

“Martín Fierro. Cien años de orfandad”. Clarín, 23 de octubre de 1986. Entrevista de Ricardo Kunis

Tendríamos que comenzar por la gauchesca como género...

-Sí, y para eso tendríamos que hablar de la relación entre palabras y guerras, en todos los sentidos de los dos términos, porque el género gauchesco se constituye en y por las guerras de independencia, cuando el gaucho es integrado a los ejércitos y es un género de guerra, de combate, siempre usado en contra.

¿O sea que la gauchesca surge cuando el gaucho deja de serlo?

—Es cierto sentido sí... Me parece que el proceso es el siguiente: el problema que funda y sostiene el género hasta el final es el de la ilegalidad popular. Es el gaucho vago, que no tiene tierra ni domicilio, ni trabajo fijo. Es la ecuación gaucho-delincuente, desposeído-delincuente. Ese gaucho es integrado al ejército por coacción, por la ley de vagos y levas, que se aplicaba sobre todo en el campo y a delincuentes menores. A partir de su paso por el ejército y de su lucha se constituye un nuevo signo social, que es el gaucho patriota. Y su voz, tomada por los escritores letrados y cultos, es precisamente la que sustenta el género, una vez que se ha producido la sublimación en el paso por el ejército.

¿Podemos suponer que esa sublimación es real o que la asume como tal quien toma prestada su voz?

—Es real y al mismo tiempo ambivalente y ése es uno de los problemas cruciales de la lectura. Güemes, Artigas y San Martín hablan de los gauchos valientes y patriotas, pero las desertiones y el retorno a la ilegalidad persistían. En el género se puede hacer una serie de ecuaciones, establecer una cadena de usos. Uso del delincuente gaucho por el ejército patriota, uso de su voz por la cultura letrada (o sea, género gauchesco) y uso del género gauchesco para integrarlo a la civilización. Ahora, dentro de esa cadena, algunos puntos plantean problemas teóricos, políticos y literarios. Uso del cuerpo del gaucho para transformarlo en soldado, uso de su voz, ¿qué relaciones hay entre cuerpo y voz, entre la realidad del uso del cuerpo y la ficcionalidad del uso de su voz? Uno podría decir que el uso de su voz se opone al del cuerpo, y es alternativo a ese uso, y esto se puede rastrear en los poemas del género.

En ese momento, ¿el gaucho es patriota, es delincuente, o es solo un individuo que vive una normativa que le es propia como grupo?

—Claro, el gaucho no es delincuente. Su delincuencia resulta de una red de legalidades que lo hacen aparecer como tal. Fundamentalmente, de la discrepancia entre dos ordenamientos jurídicos. El de la ley escrita y el código consuetudinario oral de la comunidad campesina.

Y de eso habla *la Ida de Martín Fierro*, solamente de eso. En concreto, que el “bandido” es un resultado de la discrepancia de dos ordenamientos. Y, además, que hay una aplicación diferencial de la ley escrita, estatal. Por ejemplo, la ley de vagos se aplica en el campo y no en la ciudad, al gaucho y no al propietario. O sea que no se aplica el principio

de la igualdad ante la ley. Resumiendo: la delincuencia del gaucho surge de un entrecruzamiento de tensiones. Por una parte del choque de marcos jurídicos. Pero además hay otra cuestión en juego: necesidad de cuerpos para el ejército “versus” necesidad de manos para el campo de los hacendados.

Pero el gaucho no era soldado ni peón. Por lo tanto, el drama del ejército es la permanente desertión. En general, la gauchesca toma la voz del gaucho ya sublimado por su pertenencia a las armas. Si deserta, vuelve a ser un personaje marginal y algo de eso dice Sarmiento en *Facundo*. Comenta que se integró a un regimiento, y después al Ejército de los Andes, del cual desertó, y que pudo haberse ennoblecido perteneciendo a él. Y tanto es así que en caso todos los poemas gauchescos lo primero que dice el gaucho, la voz del gaucho, es que es soldado o por lo menos lo fue.

La dicotomía del gaucho

Desde ese punto de vista, el *Martín Fierro* establece una nueva pauta, porque de algún modo el personaje llega a ser entendido en su actitud...

-Exacto. Es así porque Martín Fierro es el gaucho bueno-malo. Pero hay que pensar que la separación de un grupo social, o sexual, entre buenos y malos, legales e ilegales, por ejemplo la separación de las mujeres entre buenas esposas y buenas para divertirse, siempre proviene desde afuera del grupo mismo. En su interior y desde sus pautas no hay nunca ese tipo de separaciones. Para los gauchos no había gauchos buenos o malos. Sin embargo, toda la literatura argentina del siglo XIX trabaja en esa ecuación, porque lo hace desde afuera. Y la gauchesca no solo discute quién es bueno y quién es malo, sino que ése es uno de los ejes del género.

Tomando una bandera o la otra, pero estableciendo siempre la separación...

—Sí, justamente. Parecería que, si no, no se puede tomar la voz. Eso está muy nítido en Hidalgo, en Ascasubi. Pero en Hernández, para completar la pregunta anterior, el gaucho es bueno y malo al mismo tiempo. Por eso, a la vez cambia el género y lo clausura. Lo que dice la *Ida*, en última instancia, es que la ley de vagos y levas es lo que transforma en delincuentes a los gauchos.

En definitiva, entonces, ¿cuál es el yo que relata en el género?

—Para mí, el género gauchesco se define por la alianza de voces y de culturas. Es un espacio donde convergen la voz ficcional del gaucho y la del que escribe. Toda enunciación de género, toda la palabra y todo yo es doble. Esa misma alianza, la del que habla con el que escribe, la cultura popular con la letrada, es el género. Pero es una vinculación que se va modulando cada vez en formas distintas. Por lo tanto, su segunda lógica intrínseca es el debate. Los textos del género debaten entre sí sobre esa alianza. No es una discusión parlamentaria, ni estrictamente política, sino poética y política al mismo tiempo. No está en ningún otro campo de la cultura, y tiene como eje qué hacer con la población rural, cómo incorporarla, cómo educarla y cómo usarla, es decir, cómo civilizarla. Y la particularidad es que estas preguntas aparecen implícitas en la voz misma

del gaucho. Él es el que dice lo que hay que hacer. O, mejor dicho, esa elección aparece ya como realizada en los poemas.

Entonces, según los autores y los momentos, aparecen distintos matices. Por ejemplo, la alianza puramente militar, despolitizada, que para mí es el fundamento del populismo oligárquico, tal cual se construye en los textos de Ascasubi. O la alianza político-militar, como en el caso de Hidalgo. O puramente cultural como en Del Campo. Y también la alianza “natural”, digamos, entre el gaucho y el terrateniente, que por lógica tiene una base económica. Por este camino volvemos a lo que apuntaba antes, la disyuntiva de si el gaucho debe ser soldado o peón. Porque esas posiciones pueden aparecer como contradictorias. Y tanto es así que una de las razones básicas por las que los terratenientes se oponían al ejército era porque les sacaba la mano de obra.

En ese sentido, cuando digo que el género se constituye con el gaucho-soldado, lo que estoy afirmando es que el género es “antinatural”, porque saca, al gaucho de su reducto campesino. Y entonces el debate se mete en la médula del asunto: se discute contra el género pero desde dentro de él. Aparecen cielitos desde el principio, que dicen que es mentira que al gaucho le guste ser soldado, que lo único que saca es perder una pierna y un oficio, etcétera.

Y aquí podemos regresar a los *Ida*, que es como si mostrara la otra cara de la situación. El antimilitarismo agrario es a la vez un cuestionamiento del género. Despojo, mutilación, extracción de su lugar natural. Y ahí es donde se podría decir que Hernández apunta al género como alianza económica y que está defendiendo al peón, y que por eso su texto es antimilitarista.

Las voces del gaucho

¿Y en esa medida qué relación establece con el gaucho real?

-Otra vez aparecen problemas. Cuando yo escribo y hago hablar a otro, ¿le doy la voz al otro, o me pongo la voz del otro? Cuando me pongo la voz del otro digo lo que quiero yo. Cuando se la doy al otro, le estoy haciendo decir algo. Parecería que cuanto más militarista es el género más me pongo yo la voz del otro. Y cuanto más agrarista sea mi discurso, más estoy dejando hablar al protagonista. Por eso, la *Ida* admite, por lo menos, dos lecturas. La primera alude a la lucha del terrateniente contra la leva indiscriminada. La segunda es: de alguna manera, habla el gaucho. Por primera vez en el género, de un modo tan puro, es la voz del otro la que se oye. El escritor parece borrarse y aparece la voz popular misma.

Sin embargo, decíamos antes que el gaucho no es ni militar ni peón. En ese sentido, noto una contradicción cuando usted dice: habla el gaucho...

—Claro, él no es tampoco peón, es temporario. Aquí hay varios problemas. En general, hasta el '80 —o sea hasta la constitución definitiva del Estado— cuando los terratenientes tienen que hacer un reclamo político lo presentan siempre como la voz total del campo. Casi nunca hablan como lo que son. Eso se lee en casi todos los documentos, y está muy analizado por Halperín Donghi. En ese sentido es que su voz se funde con la del gaucho,

hablan a través de él.

Ahora, ese gaucho que habla contra el ejército y también contra ciertas leyes y poderes es la expresión de los terratenientes y al mismo tiempo su propia voz. Pero no hay que confundir la literatura con una reproducción de la realidad. Esa voz de la que hablamos es la que aparece en la cultura del gaucho. O sea que en la gauchesca no puede decirse que hable el gaucho, sino su poesía, sus proverbios, sus cantos. La ilusión de una voz primigenia, original, que está en la base de todo populismo, no se puede concretar en la gauchesca. Las que hablan entre sí, y hacen alianza, son dos culturas. Lo que surge en la *Ida* es una biografía que narra una vida rural. Y esa biografía, como esqueleto narrativo, se oye y lee en todos los lugares donde hay latifundio y un proceso de modernización: sur de Brasil, Andalucía, sur de Italia. El proceso es una injusticia inicial que se acentúa y lleva al protagonista a enfrentar a los representantes del poder y la ley. Y de allí a la muerte o al exilio. Esta narración, o esta estructura, no es original de Hernández, es un texto de la cultura popular que cantaban los payadores, por ejemplo, el gaucho cantor de *Facundo*. Es el eje de la literatura argentina del siglo XIX. Y varía según se la cuente como biografía o como autobiografía. En el primer caso, es para atacar al sujeto, como el de Sarmiento con *Facundo*, que toma los materiales de una biografía popular y saca la primera parte, que es la de la injusticia inicial, con lo cual todo lo posterior cambia de sentido... La rebelión y el enfrentamiento a la autoridad aparecen sin razón, como la marca de la irracionalidad de la barbarie.

En cambio Mansilla, en *Una excursión a los Indios ranqueles*, hace el gesto de dar la voz a los gauchos exiliados entre los indios y aparenta citarlos textualmente, dejándolos narrar sus motivos, las injusticias de que fueron víctimas. El uso autobiográfico de ese relato defiende al que lo dice.

Quiero insistir en que, en esas biografías, el gaucho no considera que haya cometido un delito. Desde su punto de vista, eso no es así. Y ahí aparece entonces, de nuevo, la diferencia entre los dos ordenamientos jurídicos.

Y esa es la regla que cumple también Hernández. Le da la voz al gaucho, y por lo tanto lo defiende, explica las causas de su rebelión y su disyuntiva: o transformarse en delincuente para un orden jurídico o renunciar al suyo propio.

¿La figura de Cruz estaría inserta en este sistema de fidelidades?

—Cruz no puede tolerar que se cometa el delito de “matar a un valiente”, dice cuando la partida enfrenta a Martín Fierro. Ese es el código popular. Lo asume, y por lo tanto deserta. O sea que, efectivamente chocan allí dos ordenamientos, y de ese modo se juntan los sujetos de las dos biografías populares que sostienen la *Ida*, y que son complementarias. Martínez Estrada pensaba que Cruz no tenía sentido. Yo creo que es precisamente el punto clave, porque muestra que Fierro no es único, y dentro del sistema textual de la *Ida* el dos es el todo.

Y además junta al gaucho malo con el sublimado...

—Exacto. Responden los dos al mismo orden, los dos han sido asesinos, y no consideran que eso sea un delito, porque han sido “ofendidos”. Esto tiene que quedar claro en el

texto para que el héroe popular pueda serlo.

Los italianos trabajaron bastante sobre este problema, siguiendo las huellas de Gramsci. Se trata de las relaciones entre derecho hegemónico y derecho popular, y el drama de un sujeto entre los dos. Esa es una de las lecturas de la *Ida*, la oral, popular, la de la autobiografía, donde se identifican cantor, héroe y audiencia. Otra lectura es la escrita, la que apunta a la ley de levas y vagos como injusta y pide reformas. Esta lectura está enmarcada por la carta-prólogo a Zoilo Miguens.

En la lectura oral Martín Fierro rompe el género...

—Sí y no. En realidad Martín Fierro es el género, su deseo y su realización más perfecta. Y fíjese que, en tanto tal, tiene las dos posiciones. Porque si uno considera la *Vuelta*, se da cuenta de que está totalmente jugada a la incorporación y al olvido de la legalidad consuetudinaria... Es un díptico. La *Ida* muestra la incompatibilidad entre los dos ordenamientos. Y la *Vuelta* dice implícitamente que la injusticia de la *Ida* se terminará cuando el gaucho se olvide, abandone su código y reconozca como propia la ley estatal. La *Vuelta* es el poema didáctico por excelencia de la literatura argentina: la educación equivale a la inculcación de la ley.

Pero también hay una sugerencia de cambio del orden estatal. Abandono del propósito bélico y reforzamiento del proyecto agrario.

—Exacto. Esa es la posición reformista. El género muestra, en términos generales, tres lógicas o modos de funcionamiento. La primera, decíamos, es la de la alianza de voces y culturas. La segunda, la del debate, qué hacer con las masas rurales, etcétera. Y la tercera es que el género es coyuntural y varía según las coyunturas. Por un lado es, en cierto sentido, periodístico, tiene alusiones puntuales, batallas, fechas. Pero además, según los momentos que se vivan en la lucha por la hegemonía, entre la independencia y la constitución definitiva del Estado —guerras, intervalos de paz— el género cambia. En los momentos de guerra, el escritor le da mucho más la voz al gaucho, para utilizar su antagonismo contra el enemigo. Y agrega a ese antagonismo los principios políticos y valores “universales” —libertad, justicia— que dan sentido a la lucha. Cuando la violencia o la barbarie de los gauchos se liga con esos principios queda desbarbarizada. En Argentina, la violencia de los gauchos aparece sola o bien es acompañada por contenidos universales. En el primer caso aparece como violencia bruta —la barbarie— y ataca precisamente a los que sustentan esos valores, a los hombres cultos.

¿Ese cuadro de situación persiste hasta el presente?

—Sí, sobre todo si pensamos en un texto de Borges como *El sur*, o el *Poema conjetural*, donde los gauchos enfrentan al hombre de letras. Hay una tradición nacional que arranca en el desafío, tomado de las payadas, una entonación básica que persiste en nuestra cultura, que está en la milonga y que encarna uno de los signos de lo argentino. En las coyunturas de guerra, ese desafío es trabajado por el género gauchesco y es arrojado al enemigo. En las coyunturas de paz, en cambio, el que escribe parece tomar la palabra, y allí es donde aparece la ley y la educación de los gauchos para el trabajo. Esto está en el

género desde Hidalgo y culmina en la *Vuelta*. Y entonces se usa otra entonación, la del lamento, que se liga con la ley y que también pasa a ser, en adelante, otro de los signos de lo argentino. Se la oye en el tango.

El Martín Fierro pasó a simbolizar, precisamente, mucho de lo nacional.

—Sí, pero después, cuando Martín Fierro pasa a ser usado contra los inmigrantes y contra la corrupción de la lengua. En ese momento, hacia 1910, los que eran signos culturales se leen como realidad. El gaucho, presente en el género a través de sus tonos, cantos, narraciones, pasa a ser el gaucho real, y en vez de decir: “ésa es la cultura argentina”, se dice: “ésa es la Argentina”. Las relaciones entre cultura y realidad podemos dejarlas, si usted quiere, para otra conversación.