

El *Martín Fierro* como causa justa



Graciela Montaldo

Columbia University, Estados Unidos
grmontaldo@gmail.com

Fecha de recepción: 13/03/2022.

Fecha de aceptación: 11/07/2022.

Resumen

Este artículo explora las funciones del poema de José Hernández dentro de la institución literaria, considerando las tensiones que el autor mismo experimenta con la obra al problematizar cuestiones centrales a la literatura: el realismo, la ficción, la representación. En ese marco, se enfoca principalmente en dos tópicos. El primero es la idea de “intraducible” (B. Cassin), que quiere indagar cómo la lengua del *Martín Fierro* funciona como un lugar de opacidad y resistencia a las prácticas literarias (a la vez que se incluye en la institución). Para ello, se estudian algunos casos de “traducción” del poema y la explicitación de los problemas que entraña.

El segundo tópico se centra en la idea de “archivo” y “canon” y estudia cómo el *Martín Fierro* se comporta en una literatura como la argentina, que se reescribe y que lo adopta tempranamente como clásico. La hipótesis del artículo sostiene que el poema de Hernández, en sus numerosas reescrituras, no se comportó solo como un precursor, sino que la obra generó un relato maestro a través de una historia de rebeldía y negociación. Ese relato dirige buena parte de aquellas producciones posteriores que reescribieron el clásico.

Palabras clave: canon, intraducible, reescritura, archivo, clásico.

Martín Fierro as Just Cause

Abstract

This article explores the functions of José Hernández's poem within the literary institution, considering the tensions that the author himself experiences with the work.

EL MARTÍN FIERRO COMO CAUSA JUSTA...
GRACIELA MONTALDO

Hernández problematizes central issues of literature: realism, fiction, and representation. Within this framework, the article focuses mainly on two topics. The first is the idea of “untranslatable” (B. Cassin), who wants to investigate how the language of *Martín Fierro* works as a place of opacity and resistance to literary practices (at the same time that it is included in the institution). To do this, I study some cases of “translation” of the poem and the explanation of the problems involved.

The second topic focuses on the idea of “archive” and “canon” and reflects on how *Martín Fierro* behaves in a literature like Argentina’s, which is rewritten and early adopted as a classic. The hypothesis of the article maintains that Hernández’s poem, in its numerous rewrites, not only behaved as a precursor but that the work generated a master story through a story of rebellion and negotiation. That story directs a good part of those later productions that rewrote the classic.

Keywords: canon, untranslatable, rewriting, archive, classic.

Durante el año 2022 no tenía el aniversario del *Martín Fierro* en el horizonte, pero las celebraciones por los 150 años de su publicación en 1872 me obligaron a volver y pensar en esa obra que siempre está allí. No tenía presente el aniversario, pero, cuando lo supe, fue como la activación del vínculo con la obra. Yo pensaba que el *Martín Fierro* estaba ahí, está ahí, ocupando su lugar mientras el tiempo pasa, en cierto modo, como pude formularlo después gracias a ciertas lecturas, “estaba en mi cabeza”. A partir del aniversario me interesó interrogarme sobre cuál es ese lugar, dónde está el poema que cumplió 150 años y en qué espacio celebrarlo. Como ya lo dice el saber crítico, el poema insta una voz, pero creo que también establece un lugar donde la cultura literaria argentina encuentra, desde hace más de un siglo, formas de reconocerse y también abreva cada tanto para generar variaciones sobre sí misma. La obra ocupa un lugar conformado por capas de sentido, por transacciones, por cuestionamientos y olvidos. Ocupa también un lugar activo dentro de la institución literaria y es una obra que resulta muy difícil llevar más allá de la cultura argentina.

Hace ya tiempo que las sucesivas interpretaciones del poema forman parte del poema mismo. Se hace difícil leerlo por fuera de ellas. Y esa particularidad no se la da su condición de clásico. No siempre pasa eso, aun con obras canónicas como las de Borges y Cortázar, por ejemplo, que, excepto en el caso de especialistas, suelen leerse más allá de sus interpretaciones críticas. Lo que pasa con el poema no es lo que pasa con otros clásicos de la literatura argentina, porque su vínculo fuerte con la cultura nacional, con la coyuntura política, se hace presente entre el poema y su lectura. Obviamente, la colocación de Hernández en la literatura argentina no es la misma que la de otros escritores porque su espacio de intervención fue deliberadamente local, regional. Y, en ese sentido, fue exitoso de manera extrema, porque la voz de su gaucho interpeló a otros gauchos y a los políticos con que se estaba consolidando o enfrentando y, con el progresivo éxito y canonización, interpeló a la comunidad nacional. La obra opera en el campo literario, pero hay algo más. Como veremos, el texto instala un relato maestro, con implicaciones políticas y éticas, que requiere entenderlo en un contexto más amplio.

A Hernández no le interesaba únicamente la literatura como institución, sino poder hacer un uso activo de ella y transgredirla de varias maneras. Al mismo tiempo, tuvo la visión de continuar en la línea de Esteban Echeverría y Sarmiento, incorporando la política dentro de la escritura de manera radical. Y tuvo la astucia de cambiar

completamente el público de los escritores anteriores al cambiar los interlocutores. Su gran desafío fue reorientar la interpelación letrada por la popular, politizar una literatura para públicos que no solían consumir literatura. De ese modo, ganó un espacio único en la cultura argentina, pero puso a la obra en un lugar incómodo, capturada rápidamente para una extrema celebración nacional, por un lado, y condenada a cierto aislamiento fuera de la comunidad a la que originalmente se dirigió. Trataré de indagar en esa dirección.

El intraducible

En mi caso, la celebración del siglo y medio me disparó preguntas sobre su relación con la institución literaria. En este punto, me gustaría aclarar que pienso la obra no desde una intimidad sino desde una lejanía; aquella que me condena a leerla como una obra que funciona en la distancia, una obra que, de lejos, se desfamiliariza. Me refiero a la dificultad de enseñar o hablar de un texto como el *Martín Fierro* fuera de Argentina. En esa situación se ve hasta qué punto el poema de Hernández es una obra reactiva, difícil de procesar fuera de su contexto, que se resiste a ser interpretada fuera de su comunidad, que no facilita el diálogo, que no le allana el camino a quienes no comparten cierta comunidad cultural; es una obra que, en cierto modo, nos pone frente a la idea de un intraducible (aunque haya sido traducido a tantas lenguas).

Quisiera acercarme a la definición de Barbara Cassin sobre todo aquello que entraña una traducción. Me interesa la práctica de la traducción cultural más que lingüística (aunque ambas sean parte de la misma forma de comunicar). Así define Cassin el problema de la intraducibilidad: “De ahí la definición que propongo para «intraducible»: no aquello que no se traduce, sino aquello que no cesa de (no) traducirse. Los intraducibles son síntomas de la diferencia entre lenguas, que debe ponerse en plural, lejos de cualquier tentación de sacralización” (Cassin 2017, 31). Lejos de cualquier tentación de reificación también, lo intraducible es un desafío, es poner en cuestión la posibilidad de comunicar y deja en claro cómo la lengua funciona construyendo comunidades (afectivas, culturales, ideológicas). Esa manera de no cerrar un sentido que pueda ser comprendido fuera de la lengua misma es, ciertamente, una forma central de la literatura. Y es donde el poema de Hernández se vuelve problemático, reactivo y se vuelve, por sobre todo, literatura. Hay entonces una dinámica paradójica, una obra tan inserta en los debates argentinos de la época, se vuelve clásica para la literatura argentina y de ahí, al formar parte principal del canon del país, se vuelve un texto de interés fuera de su contexto inmediato, es decir, un texto que se destaca dentro de la literatura mundial.

Cassin piensa en categorías, en palabras concretas, y aunque su campo es la filosofía, como el poema de Hernández está lleno de términos-problema, quisiera intentar hacer una lectura de su intraducibilidad. Daniel Balderston se hizo un festín comparando las cuatro traducciones del *Martín Fierro* que se publicaron en inglés. En un artículo contundente muestra los errores flagrantes, lo grotesco de ciertas resoluciones formales (el tipo de verso, el nivel de inglés, los tonos lingüísticos), las desfiguraciones a que es sometido el texto de Hernández (en la búsqueda de “equivalentes” locales), las tentaciones de convertirlo en un espectáculo de *cowboys*, y la decisión de pasarlo a prosa. Él mismo confiesa que traducirlo (como le propusieron en algún momento) hubiese sido una tarea poco menos que imposible. Y concluye:

Pocos retos son iguales a los presentados por *El gaucho Martín Fierro*. El lenguaje de este poema es fácilmente reconocible en español, tanto por las desviaciones de

la norma escrita que presentaba, como por los propósitos políticos de Hernández al crear una versión literaria del habla popular. Quizás sea imposible captar la naturaleza altamente elaborada de sus personajes, culminación de una tradición literaria elaborada a lo largo de medio siglo, desde la época de la independencia (Balderston 2008, 75).

Esto significa que el texto está hablando en una dirección precisa, en una lengua en particular, dentro de una tradición, que está hablando para esa comunidad y esa tradición. También es probable que signifique que hay conversaciones que al texto no le interesa desarrollar porque su autor tenía batallas muy precisas que dar en el plano político argentino. Y también significa que no hay equivalente en inglés (u otra lengua) a esas operaciones que ha hecho Hernández en su texto. O que, al traducirlo, hay que escribir algo completamente diferente, que se resiste a la traducción convencional.¹

Voy a tomar dos casos para ver cierta experiencia de la zona de conflicto que supone la intraducibilidad porque intento, a partir de ellos, sacar una conclusión.² En el canto III de *Ida* (versos 325-330), cuando Fierro relata la primera leva de que es víctima y cómo huyeron los gauchos que conocían los horrores e injusticias que les esperaba en la frontera, dice: “Hasta un Inglés zanjiador / Que decía en la última guerra, / Que él era de Inca-la-perra / Y que no quería servir, / También tuvo que juir / Y guarecerse en la Sierra” (Hernández 2001, 114-115). Fierro no huye porque no tiene nada que ocultar; no sabe todavía lo que es el ejército. En este contexto de inocencia y de afirmación ética y política, aparece la expresión “Inca la perra”, que muestra bien lo reactivo de la lengua del poema, la forma en que la lengua reacciona frente a los acontecimientos. Las elecciones de los traductores son llamativas. En la traducción de Owen (la primera al inglés, de 1935) se opta, en el texto principal, por “Inca-la-perra Land” (Hernández 1935, 16), manteniendo la expresión en español y en nota se explica: “Inca-la-perra. A distortion of Inglaterra (England). It was a common practice among the country people to substitute an unfamiliar word by one or more words having an approximately equivalent sound. The three words here used, translated literally, mean Inca-the-bitch” (Hernández 1935, 311).³ La segunda traducción del poema la hizo Henry Alfred Holmes y se publicó en 1948. Hay que aclarar que se trata de una versión en prosa del poema, que se toma amplias libertades, que está muy lejos de cualquier intención de literalidad. Por eso, su “traducción” es en sí misma una puesta en escena de la intraducibilidad. En este caso particular, Holmes reescribe o adapta y se desentiende de la expresión original, sustituyéndola por una suerte de mala pronunciación de “England”: “Even a ditch-digging Englishman, who used to say during the late war that he was from “Hingland” and wouldn’t serve, he, too, had to run to the hills for his life” (Hernández 1948, 11). El párrafo tiene una nota en la que solo se dice que Hernández se refiere allí a la Guerra del Paraguay. Resulta extraño leer el poema en prosa porque se transforma en un relato campero, sin mayores complicaciones.

En la traducción de Ward de 1967 la expresión se mantiene en español, Inca-la-perra, pero en nota se advierte: “*Inca-la-perra* approximates a broken Spanish pronunciation

1 Y esto lo confirman algunos de los traductores, declarando que se trata de una “English version” (Ward) o que el texto ha sido “Adapted from Spanish” (Owen).

2 Son dos casos muy específicos de la intraducibilidad, pero el poema está lleno de ellos. El análisis de Balderston es más comprensivo; no se basa únicamente en expresiones sino en el contexto literario más general.

3 La solución de este “traductor” es clara y honesta. Lo que él hace es una versión “adaptada” del poema. Estamos ante la aceptación del intraducible manifiesto. Las lenguas, en este caso, no se traducen, se articulan a través de la adaptación. Esta era, por lo demás, una práctica usual en la época.

of “England”: *Inglaterra*. The gaucho often converted an unfamiliar word into suggestive syllables, as in this case, *perra*: bitch” (Hernández 1967, 27).⁴ En el caso de la traducción de Frank C. Carrino, de 1974, se ha dejado la expresión original (22) y se ha incluido una nota donde se explica qué significa.⁵ Esa “solución” deja en claro que no se pudo resolver el “problema” y deja en claro también hasta qué punto esa lengua sigue siendo aquello que no cesa de (no) traducirse. Algo parecido pasa en la traducción al francés (y seguramente en todas las lenguas a que ha sido traducido). La sextina en francés dice, en la traducción de Paul Verdevoye: “Même un Anglais terrassier / qui pendant la dernière guerre / dit qu’il était d’Engueul’terre / et ne voulait pas y aller, / pour éviter qu’on l’empoigne / dut filer dans la montagne” (Meo Zilio 2011, s/d). Así explica el crítico Giovanni Meo Zilio esta elección:

La expresión jocosa del texto «Inca-la-perra», en lugar de Inglaterra, hace alusión festiva a «hinca (hincar = ‘montar’) la perra». El T. [traductor], no pudiendo disponer en francés del mismo juego de palabras, inventa felizmente un juego análogo que puede funcionar a nivel icónico transformando «Angleterre» en «Engueul’terre» partiendo del francés pop. «engueuler» ‘tratar como un trapo’, ‘insultar’. Podemos aplaudir la versatilidad del traductor, pero esta opción habla de sus habilidades, no de las posibilidades del texto mismo (Meo Zilio 2011, s/d).

La conclusión de Meo Zilio es concreta: Verdevoye inventa un juego de palabras en francés, pero el texto de Hernández sigue resistiendo la traducción. Como sabemos, no se trata de una expresión, algo que puede pasar en cualquier texto (y no solo literario). El poema nos enfrenta casi en cada sextina a este tipo de situaciones. Y elijo otro ejemplo, un episodio con un “gringo”, para extremar la problematización del poema, en el canto V (versos 859-864): “Cuando me vido acercar: / “*Quién vivore*”...preguntó / “*Qué víboras*” –dije yo– / “*Ha-garto*” –me pegó el grito: / Y yo dije despacito / “*Más lagarto serás vos*” (Hernández 2001, 139-140). La traducción de Owen resuelve así: “*Ha garto!* he roared; and just for a lark, I said, “The only “lagarto” here, is yourself, you gringo ass” (Hernández 1935, 38). Aquí se mantiene “lagarto” en español, con comillas, lo que hace que la lectura de la obra se vuelva muy complicada (o que empiece a sonar a cocoliche). Holmes, lejos de la literalidad, resuelve las cosas de otra manera: “When he saw me coming, he cried: “Who-aliv-a?” And I answered, “Chicken-liver!” “No can-a pass-a,” yelled he; and I said very slowly, “You’re a can-a; no! you’re all kinds of a tank!” (Hernández 1948, 25). Y en nota agrega, con total sinceridad, “This is translated very freely, but it retains the spirit of the original” (Hernández 1948, 190). Como Verdevoye, crea un juego de palabras en inglés. Ward versiona: “When he saw me coming / he called out, “Who dere!” / “I dare,” I answered– / “And oop!” he screamed at me– / and I said, very quietly, / “And the soup’s what you’ll end in” (Hernández 1967, 67). En nota se aclara: “The translator cleverly captures the play on words employed in the Spanish text” (67).⁶ Hay que agregar notas, hay que dejar palabras en español, hay que adaptar, versionar, poner comillas; son todas formas de tratar de vencer la resistencia de la lengua de Hernández.

4 Como se trata de una edición bilingüe, en la versión en español, también hay una nota: “Inca-la-perra: Inglaterra. El gaucho solía cambiar una palabra que no conocía, dividiéndola en sílabas de doble intención” (Hernández 1967, 26), evitando decir que se trata de una “broken pronunciation”.

5 La nota dice: “The gaucho was prone to converting unfamiliar words to off color phrases thus, Inglaterra (England) becomes Inca la perra (Inca the bitch)” (Hernández 1974, 94).

6 Pero en la versión en español se agregan varias notas. En la nota 22 se dice: “*Quen vivore*”: El “¿Quién vive?” militar”. Nota 23 “¡Hagarto!”: “Haga alto”. Nota 24: “*Lagarto*: Para el gaucho significa ‘ladrón’” (Hernández 1967, 66).

La traducción misma, al conservar las palabras originales, está diciendo: no puedo traducir esto, es un intraducible, necesito dejar la marca de esa imposibilidad.⁷ En cada canto hay muchísimos ejemplos semejantes. Y esto sucede no solamente porque el poema recoge una voz (gaucha) sino porque es un lenguaje comunitario, que parece siempre hablarse “entre nosotros” y que no tiene equivalente en otras formas que no sean las de la experiencia compartida. Es como si se tratara de una obra que no intenta abrirse a una interlocución fuera de los involucrados en la lucha política. Y esto no solo vale para la traducción a otro idioma sino para lectores de otro tiempo. Por eso creo que el *Martín Fierro*, tieso como está en la escritura, es una de esas obras que “no cesa de no traducirse” (el énfasis es mío). ¿Cómo se lee una obra traducida que tiene que ser explicada a cada paso, que no puede expresarse por sí misma, “naturalmente”, en otra lengua? Esa obra impone una resistencia, guarda para sí una experiencia de intimidad. Pero –sabemos– las traducciones del *Martín Fierro* existen, son legítimas, llevan la obra a otras lenguas, pero también llevan consigo los problemas de una intimidad con la lengua. Las traducciones exhiben la múltiple problematicidad del poema.

El archivo

Desde la misma exterioridad me pregunté por el *Martín Fierro* como un artefacto (literario, cultural) que está en algún lugar entre el canon y el archivo, entre ambos, ocupando un espacio, instalando su presencia, pero también sustrayéndose al mundo de la lectura y de la vida. Es como si –en una aproximación– el poema habitara un espacio de pura artificialidad pero que puede potenciar su vitalidad de forma recurrente y que se ubica allí, entre la vida y la muerte. Que el *Martín Fierro* forma parte del canon (y que se ha mantenido allí por más de un siglo) lo muestran no solamente los trabajos críticos sino, muy especialmente, los programas escolares y universitarios, y también las reediciones en colecciones de todo tipo.⁸ Y ahora, la nueva edición de las *Obras Completas* de José Hernández, su autor, como siempre un poco opacado por su obra o su héroe.⁹ Lo curioso del canon es que puede prescindir de la lectura de las obras. Una obra canónica no es, necesariamente y como sabemos, una obra muy leída. Pero, en el caso del *Martín Fierro*, la obra se ha impuesto al canon, lo ha dejado atrás. En una época en que el canon, como institución, ha perdido fuerza y valor, la obra continúa con su potencia, hablando como problema.

Se ha estudiado muy bien el proceso de canonización del poema.¹⁰ Pero no deja de ser curioso, sin embargo, cómo el mismo Hernández, cuando presenta *La vuelta de Martín Fierro* en 1879, inscribe al libro en la institución literaria y ve en el éxito de

7 Esto hace que la traducción de Carrino se desentienda del problema y resuelva de este modo: When he saw me comin', / "Who sneaka pas'?" he said. / "What snake in the grass?" I answered. / "Stoop right dere!" he ordered. / and I replied slowly / You're a bigger stupe!" (Hernández 1974, 40). Se desentiende y el texto es otro porque se pierde la picardía del “más lagarto serás vos” dicho en voz baja como un insulto asordinado.

8 Habría que puntualizar que hablamos del canon argentino. En el canon “occidental” de Harold Bloom, claramente, este libro no tuvo ninguna posibilidad de ingresar, probablemente ni siquiera de ser leído. Y si Bloom hubiese leído alguna de las traducciones al inglés, mucho menos lo hubiese incluido en su canon. De este modo –si todavía fuera necesario hacerlo–, el poema demuestra la inutilidad de la arbitraria lista de Bloom y del concepto de canon en general.

9 La edición en siete volúmenes estuvo a cargo de Celina Ortale y se publicó en 2018, en asociación de la Universidad Nacional de La Plata con la editorial EDUVIM.

10 Entre la extensa bibliografía sobre el tema, destaco el libro de Fernando Degiovanni, *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina* (2006).

público el reconocimiento institucional de la obra. Hernández escribe en 1879, en las “Cuatro palabras de conversación de los lectores” que abre la segunda parte de la obra: “Entrego a la benevolencia pública, con el título LA VUELTA DE MARTÍN FIERRO, la segunda parte de una obra que ha tenido una acogida tan generosa, que en sus seis años se han repetido once ediciones con un total de cuarenta y ocho mil ejemplares” (Hernández 1919, 219). Y agrega sobre la esmerada edición de la casa Coni: “Lleva también diez ilustraciones incorporadas en el texto, y creo que en los dominios de la literatura es la primera vez que una obra sale de las prensas nacionales con esta mejora” (Hernández 1919, 219). Ya se han comparado las diferentes cartas de presentación de la *Ida* y la *Vuelta*.¹¹ Por el contrario, la carta a su editor, José Zoilo Miguens, en 1872, cuando se publica la primera parte del poema, es una carta de subordinación a la institución, explicando los valores (realistas y reivindicativos) de la obra y por qué será única en su género. La carta de la *Vuelta* está dirigida a “los lectores” y habla de la circulación del libro, no de su forma o contenido. El libro que pedía ser publicado en 1872, entra por la puerta grande en 1879, gracias a su éxito de público. Es curiosa la cantidad de ediciones “ilustradas” (en español y otras lenguas, en ediciones populares y de lujo), como si el texto, tan “realista”, requiriera de una verificación de su realidad a través de la imagen, una “ilustración”. Al mismo tiempo, esas ilustraciones muestran hasta qué punto el gaucho debe ser “mostrado”, en viñetas costumbristas, como si no fuera conocido por los nuevos lectores del libro. Pero el libro también circuló en forma de folleto, en los circuitos menos letrados, en las pulperías de campo, donde se leía en comunidad.¹²

Si Ricardo Rojas, en la *Historia de la literatura argentina* (1917), canonizó el *Martín Fierro* como piedra basal de la cultura argentina y si Leopoldo Lugones, en *El Payador* (1916), lo convirtió en poema épico, Osvaldo Lamborghini lo sacó de la literatura para llevarlo al ámbito de la ley. Escribió en *La hijas de Hegel*: “el “Martín Fierro” es nuestra Carta Magna y nuestra Constitución Nacional, inscripta, grabada a fuego por un genio. Por suerte y por desgracia, José Hernández es Moisés. Vino de Egipto, y tal vez por ello, por una cuestión de lenguas, tuvo un solo, único tema: la Palabra” (Lamborghini 1988, 154). Pero no es esta frase grandilocuente lo más importante que el *Martín Fierro* produce en Lamborghini. Hernández y su obra tienen efectos más fuertes que los de la literatura, la palabra o la ley; el poema se incrusta en la cabeza del escritor que se queja a lo largo de todo el texto: “(Pero y dale; dale con José Hernández: no me lo puedo sacar de la puta cabeza)” (Lamborghini 1988, 143). Como si fuera una canción pegadiza, que cantamos contra nuestra voluntad, el *Martín Fierro* “se nos metió en la cabeza”. Es la definición lamborghiniiana del clásico.

Pero me gustaría entrar en otros dominios de la literatura, los dominios de la institución, los dominios del archivo. Entre las muchas reflexiones sobre el archivo (Boris Groys, Ariela Azulay) que han discutido los textos clásicos de Michel Foucault y Jacques Derrida, la idea de que el archivo cumple la doble función de preservar y cancelar, que es instituyente y a la vez saca de circulación (es decir, que da vida y muerte simultáneamente) es quizás la más fuerte en las diferentes reflexiones teóricas (su paradoja: quitar algo del flujo de la vida para evitar su destrucción u olvido pero, al mismo tiempo, quitarle de algún modo la vida, obligarlo a permanecer fuera de ese flujo, fijarlo en una identidad y congelarlo en un afuera de la vida). Pero, además,

11 La relación entre la *Ida* y la *Vuelta*, entre las dos partes del poema, publicadas en 1872 y 1879, son tema de debate en la crítica especializada sobre la obra de Hernández. Los textos de Josefina Ludmer y Julio Schwartzman exponen las interpretaciones más fuertes (y, en cierto modo, contrapuestas) sobre las relaciones entre ambas partes. No me detendré en la polémica. Me interesa concentrarme en los valores de la obra dentro de la cultura argentina.

12 Adolfo Prieto (1988) estudió este fenómeno en el contexto de las publicaciones criollistas.

y como sabemos, la construcción del archivo es una cuestión de poder (Derrida) y permite la aparición de un evento, un objeto, una obra (Foucault). Para entender sus desplazamientos, su intraducibilidad, convendría entender qué lugar ocupa el *Martín Fierro* dentro del archivo de la cultura argentina. Allí parece que es donde la obra trama sus lazos con un antes y un después, con otros artefactos, conforma una red de relaciones y se relaja respecto de los condicionamientos del canon. Si decimos que el *Martín Fierro* es parte del archivo de nuestra cultura, decimos que lo preservamos. Eso hizo la escritura, la encuadernación y el libro. Josefina Ludmer ya ha explicado de qué modo se articulan la oralidad y la escritura. Sin embargo, el poema se volvió, por sobre todo, escritura, a través de los procesos de canonización. Desde Lugones, transcribiendo su “musicalidad” en un pentagrama, hasta Martínez Estrada interpretando palabras y situaciones, el poema debió alejarse de sí mismo para habitar el archivo. Preservar, cristalizar formas, mantener el original sin cambios, anotar las ediciones, ilustrarlas, son todas actividades que forman parte de una misma operación de archivo, que se ejerce sobre la obra. Sin embargo, creo que el poema no ha sido preservado en el sentido tradicional, como obra “intocable”, sino que se ha abierto a muchos usos y transformaciones.

Me pregunto por qué el *Martín Fierro* no quedó petrificado en el archivo, por qué o cómo logró repositionarse, reacciona a la petrificación. Si el ensayo y la crítica lo ubicaron en el archivo intentando fijar de una vez y para siempre su interpretación como base del canon nacional, hoy la literatura parece rescatarlo, desarchivarlo. Otra vez, quizás como hace un siglo, nuevos actores y actrices vuelven a operar sobre el poema para hacerlo hablar. Sabemos que se le está dando voces recurrentemente, como lo prueba la maratón de lectura, “Maratón Fierro”, que se realizó en el Museo Histórico Nacional, una lectura compartida, en voz alta, como otra de las celebraciones de los 150 años.¹³ En 2022 la relación de la obra con el archivo, con los Museos, es índice de ese nuevo lugar. Es el museo, en este caso, el que intenta “desmuseificar” la obra, volverla viva voz, llevarla otra vez al espacio público y a la experiencia compartida, desarchivarla. Es una reactualización en que lo que se pone en foco –creo– no son tanto los contenidos de la obra, los lamentos y reclamos del personaje ante las injusticias, como la posibilidad de restituir “lo común”, un espacio de comunidad que roza tanto lo político como el espectáculo. Y no digo esto último en un sentido peyorativo ya que la dimensión performática de la cultura está lejos de ser una disminución, es siempre una operación (ideológica). Allí se juegan, precisamente, las experiencias del compartir, que son las experiencias de la convergencia pero también las del disenso. La desmuseificación del *Martín Fierro*, la salida del archivo, viene a abrir ese espacio no solo como el conjunto de los contenidos del poema, de la historia del gaucho, sino como escena de intervención.

El clásico

Hay también otras formas de ver las cosas. Es como si hubiera momentos, oleadas, en que lo que las voces de los clásicos dijeron necesitara reactualizarse en términos de su contenido. Ya lo hemos visto con las interpretaciones sobre la novela *Juan Moreira* (1889) de Eduardo Gutiérrez. En la lectura clásica de Josefina Ludmer (1999), habría fuerzas de la historia que nos ponen en relación tensa con el pasado, con las obras del pasado. En el caso del *Juan Moreira* –según Ludmer– cada vez que hubo una situación de violencia política en la Argentina se reversionaría la historia de este

¹³ En este sitio del gobierno argentino se describe la actividad: <https://www.argentina.gob.ar/noticias/mas-de-300-personas-participaron-en-la-maraton-de-lectura-del-martin-fierro>

otro gaucho perseguido. Precisamente, se trata de aquellas obras que compusieron fuertes versiones sobre coyunturas políticas y sociales, que hablaron sobre situaciones ficcionales (el caso paradigmático es la *Antígona* de Sófocles) que permiten pensar hechos, eventos de lo real. Son obras que ficcionalizando situaciones, de algún modo, abandonan la literatura, en el sentido de que desertan de la institución ficcional, para introducirse en un estadio de verdad histórica, o al menos, de revelación de cierta forma de funcionamiento de la realidad, de la política. Hay obras que transgreden los límites de la institución y quizás es ahí donde podemos leer la construcción de la radicalidad de un clásico: la rebeldía ante la institución a la que se pertenece. Pero creo que, en el caso del *Martín Fierro*, lo que opera como reactualización es menos su contenido que la experiencia de lo común. Si algo trajo aquella experiencia tiene que ver con la solidaridad y la conciencia de los riesgos que corremos como comunidad (no solo nacional). Hay allí algo del orden de la ficción que estamos discutiendo. Como toda fábula de ficción, la literatura puede instalar conversaciones sociales. Pienso esta expresión “conversación social”, como las ficciones que la literatura produce y la sociedad (a través de muchos tipos de relaciones) acepta como suyas. Y esas relaciones son relaciones de poder y se canalizan fundamentalmente a través de las instituciones (sociales, políticas, culturales).

¿El *Martín Fierro* entraría en esa categoría? ¿La des-archivización sería eso? No se dejó de hacer referencia, durante las diferentes celebraciones de los 150 años, a que el poema ha sido revisitado muchísimas veces y de muchas formas (diferentes épocas, diferentes autores y autoras, diferentes géneros, diferentes medios) y sometido a muchas transformaciones. No voy a recorrer esa historia porque ya me parece que es la manera de leer el *Martín Fierro* hoy, enfrentarlo a través de las muchas formas en que fue reescrito. Tomando la idea de adentro y afuera de la literatura, el *Martín Fierro* compartiría, con otros clásicos, la posibilidad de cuestionar la propia institución en que se inscribe.

La pregunta por la obra es la pregunta por el conjunto de sentidos que permite activar a futuro, pero también es la pregunta por las formas que instala como instancia de conversación social. A 150 años vemos que su fe de vida, su fuera del archivo, es su capacidad de ser reproducido en diferentes medios y formatos, diferentes géneros y escrituras. El poema sigue vigente en la medida en que sigue hablando a través de otros y que, por ello, hay quienes, sin haberlo leído, lo conocen. Esta es la definición de un clásico, de un texto que puede ser transformado para adaptarlo a diferentes contextos. Creo que uno de los elementos centrales del poema es la construcción de un relato maestro que le permitió definir situaciones, eventos, relaciones. Las inflexiones de ese relato maestro se sustentan –como sabemos bien– sobre los sufrimientos de un personaje “de abajo”, que habla –canta– en primera persona. Ese personaje es un gaucho perseguido, que es víctima reiterada de la injusticia, de la opresión del Estado, y que se destierra voluntariamente, se excluye, porque hace frente a la ley y las injusticias. Es un personaje que actúa, que reacciona, que se rebela. Más tarde, ese personaje entenderá las virtudes del orden y se amigará con la vida. Abandonará su espacio de exclusión y postulará la participación en un espacio compartido. Pasará así de la rebelión individual a la construcción de un espacio común, “lo común”, pero se trata menos de un “común” social que de lo común entre aquella comunidad de excluidos masculinos, padres e hijos, sin intervención de otros sujetos. Como ya ha sido ampliamente analizado, la relación con la ley está en el centro del relato. Pero también ha sido remarcada sistemáticamente esa rebeldía individual, la construcción de la fraternidad más que de la comunidad.

La condición cultural del *Martín Fierro* es triple, quizás cuádruple: es un clásico, forma parte del canon literario desde cuando el canon era un valor; entra y sale permanente

del archivo; es uno de los relatos fundacionales de la identidad nacional. A 150 años de haber sido escrito, a un siglo de ser canonizado, voy a invertir la pregunta sobre su vigencia. En vez de pensar en los valores que sustentan su presencia y que lo traen una y otra vez al presente, quisiera pensar en las formas en que el poema dirigió buena parte de la literatura argentina posterior. No hablo en términos de precursores. Al contrario. Me refiero, concretamente, a ese relato maestro y a la conocida relación de la literatura argentina con la política. Muchas de las interpretaciones y reescrituras responden tanto al mandato de desobediencia y rebeldía del personaje en la primera parte del poema, como a la posibilidad de normalización después de esa rebeldía, la posible integración. Varias de las luchas de la Argentina moderna, empezaron y terminaron así (no las que podrían haber sido revolucionarias). La literatura argentina exploró una y otra vez esas experiencias: sublevarse, negociar. Y creo que, desde el archivo, el *Martín Fierro* habilitó ese camino. Como sabemos, ese camino ha considerado las cuestiones de género (un gaucho homosexual, una china empoderada, en las obras de Martín Kohan y Gabriela Cabezón Cámara), la “algoritmización” o alfabetización (en Pablo Katchadjian) e incluso la “tumberización” (en Oscar Fariña) de la literatura. Y hay mucho más, en cine, teatro, ópera, arte. Creo que lo que pudo habilitar este relato es la posibilidad de articular la cadena rebeldía-normalización. O, en términos políticos, lucha y negociación.

Y esa lucha y negociación implica a nuevos sujetos, por eso en las versiones posteriores aparecen los sindicalistas, los homosexuales, las mujeres, los indios, la experimentación literaria, las villas miseria, como parte de una apropiación muy amplia. Pero yo creo que quien se apropia en estas reescrituras literarias no son los autores posteriores a Hernández sino el poema, el poema mismo, interviniendo en las obras que lo interpelan (“metiéndose en la cabeza” de los escritores), dirigiendo de algún modo sus protestas, sus rebeliones, sus intentos de imaginar un mundo más justo, incluso sus intentos de “representar” la injusticia, la desigualdad, pero también de organizar las formas de una conciliación. El poema mismo les propone un modo de conclusión, siguiendo las formas del relato maestro. De algún modo, toda reactualización del poema, reactiva a la vez ese relato maestro, con la esperanza de la conciliación de los términos en conflicto. Por esto pienso el *Martín Fierro* como causa del archivo de la literatura argentina y, muy específicamente como *causa justa*, reivindicativa. Se trata de una obra que, como dijimos, se sale del campo literario, opera en el borde, adentro y afuera, pero tiene otros intereses que, claramente están ligados a la política.

Finalmente, me pregunto si el *Martín Fierro* se lee efectivamente, y quienes son las personas que lo leen. Aun cuando esté incluido en los programas escolares, es probable que la lectura sea fragmentaria, episódica, por el modo en que ha cambiado nuestra relación con la literatura, con la escritura y por cómo han cambiado los modos de leer. La pregunta no importa. El poema también es fragmentario y episódico y, originalmente no se leía sino que se recitaba. Queda el relato maestro.

Para concluir, la literatura argentina ha puesto, a lo largo de su historia, al *Martín Fierro* como una suerte de bastión de la causa justa. Causa justa en cuanto a su contenido, pero muy justa respecto de cómo opera la ficción argentina, un relato que sigue dirigiendo algunas de las nuevas producciones y que está en la cabeza de todos. La causa justa puede variar, pueden variar los personajes, los territorios, las inclinaciones, la lengua, pero allí está la postulación de un valor necesario, el reclamo de algún tipo de justicia (poética) que permita articular los presentes en términos de comunidad.

Bibliografía

- » Azulay, Ariela. 2012. "Archive". En *Political Concepts: A Critical Lexicon*, online publication, <http://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/>
- » Balderston, Daniel. 2008. "Los problemas de traducir un clásico vernacular: el caso del *Martín Fierro*". En *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea. Homenaje a Andrés Bello*, editado por Álvaro Félix Bolaño, Geraldine Cleary Nichols y Saúl Sosnowski. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- » Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace & Company.
- » Cabezón Cámara, Gabriela. 2019. *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Random House.
- » Cassin, Barbara. 2017. "Traducir los intraducibles. Una revisión". *Anuario de Literatura Comparada* 7: 29-40.
- » Degiovanni, Fernando. 2006. *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- » Fariña, Oscar. 2011. *El gaicho Martín Fierro*. Buenos Aires: Factotum Ediciones.
- » Groys, Boris. "Under Suspicion: A Phenomenology of the Media". <http://archivepublic.wordpress.com/texts/boris-groys/>
- » Hernández, José. *Martín Fierro*. 2001. Edición crítica. Élica Lois y Ángel Nuñez Coordinadores. Colección Archivos. Madrid: ALLCA XX.
- » Hernández, José. 1919. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Librería La Facultad. Biblioteca Argentina, dirigida por Ricardo Rojas.
- » Hernández, José. 1935. *The Gaucho Martín Fierro*. Adapted from the Spanish and rendered into English verse by Walter Owen with drawings by Alberto Guiraldes. Oxford: Basil Blackwell.
- » Hernández, José. 1948. *The Argentine Gaucho Epic*. Translated Into English Prose with Introduction and Notes by Henry Alfred Holmes. New York: Hispanic Institute in the United States.
- » Hernández, José. 1967. *The Gaucho Martín Fierro*. Bilingual edition, English version by C. E. Ward. Annotated and revised by Frank G. Carrino and Alberto J. Carlos. Coordinated, and with an introduction by Carlos Alberto Astiz. Illus. by Antonio Berni. Albany: State University of New York Press.
- » Hernández, José. 1974. *The gaucho Martín Fierro*. Traducido por Frank C. Carrino, Alberto J. Carlos y Norman Mangouni. Albany: Suny Press.
- » Katchadjian, Pablo. 2007. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: IAP.
- » Kohan, Martín. 2015. "El amor". En *Cuerpo a tierra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.
- » Lamborghini, Osvaldo. 1988. *Las hijas de Hegel*. En *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

- » Ludmer, Josefina. 1988. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- » Ludmer, Josefina. 1999. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- » Lugones, Leopoldo. 2012. *El payador*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Maratón Fierro. <https://www.argentina.gob.ar/noticias/mas-de-300-personas-participaron-en-la-maraton-de-lectura-del-martin-fierro>.
- » Meo Zilio, Giovanni. “Martín Fierro en francés (la traducción de Verdevoje): los juegos de palabras”. Biblioteca Cervantes Virtual https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/martin-fierro-en-frances-la-traduccion-de-verdevoje-los-juegos-de-palabras/html/4856f548-aof9-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html, 2011
- » Prieto, Adolfo. 1998. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- » Rojas, Ricardo. 1957. *Historia de la literatura argentina; ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: G. Kraft.
- » Schwartzman, Julio. 2013. *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.