



Un payador. Grabado original de Myrbach

IMAGEN CONTROVERTIDA DE IDENTIDAD

ROSALBA CAMPRA

Universidad de Roma "La Sapienza"

PODERES DE LA LITERATURA

Entre 1771 y 1773 el inspector de postas Alonso Carrió de la Vandra realiza un viaje entre Montevideo, Buenos Aires y Lima. En la orilla montevideana se encuentra con los gauderios, que en su *Lazarillo de ciegos caminantes* (1775 ó 76) describe como unos mozos mal vestidos, sin morada estable ni sentido de la propiedad, y mucho menos del trabajo, ya que «pasan las semanas enteras tendidos sobre un cuero, cantando y tocando».

Ni siquiera en esto los gauderios alcanzan merecimiento, pues tocan muy mal y cantan desentonadamente...

La relación etimológica entre «gauderio» y «gaucho» no es cierta, pero sí es cierto que estas designaciones, a partir del siglo XVIII, coexisten y se contaminan, hasta que se impone, en el XIX, la de «gaucho», aunque lastrada con la misma carga negativa: un holgazán gozador situado al margen de la sociedad. ¿Cómo puede ser que este personaje se transforme en una imagen mítica que, desde los textos escolares a las versiones actuales de la historieta (aun las más irreverentes), aparezca propuesto como ejemplo de generosidad, valor, amor a la tierra, libertad individual y encarnación de la poesía?

Uno de los reconocidos poderes de la literatura es el de crear figuras que asumen la función de referencia ejemplar para la realidad. Así ha sucedido con el gaucho: al pronunciar esta palabra, la imagen que se presenta no es la de un ser histórico, sino la de un personaje de ficción, y particularmente el protagonista del poema de Hernández *Martín Fierro*, Pero la paradoja va más

Alfred Pàris

El cazador de avestruces



allá: en ese gaucho que sólo subsiste a través de la literatura, una nación reconoce (o pretende, o ansía reconocer) la encarnación de valores en los que toma forma su identidad. Y es que el género gauchesco, al dar voz al gaucho a través del uso de la primera persona (aunque sus autores pertenecieran a medios cultos), se ha sumado, contradiciéndolas, a las voces que desde el espacio aparentemente más objetivo del ensayo proponían una consideración negativa, y ha terminado por crear una imagen controvertida (y controvertible) de identidad.

EL LUGAR DE LA VOZ

El ensayo que Sarmiento publicó en 1845 y que hoy todos conocemos como *Facundo. Civilización y barbarie*, en la edición original enunciaba su contenido en orden inverso: *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*. Lo que hoy ha pasado a ser un subtítulo indicaba, en la voluntad del autor, un punto de partida para descifrar la realidad del país. Sin embargo, ambiguamente, la conjunción que separa esos dos términos al mismo tiempo propone (como enseñan las gramáticas) su inescindibilidad.

Myrbach. Indias de la Pampa.
Grabado original

En esa antinomia fulgura la fascinación que, a pesar de todas las negaciones, la pretendida «barbarie» ejerce sobre Sarmiento. La figura del gaucho aparece como un elemento perturbador en el programa de «civilización», pero representa también un paradigma de virtudes y destrezas admirables. Sarmiento dedica páginas de encendida admiración al rastreador, capaz de identificar en los campos la causa de cualquier huella; al baqueano, cuya habilidad peculiar consiste en encontrar su rumbo en cualquier parte; al cantor, comparable por su inspiración los bardos medievales. El respeto no cesa ante personajes como el «gaucho malo», que aun «divorciado con la sociedad, proscrito por las leyes» mantiene un código de honor y reconocer los valores de la amistad. Se trata, sin embargo(de virtudes y destrezas inútiles, que par Sarmiento pueden sobrevivir tan sólo como tema literario. Frente al entusiasmo que sin duda despierta en él la estampa de este ser humano libre y autosuficiente, gana la partida, de todos modos, la negación de un mundo cuyos valor(no son compatibles con la idea de «civilización»>>:

Las atormentadas contradicciones c Sarmiento encuentran en Leopoldo Lugones un continuación unilateral. En las conferencias que Lugones pronuncia en 1913 en el teatro Odeó de Buenos Aires, publicadas en 1916 bajo el título *El payador. Hijo de la pampa*, se cristaliza un imagen del gaucho como héroe épico: un ser seguramente imperfecto, pero de todos modos superlativo, ejemplo de orgullo, serenidad, con cortesía, melancolía, lealtad, hospitalidad, en fin «u tipo de hombre libre», que hizo posible con prodigalidad de su sangre la existencia de Argentina... Pero todo esto resulta objeto de admiración gracias al hecho de que el gaucho cumplida su función de fundar la patria, se h desvanecido como ser histórico, transformándose en una figura puramente legendaria. En di tintas ocasiones Lugones comenta esta desaparición, estigmatizando a los responsables, pero tono de añoranza no disimula el alivio, ya que el gaucho <<contenía un elemento inferior en su parte de sangre indígena>>.

Poetas como Hidalgo, Estanislao del Campo y sobre todo Hernández dieron, por el contrario, a los lectores la posibilidad de percibir la voz del gaucho. Ya en las primeras manifestaciones del género, los *Diálogos* de Bartolomé Hidalgo, escritos entre 1820 y 1822, la voz del gaucho se eleva con el tono de la protesta: «ando triste y sin reposo/ cantando con ronca voz/ de mi Patria los trabajos/ de mi destino el rigor». Aun en textos a primera vista dirigidos por el humor, como el *Fausto* (1866) de Estanislao del Campo (en el que un gaucho cuenta sus experiencias de espectador de la ópera de Gounod en el teatro Colón de Buenos Aires, representación que él confunde con la realidad) no se trata, como suele considerarse generalmente la crítica, de una burla o de un puro juego literario, sino de un modo crítico de representar la realidad urbana a través de una mirada ingenua, y a la vez proponer, aunque en menciones marginales, una denuncia de la situación de los gauchos.

Esa denuncia es el tema fundante del *Martín Fierro* de José Hernández (*Ida*, 1872; *Vuelta*,

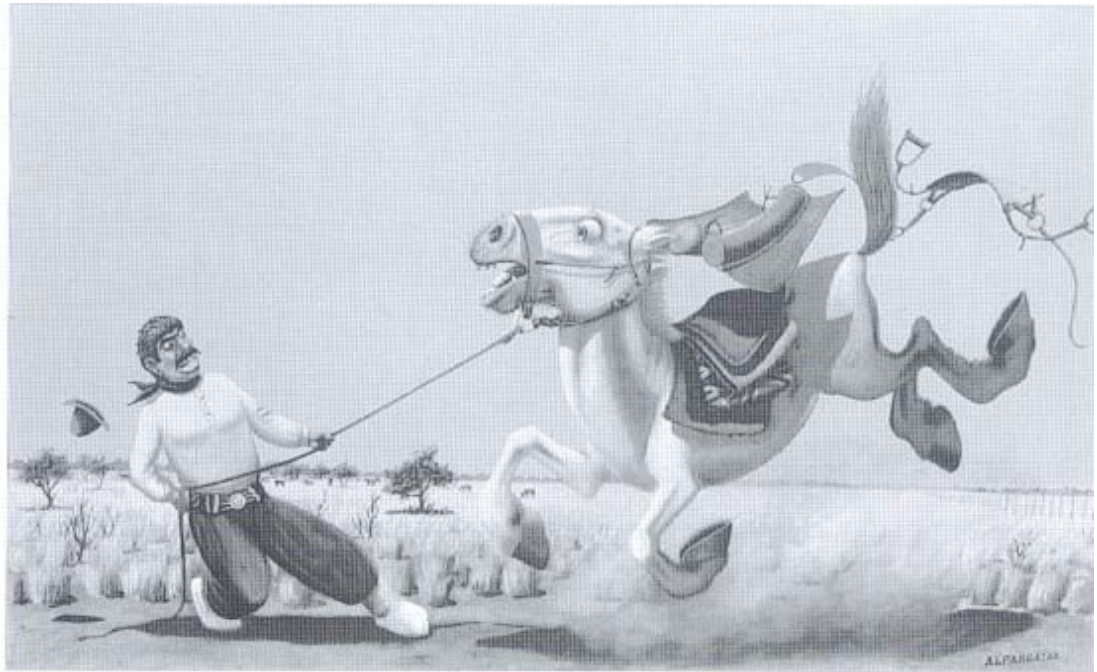


1879). El protagonista nos narra su historia: la pérdida del hogar, la familia y la libertad cuando lo enrolan a la fuerza para luchar en la frontera contra los indios; la desertión como consecuencia de las vejaciones y la decisión de transformarse en «gaucho malo»; el enfrentamiento con una partida que lo anda rastreando. Ante la lucha desigual, uno de los policías, Cruz, decide pasarse de su lado. Cuando quedan solos y triunfantes los dos, Cruz cuenta su historia: una historia más de expoliación e injusticia. Conscientes de que un cambio de situación para los gauchos es imposible, deciden irse a vivir entre los indios.

Martín Fierro percibe (como también lo hacían los gauchos de Hidalgo) que tanta desventura no es ensañamiento de la suerte sino un efecto de la organización social que niega al gaucho sus derechos. El texto de Hernández, de todos modos, no se agota en la denuncia, sino que al recrear la voz del gaucho la hace audible tanto para sus contemporáneos como para nosotros. Es verdad que al final del poema otra voz, la de un narrador externo (en quien identificamos la posición política de Hernández), se hace presente para describir la partida de Fierro tierra adentro, pero lo hace en el mismo tono y registro que el gaucho, y es esa consubstanciación lo que nuestra memoria rescata.

Me parece entonces que otra de las razones de la potencialidad de identificación del *Martín Fierro* reside precisamente en el uso de esa modalidad lingüística gauchesca que, al ser percibida como natural y sin mediaciones, crea en su lector la certidumbre (o tal vez la ilusión) de compartir un mundo. Al «escuchar» la voz de ese gaucho y comprenderla nos estamos poniendo de su lado, estamos aceptando la razón de su protesta. Y es así que esa voz no ha dejado nunca de oírse. En las pulperías, los gauchos contemporáneos de Hernández se hacían leer el *Martín Fierro* como resulta en los pedidos de ejemplares junto con los fósforos, la cerveza y las latas de sardinas. Una prueba de la necesidad que se experimentaba de seguir escuchando la palabra de Martín Fierro la da *El payador* de Lugones, cuando recuerda a cierto mozo de Santiago del Estero que se ganaba la vida recitando el *Martín Fierro* en los ranchos y pueblos. También puede considerarse una prueba de esta supervivencia el hecho de que Horacio Guarany le haya puesto música

"Duro de domar",
Molina Campos.
Del Almanaque de las
Alpargatas.



al poema, pero tal vez no hagan falta más demostraciones que las que nos proporciona nuestra propia memoria, donde los versos de *Martín Fierro* forman un repertorio con el que comentar la vida.

LAS RAZONES DE LA MEMORIA

Estos textos, pues, no sólo han propuesto actitudes ejemplares, sino también un modo ejemplar de la denuncia, gracias a la elección de un registro que es el de la voz presente. Sin embargo, también han propuesto, a través de idealizaciones románticas como la del poema *Santos Vega* (1885), de Obligado, una desrealización tendiente al mito.

De todo esto resulta una contaminación obligada. Es un efecto de lo que podríamos llamar la porosidad de las lecturas: no importa el conocimiento efectivo y directo de un texto, basta esa especie de sedimentación que se produce por la palabra de otros, por la orientación de los programas escolares, por el contagio de las canciones folclóricas, las historietas, el cine...

Por eso los especialistas pueden seguir desmontando el mito, y no pasa nada: la memoria común sigue sus propios caminos. El único que, en esta perspectiva, ha obtenido un efecto, es Alberto Fontanarrosa con *Las aventuras de Inodoro Pereyra ¡El renegau!* (desde 1973 hasta la fecha). Porque, como *Martín Fierro*, este personaje de historieta, que a través del registro de la parodia se transforma en conciencia crítica, nos obliga a escuchar su voz, y nos permite incluir su palabra en nuestra modelización del mundo.

La primera aventura de Inodoro, «Cuando se dice adiós», coloca a este nuevo gaucho en la situación codificada cien años antes por *Martín Fierro*: el choque de un gaucho fugitivo con la partida de soldados, la ayuda de uno de éstos, impresionado por el valor de ese gaucho que lucha solo contra todos, la invitación de huir juntos a las tolderías.

Pero ya la aventura ha pasado por un filtro.

A pesar de todas sus reservas hacia el personaje del gaucho, Borges no sólo ha reflexionado constantemente sobre el tema a través de sus ensayos, sino que a su manera ha reescrito, en *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* (1829-1874) (en *El Aleph*, 1949), la misma escena. Al comienzo no lo sabemos, pero poco a poco empezamos a intuirlo, y la lectura de la línea final nos da la certeza: ese Tadeo Isidoro Cruz de quien Borges nos propone la minuciosa biografía es el Cruz sin nombre de pila del *Martín Fierro*, y el instante resplandeciente y terrible de su encuentro consigo mismo consiste en el encuentro con el delincuente en quien Cruz verá espejada su suerte: *Martín Fierro*.

Cruz (o mejor dicho el Tadeo Isidoro Cruz de Borges) reconoce su identidad en *Fierro*. ¿En dónde encontrará su identidad Inodoro Pereyra? Su nombre refleja paradójicamente el del protagonista del relato de Borges, pero la historia que se refleja (o parece reflejarse) es en cambio la de *Martín Fierro*, y también ésta aparece sutilmente distorsionada. En el texto de Fontanarrosa es Cruz (o más bien dicho un soldado sin nombre) quien propone. «¿Qué le parece si juimos a las tolderías?» La desolada respuesta de Inodoro crea una divergencia total respecto al modelo: «¿Sabe lo que pasa? Que ha esto ya me parece que lo leí en otra parte y yo quiero ser original».

¿Dónde ha leído su vida Inodoro Pereyra? ¿En el *Martín Fierro* de Hernández? ¿En el relato de Borges? Lo importante, creo, es que este héroe de historieta se niega a aceptar estos —u otros— espejos. La escena final de «Cuando se dice adiós» muestra dos figuras, dos minúsculas siluetas que sobre sus caballos se alejan en direcciones opuestas por la línea que dibuja el horizonte. Van hacia el espacio indefinido más allá de los bordes de la página: en busca de una identidad que no haya sido escrita todavía.