

EL MARTIN FIERRO COMO ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Por

MIRTA ARLT

En una aproximación desprejuiciada, el texto del Martín Fierro se ofrece como forma dramática que salta de los carriles de su tiempo sólo porque la trocha en que andaba lo dramático por ese entonces no le correspondía. Y ahora, como es natural, entusiasmo devolverle una teatralidad no asumida por imperio de pseudo-normas aristotélicas que al recrudecer tiranizan los diversos planos de la creación estética.

Pero en nuestros días lo juglaresco es defendido y reivindicado para el campo de lo teatral por voces autorizadas como la de Dámaso Alonso, quien al referirse al *Poema del Mio Cid* dice:

No debemos ni por un momento olvidar que la recitación juglaresca debía ser una representación, y a mí no me parece exagerado decir que la épica medieval está a medio camino entre ser narrativa y dramática (1).

Naturalmente, cada época revela su dinámica de lo estético en la particular lectura de ciertos textos. Y parece lógico que ante las conclusiones nuevas surjan exclamaciones

(1) DÁMASO ALONSO, "Poema del Mio Cid", en *Ensayos sobre poesía española*, Madrid-Buenos Aires, Rev. de Occidente, 1944, p. 70.

de descontento: ... "*Martín Fierro* una estructura dramática? A menos que se decida con Kenneth Burke que todo es teatro ... y si no, "valiente afirmación, nunca fue otra cosa que teatro. No hay más que consultar a los memoriosos para saber cuántas veces se lo vio sobre un escenario".

En efecto, este cantar de las andanzas del antihéroe, Fierro, cuya odisea es comparable a la de los héroes homéricos pero menos lucida y por ello más trágica ha sido llevada muchas veces al escenario, pero invariablemente como alarde folklorizante y espectacular.

Sin embargo, si parece obvio enmarcarlo en lo dramático no es sólo porque las teorías sobre el drama estén ampliando cada día más el concepto y permiten que *se considere teatro toda actividad que tenga como fin reproducir otra ante nuestros ojos, dejando de lado el concepto tripartito de Diálogo, Acción y Representación, que pueden aparecer o no parcialmente* (2), como lo atestigua la literatura de investigación crítica sobre los poemas dramáticos, sino porque aún adhiriendo a esquemas tradicionales, la preponderancia de recursos dramáticos fundamentales decreta la teatralidad esencial del poema.

Y a partir de estas consideraciones corresponde preguntarnos: Qué es la teatralidad en *Martín Fierro*?

Si comenzamos aceptando con Roland Barthes que,

La teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de la obra (pues), es un factor de creación, no de realización (3).

de inmediato se advertirá que el germen de teatralidad en la concepción del *Martín Fierro* aflora desde el empleo fundamentalmente apelativo de la lengua y la visualización corpórea

(2) O. B. HARDISON Jr. *Christian Rite and Christian Drama in the middle ages*, Cit. por José Amícola en "Rev. de Filología", año XIV, 1970, Univ. Bs. As.

(3) R. BARTHES, *Ensayos Críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 50.

del actor (que se separa de un grupo para cantar, sobre lo que todos conocen), hasta el transformarse de ese cantor-actor en el personaje que se resiste a un destino de subordinación humillante. Se advertirá asimismo que ese cantor accede a la teatralidad cuando es a la vez el oficiante y la metáfora corpórea de la víctima propiciatoria. Y en este caso la víctima se encuentra señalada por una fatalidad cuya crueldad y empecinamiento terminan por hacer cumplir al personaje los momentos clásicos de "error" y de "exceso" antes de someterlo al sacrificio que ya le estaba asignado de antemano (como su "moira") para exterminar con él la miasma que su persona representa.

Y porque esto es así el *Martín Fierro* asume, además, calidad de drama ritual. Y para no seguir adelante dando por descontado el acuerdo sobre la idea de lo ritual, o sobre el aspecto de lo ritual, presente en *Martín Fierro*, recurrimos a la definición de Thomas Porter:

Usualmente se acepta que el mito y el rito son expresiones de las interpretaciones que una comunidad atribuye a experiencias arquetípicas, como el nacer, el madurar, el morir, el purgar y el iniciarse. Del mismo modo que el mito es la expresión verbal de estas interpretaciones, el ritual es su interpretación por medio de la acción. Porque es una interpretación de lo arquetípico, el ritual tiene características que lo apartan de otros actos reales o imitativos. Acontece en un lugar y un tiempo universalizados, es decir que no sucede "aquí o ahí" sino en el centro del universo, en un espacio que incluye todo espacio, acontece en un "presente" que incluye todos los tiempos. Los actores en el ritual no son tanto individuos como tipos: sacerdotes, coros, víctima (4).

Y bien, *Martín Fierro* personaje, asume primero voz y presencia, luego, a través de ellas, ese ser de "aquí", que

(4) THOMAS E. PORTER, *Myth and Modern American Drama*, N. York, p. 201.

vivió y se extinguió, y en el cual se reconoce el perseguido, se transforma en la víctima, sin especificación de tiempo y lugar. Ello en virtud de un pecado que no ha cometido. Ahora ese ser se universaliza. Por esa particularidad ontológica rompe los moldes autóctonos y se convierte en símbolo válido del juego bipolar y eterno de perseguidor-perseguido. Martín Fierro cumple las condiciones del héroe mítico-trágico por excelencia: está signado por una fuerza desconocida, sufre el acoso del destino, y como no posee esencia angélica sino humana, se deja tentar, cae en la celada tendida por esa fuerza para decretarlo culpable; se deja cegar por la ira, se excede en su conducta, quiebra la morigeración; inducido a error bravuconea, desafía y mata. Y en adelante cada paso estará condicionado por aquel "error" y aquel "exceso" que lo conducirán al sacrificio de su ser. El sacrificio de Martín Fierro no se consuma en la pira ni en la cruz, sino en el desdibujamiento de su identidad, a través de la adaptación a otras formas de vida dentro de la sociedad. Ese gaucho doblegado ha perdido su identidad esencial en las vicisitudes del acoso, la celada, el sacrificio. La persecución, la Némesis obstinada se proyecta sobre su persona y concluye por desdibujar su identidad no sólo en él sino, y sobre todo, en los hijos (como se advierte en la segunda parte del poema). Y en esas ordalías el personaje de Martín Fierro se eleva a arquetipo del grupo social marginado por la sociedad de su tiempo, grupo sujeto a las leyes de un determinismo histórico del cual resulta la víctima. Es el sacrificio humano que demandan las fuerzas del universo humano atenuadas a un progreso que paradójicamente las deshumaniza...

Hasta el canto IV se van narrando recuerdos del pasado, sucesivas peripecias. A partir del verso 1099, Fierro se proyecta hacia el futuro: *Yo he sido manso primero, / y seré gaucho matrero*. Y por esa decisión altiva, en adelante Fierro transitará por el *error*, el *exceso* y la culpa; y más aún, para

su mal, pero también para su ennoblecimiento (dado que gana hondura trágica), por el *reconocimiento* de su realidad *porque el ser gaucho... ¡barajo! / el ser gaucho es un delito*. No importa lo que haga, el gaucho *hace mal si se defiende / y si no, se ve... fundido*. Todo se le vuelve en contra: *Si uno aguanta, es gaucho bruto; / si no aguanta es gaucho malo*.

Y tan lúcido como impotente se asume: *Vamos, suerte, vamos juntos / donde que juntos nacimos / y ya que juntos vivimos / sin podernos dividir, / yo abriré con mi cuchillo / el camino pa seguir*.

Y en asumirse residirá la soberbia de ese ser a la vez noble y altanero, que sin saberlo cumple en su ser-hombre-del-común los momentos del ritual y las premisas del mito trágico. Confiado sólo en sí mismo, como Edipo al enfrentar la esfinge y sus enigmas, corre el gaucho desatinado al encuentro de su propio destino. *Su esperanza es el coraje, su guarida es la precaución, / su pingo es la salvación, / y pasa uno en su desvelo; sin más amparo que el cielo / ni otro amigo que el facón*.

Y cuando después de mucho andar y cometer los crímenes necesarios a su *moira* parece haber llegado el momento de saldar cuentas e ingresar a la vía expiatoria, pues la partida va a prenderlo, la aparición de Cruz desde un punto de vista estructural vuelve bivalente el nudo de la acción dramática de la primera parte. Dentro de la obra total la situación se obvierte en peripecia favorable a Fierro, y desplaza el nudo a la segunda parte, al momento de la muerte de Cruz y al duelo en defensa de la cautiva, hechos que deciden finalmente el abandono de la toltería y la vuelta para concluir en el desenlace abierto.

En cambio, ateniéndonos sólo a la primera parte, la aparición de Cruz señala el nudo de la acción dramática. con un vuelco de la fortuna a favor de Fierro, a través del

hecho imprevisible (especie de *Deus ex machina*). Pero desde otro punto de vista, Cruz, que había probado renunciar a sí mismo e integrarse, pasándose al orden de las fuerzas establecidas, ante el enfrentamiento con Fierro, siente el llamado de la propia identidad. El sacrificio de Fierro queda en suspenso. Desde esta interpretación de la personalidad de Cruz, éste deja de desempeñarse como *Deus ex machina* para contribuir al sentido total del poema como drama ritual y a su protagonista como aquel en quien se efectuará el sacrificio ritual, simbólico de un mito de proyección universal.

Mediante la alternancia de monólogos, parlamentos-cantos, se llega entonces al desenlace abierto.

A través de la acción, no sólo se han desarrollado, evolucionado y crecido los caracteres de este Aquiles y Patroclo anónimos para los dioses, sino que ha evolucionado también el tono. La palabra diseña la acción; del relato se pasa al diálogo, del pasado al presente y la acción recurre a *situaciones*, donde el personaje se encuentra expresado no sólo por el código de la palabra, sino por una "espesura" de códigos, en una especie de grotesco épico, pues su contenido es dramático y su forma cómica: *Entre cuatro bayonetas / me tendieron en el suelo. / Vino el mayor medio en pedo / y allí se puso a gritar / Picaro; te he de enseñar a andar reclamando sueldos*". Y constantemente se recurre a la dualidad discordante expresión-contenido, por la cual el tono es el que provoca risa, cuando no el *gag* verbal, o la ocurrencia gestual, mientras en otro nivel la experiencia de persecución, celada, sufrimiento, sacrificio trasunta el contenido dramático. Por eso toda interpretación fácil, tradicional, asainetada o de sesgo folklorizante del *Martín Fierro*, es una simplificación que esquiva la hondura del grotesco en cuya línea interpretativa se perfila este drama ritual.

Naturalmente, José Hernández no es un hombre de teatro, y menos del teatro de su tiempo en nuestro país, y si

Martín Fierro exhibe su teatralidad en los aspectos aquí señalados, que se corresponden con el drama ritual y la tragedia, también exhibe desniveles de ritmo por gravitación de la forma narrativa, a través de la situación al servicio de lo meramente episódico, dado que esas situaciones desde el punto de vista formal no están al servicio de la evolución de los caracteres, sino que acumulan hechos narrativos como sucedía en *Los cuentos de Canterbury* o en *Las mil y una noches*. Las intervenciones de los hijos, en la segunda parte, por ejemplo, juegan como situaciones retardatarias de la acción dramática cuya "unidad de acción" se articula sobre el destino del antihéroe, Martín Fierro. Pero esa especie de *ralentamiento* de la acción retoma el hilo de su tensión dramática con la aparición del Moreno Payador, hermano del difunto, que vuelve a introducir con su presencia la oposición de caracteres y actualiza el interrogante sobre el destino final de Martín Fierro cuando estamos ya próximos al desenlace. Así, dramáticamente, la valoración de la payada, no depende tanto de la oposición competitiva en el cantar, donde el *agón* descansa sobre lo verbal, sino, sobre todo, de la valoración y manejo de códigos simultáneos que transmiten otro nivel de inquietud a través del clima psíquico, tensional, que crea la aparición del moreno.

(La narración de las vicisitudes por parte de los hijos se obviaría quizá empleando en la puesta en escena formas brechtianas de "montaje").

Pero esa mezcla de lo narrativo y lo dramático no sólo se advierte en la juglaresca sino que es propia también de aquel remoto ditirambo, de aquella forma mediativa entre el teatro y el rito con el cual se vincula muy especialmente nuestro poema dramático.

Martín Fierro, en efecto, pertenece por su estructura a ese momento intermedio de la historia del drama, cuando del grupo coral se destaca un factor y ese factor-actor se convierte en el narrador de los avatares del dios y final-

mente en el Dios mismo redivivo. Es decir que a través del *Martín Fierro* recorreremos la infancia de la teatralidad, ya no en el Dios ni en el héroe, sino en el antihéroe, en el hombre del común.

Y no debe confundirse infancia con infantilidad. Entendemos por infancia de la teatralidad una etapa válida, donde impera la fusión de géneros, etapa completa pero previa, simplemente, a la preceptiva aristotélica, desde la cual tendemos a seguir enjuiciando y enjaulando la teatralidad. Y esto, pese a las pruebas de todo el teatro contemporáneo que testimonia en su contra, tanto desde las obras como desde los planteos teóricos, tanto desde los dramaturgos más jóvenes como desde los Tardieu, o los Brecht, Adamov, Ionesco, Beckett Dürrenmatt o Pinter.

Ahora bien, desde un punto de vista estructural, la teatralidad de *Martín Fierro* se halla presente fundamentalmente en la coexistencia de diversas *fuerzas* ⁽⁵⁾ en estado de tensión; por un lado el gaucho y su lucha por conservar su identidad amenazada, por otro lado un orden social que intenta domeñarlo. La *Fuerza propulsora*, el gaucho, es obstaculizado por esa *fuerza opositora* que intenta domarlo, quebrarlo, y convertirlo en *satélite* de su autoridad arbitraria. El choque se establece sobre una distinta concepción del *Bien deseado*: la libertad, la forma de vida deseable social y políticamente hablando. Finalmente el tiempo histórico a través de la autoridad política - policial, su brazo ejecutor oficia de *fuerza árbitro* que inclina la balanza en favor del orden social imperante y decreta la extinción del gaucho, producto de

...los heterogéneos contingentes de soldados, labriegos, jornaleros y advenedizos que trajo la Conquista,

(5) Palabras como "fuerza" (propulsora, etc.) van en bastardilla para señalar que se aplica la terminología de Souriau en *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1949.

y de la cruz con los aborígenes, (de lo cual) quedó esa población rebelde a todo sometimiento, resentida contra el poderoso, esparcida sin paradero ⁽⁶⁾.

Dentro de esa estructura las situaciones episódicas y las nodales se desarrollan siguiendo un esquema de planteo, nudo y desenlace. Tal como se evidencia por ejemplo en las secuencias de la vida de los dos gauchos entre los indios. El primero de los episodios observa los tres tiempos en los momentos de: llegada, aparición de la peste y muerte de Cruz. Asimismo la situación siguiente a la muerte de Cruz es divisible en los tres tiempos de: soledad de Fierro, enfrentamiento con el indio en defensa de la cautiva y, por fin, huida de la toldería con la mujer.

También es frecuente el recurso de teatro dentro del teatro, al que se apela para dar cabida a otra acción que connota o explica la anterior. Un ejemplo ilustrativo lo constituyen los pantallazos mediante los cuales el *Hijo Segundo* cede el primer plano a otros personajes, como el que interviene para corregir el barbarismo, *tabernáculo... que bruto... etc.*, y éste, a su vez, cede el lugar al narrador-autor que se encontraba en último plano, confundido quizá con el auditorio, y que avanza para acotar, *al verse así interrumpido / al punto dijo el cantor*, etc. La aparición del relator uno, o sea el autor, acontece a la manera del coro clásico tal como ha sido reducido por los autores modernos que siguen a Brecht que han empleado el recurso antes de Brecht. Sería el caso de Thornton Wilder en *Nuestro Pueblo*, por mencionar una resolución similar del coro.

Y a menudo la sextina misma se ve armada sobre una estructura de planteo, nudo y desenlace: *Le cobré un miedo terrible / después que lo vi junto; / llamé al alcalde, y al punto, / acompañado se vino / de tres o cuatro vecinos / a*

(6) MARTÍNEZ ESTRADA, *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*, F.C.E.t.11, p. 144.

arreglar aquel asunto. Además, los versos sirven como indicaciones del autor sobre el movimiento escénico: en este momento Picardía horrorizado sale a llamar al alcalde, quien aparece acompañado, etc., etc. A partir de esa indicación Hernández introduce en escena a diversos "actantes" (7) que llegan y van comentando la personalidad del difunto Vizcacha.

En otro momento es notable observar la coincidencia de una situación nodal con su explicación de validez en otro plano teórico. A tal punto que algunos versos pueden servir para explicitar gráficamente qué debe entenderse por el nudo de una acción dramática: *Peligro era atropellar / y era peligro el juir, / y más peligro seguir / esperando de este modo, / pues otros podían venir / y carniarse allí entre todos.*

Los sucesivos narradores-troveros (los hijos de Fierro y Cruz) evitan caer en la narración omnisciente de signo antidramático y rivalizan en habilidad con los tradicionales *story-tellers* de extracción oriental; transustancian la realidad en palabra y la palabra en acción visual, creando en el escucha la calidad de espectador. Ese espectador a menudo ve lo que Martín Fierro no ve pero que está siendo visto por Hernández, quien a través de la alusión, la indirecta, o el comentario produce verdaderas epifanías "*en cosas de jundamento*".

En este factor reside también una teatralidad que no se refiere sólo a la obra en sí sino a la relación que ella establece con el público.

El ser testigo del destino del gaucho produce en nosotros, espectadores, un desdoblamiento dialéctico. En parte experimentamos solidaridad con la víctima —una solidaridad teñida de los clásicos sentimientos de compasión y temor—, en parte somos el proceso que engendró su fatalidad, y en parte y simultáneamente, somos el público lúcido que quiere modificar las

(7) Se toma la denominación de J. GREIMAS en *Semantique structurale* para clasificar a los integrantes de un universo de ficción por lo que hacen y no por lo que son. París, Larousse, 1966, p. 120.

circunstancias. Y esto que va gestándose en el lector-público de *Martín Fierro* es propio, asimismo, de la dinámica de la participación teatral. El público en el caso de *Martín Fierro*, como en el caso del mecanismo empleado en el *guignol* o en los títeres de cachiporra, está en dominio de un dato oculto al personaje sobre que las fuerzas del orden son poseedoras de argucias mezquinas por las que se utiliza al gaucho contra el indio para librarse luego de los dos, porque *El gaucho no es argentino / sino pa hacerlo matar*. Y sabe que a pesar de todo la historia está de parte de esas fuerzas.

La teatralidad que surge aquí, por participación dialéctica entre el universo real de la platea y el universo ficticio de la creación, consiste en iluminar el conflicto humano permanente (que enunciamos como el esquema perseguido-perseguidor) a través del universo reflejado en la imitación sintética y seleccionadora de la ficción.

La puesta en escena de *Martín Fierro* exige indudablemente el trabajo de descarnar el poema de su núcleo antropomórfico para tratarlo en primer lugar como universo de fuerza, de líneas tensionales de las que depende el ritmo final y la validez teatral del espectáculo.

Un director capacitado apartará los momentos de hipertrofia descriptiva, los monólogos cuya longitud resulte desmedida en relación con la capacidad de concentración del espectador y la duración del espectáculo, y subrayará los aspectos fundamentales a su enfoque significativo dentro del ritmo tensional de las fuerzas en juego. Pero de ninguna manera se verá apabullado por las dificultades, si tendrá porqué caer en el fácil costumbrismo que es ya tradicional. Desde el momento en que un "actante" evoca con el canto acciones y se manifiesta a través de ellas, por medio de la presencia y además la palabra entre otros hombres, y desde el momento en que esos otros hombres que han comenzado por oír con sus oídos finalizan por ver con sus ojos, la teatralidad de *Martín Fierro* está ahí, aguardando ser llevada a acto.

Finalmente es necesario señalar que la dinámica de nuestra propia lectura está indudablemente estimulada por tónicas de época que favorecen nuestro enfoque, flexibilizan nuestra óptica y afirman el *Martín Fierro* como una estructura dramática. Y esas tónicas se difunden particularmente a partir de Brecht, pues desde que él demostró que había una manera más amplia de considerar la teatralidad el tema ha sido frecuentemente abordado en polémicas esclarecedoras.

Entre sus adeptos se encuentra Roland Barthes quien opina que desde el momento en que Brecht demostró que

El hecho teatral podía ser tratado en términos cognoscitivos, y no en términos emotivos; (se) aceptó pensar el teatro intelectualmente, aboliendo la distinción mítica (rancia pero aún viva) entre la creación y la reflexión, la naturaleza y el sistema, lo espontáneo y lo racional, el 'corazón' y la 'cabeza'; (pues) su teatro no es ni patético ni cerebral; es un teatro con *fundamento* ⁽⁸⁾.

Indudablemente, Barthes no alude al término de Fierro cuando habla de *cantar en cosas de fundamento*. De todos modos el acuerdo resulta tácito. Asimismo se ven aplicables a Fierro los comentarios siguientes de Barthes sobre Brecht:

Además, él (Brecht) decidió que las formas dramáticas tenían una responsabilidad política; que la ubicación de un proyector, la interrupción de una escena por una canción, la adición de un cartel, el grado de deterioro de un vestido, la dicción de un actor *significaban* mundo, y en suma que la materialización del espectáculo evidenciaba no sólo una estética o una psicología de la emoción, sino, y principalmente una técnica de la significación; en otros términos, que el sentido de una obra teatral (noción poco clara, ordinariamente confundida con la filosofía del autor) dependía,

(8) A. J. GREEMÁS, *Op. cit.* p. 129.

no de una suma de intenciones y de hallazgos, sino de lo que puede llamarse con propiedad un *sistema intelectual de significantes* (°).

Trazada la línea ideológica por la cual *M. Fierro* asume calidad de drama ritual, esta concepción brechtiana de la puesta en escena estaría indicando la línea de realización adecuada.

Desde este enfoque la obra de Hernández mostraría una riqueza hasta ahora indescubierta. Por otra parte, desde que aceptamos a Brecht y a su Teatro Epico nos hemos acostumbrado a dar cabida a recursos de teatro abierto que la tradición finisecular habrá mandado guardar. Con él se ha vuelto a ese teatro que era ya el de Shakespeare pero que dejó de tener vigencia cuando el realismo impuso como norma de la teatralidad un teatro cerrado, es decir, un teatro donde el escenario fuese un universo encerrado entre cuatro paredes, la cuarta de las cuales se volvía transparente para el público, pero no podía, naturalmente, ser atravesada por el actor; no podía en consecuencia, dar cabida a un recurso como el del narrador dentro del drama, ni a nada que supusiera que los actores, el autor o los personajes cobraban conciencia de que eso era para un espectáculo, una forma de arte, y un juego de a dos: público-actor. Todo lo que quebraba la ilusión de que "eso" que ocurría sobre la plataforma escénica realmente pasaba, recibía el rechazo natural de los postulados simplificadores del realismo y del naturalismo con respecto al concepto de la *mimesis* teatral.

Por eso, el *Martín Fierro* es de nuestro tiempo. Solamente dentro de una concepción de "teatro abierto" puede tener cabida su teatralidad específica, su contenido mítico y su concreción ritual para dar forma a la vida, pasión y muerte de este arquetipo pampeano del núcleo social destinado a la extinción.

(°) R. BHARTES, *Litterature et signification en Tel Quel*, Paris, N° 16, págs. 3/4.

Y la denominación de teatro abierto asume la doble significación de ser una concepción de puesta en escena y por otro lado se refiere al texto mismo. En este último nivel asume la significación que tiene en Umberto Eco (*Obra Abierta*). Ya que no sabemos cómo se resuelve el destino final del protagonista. La forma en que Hernández cierra el poema deja margen a la ambigüedad. Los troveros mudan de nombre y se despiden sobre un planteo de ausencia futura y dejando la sensación de que ese final, como *el tiempo sólo es tardanza / de lo que está por venir*. Destino incierto, final sin cierre en el sentido tradicional de un desenlace definitivo.

Y esto podemos asociarlo en un enfoque psicologista con la temperamental indefinición del criollo, o con una predisposición de Hernández por las imágenes pictóricas impresionistas, en ese caso el perfil que se recorta sobre la línea del horizonte rumbo al infinito, porque los personajes míticos son también como el tiempo, *no tuvo nunca principio / ni jamás acabará*; o porque como en el cielito y la zamba se impone una tradición folklórica de evitar lo definitivo, la palabra “adios”, “muerte” (quizá así prefiera explicarlo una crítica de enfoque histórico). O porque Hernández en su vigencia dramática anticipó las actuales formas abiertas características del teatro de Pinter o de Beckett (interpretación propia del rapto y la visión entusiasta del descubrimiento).

Lamentablemente en nuestra Argentina de importación aún no se ha descubierto la riqueza dramática del *Martín Fierro*, más allá de su contenido autóctono, el lenguaje asainetado, y su tonalidad folklorizante. Pero estamos ante una obra que simboliza el drama de América y su realidad mirada desde dentro.