

La literatura gauchesca y lo social

Como ya señaló E. Sansone de Martínez, toda la poesía gauchesca está impregnada de intención reformadora, de una especial «voluntad de arreglar las cosas, de señalar errores para que se corrijan. Aparece ya en Hidalgo y nutre la poesía posterior a él... Ascasubi, en su prólogo a *Paulino Lucero* expresa también esta intención reformadora, propagandística y didáctica que informa toda la poesía gauchesca» (*La poesía gauchesca en Martín Fierro*, págs. 20-21).

Según uno de los más agudos críticos de la gauchesca, Angel Rama, «... la poesía gauchesca se constituyó en un estilo literario específico de un determinado grupo social...», y en otra parte de este trabajo leemos: «El habla gaucha... es una toma de posición: se afirma enfrentando a las lenguas madres... constituyéndose en legítima expresión de una clase» (*Literatura y clase social*, México: Folios, 1983, págs. 75 y 53, respectivamente). En otro lugar, Rama ha indicado que los autores siempre fueron miembros de una clase superior a la de los gauchos, o sea, el público de la poesía gauchesca era distinto del de sus autores: «Estos se encontraban normalmente por encima de él» (*ibid.*, pág. 31), esto es: por encima —socialmente— del público al que esa poesía estaba destinada.

Estos son algunos de los problemas que desearía analizar en esta ocasión. Para sintetizar: la poesía gauchesca, ¿fue la literatura *de una clase social* determinada? ¿Cómo es posible generalizar tan peligrosamente y decir que el público al que esta poesía estaba destinada era distinto del de sus autores...? Y en tercer lugar: ¿puede afirmarse hoy, seriamente, que el habla gauchesca identificaba a comienzos y mediados del siglo XIX a una clase determinada...? Por fin: ¿qué lleva a autores cultos, algunos de elevada posición intelectual para su tiempo y su medio a escribir apelando a este estilo primitivo y especialísimo...? Por último: ¿puede decirse que la poesía gauchesca trató los aspectos sociales de la vida gauchesca de la Argentina y el Uruguay del siglo XIX...? Comencemos por lo social, que engloba a todo el resto.

El primer texto gauchesco conocido era un ejercicio lúdico en el que un hombre de cultura clásica (obispo, escribano y especialista en derecho canónico) dio una versión «gauchesca» de un texto poético dieciochesco que ya había tenido versiones cultas. Nos referimos al intrascendente texto de Maziel «Canta un guaso en estilo campestre...» (1777), que aunque carece absolutamente de valor literario o social, sí es importante para dilucidar un aspecto de la gauchesca que ha producido diversas interpretaciones: el problema del origen de la gauchesca como género.

Maziel intentó una versión en habla rural de un texto celebratorio del virrey Cevallos. ¿Qué utilidad deja este ejemplo? Por una parte confirma algo que ya sabíamos: la afición por lo popular que manifiestan ciertas zonas de la sociedad dieciochesca. Por otra confirma el hecho todavía muy corriente de que los más cultos y ricos propietarios de tierras del Río de la Plata hablaron (y hablan) en la intimidad, y conocieron (y conocen hoy) bastante bien el habla campesina de los gauchos y sus descendientes. Hoy, como hace doscientos años, los integrantes de la clase terrateniente argentina y uruguaya, criados durante los veranos entre la peonada de la estancia familiar, conocieron —y hablaron— desde pequeños el habla rural que usaban sus peones, capataces y domadores. Como han probado Rosenblat y Fontanella de Weimberg, jamás hubo ninguna diferencia lingüística visible entre el habla cotidiana de los poseedores y la de los desposeídos: ambos manejaban familiarmente el dialecto rural que hoy llamamos «habla gauchesca» o «habla rural». Cuál sea la razón de este hecho que tanto irritó a A. Castro, y fue señalado por A. Alonso y Ortega y Gasset, es materia que escapa a nuestro interés, pero que debe quedar aquí bien acotado. Es posible que esto tenga relación con la ausencia de riquezas mineras en el Río de la Plata, lo cual llevó a la ausencia de nobleza en nuestras playas, lo que explica la facilidad de movimiento vertical en la sociedad que siempre ha distinguido a esta zona de la América Hispánica comparada con todo el resto del continente.

Esta familiaridad lingüística (que no significó jamás familiaridad social), se destaca aquí para señalar que el argumento por el cual se quiere distinguir el género «poesía gauchesca» como una creación caracterizada por el uso de un habla diferente a la del resto de la sociedad, es un argumento insostenible...

Y el caso de Bartolomé Hidalgo —al que debemos dar el título de fundador de la gauchesca— puede ser sintomático para mostrar que el comienzo del género se produjo unido a intenciones políticas, sociales y culturales de infrecuente complejidad. Un examen de la obra y la situación histórica de Hidalgo (su vida, su ubicación social, sus poesías) permiten ver cómo ya en sus comienzos el género apareció unido a circunstancias políticas y sociales que deben ser señaladas.

Como en el caso de Maziel, Bartolomé Hidalgo también se muestra como hombre con una relativa cultura letrada formada fundamentalmente en el Neoclasicismo. Es un hombre de cultura urbana, que casi simultáneamente escribe poemas típicamente ilustrados y poemas gauchescos. Un examen de

sus temas servirá para mostrar cómo esos dos niveles expresivos le sirven para defender las mismas causas. Los primeros poemas gauchescos están dirigidos a tratar la lucha contra la España imperial. Es lo que puede ejemplificarse con el Unipersonal que edita *La lira argentina*, titulado *El Triunfo* (p. 263 de la ed. de la Academia Arg. de Letras, 1982), o la pieza *La libertad civil* (pág. 144 ed. Academia). Esta última de 1816, coetánea del *Cielito Oriental* (El portugués con afán/dicen que viene bufando»).

Obsérvese que los primeros Cielitos atribuidos a Hidalgo, tratan de los problemas con los portugueses, antes que de la lucha contra los españoles. En otras palabras: la política se ve siempre desde el ángulo de la Banda Oriental y de sus problemas específicos, o desde el de los problemas de la igualdad social; éstos son, en sí, los temas básicos de Hidalgo. Lo político sobre España apenas aparece circunstanciado y agresivo (agresivo a través de la ironía, la carcajada primaria, la palabrota ordinaria, el chiste grueso y hasta de mal gusto...) todos elementos para empujar a la gente a luchar y a dirigir sus esfuerzos en la lucha desmedida que Artigas lleva contra el dominio español primero, y después portugués: el destino trágico de un país que no podía dejar de estar en el medio de un conflicto muy superior a sus posibilidades concretas de existencia.

Hidalgo, por su vida y su situación social, ejemplifica con meridiana claridad algunos de los complejos problemas que tuvieron lugar en el Río de la Plata durante los primeros cincuenta años del siglo XIX. De humildísimo origen (su familia era de absoluta pobreza), obtuvo una relativa formación cultural que le permitió en un momento dado alcanzar una situación administrativa mucho más alta que la que los hombres de su condición podían obtener entonces (recuérdese que llegó a ser Secretario del Gobierno Civil del régimen revolucionario, cuando Montevideo cayó en manos de los soldados de Artigas, en 1814, cargo que desempeñó muy poco tiempo; ya en agosto de dicho año era administrador de Correos de Montevideo). Cuando el coronel Fernando Otorgués entra en febrero de 1815 como Gobernador Intendente de la Plaza de Montevideo, en pleno régimen artiguista, Hidalgo fue nombrado Ministro interino de Hacienda (26 de febrero de 1815). Junto a esta serie de cargos en el centro mismo del gobierno artiguista, Hidalgo fue realizando su obra poética.

Pero duró muy poco tiempo en ese cargo. Ya hemos demostrado definitivamente que Hidalgo era de sangre negra, poseía en su rostro y en su piel claros signos de este hecho racial¹. Y esa fue la razón de su pronta caída desde un lugar privilegiado en la sociedad montevideana, a la pobreza en que había vivido toda su familia. Es su estigma racial (estigma para varios de sus coetáneos) lo que le impidió ocupar el lugar que merecía dadas sus capacidades administrativas e intelectuales. Dos referencias, una peyorativa de De la Sagra y Periz, otra directamente agresiva del mal hablado cura Castañeda,

¹ Véase nuestro trabajo «Hidalgo, iniciador de la poesía gauchesca», *Cuadernos Hispano-americanos*, 204 (diciembre 1966).

prueban esto con absoluta claridad. Pero hay algo que debe ser aquí señalado: Hidalgo es el primero y casi el único de los poetas de la gauchesca que señala en uno de sus poemas este hecho concreto, absolutamente ignorado por todos los otros integrantes del género. Es que él fue el único que vivió esta circunstancia como una durísima e implacable limitación social y económica. Y aquí debe estar la razón básica de su decisión de viajar a Buenos Aires, a pesar de todas las suposiciones más o menos aceptables que propone Falcao Espalter en su conocida biografía del poeta oriental. En Buenos Aires las cosas no mejoraron para Hidalgo. Y terminó sus días vendiendo a caballo, como los mendigos, su hojas sueltas con poenas nacidos de su imaginación. ¿Resta algunas de estas hojas, de estos pliegos sueltos, que recuerdan los antiguos cantares de ciego de la tradición hispánica peninsular...? No podemos responder a esta pregunta.

Y vamos a los textos de Hidalgo.

Hidalgo, hombre de la Ilustración, formado en los gustos y en la concepción de la literatura dieciochesca, pensaba sus textos como instrumentos de enseñanza y entretenimiento: política y sano esparcimiento diríamos calcando algunas frases de los ilustrados. Y todos sus textos estaban dirigidos a un público conscientemente elegido. Aquí debe decirse que el uruguayo tenía plena conciencia de que tanto los cultos, los lectores urbanos, como los campesinos, aquellos que debían escuchar sus textos leídos por otros, conocían y utilizaban cotidianamente esa lengua algo arcaica y marcadamente rural que nosotros distinguimos como habla gauchesca. Pero en su obra el habla urbana de los Unipersonales, lastrada de elementos literarios (así como la *Marcha Oriental*), estaba dirigida al público urbano. Los otros textos persiguen por una parte ganar a los iletrados a una campaña política (esa es la intención de los «Cielitos», sin dudas). Pero Hidalgo perseguía, ya en esos primeros textos, objetivos más amplios que los puramente políticos limitados a un público rural; Hidalgo, apelando a esa habla que igualaba a los de la ciudad y a los del campo, a los propietarios y a los peones, perseguía hacer que todos ellos se sintieran hermanados en algo que los diferenciaban marcadamente de los «españoles peninsulares». El uso del «dialecto gauchesco» tiene, en primer lugar, una intención política y patriótica, *destacar lo que separaba a los españoles de América* (como se autodenominaron durante gran parte del siglo XIX) *de los de allende el Atlántico*. Esos modismos identifican a los que querían la libertad política frente a España. Obsérvese que Hidalgo persigue algo a primera vista muy complejo: diferenciarse frente a lo peninsular, y a la vez igualarse, unificarse, por encima de las diferencias sociales que todos conocían, a través de un habla común ².

Desde el punto de vista genérico debe hacerse una distinción necesaria entre la *Relación* y el *Diálogo* en Hidalgo. La *Relación que hace el gaucha Ra-*

² Lo que dice y expresa Sarmiento en el capítulo de sus *Viajes* referente a Montevideo, no deja dudas en cuanto a esta identificación sentimental y patriótica: «A mí me retozan las fibras cuando leo las inmortales pláticas de Chano el cantor, que andan por aquí de boca en boca.»

món Contreras... de todo lo que vio en las fiestas mayas... (1822), es texto cuyo público seguro es el urbano. Viñeta costumbrista donde lo cómico, lo sentimental, lo nostálgico se superponen a lo social. Los otros textos del uruguayo pertenecen a otra tradición, la del testimonio-denuncia, son los *Diálogos*, en los que en boca de un agonista gaucho Hidalgo denuncia situaciones políticas, sociales, raciales y económicas. Estos textos, además, deben ser leídos desde una perspectiva autobiográfica, porque así asumen todo su sentido y pueden ser comprendidos en su realidad concreta, histórica. En primer lugar, Hidalgo creyó, como muchos, que el triunfo frente a España significaría la implantación, en la sociedad del Río de la Plata, de algunos de los ideales burgueses. Entre otros, el de que las personas valían o ya por lo que poseían o por lo heredado, como por lo que eran capaces de hacer, por sus capacidades individuales³. Su triste aventura personal que lo lleva desde Ministro de

³ El texto más importante para toda esta demostración es el «Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo, y el gaucho de la guardia del Monte», 1821. Copiamos aquello que sirve a lo que decimos en el texto:

Todo el pago es sabedor
que yo siempre por la causa
anduve al frío y calor.
Cuando la primera Patria,
al grito se presentó
Chano con todos sus hijos.
¡Ah tiempo aquel, ya pasó!
Si jue en la Patria del medio
lo mismo me sucedió,
pero, amigo, en esta Patria...
Alcancemé un cimarrón.

‘Todos saben que yo siempre
serví a mi patria (Uruguay)
Entre 1811 y 1814.

Entre 1814 y 1817.

Ahora está en Buenos Aires...
y nadie lo tiene en cuenta.’

...
que hasta el nombre de paisano
parece de mal sabor,
y en su lugar yo no veo
...
y una tropilla de pobres,
que metida en un rincón
canta al son de su miseria...

Hidalgo describe ahora la situación de las distintas provincias que han comenzado a separarse (la Banda Oriental de Buenos Aires, por ejemplo, que es lo que indigna al poeta, ya que mudado a la ciudad argentina, se hace con él diferencias señalándole el hecho de ser montevideano y no porteño):

de todas nuestras Provincias
se empezó a hacer distinción,
como si todas no juesen
alumbradas por un sol;
...
¿Por qué naides sobre naides
ha de ser más superior?
El mérito es quien decide,

(Esto es lo que atacará
Castañeda y que obligará
a Hidalgo a su autodefensa)

Hacienda hasta censor de un teatrillo sin ninguna importancia, para hundirlo en la miseria, fue la prueba de que no bastaban ni las capacidades ni la honradez para progresar en ese mundo. Hidalgo era mulato (así lo llama De la Sagra y Periz: «el mulatillo Hidalgo»), y de ello lo acusa el fraile Castañeda, con típica saña clasista: «oscuro montevideano... que es un tentado de eso que llaman igualdad, para lo cual hay algunos impedimentos físicos...» [Leguizamón, M., «El primer poeta criollo del Río de la Plata (1788-1822), *RUBA*, 129 (1917)].

Claro está que lo de *oscuro montevideano* se refiere al color de su piel, y a su modestísimo origen social. Ahora vemos aquí uno de los motivos básicos de los reclamos de igualdad ante la ley y ante la sociedad, que aparecen reiteradamente en sus poemas dialogados, cosa que raramente ocurre en otros textos gauchescos. Hidalgo no sólo lleva a cabo una encendida defensa de los humillados, también ataca directa e indirectamente esa sociedad (y de aquí la reacción agresiva del cura Castañeda) que seguía manteniendo estructuras racistas, económicas y sociales de tipo colonial... Por eso Hidalgo, fuera de los círculos verdaderos del poder político y social, reclama insistentemente una igualdad que no existía en la realidad, y que él había experimentado en carne propia. Y como no formaba parte de los de arriba (como le ocurrirá a Hernández), apela a un tono dolorido e indirecto, el único que podía utilizar un ser extraño a los niveles del poder verdadero... Los calificativos peyoratorios y racistas de La Sagra y Periz y de Castañeda permiten adivinar la vida

...
 Pues oiga la aplicación,
 la ley es una no más,
 y ella da su protección
 a todo el que la respeta.
 El que la ley agravió
 que la desagravie al punto:
 esto es lo que manda Dios,
 lo que pide la justicia
 y que clama la razón;
 sin preguntar si es porteño
 el que la ley ofendió,
 ni si es salteño o puntano,
 ni si tiene mal color;
 ella es igual contra el crime
 y nunca hace distinción
 de arroyos ni de lagunas,
 de rico ni pobretón:
 para ella es lo mismo el poncho
 que casaca y pantalón:

(He aquí la referencia al color, que Hidalgo debía (debió) vivir como una terrible e ineludible condena)

En el texto mencionado de Sarmiento, éste cita (creemos que de memoria), pasajes de este *Diálogo* de 1821, pero pone su atención en la parte sobre las disensiones que separaban a las provincias. Véase *Viajes*, vol. I, Buenos Aires: Hachette, 1955, págs. 124-128.

Sobre el ataque de Castañeda y la respuesta de Hidalgo véase Lauro Ayestarán, *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*, Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1950.

resentida, dolorida, que debió llevar nuestro vate. No veo por qué no debe tenerse en cuenta esta factor como uno de los elementos fundamentales que explica los contenidos no sólo políticos sino altamente sociales que conllevaron y esconden sus textos, casi siempre leídos superficialmente. Y además, una advertencia que creemos muy importante: en varios lugares Hidalgo habla de sí, con absoluta claridad.

Estanislao del Campo, el conocido autor de *Fausto*, escribió en 1864 una composición titulada *Gobierno gaucho* que merece ser aquí analizada. El texto, de 102 versos, pone en boca de un gaucho una serie de reclamos de justicia, de quejas concretas que, indirectamente, enumeran las tremendas injusticias a las que estaba sometido el gaucho de la época, que debía disponer de un pase especial para viajar de un distrito a otro de la provincia de Buenos Aires, y que vivía sujeto a la voluntad casi siempre arbitraria del Juez de Paz, del Comandante de Campaña, o del patrón para el que trabajaba. El texto, de infrecuente franqueza, deja un retrato veraz y amargo de la realidad social de esos años. Pero está enmarcado de tal modo por la situación concreta del hablante narrativo, que sitúa todo su contenido en la ambigüedad.

Tal vez nunca antes, y jamás después —creemos— la poesía gauchesca ha denunciado con mayor precisión la suma de injusticias que la realidad rural del país vivía en el siglo XIX. Un gaucho cree que posee poder suficiente como para cambiar la realidad social en que vive, y sus decretos, claro, niegan y denuncian exactamente lo que está sucediendo. Primero ordena terminar con las levas forzadas («el contingente concluyo»); después que cada gaucho pueda permanecer en su rancho, cuidando sus cultivos y animales; después que se distribuyan las tierras que algunos poseen en extensiones enormes, sin merecerlas... problema este que ni Hernández, ni nadie se atrevió siquiera a mencionar en el siglo XIX («Vaya largando terreno, / sin mosquiar, el ricachón, /... / es injusto y arbitrario / que tenga media campaña»).

Denuncia después los abusos de la Iglesia, de los Alcaldes, de los Comandantes y del Juez de Paz, que usaban discrecionalmente de su poder. Lo mismo denuncia la deshonestidad e inmoralidad de los pulperos, que engañaban a sus compradores. Denuncia también el temible *pase*, que era un certificado que limitaba ignominiosamente la libertad de hombres falsamente libres («Naides tiene que pedir / pase, para otro partido; / pues libre el hombre ha nacido»), señalando además la distinta norma que regulaba la vida de los habitantes urbanos y de los gauchos.

Tulio Halperín, en su libro sobre Hernández, destaca que la denuncia del problema de la posesión de la tierra en este texto de Del Campo es algo importante e infrecuente, pero lamentablemente olvida decir lo esencial: que esos reclamos y esas denuncias, tan justas, tan exactos, se ponen en boca de un borracho, de un ser lamentablemente disminuido —diríamos— de un ser cuya situación concreta quita valor a todo lo que dice y, por la vía devaluadora de la risa, de lo humorístico, transforma sus justas denuncias de esas injusticias en pura palabra vacía. El velo humorístico además (como sucede en

otro sentido en el *Fausto*), supone un lector urbano y culto, aquel que en último término sabrá comprender las intenciones de su autor. Es lo que Hernández, refiriéndose al poema inspirado en la ópera de Gounod, ya señaló claramente: «Quizá la empresa habría sido para mí más fácil, y de mejor éxito, si sólo me hubiera propuesto hacer reír a costa de su ignorancia...» (carta a Zoilo Miguens). ¿Qué era Del Campo? Un típico representante de la clase poseedora unitaria y porteña. Aquella que había ganado la batalla de Pavón y que fue y era la dueña de la mayoría de los campos arrebatados a los indios.

Si ahora nos preguntáramos por el público al que está destinado *Fausto* y por su último sentido, deberemos hacer una delicada operación de lectura que el breve tiempo disponible convertirá en apresurada. Como todos sabemos, *Fausto* es un diálogo (como los *Diálogos* de Hidalgo, por ejemplo), un diálogo entre dos gauchos uno de los cuales intenta contarle al otro —usando su habla y su limitada visión del mundo— una accidental función teatral en la que «vivo» la ópera *Fausto* de Gounod, inspirada en la obra de Goethe. El diálogo exhala inocencia, desmesura, humorismo de buena ley, sentimentalismo, amistad. Pero sobre todas las cosas muestra la distancia entre la visión del mundo de quienes hablan (dos inocentes campesinos) y una compleja realidad cultural en la que los medios estéticos, el argumento y el sentido último, están mucho más allá de sus medidas posibilidades de comprensión. Este choque de incultura e inocencia, con un exquisito producto cultural europeo, es la chispa que nos hace sonreír a los que leemos el texto gauchesco.

Si ahora examinamos la obra desde el punto de vista de los planos que la constituyen, llegaremos a una conclusión que creemos certera. El segundo plano es el de la realidad virtual que uno de ellos evoca: el de la ópera, que ambos (y también nosotros), parecemos contemplar un poco más lejos de nosotros. Pero ambos planos, el de los amigos conversando y el de la ópera, distante, están sujetos a nuestro examen, el de los lectores. Y la obra es imposible de pensar, de comprender en todos sus sentidos, sin un lector culto, o relativamente culto y urbano, que es el único que puede captar todos sus sentidos. Este indispensable lector que puede pasar sin problemas del nivel primario e inocente del gaucho al de la ópera (y, en último término, al de la obra goethiana que le dio origen), es el que comprenderá todas sus ironías, sus detalles humorísticos, sus caídas en lo sentimental-romántico o en lo burdamente realista. Sólo un público urbano y culto rioplatense podría comprender los equívocos, las inocentadas que supone esta visión deformada y primitiva de lo europeo.

Y lo humorístico, ya lo demostró Bergson y lo sabemos desde Aristófanes, destruye y relativiza valores. ¿Cuál es el sentido último de *Fausto*?

Lo humorístico presenta la inocencia, la credulidad, la ignorancia de un tipo social que Del Campo no parecía estimar demasiado. Por eso pensamos que acierta Paul Verdevoye cuando, en el prólogo de su traducción del *Martín Fierro* escribe sobre *Fausto*: «Le burlesque y cotoie le sentimental. On a l'impression d'un parodie, non de l'opéra, mais du gaucho» (*Martín Fierro*, París: Unesco, 1955, pág. 13).

MARTÍN FIERRO

Mucho se ha escrito y se escribirá sobre lo social en *Martín Fierro*. Ya en los mismos años de la aparición de cada una de las dos partes del Poema se hicieron los primeros comentarios en esa dirección (Subieta, por ejemplo), y desde entonces el interés por el tema ha ido en aumento constante. Tenemos plena conciencia de la complejidad del asunto, de la suma amplísima de problemas históricos, eruditos, crítico-literarios, filosóficos, ideológicos, sociológicos que supone cualquier enfoque en esa dirección (piénsese en ensayos interpretativos como el de N. E. García, en libros históricos como el de Halperín Donghi, en el reciente estudio desde el punto de vista de W. Iser escrito por M. Oliveira-Williams, etc.).

Aquí quisiéramos hacer dos observaciones generales. La primera remite a la estructura narrativa-enunciativa del Poema. Como ya señalamos en un trabajo reciente, uno de los aspectos más originales, más «nuevos» del Poema frente a toda la tradición de la gauchesca anterior, está en la decisión asombrosa de personalizar en un Yo concreto, con nombre, existencia, familia, voz y visible identidad social e histórica, al Narrador del Poema que, a la vez, es el protagonista del mismo. Pero obsérvese además esto: todo lo que parece rodear al personaje en el Poema: geografía (espacio), paisajes, amigos y enemigos, sucesos, así como su rostro concreto y el tiempo histórico en el que los sucesos tienen lugar, está sumido en la vaguedad de las sombras. Lo que aparece descrito con netedad, con concreción inmediata y/o perceptible son las acciones que sitúan socialmente al personaje, que determinan su ser social. Lo realmente descrito con perfecta claridad son acciones que siempre (en casi todos los personajes gauchos: Fierro, Cruz, los hijos, Vizcacha) remiten a situaciones de injusticia, explotación o violencia entre explotados, o entre explotadores y explotados.

El poema se convierte así en un monólogo narrativo de tipo autobiográfico, relato en el cual la vida del protagonista se erige —por vez primera en la gauchesca— en el elemento fundamental de la obra. Este protagonista es, a la vez, *este hombre con una existencia propia y el ejemplo de toda una clase social concreta*. Cada suceso en esa vida, cada sufrimiento, cada equivocación trágica, cada derrota, remite a una existencia particular y a la de toda una clase social, encarnada en este destino concreto.

¿De dónde saca Hernández este tipo de relato autobiográfico? Olga Fernández Latour de Botas ha probado con meridiana claridad el origen netamente folklórico de esta clase de relaciones. Lo que a ello agrega Hernández es prueba de su intención y su interés por lo social. Ahora el relato no perseguirá solamente emocionar, conmover o entretener. Aquí, además de esas funciones importantísimas, el relato quiere cumplir dos funciones esenciales: poner ante los desdichados con claridad la realidad de su propia situación, y testimoniar la trágica realidad social que ello significa.

El Yo del Poema es un Yo ejemplar, no un Yo biográfico. Su valor es tí-

pico, como testimonio social, y como objeto utilizable desde el punto de vista didáctico. Fierro es típico ejemplo de las desdichas de una clase social, de un nivel social específico de la Argentina y el Uruguay de la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido si se comparan las vidas de Fierro, con las de Cruz y los dos hijos, se verá que hay en todos ellos un mismo dibujo, una identidad que nace de lo social: es la vida casi igual de los que pertenecen a esa clase desheredada y orgullosa en su miseria y en su desprotección que fueron los gauchos (y que siguen siéndolo hoy, véase un increíble testimonio de Adolfo Bioy Casares...). Por eso ni Fierro, ni Cruz, ni los hijos, están descriptos externamente: no conocemos sus rostros, estaturas, ropas, gestos. Encarnan unos individuos que son miles, no pueden tener apariencia determinada.

Ese Yo, además de dar un cuidadoso testimonio de dicha clase (y de constituir por el solo hecho de realizar ese retrato una abierta denuncia de la vida infernal a que dicha clase estuvo condenada por los que poseían el poder), posee una ejemplaridad especial. Fierro, siendo un personaje que ha vivido y sufrido la dura existencia de sus iguales, ha extraído de esas experiencias una forma muy peculiar de sabiduría. El Poema, en ambas partes, está lleno de referencias didácticas, de enseñanzas que Fierro, de modo paternal, transmite a sus oyentes siempre como nacidas de esos años de sufrir y vivir. Lo didáctico es una parte esencial del Poema y la capacidad de enseñar, de hablar paternalmente y didácticamente desde sus años, constituye uno de los elementos sustanciales de la figura del protagonista. No se olvide que en la figura de Fierro se expresan y conviven muy distintos niveles de significación. Uno de los más poderosos (porque aparece como velado en una primera o segunda lectura) es éste de *lo paternal*, que nace de esta experiencia vivida y que va a permitir que, al final, Fierro aparezca como el sabio, el consejero, el padre-maestro que ha logrado superar su sino violento de la primera parte.

Pero hay algo más, algo que pertenece al Poema y a sus lectores posibles, algo que debe ser aquí expresado, porque de otra manera se pierde uno de los aspectos sustanciales del poder suasorio, de la admiración y del encanto hipnótico que todavía hoy el Poema ejerce sobre muy vastos públicos.

Martínez Estrada ha señalado, con su habitual precisión, que una de las notas más características del tipo social llamado gaucho está dada por la ausencia de la figura paterna y, por ende, por la existencia de una vida familiar retaceada, limitada —a veces— solamente a la presencia activa y constante de la madre y a un padre muchas veces ausente, desconocido, y apenas aludido como una realidad o una persona supuesta, pero no fácticamente visible. Tal vez aquí resida una de las causas psicológicas (y psicoanalíticas) más importantes para explicarse el asombroso éxito de la obra en los niveles sociales más alejados del mundo social dominante, de la cultura o de los poderosos. Siempre me he preguntado qué veían allí, en ese Poema tan cargado de dolores, de ausencias, de injusticias, de vidas destruidas por un sino casi infernal, estos posibles admiradores del héroe que recibieron su mensaje con un interés superior a toda previsión. No parece descaminado suponer que en

la voz y sobre todo en la «presencia vicaria» de Martín Fierro estos analfabetos que veían reflejada en esa vida su propia existencia dolorosa, que en sus reclamos de justicia (en sus denuncias y en sus palabrotas) escuchaban su propia voz dicha por otro que la encarnaba con asombroso mimetismo, ellos escuchaban la voz y sentían, percibían la presencia de una figura paterna de la que muchos habían carecido. «Un hombre que da consejos / más que padre es un amigo /...» nos dice (decíales a aquéllos) el Padre Martín Fierro. ¿No sería justo decir que hay tres voces, tres diferentes niveles de significación en esa voz?: el hombre éste, Martín Fierro, que nos cuenta su vida y su destino. Un gaucho cualquiera, cjemplar, en cuya vida se da como una perfecta síntesis de los destinos de todos los otros gauchos. Un Padre, una figura Paterna, que nos entrega su experiencia vital y nos habla en nuestra lengua, con nuestras inflexiones a nosotros, oyentes-compañeros-iguales en el infortunio, hijos-discípulos en el complejo, duro oficio de vivir. Es esta trilogía, creo, la que explica psicoanalíticamente el éxito de la obra y su asombrosa persistencia hasta la actualidad en zonas donde todavía persisten situaciones como las que describe Martínez Estrada en su ya famoso libro sobre el Poema. Fierro sería entonces la figura paterna no tenida, el Padre desconocido y anhelado. Y ésa sería una de las explicaciones del hecho —asombroso para los patrones estéticos de finales del siglo XIX y de gran parte del XX— de que una obra cargada de significaciones e intensiones didácticas, siga interesando a un público que desconoce —o parece desconocer— este aspecto en la literatura contemporánea.

Otra circunstancia que debe ser señalada es que Fierro, al narrar su vida, usa ésta como prueba de las acusaciones constantes que él mismo hace en contra de una situación social intolerable. Su existencia se erige así en el documento probatorio de ese mundo feroz en el que un poder sin límites se abate sobre una clase social condenada a una forma de esclavitud legal y, en un segundo momento, a la desaparición. No voy a examinar aquí la diferencia que hay entre el Fierro de la *Ida* y el de la *Vuelta*. Tampoco voy a relacionar esas diferencias en la actitud del protagonista, con la existencia histórica de Hernández. Varios estudiosos han hecho esto, el último Halperín Donghi, aunque debo aquí adelantar que no estoy en nada de acuerdo con su análisis de este complejo proceso.

Es necesario decir que la primera parte del Poema hace una denuncia concreta y durísima (magistralmente ejemplificada con la voz del que denuncia y con su vida) de esa situación social y política y que las acusaciones expresadas por Hernández perseguían por una parte concientizar a una clase, poner ante ella una imagen exacta de su situación real. Por otra, Hernández también hacía llegar esa terrible acusación a la clase culpable de dicha situación, la clase poseedora del poder y que lo ejercía de manera despiadada e ilimitada.

Pero en ningún momento la llamada por Borges «historia de un malevo» propuso ni el establecimiento de un «poder gaucho» como utópicamente pro-

pone García (p. 77), ni hacer lo que hoy se llama «la revolución», ni cambiar las estructuras de la sociedad, ni detener un proceso histórico inevitable e indetenible. Estas lecturas del Poema, que anacrónicamente suponen que el crítico o el analista es más inteligente que Aristóteles (esto es: aprovechan la ventaja de los años que nos separan del fenómeno o el personaje estudiado, y entonces lo acusan de haber hecho lo que ellos saben *ahora* que podía o debía ser hecho...), no merecen la crítica ni la refutación.

Un examen detenido de las ideas de Hernández, de sus artículos periódicos y de su comportamiento como político antes y después de 1880 (como hicimos en nuestro libro de 1973), prueban definitivamente que su ideología era liberal, pero que tenía bastante sentido de qué convenía y qué no convenía hacer en distintas circunstancias económicas y políticas concretas. Su ideología era la de su clase y sería irreal esperar de alguien que pertenecía a las viejas familias de los Hernández Plata y los Pueyrredón y Guevara y que había sido educado y criado en la ideología burguesa y liberal de la Argentina de la primera mitad del siglo XIX (un país todavía bastante alejado de las ideas sociales europeas del siglo XVIII y XIX) una actitud distinta.

Hernández realizó a través de la voz y la acción vivida de su personaje protagónico una acusación admirable de la injusticia social que imperaba en su patria. Y el final de la *Ida*, que forzaba a su anti-héroe a huir de una civilización feroz donde no había justicia, y lo llevaba a vivir entre salvajes (como habrán hecho muchos gauchos de su tiempo), supuso una forma absoluta de enjuiciamiento, rechazo y condena de esa situación. Esta fue la sensación que la obra dejó entre sus lectores. Y ésta debe ser una de las causas fundamentales de su éxito y del interés con que el Poema fue leído y escuchado por sus numerosos oyentes campesinos y lectores urbanos. Muchos lectores cultos reaccionaron negativamente a esta «historia de un malevo»; recuérdese la dura crítica de Navarro Viola, que veía en la obra una peligrosa escuela del delito; Argerich, irritado por la falta de lirismo y poesía, que él encontraba abundante en Ascasubi y Del Campo; Mitre, que se manifestó molesto por el excesivo «realismo» del Poema; y finalmente Borges, que repetidamente ha manifestado su desdicha al ver que la obra se ha convertido en el libro canónico de los argentinos, en lugar de *Facundo*, que habría sido el texto digno de ese honor...

¿Qué proponía la *Ida*? El rechazo absoluto, la negación, la condena. Su mensaje era crítico y además describía un mundo «infernal» (así lo ha calificado ejemplarmente Martínez Estrada), en el cual vivir era imposible. Todo justificaba los crímenes del protagonista (y los de Cruz), y, en especial, hacía coherente esta huida al mundo de los salvajes... ¿Qué camino le restaba a Hernández después del final abrupto y definitivo...? Si se lee el final se verá que el autor no pensó en volver a su tema. Es un final (el del protagonista y el del Poema) que no admite continuación. Que niega toda posibilidad de recomenzar:

y de un golpe al instrumento
 lo hizo astillas contra el suelo.
 —«Ruempo —dijo— la guitarra,
 pa no volverme a tentar;
 ninguno la ha de tocar,
 por siguro tenganló,
 pues naides ha de cantar
 cuando este gaucho cantó.» (I, 2275-70)

Hernández proponía a través de su antihéroe un rechazo sin alternativa posible. ¿Qué le restaba al protagonista de la *Ida* y a su clase...? Fierro ha decidido, concientemente, su desaparición. La huida a vivir con los indios equivale o a la eliminación voluntaria de la escena social e histórica, o a algo más difícil aún: a convertirse en indio, cosa que era imposible e impensable para un gaucho de la segunda mitad del siglo XIX en Argentina. No ya el suicidio, peor aún: el dejar de ser el que se había sido. Escapar del mundo social de la época tiene aquí una significación clara (y está dicho explícitamente en el Poema): es tan terrible ese mundo de la llamada «civilización», que aun aquél otro feroz y primitivo de las *tolderías* es preferible a éste, insoportable e invivible. Hay acusación y rechazo entonces, en esa decisión. Suicidio, como última forma de exteriorizar y testimoniar una denuncia. Suicidio social, suicidio racial y cultural. Estas eran las alternativas del final de la *Ida*. Pero ¿por qué escribió la *Vuelta*? Por una parte debe decirse —como ya se ha dicho— que Hernández fue uno de los sorprendidos del inesperado éxito del Poema. Y una de las razones de la continuación fue editorial y elitista: dar al público (=al mercado) lo que dicho público pedía. Así se explican los numerosos pasajes cargados de color local (los indicios y sus cuidados con el caballo, sus costumbres, la payada final, las habilidades circenses y de *tahúr* de uno de los hijos de Fierro y de Picardía respectivamente), lo cómico, lo dramático (pelea con el indio, vida carcelaria, aventuras del hijo segundo y los otros hijos, historia de Cruz), etc., todas concesiones de muy buena ley hechas al público al que el Poema estaba destinado y que pedía y quería exactamente eso.

Pero además la continuación de la obra planteaba un muy concreto y complejo problema de tipo argumental y de tipo social. Por una parte motivar y justificar la vuelta del protagonista al mundo rechazado y terrible de ese lado de la frontera. Por otra, no ya para el hombre concreto Fierro, sino para la clase que éste encarnaba, un lugar posible en el mundo político y social de 1880, tal como era en la realidad y tal como sería en el futuro inmediato, planeado ya por la elite gobernante (Avellaneda y su continuador, Roca).

Hernández, con muy buen conocimiento de las posibilidades sociales de su tiempo, debe proponer al personaje (y a su clase, esto es importante recordarlo siempre) volver a ser el que era *antes* de su drama existencial, antes de la destrucción injusta de su mundo por ese poder omnímodo y feroz que lo arranca de la estancia, del Paraíso o la Edad de Oro siempre recordada, y lo lanza a la injusticia, la violencia, la pobreza y el asesinato. De padre feliz, de

ser que tiene un lugar en el mundo de la estancia en el que se siente y se manifiesta satisfecho y contento (esto debe ser dicho porque cuando Hernández intenta reinstalar al personaje en aquel mundo, o en uno semejante, parece para ciertos críticos cometer un pecado imperdonable de tipo social y político...), ha sido atrapado por ese leviatán del Estado y convertido en paria sin derechos ni futuro. Esos golpes van a cambiar a Fierro de feliz paisano gaucho, en gaucho matrero (póngase atención en estos cambios y en las denominaciones que le corresponden), ser resentido, ultrajado, que ha perdido su lugar en el mundo y también su familia, hijos, trabajo, pertenencias, derechos y al que sólo le resta la dignidad de su cuchillo y su violencia.

¿Qué hace Hernández? Lo único posible para él y lo único posible para salvar al personaje y a su clase del suicidio voluntario era esto: reinsertarlo en el nuevo mundo que el mercantilismo, la exportación agrícola-ganadera y el poder de los centros imperiales habían determinado para su país y su tiempo. Las estadísticas de inmigrantes, vías férreas, inversiones, exportación de cueros y carne, y más tarde de granos, no dejan lugar a dudas: el gaucho matrero, a la oposición frontal del tipo de la *Ida* le restaban sólo dos destinos posibles: o morir como Juan Moreira en la novela de Gutiérrez (y como murió Cruz en el Poema, o como morirán tantos otros en años posteriores, dejando la enseñanza de la propia desaparición violenta como la más acabada forma de expresar el rechazo de la injusticia de ese mundo), o aceptar la nueva estructura económica agro-exportadora y mercantilista que no dejaba lugar posible para el gaucho de otrora, condenado a desaparecer definitivamente.

Hernández propone a su héroe transformarse, volver a ser el que era para reinsertarse en un sistema que sólo podía aceptarlo como paisano-gaucho. Esto está claramente indicado en el comienzo de la *Vuelta*:

al fin de tanto rodar
me he decidido a venir
a ver si puedo vivir
y me dejan trabajar. (II, 136-138)

y en un gesto que claramente destaca sus posibilidades para trabajar y conchabarse en una estancia, ofreciéndose para recopular su lugar del comienzo de la *Ida*:

Sé dirigir la mancera
y también echar un pial;
sé correr en un rodeo,
trabajar en un corral;
me sé sentar en un pértigo
lo mismo que en un bagual. (II, 139-144)

Obsérvese la indicación de trabajar con la *mancera*, tarea grícola ahora, y no solamente ganadera, como otrora, conciente aclaración dirigida a señalar

que el cambio hacia lo agrario que gradualmente sobrevendría en los campos fértiles del litoral, estaba en sus ideas para el destino posible de su personaje y su clase.

Obsérvese además que hay algo que debe ser tenido muy en cuenta, porque la mayoría de los estudiosos (Halperín Doghi, por ejemplo) insisten en resaltar que en la *Vuelta*, Hernández trata cuidadosamente de irse diferenciando del protagonista de la obra. Sin embargo, también en la *Vuelta* oímos en muchas partes —por detrás o simultáneamente a la voz de Fierro— la del autor implícito, proponiendo cambios políticos y una nueva actitud para con esa clase:

Es el pobre en su horfandá
de la fortuna el desecho,
porque naides toma a pechos
el defender a su raza.
Debe el gaucho tener casa,
escuela, iglesia y derechos. (II, 4823-4828)

Por otra parte, la *Vuelta* carece tal vez del dramatismo protagónico y sobre todo del terrible clima nostálgico y trágico de la *Ida*, recorrida de poder emotivo. Pero no faltan en la *Vuelta* numerosos pasajes en los que aparece la denuncia de la injusticia social y, sobre todo, en las que se acusa y destaca el de la corrupción desembozada del poder, en muchas de sus formas. Léase detenidamente el monólogo del hijo Segundo y, sobre todo, el de Picardía, en los que se muestra nitidamente la corrupción de la justicia, de la política, del ejército, de la sociedad en todos sus estamentos más altos, denunciados con amarga conciencia. En este sentido podríamos decir que en la *Ida* vemos ese Poder injusto destruyendo una vida en particular. En la *Vuelta* vemos desde más cerca el funcionamiento de la corrupción en la administración del Estado y en la Justicia y sus órganos de defensa del ciudadano, que cumplen exactamente lo contrario de aquello para lo que existían. Varios estudiosos han dado una visión marcadamente crítica de la segunda parte del Poema, y han juzgado condenatoriamente a Hernández diciendo que éste, a medida que se reinstalaba en el poder político concreto de la época, disminuía los reclamos de justicia de su Poema y adoptaba una actitud reformista y moderada frente al rechazo absoluto de la *Ida*. No comparto esos puntos de vista. Y esto porque Hernández ya está en una actitud «reformista» al comienzo de su Poema, que continúa en la segunda parte del mismo. ¿Qué podía proponer nuestro autor después de los sucesos del final de la primera parte? ¿El silencio y la extinción? ¿El suicidio colectivo? Porque hay algo que la mayoría de los críticos e historiadores de izquierda parece no haber leído, y que Hernández dice en el prólogo a Zoilo Miguens: «... ese tipo original de nuestras pampas... que, al paso que avanzan las conquistas de la civilización, va perdiéndose casi por completo...». Esto es: el autor tenía plena conciencia de la aceleración de los cambios que el país —sobre todo en esa

zona— vivía y que esa clase estaba amenazada y en peligro. Hernández entonces propuso algo casi imposible de realizar, pero lo único viable. Hernández propuesto adaptarse, dejar de ser el resero y el gaucho de faenas sólo ganaderas y pasar a ser o un agricultor o un paisano-gaucho (peón, resero, puestero, conchabado). El cambio de nombre no es un suicidio, es la desaparición de una clase, la asunción voluntaria de un nuevo tipo social, y la renuncia a ser —socialmente— lo que se había sido hasta ese momento.

Hay dos misterios en el final del Poema que podrían ser leídos en clave social. Uno es un juramento secreto, que no se dice. Y que creemos es simplemente ponerse de acuerdo para dejar de ser —socialmente— lo que se había sido. El cambio de nombre y el juramento secreto tienen este mismo sentido: hombres de campo que para no morir, para no desaparecer, dejaremos de ser gauchos y seremos otra cosa. O cambiamos o morimos. En palabras más duras: la aceptación cruda del darwinismo social. Dejar de ser lo que se era y aceptar las nuevas condiciones sociales, políticas y económicas impuestas por el mundo en violenta transformación que les tocaba vivir. ¿Era esto justo, era posible, era alcanzable? Estas preguntas están más allá de nuestras intenciones de hoy.

Lo que sí debe decirse, después de esta rápida incursión en asuntos tan polémicos, es que lo que hemos llamado «la literatura gauchesca» excede ampliamente la poesía que va de Hidalgo a Hernández inclusive, y supone tener en cuenta que el héroe rebelde y negativo, dispuesto a morir pero no a dejar de ser el de la *Ida*, ese anti-héroe que no triunfa por sobre sus enemigos, sino que se ve obligado a matar y a huir para no ser vencido, es un anti-héroe que seguirá ocupando la imaginación de lectores y oyentes bastantes años después de 1879. En el mundo vicario de la literatura ese héroe que no se rinde ni acepta cambiar, que muere rebelde, es el de varias novelas de Eduardo Gutiérrez, cuyo éxito asombroso (así como el de la versión teatral de *Juan Moreira*), mostraba que había importantes sectores de la sociedad argentina que seguían encallados en la actitud de los que admiraron las aventuras y compartieron los valores del personaje protagónico de *Martín Fierro*. Durante los años de 1880 hasta los comienzos o mediados de la década del cuarenta de este siglo, una zona relativamente grande de la sociedad argentina continuó —en el mundo diferente de lo imaginario: la literatura, el teatro, las tiras cómicas, el cine— viviendo con pasión las vidas y muertes de esos héroes. Esas figuras cumplieron una función consoladora o compensatoria que hizo más llevadera la dura existencia real y cotidiana de quienes a través de las aventuras de otros que desafiaban las leyes que ellos debían cumplir, indirectamente les ayudaban a expresar la disconformidad con la ínsita injusticia (o que ellos creían injusta) del mundo en el que vivían.

Personajes-héroes entre reales e imaginarios, como Juan Moreira, Juan sin Patria, Mate Cocido, Hormiga Negra, Juan Cuello, los hermanos Barrientos, Pancho Bravo, el tigre del Quequén, bandidos, hombres buenos convertidos por la injusticia en asesinos y temibles delincuentes, ese curioso conjun-

to de personajes seguirá atrayendo la atención de un público que despreciaba los encantos de toda literatura posterior al siglo XVIII.

Y ahora algunas conclusiones, necesarias y apresuradas (apresuradas porque no podemos en muchos casos demostrar detenidamente ciertos puntos de vista). La historia de la poesía gauchesca muestra que mientras en el aspecto formal (métrica, fórmulas léxicas y sintácticas, expresiones rurales, tipos y argumentos), los autores han adoptado siempre una actitud marcadamente conservadora, en lo que corresponde a los contenidos ideológicos y axiológicos cada autor ha asumido una actitud específica perfectamente distinguible. Por lo menos en el período que llamaríamos clásico (desde Hidalgo a Hernández).

Generalizar hablando sobre la poesía gauchesca y decir que la poesía gauchesca expresa una clase social determinada, es caer en una peligrosa equivocación. La poesía gauchesca nació como un típico producto dieciochesco, con su gusto por lo popular y con su concepción utilitaria de la literatura.

Cada autor ha expresado sus puntos de vista y su postura ideológica en cuanto a los problemas y realidades sociales de su tiempo de la clase social llamada *gaucho*. Cada texto gauchesco respondió entonces a actitudes particulares de sus autores, y no es fácil generalizar en lo que respecta a lo social.

En cuanto a la idea de que dicha poesía expresa a una clase social determinada, yo diría que el problema es un poco más complejo de lo que parece. Porque todos estos autores urbanos —por motivos que escapan a mi interés de hoy— asumen la voz de los gauchos, pero quiéranlo o no, se ven obligados a manifestar sus propios intereses antes que los de la clase a la que intentan imitar o copiar (como ocurre con Hernández y con Del Campo). La poesía gauchesca, más que expresar los intereses y valores de una clase, expresó la visión del mundo que la burguesía ha atribuido a una clase social que siempre estuvo alejada del poder real y condenada a una existencia dependiente. Y en esta determinación ideológica inevitable se dio el encuentro de dicha ideología (que portaba consigo el escritor en cada caso) con la realidad de esta clase con la que no siempre coincidió el que componía los poemas. En el caso del autor de *Fausto*, como hemos visto, si intelectualmente él vio las situaciones de injusticia y abuso que condicionaban la existencia de dicha clase social, al expresarlas no pudo dejar de quitarles dramatismo o autenticidad, devaluando la voz del que expresaba esos puntos de vista. En el caso de Hernández se da una evidente contradicción entre la simpatía personal por la causa de esa clase (y por los sufrimientos que caían sobre ella) y la realidad política que estaba en su torno y en la que había sido educado. Es claro que Hernández no podía cambiar esa realidad, por eso propone que sea la clase la que deba decidir adaptarse a las nuevas condiciones sociales y económicas. Pero, y esto merecería un desarrollo más amplio, Hernández está ya hablando casi en pasado. Se está refiriendo a una realidad social que ya había pasado: el gaucho de 1880, no era más el de 1850, no podía serlo dadas las

nuevas condiciones en que vivía. Los continuadores de Hernández, especialmente aquel gallego que se llamó José Alonso y Trelles (1860-1942), y que usó el seudónimo de El Viejo Pancho, asume la voz triste y nostálgica que expresa un pretérito irrecuperable. El dolor altivo del gaucho en extinción.

Y, éste es el capítulo que debiéramos ahora tratar, pero queda para otro estudio, mientras la poesía gauchesca se volvía recordatoria y lamentosa, la oligarquía argentina comenzaba, a través del nacionalismo de Rojas y Joaquín V. González, el complejo proceso de recuperar para sí la figura del gaucho y convertirlo ahora en el símbolo positivo de un pasado patriótico y estimable. La situación política y social empujaba a los descendientes de quienes habían exterminado al gaucho, a volverlo símbolo representativo de sus propios valores. Criado, Lugones, Rojas, Gálvez a través del ensayo y la crítica, Güiraldes a través de la novela, elevarán a aquel humilde anti-héroe de Hernández, cargado de espíritu denunciante y acusador, a modelo humano estimable y admirable. Los mismos que lo empujaron a la muerte y a la desesperación lo convertirían en ejemplar perfecto, digno de las epopeyas homéricas y modelo de paideia humana. El nacionalismo racista e hispanizante, el fascismo de la famosa ley de Residencia, la intolerancia criminal de los fusilamientos en la Patagonia, transformarían a este tipo humano rebelde en estatua mítica para modelo xenofóbico de una sociedad determinada.

Rodolfo A. BORELLO
University of Ottawa