Mayor similitud aún con la actitud de Hernández al denunciar los "males que no tienen nombre" que sufre el pobre y poner sin embargo su fe en un futuro mejor, aníma estas estrofas que tomamos también de la Colección de Folklore de 1921 y parecen haber sido compuestas más o menos coetáneamente con la obra de Hernández. Se titulan:

La situación.

Crítica es la situación
que hoy el país atraviesa.
Ha llegado la pobreza
a su más alta expresión.
No hay un solo corazón
que no tenga que sentir
aunque aparente reír.
Si hoy viniera la guerra
veremos a nuestra tierra
por desgracia sucumbir.

Seguirá tan chico el pan,
los huevos a seis y medio,
no tendrá el precio remedio
de la carne hasta la sal.
Así las cosas irán
mientras nada valga el peso,
no comeremos ya queso,

papas, batatas, cebollas . . .
Así, pues, vivir de embrollas
aunque se expongan los huesos.

Esto ya es desesperante:
de hambre perece el que es pobre,
por honradamente que obre
en esta época tirante.
Mas si de aquí en adelante
el Gobierno que nos rige,
según mi juicio colige,
se conduce con honor,
vendrá otro tiempo mejor
que el que hoy día nos aflige.

Legajo 114 - Colonia Ella - Santa Fe
Informante: Isidoro Mendieta.

En varias composiciones de carácter histórico o de crítica política del folklore argentino se da cuenta de saqueos del tipo del que Picardía dice que realizaba aquel famoso Nato, que era oficial de partida. "Este Nato perdu-lario / ha resucitado el diezmo", decía a propósito el vecindario, y cabe recordar aquí que también protestó el criollo contra los auténticos *diezmos*, impuesto que significaba, al menos teóricamente, el diez por ciento de las ganancias de la tierra o de las rentas individuales, que debía pagarse a la Iglesia durante la Colonia. Fue suprimido por Bernardino Rivadavia en 1822, siendo ministro Martín Rodríguez. Tal es la intención de los versos populares que comienzan diciendo:

El cura no sabe arar
ni sabe amansar un buey
pero por su misma ley
él cosecha sin sembrar.

(Draghi Lucero, J., 1938, pp. 160-161)

y parecida la de la glosa cuyo tema es:

Nadie gana más que el cura,
él logra los que se mueren.
Para el cura no hay mal año,
pues cosecha sin que siembre.

(Ibídem, p. 161)

De limitadas perspectivas socio-económicas, aunque conscientes de la explotación de que eran objeto (o al menos de las arbitrariedades a que su pobreza y el abuso de autoridad ejercida sobre ellos los exponía), siempre dispuestos a defender su arraigado concepto de la propiedad, los grupos *folk* poseían, en cambio, una fuerte formación moral y religiosa, que los cantares eran encargados de recordar y difundir en cuanto verso de circunstancia pudieran. Así, los cantares líricos relacionados con las distintas ceremonias del ciclo de la vida, como nacimientos, bautizos, casamientos y muertes, eran verdaderos manuales de consejos y advertencias para los que iniciaban tales etapas o, en el último de los casos, para sus allegados y deudos.

Los *consejos*, que constituyen partes tan representativas del *Martín Fierro*, encuentran allí múltiples ascendientes. Fuera de las mencionadas ceremonias de transición, el repertorio de los cantores comprendía también muchas otras composiciones dedicadas a dar consejos, como por ejemplo las concernientes al tema de la bebida, causa de tantos males para Martín Fierro y vicio que éste condena al decir “es siempre, en toda ocasión / el trago el pior enemigo” (II, vv. 4765-4766) y luego “aquel que ofiende embriagado / merece doble castigo” (II, vv. 4749-4750), por no citar sino dos de las muchas referencias al tema presentes en el poema que coinciden en su intención con piezas populares (Conf. por ejemplo Carrizo, 1937, n^{os} 762 y 774; Draghi Lucero, 1938, n^o 33). También el juego, las “hazañas de la carpeta”, la taba, las carreras y otros, pueden ser motivo de querellas y *desgracias* y, como corolario de tales

episodios, el gaucho puede ir a parar a la penitenciaría de la que el Hijo Mayor de Fierro hiciera una tan triste y sentida descripción en el canto III del poema ¹⁴. Los versos populares han reflejado idénticas imágenes de manera no menos eficaz y conmovedora. Veamos como ejemplo una pieza difundida con múltiples variantes en todo el territorio del país.

No me quisiera acordar
de los campos del Tercero,
cuando menos acordé
me tomaron prisionero.

No me tomaron por vago
ni menos por hechicero
sino porque quise bien
una niña del Tercero.

Ya me llevan para abajo
a ese Córdoba mentado
en un caballito diestro
como una mujer sentado.

Cuando llegamos allí
los jueces se amontonaron
y entre ellos nomás decían:
—¿De ande es este desgraciado?

Sale el juez mayor de adentro
diciendo tales razones:
—Traiganmeló para acá
y aflójenle las prisiones.

Cuando oí el ruido'el martillo
ya pensé tener alivio.

¹⁴ Ver una versión poética y musical de este tema del Prisionero en *Las canciones folklóricas argentinas. Antología*, publicada por el Instituto Nacional de Musicología.

El alivio que yo tuve
fueron dos barras de grillos.

Me echaron a un calabozo
donde ni había sol ni luna.
Ahí me puse a malhayar
contra mi poca fortuna.

La cárcel de mis tormentos
son [sic] fabricadas de piedra.
Mis amigos son de vidrio,
por no quebrarse no llegan.

Colección de Folklore. 1921
Legajo 188 - 2º envío - Catamarca.

Una de las contaminaciones más frecuentes de este cantar se produce con otro titulado La muerte de Julián, o El Juliancito, o Julián de Ponce, o Julián el ponderado, en que aparece como característico el motivo de las despedidas (de sus compañeros, de las desdichas —o delicias— del mundo, de su madre, de sus hijos). Una de las versiones termina así:

De mi mujer no me acuerdo
ni cuento que la he tenido,
catorce años a los quince
jamás a verme ha venido.

Sólo por mis hijos siento
que son del género humano
y han de servir de manteles
pa que se limpien las manos.

Aquí se acaba esta letra
de Juliancito el mentado,
siete muertes ha tenido
a las ocho la ha pagado.

Colección de Folklore. 1921
Legajo 162 - La Rioja.

La segunda cuarteta, documentada con variante en siete provincias, muestra, por ejemplo, la difusión folklórica de esa rima viajera que utilizó Hernández en su obra cuando expresa, por boca del Hijo Mayor (Canto XIII, la Vuelta): "Sentiré que cuanto digo / a algún oyente le cuadre: / ni casa tenía, ni madre, / ni parentela ni hermano, / y todos limpian sus manos / en el que vive sin padre".

Los dos tipos de *consejos* que hallamos en el *Martín Fierro* se documentan en el folklore poético argentino. Los ejemplos serían numerosísimos, pero bastan aquí, como muestra, algunos del tipo de los que da Fierro a sus hijos:

Esto quedará de ejemplo
para las mozas y mozos,
el que quiera ser dichoso
aprovéchese del tiempo;
no pierda hora ni momento
que después ha de deserse [sic]
y no se deje avanzarse
de los años con el tiempo
que después que llegue a viejo
en vano será quejarse.

(Lynch, V., 1883, p. 19)

Aquel que se pone a hablar
primero póngase a ver
en su espejo, y puede ser
que tenga por qué callar.

(Carrizo, 1937, nº 692)

Cuando un hombre llega a errar
nadie de su error se espante,
porque en el mundo se pierde
el sabio y el ignorante.

(Carrizo, 1937, nº 702-a)

Los versos folklóricos "a lo Vizcacha", también son frecuentes, tanto en sus recomendaciones de no salir a ro-

dar, o no cambiar de querencia, como en los consejos burlescos o cínicos que se registran en las compilaciones de folklore poético. Los siguientes pueden ejemplificar mínimamente lo dicho:

El que quiera prosperar
de dos cosas necesita:
ser ciego teniendo vista,
ser mudo sabiendo hablar.

(Carrizo, 1937, nº 725)

Más antes querer a un perro
que querer a una mujer;
el perro es agradecido
a quien le da de comer.

(Carrizo, 1937, nº 743)

La extensa gama de poesía lírica dedicada en el folklore al tema del amor se refleja muy débilmente en el *Martín Fierro*, pero aún así alcanza a dar pie para relacionar la filosofía de los personajes hernandianos con la antigua tradición popular. Aquellas palabras de Cruz, “Alcé mi poncho y mis prendas / y me largué a padecer / por culpa de una mujer / que quiso engañar a dos [...]” (Canto X, 1ª parte) expresan, por ejemplo, el mismo pensamiento que el tema de la glosa recogida por Carrizo en Tucumán (1937, nº 711): “El amor ha de ser uno / eso bien lo sabés vos. / No tiene amor a ninguno / la mujer que quiere a dos”. Y cuando hablamos de glosas (llamadas “décimas” en el ambiente campesino), hablamos de piezas procedentes de la más antigua tradición popular, sin influencia alguna de la literatura gauchesca.

Dentro de la lírica que caracterizó lo que hemos denominado la prehistoria de *Martín Fierro*, encontramos, por fin, la máxima expresión del arte del cantor: su facultad de pagar, de improvisar cantando de contrapunto.

Nos desviaría de los objetivos del presente trabajo el detallar ahora extensamente las formas intermedias que existen en el folklore entre el canto "opinando" de un solo cantor y la payada propiamente dicha, aunque sí cabe la rápida mención de las composiciones dialogadas (entre personajes como el cura y el muchacho, la señorita y el muchacho, el marido y la mujer, el viejo y el muchacho), coloquios (como el del caballo con el buey), confesiones, etc., que se han recogido en la región norteaña tanto como en Cuyo, y en Buenos Aires como en provincias mesopotámicas.

Acerca de la índole de la poesía payadoresca es importante destacar una vez más que su característica esencial es la improvisación, lo cual ha hecho muy raros los registros antiguos de esta clase de manifestación poética tanto en el Río de la Plata como en Chile, donde también fue típica. Sin embargo, de acuerdo con los pocos ejemplos registrados y a través de las payadas impresas que, aunque en forma deliberada y no espontánea, han copiado las formas y estilo de los improvisadores campesinos¹⁵, sostenemos que no hay ningún motivo para separar la poesía *payadoresca* de la *tradicional*. Nos basamos en que, si bien los textos de las payadas o payas son improvisaciones del momento, las formas poéticas y musicales e incluso los temas se mantienen dentro de las pautas tradicionales de los grupos *folk*, sus fórmulas de iniciación y finales se repiten voluntariamente para señalar esta actitud respetuosa de la técnica consuetudinaria, y hasta las rimas de antigua vigencia son buscadas aún hoy, entre los improvisadores semiurbanos, para mantener una continuidad entre sus cantos y el prestigioso estilo consagrado por el gusto popular.

Ventura R. Lynch, en su obra de 1883 *La provincia de*

¹⁵ Estas payadas han vuelto al pueblo por su difusión en hojas sueltas y folletos de cordel. (Véase: O. Fernández Latour de Botas, 1967-1972.)

Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República recoge dos ejemplos de contrapuntos: uno por milonga, a dos guitarras, es en realidad una antigua "relación de sala", con sistema de encadenamiento entre sus versos; el otro, por *cifra*, contiene algunas preguntas del tipo de las que siguen, con sus correspondientes respuestas.

Valentín. — Ya que usted es tan entendido
y goza de tanta fama,
quiero, amigo, que me diga:
¿cuántos güevos pone un tero?

Teodoro. — Ya que usted se empeña tanto
que conteste a su pregunta
le diré: no pone el tero
sino dos la terutera.
Y contésteme usted a mí
ya que viene con historias:
¿por qué los chajases vuelan
y no nadan los flamencos?

.....

Siguen varias series de preguntas sobre temas de la naturaleza, la mayor parte sin contestaciones. Se trata, pues de una payada decadente, sin sentido de la rima ni poder de respuesta feliz por parte de los cantores, pero aún con esta apariencia desarreglada nos documenta lo dicho por Sarmiento sobre los improvisadores campesinos y nos ubica en la diferencia que pudo haber cuando se encontraban frente a frente dos buenos cantores, que sabían concertar, responder con inteligencia y picardía, entonar con melodiosa voz y acompañarse lindamente con su guitarra. Su fama correría por todo el ámbito rural, larga como aquella del inolvidable Santos Vega. La payada recogida por Lynch tiene, sin embargo, el valor inapreciable de haber sido registrada con indicación de lugar (Tandil), con los nombres y ape-

lidos de los informantes y con su música correspondiente, que aparece pautada en el libro.

Más ilustrativa acerca de las inquietudes que motivan las preguntas típicas de los payadores (coincidentes en todo con las que se plantean entre Fierro y el Moreno en el poema de Hernández), resulta una composición muy difundida en todo el país, recogida en varios Cancioneros del norte y también en la provincia de Buenos Aires en las obras de Jesús María Pereyra (*En los pagos de Cañada de la Cruz*; y su posterior Cancionero), que dice así, a la espera de sabias y acaso providenciales respuestas:

¿Qué leguas hay de aquí al cielo?
¿Qué hondura tiene la mar?
¿Qué animal pasteó primero
por los jardines de Adán?

Permiso pido a los poetas
de lo ignorante que soy:
a preguntarles me voy,
quiero que me den respuesta:
¿Qué fin tuvo aquel cometa
que a todos causó recelo?
¿Qué ave hizo el primer vuelo?
¿Cuál será el astro mayor?
Pregunto, señores, yo:
¿Qué leguas hay de aquí al cielo?

Un punto quiero saber
que lo desea mi fortuna:
¿cuántas vueltas da la luna
del nacer hasta el poner?
En un pliego de papel
¿cuántas letras *cabarán?*
¿Qué años ha que murió Adán?
¿Qué fin tuvo Salomón?
Pregunto al mejor dotor:
¿qué hondura tiene la mar?

¿Quién inventó arpa y vihuela?
¿Cuál fue el primer ermitaño?
¿Cuántas horas tiene el año?
¿Qué grosor tiene la tierra?
¿Cuántas gotas en las sierras
caerán en un aguacero?
¿Qué tanto será el dinero?
en oro y plata sellado?
Por playas, montes y prados
¿qué animal pasteó primero?

¿Cuál fue el ave que anunció
de Jesús el nacimiento?
¿Cuál fue el primer elemento
que Dios en el mundo crió?
¿Cuántos árboles plantó
de la cordillera al mar?
El agua del río Jordán
¿qué suerte o dicha mantuvo?
¿Cuál fue el primero que anduvo
por los jardines de Adán?

Este mismo tipo de preguntas es el que, con sus respuestas llenas de saber o de picardía, aparecen en los mencionados contrapuntos impresos de la poesía popular chilena: el de don Javier de la Rosa y el mulato Tahuada, el de Pedro Urdemales y el corregidor Zañartú, el del diablo y la muerte, todos ellos publicados por Draghi Lucero en su *Cancionero popular cuyano*, obra de consulta fácilmente accesible.

Dejamos aquí las relaciones entre las especies líricas del folklore y el *Martín Fierro* para ocuparnos de su parentesco con las especies narrativas.

4.2. La narrativa

Sin lugar a dudas la característica fundamental del *Martín Fierro* es la de ser un poema narrativo. Esta aseveración queda fortalecida y no debilitada tras la comprobación de los pocos elementos en que esa narración se fundamenta y vive. Está de acuerdo con los críticos que, desde Unamuno hasta Rojas la llamaron *epopeya* y también con Borges que la nombró “novela de organización cuidada y genial”.

Por nuestra parte, desde 1959, sostenemos una teoría cuyo desarrollo no hemos de historiar pero cuyas tesis volvemos a defender en la ocasión presente: se trata de satisfacer la inquietud planteada en 1925 por Federico de Onís acerca de las fuentes que tuvo el *Martín Fierro* en la narrativa popular argentina. Lo hacemos mediante la presentación de algunos de los *argumentos* criollos que nos ha legado la tradición oral. Piezas anónimas, de formas y temas tradicionales, colectivizadas entre los grupos rurales de distintas regiones del país, ellas responden a la pregunta del estudioso salmantino y ejemplifican las páginas dedicadas por Sarmiento al cantor de hazañas propias y ajenas.

Derivados del romance español, puede decirse que estos *argumentos* lo son directamente del antiguo cantar heroico, y sus caracteres populares, su adaptación a hechos menores, son de neto corte regional rioplatense. Por eso no rechazamos la teoría del maestro Carrizo en cuanto a una posible vinculación del *Martín Fierro* con los romances de guapos y valentones de la España del siglo XVI¹⁶ pero in-

¹⁶ Bien ha demostrado Foster (1962) que España seleccionó los aportes culturales proporcionados a América. Ello explica que la influencia de los romances decadentes, que fueron conocidos sin duda en nuestro territorio, haya sido tardía y menos determinante que la del antiguo cantar de gesta en la índole de nuestro romancero popular.

sistimos en señalar las diferencias fundamentales que se advierten entre ellos. El *matonismo* de aquellos personajes peninsulares, como el *machismo* mexicano, son ajenos al carácter de los personajes rioplatenses: héroes graves, valientes sin fanfarronería, para quienes matar era una *desgracia*, una mala jugada del destino.

El nombre de *romances* no existió para estas piezas entre el pueblo argentino, quien los designó genéricamente *corrido* o *corrida* (como sus semejantes mexicanos), letra, historia, relación, argumento, versada, verso o compuesto (típica denominación litoraleña). Ninguno de estos nombres adquirió entre nosotros la definitiva prioridad del de *corrido* en México ya que, como bien lo ha hecho notar Carlos Vega (1964, pp. 198-199): “En la campaña nos esperan. En boca de los cantores u oyentes más nombres que especies; y es que cada especie suele recibir varios nombres diferentes. Además —es lo grave—, un solo nombre puede aplicarse a varias especies distintas”. Muchas veces las piezas son designadas por el cantor con el nombre de la forma musical en que se entonan y así hablan de cantar una *milonga*, una *cifra*, un *estilo*, un *tono*, más que un *corrido* o un *argumento*. Y sin embargo éste último es uno de los nombres más tradicionales para las largas piezas narrativas. Por eso lo usa Ascasubi en su documentado *Santos Vega o Los mellizos de La Flor*, toda vez que quiere decir relación o cuento (Cap. II, “pero ya no tengo tiempo / porque es argumento largo”; Cap. KK: “se vido en la obligación / de pedirles atención / para entrar en argumento”; Cap. XI: “Luego, sin más esperar, / el payador muy contento, / recorriendo el pensamiento, / dijo: —Voy a continuar, / si desean escuchar / que prosiga mi argumento.”). Su valor como narración *en verso* nos lo confirma Hernández en el canto primero del *Martín Fierro* cuando dice:

Me siento en el plan de un bajo
a cantar un argumento,

como si soplara un viento
hago tiritar los pastos,
con oros, copas y bastos
juega allí mi pensamiento.

y también, con igual sentido, en el canto III, siempre de la Primera Parte.

En cuanto a la forma, los corridos criollos son composiciones en cuartetos *abcb*. En ningún caso monorrimas.

En cuanto al fondo, una simple clasificación por la procedencia de sus temas agruparía a estas piezas en tres grandes grupos: a) *Noticieros* (basados en hecho real o al que se supone real); b) *Imaginativos* (relatos de ficción, cuentos en verso) y c) *Sagrados* (narran episodios de la vida de Jesús, la Virgen María o los Santos, sobre base bíblica o imaginativa).

Los corridos noticieros, que en este caso nos interesan directamente, quedan divididos a su vez en tres grupos. Un primer grupo de piezas *históricas* (políticas especialmente), otro de piezas llamadas por los críticos *matonescas* (relatos de *desgracias* o *averías*) y un tercero de piezas de trascendencia puramente local (*casos* o *sucedidos*). Vale para todos ellos una regla ya enunciada por Menéndez Pidal para los romances históricos: la coetaneidad de su creación respecto de los sucesos a que se refieren.

La estructura de todos los corridos responde a un patrón común, o al menos lo admite aún cuando puedan darse formas no típicas. Este patrón incluye una iniciación (resuelta generalmente, a semejanza de los romances españoles, por medio de la invocación a Dios, a la Ssma. Virgen o a los santos), el *argumento* propiamente dicho —donde se alternan episodios de relato original con diálogos y, frecuentemente, con la interpolación de rimas o estrofas peregrinas (*Wandernde reime*)—, y la *conclusión* (donde vuelve a recurrirse a fórmulas y puede aún incluirse una última

estrofa dedicatoria, *envío* o *finida* a algún oyente en particular o a todos en general).

En los corridos *matonescos* (calificativo que Carrizo aplicara a las piezas de este tipo que recogió en sus Cancioneros, por vincularlos con las piezas decadentes del romancero español que, bajo el nombre de *romances matonescos*, estudió Rafael Salillas), el protagonista está lejos de parecerse a los héroes de aquellas historias peninsulares en los aspectos esenciales de su personalidad. Ante aquellos matones, bandoleros, bravucones que matan por matar y hacen siempre gala de sus inusitadas proezas, coloquemos a los protagonistas de los *versos de avería* que son en su mayoría muchachos que salen a divertirse, inocentes que, por su mala estrella, caen en desgracia ante la justicia; presos políticos; desertores llevados por la desesperación y la miseria. La diferencia es casi insalvable. Ha dicho Borges en trascendente afirmación: "En mi corta experiencia de narrador he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino" (1960, p. 11). El destino del matón español se nos revela fundamentalmente diferente del de los protagonistas de los corridos rioplatenses salvo en lo que respecta al propio hecho de matar a otros hombres. En cambio esos *desgraciados*, perseguidos por la fatalidad, incomprendidos por la sociedad (representada muchas veces por sus propios padres), vagabundos tristes y en el fondo inocentes hablan con la entonación de los personajes hernandianos.

En los argumentos noticieros aparecen no sólo muchas de las técnicas de organización que Hernández utilizó para su relato, sino también sus motivos narrativos más característicos: el del hombre agente pasivo del destino, el de la *desgracia* sin remedio, el del sentimiento por los hijos y su orfandad, el del abuso de la autoridad que se ejerce sobre el protagonista, el de las tristezas de la prisión y el olvido

de la mujer y los amigos, el del juego, el del valor del caballo, el del desgraciado cuya vida se pierde en el desierto o cuyo nombre se borra en tierras de los indios.

Esos eran los destinos heroicos de la pampa. Comprenderlo es comprender a Martín Fierro como héroe.

Un cantar anónimo, tradicional en todo el país, relata las hazañas de uno de estos hombres, que debemos imaginar siempre muy jóvenes, precoces (como también lo eran los matones españoles), ya que las edades de algunos de ellos, que se mencionan en los cantares, oscilan entre los catorce y los dieciocho años. Comienza diciendo:

Al sonido'e la guitarra,
al sonido'e cinco cuerdas,
voy a contar la desgracia
de Juan Isidro Cepeda.

Sigue el relato de las peripecias que la fortuna depara al protagonista a quien la inmerecida maldición de su madre ha echado a padecer. Si del hecho de matar deriva el *matonismo* no le falta razón a quien sostenga que se trata de un cantar matonesco:

El pobrecito'e Cepeda
tan fatigado del sol
para salir de entre ellos
cincuenta y uno mató.

Ese río de las Palmas
un día de tanto espanto,
si sangre hubiera llovido
no hubiera crecido tanto.

Pero como estos son males procedentes del destino, el cantor que, sin duda, ha tomado partido a favor de protagonista, dice en la despedida:

Señor
téngalo por devoción,

al pobrecito'e Cepeda
de rezarle una oración.

Colección de Folklore, 1921.
Legajo 61 - San Luis.

Otro cantar nos presenta esta escena de valentía, tomada al azar, de entre muchas: el protagonista sale a defenderse de la partida

como león enfurecido:
trece que quedaron muertos
y otros tantos malheridos.

Por fin

Por su coraje y valor
y su vista tan alerta,
el que venía mandando
quedó de umbral, en la puerta.

Y entonces el padre del matador, que no había querido pres-
tarle sus armas por una razón de investidura digna de las
novelas de caballería ("porque a mis armas las tengo / has-
ta después de mis días"), íntimamente orgulloso, filoso-
fa así:

—Ya m'hijo ha *caído* en desgracia,
pero me deja un umbral
en la puerta de mi casa.

Colección de Folklore, 1921.
Legajo 242 - Santa Fe.

"Lo que le aconteció a Gerónimo Páez
en la Capilla de Dolores".

Es el mismo culto de la valentía en que se basa la ac-
titud de aquel sargento de partida, perseguidor de Fierro,
que al verlo luchar solo contra tantos, púsose de su lado

Y dijo: "¡Cruz no consiente
que se cometa el delito
de matar así un valiente!"

La presunción, el autoelogio y el autoritarismo, en cambio, son ajenos al carácter de estos héroes.

Una pieza grabada en la ciudad de Mercedes (Uruguay) en junio de 1965 por el distinguido estudioso oriental Fernando Assunção, que debemos a su generosidad, nos ubica no sólo en la actitud mental de los personajes, coincidente con la de las creaturas de Hernández, sino que, además, documenta su vigencia actual en el Río de la Plata, la música con que se los canta y hasta las repeticiones que el canto exige de determinados versos. Esta es la versión recogida por el profesor Assunção a don Lucio Sosa, hombre de 71 años en 1965, trabajador en las estancias y en las carreteras, guitarrero, según dijo, desde hacía treinta años.

Tando durmiendo la siesta
y a la mujer recordó.
Le dijo: —Mujer, levantas
que yo quiero hablar con vos.

Decirte lo que me debes
o lo que te debo yo
por si un caso yo me muero
quiero que lo sepas vos.

—¿Qué andás haciendo, pardito,
tan a los claros del día?
¿No sabes que el Capitán
para vos te ha puesto espías?

—¡Qué me importa el Capitán
que ponga espías para mí!
Yo he venido a las Achiras
o al Cardizal a morir.

Ya se extendieron las voces
y partes al Capitán
que andaba el pardo mentado
metido entre el cardizal.

El Capitán pidió gente,
lo salieron a buscar,
se apiaron atrás de un rancho,
se pusieron a escuchar.

—Pardito, salí pa' fuera,
preso te vengo a llevar
y si no rendís tus armas
la vida te irá a costar.

—¿Qué dice, mi Capitán,
qué dice, cómo le va?
Antes de rendir mis armas
la vida me irá a costar.

En el umbral de la puerta
se hicieron la primer topada,
como los dos eran diestros
ni uno ni otro se hizo nada.

Se hicieron otra topada
que era una cosa espantante,
el pardito al Capitán
lo llevaba por delante.

Y allá grita el Capitán:
—Muchachos, ¿qué son sus miras?
Viendo que me lleva mal,
¿qué hacen que no le tiran?

Le contestan los soldados:
—Ahora son ocasiones
de aprender ¡ah, Capitán!,
a ganarse los galones.

Acerca de esta grabación, acota en carta a quien esto escribe el profesor Assunção, que el informante expresó que iba a cantar una milonga vieja, de la que no conocía autor ni nombre, pero que el acompañamiento es más una

polca que una milonga. Por nuestra parte agregamos que se trata de una buena versión de Cantarito, o el Pardo Cantero, o Cántaro mentado, pieza de la que existen tres versiones en la Colección de Folklore de 1921 (dos procedentes de La Rioja y una de Entre Ríos) y que se registran también en los Cancioneros de Salta (n 480) y de Tucumán (n 933), recogidos por Juan Alfonso Carrizo. La versión oriental, bien concertada, refleja uno de los episodios iniciales del argumento propiamente dicho, el de la pelea con el Capitán (que en otras versiones es el Alcalde). Faltan allí la introducción, la continuación del argumento, en que Cántaro llega a casa de su compadre pidiendo confesión, la traición del compadre y ahijado, y el final de fórmula: Cántaro moribundo llama al compadre para darle sus quejas.

—Mi don Alguacil Mayor
un enfado le he de dar,
que lo llame a mi compadre
de mis quejas le quiero hablar.

—Compadrito de mi vida,
un ángel me ha revelado
que yo iré derecho al cielo
y usted queda condenado.

y por fin, las palabras del propio confesor ratificando la redención del *malevo*, por el sufrimiento físico y moral, y la condena de quien había osado romper las promesas de la institución más fuerte que reconocen los hombres de cultura *folk*: el compadrazgo.

—Dice tus pecados, hijo,
que te irás derecho al cielo.
Tu ahijado y tu compadre
serán tizón del infierno.

Colección de Folklore. 1921.
Legajo 124 - Milagro - La Rioja.

No es extraño que el motivo narrativo de la pelea haya pervivido más que los otros y hasta adquirido vida propia en el cancionero popular, ya que constituye el momento culminante de todo corrido de aventuras. Nos interesa por esto destacar rápidamente la relación entre estas escenas pintadas por el cantor folklórico y las que Hernández inmortalizó en su poema. Veamos juntas, por ejemplo, dos escenas de guapeza muy parecidas: son sus protagonistas Cepedita, en el cantar folklórico y Martín Fierro, en el poema hermandiano.

Los dos han sido *bombeados*:

Ya mandaron los bomberos
que lo vayan a bombiar
que lo lleven a una vista
donde vaya a parar.

(Cepeda)

Se venían tan calladitos
que yo me puse en cuidao,
tal vez me hubieran bombiao
y me venían a buscar,
mas no quise disparar
que eso es de gaucha morao.

(*Martín Fierro*)

En los dos casos hay, antes de la lucha, un diálogo con el representante de la autoridad (motivo casi infaltable en las piezas de este género):

Ya se arrima el señor Juez
con unas y otras palabras:

—Qué es lo que has hecho,
[Cepeda;

ahora rinde tus armas.

Cepedita le contesta:

—Mis armas no rendirán,
para eso las tengo yo,
para hacerlas respetar.

(Cepeda)

—“Vos sos un gaucha matre-
[ro”,

dijo uno haciéndose el güeno,
“vos matastes un moreno

y otro en una pulpería,

y aquí está la polecía

que viene a ajustar tus cuen-
[tas.

Te va a alzar por las cuarenta
si te resistís hoy día”.

“No me vengan, contesté,
con relación de dijuntos,
esos son otros asuntos;
vean si me pueden llevar,
que yo no me he de entregar,
aunque vengan todos juntos”.

(*Martín Fierro*)

y luego las escenas de pelea (nótese la concisión y fuerza de la pieza folklórica) :

Ya se vuelve el señor Juez:
“Este es hombre muy vio-
[lento,
para que no se nos vaya,
lo atropellemos a un tiempo”.

A un tiempo lo atropellaron
que entre ellos se estorbaban;
Cepeda, como era diestro,
las filas nomás dejaba.

De ver peliar a Cepeda
causaba temor y miedo
eso'e las doce del día
en lo mejor daba fuego.

(Cepeda. Legajo 300 -
El Abra - Catamarca.
Colección de Folklore.
1921.)

Pero no aguardaron más
y se apiaron en montón,
como a perro cimarrón
me rodiaron entre tantos.
Yo me encomendé a los San-
[tos
y eché mano a mi facón.
.....

Era tanta la aflicción
y la angurria que tenían
que tuitos se me venían
donde yo los esperaba;
uno al otro se estorbaban
y con las ganas no vían.

Dos de ellos que traiban sa-
[bles,
más garifos y resueltos,
en las hilachas envueltos
en frente se me pararon
y a un tiempo me atropella-
[ron
lo mesmo que perros sueltos.

(*Martín Fierro*, II.
Primera Parte.)

El tema del abuso de autoridad ejercida sobre el pro-

tagonista (a diferencia del autoritarismo para con los otros del matón español) es particularmente paralelo en el *Martín Fierro* y en los cantares a que nos referimos. Su evolución podría estudiarse a partir de las fases primitivas del motivo en que se trata de la autoridad paterna o materna, en la forma más simple de la sociedad, que es la familia (ej.: Cepedita maldecido por su madre; José Santos a quien su padre “por su gusto” echa a padecer, etc.), hasta la autoridad regional o local (el Juez, el Comandante, el Alcalde, el Comisario que declara “trampeada” la carrera que su caballo ha perdido frente al de Gregorio Páez) y, finalmente, la autoridad nacional, o mejor dicho, la organización social toda que, como opresora del hombre, alcanza su pleno desarrollo en el *Martín Fierro*.

El tema del temor a la leva o al servicio en el ejército, causa de tantos males para Martín Fierro, es motivo del suicidio de José Santos, cuyo padre, al saber que ha estado jugando, decide echarlo a padecer diciendo: “T’hi de cargar de prisiones / t’hi entregar a la justicia / para esas tropas de línea / que hay de ejemplo en la provincia” (La muerte de José Santos, legajo 328, 2, Santiago del Estero, Colección de Folklore, 1921).

Otro cantar narra peripecias muy semejantes a las vividas por Picardía en el canto XXVII y siguientes de *La Vuelta*:

Día sábado a la tarde
yo abandoné mi casa,
me fui pa'l pueblo'e San Juan
donde encontré mi desgracia.

Hubo una revolución
y una juntada de gente
que no perdonan a nadie
por orden del Presidente.

Unos pasan por la puerta
y otros pasan por el frente,
que no perdonan a nadie
por orden del Presidente.

Qué esperanza para mí,
yo de tan pocas razones;
papeleta no tenía,
también escaso'e patrones.

Ya *los* llevan al cuartel
y empezamos a entrar,
los que tienen buenas prendas
los comienzan a apartar.

Ya *los* sacaban arreando
como arrear una majada,
yo llevo una jerga al hombro
y también una frazada.

De allá sale un mocito:
—Pa' que se vaya a la fija,
que no llegue tan cansado,
le llevaré las cobijas.

Al llegar allá pregunto
por el mozo comedido,
luego me sale diciendo:
—La jerga se me ha perdido.

—¡Bienhaiga el mozo tan lindo,
de una voluntad tan buena!
No había sío por comedirse
sino por robar la jerga.

Triste me pilla la tarde
siempre pensando en el mozo;
sobre hacer tanto frío
el suelo tan pedregoso.

Ya me acostaba a dormir
al pie de esa cordillera,
tapado con mi frazada,
de cabecera una piedra.

—Aquí muero, compañeros,
en eso no pongo duda,
dejante de ser tan flojo
soy enfermo'e la cintura.

El primer día de trabajo
yo me quedé sin comer
porque había sido preciso
que cuchara había'e tener.

Al otro día de mañana
ya la suerte me combate,
me arrimé a las vecindades,
un "medio" dí por un mate.

Ya *los* llaman a comer
y el matecito era bueno,
los compañeros me dicen
que no lo alzara muy lleno.

Yo les digo: —Compañeros,
aquí cabe el como ha'i ser,
ahora me han de pagar
la que me hicieron ayer.

.....

Y el hombre que los tenía
era riguroso y malo
y nunca se le caía
el rebenque de la mano.

Me había olvidao de rezar,
que lo tenía tan presente,
me había olvidao de Dios
por pensar en el rebenque.

¡Adiós pueblo de San Juan!
¡Adiós río del presidio!
No le h'e desear este mal
ni a mi mayor enemigo.

Legajo 61 - Tres Cañadas - San Luis.
Colección de Folklore. 1921.

5. COMENTARIOS SOBRE ALGUNAS PIEZAS DE LA PREHISTORIA DE "MARTIN FIERRO"

Podríamos detallar mucho más profundamente la presencia de los temas del *Martín Fierro* en estos *argumentos* del folklore argentino, las semejanzas en lo referente al papel del *destino*, al valor del caballo, al juego, a los efectos de la bebida; a los cantares cuyo final consiste (como en las dos partes del poema de Hernández) en la pérdida de noticias sobre el protagonista, que "se entra a los indios" o de quien dice simplemente el cantor:

Recibirán los oyentes,
aquí remato el corrido,
de la cárcel se salió,
quién sabe adónde se habr'ido.

Es muy rico y variado el material de que disponemos. Además de lo ya publicado hemos trabajado con el magnífico repositorio constituido por los legajos de la Colección de Folklore, fruto de la encuesta realizada en 1921 entre los maestros de todo el país. Piezas tomadas en una época en que aún existían los hombres que dieron vida a ese gran siglo para nuestra cultura *folk* que ha sido el

XIX. Nombres pertenecientes a la prehistoria de *Martín Fierro*.

Los materiales han sido recogidos sin técnica adecuada muchas veces, y sin recursos para su registro musical o lingüístico, pero también sin prejuicios eruditos. Ellos nos muestran con total evidencia lo que hubo y lo que no hubo en el folklore poético argentino.

Entre ese material hemos podido identificar más de cuarenta piezas distintas de tipo noticiero-matonesco, la mayoría de más de diez quartetas (una de ellas, procedente de San Luis, que el maestro copió del viejo cuaderno de un cantor, suma 165 quartetas. Es posible que haya estado impresa, como lo estuvo el tradicional argumento de la muerte de Facundo Quiroga, pues se indica que “se cantaba por cifra con acompañamiento de guitarra”). De algunos de estos cantares se registran más de diez versiones: por ejemplo *Cepeda*, 13 versiones (5 de Catamarca, 3 de La Rioja, 3 de Santiago, 1 de San Luis, 1 de San Juan); *Julián del Funes*, llamado, como vimos también, *Juliancito*, *El prisionero*, *El fusilado*, etc., se encuentra en ocho provincias con contaminaciones diversas (como la ya observada con *El tercerano*) referentes siempre a las penas de la prisión, a la orfandad de los hijos y el abandono de la mujer y los amigos. Suman en total unas treinta versiones.

Una de las preocupaciones que con más frecuencia nos ha sido expuesta por quienes han leído nuestras anteriores publicaciones sobre el tema es la de la data de tales cantares: suelen preguntarnos si ellos no serán posteriores al *Martín Fierro*, si el gran poema de Hernández no habrá ejercido su influencia sobre ellos. Una vez más contestamos que no. El argumento más decisivo para esta afirmación es que, aún si se hallaran cantares como los estudiados, compuestos después de 1872, podría afirmarse que sus autores no pretendieron imitar al *Martín Fierro* y

hasta, tal vez, que no lo conocieron, pues el rasgo más característico de todos los imitadores de Hernández fue, precisamente, la exageración fácil y populachera de su carácter "gauchesco", con abundancia de aquellos aumentativos inconfundibles e interjecciones chocantes que comentara con tanta gracia Alberto Navarro Viola en su pintoresco *Anuario Bibliográfico* (1878-1887).

Por lo demás, muchos de los cantares folklóricos narrativos, ya sean de tema político, o matonesco, indican en el texto mismo de sus versos la fecha del suceso que los motiva. La mayor parte de los corridos del aventuras se sitúan en las primeras décadas del siglo pasado y aún en las últimas del XVIII.

En dos casos, particularmente, podemos dar fe de la data de los sucesos a que se refieren los cantares por haber hallado sobre ellos documentación histórica suficiente. Estos hallazgos los damos como primicia en el presente trabajo, bien que en forma abreviada por no poder transcribir la vasta e interesantísima información existente.

El primer caso se refiere al cantar de *Don Domingo Garay y Santos Torres*, del cual la Colección de Folklore de 1921 registra dos versiones, una procedente de la localidad de Yonopongo, legajo 39, Tucumán, y otra del legajo 34 de San Luis. Juan Alfonso Carrizo anota otras dos versiones en sus Cancioneros de Catamarca, nº 135 y de Salta, nº 484. La versión tucumana registrada por la encuesta de 1921 se halla precedida por la siguiente nota tomada por el maestro recolector al informante don José Cruz Lobo, de 87 años en aquel entonces:

"Había un hombre llamado Domingo Garay, que era uno de los más ricos de su tiempo. Era éste un hombre muy soberbio; no hacía bien a nadie y no tenía paz con ninguno. Debía muchas muertes que hizo en sus mismos peones y mujeres, hasta

que por fin, un día, fue herido por su capataz Santos Torres. De estas heridas murió. Antes de morir se confesó y entonces se descubrió las muertes que tenía. Se dice que Dios lo hizo penar veinticinco días para que se arrepienta y pida confesión y así, se sepa las muertes que tenía hechas, porque por más enfermo que estaba no quería confesarse porque era incrédulo. Después de esto le hicieron los siguientes versos:

Ese Domingo Garay
tan pudiente del lugar,
que tenía negado a Dios
por pensar en su caudal.

Un sábado de mañana
que su capataz llegó
a la puerta de su casa
y los buenos días le dió.

Santos Torres le decía
a lo que se había venido:
—Vengo a ajustarme de cuentas
del tiempo que l'hi servido.

Si usted no tiene libro de cuentas
pues yo sí los hi tenido,
le tengo servido un año
y cuatro meses corridos.

Don Domingo le decía:
—Esto te quiero advertir,
t'hi de pagar tu salario
y has de ir al puesto a servir.

Santos Torres le decía:
—Eso no te ha de ligar,
si estás hecho a forzar hombres
a mí no me has de forzar.

Se levanta Don Domingo
de una agarrada que le hizo

por el suelo lo tendió
todo ello lo ensangrentó.

Santos Torres de abajo
su estoque lo sacó,
lo entró por un vacío
por el otro lo sacó.

El valor de Don Domingo
eso lo pondero yo.
¡Con las heridas abiertas
y no quería confesión!

Nuestro Padre de los cielos
a Don Domingo le dió
veinticinco días de vida
para que pida perdón.

Cumpliendo los veinticinco
ya Don Domingo pidió
—Señor doctor ¡deme vida!,
que me muero, ¡confesión!

—Acuso mi padre santo
que estoy fuera de mi juicio,
maté a nueve capataces
que los tuve a mi servicio.

Acuso mi padre santo,
así me confesaré,
a unos cinco peones
por cierto que los maté.

Acuso mi padre santo
le contaré una noticia:
en mi casa está enterrado
un sacerdote de misa.

Acuso mi padre santo
a los golpes de un reloj,

si no estuviera enfermo
con usted habían de ser dos.

Acuso mi padre santo
y con mi lengua refiero:
otras once muertes debo
pero estas fueron mujeres.

Acuso mi padre santo
de los cielos y las estrellas,
en mi hermanita querida
diez hijos tuve con ella.

Acuso mi padre santo
y así me confesaré,
de tantas muertes que debo
ya se enteran veintiséis.

Trabajando en el Archivo Histórico de la ciudad de Córdoba, en 1965, hallamos la *Causa criminal contra Santos Torres por la muerte que ejercitó en la persona del Alcalde Provincial don Domingo Garay. Año 1792*. Salvo en lo referente a la "confesión", agregado popular frecuente en este tipo de cantares, los hechos a que se refieren las primeras estrofas están de acuerdo con lo que declaran los documentos existentes en el mismo Archivo: "Año 1782, leg. 36, Exp. 1 - Cuaderno segundo de los autos criminales seguidos contra el Alcalde Provincial de la ciudad de Córdoba Dn. Domingo Garay y sus domésticos por las tres muertes efectuadas en el lugar de las Barrancas."; "Año 1790. - Leg. 50, Exp. 16. Lorca, Ma. Teresa y su marido Carlos Andino c/ Domingo Garay. Lesiones a Carlos Andino"; entre los más sabrosos como pintura de personajes, exponente del funcionamiento de las instituciones, etc.

La descripción de Torres inserta en la Causa criminal de 1792 (Leg. 58, Exp. 3, fs. 11 y vta.) nos presenta una vez más un moreno y nos confirma en la juventud de los

héroes como requisito casi imprescindible para la simpatía popular: era “mulato zambo de una estatura vaja, poco pelo Chascon algo picado de viruelas pero de buena cara mui mozo que puede tener como veinte a veinte y dos años”. Estaba ya casado, como lo atestiguan las interesantes declaraciones de su padre, que, junto con las de los demás testigos, son valiosísimas fuentes de información acerca de la organización social de la época. Realmente sorprendente y gratificante resulta la justa y noble intervención del Defensor de Pobres y Ausentes y también la de doña Isidora Samudio (viuda de don Domingo Garay de Molina Regidor Propietario y Alcalde Maior Provincial de la Ciudad de Córdoba del Tucumán), que declara y dice, contra las solicitudes de embargos y prisiones ordenadas por el Gobernador Intendente Marqués de Sobremonde, “que no tenía que pedir cosa alguna contra Santos Torres a más que le perdonaba la muerte que ejecutó en su marido conociendo que la Divina Providencia así lo había permitido por los excesos y pecados de ella”.

El suceso verídico, aunque trágico y extraordinario está pues en el origen del cantar. El protagonista es un mancebo de la tierra, joven y valiente, por quien se vuelcan las simpatías de la sociedad, pero que, probablemente, ha seguido huyendo por mucho tiempo bajo el signo de su *desgracia* a la que estaba predestinado: la historia documenta lo que la tradición ha mantenido con sorprendente vitalidad y veracidad durante más de cien años, en una amplísima área de difusión dentro del territorio argentino.

El segundo caso se origina en un cantar del cual existen tres versiones en los materiales de la Colección de Folklore de 1921, bajo los títulos de *Historia de Martín Fiero y sus compañeros* (leg. 182, La Rioja, Capital), *Palomino y Martín Fiero* (leg. 243, 2º envío, La Costa, Catamarca) y *Corrida* (leg. 328, San Antonio de Piedra Blanca, Catamarca). En los dos últimos casos ha sido dictado por el mismo

informante, Waldo Denett, de 79 años en 1921, descendiente del oficial inglés John Denett que, internado con otros en Catamarca, casó con una señorita Correa y formó allí su familia. Este señor Waldo Denett criollísimo y cantor, como se ve, fue informante del maestro Carrizo, pero éste no publica en su Cancionero de Catamarca ninguna pieza referente a Martín Fiero, seguramente porque, al proponérsele su registro, pensó que se trataba de un fragmento del *Martín Fierro* de Hernández, y no se interesó por él. La misma cosa pasó con quienes catalogaron la encuesta de 1921 y, en lugar del título que hemos transcrito para la versión de La Rioja, consignaron "Historia de Martín Fierro y sus compañeros" en el catálogo correspondiente, lo que sin duda contribuyó para que ningún estudioso se sintiera atraído antes que nosotros por la revisión del legajo original.

No hemos de publicar aquí¹⁷ las tres versiones (que están bastante deterioradas pero se complementan entre sí con sabrosos datos y versos felicísimos, de la mejor factura popular). Como muestra, y también por primera vez en forma completa, transcribimos la versión riojana, debida al informante don Genaro Gómez, de 69 años en 1921:

En nombre de Dios comienzo
(¡agua que vierten mis ojos!)
esta desgracia pasó
el veinticuatro de agosto
de mil ochocientos dos.

Martín Fiero se levanta
vestido de coronel,

¹⁷ Preparamos un *corpus* de folklore poético narrativo con el correspondiente estudio de los motivos y secuencias característicos.

rodando por seis estancias
inocente y sin saber.

Los dueños de esas estancias
miles de personas [sic] decían:
—¡Que agarren estos malevos!
Ya estaban en agonía.

Martín Fiero les decía:
—Se me han trocado los aires.
Yo no sé si son partidas
o soldados de Buenos Aires.

El muchacho les decía:
—En el morir no hay engaño.
Mientras Dios nos diera vida
no han de padecer, hermanos.

José Fruto les decía:
—Mejor será que nos vamos,
nosotros no encontraremos
a estos traidores tiranos.

Un lunes muy de mañana
se ha principiado este juego.
Balas iban y venían
que daba temor y miedo.

En los primeros descargos
voltiaron a José Fruto
y a Palomino quebraron,
pero Palomino peliaba
mejor que los que estaban sanos.

Martín Fiero les decía:
—Muchacho, hermano, *los* demos;
mas el muchacho le contestaba:
—Martín, vos que no hacés nada
siquiera las armas cargame.

Peliaré con armas blancas.
Pero Martín siempre les decía:
—Hermanos, sabemos que la debemos
y será bueno que la paguemos.

Así se rindieron estos mozos
y los tomaron prisioneros.
Los marcharon a Buenos Aires.

Llegando les dice el Juez:
—Le repito a Martín Fiero
qué eran las miras que él tenía
si en caso pudieran agarrarlo.

Martín Fiero le contesta:
—Ahora que me veo preso
pero cantando le he de decir la verdad,
las miras que yo tenía
d'ir a su casa a matarlo.

La Virreina le decía:
—Martín, yo te liberto la vida
si te has de casar conmigo.

Pero Martín le contesta:
—Si nos liberta a los dos
le prometo casarme con usted.

La Virreina le decía:
—No tengo tanto valimiento
para libertar a los dos.

Entonces Martín Fiero le dice:
—Más vale mi compañero
y no casarme con usted.

La Virreina desconsolada
a Martín Fiero le dice:

—Qué mozo tan desgraciado,
mañana morirá ahorcado.

Nos resulta difícil comentar en pocas palabras todo lo que este cantar, prosificado en gran parte por la débil memoria del informante, convertido ya en cuento, nos dice y nos sugiere. Desde el punto de vista documental daremos algunas referencias concretas: Martín Fiero, como personaje real, aparece, con otros gauchos, mencionado en la *Causa del ladrón criminoso contra la Persona de José Salinas y que fue remitido al Excmo. Señor Virrey obrado por el Alcalde de 1er. voto don Pedro Manuel García*, año 1797, que transcribe Washington Lockhart en su obra *La vida cotidiana en la Colonia. I. Los pueblos*, tomándolo del Archivo Histórico de Montevideo. En otro documento del Archivo de Artigas, transcripto por don Eduardo Salterain y Herera en *La Nación* (Bs. As., 30 de abril de 1961), aparece la mención de Martín Fierro [sic]. No hemos visto el documento, pero creemos que se trataría del mismo Martín Fiero de nuestro cantar, no *uruguayo*, como ingenuamente se le ha rotulado después de conocerse nuestras primeras publicaciones, sino rioplatense y seguramente muy conectado culturalmente con los gauchos riograndenses, como aquel “Miguel Silva, de Nación Portuguesa, compañero de Martín Fierro y de un tal Palacios¹⁸ que ha sido Blandengue” que figura en el documento citado por Salterain y He-

¹⁸ ¿Será acaso el mismo Fernando Palacios que revistó desde su creación en el 3er. Cuerpo de Blandengues de la Banda Oriental? (Archivo de Artigas, T. II, p. 70-72, 1791-1798). No sería extraño, de ser así, que hubiera vuelto a antiguas andadas, ya que, para la formación de dicho cuerpo, el Gobernador Olaguer Feliú publicó un “indulto a favor de contrabandistas, desertores y demás malhechores que andan vagantes huyendo de la justicia por sus delitos”, del cual sólo se exceptuaban los culpables de homicidio y de haber hecho armas contra la Justicia y las Partidas de Campo.

rrera, en el año de 1800. Acerca de Joseph Palomino hemos hallado en el Archivo Gral. de la Nación de Buenos Aires documentos donde constan detalladamente sus actividades por las regiones ribereñas de ambas bandas del Plata, así como los nombres y los pintorescos apodos de sus ocasionales compañeros. Aún no andaban juntos, por aquel año de 1799¹⁹, Palomino y Martín Fiero. Pero nuestra imaginación puede intentar una colorida reconstrucción de sus imágenes: éste vestido de coronel, usurpación de honores que en aquellos tiempos era frecuente, y aquél con el poncho santiagueño de campo amarillo que nos presenta la descripción documental que hemos elegido como epígrafe.

¹⁹ Otros documentos sobre andanzas de José Palomino: "Se hace juicio a éste y a otros por ser salteadores en Paraná y sus alrededores", 1799, Leg. 45, Expte. 2, Sección Colonia, Div. Gobierno, Criminales, y "Se recomienda su captura por pertenecer a la cuadrilla de salteadores", 1800, Cabildo de Buenos Aires, Correspondencia del Virrey, Doc. 245-246, A. G. de la Nación, Buenos Aires.

6. CONCLUSION

En esos documentos vive la verdadera prehistoria de *Martín Fierro*. Vive también en aquellos cantares de los que hemos dado algunos ejemplos. Vive en las hazañas de Bartolito y Pizarro, de Félix Rodríguez, de Guayaldo, de Martín Díaz... Junto a cada uno de ellos hay siempre un Cruz, un compañero, una variante de sí mismo. Hay también un mundo de autoridades menores que lo tiranizan, una sociedad que no lo comprende aunque lo necesita, a veces una mano salvadora que sus principios no le permiten aceptar, hay negros y extranjeros, pulperos y curanderos que proveen paliativos para su alma y para su cuerpo... y la indiada en acecho en procura de animales y de cautivas.

Los documentos están revelando también otros posibles inspiradores de Hernández para la concepción literaria de su héroe. Un Melitón Fierro y un Martín Fierrón, de la Provincia de Buenos Aires, parecen haber aportado datos interesantes a las investigaciones realizadas por diversos autores (*Logos*, nº 12, 1972, pp. 249-256). Bienvenidos todos. Nos ayudarán a comprender mejor a los personajes del poema de Hernández no como personas (es

decir como anécdotas aisladas cuyos presuntos hallazgos exasperaban a Martínez Estrada) sino como tipos o, mejor, como encarnación de destinos.

Esos destinos fueron elegidos desde muy antiguo por el pueblo para sus *canonizaciones*. En algunos casos, como el de Olegario Alvarez, el gaucho milagrero de Corrientes, conservan el rito (actos del culto) y el mito (narración en forma de cantar). En los más los cantares constituyen, por sí solos, una forma abreviada del mismo proceso de canonización popular sobre la base de un destino *desgraciado*, es decir esencialmente trágico.

No cabe duda alguna de que, con el *Martín Fierro*, Hernández quiso realizar una obra de protesta social. Con clara intención didáctica y aleccionadora trató de reunir en el poema los elementos básicos de la opresión ejercida sobre el gaucho y de señalarle el camino hacia su liberación, la meta de su esperanza. Camino cimentado en su profunda convicción nacionalista, en su fe en los valores del hombre americano, en que no habrá soluciones "... hasta que venga algún criollo / en esta tierra a mandar" (XII, Primera Parte), era también camino conducente a una evolución voluntariamente aceptada por el gaucho como único medio de evitar su aniquilamiento de raíz.

"El hijo de San Luis, La Rioja y Córdoba... (está) dispuesto a recibir sin violencia la idea de civilización moderna; todos ellos son aptos para distinguirse en las conquistas del progreso, pues no se resienten de preocupaciones arraigadas" (Personalidad parlamentaria de José Hernández, La Plata, 1947, t. I, p. 343), sostenía el "senador Martín Fierro" y también proclamaba su lúcido sentido de la universalidad de la cultura al declarar: "... las obras de la inteligencia pertenecen al país que las estimula, al país que las protege, al país que las hace suyas; no pertenecen a la nacionalidad del individuo que las produce" (*Ibidem*, t. II, p. 499). Su proyecto de salvación del

gaucho era realmente estupendo, pero requería un largo proceso que estamos viviendo aún.

Ha dicho con razón el gran crítico Angel Battistessa: "Hernández pudo salvar al gaucho, pero en el orden de la estética, no en el de la justicia" (1959, p. 246). Nosotros pensamos, sin embargo que, por medios estéticos, Hernández quiso señalar al gaucho un programa de salvación total: la aceptación del progreso a partir de su cosmovisión gaucha y de la natural permeabilidad de su patrimonio cultural. Pero, para lograrlo, debió ante todo condenar la experiencia pasada, los sufrimientos que habían caído sobre el gaucho tras sus contactos con la civilización, y enaltecerlo por ellos.

"Mientras mayores son los infortunios de nuestro héroe y más terrible su angustia y su padecimiento, es más intensa nuestra simpatía y mayor nuestra satisfacción", expresa el escritor cubano José María Heredia (1803-1839) en sus *Revisiones literarias*, obra de espíritu romántico similar al que, en definitiva, anima a nuestro *Martín Fierro*.

Un *Martín Fierro* próspero y robusto, un cinematográfico "happy end", no habrían repercutido en la sensibilidad popular como lo hizo éste, que se diluye en la nada y el todo del mundo al seguir, ya sin nombre, su destino.

El trágico destino de *Martín Fierro* satisfizo no sólo los requerimientos del gusto literario de la época, sino que entró en el cauce del gusto popular, mediante la conjunción de personajes y situaciones característicos de las antiguas formas de la narrativa tradicional. El poeta había logrado para él la síntesis ideal, el equilibrio exacto entre los más altos valores del hombre en la cosmovisión gaucha y su actitud sin desesperanza hacia una metamorfosis irrefragable.

Hechos comunes a muchos otros destinos de su tiempo bastan, por obra del poeta taumaturgo, para convertir a

Martín Fierro y, transferentemente, a todo aquel que se sintiera su semejante, en héroe singular. Porque Martín Fierro, a quien se ha objetado su condición de héroe por no haber podido, mediante su epopeya, transformar al mundo según su idea de la justicia, es en realidad, para el pueblo, más que un héroe: es un mártir.

Por eso sus pecados se han borrado durante el tránsito sufriente y ha entrado en la inmortalidad.

Bibliografía

- Azeves, Angel H., *La elaboración literaria del "Martín Fierro"*. La Plata, Universidad, Fac. de Humanidades, Dto. de Letras, 1960.
- Barbará, Federico. *Vocabulario de la lengua pampa*. Buenos Aires, 1879.
- Battistessa, Angel J., *José Hernández* (en: *Historia de la Literatura Argentina*, dir. R. A. Arrieta, t. III, Buenos Aires, Peuser, 1959, pp. 123-259).
- Borges, Jorge Luis. *El "Martín Fierro"*. Buenos Aires, Columba, 3ª ed., 1960.
- *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)* (en: *Sur*, Buenos Aires, nº 22, nov. 1944, pp. 7-10).
- Campo, Estanislao del. *Gobierno gaucho* (en: *Poesías*, Buenos Aires, Casavalle, 1870).
- Canal-Feijóo, Bernardo. *De las "aguas profundas" en el "Martín Fierro"*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1973 (Colección Ensayos).
- Carilla, Emilio. *Sobre la elaboración del "Martín Fierro". Una fuente inusitada* (en: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, t. XXXI, nº 120, abr.-jun. 1966, pp. 157-192).
- Carrizo, Juan Alfonso. *Antiguos cantos populares argentinos. Cancionero de Catamarca*. Prólogo de Ernesto Padilla, Buenos Aires, Impr. Silla, 1926.
- *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1933.
- *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1937. 2 v.
- *El matonismo en algunos poetas del Río de la Plata* (en: *Revista de Educación*, La Plata, marz. 1958, pp. 521-525).

- Cirujeda, Amalia Noemí. *Documentos históricos sobre el gaucho Martín Fierro* (en: *Logos*, Revista de la Fac. de Filo. y Letras de la Univ. de Buenos Aires, nº 12, 1972, pp. 249-254).
- Cortazar, Augusto Raúl. *El carnaval en el folklore calchaquí. Con una breve exposición sobre la teoría y la práctica del método folklórico integral*. Buenos Aires, Sudamericana, 1949.
- Daireaux, Emile. *Vida y costumbres en el Plata*. Buenos Aires, Lajouane, 1888.
- Díaz Plaja, Fernando. *Verso y prosa de la historia española*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1958.
- Draghi Lucero, Juan. *Cancionero popular cuyano* (en: *Anales del Primer Congreso de Historia de Cuyo*, t. VII, Mendoza, 1938).
- Fernández Guizzetti, Germán. *Comunidad semi folk, complejo rural y comunidad folk* (trabajo de base para el Congreso Internacional de Folklore, Buenos Aires, 1960; mimeografiado).
- Fernández Latour, Olga. *Cantares históricos de la tradición argentina*. Prólogo de J. Cáceres Freyre, Buenos Aires, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, Comisión Nac. Ejecutiva de Homenaje al 150º Aniversario de la Revolución de Mayo, 1960.
- *Martín Fierro y Martín Fierro. De los cantares matonescos a la poesía gauchesca* (en: *La Nación*, Buenos Aires, 20 de set. 1959).
 - *El "Martín Fierro" y el folklore poético* (en: *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, Buenos Aires, 1962, nº 3).
 - *Un poeta glosador que vivió en Jachal (San Juan) en el siglo XIX: don Víctor José Capdevila* (en: *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, Buenos Aires, 1963, nº 4).
 - *Folklore y poesía argentina*. Buenos Aires, Ed. Guadalupe, 1969.
 - *Poesía popular impresa de la colección Lehmann-Nitsche* (en: *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, Buenos Aires, 1967-1972, nos. 5, 6 y 7).
 - *Aportes del folklore a la crítica del "Martín Fierro"* (en: *Logos*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, nº 12, 1972).
- Foster, George. *What is folk culture* (en: *American Anthropologist*, Mensha, U.S.A., april-jun. 1953, pp. 159-173).
- *Cultura y conquista. La herencia española de América*. Xalapa, México, Bibl. de la Universidad Veracruzana, 1962.

- García, Néstor E. *Análisis socio-estructural de la obra de José Hernández*. Buenos Aires, Univ. de Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras, Inst. de Literatura Argentina, 1972 (Sección crítica, 4).
- Goldmann, Lucien. *Sociologie du roman (Idées, N.R.F., Paris, Ed. Gallimard, 1965)*.
- Hernández, José. *El gaucho Martín Fierro. Contiene al final una interesante memoria sobre el Camino Trasandino*. Buenos Aires, Imprenta de La Pampa, 1872.
- *La vuelta de Martín Fierro*. Buenos Aires, Librería del Plata, 1879 (10 láminas de Carlos Clerici).
- Jacovella, Bruno C. *Los conceptos fundamentales clásicos del folklore. Análisis y crítica* (en: Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, Buenos Aires, nº 1, 1960, pp. 27-48).
- *Manual-guía para el recolector. Encuesta folklórica general del magisterio*. La Plata, Inst. de la Tradición, 1951.
- Kluckhohn, Clyde; Kelly, William. *The concept of culture* (en: *The Science of Man in the World Crisis*, New York, 1945).
- Lewis, Oscar. *Antropología de la pobreza. Cinco familias*. Trad. de Emma Sánchez Ramírez, pról. de Oliver La Farge, 4ª ed., México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1946.
- Lockhart, W. *La vida cotidiana en la colonia*. I.: *Los pueblos*. Montevideo, ARCA, 1967 (Col. La sociedad uruguaya).
- Lukacs, Gyorgy. *Sociología de la Literatura*. Madrid, Ed. La Península, 1966 (1ª ed. en alemán, 1961).
- Lynch, Ventura R. *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República por [...]*. Tomo II [sic], Buenos Aires, Impr. de La Patria Argentina, 1883.
- Mac Cann, William. *Viaje a caballo por las provincias argentinas, 1847*. Buenos Aires, Ferrari, 1939.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayos de interpretación de la vida argentina*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1948. 2 v.
- Mitre, Bartolomé. *Soledad*. Folletín separable del diario *La Epoca*, Paz de Ayacucho, Bolivia, 1847.
- Mintz, Sidney. *El continuum folk-urbano y la comunidad rural proletaria* (en: *Ciencias Sociales*, Washington, Unión Panamericana, nº 23, oct. 1953).
- Onís, Federico de. *El "Martín Fierro" y la poesía tradicional* (en:

- Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925, t. II, pp. 403-416).
- Pereyra, Jesús María. *En los pagos de Cañada de la Cruz*. La Plata, Tall. Gráf. H. Matera, 1951.
- Rodríguez Molas, Ricardo. *Historia social del gaucho*. Buenos Aires, Ed. Marú, 1968.
- Redfield, Robert. *The folk-society* (en: *American Journal of Sociology*, enero, 1947).
- Salillas, Rafael. *Poesía matonesca (Romances matonescos)* (en: *Revue Hispanique*, t. XV, Paris, 1907).
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. [Primera edición: *Civilización y barbarie. Vida de Facundo Quiroga. I. Aspecto Físico, Costumbres, i Abitos de la República Argentina*, Santiago de Chile, Imprenta del Progreso, 1845.]
- Subieta, Pablo. Estudio preliminar del *Martín Fierro*, 14ª ed. Librería Martín Fierro, Buenos Aires, 1897.
- Vega, Carlos. *Las canciones folklóricas argentinas*. Buenos Aires, Ed. Honneger, 1964 (apartado de *Gran Manual de Folklore*, p. 190-318).

Fuentes documentales

- Archivo Artigas. Comisión Nacional Archivo Artigas. Montevideo, MCMLI.
- Archivo General de la Nación. Buenos Aires.
- Archivo Histórico de Córdoba.
- Assunção, Fernando O. Documentación de campo. Comunicación.
- Colección de Folklore. Encuesta realizada entre los maestros de las escuelas nacionales de todo el país por el Consejo Nacional de Educación, 1921. Actualmente forma parte del archivo científico del Instituto Nacional de Antropología. Director: Julián Cáceres Freyre.
- Las canciones folklóricas argentinas. Antología. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1969. [Colección de tres discos con un prospecto explicativo ilustrado. Director: Bruno Cayetano Jacovella.]

Indice de personas nombradas

- Alvarez, Olegario: 140.
Anderson, Walter: 36.
Andino, Carlos: 132.
Ascasubi, Hilario: 113.
Artigas, José Gervasio de: 46,
137.
Assunção, Fernando O.: 118-
119, 146.
Azeves, Angel Héctor: 13.
Barbará, Federico: 76.
Battistessa, Angel: 141.
Bonaparte, Napoleón: 45.
Borges, Jorge Luis: 12, 64, 66,
68, 79, 112, 115.
Cáceres Freyre, Julián B.: 146.
Canal-Feijóo, Bernardo: 13.
Campo, Estanislao del: 33, 56,
85.
Capdevila, Víctor José: 96, 99.
Cortazar, Augusto Raúl: 60.
Carilla, Emilio: 13.
Carrizo, Juan Alfonso: 91, 99,
103, 106-107, 112, 115, 120,
129, 134.
Castro, Emilio: 92.
Ceballos, Pedro de: 18.
César, Julio: 45.
Cooper, Jaime Fenimore: 12, 39.
Croce, Benedetto: 17.
Daireaux, Emilio: 21.
Denett, John: 134.
Denett, Waldo: 134.
Díaz Plaja, Fernando: 84.
Disraeli, Benjamín: 25.
Draghi Lucero, Juan: 102,103,
111.
Estrada, José Manuel: 33, 50.
Fernández Guizzetti, Germán:
31.
Fernández Latour de Botas,
Olga Elena: 49, 69, 96, 98,
108.
Fiero, Martín: 133-138.
Fierro, Melitón: 139.
Fierrón, Martín: 139.
Foster, George: 28, 29, 112.
Gainza, Martín de: 92.
Garay de Molina, Domingo:
129-133.
García, Néstor Edgardo: 22.
García, Pedro Manuel: 137.
Goldmann, Lucien: 22, 32, 57.
Gómez, Genaro: 134.
Güemes, Martín Miguel de: 37,
46.

- Hernández, José: 11-24, 32, 38, 40, 42, 49-51, 53, 58, 60-61, 64-66, 70-71, 73, 75-78, 80, 82-85, 98-101, 106, 110, 113, 115, 121, 127-129, 139, 141.
- Hernández, Rafael: 32.
- Heredia, José María de: 141.
- Hidalgo, Bartolomé: 64, 81, 85.
- Hinestrosa, Roque: 82.
- Hughes, John B.: 17.
- Ibarra, Juan Felipe: 46, 95.
- Jacovella, Bruno Cayetano: 28, 30, 60, 146.
- Kelly, William: 27.
- Kluckhohn, Clyde: 27.
- Leumann, Carlos Alberto: 73.
- Lewis, Oscar: 99.
- Lorca, María Teresa: 132.
- Lobo, José Cruz: 129.
- Lobos, Pablo: 101.
- Lockhart, Washington: 137.
- López, Estanislao: 46.
- Lugones, Leopoldo: 81-82.
- Lukacs, Gyorgy: 22.
- Lynch, Ventura Robustiano: 76, 83, 106, 108-109.
- Mac Cann, William: 33, 76.
- Maciel, Juan Baltazar: 18.
- Mansilla, Lucio V.: 56, 75.
- Martínez Estrada, Ezequiel: 13, 140.
- Mendieta, Isidoro: 102.
- Menéndez Pidal, Ramón: 114.
- Merton, Ambrose (pseud. de W. J. Thoms): 25.
- Mina, Francisco Javier: 45.
- Mintz, Sidney: 30, 57.
- Mitre, Bartolomé: 12, 14, 38.
- Moreira, Juan Felipe: 93.
- Navarro Viola, Alberto: 129.
- Onís, Federico de: 84, 112.
- Ordóñez, Enrique: 95.
- Oroño, Nicasio: 33, 50.
- Palacios (¿Fernando?), un ex blandengue: 137.
- Palomino, Josef o José: 9, 133, 135, 138.
- Pereyra, Jesús María: 110.
- Pérez Santos: 69.
- Quesada, Vicente: 33, 50.
- Quiroga, Facundo: 46, 69, 128.
- Rauch, Federico: 69.
- Redfield, Robert: 27.
- Rivadavia, Bernardino: 102.
- Rodríguez, Delfín: 92.
- Rodríguez, Martín: 102.
- Rodríguez Molas, Ricardo: 23, 92.
- Rojas, Ricardo: 112.
- Rosas, Juan Manuel de: 44, 46-48.
- Rosas, Mariano: 56.
- Salillas, Rafael: 115.
- Salinas, José: 137.
- Samudio de Garay, Isidora: 133.
- Salterain y Herrera, Eduardo: 137.
- Sarmiento, Domingo Faustino: 14, 33-34, 36-38, 40-42, 44, 47-48, 51, 53, 56, 62, 65-68, 70-71, 81, 84, 112.
- Silva, Miguel: 137.
- Simmel, George: 29.
- Sobremonte, Rafael de: 133.
- Subieta, Pablo: 52.
- Taboada, Manuel, Gaspar y Antonino: 95.
- Tarde, Gabriel: 29.
- Thoms, William John: 25, 26, 28.
- Tönnies, Ferdinand: 28.
- Torres, Santos: 129-133.
- Unamuno, Miguel de: 100.
- Vega, Carlos: 37, 113.
- Zumalacárregui, Tomás de: 45.

Sumario

	<i>Pág</i>
0. PREFACIO	1:
1. PUNTOS DE PARTIDA. Lo que no buscamos. Una teoría herética. ¿Qué nos proponemos?	1:
2. MUNDOS CONCENTRICOS. Mundo y cosmovisión en el <i>Martín Fierro</i> . El macrocosmos del hombre folk. El microcosmos del cantor	1'
3. EL MACROCOSMOS DEL HOMBRE FOLK. SOCIEDAD Y CULTURA	2:
3.1. La clase gaucha. Análisis <i>estructurales</i> del <i>Martín Fierro</i> . La influencia de Lukacs y de Goldmann. Hernández: ¿un burgués especulador? Imagen de un gaucho espectral. La verdad según los documentos. El gaucho y el concepto de propiedad. Clase y cultura: dos criterios complementarios de estratificación social	2
3.2. La cultura gaucha rioplatense: una <i>cultura folk</i> ...	2
3.2.1. Folklore. Sociedad y cultura <i>folk</i> . Folklore: una palabra polivalente. <i>Sociedad folk</i> y <i>cultura folk</i> : dos expresiones clarificadoras. Marginalidad de <i>lo primitivo</i> . <i>Sociedad folk</i> o <i>pueblo</i> . <i>Cultura folk</i> o folklore	2
3.2.2. El <i>continuum folk urbano</i> . Dinámica del descenso y ascenso de bienes dentro del <i>continuum</i> .	

	<i>Pág.</i>
Antecedentes teóricos y prácticos de su tratamiento en nuestro país. Aplicación de estos criterios al pasado rioplatense. Una propuesta metodológica	29
3.2.3. Análisis del <i>continuum</i> en la sociedad rioplatense del siglo XIX. El criollo. El gaucho. El negro y el blanco extranjero. Presencia del indio en la estratificación socio-cultural rioplatense	33
3.3. Conclusiones sobre clase y cultura. Un llamado a la objetividad	57
3.4. Sociedad y cultura en el <i>Martín Fierro</i> . El patrimonio cultural del gaucho. Su originalidad. Dinámica de su desintegración. Proyecciones del folklore en el <i>Martín Fierro</i>	59
4. EL MICROCOSMOS DEL CANTOR EN LA REALIDAD Y EN EL POEMA DE HERNANDEZ. El payador	79
4.1. La lírica. Cantar opinando. El criollo y las instituciones oficiales: el contingente, la administración pública, el dinero, etc. El tema de la pobreza. El tema de los consejos. El tema del amor. La payada	84
4.2. La narrativa. Romance español y romance criollo. Clasificación de los romances criollos. Algunos motivos de nuestra poesía narrativa tradicional	112
5. COMENTARIOS SOBRE ALGUNAS PIEZAS DE LA PREHISTORIA DE MARTIN FIERRO. Los cantares y sus protagonistas. Don Domingo Garay y Santos Torres, Palomino y Martín Fierro: antecedentes documentales y cantares por ellos protagonizados	127
6. CONCLUSION	139
BIBLIOGRAFÍA	143
FUENTES DOCUMENTALES	146
INDICE DE PERSONAS NOMBRADAS	147
SUMARIO	149

Se terminó de imprimir
en la primera quincena de octubre de 1977
en los talleres de
RONALDO J. PELLEGRINI, IMPRESIONES,
San Blas 4027, Buenos Aires, Rep. Argentina

Tirada de esta edición: 2.000 ejemplares



OLGA FERNANDEZ LATOUR DE BOTAS

Escritora, investigadora, docente, nacida en Buenos Aires. La mayor parte de su obra se refiere a las relaciones entre el folklore y la literatura, aunque ha publicado también trabajos sobre danza y arte popular.

Fue discípula de Bruno C. Jacovella y de Augusto Raúl Cortázar y colaboradora de Juan Alfonso Carrizo, quien le encomendara traducciones del francés antiguo para su obra (aún ahora inédita) sobre juegos tradicionales.

Se desempeñó durante quince años como investigadora del hoy llamado Instituto Nacional de Antropología. Realizó viajes de investigación de campo y trabajos en archivos y participó en congresos nacionales e internacionales. Fue becaria del Fondo Nacional de las Artes.

Tras haber sido designada Vicerrectora de la Escuela Nacional de Danzas (cargo en el que continúa) debió renunciar a su labor regular en el Instituto Nacional de Antropología, pero sigue ligada a él, por iniciativa de su director Julián Cáceres Freyre, en condición de Adscripta Honoraria. Actualmente es profesora de Folklore e Historia de la Danza Argentina en la Escuela Nacional de Danzas y de Folklore en la carrera de Musicoterapia de la Universidad del Salvador.

Es autora de numerosos trabajos, libros, folletos, artículos. Su libro *Cantares históricos de la tradición argentina* le valió el Segundo Premio Nacional de Ciencias del Lenguaje, la Faja de Honor de la SADE y el Diploma de Honor de la VIII Feria del Libro Mexicano (Pabellón de la Mujer de América en la Cultura). Fue distinguida por el gobierno de Finlandia con la Medalla de la Independencia por sus trabajos en pro del conocimiento de la cultura de ese país y por la Cámara Junior de Buenos Aires entre los Diez Jóvenes Sobresalientes de 1973.