

Liliana Irene Weinberg Marchevsky

EL ORDEN DE LA INTERPRETACION.
UN ESTUDIO SOBRE MUERTE Y TRANSFIGURACION DE MARTIN FIERRO
DE EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA

Tesis para optar al grado de
doctor en Literatura Hispánica

El Colegio de México

México, 1991

Mi enorme agradecimiento a Antonio Alatorre, director y estratega de esta tesis, cuyos comentarios epigramáticos y paradójicos mucho me enseñaron y mucho me sugirieron.

A los dos Carlos Magis

A mis padres y a mis hijas

Quiero expresar mi especial reconocimiento al Dr. James Valender, quien hizo suya mi preocupación por Martínez Estrada, y dedicó al presente trabajo una lectura a un tiempo rigurosa y sensible que lo enriqueció de manera sustancial.

Agradezco también a los demás lectores de las distintas versiones de esta tesis, por sus valiosas sugerencias, muy particularmente a la Dra. Ivette Jiménez de Báez, por su crítica siempre profunda y generosa, y al Dr. Ignacio Díaz Ruiz, por sus estimulantes observaciones.

Daniel Martínez, director del Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina) y, sobre todo, gran bibliófilo, puso en mis manos textos prácticamente desconocidos del joven Martínez Estrada. En México, Arnaldo Orfila Reynal mantuvo conmigo sabrosas conversaciones sobre quien fue su amigo entrañable.

Esta lista no estaría completa sin mi agradecimiento a la Fundación Ezequiel Martínez Estrada, que me abrió las puertas de la biblioteca de don Ezequiel y de sus archivos documentales. Doy también las gracias al Fondo de Cultura Económica por haberme permitido consultar los originales de Muerte y transfiguración.

INDICE

INTRODUCCION.....	2
I. EL AUTOR Y LA OBRA.....	18
I.1. El autor.....	18
I.2. El ensayo.....	47
I.3. El <u>Martín Fierro</u> en 1948	69
II. EL POEMA INTERPRETADO	94
II.1. Lo gauchesco.....	94
II.2. La frontera.....	126
II.3. El tipo gauchesco.....	154
III. EL ORDEN DE LA INTERPRETACION.....	182
III.1. La inversión de signos.....	185
III.1.1. Antítesis.....	194
III.1.2. Paradojas.....	212
III.1.3. Una tercera instancia.....	224
III.2. Pensamiento epigramático.....	231
III.3. Un orden dinámico.....	244
CONCLUSIONES.....	247
BIBLIOGRAFIA.....	256

INTRODUCCION

Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina, ensayo de Ezequiel Martínez Estrada publicado en 1948,¹ es considerado por la crítica un estudio fundamental del Martín Fierro, el primero en su tipo en cuanto interpretación integral del Poema. Sus altos valores han llevado a Jorge Luis Borges --gran antagonista de Martínez Estrada-- a decir que "Muerte y transfiguración de Martín Fierro inaugura un nuevo estilo de crítica del poema gauchesco. Las futuras generaciones hablarán del Cruz, o del Picardía, de Martínez Estrada, como ahora hablamos del Farinata de De Sanctis o del Hamlet de Coleridge".² En efecto: toda gran interpretación de una obra literaria resulta de este modo una recreación, un nuevo texto que establece complejas relaciones con el primero.

¹La primera edición, en dos volúmenes, se publicó en el Fondo de Cultura Económica, México, 1948 (Tierra Firme, 43-44). Hay segunda edición corregida, de 1958. Las diferencias entre ambas ediciones se estudian con mayor detalle en el capítulo I de esta tesis. Para mi trabajo me baso fundamentalmente en la primera edición, de modo que, salvo para el caso del "Epílogo" que el autor agrega a la segunda, todas las citas de la obra que se hacen en adelante corresponden a la edición de 1948, con la indicación abreviada de volumen y página.

²El "Martín Fierro", con la colaboración de Margarita Guerrero, 2a. ed., Columba, Buenos Aires, 1953, pp. 72-73.

Verdadero parteaguas en la crítica del Martín Fierro, el ensayo de Martínez Estrada es también señero respecto de la crítica literaria latinoamericana, ya que constituye uno de los primeros, y aún hoy escasos, ejemplos de una obra crítica dedicada al estudio monográfico de un texto de autor latinoamericano. Aun cuando contamos, para sólo citar dos casos, con impares análisis críticos de ensayistas como Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña, es muy raro encontrar estudios de la magnitud del que Martínez Estrada dedica al Martín Fierro.

Al analizar el poema de Hernández, el ensayista elabora a su vez una interpretación original de la vida argentina. De este modo se combinan el estudio crítico integral de una obra literaria con el ensayo de interpretación de la vida nacional, en un intento peculiar de vincular texto y contexto. Obra sobresaliente y compleja en este doble carácter, no es posible prescindir de uno de estos rasgos, ya que, además de empobrecer su interpretación, se correría el riesgo de desvirtuar el sentido mismo del ensayo.

Resulta paradójico que a esta obra, reconocida por muchos críticos como uno de los estudios fundamentales sobre el Martín Fierro, no se hayan dedicado sino análisis parciales. Ha quedado relegada, por ejemplo, respecto de Radiografía de la pampa (1933), el primer ensayo medular de Martínez Estrada, que muchos consideran decisivo en la producción total del autor.

Una vasta bibliografía se ha suscitado en torno a la obra en general de Martínez Estrada. Pero en cuanto comenzamos a ahondar en

ella, descubrimos que gira alrededor de ciertas ideas comunes que se reiteran una y otra vez. Así, por ejemplo, no hay diferencias sustanciales entre los juicios de Juan José Sebreli en su obra ya clásica sobre Martínez Estrada escrita en 1960³ y el estudio de Juan Manuel Rivera aparecido más de veinticinco años después:⁴ ambos lo consideran un falso rebelde de extracción burguesa, intuicionista e irracionalista. De acuerdo con esto, la imagen que se tiene corrientemente de Martínez Estrada es la de un buen poeta que en el año treinta decide dedicarse a meditar sobre la Argentina y pronto se convierte en autor de un ensayo fundamental, Radiografía de la pampa.

Muchos son también quienes ven en la obra de Martínez Estrada tan sólo un reflejo de la personalidad del propio autor. Así, por ejemplo, León Sigal se propone estudiar los textos de Martínez Estrada como si fueran autobiográficos: "...nos propos entrent dans

³Martínez Estrada: una rebelión inútil (1960); 2a. ed., Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1967 (3a. ed., muy aum., 1986). Para este crítico --perteneciente a la generación de jóvenes argentinos marcados ideológicamente por la Revolución Cubana--, la originalidad del pensamiento y la audacia de la prosa de Martínez Estrada no hacían sino encubrir un falso tono revolucionario que apuntaba siempre a reformas éticas, pero que no se comprometía en un análisis materialista de los problemas argentinos. Resulta curioso que, aunque el propio Sebreli haya matizado más tarde sus primeras opiniones, éstas hayan sido las que tuvieron mayores repercusiones en los acercamientos críticos posteriores. La "autocrítica" de Sebreli puede leerse en el prólogo a la tercera edición.

⁴Estética y mitificación en la obra de Ezequiel Martínez Estrada, Pliegos, Madrid, 1987. Véanse esp. pp. 111-167, donde llega a conclusiones que mucho nos recuerdan los juicios de Sebreli.

le cadre d'une analyse de textes pris comme un discours autobiographique implicite ou explicite".⁵ Según los autores que defienden de una u otra manera una posición semejante,⁶ las "obsesiones" del ensayista serían determinantes para explicar su obra. Un sentimiento más fuerte que él lo habría llevado a identificar su vida con la de su país y a convertirse así en un "enfermo de patria".⁷ Ciertas inclinaciones psicológicas hacia el

⁵Martínez Estrada et le milieu argentin de la première moitié du XXème. siècle. Thèse de troisième cycle, mecanografiada, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1982, p. II.

⁶Dice Juan Manuel Rivera: "El mismo es [...] su mejor biógrafo --aunque sean tan escasos los datos empíricos que nos deja de su paso por la historia--. Es que Don Ezequiel hablaba desde dentro. Al hablar de otros dibujaba su propia cosmovisión tanto o más que la de ellos. Y curó, en esa forma vicaria que fue para él la literatura, la dosis de narcisismo que tenía que traficar necesariamente un alma que buscaba ansiosamente su total realización en la porción de espacio y de tiempo argentino que le tocó vivir y maldecir" (op. cit., pp. 165-166). Para Raúl Vera Ocampo, Martínez Estrada elige estudiar a Sarmiento como figura histórica porque se siente afín a sus problemas y trata de resolver "por las dudas y el fracaso de aquél, su propia incógnita". Cf. "El 'Sarmiento' de Martínez Estrada: un ensayo de autobiografía", Sur (Buenos Aires), 1965, núm. 295, p. 61. La pregunta que Martínez Estrada pone en boca de Sarmiento es, según este crítico, "su pregunta": "Quiere dejar la historia para intuirse a sí mismo" (p. 62).

⁷Con estas palabras se refiere a Martínez Estrada el ensayista Bernardo Canal Feijóo, en "Los enfermos de patria", Sur, 1965, núm. 295. Dice allí: "Fue el último de los grandes argentinos 'poseso' de amor a la patria; esto es, presa del pathos patriótico en grado patológico [...]. Mal de desubicación en un presente histórico trastornado, y refugiado en una 'primigeneidad' [...] que acaba remitiéndose a infusas 'matrices' devoradoras. Un pathos de un contenido históricamente extemporáneo, y psicológicamente represivo [que] no estaba asistido de una voluntad 'positiva' de trascendencia hacia adelante..." (p. 24). Esta misma idea estaba ya presente en un trabajo más antiguo de Canal Feijóo, "Radiografías fatídicas", Sur, 1937, núm. 37, pp. 63-77.

profetismo son también para algunos críticos determinantes de su obra.⁸

Otra forma usual de interpretar las ideas de Martínez Estrada consiste en reducir sus ensayos a componentes últimos como "pesimismo" o "telurismo": prácticamente no hay crítico que no haga alusión a estas constantes en su pensamiento y al peso innegable que tuvieron en él ciertas lecturas --Nietzsche, Spengler, Keyserling sobre todo.

Por fin, para muchos críticos Martínez Estrada fue un buen escritor metido a mal sociólogo. Esta dualidad se reflejaría en sus ensayos, rescatables desde el punto de vista artístico, pero no desde el de las ciencias sociales. Así, la elección del ensayo habría permitido a Martínez Estrada encontrar un buen disfraz para lo que Jorge Abelardo Ramos denomina su "lirismo ideológico".⁹ Para desvalorizar el ensayo de Martínez Estrada el propio Ramos ha

⁸James Maharg, A call to authenticity: the essays of Ezequiel Martínez Estrada, Romance Monographs, University of Mississippi, 1977. Dice allí: "in so many instances [Martínez Estrada] reduces the problems of any given society to the level of moral problems, and the reference to the Gospels in the last line [se refiere en este caso a la "Exhortación a los jueces" contenida en Exhortaciones, obra de 1957] serves to confirm the impression of the invoking of a prophetic wrath that the critic has sensed from the beginning" (p. 165). Insiste una y otra vez este autor en que había en el argentino marcadas tendencias temperamentales hacia el fatalismo.

⁹El ensayo de Martínez Estrada debe, según este crítico, "ser incluido en ese género anfibio del 'lirismo ideológico' propio del moderno bizantinismo literario que aparenta encontrar su órbita en los problemas más rigurosos". Cf. Jorge Abelardo Ramos, Crisis y resurrección de la literatura argentina, Indoamérica, Buenos Aires, 1954, p. 36.

empleado uno de los recursos más eficaces: la lectura literal, que reduce a la incomprensión total la fuerza sugestiva y la riqueza de matices de su prosa.¹⁰

Mientras tanto, el descubrimiento de manuscritos inéditos de Martínez Estrada,¹¹ así como la aparición de múltiples recopila-

¹⁰"Muerte y desfiguración del Martín Fierro", "Un escritor de lengua inglesa, ¿gran escritor argentino?", "José Hernández, 'burgués descontento'" y "La política como historia" son los capítulos que Jorge Abelardo Ramos dedica específicamente a Muerte y transfiguración en la obra arriba citada. El intento de Martínez Estrada por descubrir las causas profundas de la creación de Hernández (tema al que me referiré en el capítulo III de este trabajo) se reduce según Ramos a que para el ensayista Hernández "no es un hombre concreto" y a que el autor y la obra "están trascendidos por un espíritu omnipotente y maligno que lo subyuga todo y que hace de Hernández un sujeto de su poder, semiconsciente de su propia creación poética" (p. 36). Por su parte, Fermín Chávez, en Civilización y barbarie en la historia de la cultura argentina, 4a. ed., Los Coihues, Buenos Aires, 1988, se muestra también molesto con el análisis que Martínez Estrada dedica a Hernández: "sólo parece interesarle lo que no sabemos de José Hernández. En realidad, se trata de transferir a causas desconocidas lo que es históricamente comprobable y claro" (p. 70). Y si Martínez Estrada defiende la posibilidad de una lectura no literal del Poema, Chávez llega a la extrema simplificación de afirmar que, según el ensayista, el Martín Fierro es "un poema enigmático, escrito en cifra a la manera ocultista" (p. 73). Y los extremos de su lectura literal lo llevan a reducir el concepto de lo gauchesco (noción que, como procuro demostrar en el capítulo II de mi trabajo, era central para Martínez Estrada) en estos términos: para Martínez Estrada, Hernández "no pertenecía al partido de los gauchos sino al de los gauchescos" (p. 75).

¹¹Joaquín Roy tuvo a su cargo la edición de los diarios de viaje de Martínez Estrada por los Estados Unidos, publicados con el título de Panorama de los Estados Unidos, Torres Agüero editor, Buenos Aires, 1985. Existe en la Fundación Ezequiel Martínez Estrada (en cuya biblioteca trabajé) un rico acervo de textos manuscritos que sólo recientemente se están sacando a la luz. Así, por ejemplo, los originales agrupados bajo el título general de Sentido de la paradoja, texto íntegramente dedicado al estudio de esta figura del lenguaje y del pensamiento, todavía inédito. Se encuentran también manuscritos dispersos sobre literatura argentina

ciones de textos suyos parecen presagiar nuevos tiempos para la crítica.¹² Por otra parte, paulatinamente se presta mayor atención a juicios que habían quedado rezagados, como el de Jorge Luis Borges sobre la poesía de Martínez Estrada,¹³ o el de Luis Emilio Soto sobre el carácter original de sus ensayos.¹⁴ O, inversamente,

que permitirían completar los artículos sueltos sobre la materia compilados por Enrique Espinoza (véase infra, n. 13). Hay incluso estudios inéditos de Martínez Estrada sobre otros temas que le preocupaban: problemas de lógica y matemática, ajedrez y música.

¹²Enrique Espinoza (seudónimo de Samuel Glusberg) fue uno de los amigos más cercanos de don Ezequiel y su albacea literario. Gracias a su preocupación, se recopilaron varios artículos dispersos de Martínez Estrada en las siguientes antologías póstumas: Para una revisión de las letras argentinas, Losada, Buenos Aires, 1967; Leer y escribir, Joaquín Mortiz, México, 1969; En torno a Kafka y otros ensayos, Seix Barral, Barcelona, 1967. Por su parte Roberto Yahni se ha hecho cargo de la recopilación de los Cuentos completos de Martínez Estrada, Alianza, Madrid, 1975.

¹³Cf. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, Antología poética argentina, Sudamericana, Buenos Aires, 1941. Allí se considera a Martínez Estrada "nuestro mejor poeta contemporáneo" (p. 8). Uno de los primeros en comentar la aparición de la Radiografía, Borges había observado muy tempranamente que "Como todo poeta inteligente, Ezequiel Martínez Estrada es un buen prosista". Cf. su reseña sobre Radiografía de la pampa, Crítica (Buenos Aires), 16 de septiembre de 1933, reprod. en Carlos Adam, Bibliografía y documentos de Ezequiel Martínez Estrada, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1968, p. 220. Borges habrá de perseverar, aun para enojo del propio Martínez Estrada, en esta estimación. Y la llevará más lejos todavía: en un prólogo escrito para el proyecto de su Biblioteca personal, opina que "Su admirable poesía ha sido borrada por una vasta obra en prosa". Cf. Biblioteca personal (prólogos), Alianza, Madrid, 1988, p. 116. De todos modos, Borges reconoce en obras como Muerte y transfiguración un aporte imprescindible; en este caso, para el estudio de la gauchesca.

¹⁴La opinión de Luis Emilio Soto constituye una temprana excepción a esta tendencia, ya que critica el propósito de clasificar la Radiografía como obra de sociología, historia o psicología social, y la recupera como una interpretación a la vez histórica y estética de la realidad argentina: "Martínez Estrada

se empieza a reclamar la necesidad de revisar ciertos conceptos cristalizados sobre su obra y se comienza a abrir nuevos rumbos a la investigación.¹⁵ Los estudios biográficos de Pedro Orgambide y David Viñas,¹⁶ así como los trabajos de Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo y David William Foster dedicados al análisis textual e ideológico de Radiografía de la pampa y Muerte y transfiguración¹⁷ han resultado muy sugerentes para quien escribe estas

histórica y estética de la realidad argentina: "Martínez Estrada intenta comprender el sentido de la realidad argentina. Lo que para el pensamiento especulativo sería una abstracción susceptible de ser descompuesta en conceptos, para el poeta es un problema de forma y de símbolos. Por eso aborda su objeto por vía intuitiva". Cf. "Análisis espectral de la Pampa", en Crítica y estimación, Sur, Buenos Aires, 1938, p. 119.

¹⁵Guillermo Sucre, "La nueva crítica", en César Fernández Moreno, coord., América Latina en su literatura, 7a. ed., Siglo XXI-UNESCO, México, 1980, se refiere a la obra de Martínez Estrada como uno de los principales antecedentes de la nueva crítica con fundamento histórico o sociológico (p. 271). Observación estimulante en cuanto abre nuevas perspectivas para analizar a nuestro autor como algo más que un ensayista dedicado a asuntos sociológicos.

¹⁶Cf. Pedro Orgambide, Radiografía de Ezequiel Martínez Estrada, CEDAL, Buenos Aires, 1970 y Genio y figura de Ezequiel Martínez Estrada, EUDEBA, Buenos Aires, 1980; David Viñas, "Ezequiel Martínez Estrada, hace tiempo y allá lejos", Cuadernos Americanos, 1983, núm. 6, pp. 154-171.

¹⁷Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia, CEDAL, Buenos Aires, 1983, esp. "Martínez Estrada: de la crítica a 'Martín Fierro' al ensayo sobre el ser nacional", pp. 117-125, Beatriz Sarlo, "El ensayo como forma del problema argentino. Una aproximación a Radiografía de la Pampa", Dispositio (Universidad de Michigan), 1984, núms. 24-26, pp. 149-159, David William Foster, "Hacia una lectura desconstructivista de 'Radiografía de la pampa' de Martínez Estrada", Caravelle (Université de Toulouse-Le Mirail), 1983, núm. 41, pp. 81-94.

páginas, ya que representan variados esfuerzos por renovar la crítica martinezestradiana a partir de diversos análisis de su vida y de su obra que no toman en cuenta las ideas trilladas sobre el autor; esto constituye, a mi modo de ver, la forma más radical de criticar a la crítica. Sin embargo, a pesar de estos importantes esfuerzos, todavía queda mucho por hacer para establecer el verdadero alcance de los escritos de Martínez Estrada.

Una vez revisados a grandes rasgos los problemas generales para la comprensión de la obra de Martínez Estrada, es necesario detenerse en los problemas específicamente relacionados con Muerte y transfiguración, que es el objeto del presente estudio. Varios críticos consideran, como ya se dijo, que en la Radiografía se encuentran las claves de su producción total. Tal es, por ejemplo, la opinión de Peter Earle: "...it would be no exaggeration to say that Don Ezequiel's essays after 1933 were in many cases extensive supplements and appendices to the complaints first registered in X-Ray of the Pampa".¹⁸ Son pocos quienes admiten que sus obras posteriores puedan competir en valor con la Radiografía¹⁹ y, por

¹⁸Prophet in the wilderness; the works of Ezequiel Martínez Estrada, The University of Texas Press, Austin, 1971, pp. 66-67.

¹⁹Uno de los escasos ejemplos de revaloración de las obras posteriores de Martínez Estrada es el constituido por la obra de Roberto Fernández Retamar, quien dice respecto de su producción ensayística: "La más relevante de aquellas obras es la que constituye, en rigor, una nueva salida de Radiografía de la pampa: Muerte y transfiguración de Martín Fierro (1948)". Cf. "Razón de homenaje", Casa de las Américas (La Habana), p. 9. A su vez, Fernández Retamar cita el juicio de Manuel Pedro González sobre Muerte y transfiguración, libro al que este último considera el

tanto, Muerte y transfiguración sigue relegada en la mayoría de los casos a un puesto secundario.

Al mismo tiempo, e incluso entre aquellos estudiosos que han advertido el interés autónomo de Muerte y transfiguración como una interpretación original del Martín Fierro, existe una opinión generalizada sobre la dificultad de su lectura y la imposibilidad de sintetizar obra tan compleja. El ensayo tiene para varios críticos como Altamirano y Sarlo el mérito de ofrecer algunas ideas brillantes que deben entresacarse de un maremágnum de frases reiterativas combinadas en una compleja organización que hace muy difícil su comprensión.

El presente trabajo busca proponer una lectura comprensiva de Muerte y transfiguración, que permita descubrir qué hace Martínez Estrada con el Martín Fierro y de qué manera lo vincula con el estudio de la cultura argentina. Esta tarea me llevará necesariamente a discutir las ideas sobre este ensayo resumidas más arriba: ¿Es cierto que Muerte y transfiguración carece de un perfil original? ¿Es cierto que no es más que un conglomerado de ideas sin unidad? Y estas preguntas, a su vez, me conducen a tomar una determinada posición frente a la crítica.

Asimismo me interesa ahondar en el modo de trabajo implícito en el ensayo, así como en las categorías de análisis propuestas de

del siglo llevamos andado". Cf. "Proceso y sentencia en la historia argentina", en Estudios sobre literatura hispanoamericana, Cuadernos Americanos, México, 1951, p. 76.

Al mismo tiempo, me interesa ahondar en el modo de trabajo implícito en el ensayo, así como en las categorías de análisis propuestas de manera novedosa por Martínez Estrada para el estudio del Poema. Por otra parte, también propongo indagar cuál es la finalidad de su revisión del Martín Fierro. Como espero demostrar, Muerte y transfiguración es obra caracterizada por una actividad transvaluadora que busca cambiar de signo la lectura que tradicionalmente se hacía del Poema. Martínez Estrada propone en su ensayo volver al texto y rescatar su valor como el libro de los libros argentino, pero siempre mostrando que la grandeza del Poema no es la que de manera frecuente y acrítica se considera como tal.

Al emprender este trabajo he considerado conveniente combinar una lectura textual con un enfoque de carácter biográfico, aunque sobre este segundo enfoque habría que hacer alguna aclaración metodológica. Porque, sobre todo, propongo considerar la biografía de Martínez Estrada bajo una nueva perspectiva, que no reduzca sus preocupaciones de artista y pensador a obsesiones psiquiátricas, que estudie sus obras a la luz de la época en que le tocó vivir y que se plantee la posibilidad de que existan tensiones y cambios en su pensamiento.

Las siempre iluminadoras reflexiones de Fernand Braudel son indicio de una vía alternativa de acercamiento a la relación entre vida y obra. Cuando el historiador francés dice "L'Argentine de Ezequiel Martínez Estrada, c'est Ezequiel Martínez Estrada lui-meme", lo hace en un sentido muy diferente del reduccionismo

psicológico. En efecto, su idea se completa con esta otra: "tout intellectuel de ces pays jeunes [los países de América Latina] ne peut se comprendre lui-même qu'en comprenant son pays, en se l'expliquant à lui-même et aux autres".²⁰

De este modo, entre el individuo y su obra es posible postular la existencia de otra instancia: su "biografía social", que en el caso de Martínez Estrada se traduce en su incorporación a la sociedad como representante de la inteligencia crítica, y que ilumina aspectos centrales de su producción. En el trabajo que aquí presento se escoge esta vía de análisis, ya que, en mi opinión, no debe establecerse una relación simplista entre los rasgos biográficos de un autor y el contenido de su obra, ni hacer del análisis de sus declaraciones explícitas o de sus rasgos de carácter la forma obligada de aproximarse a sus textos.

La necesidad de plantear un nuevo punto de vista respecto de la vida de Martínez Estrada me ha llevado a proponer, en el Capítulo I de esta tesis, ciertos rasgos significativos de su "biografía social": su tipicidad como miembro de las capas medias argentinas, su progresivo distanciamiento de los círculos representativos de la cultura oficial y su actitud de intelectual independiente, que lo llevará al ensayismo y a la crítica de la cultura. Tras examinar someramente la trayectoria biográfica del autor hasta 1948, propongo que una de las claves para entender su

²⁰"Le jeu des portraits", Annales E.S.C. (París), 1948, núm. 3, pp. 437-438.

obra radica en su deliberada automarginación del ámbito de la cultura oficial, fenómeno cuya explicación no se agota con el estudio de determinantes psicológicas sino que se relaciona con la inserción del autor en el panorama social y cultural de la Argentina de su época: ¿cuál era la "ortodoxia" respecto de la cual Martínez Estrada se proclama "heterodoxo"? Esto no implica, ni mucho menos, que sea mi pretensión explicar la obra de Martínez Estrada como producto exclusivo de esta "biografía social", pero sí abundar en detalles que la crítica no suele tomar en cuenta y que nos permiten iluminar algunos aspectos profundos de sus textos y de las preocupaciones de época a las que se propuso dar respuesta.

De allí que me propongo estudiar las razones que llevaron a Martínez Estrada a convertirse en un hombre de frontera entre dos "mundos": el de la Argentina tradicional y el de la Argentina "aluvional", que cambió su fisonomía con la llegada de los inmigrantes y la eclosión de nuevos sectores sociales. Me propongo también estudiar las razones por las que Martínez Estrada decide alejarse de la élite cultural y adoptar una posición crítica como intelectual independiente que lo llevará al ensayismo y a emprender una interpretación heterodoxa de la realidad argentina.

Para el caso específico del ensayo que nos ocupa, es necesario examinar, además, qué razones condujeron a Martínez Estrada a dedicar un estudio al Martín Fierro. Esto es, qué preocupaciones personales y de época lo hicieron sentir la necesidad de aportar un nuevo análisis sobre una obra que mucho había dado ya qué decir a

la crítica argentina y cuya discusión, sin embargo, no estaba agotada. La respuesta que intento dar a estas preguntas es básicamente histórica, y con este tema cierro la primera parte del presente trabajo.

En el segundo capítulo de esta tesis trataré las principales categorías de análisis propuestas por Martínez Estrada para entender el Martín Fierro: lo gauchesco, la frontera y el tipo gauchesco, categorías que en mi opinión constituyen un aporte original a la crítica del Poema y permiten, a su vez, a Martínez Estrada llevar a cabo su tarea de vincular texto y contexto así como validar el pasaje de uno a otro. Considero que ellas resumen, además, el principal aporte teórico del ensayista a la crítica del Poema y de la historia de la literatura argentina. En efecto, Martínez Estrada muestra la necesidad de estudiar al gaucho protagonista del Poema como tipo social ligado a una determinada forma histórica de producción, y al mismo tiempo busca demostrar que el elemento histórico y social recibe un tratamiento artístico en el Poema.

Respecto de los críticos que sólo ven en Martínez Estrada un buen poeta metido a mal sociólogo, en esta tesis espero también mostrar que el ensayo no es un género ambiguo que permita disimular las imprecisiones de un mal científico social bajo el disfraz de un buen prosista. El ensayo tiene su propia legalidad y su propia necesidad. Martínez Estrada, en cuanto ensayista, encontró en ese género la forma más apropiada para dar expresión a una visión

coherente del mundo. De esto me ocuparé en el tercer capítulo de la tesis, donde estudiaré las principales estrategias de Muerte y transfiguración. Mi propósito consistirá en demostrar que el ensayo tiene un orden interno regido por un principio constructivo dinámico, el principio inversor de signos, que nos descubre a un poderoso crítico de la cultura preocupado por revertir toda interpretación dogmática y enseñarnos a ver el otro lado de las cosas. La permanente oposición del ensayo a las visiones ortodoxas del Martín Fierro constituye la clave de su propia interpretación y un camino válido para aproximarnos al sentido de su texto. Así, con esta tesis espero mostrar que Muerte y transfiguración no es un conglomerado de ideas sin organización, sino una unidad con sentido. Por otra parte, este capítulo constituirá, según espero, una respuesta implícita a aquellos críticos que someten la obra a una malintencionada lectura literal.

El ensayo estudiado constituye una obra heterodoxa. Fronteriza, como lo fue su autor, entre dos mundos (el de la Argentina tradicional y la Argentina de la inmigración, entre la cultura de élite y la cultura de masas), fronteriza, como lo fue el Poema al que está dedicada (entre la civilización y la barbarie), Muerte y transfiguración es una obra no académica que busca debatir problemas literarios y una obra no sociológica que busca un acercamiento de la literatura a las ciencias sociales. El aporte de Martínez Estrada no se agota así en una serie de observaciones agudas y originales sobre el texto del Poema, sino que se consti-

tuye en un estudio de la frontera y la marginalidad, respuesta de un intelectual sensible ante una sociedad plural que él considera sufre un desencuentro con su pasado y su literatura.

I. EL AUTOR Y LA OBRA

Con Muerte y transfiguración se produce el encuentro entre un ensayista, Ezequiel Martínez Estrada, y un texto, el Martín Fierro. ¿Quién es ese ensayista? ¿A qué obedece su interés por esa obra? ¿A quién va dirigido su ensayo? A su vez, el Martín Fierro ha suscitado una amplia bibliografía crítica, a la que Martínez Estrada remozará de acuerdo con preocupaciones de época refractadas según su particular visión. ¿Qué significa, pues, la publicación en 1948 de este ensayo crítico sobre el Poema de los argentinos?

1. El autor

Breve biografía

Ezequiel Martínez Estrada nace en 1895 en San José de la Esquina, provincia de Santa Fe. Hijo inteligente de inmigrantes pobres, pasa muy tempranamente a Buenos Aires para cursar el bachillerato.¹ Acabado éste, abandona sus estudios formales y se convierte en autodidacto.

¹Pedro Orgambide compara al joven Ezequiel con "Binomio", personaje de Juvenilia, a quien Miguel Cané caracteriza como el alumno de clase media que sólo cuenta con su inteligencia para abrirse camino entre el grupo de compañeros de clase alta. Cf. Genio y figura de Ezequiel Martínez Estrada, p. 20.

Contemporáneo del filósofo Francisco Romero, los críticos Ricardo Rojas y Roberto Giusti, los poetas Enrique Banchs, Evaristo Carriego, Baldomero Fernández Moreno, Oliverio Girondo y Alfonsina Storni, los novelistas Roberto Arlt, Benito Lynch, Ricardo Güiraldes, Manuel Gálvez y Alberto Gerchunoff, algunos investigadores lo integran a la llamada "generación de 1925". Entre 1920 y 1940 alcanzaron su madurez intelectual dos generaciones, entre las cuales advierte Henríquez Ureña una sutil diferencia: por un lado, está aquella generación que va progresivamente apartándose de los ideales modernistas, integrada por los hombres nacidos entre 1880 y 1896 --que corresponde cronológicamente a Martínez Estrada--, y, por otro, la nueva generación, un poco más joven --Borges había nacido con el siglo--, en la que anida el primer vanguardismo.² Martínez Estrada no tomó parte activa en ningún grupo o capilla literaria, y se mantuvo en

²Este testimonio aparece en el capítulo "Problemas de hoy (1920-1940)", con el que Pedro Henríquez Ureña cierra su libro Las corrientes literarias en la América Hispánica (1945), FCE, México, 1978. Este autor, que conoció cercanamente a Martínez Estrada, dejó un valioso testimonio sobre los hombres de cultura con los que él mismo convivió y que ocuparon el horizonte intelectual posterior al modernismo. Sintetiza Henríquez Ureña: "Nuestra literatura ha seguido, desde entonces, dos caminos: uno en el que se persiguen sólo fines puramente artísticos; otro en que los fines en perspectiva son sociales" (p. 189). Estas palabras permiten caracterizar en buena medida el ambiente de las letras argentinas, entre dos polos: el "puramente artístico", de algún modo, el grupo Martín Fierro y Florida, y el que se preocupaba primordialmente por una literatura social, caracterización que bien cuadra a Boedo.

cierto modo "equidistante" --como Arlt-- de Florida y de Boedo.³ Si se tiene en cuenta, además, que cuando comienza su carrera como escritor, se vive en Argentina un acelerado proceso de especialización de la crítica literaria y filosófica, con la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras y la organización de centros de estudios avanzados,⁴ se comprende que la "soledad" a la que se refirió como característica suya Martínez Estrada es en buena medida cierta. Fue de alguna manera un artista y pensador a deshora, puesto que se ganaba la vida en un cargo burocrático y

³Existen notables coincidencias entre la posición pública de Martínez Estrada y la de Roberto Arlt, sólo cinco años menor que el primero, y que conoció la misma Buenos Aires. Entre estas coincidencias se cuentan su no participación en los grupos de Florida y Boedo, su simpatía por las ideas anarquistas y su crítica de la vida urbana. Para el caso de Arlt, véase el libro de Stasys Goštautas, Buenos Aires y Arlt. (Dostoievsky, Martínez Estrada y Scalabrini Ortiz), Espasa Calpe, Madrid, 1977. Goštautas hace una buena caracterización de Florida y Boedo (pp. 33-49) y de la "Década infame", que sirve para iluminar aspectos del pensamiento del propio Martínez Estrada.

⁴Tal es el caso del Instituto de Filología dirigido primero por Ricardo Rojas y, a partir de 1927, por Amado Alonso. La crítica académica estuvo representada por investigadores como Angel Rosenblat, Pedro Henríquez Ureña, Raimundo Lida, María Rosa Lida, José M. Monner Sans, Angel J. Battistessa, Eleuterio Tiscornia, Emilio Carilla, Antonio Pagés Larraya, Enrique Anderson Imbert. Por su parte, filósofos como Francisco Romero, Coriolano Alberini, Risieri Frondizi, Eugenio Pucciarelli, Carlos Astrada, realizan su obra en el marco de la Facultad de Filosofía y Letras. Véanse Rodolfo Borello, "La crítica moderna", en Guillermo Ara et al., Historia de la literatura argentina, vol. 3, CEDAL, Buenos Aires, 1968, pp. 1064-1079 y el prólogo que dedica Graciela Perosio a R. F. Giusti, R. A. Arrieta et al., La profesionalización de la crítica literaria. Antología, CEDAL, Buenos Aires, 1980, pp. I-IV.

esporádicamente dictaba clases en escuelas secundarias.⁵ De este modo, no vive de lo que escribe ni de enseñar lo que sabe.⁶ Su acercamiento a Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Enrique Espinoza, Victoria Ocampo y Arnaldo Orfila Reynal y su eventual colaboración en revistas, ciclos de conferencias, etcétera, no permiten pensar que dejara en algún momento de ostentar una muy meditada conducta independiente.

Si se retoman ciertos datos de la biografía de Martínez Estrada, se descubre que su inserción en el ambiente cultural argentino no es el resultado de un comportamiento excéntrico. Su biografía, que es en ciertos aspectos absolutamente singular --singularidad exagerada por algunos críticos--, resulta, por otra parte, absolutamente "típica" si se la pone en relación con datos estadísticos de la época. Así, el incremento de la afluencia

⁵Pedro Orgambide ha sabido ver con agudeza la significación de esta atadura a un trabajo burocrático. Por una parte, nos muestra a Martínez Estrada como "un típico representante de nuestras capas medias", a quien el horario, la rutina y el sueldo producen una sensación de seguridad en un mundo cambiante; por la otra, era un escritor que se sentía complacido en llevar una vida diferente de la de los creadores coetáneos: los que escribían "en la estancia, las quintas, las casas de París" y los que merodeaban las pensiones, los hoteles baratos y las redacciones de los periódicos. Cf. Radiografía de Ezequiel Martínez Estrada, pp. 33-36.

⁶Si bien algunas de sus obras le valieron premios consistentes en sustanciosas remuneraciones (recibe, entre otros, el Premio Nacional de Letras correspondiente a 1929 por Títeres de pies ligeros y Humoresca, y en 1937 el Segundo Premio de la Comisión Nacional de Cultura por Radiografía de la pampa), Martínez Estrada siguió durante veinticinco años, es decir, hasta que se jubiló, atado a su sueldo del correo. Véase Carlos Adam, op. cit., pp. 245-247.

inmigratoria coincide con la llegada de los abuelos Martínez y Estrada a la Argentina; los efectos del acelerado proceso de alfabetización se hacen sentir en sus años de niñez; se registra un alto coeficiente de migración campo-ciudad para las mismas fechas en que el joven Ezequiel llega a Buenos Aires; por fin, los llamativos datos sobre la enorme afluencia a bibliotecas públicas de un nuevo sector de la clase media concuerdan con el momento en que Ezequiel comienza su carrera de autodidacto.⁷

Algunos de los momentos clave para entender la inserción social de Martínez Estrada son los que corresponden a lo que denomino un "hijo inteligente de inmigrantes pobres", que buscará su ubicación en una sociedad de terciarización prematura. Artista y pensador "a deshora", Martínez Estrada pertenece a las capas medias ilustradas de la sociedad; pero, después de unos pocos años en que se acerca a la élite cultural, que lo premia como buen poeta, decide distanciarse de ella al mismo tiempo que elige un nuevo camino: el ensayo.

El ensayista

Escritor precoz, Martínez Estrada publica en su juventud varios libros de poesía (Oro y piedra, 1918, Nefelibal, 1922,

⁷Cf. Gino Germani, Estructura social de la Argentina (1955), Solar, Buenos Aires, 1987. Para el movimiento cultural y editorial de la época, véase Adolfo Prieto, El discurso criollista en formación de la Argentina moderna, Sudamericana, Buenos Aires, 1988, esp. Introducción y Capítulo I.

Motivos del cielo 1924, Argentina, 1927, Humoresca y Títeres de pies ligeros, 1929). A partir del año treinta se define como ensayista. Son sus obras principales Radiografía de la pampa (1933), La cabeza de Goliat (1940), Sarmiento (1946), Los invariantes históricos en el Facundo (1947), Muerte y transfiguración de Martín Fierro (1948), El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson (1951), Heraldos de la verdad (1957), Análisis funcional de la cultura (1960), Diferencias y semejanzas entre los países de la América Latina (1962), Realidad y fantasía en Balzac (1964), Martí: el héroe y su acción revolucionaria (1966) y Martí revolucionario (1967). La sola enumeración de estos títulos muestra una varia preocupación por la literatura, la filosofía, la crítica de la cultura y la indagación de los problemas argentinos y latinoamericanos.

El año 1933, fecha en que se publica Radiografía de la pampa, representa, tanto para el autor como para sus críticos, un momento clave que simboliza una ruptura con su pasado como poeta y el comienzo de su trayectoria como ensayista. Si bien no es estrictamente cierto que a partir de 1933 el oficio de poeta quede clausurado,⁸ ni que la Radiografía sea su primera obra en prosa,⁹

⁸Además de poesías sueltas aún no recogidas en libro, publica en los últimos años de su vida Coplas de ciego, Sur, Buenos Aires, 1958 y de manera póstuma aparecen Otras coplas de ciego, Sur, Buenos Aires, 1968.

⁹Martin S. Stabb analiza sus primeros ensayos en "Ezequiel Martínez Estrada: the formative writings", Hispania (Washington D.C.), 1966, núm. 1, pp. 54-59.

sí hay un cambio cualitativo en su producción y en su posición como escritor.

El propio Martínez Estrada declaró en más de una ocasión que el golpe de Estado de Uriburu y la restauración del orden conservador luego de la experiencia yrigoyenista (experiencia por la cual tuvieron acceso por primera vez al poder en Argentina las capas medias) le "revelaron" la existencia de una Argentina desconocida, así como su propia misión de explorador de esa realidad sumergida. Es entonces cuando Martínez Estrada decide repudiar su propio pasado, una etapa dedicada a lo que años más tarde llamará "el culto de las letras":

Con Radiografía de la Pampa yo cancelo, no del todo pero casi definitivamente, lo que llamaría la adolescencia mental y la época de mi vida consagrada al deporte, a la especulación y al culto de las letras. Radiografía de la Pampa significa para mí una crisis, por no decir una catarsis, en que mi vida mental toma un rumbo hasta entonces insospechado [...].

Radiografía es, pues, un apocalipsis, una revelación o puesta en evidencia de la realidad profunda.¹⁰

La crítica ha abundado en detalles que apoyan y completan su propia interpretación del problema.¹¹ Para León Sigal es sintomático que Martínez Estrada haya sido, antes de 1933, un joven poeta laureado por quienes en los años veinte representaban la cultura

¹⁰Ezequiel Martínez Estrada, "Prólogo inútil", en Antología, FCE, México, 1964, pp. 12-13.

¹¹Para un buen resumen de las variadas circunstancias a las que se atribuye el cambio de orientación literaria de Martínez Estrada, véase Roberto Fernández Retamar, art. cit., pp. 7-8.

oficial. Recibe varios premios de primer orden y es saludado con honores por Leopoldo Lugones:¹²

Todo ocurre en este primer período de la producción [el anterior a 1930] como si el autor sólo viese la vía de entrada en la cultura oficial como medio de desarrollo de su obra y de su afirmación personal. Esta opción abriría la vía de integración en la comunidad argentina con el consentimiento de un público de argentinos de vieja cepa (y de su imagen interna de éste), ideológicamente identificados con el pasado heroico o rural previo a la inmigración. Es un público ligado también a los intereses de la economía exportadora, ante el cual el poeta desempeña la misión de exaltar una realidad serena [...], idealizada. Es el mismo público del sobreviviente Paul Groussac o de los todavía jóvenes Leopoldo Lugones o Ricardo Rojas, bardos y ensayistas oficiales...¹³

Resulta también significativo que el joven poeta no hubiera participado activamente en los grupos de artistas no consagrados que hacían sus primeras armas en revistas literarias:

La elección del primer período determinó a su vez netas exclusiones que contribuyen a iluminar su sentido. No participó, o sólo esporádicamente, en otros círculos que los más oficiales, no colaboró en las revistas de vanguardia, mantuvo una hostilidad exacerbada contra sus representantes. Los colocaba entre los destructores de las tradiciones, de los padres, acusándolos de introducir las modas destructivas de Europa, en consecuencia, de pactar con el caos. Los transforma en terroristas que arrojan bombas o que se avienen a tratar con el malevaje aludiendo al criollismo de Borges y sus amigos de Florida. También quedaron

¹²Testimonio de ello es el artículo "Laureado del gay mester", aparecido en La Nación (Buenos Aires), el 18 de agosto de 1929, p. 2, reproducido en Carlos Adam, op. cit., pp. 214-219.

¹³Martínez Estrada, radiógrafo. Mecanografiado. Paris, s.f., p. 41.

fuera de su orbe poético sus preocupaciones políticas de izquierda que menciona cuando se refiere a sus años juveniles.¹⁴

En mi opinión esta observación es notable, aunque difiero con Sigal en cuanto éste ofrece una explicación que privilegia el componente psicológico individual y relega a un segundo plano su posible relación con el contexto social:

La reorientación se encuentra entonces en la biografía profunda de Martínez Estrada, en la respuesta a la ineficaz búsqueda de gratificar sus conflictos en la primera actitud de poeta oficial, así como en el vaciamiento del proyecto elitista [...]. En la etapa que inicia la Radiografía los mismos términos adoptarán una combinación contraria: [...] en lugar de ocultarlos, los conflictos íntimos son representados [...]. Revelar la Argentina profunda es enunciar y organizar los impulsos y los conflictos que lo agitan. De ahí, por lo demás, la fortísima carga emocional que tienen sus ensayos.¹⁵

Pero sí coincido con Sigal en la necesidad de ahondar en la comprensión de la "conversión" de 1930, clave para entender el grupo de ensayos integrado por la Radiografía de la pampa (1933), La cabeza de Goliat (1940), el Sarmiento (1946) y Muerte y transfiguración (1948).

¹⁴Op. cit., p. 42. Al respecto dice Pedro Orgambide: "Aunque Martínez Estrada simpatizó con el socialismo desde su primera juventud, aunque leyó las numerosas hojas de tendencia anarquista, anarcosindicalista y socialista (en que colaboraban numerosos poetas de su tiempo), no se sumó a ninguna de esas publicaciones. No se guió tampoco por las obras, entonces muy difundidas, de José Ingenieros (tan leído por la izquierda, como más tarde lo serían las obras de Aníbal Ponce). En realidad, antes de la crisis del 30, Martínez Estrada, preocupado por problemas estéticos y filosóficos de otra índole, permaneció alejado de la política", Genio y figura de Ezequiel Martínez Estrada, p. 37.

¹⁵Op. cit., p. 47.

Radiografía de la pampa constituye un hito, no sólo en la biografía de Martínez Estrada, sino en la historia de las ideas en América Latina. A partir de la Radiografía Martínez Estrada empieza a referirse a su tarea como el ejercicio de la inteligencia crítica.¹⁶ La revolución de Uriburu produce en Martínez Estrada el mismo efecto que el affaire Dreyfus en los hombres de letras franceses. Martínez Estrada toma conciencia de que su lugar en la sociedad es el de los intelectuales, clase pensante que no está constituida por políticos, pero que hace política; que no pertenece al pueblo, pero se erige en su portavoz, y que ve justificado su puesto en la comunidad, no sólo por su creatividad, sino también por su espíritu crítico y su "compromiso".¹⁷ Esta es la contrapar-

¹⁶Dice en 1946: "Ante todo, y por sobre todo, el pensador y el artista tienen una misión intransferible, superior a su voluntad, que es la de revelar lealmente aquello que suscitan en él las cosas del mundo en que vive [...]. Entre nosotros se ha perdido la costumbre de la libertad de pensamiento y mucho más la costumbre de hablar a hombres intelectualmente libres [...]. Quiero decir una libertad que constele un pensamiento y un idioma americanos y particularmente argentinos en el recipiente mayor iberoamericano". Véase "Prólogo", en La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires (1942), Revista de Occidente, Madrid, 1970, p. 12. Al referirse al tema de una colaboración que Martínez Estrada envía desde La Habana a Buenos Aires para el homenaje a Victoria Ocampo, esto es, hacia 1962, dice Jaime Rest: "mediante el contraste establecido entre el coraje individual del escritor y la desintegración que creía observar en el ámbito circundante, Martínez Estrada ensayó una interpretación de la misión que debía cumplir la inteligencia en la Argentina". Véase "Evocación de Martínez Estrada", Sur, 1965, núm. 295, p. 69.

¹⁷Años después, en 1959, dirá Martínez Estrada: "Compañeros y paisanos: ahora descubro que soy un dreyfusard", esto es, se considera un trabajador del intelecto, cuya labor lo distingue tanto del pueblo como de los detentadores del poder, y su única esclavitud es la de la libertad de pensamiento. Y agrega: "Esa

te sociológica de la "soledad" de Martínez Estrada, que no se agota, como vemos, en un rasgo de carácter.

En efecto, entre el hombre público de la Generación del 80 y el especialista asalariado de nuestros días, Martínez Estrada representa al intelectual latinoamericano, carente de un puesto fijo en la sociedad, pero ya iniciado en un proceso de profesionalización, que tiene para ofrecer a la sociedad su independencia y su espíritu crítico.

Del centro al margen

El giro radical de la producción de Martínez Estrada no se circunscribe a un cambio de géneros. Con la aparición en 1933 de Radiografía de la pampa, Martínez Estrada hace público su alejamiento de la élite argentina que lo había premiado; pasa así del "centro" al "margen" y se separa voluntariamente de la cultura oficial. Este hecho queda apuntado de manera general por David Viñas, aunque este crítico se preocupa sobre todo por la última etapa de la vida de Martínez Estrada:

...se podría decir, en el orden de las ideas, que si Martínez Estrada empieza como liberal, concluye optando categóricamente por

libertad que el destino me otorgó, de buscar mi camino sin guías ni amaestradores [...] me ofrece la corona de espinas de ser señalado a los comandos militares, jurídicos, eclesiásticos y políticos como enemigo de las leyes y de la patria", Mensaje a los escritores, texto leído en la conferencia organizada por el Colegio Libre de Estudios Superiores en ocasión del Día del Escritor, Pampa-mar, Bahía Blanca, 1959, p. 22.

la izquierda; que si sus trabajos iniciales se inscriben en medio del espectro de la cultura predominante, de manera paulatina pero con vehemencia se fue desplazando hacia márgenes cada vez más radicales e inconformistas hasta incurrir en la exclusión --auto-exclusión al comienzo-- respecto del establishment.¹⁸

La fecha simbólica del comienzo de su "autoexclusión" es 1930, año que debe vincularse con otro hecho, de suyo elocuente: por esas fechas Lugones se convierte en el ideólogo del régimen militar encabezado por Uriburu y propugna la instauración de una sociedad corporativa cuyo destino sólo podría ser regido por una minoría selecta integrada por militares y artistas iluminados.¹⁹

Con la quiebra del proyecto yrigoyenista, la restauración conservadora de 1930, y la génesis y consolidación de un movimiento populista, el peronismo, los sectores medios argentinos vivirán más de dos décadas de marginación. Martínez Estrada, cercano en su juventud al ideario anarquista, se convierte en defensor de un

¹⁸Art. cit., p. 157. Toca a David Viñas el curioso destino de haber "reencontrado" en distintas épocas a Martínez Estrada. En 1955, como integrante del grupo de Contorno, recupera al ensayista como uno de los pocos pensadores argentinos críticos del peronismo, pero a la vez de la izquierda antiperonista. Posteriormente, a partir de la adhesión de Martínez Estrada a la Revolución Cubana, Viñas enfatiza la polarización del ensayista hacia ideas de izquierda y su rompimiento con un amplio sector de la intelectualidad argentina nucleado en torno a la revista Sur. Cuando, en 1982, Viñas publica "Ezequiel Martínez Estrada, hace tiempo y allá lejos", examina la vida y la obra de quien considera su "maestro" a través de la experiencia del exilio y pondera aún más positivamente la autoexclusión, y luego exclusión, de Martínez Estrada.

¹⁹Cf. Cristián Buchrucker, Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955), Sudamericana, Buenos Aires, 1987, esp. pp. 64ss.

proyecto democrático-liberal encabezado por la clase media. Para él, cualquier proyecto corporativista, ya sea el encabezado por Uriburu o por Perón, representa una seria amenaza a toda posibilidad de crecimiento real en la Argentina.

En suma, la "ruptura" de Martínez Estrada con la poesía y con la élite es también una ruptura con Lugones, e implica el reconocimiento de su pertenencia a la clase desplazada del poder luego del golpe militar; una clase media a la que el golpe precipitó en una honda crisis de valores, y que constituirá el público potencial de la obra del ensayista.

La adopción de una posición marginal puede rastrearse en los ensayos de Martínez Estrada, y es aún más determinante que el tono lírico o indignado que escoja en cada caso para acompañarla. Los ensayos se estructuran a partir de la adopción de un punto de vista marginal por parte del autor, a la vez que esta posición se vinculará con la elección de una determinada forma de conocimiento de la realidad y de estructuración de los textos: la inversión de signos y la puesta de los problemas en clave paradójica. Ubicado al lado (para) de lo que comúnmente se acepta como verdadero (doxa), el ensayista se dedicará a indagar la verdad de los hechos desde un nuevo "mirador". Y, al ofrecer la verdad, demostrará que es él quien ocupa el verdadero centro, validando así su posición marginal como la única auténtica. El cambio de rumbo de 1930 tiene, pues, su contrapartida en el propio punto de vista que adoptará a partir de ese momento en sus ensayos. Ponerse al margen era la única forma de

seguir ocupando el centro; sólo desde el margen es posible advertir las imposturas del centro para desenmascararlas y, al mismo tiempo, descubrir la verdad encubierta por la mentira del discurso oficial.

Este es el trasfondo de lo que muchos interpretan como un "complejo de profeta", atribuible a motivaciones estrictamente psicológicas, pero que en realidad obedece a razones sociales e ideológicas más amplias: el nuevo modo de inserción de Martínez Estrada en la realidad nacional y la propia validación de su posición marginal, que defiende como la única legítima y, en última instancia, la única capaz de garantizar al artista un lugar central.

La radiografía y la paradoja

La elección de una "estrategia" paradójica permite al ensayista penetrar a un mismo tiempo en ambos mundos de manera dinámica y, en caso necesario, distanciarse de ambos para verlos. Este distanciamiento crítico es el que le permite entender la posición de los otros grupos, hegemónicos y marginales, y referirse a ellos.

Si en algunas composiciones tempranas de Martínez Estrada estaba latente una visión paradójica del mundo,²⁰ sólo a partir

²⁰Cf. "Job, Dios y Satanás" (poesía incluida en su libro Nefelibal, de 1922): "Entre ese mísero judío/ triste y ansioso de la muerte/ y un Dios feroz que se divierte/ en la eternidad y el hastío/ Satanás, el Angel Sombrío/ se hace divinamente fuerte". Ezequiel Martínez Estrada, Poesía, Argos, Buenos Aires, 1947, p. 92.

de la Radiografía la paradoja habrá de erigirse en clave para la creación de sus obras. Más aún, la Radiografía, texto de difícil lectura, sólo se ofrece al lector en clave paradójica.²¹ El ensayista emplea la paradoja como herramienta de conocimiento y como forma de validar su método de indagación. Así Martínez Estrada nos mostrará cómo los conquistadores fueron conquistados, lo ya civilizado se barbarizó y lo ya domesticado se volvió cimarrón; cómo los ferrocarriles, que venían a traer riquezas, provocaron miseria, cómo el nuevo mundo resultó en realidad viejo y cómo las carabelas que venían a descubrirlo, en lugar de avanzar en el tiempo, desanduvieron la historia.²²

La elección misma del título de varios de sus ensayos mucho tiene que ver con el proceso que se está examinando. Así, en Radiografía de la pampa se propone radiografiar lo que es pura superficie. Examinar una realidad superficial parecería un trabajo inútil; pero dado que la verdadera realidad está sumergida, es profunda, su comprensión reclama una doble visión capaz de descubrir el negativo, las vísceras, y así asignar a los hechos un

²¹Si leemos, por ejemplo, la apretada síntesis de los temas principales de la Radiografía que hace Beatriz Sarlo en el artículo antes citado, notaremos que, aun sin ella advertirlo, los tres "haces" de temas enunciados corresponden a tres formulaciones paradójicas: "el crecimiento económico, en la Argentina, se vio acompañado de miseria espiritual", "barbarie democrática" y barbarización de la civilización. Véase art. cit., pp. 149-150.

²²Cf. Radiografía de la pampa (1933), 3a. ed., Losada, Buenos Aires, 1953, esp. Primera Parte.

sentido diferente del que les otorga la visión oficial, ascendente y positiva.

En la Radiografía se plantea una pregunta profunda, que busca no sólo esclarecer lo acontecido en 1930, sino penetrar mucho más lejos: es una indagación de la historia y de la argentinidad. Se trata de pensar la Argentina como colectividad y, como tal, portadora de otra historia, de una historia diferente de la oficial. En la Radiografía se procura descubrir los invariantes históricos de la realidad argentina. La historia se vuelve, de este modo, una suma de recurrencias de estructuras surgidas a partir de la llegada del conquistador que, al sentirse ajeno a esta tierra que no ama y que lo captura en su inmensidad, nunca se convertirá en un auténtico colonizador y la poblará con una estirpe de desarraigados. De este modo, Martínez Estrada plantea en términos renovados la pregunta por el "ser" argentino. Así, un hecho histórico (la Conquista), con su dimensión social (el encuentro de razas y culturas), se convierte en un fenómeno de psicología colectiva y en fundamento de una sucesión de retornos al punto de partida que es la tierra, la matriz pampeana, que tras vencer al conquistador lo convierte en el verdadero conquistado.

Algunas de estas estructuras de pensamiento perduran en La cabeza de Goliat, donde Martínez Estrada se dedica a hacer una Microscopía de Buenos Aires, un estudio intensivo de la ciudad que encarna en Argentina el triunfo de la civilización y el progreso sobre la barbarie y el atraso económico. Buenos Aires es la

"metrópolis", heredera de la antigua metrópolis colonial, que sustituye a ésta en su relación de poder con el interior empobrecido.²³ El ensayista --una vez más, como en la Radiografía, en su papel de diagnosticador-- descubre en la grandeza aparente de la capital una monstruosidad, una desproporción sintomática de un desarrollo contranatural.²⁴

En el Sarmiento (1946) y en Los invariantes históricos en el Facundo (1947), su interpretación de la historia argentina toma la forma de una paradoja: el devenir histórico se debe interpretar, según él, como recurrencia o repetición de momentos clave, o, como dice de manera más tajante el ensayista: se debe "tratar [...] la historia como una antropología cultural".²⁵

²³"En vez de preguntarnos, como hasta ahora, por qué ha crecido fenomenalmente su cabeza de virreina, debemos preguntarnos por qué el cuerpo ha quedado exánime", La cabeza de Goliath, p. 23.

²⁴El cosmopolitismo de Buenos Aires no es una intensificación o superación de su existencia como ciudad, sino un encubrimiento de la inadaptación de quienes viven en ella, de su falta de personalidad y unidad de destinos: "Los habitantes de Buenos Aires somos sus inquilinos [...]. Somos una población de todas las edades, nacionalidades, credos, formas de conducta y cultura, aspiraciones, que nos hemos encontrado en esta urbe para seguir camino" (Ibid., p. 46). "Porque la industria genuina de Buenos Aires es la del arrendamiento, como la calidad del habitante es la de huésped" (p. 45).

²⁵Los invariantes históricos en el "Facundo" (1947), Casa Pardo, Buenos Aires, 1974, p. 35.

De la "Radiografía" a "Muerte y transfiguración"

Muchos críticos ven una línea de continuidad sin cambios entre la Radiografía y Muerte y transfiguración, idea que se corresponde con una visión de la etapa del ensayismo argentino anterior al peronismo (1930-1945) como un período uniforme en el que priva el intuicionismo e irracionalismo aplicados al estudio de la realidad nacional.²⁶ En mi opinión, entre la obra de 1933 y la de 1948 hay cambios en la actitud del ensayista, tanto hacia el estudio de la realidad y el tratamiento de las fuentes como hacia el lector. Para decirlo brevemente, se advierte un progresivo desplazamiento de Martínez Estrada de la posición de intuidor de una presunta esencia argentina hacia el papel de intérprete de la cultura.

Una vez más, las diferencias entre los ensayos de Martínez Estrada nos remiten a un fenómeno más amplio, que es general en toda América Latina, y que el caso particular de este ensayista

²⁶Por su parte, Rodolfo Borello enumera los "Rasgos fundamentales del ensayo sobre la realidad nacional: 1930-1965" de la siguiente manera: "Irracionalismo, pesimismo. Usan intuiciones irracionales muy parecidas a las empleadas en el período 1900-1930. Los que siguen a Martínez Estrada, documentan su actitud pesimista y determinista. Se nota el influjo de la crisis de 1930. Se sitúa en ciertos factores básicos que influyen sobre toda la realidad, la causa de esa realidad: la tierra, la sangre, la pasión, América sin historia, resentimiento histórico del mestizo, pecado americano, América vegetal, desarraigo argentino. Nombres más conocidos: Victoria Ocampo, Mallea, Martínez Estrada, Murena, Kusch, Mafud, Solero". Los únicos que disienten con esta línea general son, para Borello, los autores que se dedican a hacer "interpretaciones históricas y causales" como Bernardo Canal Feijóo o Julio Irazusta. Véase Rodolfo Borello, "El ensayo: del 30 a la actualidad", en Guillermo Ara et al., Historia de la literatura argentina, vol. 3, CEDAL, Buenos Aires, 1968, p. 1285.

ilustra con gran nitidez. Se advierten ciertas diferencias notables entre los ensayos de los años treinta y los de los cuarenta. Roger Bastide ha hecho una caracterización de estas variaciones, a las que califica como el paso "del negro al rosa"; esto es, de un determinismo telúrico y racial muy marcado, según el cual la realidad latinoamericana resultaría condenada sin salida, se pasa a un estudio más matizado, abierto a la divulgación de las ciencias sociales, que busca entender la realidad latinoamericana, cuando no "absolverla" de sus contradicciones y dificultades de crecimiento.²⁷ Para el caso de la Argentina, existen diferencias entre el ensayo sobre el "ser nacional", que correspondería a esta primera etapa determinista, y el que se dedica al estudio comprensivo de la "realidad" o "conciencia nacional".

En el caso particular de Martínez Estrada, el desplazamiento de la posición de radiógrafo a la de intérprete ilustra este paso del "negro" al "rosa". Al analizar Radiografía de la pampa, Beatriz Sarlo la clasifica dentro de la primera categoría que hemos mencionado.²⁸ Sarlo hace sugestivas observaciones sobre el peculiar tratamiento que se da a las fuentes y al lector en la Radiografía:

²⁷"La psychologie ethnique en Amérique du Sud", Revue de psychologie des peuples(Rouen), núm. 1, 1948, 27-39, cit. por Fernand Braudel, "Le jeu des portraits", pp. 437-438.

²⁸Beatriz Sarlo, art. cit., p. 152.

Martínez Estrada escribe para no ser escuchado: la vox clamantis que recorre el texto pretende ser precisamente eso, un discurso que, por su ausencia de escucha social, corrobore las tesis sobre el carácter irredimible de la sociedad a la que y sobre la que se habla. Esta sería la manifestación discursiva más clara del pesimismo radical.²⁹

Se trata de un texto que no da lugar a la existencia de interlocutores, aun cuando sí sea posible conjeturar sus posibles lectores:

En largos tramos de RP, el objeto del ensayo y su lector ocupan casi el mismo lugar: de él se está hablando, del argentino hijo de inmigrantes o criollo viejo, del habitante de la ciudad, que encuentra su identidad social en el barrio o en la escena más lujosa del centro, del aspirante a intelectual que producirá, adherido al patronazgo estatal, los fantasmas textuales que son la cultura argentina, del universitario que considera su pasaje por las aulas sólo como momento inevitable de un cursus honorum. RP pone en cuestión fuertemente a su lector. Este rasgo podría considerarse típico del ensayo sobre el ser nacional [...]. Sería un rasgo de ensayos que ubican a su objeto en contigüidad con su posible audiencia social...³⁰

Aunque no lo declare abiertamente, en Radiografía de la pampa Martínez Estrada escribe para la clase media y escribe sobre un país que es en buena medida de clase media.³¹

²⁹Ibid., p. 155.

³⁰Ibid., p. 156.

³¹De este modo, si Martínez Estrada estudia al conquistador, al colono, al mestizo, lo hace en cuanto tipos representativos de la consolidación de la historia argentina, de una historia argentina que es ahora patrimonio de la clase media. Si bien es cierto que advierte que el resentimiento y la exclusión del mestizo permiten explicar el caudillismo, no es todavía consciente de la posibilidad de vincular este fenómeno con la emergencia de las

Esta caracterización no es del todo aplicable a Muerte y transfiguración. El destinatario de este ensayo es, una vez más, el lector de clase media, el "lector conciencia" --con el que ahora el ensayista establece un diálogo más visible--; pero el objeto de la reflexión es sobre todo el pueblo, en este caso específico, representado por el gaucho. En suma: en Muerte y transfiguración se escribe sobre la masa, el pueblo, el gaucho, para el lector de clase media. La salida que parece vislumbrarse en el ensayo para este divorcio es la insistencia en la gestación de una comunidad. Sin embargo, el "nosotros" con el que frecuentemente procura el ensayista superar la escisión entre la minoría y el pueblo no siempre disimula su idea de que la masa sigue siendo un "ellos" difícil de concebir como lector potencial. La masa aparece representada, como habíamos dicho, por lo real, sumergido. Al referirse a los distintos lectores del Martín Fierro, Martínez Estrada incluye al hombre de campaña que no podía leer ni explicar el Poema, pero que sin embargo era quien mejor lo entendía porque participaba de su misma visión del mundo. Así, se alude a la masa como lectora del Martín Fierro, pero se la elude como lectora de Muerte y transfiguración.

José Luis Romero prefiere hablar, al referirse al ensayo de Martínez Estrada, del "género de la interpretación intuitiva del

masas, que se verá más clara en su producción de la siguiente década.

ser argentino".³² Según este historiador, Martínez Estrada es fiel exponente de un género que

... prosperó en los ensayistas a despecho de la erudición, y a veces con una militante posición contra ella. Parecía que la urgencia de llegar al fondo de una ontología nacional podía ser obstaculizada por el afán de extremar el análisis de la realidad económica, social, política y espiritual del país. Y la respuesta fue un intento de síntesis global apoyada en ciertos elementos que pareció que podían considerarse típicos.³³

La caracterización de Romero es en mi opinión más claramente aplicable a la Radiografía. Si bien el ensayo sobre el Martín Fierro continúa, por una parte, en la línea de los dos anteriores, por la otra muestra diferencias y delata cambios de ruta. A grandes rasgos, y a diferencia de la Radiografía, en Muerte y transfiguración la preocupación por esclarecer la esencia de lo argentino cede su sitio a la discusión sobre uno de los libros representativos de la cultura nacional. La necesidad de fundamentar su elección y

³²Martínez Estrada, por su obra, pertenece a un sector del pensamiento argentino "que quería trascender el minucioso análisis histórico y prefería las intuiciones profundas para llegar al descubrimiento de las constantes de la personalidad colectiva. Fueron ensayistas, escritores de vocación eminentemente literaria, quienes emprendieron este análisis. Justo es decir que algunos de ellos no desdeñaron anteponer a sus generalizaciones una investigación cuidadosa. Luis L. Franco [El otro Rosas, 1928], escritor eximio, aceptó cuidadosamente las cargas de la investigación; Ezequiel Martínez Estrada acumuló cuantiosa información sobre nuestro pasado para documentar ciertas intuiciones fundamentales sobre la vida argentina, y Raúl Scalabrini Ortiz [El hombre que está solo y espera, 1931] se lanzó más tarde a una verdadera cruzada histórico-política con bien elaborados materiales", José Luis Romero, El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX, Solar, Buenos Aires, 1982, p. 198.

³³Op. cit., pp. 198-199.

discutir con la crítica da un matiz diferente a la posición del ensayista, quien se ve en la obligación de incluir discusiones de carácter económico y social. Si bien la última parte del ensayo, "Las esencias", remite a una posición cercana a la Radiografía, existen en Muerte y transfiguración otros pasajes en los que la discusión se abre a caminos nuevos, que ponen en duda el propio cierre determinista que se da al ensayo. Me refiero especialmente a la inclusión de nuevas categorías de análisis que le permiten vincular el Martín Fierro con problemas de orden histórico y social. De este modo, Muerte y transfiguración se constituye en una obra compleja y abierta, en la que el radiógrafo se convierte, con mayor modestia, en intérprete, y en la que un sistema metafórico y paradójico íntimamente emparentado con el de la Radiografía rivalizará con un nuevo sistema organizado en torno a una idea original: la de la realidad argentina dividida en dos "orbes" o "hemisferios", conciliados por la noción de frontera.

Del margen a la frontera

La realidad habría de poner un nuevo desafío a nuestro ensayista. Este desafío se hace evidente en las tensiones de su Muerte y transfiguración. La sociedad argentina estudiada en la Radiografía y en La cabeza de Goliat sufre cambios acelerados: el incipiente proceso de industrialización y sustitución de importaciones, iniciado con la Primera Guerra mundial, se intensifica a partir de 1939, y se produce una notable migración campo-ciudad que

lleva al surgimiento de un nuevo sector social, despectivamente calificado como el de los "cabecitas negras". En poco tiempo Buenos Aires deja de ser, como quedó pintado en La cabeza de Goliath, un espacio predominantemente de clase media, donde poco a poco se van reintegrando los descendientes de inmigrantes, para ser rebasado por sectores populares recién llegados, que van transformando la fisonomía de la ciudad.³⁴

El descubrimiento de la existencia de estos nuevos sectores amenaza ahora con poner al intelectual en un nuevo tipo de posición marginal, en este caso respecto de ellos.³⁵ Es entonces cuando Martínez Estrada, distanciándose de ciertos sectores liberales y de izquierda, pero distanciándose también de los peronistas, opta por marginarse del propio margen y volverse un heterodoxo respecto de la propia heterodoxia. En mi opinión, su proyecto, tal como se

³⁴La extrañeza de Martínez Estrada ante los cambios acelerados se deja entrever en la descripción de nuevos fenómenos colectivos como "la patota", "el fútbol": "Son masas informes, montones de escombros humanos, pertenecientes a una sociedad que se ignora que existe [...]. ¿Quiénes son? ¿A qué país, ciudad, raza, comunidad, secta, pertenecen?". Cf. La cabeza de Goliath, p. 202.

³⁵Así describe Martínez Estrada, años más tarde, su "descubrimiento": "...después de haber dedicado con pasión veinticinco años a las letras, a la poesía y al ensayo de crítica social, decidí acercarme a ese pueblo del andrajo, a ese Lumpenproletariat y abandonando cruelmente a las musas [...] descendí a los infiernos, según la definición de Martín Fierro [...]. A los infiernos de la frontera y de los toldos, donde hace muchos años vivían esos hermanos, más tarde refugiados en la ciudad, que es donde Perón los encontró esperándolo [...]. Comprendí entonces muchas cosas que había ignorado, sin ser yo un aristócrata del dinero, pero sí un pensador y un artista para las élites", Cuadrante del Pampero, Deucalión, Buenos Aires, 1956, p. 78.

evidencia en el estudio del Martín Fierro, radica en sumarse a la discusión sobre el Poema para refutar tanto las lecturas del mismo que hacen los liberales como las de la izquierda ("literatura social") y las del nacionalismo, para luego ofrecer una nueva visión del Poema, una nueva visión alejada de toda posición excluyente y que abarque efectivamente la nueva realidad social, la de ese vasto sector marginal que va surgiendo, al que Martínez Estrada implícitamente asocia con la "barbarie".³⁶

El sociólogo de la cultura Pierre Bourdieu ha estudiado con agudeza lo que él considera la lucha entre ortodoxias y heterodoxias en el campo intelectual, lucha que tiene por objeto la apropiación de un "capital cultural". Mientras que los grupos intelectuales en el poder buscan conservar este capital y pueden caracterizarse como ortodoxos y conservadores, sus nuevos rivales buscan apropiarse de ese capital a través de la adopción de una postura crítica sobre el mismo, empleando "estrategias" subversivas

³⁶José Luis Romero observa certeramente que en Muerte y transfiguración Martínez Estrada se decide a "indagar la barbarie". Cf. "Ezequiel Martínez Estrada. Un hombre de la crisis", Cultura y nación, suplemento de Clarín (Buenos Aires), 12 de febrero de 1976, p. 2.

que los refuerzan en su heterodoxia.³⁷ La obra de Martínez Estrada es un muy buen ejemplo del proceso descrito por Bourdieu.³⁸

En el caso del texto que estamos estudiando, el propio Martín Fierro representa un "capital simbólico": es el Poema considerado, como veremos, texto representativo de la nacionalidad argentina y del gaucho, sobre el que se han superpuesto múltiples textos que aspiran a brindar la lectura correcta e incluso "verdadera" del original, y a partir de ella ofrecer una determinada visión de la Argentina.

Al releer el Martín Fierro, Martínez Estrada busca lograr la apropiación simbólica de ese capital cultural, el propio Poema, y para ello comienza por hacer varias operaciones.

³⁷Se trata de "estrategias simbólicas en las luchas por la dominación simbólica, es decir por el poder sobre un uso particular de una categoría particular de signos y, por allí, sobre la visión del mundo natural y social". Véase "El campo intelectual: un mundo aparte", en Pierre Bourdieu, Cosas dichas, Gedisa, Buenos Aires, 1988, p 147.

³⁸A este respecto es muy significativo el modo como se refiere a Nietzsche: "Es un heterodoxo, quiero decir un ortodoxo del otro lado". Cf. "Nietzsche, filósofo dionisiaco", en Heraldos de la verdad. Montaigne, Balzac, Nietzsche, Nova, Buenos Aires, 1958, p. 165. Dice un poco más arriba que Nietzsche "pertenece a esa clase de pensadores apasionados y patéticos para quienes la verdad no está escrita para siempre en los libros ni en la naturaleza, sino que como revelación aparece en el campo de la conciencia, a veces contra la propia voluntad y el personal designio. 'Contra' es la palabra que caracteriza a aquellos pensadores ..." (ibid., pp. 164-165). Asimismo Nietzsche "descubrió la falsedad de toda la dogmática de la cultura. Cristianismo y cultura se basan en malentendidos, en una escala falseada de valores en el aprovechamiento del hombre, reducido a la impotencia y la ignorancia..." (p. 169).

En primer lugar, el ensayista deberá definir a sus adversarios, como todos aquellos que leyeron el Poema desde la visión hegemónica del proyecto "civilizatorio". Esto le permite abarcar en amplia gama no sólo las lecturas tradicionales del Poema, sino también cualquier forma de interpretación excluyente de "lo popular". Sus "antagonistas" se unifican al hacer una lectura desde la civilización que se opone a la lectura inclusiva del problema de la barbarie y de lo popular, que es la que hará Martínez Estrada.

En segundo lugar, deberá caracterizar al "centro" y al "margen". El primero equivale básicamente al "orbe civilizado", que es hegemónico respecto del margen, pero que al mismo tiempo es precario.³⁹ En efecto, un frágil estado de civilización oculta un estado de barbarie sumergida; la literatura culta se encarama sobre la rica literatura popular a la que desprecia; la ciudad, cabeza de Goliat, se apoya sobre el cuerpo exhausto del campo que la nutre y se empobrece; el saber de la élite se construye artificialmente sobre el saber popular desatendido. De este modo lo "auténtico", lo que tiene significado y peso específico, es el mundo sumergido en el que se apoyan fenómenos superficiales que no pueden interpre-

³⁹La idea de coexistencia de dos "orbes", uno auténtico y "real" y el otro falso e impostado pero encaramado sobre el primero por una relación de poder, venía acompañando a Martínez Estrada desde tiempo atrás. Así, por ejemplo, en La cabeza de Goliat y en el Sarmiento, se preocupa por la relación campo-ciudad y barbarie-civilización. Algo parecido se observa en sus estudios sobre Nietzsche, donde se refiere a la relación entre intuición-razón, realidad rica y cambiante vs. realidad rígida y cristalizada. Cf. "Nietzsche, filósofo dionisiaco", La Nación (Buenos Aires), 15 de octubre de 1944, p. 1.

tarse separados de su base de sustentación: lo que Martínez Estrada llama una y otra vez "la verdadera realidad".

Para caracterizar al margen, se lo hace equivaler, a grandes rasgos, como vimos, a todo lo rechazado por el orden civilizado, es decir, se define por oposición a la civilización y agrupa un amplio espectro que va desde ciertos grupos sociales hasta determinadas formas literarias. Dado que el orbe civilizado es hegemónico, tiene el poder de decidir quiénes y qué objetos ocuparán el margen: la "barbarie", que incluye desde determinadas áreas geopolíticas (el "interior" opuesto a la "capital") hasta ciertos grupos sociales (el "gaucho" en el pasado, el "lumpen" o "cabecita negra" que llega del interior en épocas del peronismo) y que Martínez Estrada además identifica con la "masa". De este modo, el orbe rural, el gaucho de ayer, la masa de hoy, la poesía no oficial, la historia sumergida, la poesía no académica (la de verso "imperfecto" o "irregular"), el habla (la que no puede explicarse por la norma culta), se alojan en el margen, que es más amplio y al mismo tiempo más indeterminado que el centro: se define por su oposición a éste.

En tercer lugar, deberá escoger una "estrategia simbólica" que le permita al mismo tiempo refutar la forma en que los "otros" se apropiaron del Martín Fierro y validar su propia forma de apropiarse de ese "capital". La "estrategia simbólica" adoptada en este caso será, como en los anteriores, la estrategia paradójica, ahora

adaptada a su nuevo punto de vista, heterodoxo incluso respecto de otras heterodoxias.

La tarea crítica que se propone Martínez Estrada es compleja, ya que implica refutar al centro sin por ello identificarse con el margen. Ocupará así, como ya dijimos, una tercera posición, disidente de las dos anteriores.

Existen marcas textuales que muestran el modo en que el ensayista lleva a cabo su proyecto. En primer lugar, frecuentes guiños y declaraciones destinados a captar la complicidad del lector para que, desatendiendo la lectura del Poema conjeturada por la crítica oficial, se asome a las profundidades donde campea el "verdadero" Martín Fierro.

En segundo término, el ensayista acuña una novedosa categoría de análisis, la de "frontera", que, además de permitirle interpretar el Martín Fierro y la cultura por él reflejada, le permitirá resolver la existencia insoluble de dos orbes (el "civilizado" y el "bárbaro"), y encontrar un punto de mira propio que él, a su vez, comunicará al lector. Intentará colocarse entonces en esta zona que es margen y encuentro de ambos mundos, uno aparente y otro sumergido, uno visible e in-significante y otro invisible y significativo, como vigía que anuncia al primero la existencia del segundo.

Por último, el juego paradójico de sus obras anteriores pasará a un nuevo nivel. Ahora se trata de ponerse al margen de la doxa, pero también de muchas de las posiciones que antes él mismo

consideraba heterodoxas. En una dialéctica de constante superación, el juego paradójico se aplica ahora al centro y al margen, desde un tercer punto que le permitirá referirse a su vez a los dos primeros.

2. El ensayo

A partir de 1930 Martínez Estrada opta por el ensayo como la forma que mejor se adapta a sus nuevas metas creativas y críticas. El ensayo --género que el 98 ha desarrollado de manera peculiar en España y cuyos ecos llegan a la Buenos Aires cosmopolita de entonces a través de las colaboraciones de los autores españoles en La Nación, Caras y caretas, Nosotros, etc.-- era conocido por los lectores cultos argentinos, quienes estaban familiarizados, además, con la obra de Sarmiento y los hombres del 80. Martínez Estrada se convierte así en heredero de un género ya existente, pero que a la vez él lleva hasta un punto más alto: aún hoy muchos argentinos se refieren a él como "nuestro ensayista".

Este género permitirá a Martínez Estrada pasar de la creación por la creación misma a la crítica de la cultura. Las objeciones que en su época se le hicieron como buen poeta metido a mal sociólogo apuntan a este fenómeno profundo.⁴⁰ Este proceso que él

⁴⁰Con la publicación de Radiografía de la pampa aparecieron múltiples juicios al respecto. Entre ellos, los de Canal Feijóo y Borges, ya citados en el capítulo anterior (cf. notas 7 y 14). Uno

vive individualmente ha sido examinado por José Guilherme Merquior como un problema general para toda América Latina.⁴¹ La realidad argentina se ha vuelto tema de las reflexiones de Martínez Estrada, y éste encuentra en el ensayo el mejor modo de tematizarla. Muy importantes fueron para él, a este respecto, el precedente de Unamuno y los análisis que visitantes como Ortega y Gasset, Keyserling y Waldo Frank realizaron sobre la Argentina,⁴² antecedentes que se sumaron a la profunda admiración que desde muy temprano sentía por Sarmiento.

En términos generales, podemos decir que tres rasgos básicos del ensayo permiten comprender la afinidad de este género con el proyecto crítico y creativo de Martínez Estrada.

de los pocos en evaluar positivamente la relación de literatura y crítica de la cultura en la Radiografía es, como ya se dijo, Luis Emilio Soto. Véase op. cit., p. 113.

⁴¹El pensador brasileño ha apuntado de manera penetrante el paso del artepurismo a la crítica de la cultura por parte del escritor latinoamericano: hasta el modernismo el escritor se mantenía adherido a los valores culturales vigentes, "en armonía con el cuadro axiológico de la civilización urbano-industrial", y aun cuando condenara el materialismo y el pragmatismo en el que estaba cayendo la sociedad, su "oposición cultural [era] más tradicionalista que verdaderamente crítica [...], limitada y asistemática". Véase "Situación del escritor", en César Fernández Moreno, coord., América Latina en su literatura, 7a. ed., Siglo XXI-UNESCO, México, 1972, p. 379. Es necesario, pues, advertir en qué momento los escritores latinoamericanos se comienzan a dedicar a la "crítica de la cultura". Merquior sitúa en la tercera década de nuestro siglo la conversión de la literatura a la perspectiva "crítico-problematizante", propiciada, entre otras razones, por la consolidación del campo intelectual (p. 383).

⁴²Para un excelente resumen de las observaciones de estos visitantes, véase José Luis Romero, op. cit., pp. 199-201.

1) En primer lugar, como señala Lukács, el ensayo emprende la revisión de nociones ya preformadas culturalmente:

...el ensayo habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo, de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, ha de enunciar siempre "la verdad" sobre ellas, hallar expresión para su esencia.⁴³

Como dice Theodor W. Adorno, "no en vano se sumerge el ensayo, en vez de 'reducirlos', en los fenómenos culturales como en una segunda naturaleza ...".⁴⁴ El ensayo nos alerta sobre el carácter arbitrario, convencional, de todo significado, y en buena parte de los casos sobre las dimensiones históricas, culturales, ideológicas, de toda convención.⁴⁵ De allí su profunda cercanía con la crítica de la cultura y de las ideologías. El ensayo puede, en un corte sincrónico, revisar, por ejemplo, los significados convencionales, al uso, de un término o un concepto, así como en un corte diacrónico puede preocuparse por la formación histórica de los significados. En ambos casos el ensayo se manifiesta como una

⁴³Georg Lukács, "Sobre la esencia y forma del ensayo" (Carta a Leo Popper), en El alma y las formas. Teoría de la novela (1920), trad. de Manuel Sacristán, Grijalbo, México, 1971, pp. 38-39.

⁴⁴"El ensayo como forma", en Notas de literatura (1958), trad. de Manuel Sacristán, Ariel, Barcelona, 1962, p. 31.

⁴⁵Así lo sintetiza José Luis Gómez-Martínez: "El ensayista reacciona ante los valores actuales para insinuarnos una interpretación novedosa o proponernos una revaluación de las ya en boga". Cf. Teoría del ensayo, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981, p. 34.

revisión de lo ya dado culturalmente,⁴⁶ o como un ordenamiento nuevo de cosas preexistentes, que obedece a una ley implícita de fidelidad a esas cosas, aun cuando la fidelidad tome la forma de recreación y hasta de infidelidad. El ensayista no trata de crear, sino de ofrecer un modelo interpretativo de elementos ya dados.

2) En segundo lugar, el ensayo se adapta a sus metas por su carácter a la vez sintético y sincrético. Una de las definiciones posibles de ensayo es la de "poema intelectual".⁴⁷ Muchos tratadistas han reparado en este doble carácter del ensayo, "a medio camino entre la pura literatura y la pura filosofía",⁴⁸ que "parece conciliar la poesía y la filosofía" y "tiende un extraño puente entre el mundo de los imágenes y el de los conceptos",⁴⁹

⁴⁶A una idea afín apuntan las palabras de Ortega y Gasset: "Se busca en ellos [los ensayos] lo siguiente: dado un hecho --un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor--, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado...[y ofrecer] modo res considerandi, posibles maneras nuevas de mirar las cosas". Cf. Meditaciones del Quijote en Obras completas, Alianza-Revista de Occidente, Madrid, 1983, t. I, pp. 311 y 318.

⁴⁷Cf. Georg Lukács, op. cit., p. 38.

⁴⁸Eduardo Nicol, "Ensayo sobre el ensayo", en El problema de la filosofía hispánica, cit. por José Luis Gómez-Martínez, op. cit., p. 126.

⁴⁹Mariano Picón-Salas, Crisis, cambio, tradición. Ensayos sobre la forma de nuestra cultura, 1955, cit. por José Luis Gómez-Martínez, op. cit., p. 138.

fenómeno que James W. Robb describe como "poetización de ideas" y "función sintetizante" del ensayo.⁵⁰

Por otra parte, el ensayo es capaz de albergar y trabajar creativamente como unidad de sentido temas y problemas provenientes de los más diversos campos de interés. De allí que Alfonso Reyes lo caracterice como "centauro de los géneros"⁵¹ y que muchos tratadistas lo definan a partir de su modalidad ecléctica y flexible, que le permite acoger una amplia gama de contenidos.⁵²

3) En tercer lugar, el ensayo atrae a Martínez Estrada por su forma abierta. El ensayo no sigue --aunque puede, esporádicamente, hacerlo-- cánones fijos, sino que su forma obedece a su hacerse. De allí que Lukács se refiera al ensayo, en una segunda definición, como un juicio en el que importa el proceso mismo de juzgar más que la sentencia.⁵³ En su propia conformación el ensayo va delimitando el qué y el cómo; es crítica a la vez que creación: la "demostración" ensayística es consustancial al "estilo" del ensayo. En el mismo sentido Juan Marichal habla del ensayo como "una operación

⁵⁰James W. Robb, El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura, FCE, México, 1965, pp. 15-18.

⁵¹Alfonso Reyes, "Las nuevas artes", Los trabajos y los días, en Obras completas, vol. IX, FCE, México, 1959, p. 403.

⁵²Tal es el caso de la definición de Medardo Vitier, quien se refiere a "su naturaleza ...interpretativa, pero muy flexible en cuanto a método y estilo" y a sus "temas variadísimos". Véase Del ensayo americano, FCE, México, 1945, p. 46.

⁵³Georg Lukács, op. cit., p. 38.

literaria" más que un género, "un cómo en vez de un continente expresivo".⁵⁴

El propio Martínez Estrada se preocupó por caracterizar el mismo género sobre el que trabajó:

El ensayo, tal como lo concebimos hoy, está en Montaigne acabado en punto de perfección. No crea él el género, pero lo constituye al fijarle sus condiciones típicas, como la forma más holgada y libre de reglas para la expresión natural del pensamiento y de la emoción.

Susceptible de tomar cualquier estructura y de alcanzar cualquier dimensión, desde el aforismo hasta la crónica exhaustiva, según lo que contengan los propósitos del autor, caben en su texto con idéntica licitud el escolio, el relato, el panfleto, el panegírico. Su mérito está en la inexpresable flexibilidad con que recibe sin perder su naturaleza cualquier material según cualquier disposición.⁵⁵

De este modo, al escribir su propio ensayo, Martínez Estrada manifiesta ya un interés por reconocer el género y por emprender una caracterización del mismo; lo adopta a conciencia, aun cuando el estilo de su ensayo difiera mucho del de Montaigne, al adaptarlo

⁵⁴Cf. La voluntad de estilo, Revista de Occidente, Madrid, 1971, p. 18.

⁵⁵"Montaigne, filósofo impremeditado y fortuito", en Heraldos de la verdad, p. 7. Martínez Estrada también es consciente del parentesco del ensayo con la poesía: "Todo indica, sin excepciones, que la mente de Montaigne trabaja a la manera de la de los poetas más que de los filósofos. Acaso en última instancia lo que separa a un poeta de un pensador es más el modo de trabajar su inteligencia que el fondo y la forma de sus concepciones. Refiriéndose al estilo, que es caprichoso y sinuoso, enredado en digresiones no fortuitas siempre, alude él a la manera de concebir los poetas por inspiración, y encuentra que ésa es su manera" (p. 83).

a una nueva función: la indagación del mundo de la cultura, que en alguna ocasión califica como "mundo de los valores".⁵⁶

Por otra parte, la elección de un género es también la elección de un tipo de lector. Martínez Estrada comienza a tomar conciencia de la existencia de un nuevo público: el lector de la calle, el consumidor de periódicos y revistas, ávido de tener acceso a nuevos temas que le sean presentados de manera no especializada. Los primeros años del nuevo siglo están signados por la eclosión de periódicos, revistas, literatura de folletín para consumo masivo. El acelerado proceso de alfabetización que vive la Argentina genera un nuevo público que demanda un cierto tipo de lecturas.⁵⁷ Paralelamente al surgimiento de este tipo de público,

⁵⁶"Si el mundo se ordena ahora en dos vastos hemisferios, que por necesidad de la división del trabajo se denominan naturales y culturales (ciencias de las cosas y de los valores), en este segundo grupo caben todas las construcciones lógicamente hechas, inclusive el estudio de los licornios, si hallamos alguna huella fósil de él en nuestro camino. Nada de lo que se manifiesta a los sentidos y a la inteligencia puede honradamente ser desechado. Estos estudios tendrán mayor o menor valor dentro del cuerpo total de las ciencias culturales, lo mismo que acontece en el de las físicas, matemáticas y bioquímicas en razón de lo que contribuyan a aumentar el caudal efectivo de los conocimientos" Cf. Realidad y fantasía en Balzac, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1964, p. 43.

⁵⁷Como dice Roland Barthes en "Introducción al análisis estructural de los relatos", el ensayo, como la poesía, y a diferencia de otros géneros, es "tributario del nivel cultural de los consumidores". Cf. Roland Barthes et. al., Análisis estructural del relato, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 9. Para la consolidación de un nuevo público a partir de las campañas de alfabetización, véase Adolfo Prieto, op. cit., esp. "Configuración de los campos de lectura, 1880-1910", pp. 23-82.

que Eduardo Nicol llama con acertada expresión "la generalidad de los cultos", se produce otro fenómeno, la eclosión de las masas,⁵⁸ y la aparición de formas de cultura subalternas para su consumo, hecho que tampoco fue desatendido por Martínez Estrada.⁵⁹

El ensayo, por su estilo más libre y directo, por su "irreverencia" hacia todo aparato erudito, al mismo tiempo que por

⁵⁸Ortega, bien conocido en Argentina, se preocupó muy tempranamente por el problema de "las masas", tal como lo atestiguan obras como El tema de nuestro tiempo (1923), donde medita sobre la relación entre cultura y vida (Obras completas, t. 3, pp. 143-242) y La rebelión de las masas (1930), obra en la que plantea una nueva forma de ver la sociedad como dividida "en masas y minorías excelentes": "no es, por tanto, una división en clases sociales, sino en clases de hombres": los que se exigen mucho, por un lado, y, por otro, los que no se exigen nada en especial, sino que "simplemente son, sin esfuerzo de perfección sobre sí mismos, boyas que van a la deriva". (Obras completas, t. 4, p. 146).

⁵⁹Es muy significativo que el primero de los artículos de Martínez Estrada, descubierto muy recientemente, verse sobre la relación entre el artista y la masa, entre el elegido y el vulgo, con un contenido que mucho nos recuerda a Nietzsche: "Las obras buenas pasan desapercibidas para las multitudes. Son superiores, y éstas no miran más que lo que se arrastra. Si luego llegan hasta ellas es sin peligro de malograrse con el éxito. Porque la aclamación de la vulgaridad es el apogeo del fracaso, que tiene mucha analogía formal con la gloria. Todo lo malo, todo lo indigno, todo lo bastardo, todo lo putrefacto cae con peso abrumador sobre sus hombros y sobre sus frentes como una maldición". Cf. "Lo vulgar", Germinal. Revista quincenal de ciencia y arte (Buenos Aires), 1916, núm. 2, p. 13.

A partir del 30 comienza a variar su relación con la cultura de masas, en un proceso que rematará con una obra de signo opuesto al de "Lo vulgar". Se trata de Análisis funcional de la cultura (1960), CEDAL, Buenos Aires, 1967. Este estudio, a su vez, tiene ya un valioso precedente en Cuadrante del pampero, Deucalión, Buenos Aires, 1956, obra que se abre con un "Preludio sobre la posibilidad de una cultura popular" (pp. 7-24), en la que su actitud de desprecio hacia lo masivo cede su sitio a una preocupación por la conciliación de intereses entre la élite y el pueblo a través de nuevas formas de "expansión de los conocimientos".

permitir entregar al lector, ya elaboradas por el ensayista, un buen número de ideas procedentes de los más diversos ámbitos a los que se asome su curiosidad, para que, a su vez, el lector de la calle haga una lectura más libre y ligera, más afín a sus preocupaciones cotidianas, es el género que mejor se adapta a los propósitos de Martínez Estrada.⁶⁰

Martínez Estrada escribe básicamente, como ya se dijo, para el lector de clase media. La primera edición de Muerte y transfiguración está dedicada a un lector potencial: el lector inteligente del Martín Fierro, al que hay que sanear (y es tarea del ensayista

⁶⁰Alfredo Carballo Picazo, inspirado en Pedro Salinas, ha observado sagazmente que éste es el secreto de la eclosión del ensayo, género a la vez tan antiguo y tan moderno, en el nuevo siglo: "Los escritores que propugnan una España distinta lo escogen como molde apropiado para influir --social, políticamente-- sobre sus compatriotas. Ha surgido una sensibilidad inédita, un espíritu crítico inédito. Coincide el fenómeno con el triunfo del periodismo, arma de combate y medio de expresión". Y cita a continuación estas palabras de Salinas: "No es usual en otros países ver a escritores del rango de un Unamuno, un 'Azorín', un Ortega y Gasset, discutidos en la mesa del café, leídos por el vecino del tranvía, porque ahí los lleva la hoja del periódico, incorporándose así, día a día, a la costumbre y a la vida de muchas gentes que no frecuentan libros ni ideas". Cf. "El romancismo y el siglo XX", cit. por Alfredo Carballo Picazo, "El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España", Revista de Literatura (Madrid), 1954, núm. 5, p. 140.

En el caso de Martínez Estrada los esfuerzos de divulgación de la literatura culta tomaron diversas vías además del ensayo. Su intervención en la prensa periódica se hace más notable a partir del peronismo, pero desde más temprano había escogido otros caminos: la cátedra en la escuela secundaria, la intervención en experiencias grupales como el Teatro del Pueblo y la Universidad Alejandro Korn, cursillos y conferencias, así como la edición de una curiosa Historia de la literatura universal, publicada por editorial Claridad, Buenos Aires, 1946.

hacerlo) del vicio de leer mal y superficialmente un texto; es decir, se dirige a un lector al que hay que enseñar a leer el Martín Fierro. El lector tiene una herramienta fundamental para una buena comprensión del Poema: su intuición, su vivencia, su pertenencia al mismo país al que pertenecían Hernández y su Martín Fierro.⁶¹ Sólo que una educación mediocre ha hecho creer al lector común que cualquier lectura superficial del Poema es suficiente para él, y que una lectura profunda sólo es patrimonio de los eruditos.

Ese lector potencial del Poema es al mismo tiempo hombre político, ciudadano, miembro de una potencial comunidad argentina todavía no integrada. Al mismo tiempo que aprenda a leer el Poema ha de aprender a leer el texto cifrado de la realidad argentina.

Para poder dirigirse tanto al lector del Poema como al "lector" de la realidad argentina, el propio ensayista adoptará el punto de vista de un autor que es a la vez lector del Poema y "lector" de la realidad argentina. Así tenderá entre él y los lectores del ensayo un puente para el diálogo, un común denominador que franqueará la comunicación.

⁶¹"El lector que entiende ese 'mundo' no sólo por sus lecturas sobre cosas del país, sino también por sus vivencias, lo completa y no necesita de ningún aporte exterior. De verdad no existe total [sic] en el texto, y no hubiera podido completárselo por acumulación de materiales; se completa en el alma del lector que lo comprende y lo siente. Lo real es, pues, lo que está en el Poema más lo que vive en nosotros: un país, una época, un sino histórico, un status social, un clima, un tipo humano, un lenguaje de uso" (II, 121).

Ensayo de interpretación

Si nos detenemos en el título completo del ensayo, descubriremos que muchos de los elementos básicos del estudio que va a emprender sobre el Martín Fierro quedan allí mismo anunciados. Se caracteriza a la obra como "ensayo de interpretación", y al mismo tiempo se hace preceder esta caracterización por una imagen poética, la de una "muerte y transfiguración" de Martín Fierro, de manera tal que el primer "dato" con el que cuenta el lector es ya un dato interpretado.

De este modo, ya desde el título el ensayo queda puesto en una clave que es, cuando menos, no literal. El título, en su empleo de una figura poética y en su referencia a un personaje literario, remite al orbe literario; el subtítulo remite de manera amplia al orbe histórico-cultural. Ambos orbes quedan puestos en correlación y mutua referencia.

Por otra parte, si se presenta no un personaje a secas sino un personaje en el momento de atravesar un proceso de muerte y transfiguración, ya desde el título se desencadena el proceso interpretativo mismo y con él se valida la necesidad de la presencia del ensayista que lo lleva a cabo.

La imagen "muerte y transfiguración"⁶² sugiere que el

⁶²Esta expresión se inspira muy probablemente en el título del poema tonal homónimo de Richard Strauss estrenado en 1889. Los ensayos de su admirado Nietzsche tienen, según Martínez Estrada, la forma de un poema sinfónico: "No construyó su filosofía como un

personaje ha sufrido una transformación, a la que se aplica un término especial, "transfiguración", que supone dejar de ser lo que se era para pasar a ser otra cosa. Se niega así tanto la posibilidad de una existencia inmutable del personaje, como la posibilidad de una muerte y resurrección de un Martín Fierro esencial: el personaje que conocemos es ya un personaje transfigurado.

La elección de "muerte y transfiguración", expresión rica en connotaciones y que implica ya una interpretación del fenómeno por parte del ensayista, le permite diferenciar su estudio de todo tratamiento crítico erudito e impersonal del Martín Fierro.

ensamblaje geométrico, sino como un poema sinfónico. Por el primer procedimiento resulta la Ética de Spinoza; por el segundo, La transmutación de los valores. Son dos mundos distintos, dos mundos coherentes y sistemáticos, ambos seductores, aunque con distinto poder de fascinación [...]. Entre las osadías admirables de Nietzsche está [...] el uso decidido de un sistema igualmente lícito de connotaciones estéticas". Cf. "Nietzsche, filósofo dionisiaco", en Heraldos de la verdad, pp. 221-222. Los ensayos de Nietzsche son diferentes, desde la raíz, de un orden abstracto demostrativo (agreguemos, unívoco y denotativo) y afines con la disposición, el ritmo, los acordes, las recurrencias de motivos (la polifonía y el carácter connotativo) de una obra musical.

Por otra parte, el término "transfiguración" evoca los primeros capítulos de El origen de la tragedia, donde se emplea en varias ocasiones para describir el fenómeno por el cual los elementos dionisiacos de la cultura helena se transforman y pasan a formar parte de manifestaciones apolíneas. Cf. El origen de la tragedia (1886), 10a. ed., Espasa-Calpe, México, 1985, pp. 34-35.

Un valioso precedente para la aplicación de "transfiguración" al propio Martín Fierro se encuentra en Karl Vossler, quien en su estudio dedicado al Poema escribe: "Veintisiete años más tarde [de la aparición del Facundo], en 1872, surgió de la pampa otra figura del gaucho, más humana en su poética transfiguración: el Martín Fierro de José Hernández". Véase La vida espiritual en Suramérica, Buenos Aires, 1935, reproducido parcialmente en José Isaacson, Martín Fierro. Cien años de crítica, Plus Ultra, Buenos Aires, 1986, p. 145.

Por otra parte, el hecho de brindar como "dato" primero la existencia de una fractura en el personaje separa la posición de Martínez Estrada de otras posturas idealizadoras y mistificadoras, que enfatizan el carácter inmutable y esencial del Martín Fierro, y de allí su calidad de arquetipo de la nacionalidad argentina.

Anticipemos que, de todos los sentidos que quedan sugeridos por el título, el que finalmente se confirma es el que tiene una carga negativa: transfiguración como tergiversación del sentido.⁶³ En efecto, una de las ideas centrales del ensayo es la de que cuando José Hernández publica, en 1879, la segunda parte del Poema, desvirtúa el carácter del protagonista para convertirlo al programa político de los hombres del 80. El Fierro de la segunda parte ya no es el gaucho fuera de la ley que, al final de la primera parte, huye al desierto como una forma de protestar contra el orden que lo condena a vivir como gaucho matrero: vuelve a "reconciliarse" con la civilización que lo había condenado y vuelve, siempre según Martínez Estrada, a hacerse perdonar sus crímenes y errores. Lo que para muchos críticos significó una superación del personaje y del Poema, la segunda parte, para Martínez Estrada supone la "muerte" del verdadero Fierro, el Fierro de la primera parte, que es el gran personaje concebido por Hernández. "Muere" el personaje a manos de

⁶³El empleo de "transfiguración" con el sentido de falseamiento o ilusión es el que predomina en Muerte y transfiguración y coincide con el uso que da Unamuno al mismo término en la Vida de don Quijote y Sancho, donde se refiere, por ejemplo, a las "transfiguradas mozas" de la venta.

quien lo creó y se "transfigura" en un mito; el antihéroe se "transfigura" en un falso héroe, y este último --el que Martínez Estrada considera impostor-- ha sustituido al primero.

Si pasamos al subtítulo del ensayo, se advierte la intención de "interpretar" la vida argentina, esto es, se anuncia que el ensayo distará de un análisis frío o de una lectura comentada. Martínez Estrada se refiere a su texto como un "ensayo de interpretación" y no como una interpretación a secas, y con este recurso dinamiza la idea de una tarea en su hacerse mismo, abierto y constante. La expresión nos remite además a un valioso antecedente latinoamericano: los 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana, de José Carlos Mariátegui. Es oportuno recordar que en su séptimo ensayo Mariátegui afirma que él no se propone respaldar sus juicios en una "objetividad" externa o en la tradición académica que lo precede, sino que se propone ofrecer, abiertamente, un testimonio de parte, interesado y parcial como el de los testigos y no objetivo o imparcial como el de un juez ideal.⁶⁴ Del mismo modo, Martínez Estrada se habrá de presentar como un testigo

⁶⁴Dice Mariátegui: "No escondo ningún propósito de participar en la elaboración de la literatura peruana. Me propongo, sólo, aportar mi testimonio a un juicio que considero abierto. Me parece que en este proceso se ha oído hasta ahora, casi exclusivamente, testimonios de defensa, y que es tiempo de que se oiga también testimonios de acusación. Mi testimonio es convicta y confesamente un testimonio de parte. Todo crítico, todo testigo cumple, consciente o inconscientemente una misión [...]; mi misión ante el pasado parece ser la de votar en contra". Cf. José Carlos Mariátegui, 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana (1928), Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979, p. 149.

parcial, no objetivo, de los fenómenos que reexaminará y que parecían cosa juzgada. Esta idea de la interpretación como un reexamen interesado de temas preexistentes coincide en ambos autores. Pero en el propio título de Muerte y transfiguración se advierte una diferencia significativa con los 7 ensayos, ya que a la declaración de su voluntad de hacer un ensayo de interpretación Martínez Estrada antepone un "dato" que ha pasado ya por el tamiz de su propia visión de las cosas: la expresión figurada de una "muerte y transfiguración". Se subraya así la importancia del yo del ensayista, en una posición afín al romanticismo, tema sobre el que volveré en el último capítulo de esta tesis.

Se advierte por otra parte la voluntad de interpretar el Martín Fierro a la luz de la vida argentina e interpretar ésta en función del Poema. Poema y contexto entran en correlación, en mutua referencia. El título anuncia, en su apertura, que hay en el ensayo un gran interés por abarcarlo todo: no sólo el Poema sino también la vida argentina, no sólo el personaje sino también el mundo del Martín Fierro. Por otra parte, un término tan abarcador como "vida" permite incluir otros términos más particulares como historia, economía, sociología, mundo "real" y mundo de los valores, etcétera. A lo largo del texto se comprobará además que el término "vida" se relaciona con aquellos aspectos de lo nacional que no pueden reducirse a un estudio frío o racional y que a la vez

configuran la base de todo conocimiento profundo de la Argentina.⁶⁵

En suma, Muerte y transfiguración se plantea desde el mismo título como un ensayo de interpretación, y el primer dato con el que contamos para abrir la obra es ya un fenómeno interpretado. De manera sintética quedan presentados los diversos elementos que forman parte de la interpretación, y todos ellos, a su vez, apuntan a la necesidad de la presencia del ensayista cuyo trabajo interpretativo les dará un sentido.

Las dos ediciones de "Muerte y transfiguración"

El espacio de diez años que separa la primera y la segunda ediciones de Muerte y transfiguración⁶⁶ se ha hecho sentir fundamentalmente en la referencia del ensayista a un nuevo lector y en el reordenamiento de los materiales.

⁶⁵Es un significado cercano al que aparece en En torno al casticismo, donde se relaciona la idea de "vida" del pueblo con la existencia intrahistórica, sumergida, comparable en su riqueza y fertilidad a una cantera o un manantial, e imposible de comprender racionalmente: "Y así sucede a los pueblos que [...] hipertrofian en su espíritu colectivo la conciencia histórica a expensas de la vida difusa intrahistórica [...]; el pensamiento nacional, trabajando hacia sí, acalla el rumor inarticulado de la vida que bajo él se extiende". Cf. Miguel de Unamuno, Obras completas, Afrodiseo Aguado, Madrid, 1950, t. III, pp. 142-143.

⁶⁶La primera edición, hecha en México, estuvo al cuidado de Sindulfo de la Fuente. El joven Antonio Alatorre tuvo a su cargo la corrección de originales. La segunda edición, impresa en Argentina, se hizo bajo la supervisión de Delia Etcheverry.

Una vez finalizada la etapa peronista, el ensayista descubre su lector potencial en todo un nuevo sector de la clase media argentina, en buena medida integrado por universitarios y especialistas. Para él reordena el texto originario, y a él dedica un "Epílogo" en la edición de 1958, donde se ha visto obligado a "cientificizar" su discurso para ponerlo al corriente de los debates de época. De allí que ponga en correlación su concepto de "frontera" con "los estudios de área" y "sociología rural" (II, 439) o que se refiera abiertamente al estudio de la cultura del gaucho como "etnológico, histórico y antropológico" (loc. cit.). El tono indignado de algunos pasajes de la primera edición cede su sitio en este "Epílogo" a una voluntad de debate. Sin renegar en ningún momento de la edición de 1948 --antes bien, volviendo a tomar sus banderas y mostrando en cuántos aspectos él fue precursor del estudio del Martín Fierro como un poema de fronteras y de su personaje como un outlaw--, se siente obligado a aclarar para el lector del posperonismo⁶⁷ los fundamentos de su interpretación, evaluar la vigencia de la misma y ponerse a la defensiva

⁶⁷"A diez años de publicada la primera edición de esta obra, pues, debo reconocer que en algo han cambiado el panorama y el clima de nuestra literatura, y que se ha acortado la distancia que separaba a Martín Fierro, como gaucho matrero, de sus compatriotas más urbanizados, por acercamiento recíproco. Ha sido necesario un trauma profundo para que abriéramos los ojos. Estamos ahora mejor avenidos con la vida social repudiada en él". Cf. "Epílogo" a la segunda edición, II, 441.

respecto de ciertos malentendidos.⁶⁸ En esta oportunidad el lector, a diferencia de lo anotado para la Radiografía, está presente en el diálogo como el lector "adulto" al que hay que probar la validez de cada una de las afirmaciones que se hacen, o como el lector culto al resguardo de cuya crítica hay que ponerse, advirtiéndolo, de antemano, que el ensayista trabajó conceptos todavía embrionarios en su época. Las poderosas intuiciones de la primera edición se explican ahora como conceptos emparentados con las ciencias sociales, y al lector conciencia-lector ciudadano de la primera edición se le concede por primera vez el derecho a sacar libremente sus propias conclusiones. En 1958, tras la Revolución Libertadora que expulsó al peronismo del poder, los intelectuales y estudiantes universitarios son predominantemente antiperonistas y es entonces cuando una nueva generación, la de los "parrici-

⁶⁸"No quiero que se forme una antihistoria y una antiliteratura. Bien claro está mi concepto de que no deben ingresar como tribu o fraternidad extraña en una confederación, sino conjugarse por cruza, tal como ocurre en las fronteras. Pretendo que una historia, como una literatura, que en muchos de sus aspectos son alotropías de una sustancia única, refleje todas aquellas cualidades significativas y esenciales que, además de ser veraces, sirvan para modelar una conciencia de la nacionalidad sobre la base de la verdad y la belleza. No creo que las tengamos; y el intento de nuestros revisionistas historiográficos, de ser sano, tiene de válido el que quiere introducir en la historia miembros vitales de ella injusta o intencionalmente suprimidos o desfigurados". Cf. "Epílogo" a la segunda edición, II, 449.

das",⁶⁹ redescubre a Martínez Estrada y lo convierte en uno de sus maestros.

Respecto del reordenamiento de materiales, es necesario examinarlo con detenimiento para averiguar si la diferencia entre ambas ediciones se reduce sólo a cuestiones superficiales o si es lo suficientemente significativa como para permitirnos hablar de dos libros distintos.

En la edición de 1948 el ensayo va precedido de la transcripción completa del Martín Fierro. El ensayista opta por presentar el texto mismo del Poema, en versión accesible al lector culto, con numeración marginal de los versos y sin otra anotación o advertencia sobre criterios de edición. Se deslindan Poema y ensayo como dos textos diferentes; no se busca dar a la interpretación un orden similar al del Poema. No se trata pues, en el caso de Muerte y transfiguración, de una lectura que busque fijar el Poema, o explicarlo ciñéndose al orden que le dio Hernández (que es, por ejemplo, el procedimiento seguido por Tiscornia), ni se trata tampoco de una lectura comentada del Poema (como es el caso de la obra de Borges).

En la edición de 1958 se suprime el texto completo del Poema y se reordenan los diversos capítulos y apartados de la interpre-

⁶⁹Cf. Emir Rodríguez Monegal, El juicio de los parricidas, Deucalión, Buenos Aires, 1956. La revista Contorno hace una temprana evaluación de la obra de Martínez Estrada, mucho más benigna que la emprendida por Sebrelli. Véanse, en el número 4 de la revista (1954), los artículos de David e Ismael Viñas, Rodolfo Kusch y F. J. Solero.

tación. Por otra parte, se elimina una pequeña sección, "Martín Fierro, dos personas", y se añade un "Epílogo". Por fin se completan bibliografía e índice temático.

En la primera edición de Muerte y transfiguración hay un continuo pasaje del análisis del texto del Poema al estudio del contexto sociohistórico, evidente no sólo en la sucesión de las diversas secciones, sino en el interior de la mayoría de los capítulos. Este pasaje de texto a contexto es en sí mismo significativo: se separan dos orbes, sólo para probar que uno necesita del otro. De este modo, la interrelación entre el Poema y la vida argentina, anunciada ya en el título, se reconfirma a cada paso. En 1948, y a pesar de la preocupación declarada del ensayista por deslindar los aspectos exegeticos del Poema y el estudio de la realidad argentina,⁷⁰ el estudio del Martín Fierro que pretende Martínez Estrada encuentra su forma más acabada.

⁷⁰En la correspondencia de Martínez Estrada con Orfila Reynal se pone de manifiesto la preocupación del ensayista ante la dificultad de deslindar los aspectos literarios y los sociohistóricos de su estudio, preocupación que expresa como su desesperación por "meter el elefante en la caja de fósforos", es decir, ceñir un manuscrito que se le escapaba de las manos a un volumen de Tierra Firme. En carta del 6 de febrero de 1947, le dice respecto del manuscrito: "Unas trescientas páginas salen del análisis del poema, estrictamente. Lo demás es vida del autor, el mundo de las fronteras, el ambiente, los personajes, la política, la justicia, etc. ¿No podría hacerse esto: publicar en Tierra Firme aquella parte exegetica (la menos adecuada, por cierto) y hacer en otra sección del Fondo una edición completa, en que ese libro fuera como un capítulo? Sin duda, el libro quedaría muerto, pero siempre habría lectores que prefirieran sólo el texto del Poema y su explicación". En carta del 5 de abril de 1947 plantea a Orfila Reynal el problema: "veremos una vez que estén todos los capítulos hechos si es posible desmontar a Martín Fierro (aunque sabía sentarse en un bagual) y hacer dos cosas: una con lo literario y biográfico, otra con lo político social". Cf. Carlos Adam, op. cit., p. 149.

En la edición de 1958 los mismos materiales se reordenan de manera diversa para ponerlos al día de acuerdo con una nueva forma de "división del trabajo": lo estético compete a la crítica literaria, lo histórico-cultural compete a las ciencias sociales, y el ensayista espera ahora entablar relación con públicos a su vez más especializados.

La posibilidad de reordenar las secciones de la primera edición sin cambiar por ello el carácter del conjunto es buena muestra de que el sentido último del ensayo no radica en su orden lineal, sino en un sentido en otro nivel que lo sustenta, tema que será tratado con mayor detalle en el último capítulo de esta tesis.

Así, en el transcurso de diez años el ensayo "omnívoro" se repliega en favor del ensayo "especializado", fenómeno admirablemente sintetizado por Antonio Cândido para el caso del Brasil y atribuible a la creciente "división del trabajo intelectual".⁷¹

En rigor, la diferencia más notable entre ambas ediciones es la que proviene de la confrontación entre el diverso contenido de los "finales". En la primera edición, "Las esencias" constituye un

⁷¹"Em nossos dias, estamos assistindo ao fim da literatura onívora, infiltrada como critério de valor nas várias atividades do pensamento [...]. Em consequência, presenciemos também a formação de padrões literários mais puros, mais exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos. E a maneira pela qual as letras reagiram à crescente divisão do trabalho intelectual, manifestado sobretudo no desenvolvimento das ciências da cultura, que vão permitindo elaborar, do país, um conhecimento especializado e que não reveste mais a forma discursiva". Cf. "Literatura e cultura de 1900 a 1945", en Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária, 7a. ed., Editora Nacional, São Paulo, 1985, p. 136.

cierre que refuerza la idea de que el ámbito del Martín Fierro constituye un "mundo" cerrado, sin salida, que da cuenta de la existencia de una matriz pampeana que engendra una estirpe de parias. "Las esencias" es posiblemente un texto de concepción más antigua que el resto de Muerte y transfiguración, vinculado ideológicamente a la Radiografía, ya que en él se sacan conclusiones deterministas que contrastan con otros pasajes del ensayo. En la segunda edición, "Las esencias" cede su sitio al "Epílogo" que, como se dijo, trata de subrayar precisamente aquellos aspectos novedosos de Muerte y transfiguración que abren el ensayo a problemas renovados e insiste en el carácter precursor de ciertas categorías de análisis. En el "Epílogo" se defiende también al ensayo de una presunta visión negativa o escéptica de la historia y la literatura.

Con Muerte y transfiguración se cierra un ciclo en la evolución del ensayo de Martínez Estrada y se abre una nueva etapa caracterizada por una diversificación y especialización de sus propios textos, reflejo del desarrollo y replanteamiento de diversos problemas, algunos de ellos ya esbozados en el ensayo que es tema de nuestro estudio.⁷²

⁷²Algunos de sus ensayos más notables se dedicarán específicamente al tema literario y filosófico: El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson, 1951; Heraldos de la verdad, 1958; Realidad y fantasía en Balzac, 1964; La poesía afrocubana de Nicolás Guillén, de publicación póstuma, 1966. Otros reflejarán su preocupación culturalista y latinoamericanista: Análisis funcional de la cultura, 1960; Diferencias y semejanzas entre los países de la América Latina, 1962; Martí: el héroe y su acción revolucionaria

3. El "Martín Fierro" en 1948

Antecedentes

Durante años el Martín Fierro circuló predominantemente en la campaña.⁷³ Sólo a partir de 1910 (año de los festejos del Centenario), y después de un largo período de marginación de la literatura oficial, pasó por fin a constituir tema de interés para la crítica literaria argentina.⁷⁴ Esta comienza entonces a reconocer sus

ria, 1966.

⁷³Dice Adolfo Prieto: "Para 1879, aun después de La vuelta, la obra de Hernández carecía de presencia urbana para un observador profesional como lo era el redactor del Anuario [se refiere al Anuario Bibliográfico correspondiente a 1879]. Para ese mismo observador, por lo contrario, en los años inmediatamente posteriores a la edición de La vuelta, se producían inquietantes señales en el campo de lectura identificable como popular urbano, y profundas modificaciones en la geografía y en la connotación social de sus niveles", op. cit., p. 55.

⁷⁴Fuera de algunas excepciones como la de Pablo Subieta, quien ya hacia 1881 afirma que el mérito del Poema radica en la representación de "una clase, una raza, casi un pueblo [...]; una época de nuestra vida [...]; la encarnación de nuestras costumbres [...]; el cuadro vivo, palpitante, natural, estereotípico de la vida de campaña" (Las Provincias, 1881, núm. 274, reproducido en José Isaacson, op. cit., p. 36), son predominantemente los críticos españoles --Unamuno, Menéndez y Pelayo, Azorín-- quienes más tempranamente revalorizan al Martín Fierro como obra artística y como fuente para el estudio del español de América. Unamuno le dedica ya desde 1894 una serie de artículos. El testimonio de Menéndez y Pelayo interesa porque en él está contenida la tensión entre literatura de arte y literatura social: tras reconocer en el Martín Fierro la obra cumbre de la literatura gauchesca y que la "peculiar literatura gauchesca ha producido las obras más originales de la literatura americana", opina que "quizá el pensamiento de reforma social resulte en el poema de Hernández más visible de lo que convendría a la pureza de la impresión estética, defecto que crece sobremanera en la segunda parte...". Cf. su "Introducción" a

méritos artísticos, pero, ante todo, se interesa por vincular el texto con la preocupación por los orígenes de la nacionalidad. A partir de las conferencias sobre el Poema dictadas por Leopoldo Lugones en el teatro Odeón⁷⁵ y del estudio que le dedica Ricardo Rojas,⁷⁶ el Martín Fierro se convierte en el poema épico por excelencia del pueblo argentino y su protagonista en campeón de la raza y de la nacionalidad.⁷⁷ Paralelamente, y para dar más fuerza

la Antología de los poetas hispano-americanos, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1895.

⁷⁵Dice al respecto Rodolfo Senet: "Justo es reconocer que fue Leopoldo Lugones quien dio carta de ciudadanía al 'Martín Fierro' en nuestra literatura. Los prestigios de esa obra, en realidad, recién se afirman sólidamente a partir de sus conferencias del Odeón, en 1913. En aquellos años, Lugones, jugando su reputación, la consideró como un poema de alto vuelo, después de fundamentar tal juicio en una serie de disertaciones. Luego, en 1916, lo confirmó y robusteció ampliamente en su obra titulada 'El Payador'". Cf. La psicología gauchesca en el "Martín Fierro", Gleizer, Buenos Aires, 1927, p. 7.

⁷⁶Así lo resume Humberto M. Rassi: "Como respuesta a esta invasión pacífica [la de los inmigrantes hacia principios de siglo], los argentinos de antiguo arraigo y --curiosamente-- los hijos de inmigrantes se unen en una entusiasta exaltación de lo típico del país. Surge el culto al gaucho y la pampa, elevados pronto a la categoría de símbolo y esencia de la auténtica nacionalidad. El payador (1916) de Leopoldo Lugones y la sección que Ricardo Rojas dedica a "Los gauchescos" en su Historia de la literatura argentina (1917-22) marcan la pauta de esta reacción ideológica en el campo literario". Véase "Borges frente a la poesía gauchesca: crítica y creación", Revista Iberoamericana (Pittsburgh), 87-88 (1974), pp. 321-322.

⁷⁷En el prólogo a El payador (1916), dice Lugones: "El objeto de este libro es, pues, definir bajo el mencionado aspecto [la acción espontánea de los poetas populares nativos] la poesía épica, demostrar que nuestro Martín Fierro pertenece a ella, estudiarlo como tal, determinar simultáneamente, por la naturaleza de sus elementos, la formación de la raza, y con ello formular, por último, el secreto de su destino". Cf. El payador, 2a. ed.,

a la idea del carácter épico del Poema, se insiste por parte de Lugones y Rojas en la idea del origen payadoresco, es decir, popular y anónimo, de la poesía gauchesca en general.

En los años veinte la crítica del Martín Fierro entra en una nueva etapa, representada por la "exaltación de lo nativo" hecha por los vanguardistas argentinos agrupados en torno a la revista Martín Fierro.⁷⁸ Si bien ya no se trata de manera tan determinista la relación entre nacionalidad y literatura (relación que para Lugones y Rojas pasaba necesariamente por un tercer término, la raza), sigue presentándose una latente preocupación por la existencia de una personalidad literaria propia de la Argentina.⁷⁹ El Martín Fierro es representativo de esa personalidad.⁸⁰ En este

Centurión, Buenos Aires, 1944, p. 16.

⁷⁸Humberto M. Rassi, art. cit., p. 322.

⁷⁹Tal es el sentido de la encuesta organizada por la revista de vanguardia Martín Fierro sobre la existencia de una "sensibilidad" y una "mentalidad" argentinas y que recibe una respuesta mayoritariamente afirmativa. Cf. El periódico Martín Fierro, sel. y pról. de Adolfo Prieto, Galerna, Buenos Aires, 1968, pp. 81-97. Por otra parte, no es casual la elección del nombre de Martín Fierro para una revista literaria, aun cuando sus colaboradores, artistas de vanguardia, busquen emancipar al Poema del provincialismo en que lo tenían sumido ciertos sectores. Al respecto véase, en la obra citada, el debate entre Roberto Mariani, representante del grupo de Boedo, y los editores de Martín Fierro, quienes dicen que no por defender una literatura no realista o desobedecer al patrón literario criollista han de entroncar peor que otros "con la tradición argentina encarnada en el poema de Hernández" (op. cit., p. 49).

⁸⁰Este es el tema que trata Alfredo Roggiano en "Destino personal y destino nacional en el Martín Fierro", Revista Iberoamericana, 87-88 (1974). Cita allí palabras de Borges: "... si tuviéramos que buscar un libro que nos diera la historia argentina,

caso la pregunta por una literatura nacional se vincula con la indagación de la especificidad artística del Poema. Este es el trasfondo de los primeros artículos que Jorge Luis Borges dedica al Martín Fierro, donde muestra que el Poema es ante todo obra de creación relacionada genéricamente no con la épica (como decía Lugones) sino con la novela: el destino del gaucho Fierro es el destino individual y antiheroico de un personaje de novela y no el destino colectivo de una raza encarnada en un héroe de la épica.

Tampoco es casual que en los años veinte se publiquen las primeras ediciones críticas (Santiago Lugones)⁸¹ y estudios filológicos (Tiscornia)⁸² del Martín Fierro, y comiencen a difundirse las primeras ediciones cuidadas del Poema para el lector urbano, primera vasta "reconciliación" colectiva del texto con el público de ciudad y con la crítica.⁸³

el ambiente argentino, ese libro sería el Martín Fierro" (p. 220).

⁸¹Martín Fierro. Ed. corregida y anotada por Santiago M. Lugones, Librerías de A. García Santos, Buenos Aires, 1926.

⁸²Martín Fierro. Comentado y anotado por Eleuterio F. Tiscornia (1925), t. I, Coni, Buenos Aires, 1951.

⁸³En 1924 se publica el Martín Fierro en la Colección Universal Calpe, Madrid. En 1934 aparece el Martín Fierro en la colección Biblioteca Argentina, "publicación mensual de los mejores libros nacionales", dirigida por Ricardo Rojas, con noticia preliminar del mismo. En la contratapa se aclara el sentido de la colección: "Esta Biblioteca publicará mensualmente, en condiciones económicas, los mejores o más famosos libros nacionales, con el objeto de contribuir a la educación popular, por la obra de nuestros más esclarecidos autores". Véase José Hernández, Martín Fierro, Librería "La Facultad", Buenos Aires, 1934.

Por otra parte, así como el Poema deja de ser considerado cantar de gesta de la argentinidad, su personaje principal deja también por estos años de ser interpretado como héroe épico para ser tratado como tipo. Rodolfo Senet, por ejemplo, confronta la psicología de Fierro con la del gaucho, para determinar la existencia de un "tipo psicológico gauchesco".⁸⁴

En los años treinta no cesa la preocupación por vincular el Martín Fierro a un concepto nacional de la literatura argentina. José Carlos Mariátegui ya había advertido esta preocupación por caracterizar la literatura nacional argentina, incluso en los escritores de vanguardia y "cosmopolitas" como Borges.⁸⁵ Parale-

⁸⁴Los trabajos de Senet, publicados en el diario La Prensa (Buenos Aires) a lo largo de 1925 y 1926, fueron reunidos en La psicología gauchesca en el "Martín Fierro". Dice allí: "En este trabajo trato únicamente de inferir del análisis de los personajes tipos del poema, de la psicología individual del gaucho, en un cuadro sintético formado por los caracteres predominantes en su esfera intelectual y afectivo-emocional" (p. 9). Más adelante se descubre su posición antiidealizadora del gaucho: "Las personas que a título de admiradores y defensores del poema endiosan al gaucho, olvidan, no se dan cuenta, o no quieren dársela, que el mismo autor, ni lo endiosó, ni siquiera lo creyó dotado de atributos superiores. En efecto, Hernández no lo exalta; se limita a describirlo con verdadero lujo de detalles --importantes todos--, tal cual era, con todos sus defectos" (p. 11).

⁸⁵"Pero para establecer más exacta y precisamente el carácter nacional de todo vanguardismo, tornemos a nuestra América. Los poetas nuevos de la Argentina constituyen un interesante ejemplo. Todos ellos están nutridos de estética europea [...]. Y bien. No obstante esta impregnación de cosmopolitismo [...] los mejores de estos poetas vanguardistas siguen siendo los más argentinos. La argentinidad de Gironde, Güiraldes, Borges, etc., no es menos evidente que su cosmopolitismo. El vanguardismo literario argentino se denomina "martinfierrismo". Quien alguna vez haya leído el periódico de ese núcleo de artistas, Martín Fierro, habrá encontrado en él al mismo tiempo que los más recientes ecos del arte

lamente se define el interés por estudiar al Martín Fierro como "literatura social", testimonio de las malas condiciones de vida que sufre el hombre de la pampa. Se difunde también el interés por exhumar nuevos datos sobre la vida de Hernández e indagar los orígenes del gaucho.

Redefinición de lo nacional

A fines de la década del treinta, nos encontramos ante un nuevo panorama: el estallido de la Segunda Guerra mundial y la confrontación de la cultura argentina con la cultura mundial en crisis. Se remoja en ciertos sectores la preocupación por definir lo nacional, ahora a la luz de nuevas realidades. Ya no se trata, como a principios de siglo, de la invención de una epopeya nacional capaz de aglutinar y orientar ideológicamente a las masas de inmigrantes que llegan al país, portadoras de múltiples lenguas y culturas, y que al llegar conforman minorías a las que los gobiernos desean integrar y asimilar.⁸⁶ En esta nueva etapa

ultramoderno de Europa, los más auténticos acentos gauchos". Obras completas, t. XI, p. 74, cit. por Noël Salomon, "Cosmopolitismo e internacionalismo", en Leopoldo Zea, coord., América Latina en sus ideas, Siglo XXI-UNESCO, México, 1986, p. 196.

⁸⁶A este respecto son ilustrativas las palabras de Rodó en su Ariel (1900): "Pero el aluvión inmigratorio, después de confinar al fondo del desierto ese vivo testimonio de una tradición nacional, concluyó por absorberlo y desvirtuarlo del todo, al paso que en los centros urbanos, diluyendo en la indefinida multitud cosmopolita el genuino núcleo nativo, tendía a debilitar cuanto fuese sentimiento de origen, piedad filial para las cosas del pasado, continuidad de caracteres y costumbres", cit. por Noël Salomon, op. cit., p. 183.

histórica se procurará definir lo nacional ante la presencia de los migrantes del interior que dotan de una nueva fisonomía a la ciudad y van conformando una creciente clase obrera. También el naciente movimiento de masas, el peronismo, buscará en el Martín Fierro bases de sustentación ideológica. De allí que ahora las discusiones en torno al Martín Fierro se inscriban en una serie de debates más amplios: literatura social, criollismo,⁸⁷ folklorismo.

En 1941 aparece La literatura social en la Argentina, de Alvaro Yunque, obra en la que se considera al Martín Fierro "poema único" en cuanto constituye uno de los más altos exponentes de la poesía social del Río de la Plata: "Con él alcanza la literatura gaucha la magnífica talla de la épica. Y es porque la lucha social, presente en toda gran obra de arte, lo nutre con sangre de pueblo".⁸⁸

⁸⁷El criollismo es una corriente de opinión de larga data en Argentina, que se caracteriza primeramente por la defensa de un idioma peculiar rioplatense contra el purismo académico. Véase el estudio crítico de Alfredo V. E. Rubione que precede a la obra En torno al criollismo, CEDAL, Buenos Aires, 1983, pp. 9-42. El más importante ejemplo de la posición criollista aplicada al estudio del gaucho y de la lengua del Martín Fierro se debe a Vicente Rossi, El gaucho. Su origen i evolucion [sic]. Imprenta Argentina, Río de la Plata [Buenos Aires], 1921 y Folletos lenguaraces, Imprenta Argentina, Río de la Plata, 1927-1937.

⁸⁸Alvaro Yunque, La literatura social en la Argentina, Claridad, Buenos Aires, 1941, p. 131. Dice Yunque: "Martín Fierro es literatura social, de protesta y propaganda, de lucha y polémica, tendenciosa; pero su tendencia fluye de su acción, no de un programa explícitamente formulado. Le basta ser realista para ser un bravío documento histórico, un recio embate contra la injusticia social, una amarga requisitoria [...]. Hernández sentía el dolor del prójimo, del gaucho que él tan bien conocía, clase desheredada y sacrificada de la sociedad argentina, y porque es un sentidor es un profundo revolucionario" (p. 133). A esta posición, que hace de Hernández un artista consciente de su mensaje y al

La migración campo-ciudad y la génesis del peronismo renuevan preocupaciones y discusiones. De comienzos de los años cuarenta datan, por ejemplo, los estudios de Bernardo Canal-Feijóo sobre la relación entre el atraso del interior del país y la sobredimensión de Buenos Aires, teñidos de preocupaciones sociológicas.⁸⁹

Folklorismo descriptivo y pintoresquismo quedan también rebasados por la nueva realidad, que muestra la fragilidad de estas tendencias. Así, por una parte comienza una nueva etapa en los estudios folklóricos, signada por la superación del pintoresquismo y la descripción impresionista y el comienzo del estudio especializado de ciertas áreas, como el cuento folklórico.⁹⁰ Por otra parte, el peronismo, movimiento de masas, necesita volver a abreviar

Martín Fierro una obra en la que la denuncia de los males sociales se puede leer de manera directa, responderá Muerte y transfiguración.

⁸⁹Canal-Feijóo es autor de Proposiciones en torno al problema de una cultura nacional argentina (1944), donde se preocupa porque en Argentina se haya olvidado el pasado colonial; para definir la personalidad cultural propia es necesario reconocer este trasfondo hispano-indígena, esto es, en otras palabras, la importancia del interior del país frente a Buenos Aires. En De la estructura mediterránea argentina (1948) estudia la disolución de la cultura tradicional y de la economía rural ocasionadas por la irrupción de las formas y la ideología del "progreso". Sobre este autor véase Rodolfo Borello, op. cit., pp. 1281-1283.

⁹⁰Comienzan a difundirse los estudios antropológicos sobre "comunidad folk" y, en el campo literario, se emprenden los primeros estudios comparativos. Así, por ejemplo, María Rosa Lida publica El cuento popular hispanoamericano y la literatura (1941), mientras que Bruno Jacovella hace por primera vez una clasificación tipológica y por "motivos" de los cuentos folklóricos de Catamarca y Corrientes, que publica en la Revista del Instituto Nacional de la Tradición (1948).

en la cultura del interior del país para generar nuevos símbolos nacionalistas.

Las migraciones internas y el acelerado proceso de industrialización en Argentina tienen su contraparte ideológica en un fenómeno que Antonio Cándido ha delimitado para el Brasil de los años cuarenta:

Depois de 1940, ou pouco antes, vamos percebendo a constituição de um período novo. Nos dois decênios de 20 e 30, assistimos o admirável esforço de construir uma literatura universalmente válida [...]. A partir de 1940, mais ou menos, assistiremos, ao lado disso, a um certo repúdio do local, reputado apenas pitoresco e extraliterário; e um novo anseio generalizador, procurando fazer da expressão literária um problema de inteligência formal e de pesquisa interior (*op. cit.*, p. 126).

Precisamente en 1948 aparece publicado un texto que ilustra de manera acabada este proceso para el caso de la Argentina. Se trata de una novela, Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal. Este texto, inspirado formalmente en el Ulises de Joyce, incluye como uno de los viajes del protagonista y otros personajes que representan a seis hombres de la ciudad, una excursión a la región fronteriza entre Buenos Aires y el "desierto".⁹¹ El encuentro de los hombres

⁹¹Vale la pena dar ciertos detalles sobre la caracterización de algunos de estos personajes: Arturo del Solar, "criollista práctico" y descendiente de antigua estirpe criolla y estanciera, xenófobo y defensor de las tradiciones; el filósofo Samuel Tesler, hijo de inmigrantes judíos; el propio Adán, argentino de segunda generación y nieto de inmigrantes españoles; Luis Pereda, "criollista teórico". Cf. Adán Buenosayres, Sudamericana, Buenos Aires, 1948, pp. 183-190. Todos ellos discuten sobre el papel de los inmigrantes en el país "criollo" que los acogió, sólo unidos por un rencor común: Inglaterra.

de ciudad con las tradiciones del gaucho adopta la forma de un viaje iniciático en el que descubren el "espectro de la pampa" y posteriormente la figura de Juan sin Ropa, el personaje misterioso que derrotó al payador Santos Vega. Personajes de ciudad --el descendiente de criollos, el nieto de inmigrantes españoles, el de inmigrantes judíos, el filósofo, el librepensador--, al preguntarse por el pasado común, se ven conducidos a lo que está más allá de Buenos Aires, y la respuesta se les presenta bajo la forma de un enigma (la figura de Juan sin Ropa) del que sólo es dado opinar sin averiguar nunca la verdad. Los amigos debaten sobre la existencia del gaucho:

...El gaucho [es opinión del descendiente de criollos]. Nacido del amor o del odio (¡quién lo sabe!), lo vemos trabajar en los cimientos de la patria, oscuro, sí, pero con la oscuridad admirable de los cimientos que, bajo tierra, sostienen toda la gracia exterior de la arquitectura ...

...Peste de literatura --refunfuñó Samuel [nieto de inmigrantes judíos y "filósofo"]. Se ha inventado una fábula increíble alrededor de un pobre mestizo.⁹² El gaucho de la leyenda no existió jamás...

...Admito la existencia del gaucho [replica Schultze]. Pero si fue como lo describe la poesía, si fue rebelde a todo sistema de orden, sin principios jerárquicos, matón y vagabundo, me parece bien que haya desaparecido...

...¡Si el gaucho ha muerto --le gritó Del Solar-- es porque lo mataron los gringos como usted! (op. cit., pp. 215-216).

También resultan elocuentes las diversas metamorfosis que sufre Juan sin Ropa, la última de las cuales es su adopción de la

⁹²Es oportuno recordar que igualmente para Martínez Estrada el gaucho era mestizo, mientras que para Lugones y Rojas (también para el personaje Del Solar) el gaucho era criollo, esto es, hijo de padres españoles.

figura esperpéntica del "Neocriollo", sólo capaz de emitir sonidos y hacer gestos que parodian algunos de los tópicos que aún hoy frecuentan los folkloristas argentinos.⁹³

Este pasaje de la novela ilustra la tensión entre la voluntad de universalizar la discusión sobre lo argentino al someterlo a una saga metafísica en la que Adán es un nuevo Ulises, y la necesidad de volver a los problemas y símbolos del gaucho, el criollismo y sus cultores como base de la nacionalidad.

Este texto de Marechal permite también ver cómo la preocupación por el peronismo y la afluencia de las masas rurales que llegan a la ciudad no sólo puede pasar directamente a los textos de la época, sino que en muchos casos lo hace acompañada por debates sobre el gaucho como clave para la formación de la conciencia nacional.⁹⁴

⁹³La posición de Marechal, autor peronista, ilustra la aguda observación de Antonio Cândido: "A inteligência tomou finalmente consciencia da presença das massas como elemento construtivo da sociedade; isto, não apenas pelo desenvolvimento de sugestões de ordem sociológica, folclórica, literária, mas sobretudo porque as novas condições da vida política e econômica pressupunham cada vez mais o advento das camadas populares". Cf. op. cit., pp. 134-135. Como ya vimos, Muerte y transfiguración, al cambiar la relación con el lector y al incluir --en muchos casos como metáfora-- la "masa" y lo real sumergido, constituye también una respuesta a este hecho caracterizado por Cândido.

⁹⁴Sobre la posición de Marechal, representativa de la ideología propiciada por el peronismo respecto del Martín Fierro, existe un discurso pronunciado por este autor en 1955, donde lo considera "paradigma de una raza y de un pueblo [...], manifestación de sus potencias íntimas [...], imagen de un destino histórico", dirigida a "la conciencia nacional, es decir, la conciencia de un pueblo que nació recién a la vida de los libros..." y reflejo de una edad dorada: "En ese orden tradicional

La tensión entre particularidad y universalidad está presente en otro texto de 1948: El mito gaucho, de Carlos Astrada.⁹⁵ En su obra esta tensión se refleja en la preocupación por la idea de comunidad y de arquetipo. Para Astrada la relación hombre-comunidad es básicamente existencial, y se traduce en la tragedia individual del "argentino esencial". Astrada busca, como bien lo analiza León Sigal, estudiar el Poema a la luz del conflicto "entre lo nacional y lo universal [...], entre la fidelidad al destino comunitario y la deserción en el desarraigo europeizante".⁹⁶

Por otra parte, Carlos Astrada afirma que el tipo humano del gaucho representado por Martín Fierro, cuyos rasgos son "inmanentes en el argentino autóctono y hasta en la descendencia criolla",

... se reitera, y transformado, a tono con las exigencias de la época, sigue otorgando continuidad al alma nacional, prospección a lo raigalmente nuestro. Es cierto que estuvo a punto de irse del todo cuando, por la fuerza aluvional del aporte inmigratorio, colonizador, la patria comenzó a adquirir una fisonomía gringa. Y a buen seguro ella habríase convertido definitivamente en una factoría, en un emporio para mercaderes en franquía, si el alma

vive Martín Fierro: es un hombre afincado en su llanura, con el instinto de la propiedad, y su posesión tranquila; centro de un hogar cuyas responsabilidades asume con el trabajo, la vigilancia y el consejo; bien centrado en su fe religiosa ...". Cit. por Ana Rosa Domenella y Antonio Fernández, "Vigencia de Martín Fierro", Revista de literatura hispanoamericana (Universidad del Zulia, Maracaibo), 1974, núm. 7, pp. 127-128.

⁹⁵Carlos Astrada, El mito gaucho. Martín Fierro y el hombre argentino, Cruz del Sur, Buenos Aires, 1948.

⁹⁶"Un Martín Fierro existencialista", Río de la Plata (París), núm. 3, 1986, p. 101.

gaucha, retraída en sus pliegues más íntimos, reconcentrada en la callada fuerza de su mito, no hubiese seguido alentando como potencia oculta e insobornable.⁹⁷

Astrada propone aplicar a la figura de Martín Fierro el esquema de muerte y renacimiento, que permite afirmar un retorno a la vida del personaje de carácter mítico:

Murió porque era su destino renacer; de declinación y muerte se nutren todos los renacimientos, que son siempre, cuando se ha perdido el hilo de la fluencia, un volver a la fuente, un retomar paradigmas originarios, cuando se ha borrado la impronta del modelo. Hernández, a través de la encarnación simbólica de "Martín Fierro", nos descubrió el arquetipo, instaurándolo en la renovada prospección de su ejemplaridad. Con ello izó el pendón del mito gaucho, no para su época, sino para siempre.⁹⁸

Astrada busca validar filosóficamente --su obra es de corte heideggeriano-- el "mito gaucho", y así restaurarlo como fundamento de la nacionalidad. La idea de una transtemporalidad mítica le permite superar la "contingencia" de una Argentina aluvional (es decir, inmigratoria) y de factoría.⁹⁹ Martín Fierro es arquetipo¹⁰⁰ del mito gaucho.

⁹⁷Ibid., p. 80.

⁹⁸Ibid., p. 81.

⁹⁹La idea de "factoría" remite a Ortega. Dice Martínez Estrada: "... cierto aire de establo que los viajeros perciben al desembarcar, y que hizo a Ortega y Gasset definir al país como una factoría" (I, 150).

¹⁰⁰A diferencia de Martínez Estrada, quien --como se verá en el próximo capítulo-- emplea la noción de "tipo", Astrada hace de Fierro un "arquetipo", es decir, el tipo supremo, originario,

Vemos, pues, que viejos temas de la crítica martínfierrista se replantean a la luz de una Argentina que cambia su fisonomía. Para algunos autores la vigencia del Martín Fierro se basa en valores estrictamente estéticos y, para otros, en valores sociales. En el caso particular de Astrada y Marechal, la discusión se lleva más lejos, hasta plantear problemas cercanos a la nacionalidad: la vigencia del gaucho y del Poema como fundadores e integradores de una personalidad cultural nacional.

En síntesis, cuando Martínez Estrada emprende su estudio del Martín Fierro, la discusión sobre el Poema como obra de arte y su vinculación con la nacionalidad y sobre la identificación o no del destino del protagonista con el destino del hombre argentino tenía ya muchos años. De la eclosión de estudios críticos pormenorizados y de artículos de opinión dan cuenta las múltiples bibliografías que con motivo del centenario de la primera y segunda partes del Martín Fierro se han sacado a la luz. Como todo mito, el que se basa en el Poema es a la vez muy viejo y muy nuevo. Muy viejo, porque se gesta ya a principios de siglo para refrendar la ideología del progreso de una Argentina agrícola-ganadera que integra a los inmigrantes. Muy nuevo, porque el peronismo lo vuelve a poner sobre el tapete.

intemporal, que sirve como modelo o paradigma. Cf. André Lalande, Vocabulario técnico y crítico de la filosofía, 2a. ed., El Ateneo, Buenos Aires, 1966, s.v. arquetipo. El mismo diccionario da, para "tipo", la siguiente acepción: "Ser concreto, real o imaginario, que es representativo de una clase de seres", ibid., s.v. tipo.

El "Martín Fierro" de Martínez Estrada

Esta revisión de la crítica del Martín Fierro ha sido necesaria para dar un marco adecuado a Muerte y transfiguración. A primera vista puede parecer gratuito o tardío un estudio de 1948 sobre el Martín Fierro, analizado ya para esas fechas hasta el hartazgo. ¿En qué radica pues la originalidad de Martínez Estrada y la necesidad de su ensayo? En que, por primera vez y de manera integral, se sugiere una correlación entre Poema y cultura y se intenta una síntesis que ponga orden en un maremágnum de conceptos no bien deslindados: gaucho, gauchesca, gauchismo. Así Martínez Estrada desarrollará en un vasto estudio una de sus paradojas "programáticas": la historia es cultura.

En este sentido, en el reconocimiento del valor de la cultura como herramienta conceptual, Muerte y transfiguración trasciende los límites de una discusión privativa de la Argentina para sumarse a preocupaciones comunes a toda América Latina. En toda la región, particularmente en la década de los cuarenta, se produce una eclosión de obras dedicadas a estudiar intensivamente las peculiaridades culturales nacionales. En toda América Latina se plantea el problema de la personalidad nacional como personalidad cultural. Este es el sentido de la propia colección Tierra Firme del Fondo de Cultura Económica, donde se publicará Muerte y transfiguración.

El descubrimiento de la categoría de "cultura" para estudiar la realidad coincide con la difusión de las obras de Dilthey, Spengler y Simmel, por una parte, y, por la otra, con la divulga-

ción de los primeros trabajos de los relativistas culturales norteamericanos. La década se abre con un clásico de la antropología latinoamericana: Contrapunteo cubano entre el tabaco y el azúcar (1940), donde Fernando Ortiz estudia un proceso que bautiza como "transculturación", y con un significativo texto de Alfonso Reyes sobre cultura.¹⁰¹ Todo esto está en el ambiente cuando Martínez Estrada redacta su Muerte y transfiguración.

Existe también en muchos autores latinoamericanos una tendencia a estudiar tipos sociales marginados. En El laberinto de la soledad (1950) Octavio Paz emprendía su caracterización del pachuco,¹⁰² y aún antes, en La cabeza de Goliat, Martínez Estrada hablaba del guarango, el tilingo y el patotero. Se trata de estudiar a marginados sociales como develadores de ciertos aspectos claves de una comunidad. Para Martínez Estrada el gaucho es también un marginado, un marginado cuyo estudio, paradójicamente, permite comprender problemas centrales de la sociedad argentina.

¹⁰¹"La cultura no es un mero adorno o cosa adjetiva, un ingrediente, sino un elemento consustancial del hombre. Conservarla y continuarla es conservar y continuar al hombre". "Palabras de Alfonso Reyes", Cuadernos Americanos (México), 1987, núm. 1, p. 13. Es reproducción del texto pronunciado por Reyes el 30 de diciembre de 1941 en ocasión de la publicación de la revista dirigida por Jesús Silva Herzog.

¹⁰²Cf. Octavio Paz, El laberinto de la soledad (1950), 6a. ed., FCE, México, 1970, p. 12ss.

Desembocamos una vez más en la pregunta inicial: ¿qué significado tiene el estudio de Martínez Estrada sobre el Martín Fierro? ¿Qué se propone hacer con el Poema?

1. Crítica de la mistificación del Poema. Martínez Estrada tiene conciencia del fenómeno de idealización del Poema. A ello se refiere más de una vez en el ensayo:

Los "elogios groseros" [toma palabras de Borges] al Martín Fierro responden a un propósito, y ese propósito es "malicioso", en cuanto quiere hacer del Poema una obra literaria y del Protagonista un héroe que encarne ideales de base. Se ha instaurado, en fin, un culto de la nacionalidad, según el programa de Lugones en El payador, que tiene ya su rito en El día de la tradición. Necesariamente un examen honrado del Poema, y un análisis veraz del Protagonista, ponen a quien lo intente en el Index de la nacionalidad, fuera de lo argentino, en el destierro. Crean ese culto y ese rito un territorio restringido que demarca una índole, una postura vital: lo argentino, de modo que quien se coloca fuera, como en las prácticas religiosas, pertenece, más que a otra comunión, a otra nacionalidad. En el mito actual del Martín Fierro cualquier examen del Poema es una hermenéutica del dogma (II, 225-6).

El proceso de cristalización mítica del Martín Fierro es paralelo a la necesidad de un mito que encarne la nacionalidad; coincide con esa búsqueda del duce, maestro y guía que en otros órdenes de la vida argentina viene exaltándose desde 1910, para fijar una fecha comprensible. No ha creado el Martín Fierro ese culto, sino que él ha sido creado por esa angustiada necesidad de fe en nuestro pobre pueblo... Es un mito que nos cierra los ojos ante la realidad (II, 226).

El payador, que no se refiere sino incidentalmente al Poema, para extraer de él las pruebas documentales de su doctrina de la grandeza del país en la planificación de esa grandeza por Roca, es el cuño en que se funde la nueva efigie de aquel patriotismo de destierro que campea después en toda obra de rehabilitación del Poema. Desde ese momento el Poema queda convertido en cantera de la nacionalidad, y los críticos ulteriores se encaminan a esos yacimientos, mejor que al texto, para cohonestar una concepción épica de la historia que, de la Independencia acá, no tiene otro héroe a que acudir sino ese pobre cantor y peleador que, en lugar

de ser un héroe, sólo viene a representar un papel heroico en la gesta (II, 230).

2. Crítica a los estudios superficiales de "literatura social". Si bien es posible descubrir en el Poema el tema social, éste está, según Martínez Estrada, trabajado artísticamente, estilizado, de manera que no se debe leer el Martín Fierro literalmente como si se tratara de un memorial de agravios. De allí que el ensayista sugiera la necesidad de una lectura entre líneas, que atienda a las omisiones y elusiones. El Poema trasmuta artísticamente una realidad sumergida, informe, aun más profunda que aquello expresamente "social" manifestado por el Autor:

Por implicación, y en el sistema de deducciones y conjeturas que es preciso aplicar a la interpretación de los acontecimientos que narra el Poema, lo social ocuparía un lugar básico, el de estrato en que se asientan los demás. Pero precisamente no es ése el objetivo directo del Autor; no está la crítica social expresada taxativamente [...]. Así como de los poemas homéricos se dedujo luego el conocimiento del estado social, político, militar y ecológico de los helenos en épocas de las guerras de Troya, así del Martín Fierro surge un cosmos social, un ámbito de civilización. Pero no está puesto en el Poema con intención de material positivo, demostrativo. Está como una región, una época [...]. Lo social sí es una sustancia vital, aunque no más que el aire que necesariamente tienen que respirar los personajes para vivir (II, 122-123).

3. Lectura de la barbarie. Por una parte, en la evolución del pensamiento de Martínez Estrada se estaba preparando un espacio para estudiar "la barbarie", como dice José Luis Romero.¹⁰³ La

¹⁰³Cf. "Ezequiel Martínez Estrada. Un hombre de la crisis", p. 2.

Radiografía, el Sarmiento, Los invariantes históricos, dejaban entrever que hasta ese momento Martínez Estrada había revisado la Argentina desde el Facundo, en una polémica implícita con Sarmiento. Muerte y transfiguración implica ahondar en el otro lado de la historia: la visión de la barbarie, de algún modo, "la visión de los vencidos", de los derrotados por el progreso. Allí se dice explícitamente que el Martín Fierro es el anti-Facundo: "no debemos olvidar que [...] el Martín Fierro es el reverso del Facundo".¹⁰⁴ En el propio Muerte y transfiguración hay un contrapunto constante con el Facundo, obra a la que se refiere muy a menudo:

Plantear el conflicto entre la ciudad y el campo es colocar el problema de las luchas civiles y las rivalidades políticas en el terreno del Facundo. Sarmiento había puesto frente a las ciudades en que se guarecía la civilización, el campo en que los caudillos reclutaban sus huestes bárbaras para llevarles el sitio y el asalto. Martín Fierro nace de una idea inversa. Para Hernández las ciudades --y en primer término la ciudad de las ciudades, Buenos Aires-- encierran todos los males políticos... (I, 303).

4. Recuperación del "Martín Fierro" como un texto clásico de la cultura nacional. Una vez reconocido que Martín Fierro no es un mito ni una fuente histórica, es posible redefinir su valor como texto clásico de la cultura argentina. En cuanto al trabajo exegético del Poema que pedía Martínez Estrada, es evidente que él mismo llevó a cabo esa tarea. El encuentro entre un escritor y un

¹⁰⁴"Facundo o Civilización y barbarie, el otro libro capital de nuestra sociología" (I, 12).

texto básico para su cultura, ya se trate de Unamuno y el Quijote o --para tomar un ejemplo reciente-- de Octavio Paz y la obra de Sor Juana, implica la consagración de la grandeza de una obra por parte de un escritor y, a la vez, inversamente, la convalidación de ese escritor que se asigna a sí mismo un papel central en su cultura, como un clásico que estudia a otro clásico. Ya no es sólo Unamuno y el Quijote sino el Quijote de Unamuno. Este es uno de los sentidos de la certera observación de Borges mencionada en la Introducción a esta tesis.

5. Volver al texto. Invitar a la lectura directa del Martín Fierro es también uno de los propósitos primordiales de Martínez Estrada: enseñar a leer al gran público, trazar un puente entre el Poema y el hombre de la calle, deslindar el Poema propiamente dicho de su crítica y sus interpretaciones. En este sentido coincide con el propósito implícito del Martín Fierro de Borges: reconciliar a los lectores con el Poema.¹⁰⁵

¹⁰⁵Al respecto son muy valiosas las observaciones de Michel Charles en su artículo "La lecture critique", Poétique (Paris), 1978, núm. 34: "...il y a des temps forts de 'retour au texte'; l'humanisme, par exemple, apres la prolifération métatextuelle de la scolastique; ou bien, dans la seconde moitié du XIX^e. siècle, la renaissance de la philologie, après ou en même temps que (mais contre) les grands édifices de la critique et de l'histoire littéraire. Ce qui est dénoncé, alors, c'est l'artifice du discours métatextuel antérieur, sa fragilité; l'intégration du texte à un commentaire qui ne le sert pas, mais qui s'en sert, la substitution au texte du métatexte; bref, l'irrespect. Cette protestation s'exprime sous deux formes principales: l'édition de textes (annotés, authentifiés, certifiés, garantis) et la réforme pédagogique (valorisation de la lecture, recherche du concret, du

Al propiciar la lectura directa del Poema, Martínez Estrada valida su propia posición como ensayista. He aquí uno de los puntos más delicados para comprender la relación entre el intelectual y el gran público, porque, al mismo tiempo que insiste en la necesidad de una lectura directa, introduce la idea de que el verdadero Poema está cifrado y, por tanto, sin caer en el didactismo, el ensayista justifica su función como exégeta y guía para una lectura plena. De allí que incluya en el segundo volumen de Muerte y transfiguración una complicada caracterización de los varios tipos de lectores y de lecturas. Poner sobre aviso al lector de su ensayo respecto de las dificultades de comprensión del Poema, advertir que la lectura lineal es insuficiente y sugerir el camino para una lectura total del sentido profundo del Martín Fierro son los recursos que confirman al ensayista en su posición.

6. Descubrimiento de un tipo cultural. Al estudiar a Martín Fierro y los demás personajes del Poema, Martínez Estrada se propone demostrar que siguen un patrón. Esto implica, como se verá en el próximo capítulo, tomar una posición radicalmente diferente de la que considera a Fierro "arquetipo" o la que lo considera --es el

fait vrai, refus du système)" (p. 132). Esta idea es muy apropiada para entender la exégesis martinezestradiana: demoler los grandes edificios críticos a la vez que los estudios que utilizan al Poema como fuente o los trabajos escolares que se limitan a glosarlo sin entenderlo. El Poema, "fagocitado" por sus malos intérpretes, había sido integrado "a un comentario que no le servía" pero que se servía de él para fines políticos, didácticos, etcétera.

caso de Senet-- "tipo psicológico". De manera peculiar, Martínez Estrada trata al gaucho en su carácter de "tipo cultural" representativo tanto de un "mundo" histórico y social determinado, como del "mundo" que nos ofrece el texto poético: "Por eso, porque lo social, lo gauchesco, lo ambiental es la sustancia del Poema, sus personajes conservan en todo él una vaga imprecisión de espectros: no tienen voluntad, ni tienen vida propia: son accionados y vividos por esas fuerzas latentes..." (I, 295).

Martínez Estrada encuentra en el tipo gauchesco una instancia que permite mediar entre lo absolutamente único (el gaucho biográfico con sus avatares personales) y lo universal (el hombre y su destino):

La intuición de Hernández, de que por medio de lo anónimo y de lo amorfo se configura en la nuca del lector una imagen veraz de la realidad, susceptible de adoptar facticiamente todos los nombres, los rostros y las formas [...] se ha anticipado en medio siglo a la "toma" que han logrado, del mundo en que vivimos y no del mundo astronómico, la filosofía existencialista y el arte y la literatura de un realismo trascendental. Hernández limó las aristas, soldó la parte a un todo, introdujo lo general en lo íntimo, articuló las cosas ciertas con las matrices abstractas de donde nacen, borró lo que de cada individuo hace un acontecimiento único en la historia del cosmos, creó un tipo móvil de biografía intercambiable entre innumerables agentes de un tipo de historia [...]. Al hacerse permeable y fluido ese mundo, entra en comunicación con lo eterno y universal, y quizá su coyuntura sea el ínfimo nivel de civilización en que se apoya (II, 500).

7. El estudio de una cultura. Finalmente, y sobre todo, el estudio de Martínez Estrada implica la puesta en relación del Poema con una cultura. De allí que su análisis remate en el estudio de lo

gauchesco. Este último aspecto es particularmente sugestivo para caracterizar el tipo de "crítica literaria" que hace Martínez Estrada, y aquí es oportuno recordar la valoración de su obra hecha por Guillermo Sucre, quien considera al ensayista argentino un precursor de la "sociología de la literatura". En mi opinión, Martínez Estrada es precursor de una sociología de la literatura no sólo por su manejo de ciertos elementos como el estudio del lector, la extracción social de Hernández, "lo social" reflejado en un texto literario, sino sobre todo porque, reflejo a su vez de las preocupaciones de época, Martínez Estrada emprende el estudio integral de un texto a la luz de la cultura en la que se originó e, inversamente, pretende iluminar esa cultura a partir del texto artístico analizado.

Se puede resumir el aporte de Martínez Estrada diciendo que encuentra en "lo gauchesco" o en la cultura del gaucho aquello que da sentido y necesidad al Martín Fierro. Tal vez desde esta perspectiva se aclaren las eternas discusiones de los críticos en torno al valor de las lecturas de la realidad argentina hechas por Martínez Estrada: son ante todo lecturas del sentido de la historia argentina.¹⁰⁶ Inútil, en mi opinión, discutir la validez histo-

¹⁰⁶No estoy de acuerdo, por ejemplo, con Juan Manuel Rivera, quien a su vez coincide con la valoración negativa de Sebrelli sobre la obra de Martínez Estrada. "Cuando el crítico aniquila la realidad, o cuando la realidad lo aniquila a él, entonces la crítica ha pasado de la faz constructiva a la destructiva. Al presentar un mundo sin posible redención, el crítico Martínez Estrada se convirtió en un filósofo tullido. Porque nadie --sintiéndose derrotado-- puede ofrecer una alternativa válida a su sociedad,

riográfica o el pesimismo consecutivo a la aplicación de las premisas de Martínez Estrada. Puede incluso discutirse la validez del concepto de "lo gauchesco" --aquello que permanece aun cuando se haya extinguido el gaucho--. "Lo gauchesco" es una categoría que Martínez Estrada crea para explicar el pasaje de lo biográfico individual a una obra literaria y explicar el salto de las vivencias particulares de Hernández a la creación de esa obra. Es un concepto que permite así encarrilar el análisis superando las vías muertas en que había desembocado la crítica del Martín Fierro, al ordenar y categorizar una serie de elementos dispersos como los conceptos de "poesía social", "poesía gauchesca", "vida del gaucho", "ser nacional", etcétera. Era necesario introducir una categoría que permitiera explicar el salto cualitativo y sintético de la percepción de la vida de los gauchos a la creación de una obra artística, de la valoración negativa de ese grupo social a su transformación en tipo artístico. "Lo gauchesco" es el concepto que

especialmente cuando ese estado de ánimo funesto se limita a repasar el mismo documental endiabladamente triste de la existencia. Los años aseverarán que Martínez Estrada fue un surtidor de sensaciones, emociones y reflexiones que tendrán una vigencia exclusivamente estética", Estética y mistificación, p. 163. Tras reconocer en el ensayista al "mejor lector del Martín Fierro" (p. 164), dice que, de todos modos, su obra se malogró: "Martínez Estrada no gobernó una filosofía ni un concepto coherente de la historia, como probó Sebrelí. Por el contrario, su obra fue domesticada por una imaginación ebullente y lírica, mucho más poética que científica. Reunió facultades de filósofo, historiador y sociólogo, sin llegar a ser propiamente ninguna de las tres cosas" (p. 165).

permite, si no una explicación causal, una explicación comprensiva del paso de la experiencia de la realidad a la obra artística.

II. EL POEMA INTERPRETADO

1. Lo gauchesco

Dado que "lo gauchesco" es categoría¹ central tanto para la interpretación del Martín Fierro como para entender la postura crítica de Martínez Estrada, hace falta abrir un nuevo capítulo para llevar a cabo un tratamiento más profundo de la misma. Por una parte, al acuñar el concepto de "lo gauchesco" Martínez Estrada introduce una nueva perspectiva en el estudio de lo que hasta ese momento era competencia de "la gauchesca". Por otra parte, a la luz de "lo gauchesco" se hace una reinterpretación de los valores estéticos del Martín Fierro a la vez que se examina desde una nueva perspectiva su papel en la historia de la literatura argentina. "Lo gauchesco" nos permitirá, por último, comprender en profundidad el modo en que Martínez Estrada resuelve el problema de la relación entre texto y contexto, problema capital de Muerte y transfiguración.

¹Empleo el término categoría en su sentido más frecuente: "cualquier noción [o instrumento conceptual] que sirva como regla para la investigación [...] en un campo cualquiera". Cf. Nicola Abbagnano, Diccionario de Filosofía, 2a. ed., FCE, México, 1966, s.v. categoría.

Concepto de lo gauchesco

Comencemos por citar la propia caracterización de lo gauchesco que ofrece Martínez Estrada:

Si se interpretara lo gauchesco en el sentido que se interpreta lo clásico y lo romántico --como orientaciones estructurales del pensamiento y la sensibilidad--, o más taxativamente como lo gótico, lo barroco, lo impresionista, no se habría dicho toda la verdad. Hay algo de ese sentido, en cuanto lo gauchesco tiene sus temas, su estilo, sus convenciones, en la "toma" de una realidad y su versión por el lenguaje. Pero así como lo clásico y lo romántico expresan no propiamente escuelas, sino más bien temperamentos y directivas de la psique en la vivencia del fenómeno literario, artístico y aun científico; y así como lo gótico representa no sólo un estilo artístico sino también una época, un modo de sentir y de comprender la figuración espiritual o plástica del mundo de las formas, así lo gauchesco es una posición total de la psique: un estilo, un contenido, un uso del lenguaje, una cualidad étnica, un cariz geográfico y cultural, un mundo.

En tal concepto lo gauchesco es más sustancioso, más permanente, más invariante que los elementos humanos, de paisaje o de figuras de ambiente: es la vida entera en las llanuras sudamericanas, en el litoral, pero también en sus estribaciones de planos hasta los confines de montaña y océano. Es una cualidad histórica tanto como psicológica, es decir, una cualidad humana general tanto como particular. En los trastornos del proceso de formación de la vida entera del país --en lo ético, económico, religioso, conductista, pragmático-- es una "toma" vivencial, un modo de ser de las gentes; y eso queda firme a través de las vicisitudes de los cambios políticos, de las técnicas industriales, del aprovechamiento de los productos naturales y de cultivo, de la enseñanza y de la obra de gobierno. Es lo que queda cuando todo cambia. Lo gauchesco es tan cierto hoy como hace cien años, pero reviste distintas apariencias, se ha introducido en las fisuras y masas permeables de la vida altamente civilizada, de la cultura adquirida por voluntad y no por acción mecánica, inconsciente, del vivir (II, 465).

Lo gauchesco es no sólo una orientación artística sino "una posición total de la psique", "un mundo". Es, al mismo tiempo, algo más permanente que lo que deviene históricamente: "es la vida

entera en las llanuras sudamericanas...", "una cualidad histórica tanto como psicológica", "una 'toma' vivencial", "un modo de ser de las gentes". En el caso de la vida en las llanuras sudamericanas, surge "lo gauchesco".

La imagen de "lo gauchesco", filtrándose por las fisuras de la vida civilizada, nos remite a la existencia de otra realidad, sumergida, rural, involuntaria, regida por fuerzas mecánicas.

¿Qué relación guarda esta definición de "lo gauchesco" con un estudio de la gauchesca y del Martín Fierro? ¿Por qué precisamente una categoría que apunta a dar cuenta de fenómenos literarios y extraliterarios, que responde a la necesidad imperiosa (y que confirmaremos a lo largo de la lectura de Muerte y transfiguración) de atender, al mismo tiempo, a texto y contexto? Porque, evidentemente, si a Martínez Estrada le interesa el Martín Fierro no es sólo por su calidad artística, sino, antes bien, porque es el Poema del que se ha apoderado una comunidad. Esto lo expresa muy bien José Luis Gómez-Martínez al referirse al Quijote de Ortega: "Antes de escribir Ortega y Gasset su ensayo 'Meditaciones del Quijote', fue necesario que Cervantes lo concibiera y que un pueblo lo adoptara como a hijo predilecto".² Lo mismo puede decirse sobre el ensayo de Martínez Estrada: no sólo se hace necesaria la existencia del Martín Fierro como pre-texto, sino también su reconocimiento como Poema ejemplar de los argentinos.

²Op. cit., p. 37.

Deslinde conceptual

Para comprender los alcances de lo "gauchesco", gran aporte de Martínez Estrada, es necesario comenzar por hacer un deslinde entre este término y otros con él relacionados, "gaucho" y "gauchesca", cuyo empleo en varios sentidos ha conducido a una gran confusión conceptual en la historia de la literatura rioplatense.³

³Como muestra de que esta confusión persiste hasta nuestros días se puede recordar que Angel Rama decide iniciar su estudio preliminar a la antología de la poesía gauchesca con estas palabras: "Una cosa es el gaucho y otra la llamada literatura gauchesca y éste es un distinguo que, por obvio que parezca, todavía no es posible eludir [...]. Desde la reivindicación del género que efectúa Leopoldo Lugones a comienzos del XX, los estudios que se consagran a la literatura gauchesca debutan, obligatoriamente, con capítulos sobre el gaucho: su origen étnico, la etimología del nombre, su historia, su religión y filosofía, sus costumbres, con especial atención a su manejo de las letras tal como habría quedado testimoniado en cantares y 'payadas' de los que muy poco se ha conservado, seguramente menos que el mito que los ampara. Buena parte de esta crítica --con óptica verista y criterios positivistas-- se consagró a razonar el grado de autenticidad de la imagen del gaucho que ofrecían los diversos autores, utilizando los textos literarios como documentos, cuando no como bruñidos espejos. La excepcionalidad de una obra como Muerte y transfiguración de Martín Fierro que remata y subvierte esta orientación, no disminuye la necesidad de eludirla que se plantea hoy [...]. Se atendió prioritariamente al adjetivo 'gauchesca' y escasamente al sustantivo 'literatura'...". Cf. "El sistema literario de la poesía gauchesca", en Poesía gauchesca. B. Hidalgo/ L. Pérez/ M. de Araúcho/ H. Ascasubi/ E. del Campo/ J. Hernández, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977, p. IX. Como se ve, Rama es uno de los pocos en reconocer que Muerte y transfiguración constituye un aporte de valía en el deslinde conceptual.

El "gaucho" se concibe como un tipo humano diferencial del Río de la Plata, portador de una forma de vida característica.⁴ A su vez, el "gaucho" se ha convertido en protagonista y referente de un tipo peculiar de literatura: "la gauchesca". Esta posición es frecuente en los tratadistas sobre la materia; la conversión del tipo social en personaje literario llevó a una mayor confusión en los términos, sobre todo cuando se identificó a uno y otro como héroes de la gesta patriótica.⁵

⁴Así caracteriza al gaucho Ricardo Rodríguez Molas: "El gaucho como tipo social es el producto de componentes étnicos, geográficos, económicos, biológicos y sociales de la llanura rioplatense [...]. El medio geográfico y la economía pastoril, sin ser los únicos determinantes de este grupo con personalidad tan definida, modelaron al hombre de la llanura, imponiendo en él las características que lo distinguen. Presenta el gaucho rioplatense gran similitud con otros grupos sociales formados en poblaciones marginales de tipo pastoril, con una economía ganadera y donde el caballo se utiliza como medio para el desarrollo de sus actividades". Cf. Historia social del gaucho, Marú, Buenos Aires, 1968, pp. 15-16.

⁵La definición de gaucho tiene su propia y controvertida historia, cargada ideológicamente. Para tomar sólo dos ejemplos, Lugones hacía del gaucho un tipo nacional más que social, que se definía por aquellos caracteres peculiares que lo relacionaban con una épica de la vida argentina. La épica del Martín Fierro se corresponde analógicamente con la gesta de la nacionalidad. El gaucho-personaje del poema, con sus rasgos ejemplares, refleja al gaucho-personaje del ciclo de leyendas constitutivas de la "patria".

Ricardo Rojas (1924) habla de la "raza nativa" como tipo físico y moral que repite los rasgos del castellano, el árabe hispanizado y el indio: es la raza --no la cultura-- la que determina "su valeroso espíritu de aventura [...], su melancolía fatalista [...], su adherencia al medio local". Cf. Rodríguez Molas, op. cit., p. 100.

La historia de la literatura rioplatense nos muestra no sólo confusiones y ambigüedades en el uso de los términos, sino, además, el paso indiscriminado de elementos sueltos y de diversa jerarquía de un ámbito de la discusión a otro.⁶ Hasta Martínez Estrada, "gauchesco" se empleaba básicamente como adjetivo calificativo. Ricardo Rojas sustantiva el término para referirse a "los gauches-

⁶El panorama se complica todavía más si se toma en cuenta la proliferación terminológica y la imprecisión conceptual en que ha caído la crítica. Leumann, por ejemplo, introduce la idea de "literatura gaucha" como el non plus ultra de la gauchesca, representado por el Martín Fierro. En su estudio sobre La literatura gauchesca y la poesía gaucha, dice: "Sería a la verdad imposible entender la literatura argentina sin un estudio principal, a fondo, de los poetas llamados gauchescos, y de la obra ya no gauchesca, sino gaucha desde sus raíces, que compuso José Hernández. Y tal estudio a fondo impone conocer sin error ninguno al gaucho mismo [...] puesto que la tan persistente imitación gauchesca y la poesía universal del Martín Fierro tienen su fundamento en el original vigor del espíritu gaucho". Cf. La literatura gauchesca y la poesía gaucha, Raigal, Buenos Aires, 1953, p. 7. Una demostración del desorden conceptual que hacía necesaria la introducción de categorías organizadoras como la de "cultura" para referirse al gaucho. Cuando este concepto está ausente, la realidad del gaucho se convierte en un todo sin discrimen como éste: "Raza nueva, en formación, fue en las campañas de nuestro país algo como un renacer de la humanidad europea, cosa que ocurre por comunión, durante siglos, con la naturaleza. Proceso vital sigiloso, que pudo hacerse gracias a una causa geográfica inaudita: la abundancia prodigiosa, nunca vista, de ganado vacuno y yeguarizo sin dueño, como el aire y la luz, en vastísimo ámbito. Con esto el gaucho pudo ser libre como los pájaros. No necesitaba ligarse a nada ni a nadie" (Ibid., p. 8). La relación entre raza, tipo humano, geografía, formas de subsistencia, valores, se vuelve caótica si no existe un criterio ordenador.

Alvaro Yunque, a su vez, se refiere a "gauchismo", en un pasaje apropiado para ilustrar la confusión de conceptos en que fácilmente se ha caído: "¿Literatura gauchesca? Más que gauchesca es, en rigor, al margen de la vida gaucha, que esto ha ocurrido con la mayoría de los evocadores cultos del gauchismo" . Cf. op. cit., p. 153.

cos", y con este nuevo giro pone énfasis en el vínculo entre poesía gauchesca y "alma nacional".⁷

En cuanto al concepto de "gauchesca", para algunos autores designa en sentido amplio toda forma literaria que verse sobre el gaucho y sus costumbres, mientras que para otros designa obras específicamente poéticas. En el primer caso se encuentra, por ejemplo, Alvaro Yunque, para quien "la gauchesca" comprende no sólo ciertos textos escritos en verso, sino un movimiento literario más amplio que abarca incluso obras de teatro y novelas en las que se

⁷Dice Ricardo Rojas: La "literatura gauchesca" es "forma tan definitivamente argentina por su tipo, su ambiente y su lenguaje, que a ella he dedicado esta primera parte de mi obra sobre la literatura nacional". Cf. "Los gauchescos", en Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata, Losada, Buenos Aires, 1948, vol. I, p. 54. "Los gauchescos" --término que da nombre a todo el volumen-- designa a los precursores (Hidalgo), representantes (Hernández, Ascasubi y Del Campo) y epígonos (Martiniano Leguizamón, Florencio Sánchez, y otros, es decir, dramaturgos y narradores que adaptaron a nuevos géneros lo que Rojas denomina, sin definirla, "forma gauchesca") de la "poesía gauchesca" en el Plata, así como a la tradición oral precedente ("género épico de creación colectiva", payadoresca). "La poesía gauchesca ha sido nuestro primer ensayo de un arte propio; y como ella, lo son todos los conceptos filosóficos o las formas estéticas que se relacionan con el tipo gauchesco. Por eso he estudiado en la literatura folklórica y en los poemas payadorescos, las fuerzas generadoras de la argentinidad [...]. Por eso he comenzado el estudio de los gauchescos en la poesía indígena de nuestros campos, recogiendo los restos de nuestras lenguas precolombinas, ese subsuelo del espíritu patrio. De los gauchescos he podido, en fin, pasar a la prosa de Sarmiento en el Facundo, a la lírica de Rafael Obligado en el Santos Vega, o al drama de nuestros escenarios nacionales como La gringa o M'hijo el doctor, de Florencio Sánchez. Así he formado esa teoría de los gauchescos, a quienes pudiera llamar también los nativos, los primitivos o los payadorescos, definiendo con dichos nombres algunos de sus caracteres. Sobre la roca primordial de los gauchescos, gneis de esa formación, he visto sedimentarse después mi teoría de los coloniales [...], los proscriptos [...] y de los modernos..." (*Ibid.*, pp. 57-58).

incluye al gaucho como personaje y se describen aspectos de su vida.

En la actualidad priva la acepción de "gauchesca" como "poesía gauchesca". Existen tres valiosas antologías del género, precedidas por otros tantos valiosísimos prólogos,⁸ cuya lectura nos permitirá descubrir cuáles son las líneas contemporáneas de la discusión y los problemas centrales de la gauchesca: el gaucho como personaje y su dialecto.

En su prólogo a Poesía gauchesca,⁹ Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares caracterizan a este tipo de obras con los siguientes rasgos:

- 1) tiene como protagonista al gaucho y al indio;
- 2) es obra de autores de ciudad compenetrados con la vida del gaucho, de modo que refleja dos estilos vitales, el urbano y el pastoril;
- 3) está expresada, salvo excepciones, en versos octosílabos;
- 4) menos lírica que narrativa y dramática, aunque de ninguna manera épica;

⁸Poesía gauchesca, ed., pról., notas y glosario de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, 2 vols., FCE, México, 1955; Antología de la poesía gauchesca, introd., notas, vocab. y bibliog. de Horacio Jorge Becco, Aguilar, Madrid, 1972 y Poesía gauchesca, pról. de Angel Rama, sel., notas y cronol. de Jorge B. Rivera, ed. cit.

⁹Vol. 1, pp. VII-XXVI.

5) por convención del género, se presenta como pensada y dicha por gauchos; "no describe la vida de la llanura, sino que la presupone";

6) expresa rebeldía hacia la tradición literaria letrada;

7) se observa en ella una cierta recurrencia de motivos esenciales, introducidos por Hidalgo: el diálogo gauchesco entre paisanos, el ambiente sugerido por alusiones, las perplejidades del gaucho en la ciudad, el modo de tratar la amistad.¹⁰

En suma, para Borges y Bioy la gauchesca es, básicamente, un género con sus convenciones. No creo casual que eludan otra referencia a la cultura gauchesca más específica que la vida del paisano o la vida de la llanura. Borges dio muestras de conocer bien la obra de Martínez Estrada, y dice en el prólogo, citando a aquél, que "el gaucho no es un tipo étnico sino social" y "la ganadería es fundamental para la determinación del tipo gaucho" (p. VIII); pero, aunque apruebe implícitamente estos conceptos, del prólogo se desprende, insisto, un enfoque prioritariamente literario de la gauchesca.

Dicho de otro modo --y esto ya marca una diferencia fundamental con los tratadistas de la gauchesca que los preceden, como Lugones o Leumann-- el gaucho es para muchos de los críticos

¹⁰Pról. cit., p. X. Como se ve, este prólogo recoge muchas de las ideas expresadas por Borges en artículos anteriores, comenzando por "El escritor argentino frente a la tradición", de 1957, reproducido en Jorge Luis Borges, Prosa completa, Bruguera, Barcelona, 1980, vol. I, pp. 121-129.

modernos un tipo social, no racial, definido con relación a la forma de vida pastoril (la que determina, por ejemplo, ciertas reglas de comportamiento y valores compartidos, como la amistad o la valentía). Sin embargo, el conocimiento de la cultura gauchesca es para Borges y Bioy un simple auxiliar para el estudio de la poesía gauchesca.

Para concluir con nuestros ejemplos, Horacio Jorge Becco define el género gauchesco a través de los dos únicos rasgos que en su opinión tienen en común todas las composiciones que lo integran: "el octosilabismo y la presencia del gaucho como protagonista". Los demás rasgos, muy frecuentes pero que no se dan necesariamente en todas las poesías gauchescas, son su carácter de poesía que él denomina "en habla rural" o "a lo rústico",¹¹ la presencia de la pampa bonaerense como escenario y, en algunas composiciones, un fondo epopéyico (pp. 28-30).

"Gaucho", "gauchesca" y "gauchesco" según Martínez Estrada

Para examinar la concepción de "lo gauchesco" en Martínez Estrada contamos con varios textos: además de las reflexiones sobre "lo gauchesco" contenidas en Muerte y transfiguración, con "Lo gauchesco", artículo que apareció un año antes de publicada la

¹¹Menéndez y Pelayo advierte, muy tempranamente, en su Antología de Poetas Hispanoamericanos, el carácter convencional de la "lengua" de los poemas gauchescos: "En nuestra poesía regional gallega y bable son frecuentes desde el siglo XVII estos diálogos políticos entre rústicos" (t. IV, p. cxcv).

primera edición de la obra,¹² así como con algunos textos recogidos en Para una revisión de las letras argentinas¹³ y también con diversos prólogos a la obra de poetas gauchescos.

El propio Martínez Estrada emplea los términos "gaucho", "gauchesca" y "gauchesco" con sentidos específicos. Considera al gaucho como tipo racial (predominantemente mestizo, aunque no excluye al criollo) y social (el grupo dedicado a la economía extractiva ganadera) concentrado en una zona específica (la llanura pampeana). En Radiografía de la pampa insiste en su carácter de hijo rechazado por el padre español que a la vez reniega de su ascendencia indígena. En Muerte y transfiguración llevará este sentido de "orfandad" del gaucho todavía más lejos, al poner en relación la noción de "gaucho" con la de "guacho" o paria,

¹²"Lo gauchesco", publicado en Realidad, revista de ideas (Buenos Aires), 1947, núm. 1, pp. 28-48, constituye un adelanto resumido de lo que publicará un año después en Muerte y transfiguración como la "Sexta Parte": "Lo gauchesco". Este texto dio lugar, a su vez, a una extensa y pormenorizada respuesta de Amaro Villanueva, "Carta abierta a Martínez Estrada. Sobre lo gauchesco y algo más", publicada en Orientación (Buenos Aires), los días 17 y 24 de septiembre, 1 y 8 de octubre de 1947, y que puede prácticamente leerse --pues adopta la forma de una glosa puntual de cada párrafo del artículo de Realidad-- , como la réplica a Martínez Estrada desde el punto de vista de los defensores del concepto de literatura social y de la labor de los integrantes del Salón Literario, a quienes a través de sus comentarios desacredita Martínez Estrada.

¹³"Prolegómenos a una revaluación de las letras argentinas", "Cepa de la literatura rioplatense", "La literatura y la formación de una conciencia nacional", tres textos que Enrique Espinoza, compilador, agrupa en una primera parte de la obra, publicada por Losada, Buenos Aires, 1967, pp. 11-91. Estos tres artículos proceden, respectivamente, de la Nueva Revista Cubana (La Habana), Diógenes (París) y Política (Caracas).

rechazado por la civilización y la barbarie. La vida del gaucho individual, desarraigado y sin un puesto fijo en la que debería ser su comunidad, reproduce la posición del orbe rural, marginado él mismo de la comunidad argentina así como de la historia y la literatura oficial.¹⁴

¿Qué es para Martínez Estrada "la gauchesca"? La interpreta básicamente como sinónimo de "poesía gauchesca". Se suele referir también a los "poetas gauchescos" desde Hidalgo hasta Hernández:

Un grupo aparte forman los llamados poetas gauchescos, cuyo antecesor fue Bartolomé Hidalgo (1788-1822), uruguayo, autor de Diálogos patrióticos. Son Hilario Ascasubi (1807-1875), Estanislao del Campo (1834-1880) y José Hernández (1834-1886), argentinos.¹⁵

Suele denominarlos también "poetas sin poesía", esto es, autores puestos deliberadamente fuera del circuito de la poesía culta: "La posición del poeta gauchesco es [...] la de quien se

¹⁴"El mestizo y el gaucho" constituyen para los historiadores un "tabú" de la conquista: "...hasta la Era de la Revolución la literatura argentina no posee bibliografía ilustrativa de esa impetuosa vertiente subterránea; y que interpretada esa pobreza en la literatura palaciega y el carácter despectivo y desapasionado que la homologa, debemos inferir que ha cohibido a la producción el desagrado de la vida a que hubieron de someterse el conquistador y el conquistado. Vale decir, la inferioridad de la raza con que hubo de cruzarse, el desarraigo y la trashumancia de las poblaciones criollas [interpreto aquí que emplea "criollas" como sinónimo de "nativas" más que como designación estrictamente racial], además del disgusto por el régimen colonial que separaba al español (al godo) del nativo (el gaucho)". Cf. "Cepa de la literatura rioplatense", en Para una revisión de las letras argentinas, p. 49.

¹⁵Esta caracterización aparece en la sección "Poetas sin poesía" de su Panorama de las literaturas, p. 325.

coloca voluntariamente 'fuera de la literatura'; la de[1] adversario más que la del reaccionario" (II, 468).¹⁶

Su valoración de este tipo de poesía ha ido variando a lo largo de los años, ya que en escritos tempranos como Panorama de las literaturas (1946) o el prólogo a la edición del Poema que hace Jackson, considera a los poetas gauchescos anteriores a Hernández como poetas menores, en quienes se advierte una "impostación" de la voz poética y un exceso de pintoresquismo. Paulatinamente, y al ponerla en relación con la poesía culta y falsamente patriótica que se escribía, según el ensayista, en los cenáculos urbanos, la gauchesca recibirá una valoración más positiva por su parte. Así la define en el artículo "La literatura y la formación de una conciencia nacional":

Como una reacción saludable, por cierto fuera de la corriente patricia y culta, los poetas gauchescos, que también son políticos [se refiere a Hidalgo, Ascasubi, Hernández y el uruguayo Lussich] procuran infructuosamente recuperar la temática popular rioplatense, y tienen que crearla en el área rural (de la barbarie, según Sarmiento). Es un violento desafío a la metropolitana Buenos Aires y a sus elites dominantes [...] considerándolas al servicio del

¹⁶Dice al estudiar la obra de Ascasubi: "Hay, pues, una voluntad consciente de prosaísmo en Ascasubi, para quien hubieron de ser atrayentes al extremo la rústica prosodia y el reducido léxico del gaucho [...]. De ahí un rebajamiento que es aplicable a todo el género gauchesco ...". Cf. Ezequiel Martínez Estrada, "Prólogo" a Hilario Ascasubi, Santos Vega o los mellizos de la flor, Jackson, Buenos Aires, 1946, p. xx. Se refiere en otra parte a "la única prosa que el vulgo soporta, o sea un verso sin compromisos con la poesía. Como los narradores y payadores de la campaña, Ascasubi posee un instrumento muy simple pero que le vale muy eficazmente para las cosas todavía más simples que tiene que decir. Tan simples que en prosa no serían siquiera capaces de sostener la curiosidad del lector" (p. xviii).

extranjero. Literatura en el habla popular y con un temario genuinamente campesino, es decir, fuera y lo contrario de lo que pensaba y sentía el Salón Literario... (p. 81).

En suma: una poesía que, antes de la obra de Hernández, presentaba fallas artísticas, puesta en correlación con la historia de la literatura argentina se carga de un signo positivo, ya que los gauchescos tienen la audacia de dar voz e incluir temáticamente a los representantes de esa cultura "subterránea" no reconocida por la cultura oficial.¹⁷

El empleo de los términos "gaucho" y "gauchesca" no difiere en Martínez Estrada radicalmente de la terminología usual para la materia. Sin embargo, presenta ciertas peculiaridades, como el hecho de reconocer en el gaucho al portador de una cultura específica, subterránea o "intrahistórica", en la que persiste la herencia colonial española, y a su vez marginada de la cultura oficial.

Por otra parte, es notable la relación que establece Martínez Estrada entre la "gauchesca" y el problema del "habla". Caracteriza primariamente a la gauchesca por su inspiración en el habla del

¹⁷Advierte Martínez Estrada las diferencias culturales entre la visión campesina y la urbana, que llevan a malas interpretaciones: "'Santos Vega' y 'Martín Fierro' corroboran esta bastardía de lo épico y lo heroico. Ambos poemas son representativos de las deformaciones que experimentan los ideales que se trasplantan de uno a otro medio social [...]. Por nuestras tierras el valor castellano de los romances se rebaja al coraje del peleador de cuchillo, con sus siniestros incidentes de corte policíaco". Cf. "Prólogo" al Santos Vega, pp. xxi-xxii.

gaucho o "habla popular campesina" (I, 250).¹⁸ En Muerte y transfiguración dedica un amplio apartado al habla del paisano, donde insiste en la inutilidad de compararla con la norma culta: el habla del paisano, tal como la reflejan los poemas gauchescos, y en especial el Martín Fierro, tenía su propia norma, dada por el uso efectivo que de ella hacía el hombre de campo. De allí que resulte impropio buscar en ella irregularidades y errores. No trabaja en detalle Martínez Estrada la idea de una "convención" o "idiolecto", aunque sí es consciente de que en el poema se hace una "criba" intencional del habla rústica (II, 430). Considera al Martín Fierro un documento del habla (II, 432).

Al afirmar, como lo hace en "Lo gauchesco", que por su forma métrica y el habla empleada los poemas gauchescos responden a los cánones del idioma español ("en esos poemas gauchescos lo español --colonial-- está más fiel y más vivo que en la historia escrita", II, 433), se está refiriendo Martínez Estrada a un punto central de su visión de la historia argentina: la idea de que lo colonial permanece como invariante histórico. Prueba de ello es el "hispanismo" de la gauchesca. La rebeldía contra lo culto y ciudadano se traduce en una vuelta a lo castizo: "La lengua del Martín Fierro es

¹⁸Al referirse a la caracterización de la gauchesca que hace Martínez Estrada, Horacio Jorge Becco se detiene en la mención por parte del ensayista de los "temas característicos": la payada o contrapunto, los trabajos en la estancia, la situación del gaucho, etc. (op. cit., p. 49). Sin embargo, en mi opinión, Martínez Estrada no da los temas como determinantes de este tipo de poesía (cf. II, 251-254).

la castellana [...]. Léxico y construcción responden a la genuina índole del idioma" (II, 432).¹⁹

Lo gauchesco: visión del mundo e invariante histórico

No obstante que el empleo de los términos "gaucho" y "gauchesca" es peculiar por parte de Martínez Estrada, el giro radical que imprime a la discusión se evidencia en la gestación del concepto de "lo gauchesco". Martínez Estrada pone entre el "gaucho" y la "gauchesca" una tercera instancia, "lo gauchesco", que no encuentra su equivalente en estudios sobre la cultura material o la historia del gaucho. Es algo más y algo distinto, y que nos señala que no hay sólo un trasvase simple entre texto y contexto. Lo gauchesco es, para emplear una analogía, el punto de encuentro, el punto donde se refractan las líneas que van de texto a contexto y de contexto a texto, de autor a texto y de texto a autor, etcétera. De este modo, con lo gauchesco --cuya presencia fue advertida sólo

¹⁹La convicción de que existe una profunda relación entre la gauchesca y la vuelta a lo colonial, que Martínez Estrada analiza a través del problema del habla, le permitirá, por ejemplo, dedicarse a su vez al examen de la estrofa y de la voz "gaucho", en apariencia tan distantes de cualquier discusión ideológica y, sin embargo, "resueltas" por él a la luz de su interpretación de la pervivencia de la herencia de la cultura hispánica.

por Angel Rama y Alberto Zum Felde--²⁰ la discusión da un salto cualitativo y Martínez Estrada logra ofrecer su visión particular del Poema.

En mi opinión, es válido conjeturar que el proceso intelectual que atraviesa Martínez Estrada en su análisis del Martín Fierro lo enfrenta a dos grandes grupos de problemas. En primer lugar, los relacionados con el estudio del texto. Martínez Estrada busca un concepto sintético que le permita vincular texto y contexto, así como interpretar la conversión de una realidad histórica en una realidad poética. Le preocupa explicar, por apelación a un patrón objetivo, la autenticidad artística e histórica del Poema y el "salto cualitativo" que representó respecto de la gauchesca.

En segundo lugar, Martínez Estrada se enfrenta con el problema de la relación entre el texto y la historia. Si se ha hecho posible la conversión del Poema en mito fundador de la argentinidad, debe existir algún elemento clave que haya permitido su mitificación, además de su grandeza artística o de la pintura social explícita en

²⁰Dice Zum Felde que mediante el concepto de "lo gauchesco" Martínez Estrada "busca romper ese círculo negro de su pesimismo para postular una afirmación de orden optimista". Cf. Índice crítico de la literatura hispanoamericana. Los ensayistas, Guaranía, México, 1954, p. 478. Este autor es así el primero en descubrir la presencia del concepto de "lo gauchesco". Dos años después Robert G. Mead repite la observación de Zum Felde: "Cruel en su análisis, desengañado en el corazón, se muestra Martínez Estrada [...]. Su último libro de tema argentino, Muerte y transfiguración de Martín Fierro [...] es un vasto estudio de la esencia de la vida criolla y gauchesca y en él postula una afirmación optimista: lo gauchesco...". Cf. Breve historia del ensayo hispanoamericano, Ediciones De Andrea, México, 1956, p. 119.

el Poema. Por otra parte, alguna razón profunda debe existir para que los hombres de hoy sigan leyendo el Martín Fierro, cuando la etapa histórica representada por el gaucho parece agotada.

Estas dos grandes cuestiones nos remiten a su vez al tratamiento de "lo gauchesco" como "visión del mundo" e "invariante histórico".

Ya desde la presentación del concepto de "lo gauchesco" se advierten dos rasgos fundamentales: primero, su definición como "una posición total de la psique: un estilo, un contenido, un uso del lenguaje, una cualidad étnica, un cariz geográfico y temporal, un mundo" (II, 465); segundo, su carácter "más sustancioso, más permanente, más invariante que los elementos humanos, de paisaje o de figuras de ambiente: es la vida entera en las llanuras sudamericanas" (loc. cit.). Esto nos lleva a concluir que la idea de "lo gauchesco" se apoya en los dos supuestos fundamentales arriba mencionados, que se tratan a continuación.

Visión del mundo

Varios son los rasgos que vinculan la idea de "lo gauchesco" a la idea de visión del mundo y de tipo así como a la doctrina de la vivencia introducidas por Dilthey. Lo que Martínez Estrada denomina "toma vivencial" de la realidad (loc. cit.) se relaciona con la idea de que es a partir de una determinada actitud ante el mundo como se establecen "múltiples relaciones vitales de los

individuos con el mundo"²¹ y, sobre la base de ellas, surgen diferentes visiones del mundo que "expresan la significación y el sentido del todo" a través de la comprensión (*ibid.*).

Dilthey da las siguientes características para la idea o visión del mundo:

Todas las concepciones del mundo contienen [...] la misma estructura. Esta estructura consiste siempre en una conexión [unitaria] en la cual se decide acerca del significado y sentido del mundo sobre la base de una imagen de él, y se deduce así el ideal, el bien sumo, los principios supremos de la conducta. Se halla determinada por esa legalidad psíquica según la cual la captación de la realidad en el curso de la vida constituye la base para la estimación de las situaciones y de los objetos según placer y dolor, agrado y desagrado, asentimiento y reprobación, y esta estimación de la vida constituye, a su vez, la base para las determinaciones de la voluntad [...]. La poesía lírica muestra en la forma más sencilla esta conexión: una situación, una sucesión de sentimientos y emergiendo a menudo de ellos un anhelo, un afán, una acción. Toda relación vital desemboca en una formación, en una trama en la que se hallan estructuralmente trabados los mismos modos de actitud. Y también las concepciones del mundo constituyen relaciones regulares en que se expresa esta estructura de la vida psíquica (*ibid.*, pp. 115-116).²²

²¹Wilhelm Dilthey, Teoría de la concepción del mundo, versión al español, pról. y notas de Eugenio Imaz, 2a. ed., FCE, México, 1954, p. 115. La primera edición en español, que es la que consultó Martínez Estrada, es de 1945.

²²Para comprender más a fondo el empleo que hace Martínez Estrada de esta categoría, considero oportuno comparar la concepción diltheyana de "visión del mundo" con la más difundida actualmente en el campo de la crítica literaria, que es la de Goldmann. Ambas tienen, cierto es, coincidencias, pero sobre todo diferencias significativas. Si ambas se refieren a "formas o estructuras mentales de carácter colectivo" que dan forma "a un conjunto de ideas, aspiraciones y sentimientos que representan una respuesta global y unitaria a una problemática histórica dada", Goldmann incorpora la idea de que la "visión del mundo" está relacionada con las diferentes clases sociales y que la visión del

Las diversas visiones o concepciones del mundo (Weltanschauungen) surgen a partir de la "experiencia general de la vida" o "recurrencia regular de experiencias singulares" que, a su vez, dan lugar a la formación de una "tradición" (ibid., p. 113):

Todo lo que en nosotros manda como costumbre y tradición se basa en semejantes experiencias de la vida. Pero siempre, lo mismo en las experiencias singulares que en las generales, el género de certeza y el carácter de su formulación es por completo diferente de una validez universal de carácter científico (loc. cit.).

Estas ideas sugieren a Martínez Estrada la posibilidad de existencia de una visión del mundo del gaucho, que a su vez se relaciona con el mundo consuetudinario de la experiencia y de la costumbre, en contraposición a la otra forma de saber, que es la del orbe civilizado.

Ahora bien: ¿cómo es que Hernández se relaciona con el mundo gauchesco, cómo es que puede comprenderlo? Esto se explica a través de la idea de "toma vivencial" del mundo del gaucho por parte de Hernández y su comparación con otros poetas "gauchescos". Lo que

mundo presente en un texto artístico "actualiza y dota [...] de mayor rigor y coherencia" a la visión del mundo de que es representativa. Véase Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, Conceptos de sociología literaria, CEDAL, Buenos Aires, 1980, p. 146.

Para Dilthey, en cambio, la "piedra de toque" que vincula visión del mundo colectiva, artística e individual, es la idea de vivencia psicológica. En Muerte y transfiguración, Martínez Estrada emplea, claro está, la idea de Dilthey, que es la que valida su frecuente pasaje entre psicología individual y colectiva, entre vivencia artística individual y visión del mundo colectiva.

distingue a Hernández de los demás autores de su época y país es precisamente su vivencia de lo gauchesco, que es más que la captación de los problemas sociales del gaucho --por otra parte, era Hernández miembro de la clase de los señores, de manera que en un nivel superficial y consciente no podía sentir hacia el gaucho sino extrañeza--: es la comprensión de la forma de ser del gaucho, en una "toma vivencial".²³

A partir de este núcleo inicial --el proceso creativo desencadenado en Hernández--²⁴ el ensayo toma varios caminos, que también nos refieren en última instancia a Dilthey, en este caso especialmente a su Poética. Uno de esos caminos desemboca en la vivencia que del Poema tiene el lector, con cuya interpretación de

²³De allí la necesidad de introducir, por parte de Martínez Estrada, la idea de un doble "nocturno" de Hernández, que es quien escribe el Poema superando sus propósitos y percepciones conscientes. Esta idea ha llevado a algunos estudiosos a criticar duramente al ensayista. Así, Antonio Pagés Larraya, Jorge Abelardo Ramos y Fermín Chávez, desde posiciones ideológicas diversas, opinan que Martínez Estrada desvirtúa el genio literario de Hernández al atribuir la grandeza de su creación a causas no conscientes, con lo cual desmerece su calidad de poeta y su propósito de hacer crítica social, consecuente con su prédica parlamentaria y periodística. En la Introducción a este trabajo se han mencionado los juicios de Ramos y Chávez (cf. n. 11). Por su parte, para Pagés Larraya, Martínez Estrada es continuador de "la infortunada afirmación de Leopoldo Lugones sobre el creador 'a pesar suyo'". Cf. Prosas del "Martín Fierro", Hyspamérica, Buenos Aires, 1987, p. 11. Y agrega: "De alguna manera Ezequiel Martínez Estrada se había sumado a esa demolición de Hernández-persona con un empleo muy externo del freudismo..." (p. 13).

²⁴Dice Dilthey: "el proceso en el creador es mucho más intenso que en el contemplador; además está dirigido por la voluntad". Cf. Poética (1887), 2a. ed., Losada, Buenos Aires, 1961, p. 132.

la obra se cierra uno de los posibles ciclos de la vivencia poética y de la comprensión de la visión del mundo.²⁵ El segundo permite establecer una relación entre el Martín Fierro y los poemas gauchescos, que son sus predecesores y a los que a su vez supera de una vez y para siempre, superación legalizada, como ya se dijo, por la captación de "lo gauchesco". El tercero desemboca en la posibilidad de establecer --como se verá para el caso de los personajes-- determinados "tipos".²⁶ El cuarto desemboca en la validación del Poema como forma de visión del mundo: lo gauchesco.²⁷

²⁵"La impresión de una obra poética, por muy compleja que sea, tiene una estructura precisa [...]. La poesía surge cuando una vivencia apremia por ser expresada en palabras, por consiguiente, en el tiempo. Este proceso va a ser acompañado por una gran emoción y provoca otra igual en el oyente. Las palabras producen en la imaginación del oyente la vivencia" (ibid., p. 133).

²⁶Dilthey: "El poeta descubre desde su sentimiento lo esencial en lo singular o lo típico. Cómo puede seleccionar entre los rasgos a menudo difusos de la realidad: esto constituye precisamente el gran problema que sólo puede ser tratado partiendo de la naturaleza de la vida humana y de su análisis psicológico. Los problemas de los tipos de la naturaleza humana, del número de los motivos poéticos, las formas básicas del encadenamiento de los miembros en la acción, etc., que la técnica sólo ha podido abordar hasta ahora desde afuera, podrán aproximarse entonces a una solución" (ibid., pp. 124-125).

²⁷"La concepción del mundo [...] está determinada por la conciencia histórica y es relativa. Pero ella depende luego de la forma poética. La forma poética se origina solamente por una transformación de representaciones vividas en elementos y relaciones estéticas. Ya está determinada entonces por la coordinación de los hechos vitales y las representaciones vitales, que constituyen el carácter de una época. Elección y eliminación de elementos, su transformación, acentuación y asociación en general están condicionadas históricamente. La concepción del mundo del momento decide cuáles son las manifestaciones de la vida que destaca el sentimiento y en qué dirección las desarrolla en elementos y relaciones poéticas. Destaca lo esencial en los caracteres, y

Según Martínez Estrada, "lo gauchesco", piedra basal de la nacionalidad argentina ("...lo que no vemos porque es lo que somos..."), sólo aparece por implicación y no de manera directa en las escasas obras literarias que han logrado comprender a fondo al hombre argentino: entre ellas se cuentan El matadero de Echeverría, el Facundo, el Martín Fierro y los testimonios de los viajeros ingleses. Estas obras han quedado marginadas de la literatura oficial, puesto que, siempre según el ensayista, pintan una Argentina diversa de la que propone la ideología oficial. Y entre todas ellas, es el Martín Fierro la que constituye el más alto exponente de "lo gauchesco", ya que Hernández lleva a su Poema "todos los temas del orbe gauchesco", con "calidad y hondura",

Calidad y hondura que son las del mismo idioma castellano, del contenido psicológico e histórico del hombre actual a lo largo de toda su genealogía, de la organización de un sentir y hablar raciales, nada menos (loc. cit.).

Hernández, en buena medida como Lope de Vega, "absorbe y transfigura" en sí el folklore y la esencia étnica de su pueblo, con el que comparte una peculiar visión del mundo. Más aún, según Martínez Estrada el Martín Fierro ha llegado a reemplazar la realidad histórica con su realidad: "El Martín Fierro reemplazó, entonces, el panorama de nuestra vida rural y creó para las letras --en lo netamente argentino-- la misma artificial seudonaturaleza

confiere sentido a la acción [...]. Y todo esto lo hace basado en la afinidad, contraste, unidad de estructura, acción recíproca que pone a su alcance la vida de la época" (ibid., p. 180).

--en lo netamente argentino-- la misma artificial seudonaturalidad que los poemas clásicos crearon para la percepción del mundo y que fenece en los poetas de florilegio" (II, 472-3).

Invariante histórico

Martínez Estrada se enfrenta a un problema: ya no hay gauchos en la Argentina y, sin embargo, el Martín Fierro sigue resultando significativo para los lectores, que sienten que en el Poema se pintan caracteres que permanecen. Su respuesta a esta cuestión es que, desaparecido el gaucho, persiste lo gauchesco, al que considera "rasgo específico de la nacionalidad argentina". Esto lo conduce a explicar "lo gauchesco" como invariante:²⁸

Si admitiéramos la posibilidad de que, desaparecido el agente portador de los caracteres de una raza o un sino histórico, desaparecieran también los invariantes que a lo largo de los siglos dan fisonomía a cada uno de los países, la historia sería un cúmulo de materiales cambiantes imposibles de ordenar en un sistema. La verdad es lo contrario. Por mucho que hayan variado individualmente los habitantes de Inglaterra, España, Francia, Holanda o cualquier otra nación cuya evolución histórica ha sufrido las más increíbles perturbaciones, en lo que se entiende por los rasgos específicos de la nacionalidad siguen conteniendo vivos los elementos que encontramos ya en los orígenes de su formación como pueblos y como Estados. Pues esa misma ley de los invariantes [...] que da unidad

²⁸"Para muchos críticos, además, la veracidad y el realismo del Poema deben ser medidos por el estado actual de la vida en nuestros campos; de modo que sería exagerado y mendaz aquello que no concierne hoy con este estado. Pero para tal juicio se toma en cuenta lo que en varias décadas ha desaparecido --el gaucho-- y no lo que, adaptado, modificado --lo gauchesco--, perdura" (I, 301).

al género humano al mismo tiempo que configura individualidades históricas inconfundibles, podemos encontrarla también en nuestro país y en todos los demás del continente. Para nosotros acaso el gaucho (lo gauchesco) tenga un valor genético semejante al del normando, el sajón, el franco, el ibero, el latino (I, 261).

Y concluye:

Pues si el gaucho hubiera quedado definido por sus hábitos acomodados al nuevo ambiente, o por su género de vida, o por sus modalidades psicológicas, habría desaparecido; pero en cuanto variedad específica, resultante de clima y razas, lo mismo que el indio, por muy de raíz que lo hayamos extirpado, sobrevive como cepa de una nacionalidad (loc. cit.).

Para comprender por qué "lo gauchesco" puede concebirse al mismo tiempo como una peculiar forma de visión del mundo y un invariante histórico es preciso recordar esta idea básica de Martínez Estrada, que queda enunciada en Los invariantes históricos en el "Facundo": la historia es cultura. Allí se refiere a la antítesis sarmientina civilización-barbarie como la primera interpretación "antropológica" de la historia argentina.²⁹ De la idea de inmovilismo, de equilibrio estático que Sarmiento vio en la supervivencia de rasgos originados en la Colonia, Martínez Estrada

²⁹"Barbarie, campo y colonia son sinónimos, como lo son civilización, ciudad y república. Estos dos términos antitéticos, que se conjugan y contraponen dialécticamente en la obra, tienen también el sentido de lo estático y de lo dinámico, que es culturalmente más importante, de lo fijo y lo cambiante. Será preciso [...] tratar, como ya se hace y lo hizo Sarmiento, la historia como una antropología cultural". Cf. Los invariantes históricos en el "Facundo", p. 35.

extrae los caracteres básicos de su propio concepto de invariante:³⁰

Un invariante histórico y social [...] está dado por la fuerza inerte que mantiene en equilibrio estático el cuerpo entero de la Colonia [...]. El proceso obedece a este esquema, de Hans Freyer: "En la unidad de su ámbito de destino la comunidad es un ser propio dotado de la característica de la permanencia [...]; es un cuerpo que se renueva en el cambio de sus elementos, y sobre todo en el cambio de las generaciones, pero que dentro de ese cambio sigue siendo siempre el mismo. Con esto se da un rasgo extranaturalista en todas las formaciones de comunidad: son extrahistóricas, como lo es la naturaleza (*ibid.*, p. 36).

Y dice a continuación, en un texto que transcribo porque permite comprender más a fondo las ideas de Muerte y transfiguración, lo siguiente:

Los elementos fijadores básicos están dados por la geografía que crea las fronteras límite del "ámbito de destino", tanto más coherente y poderoso cuanto más fluida comunicación hay entre mundo y hombre. Tal invariante comprende: las distancias del país a los centros de civilización decantada, la diseminación de las poblaciones, la falta o pérdida del sentimiento de la solidaridad humana, los hábitos y oficios engendrados por las particularidades de existencia del campesinado, el fanatismo de secta y de horda como brote anómalo de la necesidad instintiva de asociación, los detritus de las prácticas de conquistas [sic] y coloniaje, la

³⁰Para Sarmiento los rasgos de la barbarie, que Martínez Estrada identifica como invariantes, eran "tensiones retardatarias" (*ibid.*, p. 41) que alejaban a la Argentina de la civilización, fuerzas inversas, "en tensión", "regresivas" (p. 47) o "negativas", que impedían a ese "proceso histórico flechado hacia el futuro" (p. 17) llegar a ser civilización y apuntaban hacia lo informe, lo pasional, lo arcaico" (p. 45). Las "fuerzas del progreso" suelen ser "universales y mecánicas", mientras que las fuerzas arcaicas suelen ser "regionales", "desde dentro", "en algo como la indicación del ritardando en la música" (p. 45). Esas que para Sarmiento son "fuerzas" para Martínez Estrada constituyen los "invariantes". El más importante, en su opinión, es el "invariante estructural España".

participación de las razas indígenas, la nulidad de la educación de aula ante la primacía de la educación animal por los ejemplos [...], la falta de conciencia cívica como resultado de la falta de cohesión social, la confusión y promiscuidad del orden legal y del fraudulento, la fragilidad del vínculo familiar (pp. 36-37).

El concepto de invariante permite comprender las recurrencias en la historia y la sociología argentina de los rasgos arriba mencionados. En estas palabras de 1947 se encuentran latentes muchas de las ideas que Martínez Estrada aplicará en el análisis del Poema de Hernández en Muerte y transfiguración:

Si participamos de la opinión de que la historia no sólo varía, sino que deviene otra, lo histórico del Martín Fierro está en lo biográfico y en lo pintoresco, y el poema es sólo una pieza arqueológica que únicamente vive para el arte. Si en cambio creemos en un fatum histórico y que el Poema no genera un sentido para lo histórico, sino que es generado precisamente por ese sentido fatídico de lo histórico, entonces aquello que perdura en la pieza arqueológica y en su vida para el arte es lo vital que contiene (I, 301).³¹

Martínez Estrada traslada al escenario de la frontera la asociación que en el Facundo hace Sarmiento entre el caudillo, la barbarie y la supervivencia del modo de vida colonial en la campaña argentina, y caracteriza a los personajes del Martín Fierro a partir de estos rasgos. La vida de frontera implica disgregación

³¹"¿Por qué aquellas obras [las de otros cronistas] documentan lo efímero y ésta [el Martín Fierro] lo eterno? Los materiales están tomados de la misma realidad: pero para unos se desvanecían en la sucesión de otros acontecimientos, mientras que para Hernández se propagaban de padres a hijos, formaban lo que Tiscornia acertó a comparar con la 'urdimbre de la tela' (no con su dibujo)" (I, 301).

social, falta de vínculos comunitarios. Precisamente en Muerte y transfiguración Martínez Estrada empleará el negativo del concepto de comunidad de Tönnies para caracterizar el mundo del gaucho.³²

Otra de las implicaciones fundamentales de la consideración de "lo gauchesco" como invariante histórico es la posibilidad de vincular el Poema con la nacionalidad argentina: "Es lo que queda cuando todo cambia":

Groussac halló lo gauchesco perseverando en su tipo aun en la tonalidad global de la vida literaria; lo gauchesco es lo que Ortega y Gasset vio en la postura defensiva del argentino; lo que Keyserling intuyó como un sedimento geológico de un modo de vivir y de ser del hombre de épocas muy antiguas. Aquellas definiciones que los viajeros cosmopolitas del siglo XX y los ingleses del XIX notaron como expresivo nuestro --precisamente lo que no vemos porque es lo que somos y además lo que no queremos ser--, eso, más que lo argentino, es lo gauchesco (II, 465-466).

Lo gauchesco es lo que persiste aun cuando el gaucho histórico haya desaparecido. Lo gauchesco es lo que los argentinos son y no admiten porque no quieren serlo. En un artículo sobre Groussac, al reflexionar sobre una frase de este autor ("debajo de la levita se les ve el poncho") Martínez Estrada se refiere a dos rasgos característicos de los argentinos: la incultura y la creencia en la propia superioridad:

Hay que renunciar de una vez por todas a la posibilidad de constituir un país sólido, rico y culto, sobre el convencionalismo desprestigiado de nuestra superioridad. Sabemos todos que hasta hace treinta años pocos países de la América ibera podían ponerse en parangón en ciencias y artes [...] pero todos sabemos también

³²Cf. infra, "La frontera".

que hoy la República Argentina se ha desplazado a uno de los últimos lugares. En Chile, Uruguay, Perú, Colombia, Brasil, se trabaja intensamente para la cultura: no se mistifica, aunque un poco de esto se haga también. Ellos nos han aventajado, y la avilantez moral en que hemos caído, confiados en nuestras glorias pretéritas del siglo XIX [...] nos sirve como de capital de un patrimonio inagotable. Pero este capital está actualmente agotado. Nos desmonetarizamos e inflacionamos. Hemos girado en descubierto, durante cincuenta años, y ahora es el momento de rendir cuentas. ¿Qué somos?³³

¿Qué somos? Somos lo gauchesco. Somos frontera, marginalidad, somos barbarie mal encubierta de civilización. Y, sobre todo, no somos todavía una comunidad. Y la verdad sobre cómo somos los argentinos queda dicha en el texto auténtico --no el falseado e idealizado-- del Martín Fierro.

Para Martínez Estrada, "barbarie" y "civilización" no son categorías excluyentes ni estadios terminales del desarrollo, sino dos componentes de la sociedad y la historia argentinas, que alcanzan su sentido más nítido en la tierra de nadie, en la frontera.

En mi opinión, la lectura de El origen de la tragedia³⁴ mucho ha tenido que ver en la reinterpretación de la antítesis "civilización-barbarie" por parte de Martínez Estrada. Así como Nietzsche

³³"Groussac", en Para una revisión de las letras argentinas, pp. 112-113.

³⁴En la biblioteca de Martínez Estrada en la ciudad de Bahía Blanca pude ver la edición de 1945 que leyó el propio ensayista --sin que esto excluya la posibilidad de una lectura anterior en alguna otra edición. No deja de ser curioso que de las obras completas de su admirado Nietzsche, leídas y profusamente subrayadas en su juventud, sólo falte El origen de la tragedia, que estaba en la edición del año mencionado hecha por Espasa-Calpe.

desenmascara en esta obra la falsa simplificación apolínea que margina a lo dionisiaco hasta haber hecho creer a la humanidad que está superado y es accesorio, Martínez Estrada desenmascara la simplificación de los "padres fundadores" del 80, que opone la barbarie a la civilización como algo previo y marginal a ella.³⁵

En realidad, al descubrir Martínez Estrada el concepto de bárbaro de Nietzsche,³⁶ reemplazará con él el concepto de barbarie sarmientino. El bárbaro es el excluido o marginado por la cultura griega, el extranjero exterior a Grecia y el extranjero o extraño

³⁵"Groussac, que reconoció la supervivencia de lo gauchesco y de las malas prácticas gubernativas, pertenece a esa élite que corta en dos partes la historia y en cada una de ellas aglutina lo malo y lo bueno. Es el procedimiento tajante de Sarmiento, sólo que para estos pioneros [...] la barbarie es el pasado y no el campo, la civilización el presente y no la ciudad" (I, 301).

³⁶Obra tan rica y sugestiva la de Nietzsche, ha dado lugar a múltiples lecturas. Creo conveniente por mi parte comentar aquellos pasajes de El origen de la tragedia que pudieron inspirar la interpretación de Martínez Estrada. Se trata de un extenso ensayo construido a partir de una intuición básica: la existencia en el mundo griego de la antítesis entre dos instintos, dos formas artísticas, dos visiones del mundo, dos realidades: lo dionisiaco y lo apolíneo. Lo dionisiaco se aloja históricamente en el seno mismo de la cultura griega pre-ática, en el arte pre-homérico, pero también en la cultura de los bárbaros e, inclusive, ahistóricamente en el momento sin tiempo en que "la voluntad quiso contemplarse a sí misma en la transfiguración del genio y del mundo del arte: para glorificarse ella a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse dignas de ser glorificadas, tenían que volver a verse en una esfera superior, sin que ese mundo perfecto de la intuición actuase como un imperativo o como un reproche" . Cf. op. cit., pp. 54-55. La época pre-apolínea corresponde para Nietzsche a la edad de los Titanes y el mundo extra-apolíneo, al mundo de los bárbaros" (p. 58). Lo dionisiaco no es sólo anterior históricamente a lo apolíneo, sino que también puede coexistir histórica o geográficamente con lo apolíneo. De este modo, la "ingenuidad" es posterior al surgimiento de la "complejidad": está inventada por ella históricamente.

dentro de la propia Polis. Hay que invertir los términos y observar al centro desde los márgenes, y así se descubrirá la impostura del centro que creó un nuevo mundo excluyente.

Desde la visión de Muerte y transfiguración, el Martín Fierro no es la culminación de la gauchesca, sino la superación de la gauchesca. La gauchesca es la visión apolínea de lo gauchesco, es la visión ciudadana, superficial, simplificadora, marginadora, caricaturizadora, de la cultura del gaucho.³⁷ El Martín Fierro es el descubrimiento de lo auténticamente gauchesco y es la negación del gaucho caricaturesco y del paisaje pampeano convencionales inventados por poetas de ciudad.

Todo esto tiene una consecuencia primordial para entender la conversión que hace Martínez Estrada de los invariantes históricos en invariantes de sentido. Si bien el Poema surge históricamente y como reflejo de la vivencia de la historia por parte del autor, una vez concluida la obra se hará un trabajo inverso, el de ver, a partir de los "materiales de acarreo" históricos presentes en el texto, los fundamentos de la cultura sobre la que se asienta. Así

³⁷Tomemos un solo ejemplo. Las profusas descripciones de la Pampa que hacen los poetas gauchescos contrastan con lo que hace Hernández en su Poema, donde elimina todo detalle y sólo alude a la llanura por implicación. Según Martínez Estrada, los gauchescos seguían las convenciones estéticas vigentes y convertían llanura en paisaje enfatizando lo pintoresco. Esto los condujo a ocultar la Pampa más que a retratarla, ya que para el gaucho el paisaje "es topográfico, no pintoresco". "Para el paisano la llanura es el lugar donde vive, el terreno de sus faenas y marchas, un territorio que tiene un significado de lejanías, caminos, calidades de pastos..." (I, 106).

como Nietzsche comienza por examinar los frisos en que los dioses olímpicos dan cuenta de una existencia exuberante hoy desdibujada, Martínez Estrada desenvuelve su estudio de la cultura argentina a partir del Martín Fierro, para desentrañar el verdadero sentido de la barbarie a partir de la categoría de "lo gauchesco". En resumen, un estudio por inclusión y no por exclusión de lo marginal.

Tal vez así pueda explicarse esta aparente contradicción por parte de Martínez Estrada entre la afirmación de la historicidad de la obra literaria y el interés por descubrir invariantes históricos. Por una parte, se trata de determinar las recurrencias, los retornos, de determinadas estructuras históricas (el orden colonial, por ejemplo), o, para usar una imagen suya, los materiales de acarreo que trae la corriente de la historia. Por otra parte, las recurrencias o los invariantes son los que permiten encontrar en la historia un sentido, al mismo tiempo que brindan un criterio para determinar la "autenticidad" de la obra artística, que debe, sin reflejarla mecánicamente, refractar la realidad. En este sentido, toda obra auténtica habrá de incluir, como la raíz del árbol trasplantado lleva algo del suelo originario, los testimonios de la historia de la que se nutrió y con la que se teje su trama.

En suma: Martínez Estrada hace de "lo gauchesco" una clave de sentido, concepto integrador con el cual supera otros conceptos descriptivos. Piedra de toque que le permite relacionar autor, texto, contexto, y dar apoyo a la idea de necesidad y autenticidad

de la obra artística en cuanto reflejo de una visión del mundo y de un tipo cultural que permanecen aun cuando el gaucho histórico haya desaparecido. El significado y el valor del Poema se fundamentan en su relación con "lo gauchesco".

2. La frontera

En esta sección y la siguiente se analizará el modo en que "lo gauchesco" encuentra su concreción en el estudio del Martín Fierro. "Lo gauchesco" se traduce, aplicado al análisis del Poema, en dos formas específicas: la frontera y el tipo gauchesco, a partir de las cuales el ensayista reinterpreta el Poema original para brindarnos su particular visión de lo que constituye --son sus propias palabras-- el "escenario" y el "elenco" del Martín Fierro.

Entre el habitat histórico del gaucho y el espacio del Poema, Martínez Estrada introduce una nueva instancia, la frontera, como ámbito de realización de lo gauchesco. Del mismo modo, entre el gaucho de carne y hueso y los diversos personajes del Poema, propone la existencia de un "tipo gauchesco".

Dado que, como se dijo en el capítulo anterior,³⁸ el ensayista trabaja sobre elementos "ya preformados culturalmente", en

³⁸Para la caracterización del ensayo véase supra, pp. 43-48.

este caso, fundamentalmente, una obra literaria, que pasa a constituirse en pre-texto del texto de Martínez Estrada, nuestro análisis debe partir de la mención de "frontera" y "gaucho" en el Poema. Una vez revisados estos elementos, se estudiará en detalle la reelaboración interpretativa que hace el ensayista y que lo conduce a la introducción de nuevas categorías, "frontera" y "tipo gauchesco", en el texto del ensayo.

A. La "frontera" en el Poema

Examinemos brevemente el empleo que hace Hernández del término:

Ay comienzan sus desgracias,
 Ay principia el pericón;
 Porque ya no hay salvación,
 Y que usted quiera o no quiera
 Lo mandan a la frontera
 O lo echan a un batallón (vs. 277-282).

...
 Tuve en mi pago en un tiempo
 Hijos, hacienda y mujer,
 Pero empecé a padecer,
 Me echaron a la frontera,
 ¡Y qué iba a hallar al volver!
 Tan solo hallé la tapera (vs. 289-294).³⁹

³⁹Sigo la edición del Poema que precede a Muerte y transfiguración, y que a su vez se basa en el texto del Poema tal como apareció en la primera edición de El gaucho Martín Fierro. Contiene al final una interesante memoria sobre el camino trasandino, Imprenta de la Pampa, Buenos Aires, 1872 y de La vuelta de Martín Fierro, Librería del Plata, Buenos Aires, 1879. He consultado la edición facsimilar de ambas partes del Poema publicada por Xerox Argentina, Buenos Aires, 1972, así como el Martín Fierro comentado y anotado por Eleuterio F. Tiscornia, Coni, Buenos Aires, 1951, que

En los primeros cantos del Martín Fierro se hace alusión a la edad dorada del gaucho, cuando éste aún vivía feliz en su pago, y se describe el ámbito donde transcurría su existencia (el rancho, la pulpería, etcétera). Las desgracias del gaucho comienzan cuando lo envían a la frontera. Tal como se desprende del Poema, la frontera era una zona militarizada donde el blanco protegía la "civilización" contra el indio, especie de "marca" o avanzada sobre la tierra del infiel.⁴⁰ Se prometía al gaucho que la estada en la frontera no iba a ser duradera:

es, junto con la edición anotada de Santiago M. Lugones, obra de consulta obligada. Existe gran número de ediciones modernas del Martín Fierro, acompañadas de muy buenos estudios preliminares y profusa anotación crítica, como la muy reciente de Luis Sáinz de Medrano, Cátedra, Barcelona, 1985. Existen además excelentes ediciones del Poema incluidas en las antologías de poesía gauchesca citadas en páginas anteriores.

Entre los múltiples problemas que presenta para su edición el texto del Martín Fierro, uno de ellos es la existencia de errores no sólo tipográficos (se trataba de ediciones populares, cercanas muchas de ellas a la folletería), sino también ortográficos. Varios de estos últimos muy probablemente eran errores voluntarios de Hernández, que buscaba de este modo hacer una muy primitiva transcripción "fonológica" del habla del paisano siguiendo la tradición de la literatura gauchesca, pero también, según interpreta el propio Martínez Estrada, reflejaban una voluntad de "inferiorización" del texto (cf. II, 32-39). La edición que sigo respeta en buena medida la ortografía original, que se enmienda sólo en contadas ocasiones, mientras que, por ejemplo, en la edición de Borges y Bioy se sustituye "Ay" por "Ahi" (vs. 277-278) o "empezé" por "empecé" (v. 291).

⁴⁰Esta descripción de la frontera con el indio tiene una notable coincidencia con la "extremadura" de la reconquista castellana, y Martínez Estrada sacará buen partido de esta coincidencia cuando establezca ciertas semejanzas entre el Poema y los romances fronterizos o el tema de la cautiva y el "malón blanco" con ciertos pasajes del Cid.

Al mandarnos nos hicieron
 Más promesas que a un altar--
 El Juez nos jue a proclamar
 Y nos dijo muchas veces:
 "Muchachos, a los seis meses
 Los van a ir a revelar [sic]" (vs. 355-360).

En el Poema, Fierro describe los incidentes de su vida en la frontera: las exacciones de los jueces y los abusos de los sargentos, la falta de atención que ponía la autoridad para el adiestramiento de los contingentes, el triste espectáculo que daban los hombres acantonados, desocupados y sin tareas fijas en época de paz, y el ridículo que hacían debido a su mal adiestramiento cuando el indio se decidía a atacar.⁴¹ Por esta descripción nos queda claro uno de los propósitos de Hernández al escribir el Martín Fierro: denunciar la desproporción entre el peligro indígena y la

⁴¹Se debe deslindar, por razones de orden, entre el concepto de frontera que tiene Hernández, centro de sus preocupaciones políticas y de muchos de sus contemporáneos, y el concepto de frontera que se maneja en el Poema, y que es objeto de un tratamiento artístico. El primero corresponde al "escenario" del paisano cuya condición de marginado denunció Hernández; el segundo corresponde al "escenario" del Poema. Uno y otro están vinculados por una intuición primera: "En realidad el poema empezó organizándose como un relato de las experiencias terribles del contingente y el fortín, y de esa semilla fue surgiendo todo un mundo acaso irreveado para él mismo. A medida que avanzaba, crecía por su propia pujanza y abarcaba regiones que su creador no previó[...]. En 1872, fecha de la primera parte de Martín Fierro, ya el sistema de conscripciones forzosas y los vejámenes del fortín habían sido materia total o fragmentaria de algunas obras. Obsérvese en cambio que en 1869, cuando Hernández publica sus numerosos artículos de El Río de la Plata sobre este asunto, no se conocían ni Fronteras y territorios federales de las pampas del Sud (1872) de Alvaro Barros, ni Excursión a los indios ranqueles (1870) de Lucio V. Mansilla, ni otras obras posteriores". Cf. Antonio Pagés Larraya, op. cit., p. 57.

poca atención que la autoridad le dedicaba así como, implícitamente, mostrar que mientras no tuviera solución radical el problema del indio, mientras no se adiestrara bien a los contingentes que debían marchar contra el "infiel" y se diera garantías a la población civil, no habría paz y progreso. Esta idea está expresada en la Memoria del propio Hernández que acompaña a la primera edición del Poema: el gaucho indefenso está, "como el Prometeo de la fábula, amarrado a la roca de sus viejas desgracias [...]. La marcha de nuestra civilización, de nuestra riqueza todo [sic] de nuestra industria interior, nuestra conquista sobre el desierto, es lenta, pesada, insegura y costosa".⁴²

La lectura que normalmente se hace de la "frontera" en el Poema es la que ilustra este texto de Alvaro Yunque:

En la primera parte [...], Martín Fierro es un gaucho de estancia, trabajador y pacífico, buen marido y buen padre. Pero la ley lo atrapa --esa ley de guarnición de fronteras que Hernández combatió en artículos briosos-- y se lo lleva a pelear contra los indios. Harto de la mala vida que allí pasa, deserta, vuelve a su pago. No encuentra ni mujer ni hijos [...]. Y aquel hombre, arrancado de su familia --a la que en su ausencia se la despojó de todo--, llevado a pelear contra los indios, a padecer injusticias de un régimen militar primitivo y arbitrario, vuelve y otra ley lo atrapa: la de la vagancia.⁴³

⁴²"Camino tras-andino". Memoria que acompaña la primera edición de El gaucho Martín Fierro, de 1872, pp. 69 y 78.

⁴³Alvaro Yunque, op. cit., p. 139.

Esta lectura (la más frecuente) se complementa con la opinión de los historiadores que analizan otros textos de Hernández.

Dice Richard Slatta:

Al contrario de Sarmiento, que pedía más "métodos vigorosos de represión [para el gaucho]", Hernández pedía que se librara a la población rural de la opresión. En El Río de la Plata del 19 de agosto de 1869, destacó el odiado servicio de fronteras como la evidencia más visible y onerosa de la explotación del campo por la ciudad. "¿Qué contradicción tan monstruosa es esa que convierte al ciudadano de la campaña en guardián de los intereses de la capital más que de los suyos propios?". Y el 3 de octubre escribía: "El servicio de las fronteras parece haberse ideado como un terrible castigo para el hijo de la campaña". En el número del 26 de setiembre de 1869, exigía el final del reclutamiento por sorteo como único medio para dar seguridad y tranquilidad a la campaña.⁴⁴

La idea de frontera se vincula con la del servicio militar obligatorio que el gaucho debía prestar en ella para defender los intereses de la capital.

Los términos asociados semánticamente⁴⁵ con frontera son "cantón" y "fortín".⁴⁶

⁴⁴Los gauchos y el ocaso de la frontera, Sudamericana, Buenos Aires, 1985, p. 323.

⁴⁵Charles Bally se refiere a "campo asociativo" para designar "el conjunto de asociaciones de todo tipo que establece una palabra en el plano asociativo" (al que Hjelmslev vincula con el paradigmático). Cf. Fernando Lázaro Carreter, Diccionario de términos filológicos, 3a. ed., Gredos, Madrid, 1974, s.v. asociativo.

⁴⁶En el vocabulario preparado por Marcos A. Morínigo para su edición del Martín Fierro, Anaya, Salamanca, 1971, se da esta misma interpretación de la frontera: "límite territorial de las tierras poseídas por los indios, donde se levantaban fortines y cantones".

Así en mi moro escarciendo
 Enderesé a la frontera;
 ¡Aparcero! si usted viera
 Lo que se llama Cantón...
 Ni envidia tengo al ratón
 En aquella ratonera (vs. 379-384).

...Y "ratonera" o "infierno" son los términos de comparación con la "frontera".

De este modo, para Hernández la frontera no es, estrictamente hablando, el ambiente natural del gaucho; es el lugar al que se lo confina, el lugar donde se desnaturaliza al gaucho. La frontera es un triste accidente histórico en la vida del gaucho, donde éste es víctima de injusticias y atropellos. El medio natural de vida del gaucho es su "tierra", su "pago" ("tendiendo al campo la vista/ no vía sino hacienda y cielo", vs. 215-216), y su "rancho" es el sitio donde vive "como el pájaro en su nido". El gaucho llega a la frontera "arriado", "acarreado", "mesturado" en el "contingente". En su tierra Fierro sabe quién es ("Tuve en mi pago en un tiempo/ Hijos, hacienda y mujer"); cuando se va a la frontera, pierde su identidad confundido en una colectividad amorfa:

Formaron un contingente
 Con los que en el baile arriaron--
 Con otros nos mesturaron
 Que habían agarrao también--
 Las cosas que aquí se ven
 Ni los diablos las pensaron (vs. 337-348).

En fin, la "frontera" que aparece en el Poema de Hernández no parece muy distinta de la frontera histórica, tal y como nos la han

descrito otros cronistas de la época. En una serie de artículos publicados en la Revue des Deux Mondes⁴⁷ entre 1875 y 1880, el ingeniero francés Alfred Ebélot dice:

Desde entonces fue organizándose poco a poco un sistema de defensa, no abolido aún enteramente, al que podríamos llamar sistema del desaliento.

Las lindes del desierto se guarnecieron con algunos fortines y con tropas distribuidos en una larga línea ideal que un poco pomposamente se llamaba línea de frontera. Los merodeadores indios la cruzan donde y cuando quieren. Su entrada se advierte, y eso si se la advierte, cuando ya no hay remedio y aquéllos ya van galopando hacia las estancias. Tratar de alcanzarlos sería ilusionarse con una esperanza quimérica: están muy bien montados y los soldados lo están bastante mal.⁴⁸

La frontera, en palabras de Ebélot, no era sino una línea imaginaria, "una larga línea ideal" que dividía muy precariamente la zona del blanco y la zona del indio. Sólo marcada por la existencia de algunos fortines, representaba, más que un verdadero sistema de defensa,⁴⁹ "un sistema del desaliento" muy fácil de burlar.

⁴⁷Estos artículos, que Martínez Estrada posiblemente no conoció, se publicaron reunidos con el título general de Relatos de la frontera, Solar, Buenos Aires, 1968.

⁴⁸Ibid., p. 33. Alfred Ebélot había venido a estas tierras precisamente a hacer un relevamiento topográfico y planear un mejor sistema de defensa y poblamiento de la zona lindera a la frontera.

⁴⁹Una última reflexión: si bien es hartamente defendible que el cambio de enfoques de Hernández que reflejan la primera y la segunda partes obedezca a móviles políticos, también parece cierto que refleja las dos diversas condiciones de la "frontera" en 1872 (desmilitarizada y en presencia de tribus amistosas) y en 1879 (cuando se estaba concluyendo la agresiva campaña del desierto). Todo esto está presente en el Poema.

En suma: la frontera es para Hernández y sus contemporáneos el "borde", confín, margen de la civilización. Martínez Estrada hará de ese margen un nuevo centro y del estado de marginalidad un nuevo núcleo significativo.

B. La "frontera" en el ensayo de Martínez Estrada

Pronto se advierte que, si bien Martínez Estrada toma un concepto que está en el Poema, le da un sesgo radicalmente distinto, pues pasa a identificar todo el espacio ocupado por el gaucho con la frontera. Si para Hernández la "frontera" es la línea de fortines, entendida sobre todo como zona de defensa contra el infiel, para Martínez Estrada la "frontera" coincide con el habitat mismo del gaucho.

Esta traslación de sentidos muestra que Muerte y transfiguración no es una lectura literal o textual del Poema, sino una interpretación. Se ha hecho una conversión de un sistema de valores a otro. Martínez Estrada pone a Fierro en un escenario con valor semántico distinto del que le había asignado Hernández. Para el autor del Poema la frontera es accidental y desvirtúa las costumbres del gaucho. Caer en la frontera es caer en un pozo, infierno o trampa. Para Martínez Estrada la frontera es consustancial con el gaucho, lo conforma: no sólo no lo desvirtúa, sino que influye en la conformación de una determinada visión del mundo. En el proceso de interpretación del Poema se ha producido un desplazamiento

semántico, de "frontera bélica móvil" (idea presente en Hernández y que el propio Martínez Estrada tiene in mente cuando compara el Poema con el romance fronterizo español), a frontera como zona de "fusión de dos o más horizontes culturales distintos".⁵⁰

A través de una larga serie de oposiciones llegamos a descubrir qué es para Martínez Estrada la frontera:

El escenario del Martín Fierro es la zona fronteriza del dominio del gobernante y del dominio del cacique, de la nación constituida y del país salvaje, de la civilización y de la barbarie. Geográficamente es el deslinde de los campos de pastos tiernos y del desierto, de las praderas de cultivo y cría y de los ganados cimarrones y las hierbas naturales. El Fortín es representativo del pueblo y de la toltería, del hogar y del aduar. Las personas y la acción también oscilan entre uno y otro mundo, por igual pertenecientes a la civilización y la barbarie. El Poema mismo está ubicado en esa zona limítrofe y es, como sus elementos constituyentes, obra que contiene ambas formas de ser (I, 112).

Al afirmar que el escenario de la obra literaria es la zona fronteriza (no que la refleje o reproduzca o se inspire en ella o la imite, sino lisa y llanamente que es ella), está poniendo énfasis en la posibilidad de referirse simultáneamente al mundo histórico y a la obra literaria, ya que es refuerza el sentido de consustancialidad. Los primeros términos de contraste nos conducen al marco de la historia argentina, son metonimias construidas con

⁵⁰Rolando Mellafe sintetiza los tres conceptos usuales de frontera: 1) frontera bélica móvil (XVI), 2) espacios de reciente ocupación y colonización (XVII y XVIII), 3) frontera como zona de fusión de dos o más horizontes culturales distintos. Cf. "Frontera agraria. El caso del virreinato peruano en el siglo XVI", en Tierras nuevas, El Colegio de México, México, 1973, p. 11.

base en datos históricos: el "dominio del gobernante" designa toda la evolución de la historia argentina por la cual se ha llegado a conformar un gobierno centralista, que en rigor no es siquiera un gobierno, sino una sucesión de gobiernos. Así también el "dominio del cacique" es metonimia que designa, no a un cacique, sino a todos los caciques y a la estructura tribal que representan. La metonimia permite des-historizar, detener el curso del tiempo para encontrar figuras intemporales: el gobierno central, el cacique. La parte a-temporal designa el todo temporal, pero es deudora de él como la parte es siempre deudora del todo. La nación constituida y el país salvaje son en cierto modo expresiones sinónimas de las anteriores, pero las amplifican y enriquecen: la idea de "nación constituida" refuerza el sentido de un orden impuesto extrarregionalmente, de una nacionalidad; el gobernante está del lado de la nación "constituida", "organizada" si se contrapone a "salvaje", sin ley; "nación" se opone a "país" ("nación" es un término de carga ideológica muy fuerte, que evoca la consolidación de Estado moderno, el surgimiento de los nacionalismos, etcétera; "país" es un término frecuentemente asociado a los naturales o habitantes de un territorio y puede incluir un matiz afectivo). Y "salvaje" anticipa la tercera oposición: civilización y barbarie. Nos estamos trasladando, en un crescendo, de la historia (gobernante, cacique) a la política (nación constituida, país salvaje) y de ésta a la ideología, al modelo interpretativo que nos ofrece Sarmiento. "Civilización" coincide con los primeros términos; "barbarie", con

los segundos. En segundo lugar se introducen oposiciones de carácter geográfico; feracidad, cultivo y cría se corresponden con el primer término de la oposición, esto es, con el orden de la civilización; desierto y recursos sin explotar corresponden a la barbarie. Se pasa luego a un tercer grupo de oposiciones que remiten a organizaciones e instituciones sociales: pueblo versus toldería, hogar versus aduar. Digo versus, aunque, en realidad en el texto las oposiciones están marcadas como coordinaciones, ya que la frontera participa de ambas formas de ser. Pero, más adelante, Martínez Estrada dará un nuevo giro a la discusión: ya no hablará de "civilización y barbarie" sino de "cara o cruz".

La definición de esa zona limítrofe que participa de ambas formas de ser resulta en rigor indefinición: "No se especifican el territorio ni su continente: es un territorio indefinido, que podemos denominar 'la tierra de fronteras'" (I, 112). Por eso subraya Martínez Estrada el término ubicación. El empleo de antítesis refuerza la idea de que la frontera surge de la oposición, se define como lo que no es, ni lo uno, ni lo otro. Esa ubicación se designa con varios otros términos que la desdibujan, la desubifican, la borran. No es aproximación, contacto, conciliación de uno y otro mundos, sino franja o marca del desencuentro, "dos lejanías por igual" (I, 113). No hay arraigo material ni moral. De este modo se carga a la frontera de una connotación valorativa, aproximándola semánticamente a desarraigo, lejanía (es decir, aislamiento, soledad); desde luego, de frontera (término que en

nuestros días se ha convertido en "tecnicismo" de las ciencias sociales), se deriva "fronterizo", palabra ligada al problema del desarraigo.⁵¹ Se identifica frontera con mestizaje; el gaucho se define como racialmente mestizo, pero es también, según nuestro autor, culturalmente mestizo (pues en él conviven en tensión dos formas de vida).

Más adelante se hace evidente la valoración negativa de lo "civilizado" por parte de Martínez Estrada: del lado de la civilización ya se sabe qué puede esperarse: los males que trae aparejados el gobierno. De allí que Fierro y Cruz huyan al desierto.

Se pasa de inmediato a definir la frontera. Definir algo indefinido: "Ese mundo, esa tierra de nadie, no es descrita en el Poema". La frontera se vincula ahora con el tema de la elusión como característica del Poema: "Queda descrita por implicación". Y se va enriqueciendo el retrato de la frontera: zona movediza, que se repliega o distiende, que oscila entre la ciudad y el desierto, entre el blanco y el indio. "Es una marca que estabilizan los fortines, pero que el ganado hace andar. Una cuerda vibrante" (I, 113). Para comprender esta figura es necesario saltar al contexto y recordar la historia: el fortín es la construcción que el blanco pone como avanzada, como marca, en la tierra ganada al indio. El

⁵¹El tema del desarraigo preocupa a Martínez Estrada de manera particular, tal como lo deja en claro Carlos Real de Azúa en su penetrante artículo "El desarraigo rioplatense. Mafud y el martínezestradismo", Marcha (Montevideo), 1959, núm. 2, 1-5.

fortín es lo estable, el ganado es lo que se mueve. Martínez Estrada trastrueca el orden: hace que el fortín establezca la frontera y que el ganado la mueva, cuando estabilidad y movimiento son "intransitivos", características de fortín y ganado. Metáfora: la frontera es cuerda vibrante, línea nunca fija, dibujo de contornos desdibujados.

Progresivamente la frontera se torna más y más excluyente y sórdida: los habitantes de la frontera son los gauchos, pero también los pueblerinos, quienes --como veremos luego en el caso de los perros que, en la llanura, de animales domésticos y compañeros del hombre se volvieron cimarrones y enemigos-- en la frontera conservan los intereses de la civilización, pero se mueven como salvajes: el militar, el comerciante: "Mando, justicia, orden, son atributos personales, facultades discrecionales, fuera de control. El ejército mismo está fuera de una y otra ley, fuera de uno y otro territorio: del del Derecho y del de la Fuerza, del de la Violencia y del del Orden" (I, 113). La frontera es exclusión, omisión y olvido de los valores de uno y otro lado. Refuerza Martínez Estrada esta idea oponiendo dos grupos en que se invierten los términos: derecho y fuerza; violencia y orden; de este modo, ya no hay una correspondencia unívoca del orden y la ley con la civilización y el desorden y anarquía con la barbarie. El escenario condiciona así el carácter de los personajes.

En un crescendo llega Martínez Estrada a invertir los términos de comparación para mostrar la dialéctica entre cultura dominante y cultura dominada:

La inferioridad de la causa del indio estaba en que necesitaba salirse de la ley, apelando a la guerra para defender sus derechos y su vida, mientras que el blanco necesitaba entrarse en la ley para combatirlos a muerte mediante el funcionamiento mecánico de los derechos a la guerra y la paz. La paz que el blanco proclamaba era la muerte del indio... (I, 114).

Los personajes son ahora los indios, los blancos y el ejército. En el último párrafo introducirá al otro personaje, que debería ser el principal pero resulta ser el que se define en relación con los otros: el mestizo, el gaucho: "El gaucho de aquellos parajes tomó a menudo partido contra el indio, pero no en favor del blanco; contra el salvaje, pero no en pro de la civilización. No creía en ella". La oposición con la que se había abierto este apartado queda ahora frustrada. Se había planteado en primer término como inclusión; posteriormente como exclusión, y ahora se desdibuja como oposición: era una falsa opción. Se huye del que degüella (el indio), pero no se integra a quien lo atropella y despoja (el blanco). No hay elección o salida posible: salir de la frontera es escoger la muerte a manos del indio o la opresión a manos del blanco. Pero desobedecer a ambos bandos, a ambas bandas de la frontera, es también una forma de ser exterminado. "En la frontera, ese habitante fronterizo tenía que servir los intereses de su enemigo para salvarse" (I, 116). Naturaleza paradójica del

habitante fronterizo: condenarse para salvarse. La frontera no implica, pues, participación enriquecedora, integradora, de dos mundos.

La "frontera" reinterpretada permite al ensayista vincular texto y contexto, el Martín Fierro y la realidad del gaucho. La frontera participa, además, de dos mundos, sin decidirse nunca por uno de ellos: la civilización y la barbarie, la ciudad y el desierto, el caserío y la tolдерía, el blanco y el indio, Europa y la colonia, el sedentarismo y el nomadismo. El "fierro", término con el que el gaucho llama a su cuchillo, no es ni la "lata" o arma de fuego de la ciudad ni la lanza del indio. La frontera se caracteriza entonces primariamente por lo que no es, se caracteriza por exclusión, es el reverso de la civilización y el reverso de la barbarie. Sus habitantes, su ambiente, su cultura, son también fronterizos. El gaucho es mestizo, hijo de blanco e india, con el notable resultado de que es un guacho, un paria, un hijo de nadie, debido a que fue excluido por unos y otros; es un hijo rechazado. Puesto entre la ley del blanco y la ley del indio, resulta ser un outlaw, que no puede integrarse a ninguno de esos mundos aunque es víctima de la ley implacable de ambos. El blanco lo empuja contra el indio y lo manda al fortín. El indio lo empuja contra el blanco y lo convierte en desertor. Ni la casa sólida de la ciudad ni el toldo frágil del indio: el rancho del gaucho es aún más pobre, precario y desguarnecido que cualquiera de ellos dos:

Ninguna descripción de hogar hay en el Martín Fierro, cuya acción transcurre casi totalmente a la intemperie. El hogar figura entre los bienes perdidos. El único personaje a quien encontramos en su casa es Vizcacha, que habita una especie de madriguera. El hogar es la representación material de la vida de su habitante, y del género de vida social de su habitante (II, 381).

Ni la familia del blanco ni la familia del indio. La "liber-tad" legendaria del gaucho no es sino resultado de la total imposibilidad de establecer lazos perdurables. Ni las instituciones de la civilización ni las de la barbarie. El mundo del gaucho está en permanente disolución. El gaucho es un desarraigado. El gaucho no vive su vida, vive la vida de la frontera. Lo que el Martín Fierro refleja con sus personajes solitarios, sin nombre propio, sin profundidad psicológica, es el modo en que la frontera se refracta en sus habitantes desamparados y determina todas sus vivencias.

Nótese la fuerza de esta intuición de Martínez Estrada: el concepto de frontera, que por esos mismos años se estaba desarrollando en el campo de la antropología, le permite hacer una interpretación de la cultura del gaucho. La frontera es un ambiente que determina lo gauchesco. Así, el gaucho no se define tanto por sus hábitos nómadas --por lo que técnicamente la etnología denomina horse-complex y lo que intuitivamente Sarmiento concibió cuando comparó al gaucho con el tártaro y el mongol-- como por su carácter de hombre sin mundo propio. El horse-complex (manifiesto, por ejemplo, en la preocupación constante del paisano por su caballo o su "flete", la variedad de denominaciones que existen para ese animal, el cuidado que le prodiga, etcétera, tema que se

hace evidente en el Poema), está a su vez determinado por las condiciones económicas (ganadería, latifundio, etcétera), que no dejan al gaucho sino la posibilidad de hacerse jinete. Nada valía el gaucho que no pudiera contratarse con su caballo, principal herramienta de trabajo.

De este modo el concepto de frontera permite captar la realidad del gaucho a la vez que sirve de término de pasaje entre el Poema y el contexto en el que se generó.

La "frontera" como "leitmotiv"

La idea de frontera se va gestando y enriqueciendo a lo largo del ensayo y se va cargando de nuevas connotaciones, al ponerse en relación con los distintos tópicos tratados en él: autor, personaje, orbe histórico, etcétera. Si la "frontera" de Hernández se transforma en una nueva entidad, la "frontera" de Martínez Estrada, esto se hace posible a través del trabajo que hace el ensayista de una entidad que puede verse a la vez como imagen y como concepto, la una y el otro en constante retroalimentación. Esta imagen-concepto⁵² se constituye en el leit-motiv⁵³ del ensayo y a la

⁵²El complejo problema de la relación entre imagen y concepto en el ensayo ha sido tratado teóricamente por Lukács y Adorno en los textos ya citados. Por su parte, James Willis Robb vuelve al problema, esta vez desde el punto de vista del análisis concreto de los textos de Alfonso Reyes. Robb se refiere a la propensión del ensayista mexicano a "experimentar y expresar ideas en términos de imágenes artísticas [...]. Vive y se mueve en el mundo de la palabra, en donde la palabra es el elemento transformador que liga sujeto y objeto, realidad y expresión, concepto e imagen. Las palabras son ideas; las imágenes son ideas y las ideas se vuelven

vez se va enriqueciendo en sus múltiples relaciones con otros tópicos.

Un recorrido detallado por cada uno de los capítulos del ensayo permite descubrir la variedad de matices que va adquiriendo esta imagen-concepto. Según Martínez Estrada, el propio autor, Hernández, no sólo fue un habitante de esa zona, sino que, además, él mismo vivió, en su infancia involuntariamente y en su adultez por propia decisión, como exiliado de la civilización hasta convertirse en un hombre fronterizo. Individuo de clase alta, reniega de ella para acercarse al mundo de los de abajo, para criticar a la civilización desde el margen. La lectura del Poema delata al autor preocupado por la lejanía del blanco y la proximidad del indio y empeñado en promover desde el Poema la necesidad de concluir la campaña del desierto --peligro del indio-- y acabar con la lenidad de los militares y jueces de paz --peligro de la ciudad.

Cuando pasa al estudio de los personajes, el ensayista los define como personajes de frontera. Fierro y Vizcacha representan

imágenes.⁴ Las ideas se visualizan o de otro modo se estetizan, perdiendo o no sus conexiones lógicas o discursivas, tendiendo en el ensayo informal e impresionista más libre a dejar que las conexiones lógicas cedan el paso a la conexión estético-asociativa". Cf. op. cit., p. 24.

⁵³Leit-motiv o motivo dominante corresponde, según Wolfgang Kayser, al motivo o los motivos "centrales que se repiten en una obra o en la totalidad de las obras de un poeta" y que tienen "función vinculadora", es decir, que son "medios técnicos de construcción y composición". Cf. Interpretación y análisis de la obra literaria, Gredos, Madrid, 1954, p. 110.

los dos ejemplos extremos de este carácter. Vizcacha representa, como se verá más adelante, la total adaptación, y Fierro un caso de desadaptación.

La injusticia, la violencia, el robo y la exacción son las formas que adquieren las irradiaciones de la civilización y la barbarie al refractarse en la frontera. Es zona en la que viven como parásitos el hombre de la ciudad y el hombre del desierto, zona a la que sólo van a extraer, a sacar provecho.

El extenso capítulo sobre "El orbe histórico" se dedica a reconstruir históricamente el espacio de la frontera: el confinamiento de los indios al desierto y el apoderamiento de las tierras por los militares que pronto conformarán la clase terrateniente argentina y darán un nuevo giro a la economía extractiva: "El indio poseía la tierra y el ganado por derecho natural; la tierra pertenecía a quienes la ocupaban y el ganado a quienes lo cuidasen. La codicia de la tierra vino como consecuencia del comercio de haciendas: cueros, astas, cerdas y sebo. Para poseer el ganado era preciso poseer la tierra, pues, como indicó Sarmiento, aquél formaba parte de la propiedad de la tierra donde pisaran" (II, 40). Los indios fueron desposeídos de las tierras, y los gauchos de la posibilidad de continuar con su forma de subsistencia extractiva. El ganado pasó a ser del dueño de la tierra. "La estancia era la civilización rural" (I, 124). En suma, he procurado mostrar cómo Martínez Estrada reinterpreta la "frontera" de Hernández de un modo tal que su reinterpretación no consiste tanto en proponer de manera

expresa una redefinición conceptual, sino más bien de trabajar a lo largo del texto esta imagen-concepto y enriquecer sus significados al asociarla con los más diversos temas.

Fertilizaciones

Si ahora nos dedicamos al aspecto conceptual de la "frontera", tratándola de acuerdo con la idea de "fertilización" propuesta por Alfonso Reyes,⁵⁴ comprobaremos que en la "frontera" se encuentran tres de los órdenes por él mencionados (naturaleza, antropología, sociología).

Al escribir el "Epílogo" a la segunda edición, dice Martínez Estrada:

Al aparecer esta obra, una década atrás, los estudios de áreas, particularmente de las "áreas de frontera" con su ecología, iconografía y psicología social propias, no se habían configurado aún como disciplinas científicas sistematizadas, y, de existir

⁵⁴Al estudiar el problema de las "fertilizaciones" en El deslinde (1944), Alfonso Reyes revisa la inclusión de "motivos" científicos en la obra literaria, advierte sobre el peligro de llegar al prosaísmo y aún al humor involuntario al poner en relación series tan diversas, y revisa los "motivos de la naturaleza", "motivos de antropología y folklore", "motivos sociológicos e industriales", etcétera (pp. 140-143). Estudia además las "comunicaciones" entre los diversos órdenes, historia, ciencia, literatura, una de cuyas consecuencias felices es la posibilidad de lograr "excitaciones metafóricas entre los tres órdenes estudiados, consecuencias de la naturaleza compleja del espíritu", Obras completas, FCE, México, 1963, vol. XV, pp. 144-145.

entonces algunos trabajos en ese sentido, yo los desconocía. Los elementos básicos, sin embargo, ya están puestos aquí anticipadamente a mis conocimientos en la materia. Me satisface, sin orgullo, confirmar que el tiempo trabaja conmigo (II, 439).

En efecto, en 1958 Martínez Estrada es consciente de haber sido él mismo pionero en la aplicación de la categoría de "frontera" al análisis de una obra literaria y al estudio del mestizo. Existían ya desde hacía casi un siglo análisis históricos sobre la frontera norteamericana y la marcha hacia el Oeste (comenzando por el de Turner), a los que en su mayoría Martínez Estrada no menciona.⁵⁵ De este modo, la noción de frontera que maneja Martínez Estrada parte de la idea de afinidad entre la "frontera" con el indio a la que se refiere el Poema y la "frontera" con el infiel que figura en ciertos romances peninsulares, aunque, como ya se dijo, el concepto de frontera que él emplea se va alejando progresivamente del de "frontera" con el infiel.

Independientemente de que la lectura del Poema haya suscitado en Martínez Estrada esta intuición de la posibilidad de convertir a la frontera en un ámbito vital para el gaucho, se puede advertir la honda impresión que causó en el ensayista el concepto de "comunidad" de Ferdinand Tönnies, que este autor presenta en su

⁵⁵Frederick Jackson Turner, The Frontier in American History, New York, 1893; Herbert E. Bolton, "The Mission as a Frontier Institution in the Spanish American Colonies", American Historical Review, 1917, núm. 23, 54-65; L. L. Hazard, The Frontier in American literature; E. D. Branch, Westward. The romance of the American frontier, 1930; Philip Wayne Powell, "Presidios and Towns on the Silver Frontier of New Spain, 1550-1580", Hispanic American Historical Review, 1944, núm. 24, 179-200.

obra Comunidad y sociedad⁵⁶ y desarrolla ampliamente en sus Principios de sociología.⁵⁷ Lo que llama más la atención es la inversión que Martínez Estrada hace del concepto de "comunidad" de Tonnies, operación de la que resulta el concepto de frontera como zona socialmente desagregada, desintegrada. Martínez Estrada trabaja evidentemente la dicotomía Gemeinschaft y Gesellschaft (comunidad y sociedad).⁵⁸

Según Tonnies, las relaciones comunitarias

tienen su origen normal en el sentimiento y conciencia de esa dependencia mutua que determinan las condiciones de vida comunes, el espacio común y el parentesco; comunidad de bienes y males, de esperanzas y temores. Comunidad de sangre (Zusammenwesen) es la expresión que designa el ser común. Vecindad (Zusammenwohnen) manifiesta la esencia de los fenómenos derivados de la proximidad espacial, y cooperación (Zusammenwirken) concentra los caracteres de una vida apoyada en condiciones comunes (p. 38).

Fácil es advertir en la descripción de la frontera que hace Martínez Estrada la inexistencia de estos rasgos comunitarios, la insistencia por parte del ensayista en la falta de hábitos de vida

⁵⁶Hay edición de Losada, Buenos Aires, 1947, que pudo haber consultado Martínez Estrada. La primera edición alemana lleva por título Gemeinschaft und Gesellschaft y es de 1887.

⁵⁷FCE, México, 1942. La primera edición alemana es de 1931.

⁵⁸James Maharg ha visto con agudeza la presencia de esta dicotomía en algunas obras de Martínez Estrada, y llega a la conclusión de que "Sarmiento favorece la civilización (Gesellschaft) contra barbarie (Gemeinschaft)", mientras que Martínez Estrada, por el contrario, considera que es la primera la verdadera barbarie y la segunda es la civilización. Cf. "Reflexiones en torno a la ideología de Ezequiel Martínez Estrada", Cuadernos Hispanoamericanos, 269 (1972), p. 220.

sedentaria o trabajo cooperativo; más aún: Martínez Estrada pone en duda la existencia misma de hábitos de trabajo en la pampa. En el ámbito de la frontera todo es orfandad, aislamiento, desarraigo, abandono, falta de solidaridad social, y de allí que el Viejo Vizcacha, el hombre que simboliza el aislamiento mismo, sea de algún modo el paradigma de esa anti-comunidad. No existen lazos de consanguinidad ni tipo alguno de asociaciones voluntarias. Esto refuerza la idea de que la integración de la "sociedad" desarticulada de la frontera a la sociedad mayor, a la civilización, resulte muy violenta, en cuanto que no se basa en la existencia de formas de organización y lazos entre sus miembros. La ostentación que puede hacer Fierro de libertad y de individualismo --ostentación que ha dado pie a la mistificación del gaucho como paradigma de la libertad y el orgullo-- es para Martínez Estrada triste signo de inexistencia de lazos sociales.

Como resumen se puede decir que la "frontera" se constituye en el leitmotiv de Muerte y transfiguración. He procurado mostrar cómo esta intuición fundamental de Martínez Estrada permite agrupar elementos de órdenes diversos (histórico, económico, geográfico, social, literario) y sirve de pasaje de uno a otro. De ahora en adelante, no será necesario apelar a un recuento de toda la historia o la economía argentina para entender la clave del gaucho. Al mismo tiempo, la "frontera" es la clave de acceso a uno y otro capítulos del ensayo, que genera un nuevo ordenamiento del texto,

distinto del orden superficial determinado por partes y secciones, y se convierte en un elemento organizador del ensayo.

Los demás motivos están subordinados a este primer gran centro del que parten y en el que confluyen los demás elementos de la obra.

La "frontera", clave de sentido

A lo largo del ensayo veremos a Martínez Estrada incurrir en contradicciones: la idea de frontera entra en colisión con otra idea --que posiblemente es vestigio de una redacción más antigua y más directamente relacionada con la tesis de la Radiografía-- según la cual la pampa es una "matriz", la tierra, que engendra hijos. No hay, según esta idea, 'sociedad ni cultura de por medio entre la tierra y el hombre. La primera y séptima partes del ensayo reflejan esta orientación:

La personalidad material de Martín Fierro no surge de sí; le es impuesta desde fuera por las fuerzas innumerables e indiscernibles del mundo en que vive. El es una imagen de ese mundo que se forma con los perfiles en que esas fuerzas innumerables e indiscernibles confinan con una realidad humana y personal. Martín Fierro tiene el rostro, la talla, las características físicas, somáticas, de esa matriz que se llama la pampa, la soledad, la pobreza, la injusticia. Es un elemento para reconstruir un ambiente, porque ese ambiente se ha hecho persona en él y puede cambiar constantemente de aspecto pero no de sustancia. Martín Fierro es lo invariante, lo permanente de un sino regional, estructural, social (I, 68-69).

Esta idea de "matriz", reforzada por la idea de "sino", ofrece una de las vías de lectura de Muerte y transfiguración, que es la que sigue, por ejemplo, Dardo Cúneo, al advertir el pesimismo y

determinismo de Martínez Estrada.⁵⁹ Historia, territorio y habitantes se pueden interpretar desde este punto de vista como componentes indiferenciados de una matriz que engendra ahistóricamente hijos de nadie. Quien se deje llevar por la lectura de estos capítulos, cuya concepción remataría Martínez Estrada en "Las esencias", afirmará sin duda que Muerte y transfiguración repite las ideas teluristas de la Radiografía.⁶⁰

Sin embargo, como he procurado demostrar, hay otra lectura posible de Muerte y transfiguración, en la que se pone énfasis en la idea de "frontera", y que remata en otro final: "Lo gauchesco", entendido como recurrencia histórica y no como repetición mítica.

⁵⁹Dardo Cúneo hace un esquema de Muerte y transfiguración, cada uno de cuyos apartados desemboca, como las vías muertas, en la afirmación del pesimismo esencial que arrastraba la prosa de Martínez Estrada desde la Radiografía: Hernández era un "resentido", Fierro un héroe frustrado, el Martín Fierro un Poema del pesimismo o, como dice en otro lugar, un "laberinto kafkiano". "En Muerte y transfiguración --concluye-- hay más muerte que transfiguración". Cf. "Martínez Estrada, Martín Fierro y la Argentina", en Cuadernos Americanos, 1949, núm. 4, pp. 210-217. El texto original, muy ampliado, pasó a formar parte de dos libros de Cúneo, Aventura y letra de América Latina, Pleamar, Buenos Aires, 1964, pp. 125-149 y Las propias vanguardias, Ministerio de Cultura y Educación (Argentina), Buenos Aires, 1973, pp. 165-177. La mención del "laberinto kafkiano" aparece en esta última obra, p. 173.

⁶⁰Así, Alberto Zum Felde opina que el pesimismo constituye un "fondo constante", una "especie de canevas en el cual están entretejidos todos los motivos de su crítica" (op. cit., p. 478). El autor ve sólo "la parte oscura, negativa, de los hechos" pero prescinde de la parte positiva, "alegorizando sus desvalores pero no sus valores, extrayendo de sus vicios las esencias amargas, corrosivas, destructoras..." (loc. cit.). De este modo, concluye que la índole de Muerte y transfiguración es "idéntica" a la de la Radiografía (p. 475).

La discusión ya no se disuelve así en la posibilidad de una matriz originaria de la pampa. La idea de cultura y la idea de historicidad han desmembrado este núcleo mítico originario que se postulaba, y que se cerraba en sí mismo como un círculo vicioso. Una nueva visión de las cosas ha invadido Muerte y transfiguración, nueva visión que a su vez representa uno de los aportes originales de Martínez Estrada a la lectura del Martín Fierro.

Martínez Estrada llega en última instancia a descubrir en la "frontera" una "clave de sentido", esto es, a decirnos implícitamente que la frontera es lo que el Poema significa. Con esto logra una vez más mostrar la vinculación texto-contexto, que no es una relación lineal simple sino compleja, mediatizada por un tercer elemento, una visión del mundo peculiar.

He aquí lo que llamo, parafraseando ideas del propio Martínez Estrada, la "Ida" de Muerte y transfiguración,⁶¹ su gran intuición: el descubrimiento de una especificidad que, sin embargo, no habrá de explorar más a fondo. El busca ampliar los horizontes de la comprensión del Martín Fierro, extenderlo hasta una zona antes nunca advertida en su profundidad: la "frontera"; intuye que ésta es el escenario de una cultura peculiar, algunos de cuyos rasgos entrevé, pero sin llegar a reconocer que la vida de frontera tenga

⁶¹Como se verá detenidamente más adelante, una de las tesis del ensayo es que la "Ida" y la "Vuelta" del Martín Fierro pueden contraponerse ideológicamente, ya que en la "Vuelta" Hernández transige con el ideario civilizatorio de los hombres del 80 y fuerza a su héroe, un outlaw en la "Ida", a reconciliarse con los valores de la civilización.

una legalidad propia para cuya comprensión no basta con revisar el negativo, el reverso, el lado oscuro de la civilización y de la barbarie. Esto implicaría para el ensayista perder las riendas del propio sistema de valores, poner en peligro su papel de guía del lector. De allí que Martínez Estrada se quede él mismo al borde de la frontera, a punto de intuir la posibilidad de un estudio del imaginario colectivo o de la cultura popular, pero sin avanzar más allá, limitado por su propia visión de lo "otro",⁶² que traduce su propia inserción en la sociedad argentina de la etapa peronista. Esto es lo que considero la "Vuelta" de Martínez Estrada. Así, por ejemplo, tras reconocer la necesidad de incluir el estudio del habla y de la cultura gauchesca, o tras reconocer que el Poema agota el folklore y lo reemplaza por una nueva realidad artística, no pasa nunca a analizar la peculiaridad, la propia legalidad de una cultura de frontera sino sólo a proyectar en ella el negativo de la cultura oficial. La "frontera" es su gran avance pero, al mismo tiempo, el límite máximo al que logra llegar sin tener que abandonar los valores sobre los que se sustenta su análisis crítico.

⁶²Puede compararse, por ejemplo, el análisis de Martínez Estrada con el reciente estudio de Josefina Ludmer, quien trata en detalle la inclusión de la "voz" del gaucho en la "escritura" de los poetas gauchescos. Cf. Josefina Ludmer, El género gauchesco. Un tratado sobre la patria, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

3. El tipo gauchesco

Entre el gaucho de existencia histórica y los gauchos que figuran como personajes del Poema, Martínez Estrada postula la existencia de una tercera instancia, el "tipo gauchesco", idea que a su vez le permitirá rebatir dos tendencias extremas de la crítica. Una, la de convertir a Martín Fierro en un héroe épico con el que se enmascara un cierto complejo de inferioridad colectivo respecto de las cosas del campo argentino. Otra, la de reducir a Fierro a un hombre de existencia real y documentable. Ni la verdad ideal de orden épico, ni el verismo de un testimonio histórico: la veracidad de un texto que refleja algo más general que la particularidad histórica, pero más particular que la generalidad de la epopeya.⁶³

Este espacio "intermedio" es el espacio socio-cultural:

⁶³Al estudiar las novelas de Walter Scott, en las que encuentra la clave del surgimiento de la "novela histórica", Georg Lukács reflexiona sobre el modo de construcción del personaje central: "El héroe de Scott es a su manera tan típico de este género como pueden serlo Aquiles o Ulises para la epopeya antigua [...]. Los héroes de la epopeya son, como ha dicho Hegel, 'individuos totales que reúnen brillantemente en sí mismos lo que sin ellos yace disperso en el carácter nacional [...]'. También los protagonistas de las novelas de Walter Scott son caracteres nacionales típicos, pero no en el sentido de la culminación sintética, sino en el de la eficaz medianía o término medio". Cf. La novela histórica (1920), Era, México, 1966, p. 34. El héroe de la épica es "centro externo de los acontecimientos en desarrollo y no tiene que caracterizarse sino mediante rasgos humanos generales [...], pues el protagonista de la epopeya es la vida misma, no el hombre..." (p. 33).

Ni el gaucho ni el paisano --tomados en sí mismos, como mestizos de dos concepciones de la vida más que de dos razas-- se pueden fijar prácticamente si no se fijan antes los cuadros ecológicos e históricos. Quienes defienden sus virtudes, como quienes denuncian sus defectos, intuyen vagamente la inmensa complejidad del problema. Pero lo gauchesco, el común denominador étnico, psicológico, social, entra en la materia sociológica susceptible de estudio sistematizado (I, 262).

Hablar del "gaucho fronterizo" o, como lo hace Martínez Estrada en otros lugares, "matrero", "cuchillero", "paria", "marginado", "alzado", "guacho", implica tomar una posición frente al problema del gaucho y la leyenda nacional a que éste dio lugar, y vincularlo con una lectura no tradicional de la historia argentina, esto es, forjar una expresión capaz de resumir, por sí sola, como una "clave de sentido", una larga disquisición histórico-sociológica y hasta filológica.

De allí que Martínez Estrada proponga la idea de un tipo gauchesco al que pertenecen tanto los gauchos que una vez habitaron la pampa como los personajes del Poema:

Bien claro está que [Hernández] desdeña lo "personal", lo que se da una sola vez, lo original [...]. Hernández ha difuminado los perfiles, ha desvanecido los acentos de individualidad: Martín Fierro o Cruz son el gaucho, no un gaucho, son multitud [...]. Aun los rasgos psicológicos, sus modismos en el hablar, responden a un tipo más que a un individuo (I, 294).

El tipo gauchesco es para Martínez Estrada el que representa la visión del mundo del gaucho. Al relacionar el "tipo" gauchesco con la frontera y caracterizarlo por el desarraigo y la margina-

lidad,⁶⁴ Martínez Estrada toma una posición peculiar respecto de otras posiciones críticas.⁶⁵ El tipo gauchesco es, además, frontero entre dos órdenes: el orden hegemónico de la civilización y el orden subalterno de la barbarie.⁶⁶

Ahora bien: a través del estudio de los personajes que hace Martínez Estrada, se descubre que para el ensayista el tipo se

⁶⁴Miguel León-Portilla introduce la categoría de nepantla, que significa "estar en medio", para caracterizar la cultura de los indígenas supervivientes luego de la conquista, como zona de suspensión de valores y de eliminación de una identidad grupal sin reemplazo por otra. Véase Culturas en peligro, Alianza, México, 1976.

⁶⁵Debe distinguirse, pues, entre el tipo gauchesco propuesto por Rodolfo Senet desde un enfoque positivista, que es un tipo ante todo psicológico, del tipo propuesto por Martínez Estrada. Senet procura "inferir del análisis de los personajes tipos del poema, la psicología individual del gaucho, en un cuadro sintético formado por los caracteres predominantes en su esfera intelectual y afectivo-emocional". Cf. op. cit., p. 9. Así, por ejemplo, tras mostrar que el viejo Vizcacha es un individuo que acumula en él los atributos de muchos ("Resume todos los caracteres de los sujetos de su género; sintetiza pues al gaucho socarrón, al taimado, al pillo, al vividor haragán y al mismo tiempo listo, y a todas sus combinaciones; es un individuo inculco con una filosofía especial inferida de su propia experiencia...", p. 50), Senet se ve precisado a demostrar que no es completamente imaginario sino que obedece a un individuo histórico concreto que inspiró a Hernández. La grandeza de la captación literaria de un tipo psicológico radica, para Senet, en la posibilidad de reforzar la verosimilitud.

En el extremo opuesto, para Borges la grandeza de Fierro radica precisamente en su carácter primeramente artístico: "Expresar hombres que las futuras generaciones no querrán olvidar es uno de los fines del arte; José Hernández lo ha logrado con plenitud". Cf. El "Martín Fierro", p. 76.

⁶⁶De este modo, el "tipo" que define Martínez Estrada está entre dos mundos, el civilizado (hegemónico) y el bárbaro (marginal), como el "tipo" de la novela histórica propuesto por Lukács está entre dos estratos, el de la aristocracia y el del pueblo.

traduce en la realización concreta del texto en diferentes personajes,⁶⁷ cada uno portador de ciertas particularidades y de rasgos que lo individualizan, aun cuando todos ellos a su vez respondan a un denominador común: el de "lo gauchesco". Esto permite comprender, por ejemplo, la aparente contradicción que comete Martínez Estrada cuando, al hablar de lo gauchesco, se refiere al viejo Vizcacha como "típico", aun cuando en otros pasajes sean Fierro o el Hijo Mayor los que considera más representativos.

Puede establecerse una gama en la caracterización de los personajes, desde el Viejo Vizcacha, cuya vida se identifica con la de la naturaleza misma, hasta Fierro y Cruz, gauchos matreros que tienen un cierto margen de libertad dentro de un destino común pautado por la vida de frontera.

⁶⁷Si bien el problema de la tipicidad fue tratado orgánicamente por Lukács, es más probable que Martínez Estrada se acercara al tema a través de Dilthey. Este autor plantea la relación entre "tipo" y "personaje" del siguiente modo: "Un personaje produce efectos de validez general cuando los elementos de la naturaleza humana que vibran fuertemente en todos, son enlazados en su estructura de acuerdo a las relaciones esenciales por las que constituyen un nexo causal. Todo carácter verdaderamente poético es por eso algo irreal y típico [...]. Lo esencial, lo típico del carácter [de un personaje] está claramente iluminado, y todo lo demás parece perderse paulatinamente en la penumbra". Cf. Poética, pp. 169-170.

A. El gaucho en el Poema

En el Canto I de la "Ida" Martín Fierro se presenta por primera vez. Es, ante todo, un cantor (vs. 1-60). Pero también es un criollo (vs. 25-26). "Soy gaucho", dice por fin:

Soy gaucho, y entiendanlo
 Como mi lengua lo explica:
 Para mí la tierra es chica
 Y pudiera ser mayor;
 Ni la víbora me pica
 Ni quema mi frente el Sol (vs. 79-84).

Martín Fierro se enorgullece de ser cantor, criollo y libre ("Mi gloria es vivir tan libre/ Como el pájaro del Cielo...", vs. 91-92). Ser gaucho es consustancial con él. Luego se van prendiendo al sustantivo gaucho los adjetivos que califican sus males: perseguido, pobre, matrero.

Hernández asocia la idea de gaucho con las de criollo, cristiano, paisano. Por lo general, pinta a los gauchos como personas aisladas (y en este sentido la frecuente alusión a la libertad del gaucho: "para mí la tierra es chica..."). Fierro o Cruz se piensan a sí mismos individualmente ("donde este cantor canta..." "yo soy toro en mi rodeo/ y torazo en rodeo ajeno"). Hay una oposición permanente entre el personaje que toma la palabra (Fierro, Cruz, el Hijo Mayor) y el resto del grupo humano. Se tiene la sensación de que el hombre está solo incluso cuando está agrupado. En el fortín o en la pulpería se tiende a enfocarlo bajo una luz más intensa, mientras que se deja al grupo que lo rodea en

sombras. Cuando se lo castiga, cuando se lo lleva a la frontera, por ejemplo, se alude irónicamente a la "arriada en montón".

Son muy escasas las referencias al conjunto de gauchos, que se designa como "gauchada" o "gauchaje". La alusión a "gauchada" o "gauchaje", con valor positivo, se hace sobre todo cuando se recuerda el tiempo pasado, que fue mejor. En esporádicas ocasiones se habla de "nuestra gente", con referencia a los hombres agrupados en el fortín. Cuando se describe la partida que va en busca de Fierro, y la forma de lucha, los miembros de la misma se pintan de bulto.

Pero es más frecuente la alusión a agrupamientos esporádicos. Entonces intenta el autor hacer una clasificación de tipos de gaucho, basándose en las tareas que cumplen ("vaquiano", "pialador", "tironiador") o en características personales ("manso", "guapo", "redondo" o "cabal", "completo", "por los cuatro costados"). El sentido de "gaucho" no es peyorativo, sino precisamente una respuesta programática positiva a una valoración negativa por parte de la sociedad en general.⁶⁸

⁶⁸Así interpreta Richard Slatta la visión del gaucho que da Hernández: "En los años '70, cuando José Hernández publicó una defensa poética del gaucho en dos partes, el Martín Fierro, los sentimientos hacia los gauchos empezaron a mejorar, una rehabilitación impulsada en buena medida por el poema. Aunque la élite continuaba igualándolos con vagabundos, renegados y montoneros, otros enfatizaban su condición de marginados y oprimidos". Cf. op. cit., p. 32. Según Rodríguez Molas, el clima de opinión en favor del gaucho es anterior aún, y puede rastrearse hasta 1852, aunque con Hernández cristaliza y se difunde esta posición: "Realiza el poeta un alegato en favor de la situación del poblador rural bonaerense", dice en Historia social del gaucho, p. 375, y

Esto se ve claramente en ese magnífico fragmento donde el autor muestra las injusticias que sufre el gaucho y menciona los calificativos que la sociedad injustamente le impone:

El anda siempre juyendo,
Siempre pobre y perseguido;
No tiene cueva ni nido,
Como si juera maldito--
Porque el ser gaucho...;barajo!
El ser gaucho es un delito.

Es como el patrio de posta,
Lo larga éste, aquél lo toma--
Nunca se acaba la broma--
Dende chico se parece
Al arbolito que crece
Desamparao en la loma (vs. 1319-1330).

.....
Le llaman "gaucho mamao"
Si lo pillan diveftido,
Y que es mal entretenido
Si en un baile lo sorprenden--- (vs. 1343-1346)

.....
Y si de hambre medio muerto
Le echa el lazo a algún mamón,
Lo persiguen como a plaito
Porque es un "gaucho ladrón" (vs. 1357-1360).

.....
Si uno aguanta, es gaucho bruto--
Si no aguanta, es gaucho malo --
;Déle azote, déle palo,
Porque es lo que él necesita!--
De todo el que nació gaucho
Esta es la suerte maldita (vs. 1379-1384).

trae a colación las palabras contenidas en la Carta-prólogo a José Zoilo Miguenz que acompañan la primera parte del poema: "No le niegue su protección Ud. que conoce bien todos los abusos y todas las desgracias de que es víctima esa clase desheredada de nuestro país".

Dice bien Halperín Donghi cuando llama al Martín Fierro "memorial de agravios".⁶⁹ Esta cita sirve para mostrarlo. La tarea de Hernández consistió en rescatar al gaucho de la valoración negativa en que lo tenía sumido el hombre de ciudad, el "pueblerero" (entre "gaucho bruto" y "gaucho malo") y hacer de "gaucho" a secas una forma de designar al hombre de la llanura, al paisano.⁷⁰ Contra los agravios, la apología: el gaucho es bueno y "limpio" por naturaleza: es cristiano y es criollo.⁷¹ Si para definirlo es

⁶⁹José Hernández y sus mundos. Sudamericana-Instituto Torcuato Di-Tella, Buenos Aires, 1985, p. 45.

⁷⁰Dice Pagés Larraya que los ojos de Hernández "se identifican con los de los rezagados, 'los de abajo', y enfrentan a quienes miraban al gaucho 'desde arriba' con una luz despreciadora cargada de resonancias peyorativas" (op. cit., p. 140). Y concluye que, en el Poema, "el lado de los vencidos está mirado muy de cerca" (loc.cit.).

⁷¹Manuel Alvar, en su muy reciente Léxico del mestizaje en Hispanoamérica, Madrid, 1987, cita las principales acepciones de "criollo". La primera de ellas es "hijo de españoles nacido en las Indias"; ya a principios del siglo XVII "criollo era el nacido en la tierra, con independencia del color de su piel". "A raíz de la independencia, criollo dejó de ser un término general (= 'americano') para convertirse en una suma de particularismos (= 'argentino, colombiano, cubano, etc.')." Concluye que "en ambos valores [los dos últimos citados] está explícita la idea de 'haber nacido en la tierra'; después, la acepción se aplicó a cualquier cosa (hombre, animal, planta) de América y este valor (en el DRAE, desde el Suplemento de 1899 generó otros, como el de oriundo, especialmente americano, sencillo o a la manera del país y una variada fraseología..." (s.v. criollo). Respecto del "mestizo", se lo define como "hijo de blanco o india" (s.v. mestizo). Alvar no hace la distinción mencionada por Magnus Mórner, quien a su vez la toma de Aguirre Beltrán, entre el criollo considerado socialmente legítimo y el mestizo ilegítimo.

Este último matiz me parece significativo para explicar el cambio semántico fundamental de la reinterpretación que hace Martínez Estrada del gaucho hernandiano: si éste se considera "criollo", Martínez Estrada lo convierte en "mestizo".

preciso ponerlo en oposición con algo para que del contraste nazca la luz, se lo opone al "salvaje" (=indio), al "gringo" (=inmigrante), al "pueblero" (=hombre de ciudad). Es cristiano y siente rechazo por las costumbres del indio, que le resultan absolutamente extrañas. Es criollo y siente rechazo por el gringo, a quien considera un poco tonto y un poco aprovechado (la xenofobia de Hernández reproduce la xenofobia del paisano). Es hombre de su pago, de su querencia, y tiene un saber empírico que lo distingue del hombre de ciudad ("letrao"). Por último, se opone evidentemente a la autoridad, aunque no se lo pinta como un antagonista activo sino como víctima de ella.

B. El "gaucho" en el ensayo de Martínez Estrada

Una de las definiciones del gaucho que encontramos en Muerte y transfiguración es la que lo asocia con el mestizo y el resentimiento. En efecto, la explicación "más antigua" contenida en el texto sobre el gaucho nos retrotrae a ese tiempo sin tiempo en el que la tierra derrotó al español recién llegado y lo obligó a acercarse al indio a quien odiaba, momento en el que se generó la frontera, el mestizo y el resentimiento. El padre español olvida al hijo, que deja de ser suyo para ser hijo de nadie, hijo de la pampa: "Lo cierto es que el gaucho odiaba al godo --al padre-- y

también al indígena --la madre--. No se había asimilado a las costumbres del uno, y le repugnaban las del otro" (I, 226).⁷²

Los primeros caracteres que Martínez Estrada atribuye al gaucho al reinterpretar el personaje del Poema de Hernández son su carácter de paria ("guacho") y de mestizo (tipo étnico), rasgos que permanecen en su "segunda visión" de las cosas. Atado a su sino, atado a la pampa, no hay entre el gaucho y la tierra ninguna mediación. Esta segunda idea es la que sufrirá una transformación en el desarrollo del ensayo, conforme vaya tomando fuerza un concepto que la subordinará: la idea del "tipo gauchesco".

Progresivamente pasará Martínez Estrada a dedicarse a las dimensiones étnica, social, económica y psicológica, que permiten caracterizar al gaucho a través de su relación con un habitat determinado y no con la "matriz" mítica de la pampa:

No puede haber duda de que se trataba del mestizo, engendrado en los azares de la marcha del conquistador o del colono... Pero el tipo social más que étnico se perfila cuando comienzan a constituirse las castas de los hacendados y los militares y a codificarse el rango de las personas por su estirpe o posición económica (I, 237).

Esta vez, lo que Hernández pinta como oposiciones (gaucho vs. indio y extranjero), Martínez Estrada lo convierte en continuidad:

⁷²Obligada es aquí no sólo la mención de la Radiografía, donde la idea del mestizo como hijo de la mujer nativa violada por el español ocupa un lugar central, sino también el recuerdo de El laberinto de la soledad (1950), 6a. ed., FCE, México, 1970.

En efecto, en 1950 Octavio Paz hace del estudio de la chingada una clave para la comprensión de lo mexicano.

el gaucho, el indio y el inmigrante son los tres grandes grupos explotados por los representantes de la "civilización": los parias o desheredados, pero ya no en sentido "existencial", sino en sentido primeramente económico y social. Y para gran escándalo de los nacionalistas, Martínez Estrada insistirá en que el gaucho criollo del Poema era en rigor mestizo.

A pesar de que, como puede leerse en sus cartas, prólogos y artículos periodísticos, Hernández tuviera conciencia de que el gaucho formaba parte de una clase, la clase de los desheredados, la categoría de "clase" no se refleja en el Poema.⁷³ En el Martín Fierro se narran, por una parte, las peripecias de vidas individuales, y por la otra se alude al gauchaje o a la gauchada como un todo indiferenciado. Para Martínez Estrada, en cambio, el gaucho conforma un tipo peculiar que se define étnica y socialmente.

En su interpretación, Martínez Estrada mira con perspectiva sociológica al gaucho. Lo que él entiende por "clase" (aunque luego se preocupe más por la cultura que le corresponde) es diferente de lo que entendía Hernández por tal. Lo que apenas había quedado esbozado por Hernández pasa al primer plano; el orden de sus

⁷³Tulio Halperín ha descubierto en una estrofa del Poema qué tipo de gaucho es el protagonista del Poema: Fierro no es estrictamente el peón rural ni el gaucho nómada que se contrata esporádicamente para el trabajo. Es dueño de hacienda pero no de tierra: es arrendatario. No es tampoco totalmente pobre (tenía buenas ropas y un buen caballo; tenía hacienda). De todos modos, en el poema no se tematiza el problema de clase. Jamás discutió Hernández el problema de la tenencia de la tierra, cosa que también demuestra Halperín, op. cit., pp. 280-286.

prioridades es inverso al del autor del Poema. El gaucho individual descrito por Hernández, que vive libre en la pampa y que hace exhibición de su libre albedrío (interrumpido por los abusos de la autoridad y el envío forzoso a la frontera), queda en la reinterpretación de Martínez Estrada subordinado a su grupo, a su circunstancia histórica, a lo que hace y a lo que tiene. Lo gauchesco se subraya por encima del gaucho.

Los hábitos de vida, las relaciones familiares, los lugares de habitación, quedan --según demuestra Martínez Estrada-- apenas esbozados en el Poema, que es siempre un enfoque en primer plano del personaje y de la acción (ya se trate de Fierro, Cruz, Picardía, el Hijo Mayor, etcétera) y deja en la oscuridad el resto de la escena. Estos mismos elementos, que habían quedado en sombras en el Poema, serán iluminados por Martínez Estrada.⁷⁴ Al traer a la luz el contexto que rodea al gaucho individual, la escenografía empieza a imponerse al personaje y atraer la atención del lector. El "mundo" del ensayo no es, pues, el "mundo" del Poema.

Caracteriza al gaucho su falta de adscripción a un lugar determinado, su vida trashumante y su carácter marginal. Ya su propia historia como mestizo, rechazado por el mundo del blanco a la vez que por el mundo del indio, constituye al gaucho como fronterizo.

⁷⁴Cf. infra "Alusión por elusión".

A partir de allí, se construye un nuevo mundo social para Fierro. Es mestizo (no criollo), es desheredado (no dueño de hacienda), es huérfano (de modo que su orgullo de ser gaucho "redondo" y nacer libre "como el peje en el fondo de la mar" se convierte en reconocimiento de una situación de marginación social), no trabaja (las pocas faenas de las que el gaucho de Hernández hace gala y se enorgullece no representan para Martínez Estrada una confirmación de sus hábitos de trabajo sino, todo lo contrario, una situación de inseguridad y precariedad laboral). El gaucho es un "desclasificado":⁷⁵

Al no incorporarse a la codificación que va imponiendo la consolidación de la estructura económica basada en el latifundio, los gauchos que no quedan reducidos a peones se convierten en desclasificados, parias, que peregrinan por los campos, a caballo, mezclados con los animales mostrencos más que con las personas (I, 237).

El gaucho es el trabajador no especializado (I, 237), marginado (I, 258) y fronterizo:

⁷⁵Dice Slatta: "Ezequiel Martínez Estrada, escritor y crítico social, suministró una visión útil para definir al gaucho. Definió a los gauchos como una clase de inclasificados, enfatizando así la marginalidad social. En realidad, el gaucho pasaba de una categoría socioeconómica y legal a otra. Cuando se lo contrataba como peón temporario, ya pagado por día o por mes, el gaucho era un peón asalariado o "jornalero". Ese status terminaba cuando terminaba el contrato laboral. Cuando estaba sin empleo, en general la mayor parte del año, quedaba clasificado legalmente como vagabundo", op. cit., p. 35.

Estaba ligado por intereses y afinidades de raza con los blancos,⁷⁶ pero su género de vida y sus costumbres se acercaban más a los de los indios. Por eso la invitación de Cruz a la vida de matrero enumera cuáles eran los recursos de que habrían de valerse --los mismos de las gentes de tal condición--, y a ello responde Fierro con un cuadro más completo de la vida del gaucho en los toldos, es decir, en el lado del Desierto de la Frontera (I, 258-9).

El gaucho se define así por su carácter marginal y trashumante, residente a su vez en ese mundo impreciso entre dos mundos, la frontera.

Si en la primera parte del Martín Fierro se dejan oír las denuncias de Hernández respecto de los abusos de que era víctima el gaucho y el olvido en que éste había caído por parte de las autoridades, en la interpretación del Poema y en la reconversión del gaucho que hace Martínez Estrada el gaucho pasa a ser más que una víctima: el gaucho es un resentimiento (I, 248):

...procuraba el gaucho, con rencor, diferenciarse de sus antecesores blancos; y llegaba hasta desfigurar el idioma que hablaba, dando lugar al lenguaje híbrido que llamamos gauchesco en la literatura, y que corresponde al habla popular campesina [...]. Lo importantísimo es, a esta altura, la transformación que se opera en el alma del gaucho --del mestizo-- a la caída del gobierno colonial y a la avalancha de la ola inmigratoria de 1860. El odio contra el español se envasa en el odio contra el indio. El desprecio contra el español, en el desprecio contra el gringo. Son dos derivativos. El odio queda fresco [...]. Y más tarde, cuando ya el gringo y el indio han pasado de su período llamativo, [el odio

⁷⁶He aquí una oscilación de Martínez Estrada. Si frecuentemente asocia al gaucho con el mestizo (asociación que le permite enfatizar el carácter racial "fronterizo"), en algunas ocasiones asocia al gaucho con el "criollo", esto es, descendiente de español.

se expresa] contra lo americano y lo nacional, contra lo humano y racional, contra lo nuevo y progresista (I, 250).

La trama del Poema se teje como una serie de episodios cuya unidad está dada por su referencia a la vida del gaucho cantor o a la vida de los personajes con él relacionados de distinta manera y en distinto grado: puede ser el amigo (Cruz), sus hijos o los hijos del amigo. Pueden ser los personajes que él vio (el gringuito cautivo, el organillero napolitano) o con quienes él tuvo algo que ver (la cautiva, el negro, el moreno). Algunos personajes, relacionados con él en "tercer grado" (el viejo Vizcacha), pueden por un momento ocupar la atención del lector y desplazar al cantor. Pero sólo por un momento. Es Fierro, el gaucho cantor, con sus desventuras, el que permite hilvanar los episodios; nos seduce la grandeza con la que cuenta sus propias miserias.

En el entramado del ensayo, el gaucho (que en este caso, y sólo en una primera lectura, se llama Martín Fierro), es el protagonista. Puede ser Fierro, ¿por qué no?, pero sólo en cuanto que es un gaucho que es todos los gauchos, un gaucho que participa con otros gauchos de la misma "sustancia histórica". La vida de ese gaucho no son las peripecias de un hombre. Es una vida que dilata sus límites hasta adquirir los de toda la historia argentina y es un gaucho que, en vez de vivir en un rancho, vive en la frontera. Fierro se ensancha, se agranda, y deja de ser Fierro para adquirir un rostro social y cultural. Es todos los gauchos.

Así se entiende que a un tiempo Fierro sea mito y sea clave histórica sudamericana. El illo tempore del mito es el tiempo concreto de una historia concreta, y el espacio indeterminado de los mitos es en este caso una zona económica concreta. De este modo se entiende esta nueva dimensión a un tiempo trágica y sociológica que da Martínez Estrada al gaucho. Con Martínez Estrada el gaucho individuo cede su sitio al tipo del gaucho, común denominador de los personajes individuales.

A la hora de identificar, él mismo, el género al que pertenece el Poema, Martínez Estrada coincidirá con Borges en que se trata de una novela; sin embargo, llegará a esta noción por camino diverso del que siguió Borges. Necesitará previamente ensanchar el tiempo y el espacio y convertir al personaje en la manifestación de un tipo; Borges, en cambio, agranda el personaje y convierte el tiempo y el espacio en formas peculiares de un destino individual.

El gaucho de Martínez Estrada se va enriqueciendo a lo largo del ensayo de connotaciones que lo vuelven cada vez más general. En el capítulo primero fue la vivencia de un poeta, Hernández, y en el capítulo segundo fue un personaje literario. Luego el gaucho cantor se calló para dejar hablar a la historia y a la antropología, que hablaron por boca del ensayista. Lo que él pudo ser (gaucho bueno, gaucho matrero, gaucho valiente) lo decidió por él la historia, y lo que pudo hacer (pialar, domar, cantar, huir) lo determinó también la historia.

Tulio Halperín se sonríe ante este Martín Fierro que con sumo candor lleva a la frontera su mejor caballo y sus mejores ropas (era claro que lo iban a despojar de todo), que acepta con mansedumbre la injusticia de la leva, y que va a la frontera sin intentar huir de la autoridad. Con estas pruebas logra Halperín poner en duda el radicalismo de la crítica de Hernández; para Halperín se trata más bien de la exaltación del gaucho bueno y honrado por parte de un miembro de la clase alta que jamás duda del orden de cosas existente en el campo. Para Martínez Estrada (interpreto), si "lo gauchesco" dictó vivencialmente a Hernández su Poema, el candor de Fierro no puede sino ser acatamiento ciego al sino de despojo de todo gaucho.

El motivo del gaucho fronterizo, esto es, el hombre del campo argentino determinado como gaucho en cuanto es geográfica, étnica, social y económicamente fronterizo, se vincula con otra serie de caracteres derivados: es un ser trashumante, paria, desclasado y sin trabajo fijo. Su carácter de mestizo va aunado a su resentimiento. Martín Fierro, el gaucho matrero, el gaucho alzado que se va al Desierto, es el personaje de la literatura argentina que resume y refleja, de la manera más acabada, el carácter del gaucho. Martín Fierro no es el reflejo de una biografía peculiar, individual, única: es el reflejo de un tipo y un destino, el del gaucho fronterizo:

Las gentes fronterizas del Martín Fierro poseen esa psicología del hombre sin raigambre, del morador del rancho que prefiere la

intemperie y la libertad de movimientos más propia del vagabundo que del hombre libre, en una querencia de costumbres muy antiguas. Precisamente la movilidad irrefrenable de los personajes da a la Obra uno de sus caracteres constitucionales de "poema fronterizo" (I, 171).

Gaucha, frontera y desarraigo quedan así para siempre unidos.

Los personajes

Martínez Estrada propone la existencia de un tipo representativo de lo gauchesco, que sintetiza el ambiente cultural e histórico en el que tocó vivir al gaucha concreto. Sin embargo, al mismo tiempo en su realización literaria este tipo único se individualiza en personajes singulares.⁷⁷ Ahora bien: la caracterización que hace Martínez Estrada de esos personajes individuales difiere de otras posibles --como la de Pagés Larraya, que se limita a glosar y describir los personajes del Poema--, en cuanto se apoya en la lectura del texto, pero también --una vez más-- en la

⁷⁷También Antonio Pagés Larraya, en su propia lectura del Martín Fierro, se refiere al pasaje de lo social a lo individual (en su caso sin la mediación de un "tipo"): "Cuando se escuchan las sucesivas historias contadas por los propios personajes se advierte el paralelismo de sus destinos: Cruz se asemeja a una duplicación de Fierro, y los hijos de ambos, a una continuidad. Esta simetría vital parece calculada por Hernández como instrumento literario para proyectar la imagen de la convergencia de lo individual con lo social. Pero si se atiende a cada uno de ellos, se advierte que no los exterioriza ni propone una igualdad psicológica [...]. De ahí los procedimientos de montaje, de plasticidad muralista de algunos grandes planos, las anticipaciones, recursos todos que le permiten a Hernández presentar a sus criaturas igualadas por la adversidad y a la vez muy distintas unas de otras" (op. cit., p. 141).

proyección de su propio modelo interpretativo a los personajes. De allí la posibilidad de hablar --como lo hace Borges-- "del Cruz, o del Picardía, de Martínez Estrada".

Martín Fierro

Al referirse a Martín Fierro, el protagonista del Poema, Martínez Estrada muestra que tenemos de él dos imágenes contrastantes. Una, la que resulta de lo que narra el autor sobre sus actos y otra la resultante de lo que el propio protagonista opina:

La complejidad del carácter del Martín Fierro resulta de que poseemos de él dos imágenes a veces contradictorias y otras coincidentes: aquella que formamos mentalmente por lo que nos confiesa de sí, de sus sentimientos, y aquella otra que presenciamos en los actos que él mismo narra como si volviera a realizarlos [...]. Pero inmediatamente que separamos la imagen sentimental que nos da el cantor cuando alude a su vida y padecimientos de la que nos exhibe en la ilustración dramática de su historia, distinguimos lo que pertenece al destino y la índole del hombre de lo que le acontece por las vicisitudes de su existencia en un mundo hostil e inclemente (I, 52).

Vemos cómo el propio Martínez Estrada diferencia "lo que pertenece al destino y la índole del hombre" y lo que le acontece por "las vicisitudes de su existencia", esto es, admite la existencia de realizaciones peculiares de un destino único. De allí la tensión permanente entre la afirmación de un destino común que decide la suerte del gaucho Martín Fierro ("Su biografía es allí [en la frontera] una biografía colectiva, aunque le hayan ocurrido percances que lo destacan de los demás. El sino que

preside su suerte es el mismo que el de todos", II, 154) y la posibilidad de una "suerte" individual que corresponde a su vida de cantor y de matrero.

El estudio del personaje remite a su vez a las teorías de Martínez Estrada sobre la Ida y la Vuelta y la "paternidad inversa", esto es, las dos formas de discontinuidad que se advierten en el texto.

La caracterización de Fierro (su destino de cantor, su altivez, su afán de independencia) permite además a Martínez Estrada reforzar su tesis sobre la contradicción entre la "Ida" y la "Vuelta" --esta última resulta para Martínez Estrada, como ya se dijo, una "claudicación" artística y política de Hernández. Cuando el autor del Poema decide "absolver" a Fierro y convertirlo en persona moral⁷⁸ --esto es, cuando quiere mostrarnos que, a pesar de la conducta asocial de Fierro que se narra en la "Ida", éste es buen ciudadano y buen trabajador--, el personaje queda, según Martínez Estrada, desvirtuado. Y para probar que queda desvirtuado se lo compara, no con un gaucho-biográfico o con un gaucho-personaje, sino con el gaucho-tipo, que por definición está al margen del orden impuesto por la "civilización" y, por tanto, no

⁷⁸"Pero no es Martín Fierro quien habla excusándose, sino Hernández; y no se dirige al lector que conocía la Ida, sino a sus amigos los jueces y los políticos, que sin duda le habrían reprochado los excesos de su héroe. Ha escuchado esas voces demoníacas, él ha cobrado sentido jurídico del Poema y pretende purgar a su héroe de sus delitos [...]. Martín Fierro es puesto ante los paisanos de la pulpería como ante un tribunal al que procura embaucar con sofismas" (I, 73).

puede comportarse como un buen ciudadano. Habitante de una comunidad disgregada, en disolución, sin hábitos de trabajo ni vida familiar estable, un Fierro sumiso que viene a pedir perdón a la sociedad porteña no puede sino ser un personaje desvirtuado.

Así se completa el sentido del propio título: "muerte y transfiguración" designa entonces el asesinato por propia mano del autor del personaje auténtico (auténtico en cuanto representa el tipo gauchesco), para impostarlo en un gaucho falso, transfigurado.

Martínez Estrada considera que Fierro es un desdoblamiento posterior de la personalidad de Cruz, ideada previamente por Hernández. De allí que Cruz tenga vida privada y mayor hondura psicológica, mientras que de Fierro se ha abstraído todo rasgo personal que lo individualice de otros gauchos, excepto su destino de cantor y algún que otro incidente de menor valía:

Toda su vida [la de Fierro] en la frontera la diluye en la masa de los soldados, pues a todos rige el mismo destino. Su biografía es allí una biografía colectiva, aunque le hayan ocurrido percances que lo destacan de los demás. El sino que preside su suerte es el mismo que el de todos [...]. Pero su biografía personal, su ser propio, comienza en el Canto VI, después de comprobar la pérdida de su familia, hogar y bienes, y al decidir entregarse a la vida del matrero. Con el episodio del baile no solamente toma la iniciativa en su biografía, asume el papel de actor que provoca los acontecimientos, sino que empieza a vivir su vida. Hasta entonces lo personal se disolvía en lo común, en lo general, en la existencia del paisano, de uno cualquiera en el campo. Era un exponente de las fuerzas ambientales. Ahora, al provocar al Negro, procede como un ser responsable de sus actos [...]. Cuando Martín Fierro se ve arrastrado por su destino, tiene mayor estatura, firmeza, grandeza; cuando es él quien decide, cae en la injusticia, en la renuncia, en una conducta verdaderamente culpable a los ojos de la gente de pro. Martín Fierro es grande cuando actúa bajo la influencia de lo que él mismo denomina su destino, y que, en último análisis, es su situación desvalida en el

seno de una sociedad desorganizada, cuyo proceso de desorganización lo arrastra como a una hoja seca el río (II, 154-155).

Cruz

Cruz, el "doble" de Fierro, "su reverso, su sombra" (I, 76), es en cierto modo complementario del protagonista: "Las vidas de Martín Fierro y de Cruz son complementarias; fundiéndolas se obtiene una sola biografía" (I, 82). Cruz representa, sin embargo, un gaucho de otra índole, pues tiene "intimidad", mientras que la vida de Fierro "se limita a exterioridades, a acciones mecánicas" (I, 82).

Todo lo que le sucede a Fierro es típico y podría sucederle a cualquier otro gaucho (I, 83).⁷⁹ De Cruz nos dice Martínez Estrada:

En parte su biografía parece ser un fragmento de la biografía de otro, acaso del mismo Martín Fierro; en parte es tan suya, que la idea de que los personajes de la obra representan tipos comunes, en categoría de símbolos, tiende a desvanecerse [...]. La figura de Cruz no está presentada en el Poema de frente, sino de espaldas, como un traidor [...]. Todo él es falso (I, 76-77).

⁷⁹Esta diferencia entre Fierro y Cruz nos podría conducir a descubrir una cierta contradicción en Martínez Estrada, ya que Fierro tiene rasgos de mayor generalidad que Cruz, y en este sentido estaría más cerca de la definición de "tipo", mientras que Cruz presentaría cierta interioridad psicológica afín al personaje novelesco.

Tras citar ejemplos de su carácter de traidor y de taimado, y hacer un análisis de la rebeldía de Cruz, quien, abandonando a la partida policial, se une a Fierro,⁸⁰ el ensayista concluye:

Si el lector no ha sentido repugnancia por este personaje al leer su confesión, es porque no lo ha juzgado en su calidad moral, porque se ha confundido a dos tipos distintos de hombre en un tipo semejante de gaucho [...]. El lector los ha tolerado [a sus actos de traición y cinismo], y, en virtud de la amistad que por él sintió su amigo [es decir, Fierro], ha olvidado qué clase de hombre era éste, de qué palo era astilla (I, 79).

Dice en otro lugar que Cruz "no tiene personería [...] ni altura moral" (II, 91). Esto lo lleva a plantear la hipótesis de que Cruz fue concebido por Hernández previamente a Fierro:

No creo excesivamente osado decir que la historia de Cruz era primeramente la historia de Martín Fierro, porque la hipótesis auxilia, indirectamente, para revelar y fijar la imagen de este personaje en su carácter de "doble". Al trasladar esa historia de Cruz a la de Martín Fierro, Hernández mejoró el tipo, purgándolo de todo lo villano. Esa conducta no podía despertar simpatía en los lectores (II, 91).

⁸⁰Obligado es recordar aquí el memorable cuento de Borges, Biografía de Tadeo Isidoro Cruz, que ofrece una interpretación tan contrastante del personaje de Cruz a través de este episodio biográfico ficticio por el que completa uno de los sentidos posibles de ese pasaje del Poema. A diferencia de Borges, para Martínez Estrada la actitud de Cruz es desde cualquier punto de vista la de un traidor: "Es innegable que Cruz ha procedido como un traidor, pues ese puesto debió abandonarlo antes de salir en comisión para la captura; o, de tener pensada la traición, debió ponerse al lado del rebelde inmediatamente de llegar y no después de haber probado qué clase de cuchillero era el que tenían que prender" (II, 77).

Al mismo tiempo, siguiendo con su idea de una "paternidad inversa",⁸¹ Picardía, que en el poema es el hijo de Cruz, resulta ser en la redacción del mismo su padre (I, 90):

Hay personajes ambivalentes, superpuestos: Martín Fierro y Cruz corresponden a este caso. Por eso se estudian como los "dobles". Martín Fierro está formado con dos trozos de otros seres: Picardía y Cruz, en que a la mezcla o injerto aporta una tercera parte equivalente: la propia, que es buena. Mucho de lo de Martín Fierro puede atribuirse al modo de ser distinto, de Cruz o de Picardía. Cosa semejante acontece con Cruz, hijo de Picardía y padre de Martín Fierro, en quien convergen o desembocan el pillo de naturaleza y el hombre bueno, el charlatán y el hombre reservado... (II, 187-188).

Todo esto lleva al ensayista a concluir que Cruz "no aporta ningún elemento de su carácter que pueda servir a la elaboración del mito de lo gauchesco" (I, 84). Tampoco representa Cruz el tipo del gaucho malo:

...Hernández pensaba en Martín Fierro cuando hablaba de un tipo representativo, un ente integrado por cualidades y defectos comunes, nacionales, y jamás menciona a Cruz. El sabía bien que Cruz cumplía en cierto modo la función catártica de absorber para sí algunos de los rasgos, también comunes en el gaucho, pero que hacían de él un obstáculo para la simpatía del lector tanto como del sociólogo (I, 84).

La admisión de Cruz "habría hecho imposible el mito", concluye

⁸¹En el texto del Poema Cruz es el padre de Picardía y el amigo de Fierro. En la interpretación que hace Martínez Estrada de las etapas en la redacción del Martín Fierro, Cruz deriva ("es hijo") de Picardía, quien habría sido concebido primeramente por Hernández con sus rasgos de personaje de la picaresca y Fierro, personaje principal, es a su vez desdoblamiento y abstracción de los rasgos de Cruz.

(loc. cit.).

Como se ve, en gran parte la caracterización de los personajes está puesta en relación con el problema de la nacionalidad o de la relación con el habitat.

Fierro, Cruz y Picardía son distintas manifestaciones del gaucho matrero, y éste, el más afín con el "tipo gauchesco".

Vizcacha

Puede establecerse una gama en la caracterización de los personajes, desde el Viejo Vizcacha, cuya vida se identifica con la de la naturaleza misma, hasta Fierro, el gaucho perseguido y matrero. De este modo, Vizcacha resulta ser --siempre en el esquema inversor de valores de Martínez Estrada-- el más adaptado a su medio, y Fierro el más inadaptado. Vizcacha, en su vida casi animal, instintiva, secreta, nocturna, representa un ser asocial por excelencia, en el cínico por excelencia:

Si contemplado desde una perspectiva comunitaria es repulsivo pues lo rige exclusivamente la conveniencia y el instinto de supervivencia, contemplado desde el punto de vista de las condiciones de vida de la frontera resulta el mejor adaptado, el único capaz de sobrevivir en libertad, pues es el perfecto solitario. Todo consiste en que está organizado de manera distinta a los seres comunes, en que se conduce según principios naturales, los mismos que imperan en los animales inferiores, sobrellevando su condición humana con la menor mortificación que puede. Es un genio en bruto, más cerca de Diógenes y de Crates que del hombre correcto [...]. Sus actos obedecen a una filosofía pragmática, tan congruente con el mundo, que habita una especie de madriguera. El hogar es la representación material de la vida de su habitante, y del género de vida social de su habitante (I, 87).

Plantea Martínez Estrada una evaluación positiva de Vizcacha que mucho contrasta con la consideración más frecuente de este personaje y resulta, por ende, una reevaluación.⁸² Si Vizcacha es el mejor adaptado al medio, la conclusión natural de la "Vuelta" (si Hernández hubiera sido consecuente con la "Ida") hubiera resultado en una "conversión" de Fierro a los valores de Vizcacha. De allí que una y otra vez diga Martínez Estrada que el verdadero continuador del Fierro de la "Ida" no es el Fierro de la "Vuelta" sino Juan Moreira, el gaucho alzado y fuera de la ley:

¿Habría desmerecido en su personalidad, en su ser, Martín Fierro, si hubiera formulado las cínicas consecuencias de Vizcacha tras sus injustos padecimientos y su experiencia de la maldad organizada? Creo que no, sino muy al contrario. Únicamente habría desmerecido ante los ojos de los lectores que prefieren rechazar la moral de Vizcacha y dejar subsistente el status social (en lo invariante y continuo), antes que justificar esta filosofía como producto genuino del medio, pues esos lectores prefieren oponer el último Martín Fierro a Vizcacha, dejando subsistir lo malvado en la sociedad (II, 209).

Para comprender qué tipo de caracterización de los personajes hace Martínez Estrada podemos una vez más recurrir a Kayser, quien asocia personaje con acción (estructura) pero también con tipos psicológicos y sociales (contenido).⁸³

⁸²Para Carlos Astrada, por ejemplo, Vizcacha es la figura de la falsía opuesta a la realización del ser nacional, op. cit., p. 44.

⁸³Op. cit., pp. 565-567.

Fierro, Cruz, Picardía, Vizcacha "reinterpretados" pasan de ser personajes del Poema para ser "personajes" de un modelo interpretativo, trasladados al mundo de la frontera y portadores de una biografía que, si en el Poema era singular, en el modelo es histórica y social. Fierro, Cruz y Picardía se asocian en su calidad de gauchos matreros, y Vizcacha se opone a ellos en su calidad de ser asocial. Si existe un antagonista, éste es el orden de cosas existente que margina al gaucho. Como un verdadero personaje, éste es descrito así en "Las esencias":

No procuran ya [los personajes] escapar de sus desdichas --la fuga al Desierto es una prueba de que ese mundo está herméticamente cerrado-- ni se esfuerzan por remediar su situación; se siente, aunque no lo digan ellos, que detrás de esos insignificantes acontecimientos que destrozan su vida se mueve un mecanismo inmensamente más poderoso, que haría inútil cualquier tentativa. Caer en el abandono de toda esperanza, limitar las fuerzas a la defensa de la vida, renunciar al rescate de los bienes perdidos, a reclamar justicia, a buscar en otros parajes o entre otras gentes un estado menos cruel, es justamente lo que da sensatez a la actitud de total renunciamiento de esos seres desamparados (II, 490).

Sin embargo, este "Infierno", que cobra dimensiones de antagonista,⁸⁴ recobra páginas después la dimensión sociológica de "medio alterado en sus componentes éticos y legales por la intrusión de agentes corruptores" (II, 501), y el "destino" de los personajes vuelve a ser la "desproporción entre sus voluntades y las fuerzas

⁸⁴Este "Infierno" todopoderoso mucho nos recuerda al verdadero "protagonista" de La inundación, relato del propio Martínez Estrada: una lluvia inacabable que envuelve y devora a los personajes del cuento.

degradantes del medio" (II, 500). "Los personajes son primarios -- concluye--, y por eso mismo mantienen sus inclinaciones específicamente buenas" (I, 501).

Es a partir de este punto, cuando se comprende que Fierro y los demás personajes corresponden al hombre marginado que es víctima de las circunstancias en que le tocó vivir, que es posible pensar a Fierro como símbolo de la nacionalidad argentina y a la vez como personaje universal.

III. EL ORDEN DE LA INTERPRETACION

Varios críticos de Muerte y transfiguración han señalado lo difícil que resulta dar cuenta de la organización del texto, ya se trate de la primera edición o de la segunda.¹ Así, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano declaran que es imposible sintetizar la obra, y de allí infieren que no está estructurada, sino que es más bien un conglomerado de ideas brillantes sin unidad rectora:

El eclecticismo teórico preside las líneas generales del libro y contribuye a acentuar su carácter abigarrado, contradictorio y parcelado. Cualquier lector de Muerte y transfiguración... sabe que resumirlo es imposible y ha padecido, sin duda, por su carácter asistemático por completo.²

Según estos autores, si las mejores ideas de Martínez Estrada encuentran "un punto de articulación", es únicamente "por su referencia a la tradición crítica contra la cual ha sido escrito el ensayo" (p. 124).

Dardo Cúneo, por su parte, se propone, como se dijo en el capítulo anterior, hacer una lectura unificadora de Muerte y transfiguración a partir de un hilo conductor: el pesimismo

¹Para una discusión de las diferencias entre ambas ediciones véase supra, "Las dos ediciones de Muerte y transfiguración".

²"Martínez Estrada: de la crítica a 'Martín Fierro' al ensayo sobre el ser nacional", en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia, p. 120.

imperante en la obra, pero su intento se agota en los primeros tramos de la tarea.³ Por fin, el único que admite la existencia de un orden totalizador en Muerte y transfiguración es Roberto Yahni, quien dice que el primer tomo de la obra corresponde al análisis del Martín Fierro y el segundo a la lectura crítica del propio ensayista, explicación que tampoco resulta muy convincente.⁴ Obra inteligente pero asistemática y desordenada para algunos críticos (Altamirano y Sarlo); texto que, según otros, es posible simplificar para adaptarlo a una determinada línea de pensamiento (Cúneo,

³El hilo conductor del ensayo sería para Cúneo el pesimismo en el que desemboca cada uno de los capítulos. Cf. supra, cap. 2. n. 59.

⁴"Muerte y transfiguración de Martín Fierro es el desarrollo de la lectura que Martínez Estrada aconseja para el texto del Poema, ya que conserva la gradación paulatina que va de los datos objetivos (autor, texto, morfología, habla, literatura gauchesca y programa de 'lecturas') dispuestos en el primer tomo, para ocupar en el segundo la 'lectura crítica'. En el segundo tomo de Muerte y transfiguración de Martín Fierro, Martínez Estrada realiza su verdadera lectura del Poema, la que rescata las ausencias y completa las omisiones; este segundo tomo es la "radiografía" del Poema". Cf. "Martín Fierro y Martínez Estrada: una interpretación", en José Hernández (estudios reunidos en conmemoración del Centenario de "El gaucho Martín Fierro" 1872-1972), La Plata, Universidad Nacional, 1972, p. 202. No coincido con la interpretación del orden del texto que hace Yahni, ya que, en primer lugar, es difícil deslindar lo que puede considerarse "datos objetivos" y "propia lectura". La carga interpretativa y la lectura crítica a que parece aludir Yahni se evidencian ya desde el análisis de autor y personajes. Por otra parte, el primer volumen incluye un extenso estudio del "Territorio" y la cultura material del gaucho (que Yahni no menciona), y el segundo un estudio de la estrofa y de los temas que podrían considerarse "objetivos". De todos modos, este artículo de Yahni es valioso por mostrar la importancia de la interpretación de "ausencias y omisiones" así como por sugerir, aunque sea muy brevemente, que una de las ideas presentes en el ensayo es la de "frontera" (p. 203).

Yahni), pero que en la práctica muestra muchas excepciones a cualquier regla rígida de simplificación. ¿Qué nueva luz se puede arrojar sobre esta cuestión?

El primer dato cierto con el que contamos es la dificultad de reducir Muerte y transfiguración a un discurso sistemático, dificultad relacionada, en buena medida, con el carácter abierto del ensayo, que sigue en su exposición un orden diverso del ordenamiento causal.⁵ El propio ensayo de Martínez Estrada representa una "ruptura crítica" con los estudios tradicionales del Poema, una "insubordinación" al espíritu de sistema y de generalización por el cual las ideas se ordenan conforme a una estructura jerárquica o siguen una línea única de pensamiento. Y si el texto mismo hace ostentación de esa ruptura con los análisis literarios e históricos tradicionales, ¿no es un contrasentido intentar explicarlo a partir de su reducción a esos mismos análisis?

En este capítulo intento mostrar la necesidad de cambiar de punto de vista y, en lugar de tratar de reducir el "desorden" a un "orden" exterior, procurar buscar la propia coherencia del ensayo partiendo de la dinámica del pensamiento del autor. Las ideas de

⁵Dice Adorno que el ensayo "desarrolla los pensamientos de modo diverso del que sigue la lógica discursiva. No los deriva de un principio ni los infiere de coherentes observaciones particulares. Coordina los elementos en vez de subordinarlos; y lo único conmensurable con los criterios lógicos es la esencia del contenido del ensayo, no el modo de su exposición". Véase op. cit., pp. 34-35.

Muerte y transfiguración, ¿se aglutinan y encadenan sin más, o el texto tiene una coherencia interna, un orden "otro"?

La inversión de signos

Una de las observaciones de Sarlo y Altamirano constituye un excelente punto de partida para descubrir el orden "otro" del ensayo: lo que en una primera lectura de Muerte y transfiguración nos queda más claro es la tradición crítica a la que este texto se opone.⁶ El propio Martínez Estrada era consciente de su tarea transvaluadora y del peligro que conllevaba, como lo muestra un pasaje del "Epílogo" a la segunda edición: "No quiero que se forme una antihistoria y una antiliteratura", dice (II, 449). ¿Por qué se ve precisado a hacer esta aclaración? Ya los propios términos "antihistoria" y "antiliteratura" nos están dando una pista: de algún modo el propio autor siente que su texto está orientado de manera tal que sugiere la intención de llevar la contraria a algo y/o decir algo de manera contraria al común. En efecto, el movimiento general del ensayo parece ser su propia oposición a algo

⁶"La oposición a lo culto --el 'no' a sus afirmaciones-- es una fuerza orgánica del hombre civilizado, un nuevo instinto cuya raíz está en alguno de los [hombres] más arcaicos [...]. Pero [...] comprendemos que lo culto es un andamiaje en el lugar que ha de ocupar algún día lo culto verdadero --como son andamiajes provisionales la ciencia y la moral..." (II, 188).

o alguien, su propia divergencia respecto de otro orden, de modo tal que se irá perfilando a sí mismo como lo que no es la doxa. Martínez Estrada busca conscientemente emprender una nueva lectura del Martín Fierro que signifique una ruptura crítica con la lectura dogmática, oficial, que superpuso al texto del Poema textos que ofrecieron una imagen desvirtuada del primero.⁷ Como su admirado Nietzsche, Martínez Estrada escoge un estilo "dionisiaco", diferente del tratado o de la demostración sistemática.⁸ Se trata de buscar un modo de pensar y decir que distinga su discurso del oficial y reconfirme su posición marginal. Si Martínez Estrada adopta, históricamente --como lo he tratado de demostrar en el primer capítulo-- una posición marginal respecto de la cultura oficial, el ensayista habrá de adoptar a su vez un punto de vista homólogo. Desde el margen le resulta posible ver las cosas del

⁷Así cobran sentido estas preguntas: "¿No será un poema del odio contra lo correcto, lo amanerado, lo artificioso, un contra-poema? ¿Somos iconoclastas los admiradores del Martín Fierro? ¿Simpatizamos con su prédica antigubernamental, antipolicial, anticulta, por descontento de la sociedad en que vivimos? (II, 186). Y más adelante: "Gran parte de la literatura culta debe consistir, también, en esa misión destructora, desvaloradora, creadora de caminos nuevos, de exploración en las profundidades de lo mórbido, allí donde las pestilencias y deformidades son percibidas con simpatía en ciertos días del año... No será Dostoiewsky esto mismo, y Freud y Gide? ¿Y Lutero? ¿Y en Milton no hay lo revolucionario, lo anárquico, lo iconoclasta, lo hereje? ¿No es también el Martín Fierro una herejía en lo poético? (II, 187).

⁸"Su postura es la de un hereje que reemplaza los dogmas por las antinomias, los apotegmas por los paralogismos, la fe y las soluciones por las dudas y los problemas". Cf. Martínez Estrada, "Nietzsche, filósofo dionisiaco", Heraldos de la verdad, p. 190.

revés, invertidas, ver su negativo.⁹ En mutua referencia, ese mundo invertido remitirá siempre al ensayista que así lo ve, y reenviará al lector a ese margen desde donde todo alcanza sentido.

Martínez Estrada hace en el "Epílogo" otra observación significativa: "Martín Fierro es una obra de fronteras" (II, 439). Esto nos advierte que el autor no sólo tenía la decisión de destruir una cierta visión del Poema, sino además de proponer otra. Descubrir si esa "otra" resulta sólo una antiinterpretación o si, además, implica abrir una nueva perspectiva sobre el Poema, es tarea de este capítulo.

Es tan fuerte y evidente la impresión de que el ensayista propone a la vez que refuta, y que las operaciones por las que introduce nuevos contenidos implican al mismo tiempo el establecimiento de un contraste con los anteriores, que resulta seductor acercarnos a esa dinámica en la que, creemos, radica una de las claves de su ensayo. En efecto, es necesario dirigirnos no tanto al texto acabado como a la tarea interpretativa que lo conforma. Este es, en mi opinión, el sentido profundo de la definición de Lukács: "el ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar".¹⁰ Muchos críticos han enfatizado el carácter

⁹También lo dice de Nietzsche: "Con maligna sonrisa revuelve todo lo que estaba velado o no manifiesto por alguna causa de pudor: inquiera lo que las cosas parecen cuando se las pone del revés", ibid, p. 188.

¹⁰Georg Lukács, op. cit., p. 38.

"abierto" de la estructura del ensayo, que se va configurando a partir de un trabajo interpretativo: en el ensayo el cómo es tanto o más decisivo que el qué.

Para caracterizar de algún modo general a Muerte y transfiguración, se puede hablar de una constante inversión de signos. Tanto la "refutación" como la "proposición" de ideas siguen esta dinámica. Aunque esa inversión de signos no tenga una forma única y una aplicación mecánica, sí existen ciertas recurrencias que es preciso destacar.

Estas recurrencias están dadas por una continua dialéctica entre antítesis y paradojas. Estos recursos, en su continua interrelación, reflejan la dinámica del pensamiento del autor, que consiste en un movimiento dialéctico dado por el continuo oponerse y resolverse de las oposiciones.

Si a esto agregamos que el ensayista trabaja elementos ya preformados culturalmente, en el caso de este ensayo específico encontraremos que el autor no crea contrastes nuevos, sino que los determina a partir de elementos que le entrega el contexto cultural. El ensayista toma en gran parte elementos "signados" por la tradición cultural a la que pertenece, que ya tienen un "valor" determinado y, por ende, no se trata en su caso de asignar sin más nuevos valores, sino de invertir los vigentes.

Como un verdadero estratega, el ensayista se pondrá detrás, debajo, al margen, contra, en el reverso, de las visiones convencionales del Martín Fierro, y ya su misma toma de posición es la

primera forma de rebatir lo que dijeron los demás y mostrar lo que él mismo propone. De este modo, descubriremos que los varios recursos empleados apoyan una "estrategia" transvaluadora básica, a partir de la cual se organizan además los diversos contenidos. El término "estrategia" me permite abarcar los diferentes "movimientos" que hace el ensayista en el texto: se trata de mostrar un determinado contenido de una determinada manera, pero al mismo tiempo de ganar la buena voluntad del lector y refutar las ideas de un adversario que no es el adversario real, sino un adversario construido por el propio ensayista-estratega.

Para organizar mi exposición, he procurado mostrar algunas de las diversas modalidades que adquiere esta estrategia inversora de signos, que se apoya⁴ principalmente, como ya se dijo, en dos operaciones básicas: la elaboración de antítesis en el caso de elementos que no se consideran tradicionalmente opuestos entre sí, y la construcción de paradojas con elementos que sí se consideran tradicionalmente opuestos, con el objeto de cambiar su signo.

En algunos casos, la determinación de antítesis queda planteada como tal, para marcar implícitamente la existencia de una contradicción insalvable. En otros casos, el ensayista comienza por polarizar elementos ya dados para, una vez determinados con mayor nitidez, dar lugar a la incorporación de nuevos contenidos o a la construcción de paradojas. Estas operaciones permiten al ensayista dar apoyo a la inversión de signos de esos términos opuestos, y dotar al texto de un dinamismo contrapuntístico.

¿Por qué antítesis, por qué paradoja?

La antítesis es la figura que permite indicar el contraste por contraposición de dos ideas o de dos res opuestas.¹¹ Como dice acertadamente David Viñas, a Martínez Estrada le disgusta el matiz, y procura en todo momento "pintar" las situaciones con colores puros, bruscos, contrastantes,¹² para que, agreguemos, de este contraste surja el sentido. Uno de los elementos que nos seduce en el texto, su energía, proviene en parte de la falta del matiz, que provoca en el lector la emoción de habitar un mundo de absolutos.

Los ejemplos de antítesis analizados corresponden a elementos opuestos o contrastantes, pero de modo diverso. En algunos casos, se trata de antítesis encontradas donde se suele hallar continuidad (Ida y Vuelta, Autor y Creador). En otros casos, se trata de oposiciones ya existentes en la tradición cultural, a las que el ensayista extiende semánticamente (así, la oposición romántica Diurno y Nocturno, que se hará extensiva a la interpretación del contraste entre lo culto y lo popular). Finalmente, se puede incluso invertir el esquema de valores aplicado convencionalmente

¹¹"Las res contrapuestas pueden expresarse lingüísticamente mediante palabras aisladas, grupos de palabras o frases enteras". Cf. Heinrich Lausberg, Manual de retórica literaria, Madrid, Gredos, 1960, vol. II, p. 210.

¹²Dice de manera singular David Viñas: "Muy distante de la parsimoniosa crítica académica, con demasiada frecuencia Martínez Estrada se asemeja a un juez: despreocupado de los expedientes que presentía infinitos, inocuos y desoladores, requería con impaciencia alguna síntesis decisiva. Y daba su veredicto. Aunque en la urgencia tuviera que prescindir de las innumerables, seductoras (e "inoperantes", decía él) gamas del matiz... Prefería los colores puros, bruscos, nítidos y primordiales". Cf. art. cit., p. 155.

evidente también que el recurrir a la antítesis le permite lograr el efecto que ya recomienda Aristóteles: la disposición de términos de sentido opuesto o contrastante en cláusulas continuas permite que los contrarios se comprendan mejor.¹³

Si seguimos profundizando en nuestro texto, advertimos que hay ciertas antítesis que se mencionan de manera reiterada en cada capítulo de la obra; en su mayoría, quedan sin resolverse y constituyen un punto de referencia básico alrededor del cual se articulan nuevas antítesis y paradojas. Sólo en muy contados casos las antítesis sí se superan, para dar lugar, en un salto cualitativo, al surgimiento de una tercera instancia imprevista.

Respecto de la paradoja, por etimología --para (al lado de, contrario) doxa (opinión)-- paradoja significa "lo contrario a la 'opinión de los más'.¹⁴ En su sentido originario, admirabile genus, la paradoja se relaciona con la idea de defender una causa que choca contra el sentimiento generalizado o contra la conciencia de los valores y de la verdad del público.¹⁵ Martínez Estrada, que

¹³"...Porque los contrarios son muy fáciles de comprender y más aún cuando se los coloca uno al lado del otro, ya que así la antítesis parece un silogismo, pues es poniendo conclusiones contradictorias una al lado de la otra como se refuta una de ellas" (Retórica, 3.9.8).

¹⁴Coincide con esta definición el Diccionario de Filosofía de N. Abbagnano: "lo que es contrario al sistema de creencias comunes al que se hace referencia, o bien, lo contrario a los principios que se consideran bien establecidos o a proposiciones científicas". Cf. Nicola Abbagnano, Diccionario de filosofía, s.v. paradoja.

¹⁵"La defensa de una causa admirabilis (turpis) plantea elevadas exigencias al orador, ya que su causa es de antemano inferior a la de su contrincante". Cf. Heinrich Lausberg, op. cit., I, pp. 113-114.

busca construir un discurso divergente del de la doxa, encuentra en este recurso uno de los más naturalmente adecuados a su empresa. Pero hay otros elementos a tener en cuenta.

Si atendemos al valor de verdad de la paradoja, en el sentido que le da Chesterton (y es el más frecuente en los manuales de retórica y términos literarios), la paradoja parece falsa o autocontradictoria, pero contiene una base de verdad que se prueba al analizar su significado y confrontarlo con el contexto: es "La verdad puesta cabeza abajo para llamar la atención".¹⁶

En la actualidad, sin embargo, los tratadistas subrayan el carácter de contradicción no resuelta o en tensión. "Les modes de l'etre ne forment pas systeme: le paradoxe n'est ni l'identité, ni la synthese des contraires".¹⁷ Esta nueva forma de ver la paradoja como herramienta de conocimiento, que está latente en el romanticismo y que encuentra su forma más acabada con Jaspers, Kierkegaard y el existencialismo, puede resumirse así: "a paradox is an idea involving two opposing thoughts or propositions which, however contradictory, are equally necessary to convey a more imposing,

¹⁶Cf. Gilbert Chesterton, Las paradojas de Mr. Pond, 6a. ed., Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1966, p. 45.

¹⁷Mikel Dufrenne et Paul Ricoeur, Karl Jaspers et la philosophie de l'existence, Seuil, Paris, 1947, p. 375. En un clásico de la antropología escrito precisamente en 1948, los rasgos básicos de la cultura se presentan como paradojas: "1o. La cultura es universal en la experiencia del hombre; sin embargo, cada manifestación local o regional de aquélla es única. 2o. La cultura es estable, y no obstante, la cultura es dinámica también y manifiesta continuo y constante cambio". Cf. Melville J. Herskovits, El hombre y sus obras; la ciencia de la antropología cultural, FCE, México, 1952.

illuminating, life-related or provocative insight into truth than either factor can muster in its own right".¹⁸

Las paradojas de Mr. Pond resultarían de este modo un "caso especial" de este sentido más amplio, que no implicaría un "salto" en el conocimiento, sino que se resolvería simplemente en su confrontación con el contexto. Sin embargo, en la mayoría de los casos --y es lo que intento probar específicamente para el de Martínez Estrada--, la elección de paradojas indica ya la idea de que la realidad encierra en sí misma un carácter complejo y, se "resuelvan" o no las paradojas, la tensión de contrarios indica ya un enriquecimiento de sentido irreductible.

En suma, por mi parte trataré a la paradoja tanto como un arma de persuasión para la defensa de causas contrarias a la opinión establecida, como una idea que comprende en sí misma dos planteamientos contradictorios pero igualmente necesarios.

El propio Martínez Estrada era consciente del valor del recurso paradójico. Las reflexiones que el ensayista dedica a la paradoja, contenidas en un texto invaluable, Sentido de la paradoja, que permanece, como se dijo, inédito, dan apoyo a la idea de que para él el empleo de este recurso constituía una verdadera estrategia de conocimiento y exposición. Allí Martínez Estrada reconoce el carácter marginal, subversivo, demoledor, de la paradoja, así como la posibilidad de su empleo para proponer una

¹⁸Howard A. Slaatte, The pertinence of the paradox. The dialectics of reason-in-existence, New York, Humanities Press, 1968, p. 4.

visión alternativa de la realidad. Dice también que la paradoja permite desencadenar un aumento de sentido que escapa en muchos casos incluso a los alcances del propio sujeto que la ha formulado.

En su manuscrito, Martínez Estrada describe la paradoja como una "conclusión sin antecedentes" [f. 55r], "fuga por insuficiencia lógica" [f. 27r] o "respuesta anticipada" [f.28r], cuyo verdadero significado el creador desconoce en cuanto constituye un salto más allá de la comprensión [f. 57r]. La operación paradójica es básicamente sintética. Si la paradoja resulta "demoledora", lo es porque a la vez "contiene una fuerza reconstructiva muy grande" [f. 7r], al tiempo que subvierte un sector de la experiencia al actuar "desde abajo" [f. 8r], por "contragolpe" [f. 63r] como una búsqueda de la verdad por los antípodas [f. 6r].

Pasemos ahora a ver algunos ejemplos, primero de antítesis y, después, de paradojas.

1. Antítesis

a. La Ida y la Vuelta

Muchas de las "tesis" del ensayo se presentan directamente como antítesis, puesto que se trata de la puesta en relación de dos elementos que el ensayista considera excluyentes y contradictorios. Tal es el caso de la oposición entre la Primera y la Segunda partes del Poema. Donde tradicionalmente --desde el autor hasta los críticos y el lector común-- se afirmaba --y se sigue afirmando-- una continuidad, el ensayista postula una discontinuidad, una

contradicción ideológica:¹⁹ la Vuelta no constituye la continuación natural de la Ida, sino su deformación. En la Vuelta se desvirtúan los rasgos de la Ida, que a su vez es --siempre según Martínez Estrada-- la auténtica versión de la vida del gaucho: en la Ida Hernández se propone "contar la suerte de un gaucho perseguido" (II, 65).

Esta antítesis permanecerá sin resolverse a lo largo del texto, y a su vez permitirá al ensayista trazar una serie de paradojas que la tomarán como punto de referencia y apuntarán a la refutación radical de todas las posiciones críticas que no advirtieron tal contradicción.

Si Hernández y la mayoría de sus lectores consideran que la segunda parte del Poema constituye la continuación natural de la primera, Martínez Estrada, en su interpretación del texto, considera que entre ambas partes existe una contradicción ideológica que valida su conversión de la primera en una "Ida" y de la segunda en una "Vuelta". Expresiones hiperbólicas, y la conversión de sustantivos en nombres propios, permiten acentuar el efecto de la comparación:

¹⁹Si tomamos, para sólo citar un ejemplo, el análisis de un crítico contemporáneo como Juan Carlos Ghiano, veremos que para él la "Vuelta" constituye una extensión natural y una intensificación de la "Ida": "El proceso de denuncia se va desplazando de los 'gauchos' a los 'pobres'; lo ejemplifican pasajes de la primera parte del poema y lo intensifica la segunda". Asimismo, "En La vuelta... la protesta se alza en nombre de la libertad esencial del hombre". Cf. "Martín Fierro en la literatura argentina", en Martín Fierro. Un siglo, pp. 162-163.

Lo que quiere el Autor [en la Segunda Parte] es presentarnos "otro" Martín Fierro y no puede. El mismo personaje rechaza el cambio de su psicología y no se levanta más del peso de su falacia [...]. Este Narrador que intenta expurgar a su Héroe no es el de la Ida. Quien ha cambiado es Hernández [...]. El paisano, el viejo lector de la Ida, no el político que ha de leer la Vuelta, consideró aquellos crímenes, aquellas "desgracias", dentro del complejo de la desdicha bajo cuyo signo estaba la existencia del Protagonista.

Más que el Personaje, lo que cambia es la Obra entera. En la Vuelta hay otra visión de las cosas, otra posición del Autor frente al mundo y otro sentido para su obra [...]. Esa doble concepción de la obra trae como consecuencia esa doble personalidad de Martín Fierro, que no cambia en otro sino que se deforma en sí mismo [...]. En la Primera Parte Hernández era Martín Fierro, en la Segunda, Martín Fierro es Hernández (I, 74-75).

Este párrafo se acompaña con un ritmo in crescendo, para rematar con un quiasmo que acentúa el carácter antitético de la Ida y la Vuelta. La oposición entre ambas partes se ve acompañada por otra serie de oposiciones subsidiarias: el propio "Narrador" se opone a su "Héroe" (que además de su propio nombre, "Martín Fierro", es designado como "Protagonista" y "Personaje"). Este se opone a la "Obra". Y ésta se opone al "Autor". La proliferación de designaciones para cada término de la comparación constituye una especie de "ajedrez" en el que cada pieza come a la otra.

Martínez Estrada dice más adelante que los siete años que median entre una y otra parte separan "dos apenas afines concepciones de la finalidad de su Obra":

Primero fue la pintura fiel del hombre y sus desdichas, del contraste entre sus sentimientos y el mundo áspero en que vivía; después es una depreciación de lo literario en beneficio de la prédica que comporta (II, 238).

La finalidad que intenta darle al Poema, puesto al servicio de una prédica, apenas tiene relación con el significado del mismo como obra estética y representativa de una vivencia en que los seres y las cosas existen en un horizonte y un destino cerrados (II, 241).

Se opone en este caso el sentido de una obra de arte y de una obra de prédica, planteadas como contradictorias. Para reforzar el valor de la Ida como obra de arte se la asocia con la visión del mundo del gaucho; esto es, implícitamente, se nos conduce a la relación belleza-autenticidad. Para enfatizar su desvalorización de la Vuelta, el ensayista la califica a su vez como "depreciación" de la Ida.

Esta es, en mi opinión, la antítesis clave para entender la interpretación del Poema hecha por Martínez Estrada, y es también el punto clave para entender su conversión interpretativa de un continuo en una antítesis.

La oposición Ida versus Vuelta se reitera a lo largo de toda la obra, con diversos matices. En la sección dedicada al "Cotejo de ambas partes" (II, 74-78), dice: "Dentro de una brillante unidad de estilo, entre la Primera y la Segunda Parte existen notables diferencias en la composición, desarrollo de los temas, arte de contar, sensibilidad y pathos" (II, 74). Es curioso que en esta sección, en la que se confrontan explícitamente los diversos rasgos textuales, el ensayista no sea tan radical como en otras, donde campea absolutamente la antítesis y se disimula la constatación de una unidad de estilo. Más aún, pocas líneas más abajo no le preocupa incurrir en contradicción para afirmar la existencia de "diferencias de estilo y de técnica" (II,74).

"El Martín Fierro que vuelve es otro; no es ya el que se fue" (II, 66), dice al ver al personaje principal convertido en un cantor "que aprendió a escuchar" (loc. cit.) y ya no canta sus

desdichas de gaucho perseguido sino lo que les pasó a otros. Y prosigue:

La continuación del Poema debió de presentar para Hernández las mismas dificultades que se le hubieran presentado a cualquier otro que intentara la titánica empresa. En realidad esas dificultades tampoco las ha resuelto Hernández. La Vuelta no es, efectivamente, una continuación de la Ida, sino en lo que atañe al regreso del héroe (y tampoco esto es cierto porque vuelve a partir, es decir, a la situación anterior); es una vasta y destrísima digresión para eludir el compromiso (I, 66).

La Vuelta no es la continuación de la Ida, dice el ensayista de manera explícita, y lo que había puesto como excepción y parecería atemperar la tajante afirmación, resulta también refutado: no lo es tampoco el regreso del héroe, que se ve obligado a partir de nuevo.

También se refiere a Ida y Vuelta al hablar de los "Valores", y, en la sección "Hernández contra sí mismo", explica que la Ida supera las intenciones primeras de Hernández, de modo que se le escapa de las manos al punto de poner al autor de la Vuelta contra el autor de la Ida, es decir, a Hernández "contra sí mismo" (II, 231-232). Del mismo modo, el protagonista queda escindido en dos personajes: el Martín Fierro que vuelve abatido del Desierto no coincide con el de la Ida, altivo y desafiante (II, 235). Y al estudiar, en el "mundo" de Martín Fierro, el problema de la falta de lazos de familia, reitera: "Pues el Martín Fierro más representativo de sí mismo es el de la Ida" (II, 361).

Se puede observar cómo la oposición entre dos autores y dos personajes da lugar a antítesis subsidiarias de la antítesis

principal, Ida versus Vuelta, y la completan, enriquecen y refuerzan.

Otro tanto sucede con antítesis que en apariencia no están directamente relacionadas con la primera, pero que, sin embargo, al emplear el mismo procedimiento (convertir una continuidad en discontinuidad), refuerzan su correspondencia con aquélla y la sustentan. Tal es el caso, por citar sólo un ejemplo, de la idea de que el "folleto" se opone al "libro" (II, 210). En efecto, si para Hernández el folleto constituye el antecedente natural del libro, y permite al hombre de campo tener un primer acceso al mundo de cultura, para Martínez Estrada uno y otro se contradicen absolutamente. El "folleto" representa al mundo de la barbarie, el "libro", al de la civilización, y éste resulta una deformación del folleto para servir a la difusión de la ideología civilizatoria. De allí que las ediciones de lujo que se quieren "apoderar", según él, del Poema, para volverlo libro de consumo elitista, constituyan verdaderas perversiones del sentido original del Martín Fierro.

b. Autor y creador

Para enfatizar aún más la distancia ideológica entre ambas partes del Poema, el ensayista propone, como ya se dejó apuntado, que el divorcio ideológico entre la Ida y la Vuelta se corresponde con la tensión ideológica vivida según él por el propio Hernández, tensión que le permite hablar figurativamente de la existencia de dos autores. El Hernández que Martínez Estrada denomina "nocturno"

es el autor de la Ida del Martín Fierro. El otro Hernández, que por oposición llama "diurno", es el autor de la Vuelta.

La existencia "diurna" o "de frente" de Hernández corresponde al hombre público y hombre de acción: político, militar, miembro de la Legislatura de Buenos Aires, quien se adhiere a los planes civilizatorios de la generación del 80. Es el José Hernández convencional, cuya biografía reconstruyen los estudiosos y repiten los niños en las escuelas. A esta imagen del autor opone el ensayista un "retrato de espaldas":

Su retrato de espaldas nos da, psicológicamente, una imagen insospechada de la otra parte de sí mismo que no conocemos. No es el negativo de su verdadera efigie, sino el otro yo, el Doppelgänger, con que los alemanes designan el "lado nocturno del alma". Y de ese lado, a los treinta y ocho años de edad, surge el poeta que ha de cantar a los gauchos desvalidos... (I, 27).

El Hernández "nocturno" resultaría así el "verdadero" autor del Martín Fierro. En un nivel interpretativo --el nivel que más importa a Martínez Estrada, el de sentido del texto--, el "verdadero" autor es el "otro" Hernández, censurado, que escribe el Poema por razones no conscientes, que se identifica con el mundo del gaucho a pesar de ser hombre de ciudad y de clase alta, y que proyecta en Fierro su personalidad profunda.

De este modo, la operación que hace el ensayista radica en "iluminar" al Autor nocturno y convertirlo en el "verdadero" Hernández, y "ensombrececer" al Autor diurno para convertirlo en el "falso" Hernández. Esta operación se ve reforzada por otra serie de "contrapuntos" secundarios que le permiten enfatizar la escisión de la personalidad de Hernández, marcadas desde diversos ángulos:

1) aristocracia vs. masa: "nacido en cuna patricia [...] desciende a cantar la vida y desdichas de los gauchos" (I, 27); 2) conformismo vs. rebeldía: "Ha creado un ente rebelde [...] engendrado con violencia para consigo" (I, 28); 3) apellido paterno vs. apellido materno: "En su vida pública y de escritor pone al frente su nombre paterno y el nombre materno queda a la espalda. Lo tiene, pero no lo usa; de él recibe bríos y altivez" (I, 28); 4) político triunfante vs. exiliado: "Voluntariamente se coloca 'fuera', 'en la otra banda'" (I, 29).

Los segundos términos de estas oposiciones remiten a otra idea, la de lo oscuro y censurado que a su vez se opone a lo claro y admitido. En un complejo cruce, el verdadero Hernández, que surge por negación y sublección contra sí mismo, resulta ser el auténtico Autor.

c. Diurno y nocturno

Un tema de larga data en la literatura, especialmente trabajado por el Romanticismo, permite al ensayista proponer su propia interpretación del Poema, que implica una recuperación del lado "nocturno" del Martín Fierro:

La vida en el campo se divide en dos partes, como en el anverso y el reverso de la existencia entera del hombre: son dos mundos y dos almas. Hernández ha preferido la fase nocturna. La noche y la soledad le han provisto de sus más poderosas sugerencias.

El predominio de la noche sobre el día responde, en la creación de la Obra, al sentido de privación, de negación, de ausencias [...]. La noche es el complemento circunstancial necesario en el Poema (II, 114).

En este punto es posible advertir uno de los principios constructivos de Muerte y transfiguración, la analogía, que permite asociar sentidos no importa cuán lejos estén en el discurso, por vías diferentes de la causal o deductiva. El principio analógico es el que permite la organización del texto a base de "nudos" de sentido que establecen correspondencias y afinidades no contiguas. En efecto, varias antítesis y paradojas encuentran una articulación en esta antítesis básica, que a su vez nos permite referirnos, por analogía, a las otras oposiciones ya trazadas: la civilización pertenece al orbe diurno, claro y espurio, y la barbarie al orbe nocturno, indeterminado, auténtico; existe un nivel que es pura apariencia, superficialidad, y otro nivel que es profundo, orgánico (II, 244).

La propia obra de Hernández es original en cuanto se relaciona a su vez con la vida, la realidad, la intuición, que a su vez son las sumergidas, nocturnas, y sirve para "iluminarlas":

Tiene la Obra de Hernández en su favor la literatura y no la historia, la vida y no la ética, la realidad y no el sistema, la intuición vivencial de las cosas y no el método de clasificación, definición y valoración. Tiene la vida [...] y no la desfigura, sino que con gran delicadeza y tacto la pone de manifiesto iluminándola en los escorzos y planos, en los cortes y repliegues más significativos (II, 200).

Lo aparente es insignificante, y lo que no se ve es lo significativo: "la lectura ha de hacerse en el revés de la página, en el otro lado [...]; de ahí un arabesco rico en la simplicidad del dibujo, un trasfondo de palimpsesto en la lectura literal de la letra clara, escolar" (II, 188). De este modo, el tipo de "ilumina-

ción" que hace Hernández es una puesta en evidencia de lo oscuro, sumergido.

Hay un poema "en positivo" (literal) y un poema "en negativo" (en clave): "El Poema todo está detrás del texto literal" (I, 52; I, 91). Se trata de "un poema en negro, una historia cuyos protagonistas son la noche y la soledad" (II, 115). Y dice, de manera tajante:

... ya es mucho si el Martín Fierro se orienta hacia las realidades de las entrañas de la tierra y no hacia las imágenes ilusorias del orbe ocular. Ya es, por lo pronto, el poema nocturno, el poema donde casi todas las escenas importantes ocurren de noche, un vaciado en hueco y en azabache, de la realidad... Así resulta una "toma" de la realidad sobre la misma película, en el negativo, que es la imagen cierta y trascendental del mundo (II, 382-384).

Existe una vida pública y una vida privada de Hernández, y a esta última corresponde su yo creador, que está en "el lado nocturno del alma" (I, 27). El propio protagonista del Poema encuentra su personalidad más acabada en la oscuridad: "Así [Fierro] se desvanece cuando intenta pasar de la noche al día, sujeto a su destino incompleto de Doppelganger. Tránsito para el cual necesita antes cambiar de nombre" (I, 31), y el Poema acaba cuando los personajes se dispersan en la noche.

La idea de obra "censurada", "de espaldas", "por omisiones", evoca analógicamente la antítesis entre diurno y nocturno, literal y críptico, o, como dice tomando palabras del propio texto de Hernández, el contraste entre "sonido" e "intención":

El texto dice literalmente intención; lo que equivale a establecer que contiene un sentido que no es el literal. Pues lo curioso es que ese sentido fue captado por el paisano, y que el

sentido que creyó encontrar el crítico sagaz, el hombre culto, es el sentido literal embrollado en su propia cabeza (II, 197).

Más aún, "lo gauchesco" se acerca al plano de lo censurado o subliminal, vital, nocturno: "Ese mundo rudo y cruel con que [el Autor] se encuentra de pronto, al que cae como a un infierno, eso es lo que perdura en el Martín Fierro" (I, 34). Es el oscuro e incierto "infierno" de la frontera (I, 112).

d. Doxa y heterodoxia

Otra antítesis excluyente es la que se establece entre los demás críticos y el propio ensayista: es el caso de la construcción de una imagen de la doxa en el texto. Las más diversas posiciones críticas en torno al Martín Fierro quedan asociadas por su negativo, con la designación general de "nadie", "ningún crítico", "la otra crítica", "nuestros críticos", opuestos al "yo" de la enunciación, que es la imagen del ensayista en su propio texto, y cuya mención se ve siempre reforzada por una expresión negativa: "A nadie ha extrañado --que yo sepa-- que el Martín Fierro sea la obra de los motes y los anonimatos..." (I, 100); "Nada se dice, nada se sabe de él" (I, 38), dice refiriéndose al carácter superficial de los datos sobre la vida de Hernández.

En otros casos, el ensayista denomina genéricamente a sus "rivales" como "los demás críticos", "los exégetas" ("De no existir esas advertencias [sobre un sentido no literal] la lectura del Poema habría sido sencilla, tal como satisfizo a los lectores cuasi

analfabetos y a los exégetas, que por lo regular se quedaron a mitad del camino de aquéllos", I, 48), "la crítica":

Finalmente, esta crítica que con un ojo mira al lector y con otro al estrado de los jueces y a los lectores, puede desnaturalizar la Obra, invalidando una de sus bellezas más grandes, acaso donde el Autor alcanza lo sublime, para ajustarla a un prejuicio de aula de colegio de monjas (II, 221).

La generalización es en este caso un recurso descalificador que permite al ensayista vincular a toda la crítica anterior a la suya propia con un común denominador: se hace equivaler las críticas por la negativa: todas --desde las mejores hasta las peores-- coinciden en lo que no descubrieron, todas coinciden en el error, y a partir de ello es posible construir una imagen negativa de la crítica,²⁰ a la que dedica sus peores dardos y un tratamiento en muchas ocasiones irónico (cf. I, 44).

Según el ensayista, la clave de la buena lectura queda ya planteada por el propio Hernández, cuando escribe que su Poema será para algunos sólo sonido, y para otros intención. El ensayista se autovalida como el exégeta que interpreta el sentido profundo del texto original, contra la crítica que leyó mal el Poema. Así, la propia crítica a la crítica del Poema que emprende Martínez Estrada se hace remontar a una oposición básica de lecturas que él advierte en el propio Poema: errará quien deje de leer la "intención" del

²⁰La construcción de esta imagen negativa de la crítica en el texto se debe contrastar con el empleo que el propio ensayista hace en varias ocasiones de fuentes y citas aisladas, en cuya consulta se apoya y a las que incluso aprueba.

Poema, esto es, su sentido, para atender sólo a los "sonidos", es decir, a lo superficial:

...comenzaron a verse las letras y se dejó de ver el sentido; al fin no se vio lo que estaba escrito, sino lo que estaba impreso. Resultó el "otro Martín Fierro", el de ellos, el apócrifo, empequeñecido--porque la lupa empequeñece el todo a lo que cabe en su lente--, el victorioso, el de la policía que le dio muerte. El Martín Fierro de sus enemigos (II, 228).

e. Civilización y barbarie

El ensayista toma esta oposición, ya clásica como modo de interpretar la historia argentina, y se propone cambiar su signo.²¹ Concretamente, al contrario de lo que hace con la Ida y la Vuelta, advierte una relación inclusiva donde tradicionalmente existe una antítesis excluyente.

Martínez Estrada jugará de varios modos con esta oposición. En primer lugar, invertirá sus signos, para así contestar a quienes ven en lo bárbaro algo malo y en lo civilizado algo bueno, y afirmar la legitimidad de ambas:

En el Poema se dice repetidas veces que la ciudad es del hombre instruido y el campo del ignorante; pero esta antítesis, que

²¹"Para Sarmiento la ciudad era el ámbito que expresaba a la civilización y coexistía con la barbarie asentada en la campaña [...]. Por otra parte, 'la vida primitiva de los pueblos, la vida eminentemente bárbara y estacionaria asoma en los campos argentinos' [...]. Civilización y barbarie, como conceptualizaciones culturales más o menos restringidas, comenzaron a circular en el Río de la Plata desde principios del siglo XIX [...]. Alberdi, en 1838, sostiene que el progreso de la sociedad es resultado del enfrentamiento, siempre en lucha, 'de la libertad y de la tiranía, del progreso y del stau quo, del porvenir y del pasado, de la civilización y de la barbarie'. Cf. Félix Weinberg, "La antítesis sarmientina 'civilización-barbarie' y su percepción coetánea en el Río de la Plata", Cuadernos Americanos, núm. 13, 1989, pp. 97-100.

también el Facundo sentaba con demasía y buen tino a un tiempo, tiene en el Martín Fierro un sentido de valor distinto. Entre nosotros no se ha sentado todavía la coexistencia de dos series de cosas y de fenómenos sociales que poseen, cada una, la misma legitimidad de ser con todos sus propios atributos. Esa dicotomía está hecha claramente en el Poema, y una de las causas de que no haya sido entendido a fondo es que poseemos sólo un criterio de juzgar la civilización y la cultura, el de Sarmiento, que trazaba una perspectiva desde el foco urbano hacia el interior del país. En muchísimos conceptos la visión opuesta es igualmente válida... Tratar nuestros fenómenos sociales con una norma forjada para las agrupaciones urbanas, y leer el texto de nuestra realidad campesina con el mismo criterio que la realidad de las ciudades, que se han formado según otras leyes y fines, es empezar por hacer incomprendible lo auténticamente rural... (II, 196).

A los valores de civilización (bueno) y barbarie (malo), tradicionalmente asignados desde el centro, "desde el foco urbano hacia el interior del país", es posible contraponerles "un sentido de valor distinto". Y "sentido" indica aquí significado pero también dirección, con lo que se enfatiza el carácter geopolítico de la asignación de valores: al sentido que va del centro urbano al margen rural se puede oponer el sentido que va del margen al centro, y que da un nuevo significado a la relación.

Martínez Estrada retoma el "lema" sarmientino de "civilización y barbarie", profundamente arraigado como forma de leer la propia historia argentina, y le añade una réplica breve y contundente:

El lema "Civilización y Barbarie", que Sarmiento adopta como significativo de la ciudad y del campo, revela esa pugna en toda su candorosa simplicidad --como si la ciudad no fuera bárbara en el mismo grado que civilizado el campo... (II, 276).

El ensayista presenta la oposición civilización vs. barbarie y la relaciona, siguiendo a Sarmiento, con otra oposición, ciudad vs. campo, que hace corresponder a la primera (identificación de

los dos primeros términos y de los dos segundos), para de inmediato proceder a su cruce apoyado en una amplificación (ciudad-barbarie vs. campo-civilización).

El ensayista invertirá los signos de ambos términos: si lo civilizado era lo bueno y la barbarie lo malo, se trata de mostrar que la civilización implica, desde su nuevo punto de vista, perversión, y la barbarie, naturalidad y pureza.²² Oposición que nos remite, una vez más, a la antítesis diurno-nocturno ya examinada.

En segundo lugar, Martínez Estrada mostrará que esos dos "mundos", el civilizado y el bárbaro, otrora cerrados, entran histórica e irreversiblemente en relación a partir del siglo XIX. Al evocar la Argentina anterior a las guerras civiles del siglo pasado, dice:

Entonces, el interior de la campaña y las ciudades eran dos mundos [...]. La guerra entre la ciudad y el campo, entre la tierra labrantía y el erial, entre el ciudadano y el paisano, es lo que da carácter a nuestra formación ulterior (II, 275-276).

El ensayista selecciona elementos que, mediante sinécdoque, nos refieran a esos dos orbes: los primeros términos de las comparaciones remiten al orden urbano, y los segundos al orden rural. Establece además, de manera totalizadora, que se trata de

²²Recordemos el tema de la "vuelta a la naturaleza", de larga data en la literatura, y que se reactualiza, en nuestro siglo, en autores que reaccionan ante los fenómenos generados por la civilización industrial. Este tema ha sido muy bien estudiado para el caso de la generación del 98.

dos "mundos" o entidades contrapuestas, con lo que refuerza el efecto contrastante de su enumeración.

En tercer lugar, advierte que la relación civilización-barbarie es una "convención de valores":

Pero cuando hay por un bando el cristiano civilizado y por otro el pagano salvaje, los hechos cambian de sentido y valor: la civilización es, más que un contenido de sustancias, una convención de valores. Ya lo dijo Nietzsche (II, 308).

Y de esta "convención de valores" es en buena medida responsable la generación del 80:

...para estos pioneros de la nacionalidad que se genera espontánea en 1880 la barbarie es el pasado y no el campo, civilización el presente y no la ciudad. Es claro que lo importante del pasado es el campo, y lo del presente es la ciudad, mas en el discrimen de estos valores de la cultura y de la civilidad estos cortes arbitrarios de la historia y de la cultura no tienen sino significado de esquema ... (I, 301).

En este caso, a la antítesis de la doxa (barbarie-pasado, civilización-presente) superpone su propia antítesis, expresada mediante negación ("...y no el campo", "...y no la ciudad"), y los cruza luego en una nueva antítesis que los incluye (el pasado y el campo; el presente y la ciudad), para a la vez criticar el carácter arbitrario y esquemático de todo corte valorativo.

La civilización nos ha presentado una posible forma de ver la barbarie --en resumen, la de Sarmiento--, mientras que es válido ver la civilización desde la óptica de la barbarie, como lo hace Hernández, ya que es precisamente el Martín Fierro, según nuestro ensayista, la obra donde por primera vez y de manera orgánica se lleva a cabo esta inversión de valores:

Hernández había sentido y observado la diferencia en los valores humanos que existía entre el gaucho y el canalla de las urbes; entre el paisano y el ciudadano; entre el hombre sin cultivar y el hombre sin corromper (II, 166).

Para mostrar la extrema oposición de ambos "mundos" u "orbes" e invertir sus valores, asocia en varios pasajes de su obra el rural a lo instintivo, vital, orgánico, fértil, y el urbano a lo racional, esclerosado, petrificado, estéril.

La oposición civilización-barbarie se particulariza también en dos libros básicos de la cultura argentina, que Martínez Estrada insiste en poner en relación: "...el Martín Fierro es el reverso del Facundo", nos dice (I, 36). Curiosamente, la idea de un "reverso" remite, por una parte, a lo diametralmente opuesto ("El Martín Fierro es el anti-Facundo", dice en I, 274) , pero por la otra a lo totalmente complementario, como lo pueden ser la cara respecto de la cruz o el positivo respecto del negativo. Esta sugestiva puesta en relación se aclara más adelante, cuando explica que ambas obras son capitales y complementarias para emprender una reconstrucción total de la realidad argentina (I, 298).

Finalmente, el ensayista nos mostrará que no basta con cambiar los signos de civilización y barbarie. Irá más lejos al dejar entrever que la relación de ambos términos no es una mera coexistencia, sino una relación hegemónica, semejante a la relación que Nietzsche advierte entre lo apolíneo y lo dionisiaco. El tipo de coexistencia de estos dos órdenes socioculturales es tal que uno subordina al otro y lo margina, generando miseria y falta de vínculos sociales.

Martínez Estrada encuentra que la lectura de Hernández permitirá descubrir una nueva forma de enfocar la antítesis civilización-barbarie. La visión diferente de Hernández está avalada por la grandeza artística, por la posibilidad de captación intuitiva de un orbe olvidado, y esta grandeza --de un orden distinto del racional--, es la que permite la "insurrección" de lo rural.

Para mostrar que la relación de coexistencia conlleva extrañeza, desconocimiento u olvido, el ensayista habla de la realidad rural como marginal, alojada "fuera", a la vez que "detrás" o "debajo": "calar o retroceder hasta el pueblo" (I, 466), dice, idea que se refuerza con "lo que no vemos porque es lo que somos y lo que no queremos ser" (I, 466). De allí que resulte imposible escribir para el pueblo (I, 468), si éste queda detrás, debajo, olvidado, sumergido, y de allí que los gauchescos sean poetas que se pongan "fuera" de la literatura oficial (I, 468). Todo esto le permite validar la idea de que lo popular, rural, es anterior o básico respecto de lo urbano, aun cuando sea el orden urbano el que lo convierta en secundario. Para desenmascarar al orden impuesto hay que mostrar que es impostor, falso, artificial.²³ De allí que, inversamente, enfatice que lo que quedó relegado, atrás, es lo auténtico, como auténtico es el Poema. Para

²³Cuando, por ejemplo, los ideólogos de la Reorganización Nacional y los escritores que fueron sus voceros deciden excluir al indio, se genera todo un "mundo" falseado y apoyado en la impostura: "Mundo sin poesía y sin realidad, sin otro pasado que el que se ha hecho para vivir sin cargos de conciencia y sin necesidad de mirar de frente su imagen verdadera" (I, 189).

ir adelante, y así fundar una verdadera tradición literaria y cultural, será necesario volver atrás. Escribir el Poema es "volver las espaldas a lo culto". Es también un anacronismo, "un regreso", una revolución que consiste en la restauración de lo colonial o español puro. El orden excluyente "omite" las fuentes de la literatura popular, "intentando crear una 'literatura' argentina artificial, como producto de laboratorio" (I, 468). Y a la gauchesca sólo le queda instituirse como "una literatura fuera de la literatura" (II, 467), convirtiéndose en "poesía sin poesía" para la que lo civilizado resulta "forastero" (I, 467).

De este modo, la oposición civilización-barbarie, primero relacionada con la antítesis campo-ciudad, se enriquece al vincularse con la oposición culto-popular y nuevo-tradicional.

2. Paradojas

Ya hemos dicho que las antítesis que permanecen sin resolución a lo largo de la obra dan lugar a paradojas con ellas relacionadas. En muchos casos la paradoja se abre camino en el ensayo de modo espontáneo, como una "conclusión" natural de las premisas antitéticas. Pasemos ahora a examinar algunas de las diversas modalidades que adquiere la paradoja:

a. Hernández contra sí mismo

La afirmación de la existencia antitética de dos Hernández

permite al ensayista refutar las ideas convencionales en torno al autor del Martín Fierro. Dice Martínez Estrada al hablar del Autor:

¿Es que su obra ocasiona el desapego de los suyos [...]? ¿O acaso porque se siente desapegado, extraño, forastero, es por lo que emprende incésantes giras [...]? Cuando uno se va es porque ya se ha ido. Hernández repartió sus papeles y ocultó durante cuarenta años sus manuscritos y borró sus huellas. Los demás han cumplido su mandato, con fidelidad y con amor. Sin saberlo, cumplieron el plan de un destino que él sintió con todo su conminatorio rigor. Cuando penetra en la Legislatura, ya ha dicho qué es la ley [...]. Esa [la de hombre civilizado] es su imagen atesorada y para que perdurase tuvo que perder la otra, la de todos los días y la de sus andanzas. Esta imagen se ha confundido con la del pueblo ... adquirió la imprecisa realidad del hijo de su alma, y nos empuja a que busquemos su historia y su persona viviente en los versos del Poema. La falta casi total de material biográfico ha impedido que se reconstruyera una imagen falsa de él. Esa circunstancia ha preservado a Hernández de la profanación, que pudo resultar tanto de la falta de sentido para comprender su Obra como de una admiración insensata...Cuántas obras se han escrito para restaurar de él una imagen semejante a la de su retrato han elogiado su doble (I, 40-41).

Como se descubre a primera vista, una cadena de paradojas imprime carácter singular a este particular modo de referirse a la biografía de Hernández, desde los más diversos ángulos. Un primer grupo de paradojas se refiere al porqué de su alejamiento de los suyos, ¿causa o consecuencia de su obra? "Cuando uno se va es porque ya se ha ido": paradoja que alude a las anteriores y a la vez remite a un nuevo tema: los resultados del alejamiento de Hernández, su propia determinación de borrar todas las huellas de su vida. Y de esta certeza se desprenden varias consecuencias, planteadas todas de manera paradójica. La primera: el verdadero Hernández quedó en su obra y a la vez en el pueblo que él cantó: se volvió determinada al volverse indeterminada. La segunda, crítica a los malos biógrafos y a los admiradores superficiales: la falta

de datos preservó a Hernández del desconocimiento.²⁴ La tercera: lo mucho que se ha escrito sobre él no constituye sino una tarea inservible: sólo se conoce su doble, pero no el verdadero Hernández. Lo que se sabe sobre él es lo que no se sabe.

b. Hernández contra su obra

La existencia de una oposición ideológica entre las dos partes del Poema se puede comprobar a través de demostraciones paradójicas, como es el caso de la "traición" de Hernández a su propia obra.

En la Ida era Martín Fierro quien decidía de su destino; en la Vuelta es Hernández; pero tal es la violencia que necesita ejercer sobre su personaje, que sólo consigue recuperarlo a costa de la pérdida de su personalidad...La verdad es que Hernández no encuentra cómo continuar el argumento, aunque encuentre cómo continuar el Poema (II,70).

En este caso la paradoja se plantea a continuación de la antítesis, y a su vez es secundada por otra paradoja que se apoya en un isocolon, con igualdad de estructura sintáctica.

Para dar mayor énfasis al divorcio entre el Hernández de la Vuelta y su Obra, y a la violencia que implicó continuarla, el ensayista dota de autonomía al propio personaje, que decide su destino, y al argumento, que se independiza del Poema. Más aún: ni siquiera la violencia logró "domeñar" al personaje: "recuperarlo" implica "perderlo". ¿Por qué el ensayista recurre a una paradoja?

²⁴Inversamente, dice en I, 39: "Su fama le había dado la muerte".

Porque ambos términos de la contradicción son necesarios para la cabal comprensión de lo que implica una contradicción ideológica como la existente entre *Ida y Vuelta*.

El divorcio ideológico entre las dos partes del Poema da lugar a una serie de situaciones paradójicas: el Poema se vuelve contra su Autor, y el Autor contra su Poema: "Su propio libro le parece extraño; lo considera con menosprecio" (I, 239). El crítico deberá "defender a Hernández de sí mismo" (I, 238), al tiempo que el Poema se "insubordina" contra su Autor, y "se desarrolla por sí mismo" (I, 239). La propia contradicción entre la *Ida* y la *Vuelta* lleva al ensayista a preguntar, respecto de *Martín Fierro*, "¿No vuelve para tener que partir de nuevo, esta vez para siempre?" (I, 239).

De la confrontación de ambas partes de la obra, surgen también contradicciones que se traducen --siempre según Martínez Estrada-- en un texto y un protagonista desvirtuados. De allí otra paradoja: la continuación de la *Ida* no es la *Vuelta*, sino el Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez (II, 229), novela cuyo protagonista es un malevo que manifiesta las mismas características que el gaucho matrero de la *Ida*, impulsado por "cierto ánimo vindicatorio contra los abusos de la autoridad" (II, 319).

La existencia de dos "autores" (uno de ellos autor racional y el otro creador irracional) convierte a uno de ellos en el fiel y al otro en el traidor: "Tampoco Hernández pudo explicar su Obra y la traicionó" (II, 491).

Una de las posibles vías en las que desemboca esta cadena paradójica es la autovalidación de la labor del exégeta, a quien

toca recuperar al Martín Fierro auténtico. Esta autovalidación también toma la forma paradójica: el lector extemporáneo es mejor que el lector contemporáneo:

Hoy, cuando han desaparecido todas las notas de la realidad objetiva que lo engarzaban, es cuando el Martín Fierro verdadero, el que sintió Hernández, va tomando su verídica fisonomía moral, en el plano de los invariantes históricos, y entre esos invariantes, la forma y el contenido mismos del Poema, que nos es posible valorar con más justicia que sus contemporáneos. No pudo sostener Hernández la tesitura de la Ida en la Vuelta [...]. La verdad es que Hernández, en la Segunda Parte, transigió atribuyendo a su gaucho la personalidad de un ser individual, de un hombre nacido de madre. Aquí procura no recoger los hechos comunes a todos los gauchos, sino diferenciarlo, perfilarlo, darle rostro y ciudadanía... Pero la vida que le da Hernández --la que le había dado la crítica miope-- como Martín Fierro-padre de sus hijos [...] se la quita como gaucho-emblema de desdichas (II, 351-2).

La misma concatenación de paradojas que apunta a explicar la desnaturalización del personaje, sirve para validar la necesidad de una nueva lectura.

c. Alusión por elusión

Uno de los rasgos fundamentales del Poema, al que Martínez Estrada alude de manera hiperbólica con el objeto de lograr un efecto más tajante, es el valor de la elusión: "El Poema todo está detrás del texto literal" (I, 52), dice el ensayista. Emplea una paradoja para enfatizar que no se trata simplemente de la elusión de elementos aislados, sino de la existencia total de un Poema en negativo, que puede reconstruirse a través de las omisiones y supresiones, y éste es el texto verdaderamente significativo: lo que se da por sabido "sigue siendo lo importante, pero no porque se expone o analiza, sino porque se ha omitido" (I, 126). "Ese mundo

[fronterizo], esa tierra de nadie, no es descrita en el Poema. Queda descrita por implicación" (I, 113).

Emplea otras paradojas para mostrarnos que es gracias a su elusión como los elementos del Poema tienen fuerza expresiva: "...Lo social surge con mayor fuerza precisamente de esa falta de formulación taxativa" (II, 123). O bien: "...más que aquello que Martín Fierro y Cruz [...] cuentan, lo que callan [...] un mundo de paz, amor y trabajo al cual Martín Fierro ha vuelto la espalda" (I, 49).

De la misma manera, el ensayista habrá de mostrarnos que el modo de no describir el paisaje, de no mencionar lazos parentales o hábitos de trabajo es precisamente lo que hace al Poema grande y significativo. Hernández desobedece las convenciones realistas de su época, y elude la pampa como paisaje, elude la descripción de los personajes, etcétera. De este modo, nos da un Poema escueto y esencial, basado en la supresión de todo accesorio.

El descubrimiento de un texto detrás del texto literal valida la propia presencia del ensayista como quien habrá de descifrar ese Poema en negativo. En efecto: ya desde el comienzo del ensayo Martínez Estrada nos previene, retomando una expresión contenida en el propio Poema, que los versos de Hernández para algunos serán sonidos y para otros intención, y de allí la posibilidad de afirmar que existe un sentido literal vs. un sentido críptico (I, 48). Es necesario, además, demostrar que no se trata de elementos residuales aislados, desechados del texto, sino de elementos que conforman un poema en negativo con unidad y legalidad propias.

Con un sentido semejante al de la expresión popular: determinada cosa o persona "brilla por su ausencia", Martínez Estrada dice, hiperbólicamente:

Esos elementos residuales desechados por Hernández [...] son los que dan valor a su Obra. Porque, como dice en el Poema el Moreno: las sombras sirven para destacar la luz. Para sentir íntegramente el Poema, para captarlo en sus múltiples dimensiones, es preciso penetrar en la tiniebla, reconstruir las cosas, los seres y las relaciones entre ellos que quedaron en la sombra. En ninguna obra escrita conforme a la técnica de la historia, de novelistas o poetas, ha quedado sustraída tanta sustancia histórica, viva; en ninguna esa sustancia histórica, viva, sustraída, influye desde su nada tan poderosamente... (II, 127).

Una serie de imágenes visuales nos remite al juego de luces y sombras y a la oposición diurno-nocturno. Se elude el término "ver" (y las ideas afines de comprender o intuir), aunque las ideas de "captar", "destacar", "reconstruir", conducen a la misma idea. Lo que está presente (vs. lo que está en la nada),²⁵ lo que está incluido (vs. lo desechado), lo que está iluminado (vs. lo que está en sombras), es decir, lo que más se ve, es lo menos significativo y lo que carece de vida y de sustancia histórica. Analógicamente, agreguemos, la barbarie (lo orgánico) es necesario a la civilización (lo cristalizado) e influye desde su nada poderosamente. Puestas en este contexto, las paradojas de la presencia de lo ausente cobran mayor sentido. No se trata simplemente de revalorizar la elusión como recurso técnico, sino más bien de invertir los

²⁵En otra parte se refiere a "descender al montaje de la obra" (I, 48).

signos de lo presente y lo ausente, lo dicho y lo omitido, manteniendo una tensa relación de dependencia entre ellos:

...se podría señalar un motivo de lo sublime, y son las ausencias, los silencios. Lo que falta en el Poema acaso es lo que da relieve a lo que hay. Diría que el fondo del Poema, lo que lo envuelve, el cielo, el campo, el silencio, la soledad, la muerte, la tristeza, lo que no está contado como tal cosa, aludido, evitado, es lo sublime [...]. Es lo sublime con nada, precisamente lo sublime con lo que el poeta no ha dicho, con lo que ha dejado en la masa de donde extrajo la pasta para sus figuras, en el género de donde recortó las historias, en el mundo que no se sabe si existe, pero que está sosteniendo con su inmensa tierra a estos miserables y pobrecitos personajes, que en ocasiones parecen reproducir en lo humano simples vidas de animales de los campos: la vizcacha, el zorrino, el peludo, el chajá [...] ¿Es que la impresión de lo sublime nace de que ocurren cosas de animales a seres humanos? (II, 184).

"Lo sublime con nada", "lo sublime nace de que ocurren cosas de animales a seres humanos", el mundo que no se sabe si existe pero sostiene, en su grandeza, a pobres y simples vidas, constituyen una sucesión de paradojas.

d. Los hijos de nadie

A nadie ha extrañado --que yo sepa-- que el Martín Fierro sea la obra de los motes y los anonimatos [...]. Intencionalmente Hernández ha quitado a los hombres --y absolutamente a las mujeres los nombres con que se los podría identificar. Estos seres están menos individualizados que el ganado que lleva en el anca o en las orejas la marca o la señal de un establecimiento. Pertenecen al ganado orejano, a los hijos de nadie que no son nada. El único que lleva nombre y apellido es Martín Fierro, y no se puede asegurar que no obedezca a un simbolismo [...]. Acaso darle a Martín Fierro nombre y apellido fue el recurso más sagaz para quitarle definitivamente toda personalidad verdadera (I, 100).

Este pasaje comienza con una referencia mordaz a la crítica. "Nadie" (y ese nadie agrupa absolutamente a todos los críticos que

no son Martínez Estrada) advirtió un aspecto que, por lo que se dirá de inmediato, resulta muy significativo en el Poema.

Páginas atrás se caracteriza el modo en que Hernández pergeñó la vida del Hijo Mayor: "construir una biografía sin ningún elemento biográfico" (I, 90). Y para acentuar la soledad existencial de este personaje, que purga en la cárcel una condena sin culpa, la paradoja se apoya en un quiasmo: "Así el Hijo Mayor gira en torno de su idea fija, o su idea fija gira en torno de él" (I,91).

Llegamos así a uno de los puntos más altos del ensayo, donde la intuición artística del ensayista hace confluír paradoja y metáfora para a la vez dar apoyo a uno de las claves ideológicas del ensayo: los gauchos son "los hijos de nadie que no son nada":

Estos seres están menos individualizados que el ganado que lleva en el anca o en las orejas la marca o la señal de un establecimiento. Pertenecen al ganado orejano, a los hijos de nadie que no son nada (I, 100).

Se entrecruzan así dos conceptos correspondientes a órdenes diversos: el hombre y el animal. "Orejano" es el animal sin marca, mostrenco, y es a la vez el animal arisco. La pampa es el lugar donde el hijo del hombre europeo se desciviliza, dejado de la mano de sus padres, de la misma manera en que el animal doméstico se vuelve cimarrón.²⁶ En la pampa el animal le ganó histórica y

²⁶El hijo de blanco e india se vuelve así "guacho" al mismo tiempo que desarraigado: "¿Cuándo comenzó el paisano de los campos sin linderos su peregrinación? Esto es absurdo averiguarlo: cuando comenzaron los hijos del blanco y la india a encontrarse desplazados de su propio hogar --los 'guachos'-- [...]; cuando se diferen-

económicamente la partida al hombre: en el momento en que en la Argentina se consolida el modelo ganadero exportador, empiezan a importar más las cabezas de reses y ovejas que los hombres.²⁷ Así la historia se hace carne en el hombre (se hace destino) hasta deshistorizarlo y desculturalizarlo, en suma, deshumanizarlo.²⁸ No se conforma Martínez Estrada con una tibia comparación entre hombre y animal. La analogía que descubre entre ambos términos delata cierta "participación" en rasgos que los acercan.²⁹ Y los rasgos que los acercan surgen, precisamente, en el momento en que se establece una divergencia histórica y económica entre ellos.³⁰

ció la población estable de los pueblos de la población trashumante de los campos. Lo fundamental en él es la movilidad, la falta de arraigo y, consecuentemente, el instinto ambulatorio" (I, 238).

²⁷"Para poseer el ganado era preciso poseer la tierra, pues, como indicó Sarmiento, aquél formaba parte de la propiedad inmueble hasta que la marca la sujetó al hacendado. Pero aun así, en campos sin delimitar, señalaban ellas la propiedad de la tierra, donde pisaran [...]. El lema era: 'Civilización contra barbarie' [esto es, apoderarse de tierras y animales todavía en manos del indio]" (I, 135).

²⁸"La llanura lo impele a marchar y despierta en él atávicos instintos migratorios. Por muchísimos siglos el hombre fue un animal trashumante" (I, 171).

²⁹Raimundo Lida considera "gravemente burlesco" este que denomina "epigramático esquema de historia y sociología": "el de la historia social del Plata resumida en el culto al ganado, a la vaca, culto que acaba por modelar al hombre de las pampas y luego a la vida toda del país". Cf. "Ezequiel Martínez Estrada, intérprete de la vida argentina", nota publicada originariamente en En Noticiero Bibliográfico del Fondo de Cultura Económica, 2a. época, núm. 1, nov. de 1948, y reproducida en Raimundo Lida, Estudios hispánicos, ed. de Antonio Alatorre y pról. de Carlos Blanco Aguinaga; El Colegio de México, México, 1988, p. 244.

³⁰"La industria extensiva de la ganadería dio al país su actual estructura pastoril [...]; pero no ha de creerse que esto se refiera sólo a la organización comercial, sino a cierto aire de establo que los viajeros perciben al desembarcar, y que hizo a

Es entonces cuando el animal se torna protagonista ("Un importante personaje histórico, la vaca", I, 147^{ss.}; "Vaca y caballos son las divinidades agrestes, y el ciudadano las acata y les rinde culto", I, 148) y el gaucho se vuelve uno del montón y un ser desarraigado:

Las gentes fronterizas del Martín Fierro poseen esa psicología del hombre sin raigambre, del morador del rancho que prefiere la intemperie y la libertad de movimientos más propia del vagabundo que del hombre libre, en una querencia de costumbres muy antiguas. Precisamente la movilidad irrefrenable de los personajes da a la Obra uno de sus caracteres constitucionales de Poema fronterizo (I, 171).

La asociación entre hombre y animal, "desculturado" el uno y "desdomesticado" el otro, hace que el lector advierta una correspondencia trágica entre el destino del gaucho y el destino agrícola-ganadero de la Argentina. Se invierten los valores: mientras importa la "genealogía" del animal, a nadie importa el "pedigree" del gaucho. El gaucho es el paria, el que no tiene adscripción a la tierra, adscripción que sí tiene el ganado ya que permite la formación de una "hacienda". El animal es lo permanente, el hombre es lo móvil. El ganado es esencial y el gaucho accesorio. El hombre en función del animal y no el animal en función del hombre. A partir de la consolidación del orden latifundista el hombre se desvaloriza y el animal se revaloriza.

Todas estas ideas relacionadas apuntan a una idea totalizadora: el desarraigo. Nada hay en el gaucho de marcas de pertenencia, de lazos de familia, etcétera. "Y lo peor era que esas uniones

Ortega y Gasset definir al país como una factoría" (I,150). Dice más adelante: "...el cuero constituyó una civilización, como la piedra, el bronce y el hierro" (I, 154).

[concubinatos], detestadas por los mismos que las celebraban, no arraigaban en la tierra ni en el cielo" (II, 355).

La "cruza de especies" que hace Martínez Estrada obedece a un sistema de conversión valorativo e histórico. Lo que permite "asociar" dos mundos diversos como el del gaucho y del animal es la lectura crítica de la historia, una lectura, una vez más, inversora de signos, que conduce a la crítica de un sistema de valores y de un sistema de explotación económica y política para cuya explicación última se debe recurrir a toda la historia de la cultura y la economía argentina.

Tanto los personajes del Poema, como los gauchos históricos en los que se inspiran, son parias, "hijos de nadie": expresión que subraya el sentido de orfandad al mismo tiempo que la falta de individualidad. De allí incluso la posibilidad de buscar en "guacho" la voz de la que se deriva "gaucho" (metátesis). Tal es la aseveración contenida en la expresión "de guacho, gaucho" (II, 442). Esta expresión sintetiza la idea de que el gaucho es un paria social y, al mismo tiempo, pretende dar cuenta de la etimología de la voz 'gaucho'.

Estas paradojas remiten al texto, pero a su vez encontrarán nuevo sentido cuando se las vincule con el contexto, esto es, con un determinado modo de producción, que paradójicamente lleva el nombre de "civilización del cuero" (término realmente existente en la historiografía argentina, pero al que con inteligencia el ensayista habrá de dar el matiz paradójico correspondiente: ¿cómo llamar "civilización" a una de las formas más primitivas de

explotación económica?)³¹, y que empuja a un orden tal que valoriza más el animal que el hombre. Texto y contexto se interrelacionan. Con el recurso artístico de quitar los nombres, Hernández ha tocado un punto medular de la vida argentina. Esto a su vez nos proyecta hacia las técnicas de elusión presentes en el Poema y al problema de la falta de vínculos comunitarios. Además, nos remite a otras consecuencias: el recurso del anonimato dilata las dimensiones del personaje, lo vuelve tan amplio que lo convierte en un tipo, en la biografía de todo un grupo social y engrandece la idea de personaje hasta identificarla con el argumento mismo del Poema: "el argumento total es el personaje" (I, 101). A su vez, esto permite al ensayista comparar el Martín Fierro con otros poemas gauchescos: "Esto de singular que encontramos en el Martín Fierro, y que lo diferencia de todos los demás poemas gauchescos, no es lo biográfico y singular, sino lo común..." (I,70).

Una tercera instancia

El principio inversor de signos no se agota en sí mismo. No acaba al proponer una antiliteratura y una antihistoria, en contraposición simétrica a las ortodoxas. Las tensiones antitéticas y paradójicas dejan abierta la posibilidad de inclusión de nuevos elementos, así como de una reapertura del contrapunto. Y es precisamente aquí donde nos reencontramos con las categorías de

³¹"Pues el cuero constituyó una civilización", dice en I, 154.

análisis novedosas tratadas en el capítulo anterior: lo gauchesco, la frontera y el gaucho como tipo:

Entre Hernández y el personaje Martín Fierro, entre Hernández y el Poema, debemos colocar "lo gauchesco". Lo gauchesco debe ser estudiado aquí como un material plástico, como una sustancia que también debemos situar en un plano de proyección coincidente del Autor y del Poema (I, 34).

Se plantea una distancia entre Autor y Personaje, entre Autor y Obra, distancia necesaria para de inmediato introducir la posibilidad de conciliación a través de un nuevo elemento a cuya inclusión alude explícitamente el ensayista: "debemos colocar [...] debe ser estudiado...". Si el Martín Fierro es más real que otros poemas, no lo es porque capte lo obvio o describa lo que las convenciones realistas entienden como tal, sino porque es una "toma" de lo gauchesco a través de su vivencia.

Para citar otros ejemplos, si bien por una parte la antítesis civilización-barbarie queda planteada como tal, en otros pasajes de su obra el ensayista da un nuevo giro a partir de ella, y propone conciliarla a través de un tercer elemento nuevo, original. Entre el orbe de civilización y el orbe bárbaro surge la frontera:

El escenario del Martín Fierro es la zona fronteriza del dominio del gobernante y del dominio del cacique, de la nación constituida y del país salvaje, de la civilización y de la barbarie. Geográficamente es el deslinde de los campos de pastos tiernos y del desierto, de las praderas de cultivo y cría y de los ganados cimarrones y las hierbas naturales [...]. Las personas y la acción también oscilan entre uno y otro mundo, por igual pertenecientes a la civilización y la barbarie. El Poema mismo está ubicado en esta zona limítrofe y es, como sus elementos constituyentes, obra que contiene ambas formas de ser (I, 111).

En este ejemplo, la presentación del elemento novedoso precede a la antítesis misma, que adquiere así un carácter explicativo. El ensayista comienza por afirmar la existencia de un ambiente peculiar, tanto escenario del Poema como escenario geográfico. Para caracterizarlo, se vale de series de oposiciones formuladas a través de una sinécdoque. Tanto el Poema (texto) como la realidad a la que se refiere (contexto), están "ubicados" en esa zona indeterminada.

La frontera es inclusión de ambos mundos, donde se confunden gentes de diversa procedencia (I, 113), pero también zona de exclusión: "fuera de una y de otra ley, fuera de uno y de otro territorio: del del Derecho y del de la Fuerza, del de la Violencia y del del Orden" (I, 113).

La correlación de ambos términos, civilización-barbarie, encubre una subordinación del segundo respecto del primero.³² La "frontera" no es equidistancia o zona de encuentro, sino zona de relación entre una civilización hegemónica y una barbarie subordinada, zona de lucha y desencuentro:

La inferioridad de la causa del indio estaba en que necesitaba salirse de la ley, apelando a la guerra para defender sus derechos y su vida, mientras que el blanco necesitaba entrarse en la ley para combatirlos a muerte. La paz que el blanco proclamaba era la muerte del indio; la guerra del indio era la justificación de la violencia del blanco (I, 114).

³²En este caso se plantea un tipo de paradoja sutilmente diferente de las antes estudiadas. Si aquéllas pertenecían al tipo que Slaate denomina "coincidental" o "either-or type", en la que se ofrece un contraste insoluble, éstas pertenecen al tipo "elemental" o "both-and type". Las primeras marcaban el contraste entre elementos divorciados, las segundas, enfatizan la idea de tensión en la unidad. Cf. Slaatte, *op. cit.*, pp. 5-6.

Al habitante de frontera, que estaba "con el blanco en lucha pacífica, con el indio en lucha a muerte" (I, 114), no le queda sino una salida paradójica: "...servir los intereses de su enemigo para salvarse" (I, 114).

Si reparamos con mayor detalle en este ejemplo clave, veremos que a partir de la introducción de un tercer elemento nuevo, en este caso, la frontera, es posible reabrir la antítesis: ahora se trata de civilización y barbarie versus frontera. Analógicamente, si el español toma a la fuerza a la mujer indígena, el hijo de ambos será diferente de los padres, será un paria. Y la nueva posición antitética de fuerzas reabrirá el juego paradójico: servir los intereses del enemigo para salvarse.

Afirmar la posibilidad de una correlación donde se vio un divorcio permite a Martínez Estrada llegar a una superación de la antítesis a través de elementos sintéticos. Tal es también el caso cuando se introduce el tipo gauchesco, habitante de la frontera, que constituye un nuevo grupo social que no es absorbido, ni por el español, ni por el indio: "Son seres fronterizos, especie de mestizaje de dos formas de vivir más que de dos razas" (I, 112). Y así lo refleja el Poema, al hacer la semblanza de un tipo social más que de seres individuales:

...Es, en efecto, si no un mundo primitivo, un mundo elemental del que se han eliminado los puntales y el andamiaje de la civilización. La clase de relaciones entre los seres humanos, el modus vivendi en vigencia, pertenece a la barbarie, pero los personajes son productos de un estado superior, en quienes disposiciones naturales suplen los efectos de los principios

normativos...En lo que entienden por destino los personajes está la desproporción del combate entre sus voluntades y las fuerzas degradantes del medio... (II, 501).

El ensayista enriquece la oposición barbarie-civilización con un nuevo término: el mundo elemental de la frontera, donde se plantea la existencia de una "clase" de destinos. El empleo de expresiones adversativas ("si no un mundo primitivo...", "...pero los personajes") permite destacar la "desproporción" entre los términos puestos en relación, y dar marco a la inclusión del tercer elemento, que no es ni lo totalmente individual ni lo totalmente universal, sino lo típico. De este modo, lo que el personaje considera su destino individual es manifestación de un destino colectivo, de una "clase" de destinos.

Al afirmarse la existencia de elementos nuevos (lo gauchesco, la frontera, el gaucho como tipo), se reabre el contrapunto. Es posible, a partir de ellos, volver a trazar nuevas antítesis y nuevas paradojas, que servirán, por ejemplo, para realzar la originalidad del fenómeno representado por el gaucho fronterizo y por el Martín Fierro. Estas paradojas se agrupan con especial densidad en el capítulo dedicado a "Lo gauchesco", capítulo que constituye un esbozo de la puesta en relación del Martín Fierro con una historia de la literatura argentina.

Dice el ensayista en "Lo gauchesco" que la poesía gauchesca es un fenómeno nuevo, original en las letras argentinas: "El programa del 'Salón Literario' de 1837 queda reducido a un intento tímido [...] comparado con esa inesperada y desagradable empresa de crear una literatura totalmente argentina" (II, 466).

...Hidalgo, Ascasubi, Lussich y Hernández, al expresarse en las formas crudas del habla vernácula, no pudieron invocar una poesía ni una literatura oral o escrita que contuviese ya los temas, ya el lenguaje, y tuvieron que acudir a la realidad viva [...]. Nada literario servía de modelo a nuestros autores [...]. No tienen los poetas gauchescos fuentes escritas --ni folklóricas-- como los poetas cultos; recurren, sin guías ni mentores, a los yacimientos ricos en verdad que los precursores [...] habían omitido (II, 468).

Se comienza por afirmar de manera tajante la novedad de la poesía gauchesca, para luego encarecerla, mediante una primera antítesis que opone "intento" a "empresa" y finalmente mostrar, mediante otra antítesis, que no equivale ni a la literatura popular ni a la literatura culta, ni a la literatura colonial ni a la literatura de los emancipadores.

A su vez, el propio Poema implica una superación de la gauchesca, en cuanto está más cerca del habla auténtica del gaucho, del folklore, y, sobre todo, de la visión del mundo del hombre de campo (I, 470).

El ensayista no se contenta con oponer la poesía gauchesca a la poesía culta, sino que encarece en aquélla, y sobre todo en el Martín Fierro, que la supera, su calidad de "poesía no poética" (II, 138). De este modo, la gauchesca no es sólo una forma de poesía marginal que se pone "deliberadamente fuera" de la literatura, "fuera del canon poético" (II, 143). Es algo más, que resulta en apariencia contradictorio: es una poesía que no es poesía. Para resolver esta paradoja, será necesario remitirnos a la revalorización que hace Martínez Estrada de las formas poéticas populares y del habla campesina:

La literatura gauchesca era una emancipación a fondo hasta contra los mismos emancipadores [...]. Sin embargo, no realizan una revolución; sino que lo español de cepa popular reverdece en ellos [...] se aplican a tratar de lo propio en una forma nueva, que era la realmente vieja [...]. Los poetas gauchescos podían rebelarse de todo lo español, inclusive su literatura, sin salirse de ello (II, 466-7).

Martínez Estrada entronca explícitamente su paradoja con la de Unamuno, quien "establece la paradoja de que el género literario más argentino sea, al mismo tiempo, el más castizo de todos" (II, 467).

Y llega así a la paradoja del Martín Fierro:

Con el Martín Fierro la literatura gauchesca termina. Era un principio y sin embargo fue un fin [...]. Aquel gaucho que odiaba lo "godo" y al "godo" en persona, era la personificación de lo español puro que sobrevivía a la Independencia y que [...] encontró ese pasado de su sangre en el Martín Fierro mucho más que en los anteriores poemas gauchescos (II, 471-472).

Puesto en relación con la literatura gauchesca, de la que el Poema es deudor, pero a la que al mismo tiempo supera ampliamente, dice el ensayista: "era un principio y sin embargo fue un fin". Esto es, el Poema --que prometía ser una nueva modalidad de la poesía gauchesca que habría de superar el pintoresquismo y cierta visión ingenua de la realidad campesina que aún persistía en poetas gauchescos anteriores-- llega incluso a agotar el camino abierto por la gauchesca, y a ocupar "el territorio mismo de la poesía rioplatense". Por otra parte, el Poema acaba por devorar el folklore rioplatense y por convertirse él mismo en folklore.

En suma: en "Lo gauchesco" se descubre con especial nitidez un nuevo giro de la dinámica antitética y paradójica, que parece

seguir un movimiento en espiral. En efecto, si en un primer "giro" la literatura gauchesca se opone a la literatura oficial y constituye, paradójicamente, una literatura fuera de la literatura, en un segundo "giro" el Martín Fierro constituye una superación de la gauchesca, se distancia de ella a la vez que de la literatura oficial, hasta dar lugar a una nueva paradoja: "era un principio y sin embargo fue un fin" (II, 471).

Del mismo modo, si en un primer "grado" antitético se oponen civilización y barbarie, en un segundo "grado" la realidad de la frontera genera una nueva antítesis respecto de las anteriores, y también nuevos juegos paradójicos: el hombre de la frontera deberá "servir a los intereses del enemigo para salvarse".

El corrimiento de la dinámica inversora de signos, que parte de su divergencia de la doxa para pasar al margen, y de éste a la frontera, resulta en cierta medida homólogo al corrimiento que el propio ensayista vivió históricamente, del centro al margen de la cultura oficial, y del margen a la frontera.

Pensamiento epigramático

En El hombre y lo absoluto,³³ Lucien Goldmann demuestra la existencia de una relación necesaria entre el pensamiento paradójico de Pascal y el fragmento como forma básica de expresión en los Pensées. Algo parecido ocurre en Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Al modo racional y sistemático que tradicionalmente se

³³Península, Barcelona, 1968. Véanse esp. pp. 257ss.

aplica al estudio del Poema se opone un modo de proceder por iluminaciones e intuiciones, capaces de captar ese nivel más profundo del texto. De ahí el carácter "condensado" o "epigramático" que varios críticos han atribuido a su pensamiento.³⁴ El propio Martínez Estrada era consciente del valor del recurso del epigrama,³⁵ al que vinculó con la idea de paradoja. En el apartado "Todo aforismo como paradoja" de su manuscrito Sentido de la paradoja, compara el estilo sintético del aforismo con el estilo discursivo. Cito un fragmento:

[En el aforismo] la comprensión de las ideas toma un cariz paradojal, por

a) cierta desconfianza, como si en los bordes no hubiese nada[...]. En cambio en el discurso, abundante de palabras, se halla seguridad. Para cualquier inteligencia de tipo medio, la locuacidad es un razonamiento; y, como en el cuento del tío, el abundamiento de frases convence.

b) Toda síntesis no es una aclaración sino una conversión a fórmula; para simpatizar con ella hay que tener el hábito, no solo de lo sintético, sino del pensar selectivo. Lo sintético es siempre problemático, y lo extensivo (discursivo) es siempre explicativo. Aunque el aforismo (o teorema, axioma, etc.) sea síntesis de saber, "plantea cuestiones". Aunque el discurso sea tautológico y vacuo, tiende a convencer, es decir a "solucionar", a resolver el

³⁴Cf. Raimundo Lida, art. cit., p. 243. Por su parte David William Foster describe esta modalidad del ensayista para el caso de la Radiografía: "Cristaliza en un mínimo de palabras el sentido intrínseco de un problema". Véase art. cit., p. 124.

³⁵Considero "epigrama" a las expresiones breves, agudas y condensadas de que se vale frecuentemente el ensayista para dar expresión a sus intuiciones. Cf. Diccionario de la Academia, s.v. epigrama. Los rasgos del epigrama que trae el DRAE, "brevedad y agudeza", coinciden con los que brinda la clásica definición de Coleridge: "What is an epigram? A dwarfish whole./ Its body brevity, and wit its soul." Cf. Arthur Finley Scott, Current literary terms. A concise dictionary of their origin and use, London, 1965, s.v. epigram).

problema. Conversar sin ton ni son es muchas veces la mejor manera de ponerse de acuerdo [...].

Lo discursivo no es mejor ni peor, más claro ni más oscuro que lo sintético: es más persuasivo. De ahí la magia de los discursos... (p. 53).

En este pasaje se hace explícito uno de los propósitos de Martínez Estrada: "romper el acuerdo"; para ello recurre a un procedimiento sintético. "Lo discursivo", explicativo y persuasivo --y, en el peor de los casos, vacuo o tautológico--, que plantea soluciones, se opone a "lo sintético", que se caracteriza por plantear cuestiones, problematizar.

De este modo, el frecuente empleo de expresiones sintéticas y condensadas que muestran agudeza de ingenio, en muchas de las cuales Martínez Estrada asocia ideas a primera vista contrapuestas, se relaciona a su vez con la estrategia inversora de signos. El empleo de expresiones epigramáticas puede considerarse desde cierto punto de vista una estrategia de "inversión", ya que, si bien el epigrama en sí mismo no se basa necesariamente en la asociación de opuestos, en muchos casos para la gestación de estos epigramas Martínez Estrada se apoya en la asociación condensada de ideas contrapuestas. Tal es el caso de los ejemplos elegidos.

El empleo de estas estrategias epigramáticas permite a su vez imprimir un ritmo peculiar a la prosa de Martínez Estrada. Al poner estas expresiones sintéticas en sitios clave, el ensayista logra un efecto de tensión y distensión, de condensación y extensión, muy particular.

Así, en un movimiento de sístole y diástole, períodos cortos alternan con períodos largos; los unos son sintéticos, resumen una

idea, la aferran un momento sólo para de inmediato lanzarla a rodar nuevamente; los otros, que anteceden y siguen, extienden y analizan la intuición, la apoyan con innúmeros ejemplos. Las "células de significación" de tipo epigramático, puestas como están en el contexto, cumplen su función de síntesis y anuncio: se apoderan de un sentido para de inmediato soltarlo, enriquecido.

Como espero demostrar a través de los ejemplos que siguen, con este ritmo peculiar logra el ensayista reproducir en su propia prosa la tensión texto-contexto, las constantes salidas y entradas de uno a otro, al establecer una tensión similar entre el modo sintético y el modo discursivo, el empleo de expresiones epigramáticas y su explicación.³⁶

a. La estrofa es un poema

¿Cuál es la relación del epigrama con el todo? Tomemos como ejemplo el epigrama "la estrofa es un poema" (II, 12), que aparece en un párrafo más amplio destinado a describir la morfología del Poema:

Se puede tomar la estrofa como pieza autónoma. Su separación del Poema ni afecta a la economía del texto ni nos deja una pieza

³⁶Esto último se hace especialmente claro en el caso de otra expresión epigramática, que no analizaré en detalle porque no está directamente asociada a una paradoja. Se trata de la frase "de guacho, gaucho" (II, 442). Esta expresión sintetiza la idea de que el gaucho es un paria social y al mismo tiempo pretende dar cuenta de la etimología de la voz 'gaucho'. A la fuerza iluminadora de la misma sucede una distensión explicativa en la prosa, pues se requieren largos capítulos sobre el origen del gaucho, su condición económica y social, sobre las disputas etimológicas en torno a la voz "gaucho", etcétera, para aclarar el sentido profundo del epigrama.

desconectada, de valor impreciso, que sea menester reintegrar a su sitio para que recobre su cabal sentido. La estrofa es un poema. Puede hacerse la prueba tomando al azar cualquiera de ellas. La primera del Canto IX de la *Ida*: Matreriando lo pasaba Y a las casas no venía-- Solía arrimarme de día-- Mas, lo mesmo que el carancho, -- Siempre estaba sobre el rancho --Espiendo a la polecía, que contiene todos los elementos de ambiente, psicología, situación de ansiedad y soledad. Hernández trabaja separadamente cada estrofa; en cada estrofa, cada verso... (II, 12).

El párrafo comienza por una primera afirmación sintética que expresa un contenido semejante, aunque no idéntico, al de nuestro epigrama: "Se puede tomar la estrofa como pieza autónoma". Aquí la afirmación se encuentra matizada por el "se puede tomar" y "como": es posible considerarla así, y esto implica la elección de un punto de vista por parte del ensayista. "Autónoma", lo sabremos más adelante, se refiere a un texto con unidad de sentido, aunque por el momento no se aclara, y esto da "mayor autonomía" a la afirmación.

Viene luego una segunda proposición, más extensa, en la que se agregan nuevos datos: la separación no resta nada al texto: ni lo desvirtúa, ni lo empobrece, ni afecta al sentido de cada una de las estrofas que lo integran. Esta es otra forma de afirmar que las estrofas tienen un sentido cabal.

Llegamos por fin a nuestra expresión condensada: "La estrofa es un poema". Síntesis y al mismo tiempo intensificación de lo que se había dicho, ya que ahora el mismo contenido queda puesto de manera más tajante, a tal punto que no sabemos si esta intuición vertida en epigrama ha sido en rigor previa o posterior a las afirmaciones que la preceden en el texto.

Preciso es detenernos en uno de sus rasgos salientes: la condensación, ya que en su expresión sintética este epigrama contiene información sobre el carácter poético fundamental de la obra: ésta puede considerarse un poema por su unidad de sentido, por su redondez de rima y ritmo, por su calidad y por su hechura, ya que el epigrama alude también al modo de trabajo de Hernández (su costumbre de tratar cada una de las piezas de manera autónoma, la necesidad de una labor de montaje y la posibilidad de múltiples combinaciones, que dieron lugar a variantes en el texto). No estoy aquí, por cierto, examinando el valor de verdad de este epigrama, sino su riqueza connotativa. Más aún, el sentido de este epigrama "reverbera" en nuevas ideas a él asociadas por analogía, como la siguiente: "No solamente la estrofa es una pieza entera, viva, con personalidad, sino que es una concepción que no se subordina a lo anterior ni a lo que se sigue" (loc. cit.).

Estas afirmaciones, puestas en serie y separadas entre sí por observaciones y citas concretas traídas del propio poema, aluden a la estrofa ya construida, pero también al proceso mismo de su construcción; a la estrofa como pieza del Poema pero también al genio hernandiano construyéndola, y, si se obedece al sentido del contexto, al autor sacándola de la tradición poética rioplatense y elevándose así sobre sus congéneres gauchescos.

En nuestro ejemplo, "sístole" y "diástole" acompañan con su ritmo de períodos breves y largos la idea de relación entre estrofa y Poema (o poema y Poema) y la idea de autoría y tradición: Hernández toma de la tradición, cincela, trabaja, algo que puede

así volver, gracias a la concisión e independencia estrófica, al cauce de la tradición.

La intuición de que la estrofa es un poema seguirá reverberando todavía más adelante. Será uno más de los datos que, según Martínez Estrada, confirman el genio creativo de Hernández,³⁷ y seguirá vigente aun cuando se muestre que la estrofa, cuya perfección como poema se había ya encarecido, puede reducirse a una unidad de sentido en dos versos³⁸ y aun cuando existan estrofas de factura más primitiva y otras más elaboradas.³⁹

Curiosamente, podríamos aplicar en parte la caracterización que hace Martínez Estrada de la estrofa hernandiana a sus propios epigramas. No se subordinan a lo anterior ni a lo que los sigue;

³⁷"El Poema acaso no pertenece a Hernández, sino a la tradición de lo gauchesco en la literatura rioplatense. Pero esas piezas que acuñaba y cincelaba; esa joya inconfundible, sí le pertenecía" (I, 13). "Es muy posible que Hernández haya advertido, sobre todo en la lectura de los poemas gauchescos, que regularmente los primeros cuatro versos, de preparación, podían suprimirse con gran ventaja para la concisión del sentido. Pero atreverse a ello es acaso la mayor de todas sus osadías" (II, 19).

³⁸"El verso de ocho, como unidad ideológica y sintáctica, no se da en el Poema. La unidad, ya se dijo, son dos versos" (II, 15). Esta declaración nos recuerda la idea de Menéndez Pidal sobre el romancero viejo que aparece en su Romancero hispánico.

³⁹Al discernir la existencia de grupos estróficos más antiguos en los Cantos VII y VIII de la Primera Parte ("Dos anomalías dentro de la construcción regular en sextetas del Poema, se ofrecen en los Cantos VII y VIII, a mi juicio las dos piezas más antiguas de la Ida", II, 20), Martínez Estrada introduce una nueva variable, la histórica, que matiza la rotunda afirmación de "La estrofa es un poema", que parecía abarcar a todas las estrofas por igual. Sin embargo, la existencia de anomalías no desdice este epigrama, sino que lo reabre para introducir nuevos elementos que expanden su sentido (a veces haciéndole correr serios riesgos para su integridad).

pero, a diferencia de la idea de independencia y coordinación de elementos que sugiere el ensayista para la obra de Hernández, en su caso los epigramas van constituyendo un complejo entramado de "contracciones" y "expansiones" de ritmo y de sentido.

b. La sensibilidad tiene también su lógica

La positiva unidad del Poema está en su estilo. Hernández ha conservado desde la primera hasta la última estrofa la misma altura en todos los componentes artísticos: lenguaje, giros, comparaciones, reflexiones, intensidad emotiva, ingenio, maneras de ver y de decir.

La forma como el Autor construye su Obra se caracteriza por seguir el movimiento de la emoción más que el de la idea. El sentimiento guía inclusive el curso de los acontecimientos, y la coherencia del pensamiento resulta más del sentido contextual que de la redacción. La sensibilidad tiene también su lógica (II, 47).

Este pasaje se abre y se cierra de manera epigramática. Se comienza afirmando que la unidad está en el estilo, de modo tal que la concisión de la frase refuerza la idea misma de "unidad". Un poco más abajo, el ensayista afirma que entre ambas partes del Poema hay "diferencias de estilo" (II, 47), para apenas unos renglones más adelante referirse a diferencias de matiz entre el estilo de la Ida y la Vuelta. A la rotunda afirmación del epigrama pueden seguir otras declaraciones que lo matizan. Sin embargo, esto no parece preocupar al ensayista, empeñado como está en verter esta primera intuición de manera nítida. Luego aclara y acota qué entiende aquí por "estilo": todo aquello que se refiere a componentes artísticos, a los que enumera. Esto es, al ensayista tampoco le interesa confrontar su definición de "estilo" con la que maneja, por ejemplo, la propia estilística, muy desarrollada ya para la

época en la que escribe estas páginas. "Estilo" es, en cada caso, lo que el ensayista entiende implícitamente como tal.⁴⁰

Y en el segundo párrafo, la "defensa" que él hace de Hernández constituye una autorreferencia a lo que él mismo está haciendo como ensayista: obedecer más "el movimiento de la emoción que el de la idea" y afirmar que "la coherencia del pensamiento resulta más del sentido contextual que de la redacción". Se definen así dos pares: "emoción" y "sentido contextual" versus "idea" y "redacción". Se abre de este modo un nuevo espacio de validez para el sentido del Poema y para su interpretación.⁴¹ Para defender enfáticamente los fueros de ese nuevo espacio, cerrará su párrafo con otro epigrama: "La sensibilidad tiene también su lógica", en el que retoma estos pares de opuestos, dando ahora un salto: no sólo es posible defender emoción y sentido; emoción y sentido corresponden a una legitimidad "otra", y como tales son tan legítimos como sus opuestos. Más aún, esto se declara de manera afirmativa con el fin de que resulte absolutamente claro y tajante, para así respaldar la certeza de lo que se dice: existe una lógica "otra". No es que la sensibilidad tenga en cierto modo coherencia: tiene lo que tiene su propio adversario: lógica. Y este epigrama se constituye así en el propio criterio de verdad contra el que deberá ser confrontado lo

⁴⁰El sentido que da a "estilo" en su epigrama se corresponde con esta otra afirmación: "La poesía la pone el poeta en el mundo, que no la tiene de por sí [...]. La poesía de Hernández no pertenece al territorio de la poética como patrimonio de la cultura, sino a un orden de sentir y comprender la vida que se vive y que se ve vivir..." (II, 140).

⁴¹"Esto es discutible, pero es cierto", dice en II, 119.

que acaba de decirse en el párrafo y, por tanto, resulta una defensa de la sensibilidad y la intuición desde la sensibilidad y la intuición. El ensayista nos entrega los propios criterios con los que ha de juzgarse este pasaje específico, así como su obra en general y la obra de Hernández.

Lo "otro" (orden artístico y sensibilidad) y la legitimidad de lo "otro" (su "lógica"), se expresan conjuntamente mediante epigramas. Lo que correspondería al orden discursivo y explicativo queda comprendido entre un epigrama y otro. La contundencia y brillantez de los epigramas refuerzan su poder de convicción y su valor como "otra" forma de verdad.

c. El Martín Fierro es como un poema anónimo porque su autor es como un pueblo

En algunos casos el epigrama está puesto al final de una serie de pensamientos a los que remata y da contundencia. Por ejemplo:

Cuanto en las obras narrativas pertenece inevitablemente al estilo artístico del autor (su modo de pensar, de colocar los materiales en perspectiva, de comentar o subrayar), en el Poema tiene escaso valor. Hernández no acepta el canon de lo narrativo gauchesco. Únicamente las imágenes y los giros orales tienen que ver con este aspecto. Y también por aquí pertenecen a la realidad. La sumisión a la norma de veracidad es tan potente en el Poema, que hasta el Autor parece un observador anónimo, un ojo fotográfico que se limita a recoger con cuidado lo que ve y a transmitirlo impersonalmente al lector. En este sentido, el Poema pertenece a un país como autor y no sólo como argumento. El Martín Fierro es como un poema anónimo porque su autor es como un pueblo (II, 123).

Este fragmento corresponde al apartado "El orden de los valores", que trata sobre el problema del realismo en el Martín

Fierro. En su brevedad contiene ya un fondo polémico: desenmascarar los falsos valores de la poesía gauchesca y dar su propia versión del problema de la autoría del Poema; esto es, rebatir otras posiciones críticas al mismo tiempo que afirmar la propia. Si todo esto ya está presente con gran concisión en el párrafo, está resumido en el epigrama que lo remata. En él se resuelve de manera aguda y sintética el problema del autor. Para Lugones, el genio de Hernández era transindividual; Hernández escribe "inspirado" por el espíritu colectivo de modo que se identificaba totalmente con el pueblo. Para otros tratadistas, en el genio y la erudición del autor individual radicaba su grandeza; su creación era totalmente consciente y lo convertía en autor ciudadano para quien el gaucho era el "otro".

El término "como", reiterado en la oración principal y en la subordinada causal, es un guiño que remite al lector a esta larga polémica; es, para usar palabras de Martínez Estrada, la "fractura" en el terreno por donde se ve la totalidad. La reiteración de "como" da un matiz singular a la relación causal, ya que la convierte en comparativa, y "porque" pasa a servir a la idea de intencionalidad. Hernández no es totalmente pueblo, pero menos aún es totalmente distinto del pueblo: es como un pueblo. Esto es lo que permite explicar que el Poema sea como un Poema anónimo: ni totalmente disuelto en la anonimia, ni totalmente distinto de los rasgos de la poesía tradicional: es como un poema anónimo.⁴² El

⁴²Dice en otro lugar: "...sería imposible hoy discriminar cuándo la lectura prevalece sobre la transmisión oral y cuándo lo culto sobre lo popular..." (II, 252).

empleo de "como" permite reforzar la idea de similitud, de modo que hay una relación profunda entre el Poema y la anonimia como la hay entre el autor y el pueblo. La proximidad está dada porque se comparten ciertos rasgos; no es un parecido tan sólo en apariencia sino también en esencia: es una participación.⁴³ Esta idea de participación hace recordar al lector lo que se dijo, ya desde el principio de la obra, sobre las vivencias de Hernández, sobre el modo intenso en que compartió la visión del mundo del gaucho. La participación entre poema de autor y poema anónimo, entre poeta consagrado y poeta popular es anterior, contemporánea y posterior a la composición del Poema. Es anterior porque sólo una afinidad de tal magnitud entre el poeta y el pueblo es la que hace posible una creación como el Poema. Es contemporánea porque las vivencias de Hernández se actualizan en el momento de escribir su obra, se van imbricando con ella y guiándole los pasos. Es posterior porque la creación es un producto nuevo, donde cristaliza la identificación del artista con el gaucho; más aún, en esta identificación radica la clave de la pervivencia futura del Poema y la comprensión de sus lectores.

El epigrama remite a aquello que Martínez Estrada considera tanto un rasgo fundamental de la grandeza de una obra como un criterio para evaluarla: su autenticidad. La práctica identifica-

⁴³Empleo "participación" en el sentido que le da Lévy-Bruhl, como contrario a abstracción: el hombre participa de su totem no sólo porque se parezca a él sino porque comparte con él ciertos rasgos determinantes. Cf. Lucien Lévy-Bruhl, Las funciones elementales en las sociedades inferiores, Lautaro, Buenos Aires, 1947, p. 67ss.

ción del autor, la obra, el tema y el público está dada por su carácter auténtico y éste remite a la voluntad de veracidad de Hernández. Hernández "fotógrafo"⁴⁴ (veracidad), Martínez Estrada "radiógrafo" (autenticidad).

Hay un contraste entre la primera oración, donde varios elementos individualizadores remiten a la idea de pertenencia y distinción (la referencia al estilo "del autor", el uso del verbo "pertenecer", el posesivo "su") y la segunda oración, en la que se alude a "un" poema y "un" pueblo, indeterminados pero que al mismo tiempo dan idea de totalidad, de absoluta extensión de los sustantivos.

Lo que distingue y engrandece a Hernández es su voluntad de no sobresalir, el haber llegado a un estilo casi impersonal ("como un poeta anónimo", "como un pueblo"), el haber omitido todo aquello que pudiera distinguir el Poema del Autor. Esto lo diferencia de la gauchesca que lo precedió y a la que supera. El párrafo, construido a partir de contrastes entre el estilo de los gauchescos y el de Hernández, el afán de los primeros por distinguirse de su texto y el afán de éste por disolverse en el texto, desemboca en una inversión de "valores" y en una nueva paradoja: por querer sobresalir, aquéllos fueron olvidados, y por querer ser olvidado, éste sobresalió.

⁴⁴Algunos críticos han advertido la relación entre la difusión de la fotografía, descubierta hacia 1839, y la preocupación por el retrato fiel de hechos y personas por parte de los autores realistas.

Un orden dinámico

Tras el estudio pormenorizado de algunos de los recursos que dan apoyo a la dinámica interna del texto, retomamos el problema inicial de este capítulo: la existencia o no de un orden en Muerte y transfiguración.

Mi respuesta particular a este problema es que Muerte y transfiguración se organiza a partir de un principio básico, la inversión de signos, de manera tal que podemos referirnos más a la presencia de una dinámica del texto que a una estructura acabada. Esta dinámica permite al ensayista construir un texto divergente del discurso de la doxa.

El texto, en su peculiar divergencia de la doxa, nos remite al propio autor que lo genera, el ensayista crítico, que se propone como tarea interpretar el Martín Fierro y es finalmente quien "salva" al poema del olvido o de las malas lecturas, en un marco ideológico romántico: el yo se opone al sistema, a la doxa, de manera tal que la unidad final está en el intérprete.

Tras insistir, por mi parte, en la imposibilidad de una lectura literal así como en la imposibilidad de reducir el texto a otra cosa, he llegado a proponer como alternativa la existencia de un principio constructivo a base de antítesis y paradojas. Si algún principio de orden puede proponerse para este ensayo, es este principio inversor que apunta a la vez a rebatir a la crítica y a iluminar el Poema.

Precisamente se trata de oponer a un tratado sistemático sobre el Martín Fierro una lectura excepcional y excéntrica del Poema. Y

esto nos recuerda que el modelo seguido por Martínez Estrada es sin duda Nietzsche.⁴⁵

La posibilidad de reordenar los capítulos de Muerte y transfiguración de manera diversa sin alterar sustancialmente el mensaje y la reiteración del principio inversor de signos confirman que este vasto ensayo se apoya fundamentalmente en una estructura poemática básica y no en la imitación de algún orden preconcebido, de manera tal que la asociación por contigüidad tiene mayor peso que la asociación por continuidad.

Es válido afirmar a partir de ello que no hay ruptura, sino más bien continuidad, del Martínez Estrada ensayista con su actividad poética. Hay un elemento estructurante, la inversión de signos, que da energía a un texto extenso y permite otorgar cierta unidad al ensayo a través de la asociación de las diversas secciones de manera analógica y de la recurrencia de un modo de pensar epigramático.

Nuestra pregunta es ahora si el principio resulta adecuado a las dimensiones del texto, o si existe una desproporción que lleve al ensayista a incurrir en repeticiones o imprecisiones. Y en este sentido sigue vigente la crítica: la existencia de intuiciones brillantes no basta en todos los casos para integrar sin redundancia los contenidos. El carácter "contradictorio, abigarrado y parcelado" de este ensayo encuentra su justificación en el predominio de un principio poético básico que no resulta suficiente

⁴⁵Para una caracterización de la filosofía de Nietzsche como "excepcional" y "excéntrico", véase Mikel Dufrenne y Paul Ricoeur, op. cit., p. 24.

para dar sostén a todo el texto, aunque sí, insisto, sirve para comprender más acabadamente el sentido de las ideas originales que aporta. No es posible entender a fondo las categorías de "lo gauchesco" o "la frontera" sin ponerlas en relación con el pensamiento paradójico que las sustenta.

El "orden de la interpretación" radica en un principio dinámico, inacabado y sugestivo: la "clave" inversora de signos, más que en un producto terminado o en un texto cerrado. Muerte y transfiguración constituye una de las "soluciones" posibles al desafío del género ensayístico: abierto, sincrético, tendido como un puente entre la poesía y el concepto.

CONCLUSIONES

Si recordamos la clásica distinción de Humboldt entre ergon y enérgeia, entre el objeto ya hecho y la actividad hacedora, comprenderemos que gran parte de lo dicho en Muerte y transfiguración no se encuentra en el resultado final sino en la actividad interpretativa misma. De allí que no baste con identificar y resumir los aportes teóricos de su autor ("gauchesco", "frontera", "tipo"), sino que se debe rescatar las operaciones interpretativas mismas que realiza, y que he tratado de ilustrar a través de las que he denominado "estrategias". Estas estrategias, a su vez, se apoyan en una actividad transvaluadora básica, y de allí que todas ellas apunten en última instancia a lograr una "inversión" de valores. Si sólo se presentara al lector el producto acabado --el resultado de la interpretación--, la presencia del ensayista resultaría excusable. Pero a tal punto interesa en Muerte y transfiguración la actividad interpretativa, que ella no puede pensarse sin el propio intérprete, el transvaluador de signos por excelencia. De allí el dinamismo, el no acabamiento de un texto cuyo resumen implicaría empobrecimiento y, de algún modo, falseamiento. El "orden de la interpretación" no es un orden cristalizado, sino un orden dinámico, que se va superando a sí mismo. Si debiéramos asociar este "orden" a alguna figura, sin duda se nos aparecería la imagen de una espiral, que, después de abrirse,

parece retornar al punto de partida, aunque siempre describiendo una voluta más amplia que se apoya en las anteriores y las abarca sin reducirse nunca a ellas ni llegar nunca a un punto final, obediente a un impulso constante de trascender. El ensayo sobre el "ser nacional" representado por la Radiografía se cerraba sobre sí mismo, definiendo una "matriz" totalizadora que de algún modo devoraba otros textos sin deberles obediencia (piénsese, por ejemplo, en la presencia latente del Facundo como punto de referencia obligado) a la vez que omitía casi por completo el diálogo con el lector. En cambio, este "ensayo de interpretación" de la vida argentina, con mayor modestia, pone delante de sí al Martín Fierro, desobedeciéndolo a veces, pero volviendo siempre a él como punto de referencia inexcusable. En la tensión inicial texto-contexto radica la clave de esta apertura.

Esto nos lleva a indagar el modo peculiar en el que Martínez Estrada interpretó el Martín Fierro. Muchos críticos admiten que este ensayista renovó la crítica del Poema e hizo sobre él observaciones nunca antes realizadas por nadie, como la posibilidad de una fractura textual que delata varias épocas en la redacción del Poema y la lectura del Martín Fierro como texto cultural vinculado a un contexto específico. Existen ciertos elementos implícitos en la cultura argentina que hay que sacar a la luz para entender al Martín Fierro, precisamente porque el Martín Fierro debe leerse entre líneas para ser comprendido. Las elusiones del Poema remiten a los datos y valores implícitos en la cultura

argentina, y el ensayista tomará como su tarea hacer explícitos esos datos y valores y al mismo tiempo aludir a las elusiones del texto. Esto implica que el Poema no requiere una lectura lineal como la que demanda una fuente histórica o un testimonio de crítica social. Insiste Martínez Estrada en que lo social, lo histórico, lo cultural del Poema están trabajados artísticamente, y de allí que sea necesario ante todo hacer una lectura del Poema como obra artística. En esto radica, según muchos críticos, el mayor aporte de Martínez Estrada. En mi opinión, a este aporte debe sumarse su descubrimiento de las categorías de "frontera", "gauchesco" y "tipo gauchesco" para interpretar la realidad argentina.

Planteada como una interpretación crítica de la historia de su país, Muerte y transfiguración resultó ser una crítica de la interpretación del Poema como símbolo nacional. Martínez Estrada propuso, no que el Poema dejara de serlo, sino que lo fuera de otra manera: de una manera antiheroica. Fierro no deja finalmente de identificarse con la nación argentina, sino que lo hace de otro modo. Fierro no es el modelo mítico que justifica el proceso civilizador, pero eso no significa que no pueda convertirse, según Martínez Estrada, en el símbolo de la "otra" Argentina --"intrahistórica", sumergida, marginal--, y tampoco significa que Fierro pierda la grandeza de los héroes trágicos. Fierro ya no se identifica con el gaucho que acaba por civilizarse; Fierro, transfigurado, enmascaraba el proyecto de los hombres del 80 y su posterior fracaso. Pero es posible descubrir al auténtico Fierro,

hombre marginado, para a partir de él sentar las bases de una nueva nacionalidad saneada. La tarea del intelectual será llamar la atención de la minoría exclusiva para mostrarle la existencia del otro y convertirla así en un grupo inclusivo. Ello no significa, de todos modos, que Martínez Estrada --enfrentado a la difícil posición nietzscheana del elegido ante la masa--, reniegue de la posibilidad de llevar a cabo un proceso "civilizador". Sigue pensando que él es parte de la minoría que ha de guiar los rumbos de la Argentina. Una minoría, si se quiere, ahora consciente de la existencia del otro, que no busca convertir al otro en un exclusivo reflejo de ella misma. Libre del pecado narcisista de los hombres del 80, tras esa exégesis del Martín Fierro que implica purgar en sí mismo los componentes civilizatorios y admitir al otro, al extraño, al marginado, Martínez Estrada vuelve a recobrar su función de intelectual guía, de intelectual que enseña a leer el Martín Fierro.

Puesto entre dos mundos, el de la cultura de élite y la cultura de masas, entre el ámbito de la academia, a la que nunca se quiso integrar, y el ámbito del nacionalismo populista al que siempre combatió, la posición fronteriza de Martínez Estrada se pone a prueba con la consolidación del peronismo y la gestación de nuevos mitos nacionalistas. El Poema, por lo general mal leído y falseado para uso escolar y de propaganda política, estaba por volverse entonces un mito que diera sustento a la simbología peronista. Quienes lo estudiaban de otra forma solían también leerlo

mal, con anteojeeras académicas. Y el Fierro de los estudios de literatura social constituía en la mayoría de los casos un testimonio histórico antes que artístico.

De este modo, la incompreensión de Fierro --muy leído pero, a pesar de todo, no comprendido y marginado-- se constituye en un desafío para Martínez Estrada, él mismo incomprendido y marginado. Fierro y él, fronterizos entre dos mundos excluyentes, se encuentran, ambos portadores de una verdad que Martínez Estrada cree una y la misma y que los valida a los dos, a él como crítico y al Poema como merecedor de una nueva lectura interpretativa. Esclarecer el Poema es "misión patriótica" para Martínez Estrada y, al mismo tiempo, lo justifica en su posición de intelectual independiente y librepensador. Advertir que en el fondo del Poema se encuentra el secreto de cómo son los argentinos y, más aún, el descubrimiento del ser fronterizo, y ligar este descubrimiento a una nueva fundación de la nacionalidad argentina, alternativa a la propuesta por el populismo, ha sido el propósito de Martínez Estrada.

Tras asomarse al abismo que señala la quiebra de lo culto y lo popular, tras proponer --y en esto consiste, en mi opinión, su gran avance-- una superación de las visiones tradicionales a través de la incorporación de nuevas categorías de interpretación tanto del texto literario como del texto de la historia argentina, Martínez Estrada se repliega. Tras descubrir la frontera a través de una conversión negativa de los valores comunitarios y tras descubrir la marginalidad a través de una reinterpretación paradójica de la

oposición civilización-barbarie, Martínez Estrada no persiste en sus descubrimientos. Se vuelve atrás, porque ya no parece interesarle tanto ahondar en sus hallazgos sobre el Poema --la especificidad del mundo del gaucho, por ejemplo--, como esclarecer la realidad argentina. Deja de lado el texto para dedicarse a estudiar la posibilidad de una comunidad futura, tal vez una comunidad desengañada de sus mitos primitivos, autocrítica y capaz de leer su propio pasado con la guía de los exégetas auténticos. Se asoma al margen para validar su lugar central en la cultura argentina. Se trata así de una nueva lectura del Martín Fierro desde el liberalismo, respuesta a la eclosión del populismo, que busca proponer un Martín Fierro diferente del mito que fue y del mito que vuelve a consolidarse con los ideólogos del peronismo y del nacionalismo.

Y es precisamente cuando el ensayista se asoma a la frontera, en el momento en que descubre a Fierro como tipo cultural --el tipo del marginado, el hijo de nadie que no es nada--, cuando nos da lo mejor de sí. El guacho no puede transfigurarse ni en el jinete heroico de las pampas, mito de ayer que se sigue repitiendo hoy, ni en el personaje estrictamente literario que nos abre a la nostalgia del tiempo que pasó. El guacho es el negativo de todas estas posibles salidas.

Incluso dentro del propio ensayo quedan marcas textuales de la evolución del pensamiento de Martínez Estrada. En efecto, he procurado demostrar que existe un núcleo de ideas más cercano a la Radiografía, y probablemente de redacción anterior, conforme al

cual se establece una relación más estrecha y determinante entre el gaucho y la llanura, convertida en matriz atemporal. Esta primera posición determinista es superada mediante la incorporación de la frontera como ámbito privativo de la vida del gaucho, donde se manifiesta una visión del mundo peculiar que se hace evidente en la psicología del hombre fronterizo. Esa particular visión del mundo, así como la vida y psicología del gaucho matrero son los que retrató magistralmente el Martín Fierro.

Martínez Estrada quiso darnos su propio "testimonio de parte" sobre el Martín Fierro. Su continua afirmación de la necesidad de vincular texto y contexto es una forma de conciliar la dicotomía entre lo literario y lo extraliterario. El primero había dado el Martín Fierro del erudito; el segundo, la mitología nacional en torno del Poema. Quiso criticar al segundo proponiendo una lectura autenticadora del texto literario, y salvar al Poema de la academia reconociendo su valor como testimonio de la nacionalidad. Buscó una veta que los uniera a ambos y encontró en el Martín Fierro al poema del tipo marginado y fronterizo. He aquí uno de los grandes méritos de Muerte y transfiguración: una nueva lectura del Martín Fierro que, para poder romper con el círculo vicioso de ideas sobre el Poema, incorpora tempranamente al campo de la crítica literaria las categorías de frontera y marginalidad. De allí el aspecto innovador de Muerte y transfiguración, que abrió nuevos caminos a la crítica.

Por otra parte, Muerte y transfiguración constituye también un hito tanto para la trayectoria ideológica de Martínez Estrada como para la historia del ensayo latinoamericano. Martínez Estrada supera la posición elitista de sus orígenes y abre nuevas indagaciones sobre el problema de la cultura. ¿Cómo explicar, si no, el hondo contraste entre el ensayo más temprano suyo que se conoce hasta este momento, "Lo vulgar", de 1916, y su obra tardía, premiada en Cuba, Análisis funcional de la cultura, de 1964? ¿Cómo explicar que al final de sus días Martínez Estrada asuma una posición latinoamericanista y se convierta en uno de los primeros intelectuales en apoyar ampliamente la Revolución Cubana? Esto nos lleva a proponer que se revise el concepto remanido sobre Martínez Estrada como un reaccionario disfrazado de progresista, concepto que desmiente un estudio comparativo de las ideas contenidas en sus obras. En la Radiografía el ensayista había llegado a ciertas conclusiones, pero a la vez a nuevas intuiciones y preguntas. Las aceleradas transformaciones que sufre la sociedad argentina en los años posteriores a la Radiografía impulsan a su vez a Martínez Estrada a rever, matizar y poner en tela de juicio sus antiguas certezas.

De este modo Martínez Estrada vive personalmente un proceso de tensión y evolución en las ideas que es general para una corriente del ensayo latinoamericano, que pasará del determinismo racial o telúrico a un nuevo punto de vista en el que progresivamente se irán incorporando nuevos conceptos como el de tipo y cultura.

Nuestro ensayista vive así, en lo individual, un proceso que es general para nuestras letras --el avance hacia la crítica de la cultura-- y al que él por su parte contribuyó a dar nuevos perfiles. No por casualidad su manuscrito se publica en México, y en la colección Tierra Firme del Fondo de Cultura Económica, serie dedicada precisamente a reunir indagaciones de distintos autores de nuestro continente que se preguntan sobre la posibilidad de una cultura latinoamericana.

Este texto, que puede por una parte considerarse heterodoxo o atípico si se toma en cuenta que se sale tanto de los cánones de la crítica literaria académica como de la literatura de discusión política e histórica, resulta ser por otra parte típico de un proceso por el que el intelectual de América Latina se acerca a la crítica de la cultura y busca nuevas respuestas para la crisis general a que dio lugar la Segunda Guerra Mundial.

Esta valoración final no estaría completa, sin embargo, si no tomáramos en cuenta al ensayo en sí mismo, esto es, no sólo en su aspecto crítico sino también en su aspecto creativo. Se trata de un texto vigoroso, en el que se resuelve, con una dinámica muy evidente basada en la constante inversión de signos, la necesidad de aportar nuevas discusiones sobre el Martín Fierro y se propone la inusual tarea de reconstruir un contexto cultural contra el que confrontar el texto literario. El lector se contagia de este esfuerzo constante que hace el ensayista por ver el otro lado de las cosas.

BIBLIOGRAFIA GENERAL0. LITERATURA HISPANOAMERICANA Y ARGENTINA

- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia. CEDAL, Buenos Aires, 1983. (Capítulo, 198).
- Ara, Guillermo et al., Historia de la literatura argentina. 3 vols. CEDAL, Buenos Aires, 1967-1968.
- Arrieta, Rafael Alberto, ed., Historia de la literatura argentina. 6 vols. Peuser, Buenos Aires, 1958-1960.
- Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, Antología poética argentina. Sudamericana, Buenos Aires, 1941.
- Borges, Jorge Luis, Biblioteca personal (prólogos). Alianza, Madrid, 1988. (Alianza Tres, 209).
- Cándido, Antonio, Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária. 7a. ed. Editora Nacional, Sao Paulo, 1985. (Biblioteca universitária, Serie 2, 49). [1a. ed., 1965].
- Diccionario de la literatura latinoamericana. Argentina. 2 vols. Washington, Unión Panamericana, 1960.
- Fernández Moreno, César, coord. América Latina en su literatura. 7a.ed., Siglo XXI-UNESCO, México, 1980 [1a. ed., 1972].
- Giusti, Roberto F., Rafael A. Arrieta et al., La profesionalización de la crítica literaria. Antología. Sel., pról. y notas de Graciela Perosio. CEDAL, Buenos Aires, 1980. (Capítulo, 62).
- González, Manuel Pedro, Estudios sobre literaturas hispanoamericanas: Glosas y semblanzas. Cuadernos Americanos, México, 1951.
- Goštautas, Stasys, Buenos Aires y Arlt. (Dostoievsky, Martínez Estrada y Scalabrini Ortiz). Espasa Calpe, Madrid, 1977.
- Henríquez Ureña, Pedro, Las corrientes literarias en la América Hispánica. 4a. ed. FCE, México, 1978. (Biblioteca americana). [1a. ed. ingl., 1945].
- Lida, Raimundo, Estudios hispánicos. El Colegio de México, México, 1988. Ed. de Antonio Alatorre, pról. de Carlos Blanco Aguinaga. (Estudios de lingüística y literatura, XVI).

- Marechal, Leopoldo, Adán Buenosayres. Sudamericana, Buenos Aires, 1948.
- Mariátegui, José Carlos. 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. Pról. de Aníbal Quijano, notas y cronol. de Elisabeth Garrels. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979. (Biblioteca Ayacucho, 69). [1a. ed., 1928].
- Orgambide, Pedro y Roberto Yahni, dir., Enciclopedia de la literatura argentina, Sudamericana, Buenos Aires, 1970.
- Ortega y Gasset, José, Meditaciones del Quijote, en Obras completas, Alianza-Revista de Occidente, Madrid, 1983. [1a. ed., 1914].
- , La rebelión de las masas, en Obras completas, Alianza-Revista de Occidente, Madrid, 1983. [1a. ed., 1930].
- , El tema de nuestro tiempo, en Obras completas, Alianza-Revista de Occidente, Madrid, 1983. [1a. ed., 1923].
- Paz, Octavio, El laberinto de la soledad (1950). 6a. ed., FCE, México, 1970.
- Prieto, Adolfo, El discurso criollista en la formación de la argentina moderna. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- , comp., El periódico Martín Fierro. Sel. y pról. de Adolfo Prieto, Galerna, Buenos Aires, 1968.
- Reyes, Alfonso, "Palabras de Alfonso Reyes", Cuadernos Americanos (México), Nueva Epoca, 1987, núm. 1, 13. [Es reproducción del texto leído el 30 de diciembre de 1941].
- Rojas, Ricardo. Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. 8 vols. Losada, Buenos Aires, 1948. [1a. ed. 1917- 1922].
- Rodríguez Monegal, Emir, El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros. Deucalión, Buenos Aires, 1956. (Ahora y aquí, 2).
- Rubione, Alfredo V. E., comp., En torno al criollismo. CEDAL, Buenos Aires, 1983. (Capítulo, 190).
- Unamuno, Miguel de, En torno al casticismo, en Obras completas, t. III. Afrodísio Aguado, Madrid, 1950.

- Meditaciones del Quijote, en Obras completas, t. IV. Afrodisio Aguado, Madrid, 1952.
- Weinberg, Félix, "La antítesis sarmientina civilización-barbarie y su percepción coetánea en el Río de la Plata", Cuadernos Americanos, Nueva Epoca, 1989, núm. 13, 97-118.
- Yunque, Alvaro, La literatura social en la Argentina. Claridad, Buenos Aires, 1941.
- Zum Felde, Alberto, Indice crítico de la literatura hispanoamericana. El ensayo y la crítica. [Portada interior: Indice crítico de la literatura hispanoamericana. Los ensayistas]. Guaranía, México, 1954.

1. OBRAS DE EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA¹

1.1. Poesía

- "Visión nocturna de barrio pobre", Caras y caretas, 30 de junio de 1917. [No recogido en libro].
- Oro y piedra. Nosotros, Buenos Aires, 1918.
- Nefelibal. Tor, Buenos Aires, 1922.
- Motivos del cielo. Babel, Buenos Aires, 1924.
- Argentina. Babel, Buenos Aires, 1927.
- Humoresca, Babel, Buenos Aires, 1929.
- Poesía. Argos, Buenos Aires, 1947. [Incluye Oro y piedra, Nefelibal, Motivos del cielo, Argentina, Títeres de pies ligeros, Humoresca.]
- Coplas de ciego. Sur, Buenos Aires, 1959.
- Coplas de ciego [y] Otras coplas de ciego. Sur, Buenos Aires, 1968.

¹Por orden cronológico

1.2. Ensayo

Radiografía de la Pampa. 3a. ed. Buenos Aires, Losada, 1953. [1a. ed., 1933].

La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires. Revista de Occidente, Madrid, 1970. [1a. ed., Buenos Aires, 1942].

Panorama de las literaturas. Claridad, Buenos Aires, 1946. (Biblioteca del autodidacto, 4).

Sarmiento. Argos, Buenos Aires, 1956. (Los pensadores). [1a. ed., 1946].

Los invariantes históricos en el Facundo. Casa Pardo, Buenos Aires, 1974. [1a. ed., 1947].

Nietzsche. Emecé, Buenos Aires, 1947. (Cuadernos de grandes ensayistas, 4).

Muerte y transfiguración de Martín Fierro; ensayo de interpretación de la vida argentina. 2 vols. FCE, México, 1948. (Tierra Firme, 43-44).

Muerte y transfiguración de Martín Fierro; ensayo de interpretación de la vida argentina. 2a. ed. corr., 2 vols. FCE, México, 1958. (Tierra Firme, 43-44).

El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson. FCE, México, 1951. (Lengua y estudios literarios).

Cuadrante del pampero. Deucalión, Buenos Aires, 1956. (Ahora y aquí, 1).

El hermano Quiroga. Arca, Montevideo, 1966. (Ensayo y testimonio, 2). [1a. ed., Montevideo, 1957].

Heraldos de la verdad. Montaigne, Balzac, Nietzsche. Nova, Buenos Aires, 1958.

Análisis funcional de la cultura. CEDAL, Buenos Aires, 1967. [1a. ed., La Habana, 1960].

Diferencias y semejanzas entre los países de la América Latina. Escuela Nacional de Ciencia Políticas y Sociales, UNAM, México, 1962.

En Cuba y al servicio de la Revolución Cubana, Unión, La Habana, 1963.

Realidad y fantasía en Balzac. Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca (Argentina), 1964.

Martí: el héroe y su acción revolucionaria. Siglo XXI, México, 1966.

La poesía afrocubana de Nicolás Guillén. Arca-Calicanto, Buenos Aires, 1977. [1a. ed., Montevideo, 1966].

Martí revolucionario. Pról. de Roberto Fernández Retamar. Casa de las Américas, La Habana, 1967.

1.3. Narrativa

La inundación, Emecé, Buenos Aires, 1944. (Cuadernos de la quimera, 2).

Tres cuentos sin amor. Goyanarte, Buenos Aires, 1956. [Contiene "La cosecha", "Viudez" y "La inundación"].

Sábado de gloria. Nova, Buenos Aires, 1956. [Contiene "Sábado de gloria", "Juan Florido, padre e hijo, minervistas"].

Marta Riquelme. Examen sin conciencia. Nova, Buenos Aires, 1956.

La tos y otros entretenimientos. Futuro, Buenos Aires, 1957. [Contiene "La tos", "La escalera", "Abel Cainus", "Por favor, doctor, sálveme usted", "La explosión", "Preludio y fuga", "La virgen de las palomas", "Florisel y Rudolph", "Las manos", "Función de ilusionismo", "No me olvides", "Un crimen sin recompensas", "En tránsito"].

Cuentos completos. Edición preparada por Roberto Yahni. Alianza, Madrid, 1975. (Alianza Tres, 18).

1.4. Manuscritos

Sentido de la paradoja. s.f. (Acervos de la Fundación Ezequiel Martínez Estrada).

Estudios de literatura argentina. s.f. (Acervos de la Fundación Ezequiel Martínez Estrada).

1.5. Artículos

"Lo vulgar", Germinal. Revista Quincenal de ciencia y arte, (Buenos Aires), 1916, núm. 2.

"Lamentación", Antología de escritores jóvenes. Buenos Aires, 1917, 24-25.

"Lo gauchesco", Realidad. Revista de ideas (Buenos Aires), 1947, núm. 1, 28-48.

"Imagen de Martín Fierro", Cuadernos Americanos, 1948, núm. 5, 99-125.

"Nietzsche, filósofo dionisiaco", La Nación (Buenos Aires), 15 de octubre de 1944, 1-3.

1.6. Prólogos

"Prólogo", en José Hernández, Martín Fierro. Jackson, Buenos Aires, 1938. [2a. ed., 1944]. xiii-xxv.

"Prólogo", en Hilario Ascasubi, Santos Vega o los mellizos de la flor. Jackson, Buenos Aires, 1946, xii-xxx.

"Noticia preliminar", en Bartolomé Hidalgo e Hilario Ascasubi, Poesía gauchesca. Casa de las Américas, La Habana, 1964, vii-xi.

1.7. Varia

Historia de la literatura universal. Claridad, Buenos Aires, 1946.

Exhortaciones. Burnichon editor, Buenos Aires, 1957.

El hermano Quiroga. Arca, Montevideo, 1957.

Mensaje a los escritores. Pampa-mar, Bahía Blanca, 1959.

El verdadero cuento del tío Sam. Casa de las Américas, La Habana, 1963.

Panorama de los Estados Unidos. Introd., notas y bibl. de Joaquín Roy. Torres Agüero editor, Buenos Aires, 1985.

1.8. Antologías

Antología. FCE, México, 1978. (Colección Popular, 59). [Contiene bibliografía].

Antología. Casa de las Américas, La Habana, [1986] [Contiene cronología].

La inundación y otros cuentos. Sel. y pról. de Mario E. Lancelotti. Buenos Aires, EUDEBA, 1965. (Serie del siglo y medio, 88).

Poesía. Sel. de Juan José Hernández. Buenos Aires, EUDEBA, 1966. (Serie del siglo y medio, 92)

En torno a Kafka y otros ensayos. Comp. de Enrique Espinoza. Seix Barral, Barcelona, 1967.

Para una revisión de las letras argentinas. (Prolegómenos). Comp. de Enrique Espinoza. Losada, Buenos Aires, 1967.

Leer y escribir. Comp. de Enrique Espinoza. Joaquín Mortiz, México, 1969.

2. ESTUDIOS CRITICOS SOBRE MARTINEZ ESTRADA

2.1. Bibliografías generales

Adam, Carlos, Bibliografía y documentos de Ezequiel Martínez Estrada. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1968. (Textos, documentos y bibliografías, 3).

Echeverría, Israel. "Don Ezequiel Martínez Estrada en Cuba: contribución a su biobibliografía", en Revista de la Biblioteca Nacional "José Martí" (La Habana), 1968, núm. 2, 115-171.

2.2. Estudios monográficos

Earle, Peter. Prophet in the Wilderness; the works of Ezequiel Martínez Estrada, The University of Texas Press, Austin, 1971.

Maharg, James, "Reflexiones en torno a la ideología de Ezequiel Martínez Estrada", Cuadernos hispanoamericanos, 269 (1972), 211-225.

----- A call to authenticity. The essays of Ezequiel Martínez Estrada. University of Mississippi, 1977. (Romance Monographs, 3).

Orgambide, Pedro. Genio y figura de Ezequiel Martínez Estrada. EUDEBA, Buenos Aires, 1980. (Genio y figura, 36).

-----, Radiografía de Ezequiel Martínez Estrada, CEDAL, Buenos Aires, 1970. (La historia popular, 7).

Rivera, Juan Manuel. Estética y mitificación en la obra de Ezequiel Martínez Estrada. Pliegos, Madrid, 1987.

Sebreli, Juan José, Martínez Estrada: una rebelión inútil. 2a. Jorge Alvarez editor, Buenos Aires, 1967. [1a.ed. 1960; 3a. ed. muy aum. Catálogos, Buenos Aires, 1986].

Sigal, León, Martínez Estrada et le milieu argentin de la première moitié du XX^e. siècle. These de troisième cycle. Mecanografiada. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1982.

-----, Martínez Estrada, radiógrafo. Mecanografiado. Paris, s.f.

Yahni, Roberto, "Martín Fierro y Martínez Estrada: una interpretación", en José Hernández (estudios reunidos en conmemoración del Centenario de "El gaucho Martín Fierro", 1872-1972). Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1972, 197-207.

2.3. Números monográficos dedicados a Martínez Estrada

Atlántida (Buenos Aires), diciembre de 1960.

Casa de las Américas (La Habana), 1965, núm. 33.

Ciudad (Buenos Aires), 1955, núm. 1.

Contorno (Buenos Aires), 1954, núm. 4.

Gaceta del Fondo de Cultura Económica, diciembre de 1964.

Homenaje a Ezequiel Martínez Estrada. Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1965.

Sur (Buenos Aires), 1965, núm. 295.

2.4. Artículos

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, "Martínez Estrada: de la crítica a 'Martín Fierro' al ensayo sobre el ser nacional", en Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia. CEDAL, Buenos Aires, 1983, 117-125.

Borges, Jorge Luis, "Radiografía de la Pampa, por Ezequiel Martínez Estrada", Crítica (Buenos Aires), 16 de setiembre de 1933. [Reproducido en Carlos Adam, op. cit., 220-221].

Braudel, Fernand, "Le jeu des portraits", Annales E.S.C. (Paris), 1948, núm. 3, 437-438.

Canal Feijóo, Bernardo, "Radiografías fatídicas", Sur, 1937, núm. 37, 63-77.

----- "Los enfermos de patria", Sur, núm. 295, 20-25.

Cúneo, Dardo, Aventura y letra en América Latina. Pleamar, Buenos Aires, 1964.

----- Las propias vanguardias. Ministerio de cultura y educación (Argentina), Buenos Aires, 1973.

----- "Martínez Estrada, Martín Fierro y la Argentina", Cuadernos Americanos, 1949, núm. 4, 210-217.

- "El 'Martín Fierro' de Martínez Estrada", en Martín Fierro. Un siglo, Xerox Argentina, Buenos Aires, 1972, 81-85.
- Fernández Retamar, Roberto, "Razón de homenaje", Casa de las Américas, 1965, núm. 33, 5-14.
- Foster, David William, "Hacia una lectura desconstructivista de 'Radiografía de la pampa' de Martínez Estrada", Caravelle (Université de Toulouse-Le Mirail), 1983, núm. 41, 81-94.
- Grüner, Eduardo, "Ezequiel Martínez Estrada: el patriotismo de pensar", Tiempo argentino (Buenos Aires), 7 de agosto de 1983, 1-2.
- Orfila Reynal, Arnaldo, "Nada más que recuerdo", Casa de las Américas, 1965, núm. 33, 17-24.
- Ramos, Jorge Abelardo, Crisis y resurrección de la literatura argentina. Indoamérica, Buenos Aires, 1954.
- Real de Azúa, Carlos, "El desarraigo rioplatense. Mafud y el martínezestradismo", Marcha (Montevideo), 1959, núm. 992, 1-6.
- Rest, Jaime, "Evocación de Martínez Estrada", Sur, 1965, núm. 295, 69-73.
- Rodríguez Monegal, Emir, "El Martín Fierro en Borges y Martínez Estrada", Revista Iberoamericana, 87-88 (1974), 287-302.
- Romero, José Luis, "Ezequiel Martínez Estrada. Un hombre de la crisis", Cultura y nación, suplemento de Clarín (Buenos Aires), 12 de febrero de 1976, 1-2.
- , "Martínez Estrada, un renovador de la exégesis sarmientina", Cuadernos Americanos, 1947, núm. 33, 197-204.
- Argentina, imágenes y perspectivas. Raigal, Buenos Aires, 1956.
- El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX. Solar, Buenos Aires, 1982.
- Sarlo, Beatriz, "El ensayo como forma del problema argentino. Una aproximación a Radiografía de la Pampa", Dispositio (Universidad de Michigan), 1984, núms. 24-26, 149-159,
- Soto, Luis Emilio, "Análisis espectral de la Pampa", en Crítica y estimación. Sur, Buenos Aires, 1938, 109-124.

- Stabb, Martin S, "Ezequiel Martínez Estrada: the formative writings", Hispania (Washington D.C.), 1966, núm. 1, 54-59.
- Vera Ocampo, "El 'Sarmiento' de Martínez Estrada: un ensayo de autobiografía", Sur, 1965, núm. 295, 60-68.
- Villanueva, Amaro, "Carta abierta a Martínez Estrada. Sobre lo gauchesco y algo más", Orientación (Buenos Aires), 17 y 24 de septiembre, 1 y 8 de octubre de 1947.
- Viñas, David, "Ezequiel Martínez Estrada, hace tiempo y allá lejos", Cuadernos Americanos, núm. 6, 1982, 154-172.

3. MARTIN FIERRO, HERNANDEZ Y LA GAUCHESCA

- Astrada, Carlos. El mito gaucho. Martín Fierro y el hombre argentino. Cruz del Sur, Buenos Aires, 1948.
- Becco, Horacio Jorge, ed., Antología de la poesía gauchesca. Introd., notas, vocab. y bibliog. por Horacio Jorge Becco. Aguilar, Madrid, 1972.
- Borello, Rodolfo, Hernández: poesía y política. Plus Ultra, Buenos Aires, 1973. Ensayos, 2).
- Borges, Jorge Luis, El "Martín Fierro", con la colaboración de Margarita Guerrero. 2a. ed., Columba, Buenos Aires, 1953. [1a. ed., 1953]. (Esquemas, 2).
- , "El escritor argentino frente a la tradición", Prosa completa, Bruguera, Barcelona, 1980, vol. I, 121-129. [1a. ed., 1957].
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares, eds., Poesía gauchesca. Ed., pról. notas y glosario de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. FCE, México, FCE, 1955.
- Coni, Emilio A., El gaucho; Argentina, Brasil, Uruguay. Est. prel. de Beatriz Bosch. Solar, Buenos Aires, 1986. [1a. ed. 1945].
- Chávez, Fermín, Civilización y barbarie en la historia de la cultura argentina. 4a. ed., Los Coihues, Buenos Aires, 1988. [2a. ed., 1965].

- Chávez, Fermín, José Hernández. 2a. ed., Plus Ultra, Buenos Aires, 1973. (Los argentinos, 1).
- Domenella, Ana Rosa y Antonio Fernández, "Vigencia de Martín Fierro", Revista de Literatura Hispanoamericana (Universidad del Zulia, Maracaibo), 1974, núm. 7, 107-129.
- Ebélot, Alfred. Relatos de la frontera. Solar/Hachette, Buenos Aires, 1968. [1a. ed. en la Revue des deux Mondes, 1876-1880].
- Halperín Donghi, Tulio. José Hernández y sus mundos. Sudamericana Instituto Torcuato Di-Tella, Buenos Aires, 1985.
- Hernández, José. El gaucho Martín Fierro. Contiene al final una interesante memoria sobre el camino trasandino. Imprenta de la Pampa, Buenos Aires, 1872. (Edición facsimilar). Editorial Xerox argentina, Buenos Aires, 1972.
- La vuelta de Martín Fierro. Librería del Plata, Buenos Aires, 1879. (Edición facsimilar). Editorial Xerox argentina, Buenos Aires, 1972.
- Martín Fierro. Ed. corr. y anot. por Santiago M. Lugones, Librerías de A. García Santos, Buenos Aires, 1926.
- Martín Fierro. Librería "La Facultad", Buenos Aires, 1934. (Biblioteca Argentina, 19).
- Martín Fierro. Comentado y anotado por Eleuterio F. Tiscornia. Coni, Buenos Aires, 1951.
- Martín Fierro. Ed. de Marcos A. Morínigo. Anaya, Salamanca, 1971. (Biblioteca Anaya/Autores Latinoamericanos, 52).
- Martín Fierro. Ed. de Luis Sáinz de Medrano. Barcelona. Cátedra, 1985.
- Isaacson, José. Martín Fierro. Centenario. Testimonios. Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1972.
- Martín Fierro. Cien años de crítica. Plus Ultra, Buenos Aires, 1986 (Temas argentinos, 9).
- Leumann, Carlos Alberto. La literatura gauchesca y la poesía gaucha. Raigal, Buenos Aires, 1953.

- Ludmer, Josefina. El género gauchesco. Un tratado sobre la patria. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- Lugones, Leopoldo, El payador. 2a. ed. Centurión, Buenos Aires, 1944. [1a. ed., 1916].
- Martín Fierro. Un siglo. Editorial Xerox argentina, Buenos Aires, 1972. [Incluye reproducción facsimilar de El gaucho Martín Fierro y La vuelta de Martín Fierro].
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. Antología de poetas hispanoamericanos. T. 4. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1895.
- Pagés Larraya, Antonio. Prosas del Martín Fierro. Hyspamérica, Buenos Aires, 1987. [1a. ed., 1952].
- Rassi, Humberto M., "Borges frente a la poesía gauchesca. Crítica y creación", Revista Iberoamericana(Pittsburgh), 1974, núms. 87-88, 321-336.
- Rivera, Jorge B., ed., Poesía gauchesca. B. Hidalgo/L. Pérez /M. de Araúcho/ H. Ascasubi/E. del Campo/J. Hernández. Pról. de Angel Rama. Ayacucho, Caracas, 1977.(Biblioteca Ayacucho, 25).
- Rodríguez Molas, Ricardo, Historia social del gaucho. Marú, Buenos Aires, 1968.
- Roggiano, Alfredo, "Destino personal y destino nacional en el Martín Fierro", Revista Iberoamericana, 87-88 (1974), 220-230.
- Rossi, Vicente, El gaucho. Su origen y evolución [sic]. Imprenta Argentina, Río de la Plata [Buenos Aires], 1921.
- Folletos lenquaraces. Imprenta Argentina, Río de la Plata [Buenos Aires], 1927-1957.
- Senet, Rodolfo. La psicología gauchesca en el "Martín Fierro". Gleizer, Buenos Aires, 1927.
- Sigal, León, "Un Martín Fierro existencialista", Río de la Plata (Paris), 1986, núm. 3, 99-111.
- Slatta, William, Los gauchos y el ocaso de la frontera. Trad. de Rafael Urbino, Sudamericana, Buenos Aires, 1985. (1a. ed. inglés, 1983).

Unamuno, Miguel de, Letras de América y otras lecturas, Obras completas, t. VIII. Pról. ed. y notas de Manuel García Blanco. Afrodísio Aguado, Madrid, 1958.

4. CRITICA LITERARIA

Adorno, Theodor W., Notas de literatura. Trad. de Manuel Sacristán. Ariel, Barcelona, 1962, 11-36. (Estudios y ensayos, 6).

Alonso, Amado, Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos. Gredos, Madrid, 1953.

Alonso, Dámaso, Ensayos sobre poesía española, Revista de Occidente Argentina, Buenos Aires, 1946.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. Conceptos de sociología literaria. CEDAL, Buenos Aires, 1980. (La nueva biblioteca, 13).

Aristóteles, Art rhétorique et art poétique. Trad., introd. et notes par Jean Vailquin et Jean Capelle. Garnier, Paris, [1944].

Barthes, Roland, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Roland Barthes et al., Análisis estructural del relato. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970. [1a. ed. 1966].

Carballo Picazo, Alfredo, "El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España", Revista de Literatura (Madrid), 1954, núm. 5, 93-156.

Charles, Michel, "La lecture critique", Poétique (Paris), 1978, núm. 34, 129-151.

Chesterton, Gilbert Las paradojas de Mr. Pond. 6a. ed., Austral, Buenos Aires, 1966. [1a. ed. ingl., 1937; 1a. ed. esp., 1940].

Goldmann, Lucien, El hombre y lo absoluto. Trad. de Juan Ramón Capella. Peñínsula, Madrid, 1968. (Historia, ciencia, sociedad, 32). [1a. ed., Le dieu caché, 1955].

Gómez-Martínez, José Luis. Teoría del ensayo. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981. (Serie varia, 36).

- Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria. Gredos, Madrid, 1954. (Biblioteca Románica Hispánica, Tratados y monografías, 3). [1a. ed. alem., 1948].
- Lázaro Carreter, Fernando, Diccionario de términos filológicos, 3a. ed. Gredos, Madrid, 1974. (Manuales, 6).
- Lukács, Georg, El alma y las formas. Teoría de la novela. Trad. de Manuel Sacristán. Grijalbo, México, 1985. [1a.ed. a l e m . , 1920].
- , La novela histórica. 3a. ed. Trad. Jasmin Reuter. Era, México, 1977. [1a. ed. alem., 1955, 1a.ed. esp.1966].
- Marichal, Juan, La voluntad de estilo, Revista de Occidente, Madrid, 1971.
- Mead, Robert G., Jr., Breve historia del ensayo hispanoamericano. Ediciones De Andrea, México, 1956. (Manuales Studium, 3).
- Reyes, Alfonso, Los trabajos y los días. Obras completas. Vol. IX, FCE, México, 1959. [1a. ed., Occidente, México, 1945].
- El deslinde. Apuntes para la teoría literaria. Obras completas. Vol. XV, FCE, México, 1963. [1a. ed., El Colegio de México, 1944].
- Robb, James Willis, El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura. FCE, México, 1965.
- Scott, Arthur Finley, Current literary terms. A concise dictionary of their origin and use. London, 1965.
- Skirius, John, comp., El ensayo hispanoamericano del siglo XX. trad. del pról. de David Huerta, FCE, México, 1981. (Tierra Firme).
- Slaatte, Howard A., The pertinence of the paradox. The dialectics of reason in existence. Humanities Press, New York, 1968.
- Vitier, Medardo. Del ensayo americano. FCE, México, 1945. (Tierra Firme, 9).

5. OBRAS GENERALES

- Abbagnano, Nicola. Diccionario de filosofía. Trad. de Alfredo N. Galletti. 2a. ed. FCE, Buenos Aires, 1966. [1a. ed. ital., 1961; 1a. ed. esp., 1963].
- Alvar, Manuel, Léxico del mestizaje en Hispanoamérica. Ediciones Cultura Hispánica (ICI), Madrid, 1987.
- Bourdieu, Pierre. Cosas dichas. Gedisa, Buenos Aires, 1988. [1a. ed. Choses dites, 1987].
- Buchrucker, Cristián, Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955). Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- Dilthey, Wilhelm, Poética. La imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual. Trad. de Elsa Tabernig. 2a. ed. Losada, Buenos Aires, 1961 [1a. ed. alem., 1887; 1a. ed. esp. 1945].
- Teoría de la concepción del mundo. 2a. ed. Versión al español, pról. y notas de Eugenio Imaz. FCE, México, 1954. [1a. ed. alem., 1924; 1a. ed. esp., 1945].
- Dufrenne, Mikel et Paul Ricoeur, Karl Jaspers et la philosophie de l'existence. Préface de Karl Jaspers. Seuil, Paris, 1947.
- Germani, Gino, Estructura social de la Argentina. Solar, Buenos Aires, 1987. [1a. ed. 1955].
- Herskovits, Melville J., El hombre y sus obras. La ciencia de la antropología cultural. FCE, México, 1952.
- Lalande, André, Vocabulario técnico y crítico de la filosofía. Trad. de Oberdan Caletti, revis. Gregorio Weinberg. 2a. ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1966. [1a. ed. esp., 1953].
- León-Portilla, Miguel. Culturas en peligro. Alianza, México, 1976.
- Lévy-Bruhl, Lucien, Las funciones elementales en las sociedades inferiores. Lautaro, Buenos Aires, 1947.
- Mellafe, Rolando, "Frontera agraria. El caso del virreinato peruano en el siglo XVI", en Tierras nuevas. 1a. reimpr. El Colegio de México, México, 1973, 11-34.

Nietzsche, Friedrich, El origen de la tragedia. 10a. ed. Trad. de Eduardo Ovejero Mauri. Espasa-Calpe Mexicana, México, 1985. [1a. ed. alem., 1886].

Romero, José Luis, El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX. Solar, Buenos Aires, 1983. [1a. ed. FCE, 1965].

Tönnies, Ferdinand, Comunidad y sociedad. Trad. de José Rovira Armengol. Losada, Buenos Aires, 1947. [3a. ed., 1919].

-----Principios de sociología. Trad. de Vicente Llorens. 3a. ed. FCE, México, 1987 [1a. ed. alem., 1931].

Zea, Leopoldo, coord., América Latina en sus ideas. Siglo XXI-UNESCO, México, 1976.