

La ley primera. Representaciones de la relación entre legalidad y desigualdad en dos momentos de la literatura argentina

Recibido: 01/04/2011

Aceptado: 07/08/2011

Carolina Ramallo

Universidad de Buenos Aires/CONICET, Argentina

Resumen

La relación entre desigualdad social y delito es uno de los puntos en los cuales el pensamiento crítico está llamado a indagar a los fines de pensar las configuraciones discursivas hegemónicas y los modos de entender al mundo que éstas construyen. Desde la ampliación del campo de los derechos humanos, la desigualdad social resulta en graves lesiones en el acceso a los derechos económicos, sociales y culturales que son producidas y reproducidas también por medio de las configuraciones discursivas. Es por esto que dar cuenta, a través del análisis de las formas de composición verbal y de sus implicancias ideológicas, de los modos en que se construyen y naturalizan concepciones de lo desigual y, simultáneamente, se invisibilizan las condiciones materiales de posibilidad y existencia de esa desigualdad desde la literatura, realiza un aporte, desde los estudios literarios, a la problematización de las configuraciones discursivas hegemónicas. Tomaremos para el presente artículo dos momentos paradigmáticos del campo literario argentino: *El gaúcho Martín Fierro* de José Hernández (publicado en 1872) y su más reciente reutilización literaria con *El gaúcho Martín Fierro* de Oscar Fariña (publicado en 2011). Esto permite ver en la tradición literaria

Abstract

*The relation between social inequality and crime is a topic that the critical thinking should examine to consider the hegemonic discursive configurations and its ways of understanding the world. From the widening of the field of human rights, the social inequality results in a serious damage to the access to the economic, social and cultural rights, which are also produced and reproduced through discursive configurations. Thus, accounting for the ways in which conceptions of the unequal are constructed and, simultaneously, how the material conditions of possibility and existence of this inequality are hidden by literature, analyzing the verbal composition and its ideological implications, contributes to problematize hegemonic discursive configurations. In this paper, we consider two paradigmatic moments of Argentinean literary field: José Hernández's *El gaúcho Martín Fierro* (published in 1872), and its latest literary re-elaboration, Oscar Fariña's *El gaúcho Martín Fierro* (published in 2011). This let us observe at the Argentinean literary tradition how the culture is asked about these issues and at the same time it asks about its social and political role. We propose, then, to read this recent text in dialogue with its antecedent of the nineteenth century to interrogate*

argentina un lugar desde el cual la cultura se interroga acerca de estas cuestiones y simultáneamente se interroga a sí misma acerca de su rol social y político. Proponemos, entonces, la lectura de este texto reciente en diálogo con su antecedente del siglo XIX para interrogarlos e interrogarnos acerca del modo en que el delito y la desigualdad social se nos presentan en las producciones culturales.

Palabras clave: representación literaria, legalidad, desigualdad social, literatura argentina

them and ask ourselves about the way in which crime and social inequality appear to us in cultural productions.

Key words: *literary representation, legality, social inequality, argentinean literary field.*
Ramallo | La ley primera.

•••

I.

La relación entre desigualdad social y delito es uno de los puntos en los cuales el pensamiento crítico está llamado a indagar a los fines de pensar las configuraciones discursivas hegemónicas y los modos de entender al mundo que éstas construyen. Desde la ampliación del campo de los derechos humanos, la desigualdad social resulta en graves lesiones en el acceso a los derechos económicos, sociales y culturales que son producidas y reproducidas también por medio de las configuraciones discursivas. Es por esto que dar cuenta, a través del análisis de las formas de composición verbal y de sus implicancias ideológicas, de los modos en que se construyen y naturalizan concepciones de lo desigual y, simultáneamente, se invisibilizan las condiciones materiales de posibilidad y existencia de esa desigualdad desde la literatura, realiza un aporte, desde los estudios literarios, a la problematización de las configuraciones discursivas hegemónicas.

Cuando son producidos discursos que evidencian la relación entre los grupos sociales desposeídos y el orden normativo es posible analizar la relación entre distintos

grupos, sectores y clases ya que a través de las producciones culturales un grupo social se reconoce a sí mismo y formula sus relaciones en términos de experiencias compartidas y de antagonismos respecto de otros grupos o clases (Delfino 1998). En el caso de los textos propuestos para el presente artículo veremos cómo el movimiento de apropiación y uso por parte de un intelectual o letrado de las voces y los usos verbales de sujetos de un grupo social desposeído se repite con cambios elocuentes entre el siglo XIX y el siglo XXI y en estos cambios es posible ver el rol social y político de la literatura y de la cultura en cada momento histórico. Es en este sentido que mediante la descripción crítica de la representación de la desigualdad social y su relación con la legalidad es posible pensar a la representación literaria como un problema de la hegemonía cultural.

Tomaremos para el presente artículo dos momentos paradigmáticos del campo literario argentino: *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández (publicado en 1872) y su más reciente reutilización literaria con *El gaucho Martín Fierro* de Oscar Fariña (publicado

en 2011). La poesía gauchesca desde sus inicios ha sido un espacio desde el cual se ha formulado la pregunta acerca de cuál es el carácter de la legalidad y cuál es su relación con la desigualdad social. En las primeras producciones del género ya puede verse esta preocupación acerca de quién es considerado delincuente, cuál es la ley justa y cómo es la relación entre la delincuencia y los desposeídos. Esto permite ver en la tradición literaria argentina un lugar desde el cual la cultura se interroga acerca de estas cuestiones y simultáneamente se interroga a sí misma acerca de su rol social y político.

El texto de Oscar Fariña (2011) puede leerse como un caso ilustrativo de la literatura argentina reciente (desde la transición a la democracia en 1983 pero, fundamentalmente,

en la última década, luego de la crisis cultural y política de la hegemonía neoliberal de 2001–2002) en el sentido en que encontramos juntos dos gestos ampliamente explotados en el campo literario actual: por un lado, escribir con materiales literarios (el título, la estructura, la trama, las acciones son tomados del canon, de *El gaucho Martín Fierro*) y, por el otro, trabajar complejamente en el nivel verbal (ya que se trabaja con el lenguaje usando el registro del grupo social que se quiere representar). A su vez, el texto trabaja otro motivo recurrente que es la autorrepresentación del escritor. Proponemos, entonces, la lectura de este texto en diálogo con su antecedente del siglo XIX para interrogarlos e interrogarnos acerca del modo en que el delito y la desigualdad social se nos presentan en las producciones culturales.

II.

La literatura temprana del Río de La Plata introduce temas y motivos que veremos a lo largo de su historia hasta nuestra actualidad. Bartolomé Hidalgo (Montevideo 1788–1822) en sus *Cielitos* y *Diálogos Patrióticos* (compuestos entre 1812 y 1821) presenta conversaciones acerca de las guerras de Independencia con las cuales —junto con la producción de Hilario Ascasubi— se inicia la literatura gauchesca. En los *Diálogos Patrióticos* el autor introduce dos temas que veremos reiterarse a lo largo de la tradición: el debate acerca de estatuto de la ley y la crítica a la desigualdad. En 1821 en el “Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo y el gaucho de la Guardia del Monte” va a aparecer la crítica al empobrecimiento de las poblaciones rurales:

“¿qué ventaja hemos sacado? / Las diré con su perdón: / Robarnos unos a otros, / Aumentar la desunión, / Querer todos gobernar / Y de faición en

faición / Andar sin saber qué andamos; / Resultando en conclusión / Que hasta el nombre del paisano / Parece de mal sabor / Y en su lugar yo no veo / Sino un eterno rencor / Y una tropilla de pobres / Que metida en un rincón / Canta al son de su miseria; / ¿no es la miseria mal son!” (Hidalgo, 1979:13).

Es interesante notar que en este diálogo vemos los temas y motivos que se reiterarán más adelante: primero que el personaje Jacinto Chano es capataz y letrado y es él quien explica al otro personaje —gaucho e iletrado— el punto de vista crítico, de modo tal que se representa la diferenciación cultural entre grupos y sectores. En segundo lugar, se señala el fracaso de los ideales revolucionarios igualitarios, democráticos, progresistas y el empobrecimiento material de la población. Por último, se indica la productividad artística de este estado de carencia material: la capacidad de producir cantos, poesías, producciones literarias o artísticas a partir de la experiencia

de la pobreza y sus consecuentes maltratos es uno de los temas que veremos una y otra vez en la literatura gauchesca, ya sea bajo la forma del lamento, ya sea bajo la forma del desafío (Ludmer, 2000).

Por un lado, entonces, la desigualdad y la producción artística; por otro lado, la desigualdad social y la desigualdad ante la ley. La reflexión sobre el estatuto de la legalidad aparece en Hidalgo en “Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo y el gaucho de la Guardia del Monte” en términos de igualdad ante la ley más allá de las diferencias de etnia y clase:

“la lay es una no más, / Y ella da su protección / A todo el que la respeta. / El que la lay agravió / Que la desagравie 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 crimen / Y nunca hace distinción / De arroyo ni de laguna / De rico ni pobretón / Para ella es lo mesmo el poncho / Que casaca y pantalón / Pero es platicar de balde / Y mientras no vea yo / Que se castiga el delito / Sin mirar la condición / Digo que hemos de ser libres / Cuando hable mi mancarrón” (1979:14–15).

El género gauchesco tiene su culminación con los textos de José Hernández conocidos luego de forma global como “El Martín Fierro”: *El gaucho Martín Fierro* (publicado en diciembre de 1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (publicado en marzo de 1879). Este texto atraviesa un proceso de canonización

que comienza con la amplísima circulación en su momento de aparición y culmina con las lecturas críticas de Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas en las primeras décadas del siglo XX como parte de un amplio movimiento alrededor de la constitución de una cultura política nacional. Ambas partes del texto son radicalmente distintas entre sí respecto de su configuración textual e ideológica. La primera parte (conocida luego como “La Ida”) es un texto en el cual la pregunta por la legalidad e ilegalidad se da en relación con un enfrentamiento con la ley estatal incipiente y donde la trama del texto y las acciones de los personajes señalan la profunda injusticia de un código legal opresivo frente a un grupo social que pugna por mantener su propia legalidad informal. El resultado es un texto anarquista —por su crítica al sistema judicial y a la organización del Estado nacional moderno—, antimilitarista —ya que todas las acciones violentas de la trama son desencadenadas por la intervención de las fuerzas militares en la vida de los hombres— y libertario —tanto por sus acciones como por su trama que presentan la libertad como ideal máximo— (Ludmer, 2000). Esto ya no será así en *La vuelta de Martín Fierro* que por sus condiciones históricas de producción es un texto claramente distinto.¹

Las formas en que la literatura nacional ha parodiado, homenajeado, revisitado e intervenido sobre el texto de Hernández son muchísimas y han sido ampliamente analizadas. Como dijimos antes, para el presente artículo se propone hacer un ejercicio de lectura de *El gaucho Martín Fierro* (Hernández, 2009) con la última de las formas en que este personaje

¹ La segunda parte del Martín Fierro presenta tanto por las acciones de su trama como por el uso verbal con el que está compuesto una posición radicalmente diferente: se propone la pacificación y reconciliación, el ideal no es la libertad sino la resolución de los conflictos y está compuesto atendiendo formalmente a los requi-

sitos de un texto polifónico y retóricamente cuidado. Para el presente artículo hemos decidido no analizar *La vuelta de Martín Fierro* dado que no es recuperado por la reescritura actual de Oscar Fariña justamente por los mismos motivos mencionados.

ha reaparecido en el campo literario argentino: en 2011 se publicó *El gaucha Martín Fierro* de Oscar Fariña, una reescritura de “la Ida” con las acciones, itinerarios y registro de los grupos y sectores marginales urbanos actuales.

Los temas que señalábamos en la poesía gauchesca temprana reaparecerán tanto en *El gaucha Martín Fierro* (Hernández, 2009) como en *El gaucha Martín Fierro* (Fariña, 2011): crítica política ante el rol del Estado, crítica de la desigualdad, pregunta por el estatuto de la legalidad y productividad artística a partir de la experiencia. En el punto característico en el cual se apoya la articulación entre el texto de 2011 con el texto de 1872 es la construcción de la voz que habla como autorrepresentación del poeta cantor ya que, como dijimos antes, la preocupación por la autorrepresentación del escritor es un motivo recurrente de la literatura argentina reciente y en este caso aparece conjugando tanto los temas de la tradición literaria gauchesca como un manejo del registro lingüístico actual de forma que el texto detenta la potencia de la tradición pero también la de la actualidad.

La figura del poeta cantor es construida en ambos textos con especificaciones, justificaciones y explicaciones. La autorrepresentación del escritor fue un motivo del romanticismo europeo del siglo XIX tomado y retomado por la tradición literaria argentina y que hoy en día, tanto tiempo después, continúa siendo central en la narrativa reciente.

Podemos ver cómo la figura del poeta cantor se autolegitima en relación con el poder de decir, con un uso específico del lenguaje y, de esta manera, tiene la capacidad de constituir una verdad que puede ser comunicada con autoridad estética y política.

Sin embargo, el momento histórico de composición de un texto brinda diferentes condiciones de existencia y diferentes roles sociales y políticos a las configuraciones discursivas y a la literatura. Si bien, como decíamos antes, en toda la poesía gauchesca se da el movimiento de encuentro, uso o apropiación de la voz de un grupo social desposeído por parte de un intelectual o letrado (Ludmer, 2000), la forma de composición textual de ambos *Martín Fierros* es, sin embargo, divergente en este punto: mientras que Hernández es un intelectual formado que utiliza materiales de la cultura popular; Fariña es un joven escritor con una formación incipiente que utiliza su propia experiencia y el conocimiento lingüístico que ésta le da.² Además, por supuesto, que las intenciones declaradas de ambos son divergentes: mientras que Hernández escribe como una denuncia social y con el fin de intervenir en la escena política de su época, Fariña busca intervenir en el campo literario actual: explícitamente enuncia su intención de dialogar con la tradición literaria argentina, de modificarla, de entrar en relación con ella.

Entonces, una continuidad que podemos ver repetirse y perpetuarse entre ambos *Martín Fierros* es el de la apropiación de las

² El autor ha declarado en una entrevista: “No sé si tiene algo estrictamente autobiográfico. Lo que sí me parece es que tengo un manejo del discurso y del código callejero suburbano. Mis tíos viven en el barrio 9 de abril todavía y es un barrio de calle de tierra, en donde hay rock and roll. Hay agite, hay unos códigos que se manejan de estar ahí y hay como un espíritu de barrio que lo manejo por haber participado, sobre todo en esos años acaso fundamentales, formadores de la adolescencia. Ahora hace mucho que no voy. Las viven-

cias y las cosas que te marcan te dan ganas de contarlas después. La literatura es eso, contar lo que te marca absolutamente tergiversado. Yo no hago crónica, tampoco denuncia social, entiendo que son lecturas que se desprenden, sobre todo de “El Martín Fierro”. En un primer momento estoy haciendo un trabajo verbal, una intervención de discurso.” (entrevista en la Revista *La voz joven* disponible en <http://www.lavozjoven.com.ar/?q=contenido/entrevista-oscar-fari%C3%B1a-1/3/2012>).

voces ajenas: en un primer movimiento *El gaucho Martín Fierro* (Hernández, 2009) se ha apropiado de las voces de la cultura popular y del folklore, pero en un segundo momento –además de la análoga apropiación de las voces de los sujetos representados en la ficción– *El gaucho Martín Fierro* (Fariña, 2011) se apropia de las voces de Hernández. La utilización de las voces ajenas en el caso del texto de 2011 es doble: por un lado, se representan los usos verbales de los sectores populares; pero, por el otro lado, se utiliza la trama y la disposición formal del texto de 1872. De esta manera el texto de Oscar Fariña realiza una doble violencia verbal: hacia la tradición y hacia los sujetos representados y actualiza el gesto de José Hernández pero haciéndolo gesto estrictamente literario. La intervención no es en la escena política, sino en el campo de la cultura: tanto en el campo literario como en el educativo (dado que su antecedente es el clásico literario nacional, el ámbito de la educación formal está necesariamente implicado).

Tanto *El gaucho Martín Fierro* (Hernández, 2009) como *El gaucho Martín Fierro* (Fariña, 2011) tienen la fuerza dramática de un panfleto, un marcado uso de la violencia en el lenguaje popular y la construcción de la figura del poeta cantor como autoridad que dice porque sabe y que sabe porque, aunque no pertenece plenamente al grupo social representado, ha tenido contacto sostenido con su cultura (en el caso de Hernández su material es el folklore, mientras que en el caso de Fariña es su uso de la lengua).

Los dos textos tienen protocolos de lectura claros: el de Hernández tiene un prólogo (“Carta a Don José Zoilo Miguens”) y el de Fariña una contratapa elocuente; en ambos casos se sientan las bases de la inteligibilidad de los textos. El prólogo de José Hernández se mencionan los “abusos y desgracias de que es víctima esa clase desheredada”, se dice que es

“un pobre gaucho con todas las imperfecciones de forma que el arte tiene todavía entre ellos y con toda la falta de enlace en sus ideas” y que sus defectos “se encuentran allí como copia o imitación de lo que son realmente” (Hernández, 2009:13–14).

De este modo, se señala la ajenidad ante el gaucho (hay un “ellos” diferentes al yo de la enunciación y diferente también al interlocutor del prólogo) y la posición ante este otro es de superioridad cultural paternalista. El narrador del prólogo indica que ha construido un

“tipo que personificara nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse que le es peculiar; dotándolos con todos los fuegos de su imaginación llena de imágenes y coloridos, con todos los arranques de su altivez, immoderados hasta el crimen y con todos los impulsos y arrebatos, hijos de una naturaleza que la educación no ha pulido y suavizado” (Hernández, 2009:13).

El objetivo del texto explicitado es

“dibujar a grandes rasgos, aunque fielmente, sus costumbres, sus trabajos, sus hábitos de vida, su índole, sus vicios y sus virtudes: ese conjunto que constituye el cuadro de su fisonomía moral, y los accidentes de su existencia” (Hernández, 2009:13).

Acorde con esto la representación se propone mimética:

“me he esforzado en presentar un tipo [...] cuantos conozcan con propiedad el original, podrán juzgar si hay o no semejanza en la copia [...] en retratar, en fin, lo más fielmente posible que me fuera posible, con todas sus especialidades propias, ese tipo original de nuestras pampas, tan poco conocido por lo mismo que es difícil estudiarlo, tan erróneamente juzgado muchas veces y que al paso que avanzan las conquistas de la civilización va perdiéndose casi por completo” (Hernández, 2009:13–14).

El prólogo plantea entonces la existencia de una realidad social determinada hacia la cual el texto se orienta y sobre la cual se construye como una representación realista para aportar un conocimiento válido.

La utilización del lenguaje popular, tomado de las producciones folklóricas y asimilado en la escritura de este texto, es decir, la utilización de las voces que serán reconocidas por el lector como lenguaje rural, es el recurso privilegiado para la creación de la mimesis, del efecto dramático y del poder de verdad del texto:

“y he deseado todo esto, empeñándome en imitar ese estilo abundante en metáforas, que el gaucho usa sin conocer y sin valorar [...] en copiar sus reflexiones con el sello de la originalidad que las distingue [...] revelándose en ellas esa especie de filosofía propia [...] dibujar el orden de sus impresiones y de sus afectos” (Hernández, 2009:14).

Es importante notar que además de los objetivos explícitos, el registro de la contratapa del libro de Fariña ya señala el uso del lenguaje que tiene el este texto: el lenguaje coloquial propio de los sectores populares en general y de los jóvenes de estos sectores en particular es el privilegiado. Su utilización en un texto que funciona como presentación y protocolo de lectura del libro señala que la relación con este registro es marcadamente diferente a la de Hernández: no se trata aquí de una copia de un grupo ajeno al letrado, sino que es la misma voz del narrador la que elige utilizarlo. Por eso, seguramente, también lo hace el narrador en tercera persona del singular que cierra el texto cuando Martín Fierro rompe el instrumento musical y termina su payada:

“Y le doy fin a mi cumbia / Más que cumbia un re cumbión; / [...] y ya con estos detalles / la secuencia terminé; / por ser posta las canté, / todas las desgracias dichas: / es un tren de altas desdichas / todos los

guachos que ven. / Pero pongan su esperanza / en el D10s que los parió; / y acá me despido yo, / que corte batí a mi modo / BARDOS QUE CONOCEN TODOS / PERO QUE NADIE CANTÓ.” (Fariña, 2011: 190–192, énfasis en el original).

Esta diferencia, entonces, —el narrador del prólogo y del final de Hernández utiliza un registro que no es el del gaucho, mientras que el narrador de Fariña utiliza el mismo registro que sus personajes— es una de las marcas diferenciales de ambos textos ya que evidencia que la implicación con el uso de la lengua del texto de 2011 abarca toda su superficie porque en su carácter de producto cultural actual el procedimiento literario es su rasgo más saliente.

Esta utilización vasta y comprometida del texto con el registro elegido se manifiesta a lo largo del canto: la alusión al uso de drogas es permanente durante todo el texto y el alto grado de procacidad en el uso del lenguaje refuerza la violencia descrita por la violencia verbal con la cual se la describe, todo lo cual construye el dramatismo del texto e interpela potentemente al lector contemporáneo. El glosario adjunto al final del libro es necesario incluso para un lector con cierto entrenamiento ya que Fariña no se restringe en su construcción verbal al uso de algunas piezas léxicas específicas reconocibles por la comunidad lingüística en general y adjudicables al grupo social representado. Es este uso del lenguaje por parte del texto lo que lo distingue de otras producciones culturales contemporáneas ya que, como señalaremos más adelante, mediante los procedimientos de composición textual se construye la configuración discursiva y el modo de entender al mundo que sostienen al texto y mediante los cuales construyen y naturalizan concepciones ideológicas.

Tanto en *El gaucho Martín Fierro* (Hernández, 2009) como en *El guacho Martín Fierro*

(Fariña, 2011) veremos la autorrepresentación del poeta cantor a partir de un enfrentamiento y problematización de la ley: de la experiencia violenta del enfrentamiento con la ley estatal a la acción de cantar esa experiencia con un uso específico del lenguaje como enfrentamiento con el canon cultural. Es en este sentido que en ambos textos desde el comienzo se alude a la dificultad y el riesgo de contar esta experiencia personal y con la alusión al peligro de esta verdad se refuerza la autoridad del poeta cantor que es una figura específica dentro del mundo representado:

“Yo he visto muchos cantores, / con famas bien otenidas / y que despues de alquiridas / no las quieren sustentar: / parece que sin largar / se cansaron en partidas. / Mas ande otro criollo pasa / Martin Fierro ha de pasar; / nada lo hace recular / ni las fantasmas lo espantan, / y dende que todos cantan / yo tambien quiero cantar. / Cantando me he de morir; / cantando me han de enterrar / y cantando he de llegar / al pie del eterno Padre; / dende el vientre de mi madre / vine a este mundo a cantar. / Que no se trabe mi lengua / ni me falte la palabra; / el cantar mi gloria labra / y, poniéndome a cantar; / cantando me han de encontrar / aunque la tierra se abra.” (Hernández, 2009:16).

Aquí vemos el eje de la especificación del poeta alrededor de la acción de cantar; el texto de 2011 va a respetar esto pero con un corrimiento hacia la acción de robar en el medio de los versos análogos:

“Yo vi banda de chabones, / Con famas bien obtenidas, / Y que despué de alquiridas / No las quieren sustentar: / Parece que sin bombear / Ya se van en la lamida. / Ma donde otro guacho pasa / El tincho Fierro va a pasar; / Nada lo hace recular / Ni el grupo GEOF lo espanta, / Y ya que todos son chanta / Yo también quiero afanar. / Choreando voy a morir, / Choreando me han de enterrar; / Y choreando vuá a llegar / Al pie del Eterno Padre: / De la concha de mi madre / Vine a este mundo a chorear. / Que no

se trabe mi lengua / Con la merca de los trava; / La cumbia mi gloria labra / Y, poniéndome a cantar; / Flashando me han de encontrar / Aunque la tuca se me abra.” (2011:10–11).

Esto refuerza la idea de un cantor personalmente comprometido con las acciones de las que habla, su vínculo con el delito es fuerte, explícito y central en su relato y el dramatismo de las acciones es reforzado haciendo que el riesgo vital que implica contar se actualice verso a verso.

Ambos poetas cantores continúan especificándose:

“Me siento en un bar del Bajo / Y mi pedo va en aumento; / como si erudara el viento / Hago tiritar los vasos. / Con pelpas, trolas y fasos / Queda aquí mi pensamiento. / Yo no soy cheito estudiado, / Ma si me pongo a rimar / No tengo cuándo acabar / Y me hago viejo cantando / Las cumbias me van brotando / Como el meo al escabiar.” (Fariña, 2011:11)

Donde en Hernández fue:

“Me siento en el plan de un bajo / a cantar un argumento; / como si soplara el viento / hago tiritar los pastos. / Con oros, copas y bastos / juega allí mi pensamiento. / Yo no soy cantor letrao / mas si me pongo a cantar / no tengo cuándo acabar / y me envejezco cantando: / las coplas me van brotando / como agua de manantial.” (2009:16–17).

Se especifica así el lugar en el cual sucede la acción de cantar (con lugares y sujetos típicamente pertenecientes a la cultura popular) y se señala la naturalidad con la cual se hace esto debido a que es una actividad espontánea y no fruto de la educación o instrucción.

Como decíamos más arriba, la autovalidación como poeta cantor que se sustenta en la inspiración conduce y se retroalimenta con la representación de la acciones violentas e ilegales para la ley estatal:

“Con la guitarra en la mano / ni las moscas se me arriman; / naides me pone el pie encima, / y, cuando el pecho se entona, / hago gemir a la prima / y llorar a la bordona. / Yo soy toro en mi rodeo / y torazo en rodeo ajeno; / siempre me tuve por güeno / y si me quieren probar; / salgan otros a cantar / y veremos quién es menos / No me hago al lao de la güeya / aunque vengan degollando; / con los blandos yo soy blando / y soy duro con los duros, / y ninguno en un apuro / me ha visto andar titubiando. / En el peligro ¡qué Cristos! / el corazón se me enancha, / pues toda la tierra es cancha, / y de eso naides se asombre; / el que se tiene por hombre / ande quiera hace pata ancha.” (Hernández, 2009: 17–18).

La capacidad de cantar las acciones vividas y justificarlas entra estrechamente en relación con el conjunto de las acciones vitales de los poetas cantores que son enfrentamientos con la ley y/o establecimientos de legalidades informales.³ Es en este sentido que al cantar las experiencias del pasado se formulan las preguntas por quién es delincuente y por cuál es la ley justa, pero estas preguntas se dan en relación con la acción de cantar. Esto en Fariña se presenta del mismo modo: se comienza aludiendo a la valentía que inspira el canto para luego contar los enfrentamientos con la ley:

“Con el pianito en la mano / Ni la yuta se me arrima; / nadie me pone el pie encima, / y cuando el visio me entona, / Hago gemir a mi prima / Que se copa de putona. / Yo soy chorro en mi barrio / Y chorrizo en barrio ajeno; / Siempre me tuve por güeno / Y si me quieren probar / Salgan otros a afanar / Y veremos quién es meno. / Nunca escondo la cabeza / Aunque vengan patrullando; / A los blandos me los mando / Y soy duro con los duros, / Y ninguno en un apuro

/ Me ha visto andar arrugando. / En el peligro ¡qué mierda! / La poronga se me ensancha / Soy local en toda cancha, / Y de esto nadie se asombre: / El que se tiene por hombre / A cualquiera se lo garcha.” (2011:12–13).

A su vez, el enfrentamiento con la ley penal tiene su correlato en el canto con el enfrentamiento con la legalidad verbal, con el canon lingüístico y literario mediante el cual el cantor se autorrepresenta y autovalidad más fuertemente:

“Soy guacho, y entiendalón / Como mi lengua lo esplica: / Para mí tu verga es chica / Y tu hermana es ya mayor; / Chamuyan los que se pican / Que así se viaja mejor. / Nací como nace el pedo / En el fondo de algún bar / Nadie me puede afanar / Eso que Barba me dio: / Lo que al barrio traje yo / Del barrio voy a llevar.” (Fariña, 2011:13–14)

“Soy gaucho, y entiendaló / como mi lengua lo esplica: / para mí la tierra es chica / y pudiera ser mayor; / ni la vibora me pica / ni quema mi frente el sol. / Nací como nace el peje / en el fondo de la mar; naides me puede quitar / aquello que Dios me dio: / lo que al mundo truje yo / del mundo lo he de llevar.” (Hernández, 2009:18).

Nuevamente el movimiento es de retroalimentación entre la acción de cantar y las experiencias vitales, el uso de la lengua está justificado por las acciones realizadas y este peligro constituye el poder de verdad del canto construido.

El canto de la experiencia en la lengua del poeta cantor hace justicia a su vida y a su mundo tanto en 1872 como en 2011 con versos casi idénticos:

³ Uno de los varios ejemplos donde se establece el código de comportamiento informal de los sujetos representados es: “Pues aun cuando vengan ellos / cumpliendo con sus deberes / yo curto mis pareceres, / y

en esa conducta vivo : / que no debe un guacho altivo / pelear entre las mujeres.” (Fariña, 2011:123) donde se ve claramente la oposición entre la legalidad del grupo de pertenencia con la legalidad estatal.

“Y sepan cuantos escuchan / de mis penas el relato / que nunca péleo ni mato / sino por necesidad / y que a tanta adversidad / sólo me arrojó el mal trato. / Y atiendan la relación / que hace un gaucho perseguido, / que padre y marido ha sido / empeñoso y diligente, / y sin embargo la gente / lo tiene por un bandido” (Hernández, 2009:19)

“Y sepan cuantos escuchan / de mis penas el relato / que nunca péleo ni mato / sino por necesidad / y que a tanta adversidad / sólo me arrojó el mal trato. / Y calen esta cansión / Que hace un guacho perseguido, / Que padre y marido ha sido, / Un poquito delincuente, / Y sin embargo la gente / Lo tiene por un bandido.” (Fariña, 2011:16).

La autorrepresentación del poeta cantor es la de quien dice su verdad en contraposición a otras verdades que son dichas de él.

Si, como decíamos antes, en *El gaucho Martín Fierro* (Hernández, 2009) se discute siempre el estatuto de la legalidad estatal y la relación entre los ilegalismos y los desposeídos, es decir, se busca contestar siempre a la pregunta por quién es visto y castigado como delincuente, esta pregunta se contesta en el verso anterior explícitamente y a lo largo de la trama, por medio de la organización de las acciones, en el sentido de que la intervención de la ley estatal en medio de la existencia del grupo social representado es el desencadenamiento de las desgracias y la radicalización de la violencia. El maltrato, la necesidad y la adversidad llevan a la violencia y ésta es leída desde la ley estatal en términos de delito y se castiga como tal con más brutalidad aun formando un círculo vicioso inextinguible dentro del alcance de la ley estatal. El mismo verso recién citado lo dice al final: se es perseguido y se lo *considera* bandido.

Asimismo, creemos, como dijimos antes, que a partir de esta cuestión en ambos textos se contesta a la pregunta por quién puede hablar desde la posición del cantor, es decir,

desde un saber autorizado por la experiencia de aquel que escribe y especializado técnica y estéticamente. Aquí es donde la relación con la otredad es más compleja: en ambos casos el escritor es exterior al grupo representado por poseer la técnica, pero, de algún modo, interior al mismo para poseer la experiencia. La exterioridad o interioridad en ambos casos se da mediada por el folklore, en el caso de Hernández, y por el lenguaje coloquial de un grupo social, en el caso de Fariña; pero lo que da a los dos textos la potencia como escena verbal es que al no ser construidos desde la otredad radical no generan una división dicotómica moral (del tipo “buenos/malos”) sino que permiten la emergencia y el desarrollo de personajes y situaciones complejas y ambivalentes moralmente.

Como dijimos antes, *El gaucho Martín Fierro* presenta a un sujeto que es sistemáticamente perjudicado por la intervención de la legalidad estatal. Desde el comienzo del canto el personaje va a anunciar su carácter de perseguido por la ley. Las acciones continúan narrándose y se señalan los distintos momentos de la “caída en desgracia”. Primero sus problemas con la legalidad surgen y se perpetúan por sus relaciones perversas con la política:

“A mí el Juez me tomó entre ojos / en la última votación: / me le había hecho el remolón / y no me arrimé ese día, / y él dijo que yo servía / a los de la esposición. / Y así sufrí ese castigo / tal vez por culpas ajenas, / que sean malas o sean güenas / las listas, / siempre me escondo: / yo soy un gaucho redondo / y esas cosas no me enllenan. / Al mandarnos nos hicieron / mas promesas que a un altar, / el Juez nos jué a proclamar / y nos dijo muchas veces: / muchachos, a los seis meses / los van a ir a relevar.” (Hernández, 2009:27–28).

Tenemos un primer conflicto respecto del sistema de elecciones del siglo XIX que llevan

al protagonista a un enfrentamiento con el Juez de Paz. En la reescritura del siglo XXI el protagonista va a enfrentarse al Juez penal por su negativa a ser delator:

“A mí el juez me fichó entre ojos / en otra declaración: / me le hice el remolón / y no le batí ese día, / y él dijo que no servía / ni siquiera pa botón. / Y así sufrí ese castigo / tal vez por culpas ajenas; / que sea mala o corte güeña / la paga, por qué negarlo: / yo soy guacho del palo / y ser buche no me llena. / Al guardarnos nos hicieron / más promesas que a un altar / El Fiscal nos fue a hablar / y nos dijo muchas veces: / ‘Muchachos, a los seis meses, / los volvemos a largar’” (2011:36–37).

Esto demuestra que el enfrentamiento del protagonista es con la ley estatal y que simultáneamente —al negarse a la delación— se afirma una legalidad informal, propia del grupo o sector de pertenencia; en ambos textos, se señala críticamente la falta de cumplimiento de la promesa de la autoridad estatal, valorizando la palabra dada también dentro del sistema moral del protagonista y su grupo de pertenencia.

Las desgracias de Martín Fierro en el texto de Hernández durante su estadía en la frontera son las propias de este sector explotado: vive en la pobreza y la carencia, haciendo trabajo rural forzado para los sectores poseedores de la tierra y en los enfrentamientos esporádicos con los indios, mata a uno de ellos; sufre castigos corporales y tortura, es tratado injustamente incluso hacia el interior del perverso sistema en el cual se encuentra y luego de tres años deserta del ejército, vuelve a sus pagos y allí es donde la sucesión de hechos desgraciados comienza a radicalizarse. A partir del relato de este nuevo momento de dolor se refuerza una vez más la estrecha relación entre experiencia y canto:

“Vamos dentrando recién / a la parte mas sentida, / aunque es todita mi vida / de males una cadena: / a cada alma dolorida / le gusta cantar sus penas.” (Hernández, 2009:49).

Esto sucede del mismo modo en Fariña:

“Vamo dentrando recién / en la parte más jodida / aunque es todita mi vida / de bondis una cadena: / a cada alma dolorida / le gusta cantar sus penas” (2011:83).

Esta productividad de la poesía a partir de la experiencia del dolor también es señalada por el otro cantor —Cruz/Kruz— cuando canta la historia de su vida y tiene oportunidad de indicar:

“A otros les brotan las coplas / como agua de manantial / pues a mí me pasa igual / aunque las mías nada valen [...] Y aunque yo por mi inorancia / con gran trabajo me esplico / cuando llego a abrir el pico, téngalo por cosa cierta, / sale un verso y en la puerta / ya asoma el otro el hocico [...] Y emprésteme su atención / me oirá relatar las penas / de que traigo el alma llena, / porque en toda circunstancia / paga el gaucho su inorancia / con la sangre de sus venas” (Hernández, 2009: 84–85).

Que en el texto de Fariña es:

“A otros les brotan cumbias / como agua de manantial; / corte a mí me pasa igual / aunque las mías nada valen [...] Y aunque yo por mi inorancia / con mucho bardo me esplico / cuando se abre el asterisco / sabelo por cosa cierta: / sale un pedo y en la puerta / ya asoma otro el hocico [...] Y prestame tu atención / oíme cantar las pena / de que traigo el alma llena, / porque en toda circunstancia / paga el negro su inorancia / con la sangre de sus venas.” (2011:159–160).

La autoridad del poeta cantor está sustentada en la experiencia vivida, especialmente en la experiencia del dolor, de la marginalidad y de la falta de educación formal (nombrada en términos de ignorancia).⁴

Antes de continuar con el relato de Fierro es necesario señalar que la vida en la frontera del gaucho Martín Fierro es el tiempo de privación de la libertad en un penal en el caso del gaucho Martín Fierro.

“Cantina, si vos lo viera / qué mierda de pabellón...! / [...] ¡Esos forros del Servicio, / flasheaban que era cuartel! / El guardia era el Coronel / y aquel presidio su chacra. / Parecíamos las vacas, / pues nos marcaban la piel. / Y tenían sus soldados: los famosos arruinaguachos [...] Los llamaban ‘los pitufos’ / yo no entendía ni un pomo / presos que te abren el lomo... ¡Quién aguanta aquel infierno! / Si así castiga el gobierno, / a mí no me cabe el cómo.” (Fariña, 2011:39–41).

El hecho de que en 2011 el espacio de extrema opresión sea la cárcel y el trabajo forzado sea salir a robar reclutados por el servicio penitenciario radicaliza y actualiza potentemente la crítica al sistema judicial y penal y presenta las pautas de la legalidad informal del grupo de detenidos —la “ley tumbera” (Fariña, 2011: 50)—. La descripción de la vida en la cárcel es cruda y acertada: el valor del calzado, el uso de drogas y armas provistas por el mismo Servicio Penitenciario, los ataques de bandas, el desprecio a los informantes de las autoridades penitenciarias, la falta de alimentos y vestimenta

“Ni por reputa se pudo / hacerse más mal conmigo. [...] atroden se hace de todo / para arruinar a la gente.” (Fariña, 2011:60)

y, por supuesto las diferencias en el trato de acuerdo con las diferencias sociales:

“Era un cheto e Capital / que nada se le entendía / que flor de papa tendría / en la boca ese marciano: / lo único que repetía / es que era palermitano / [...] Yo no sé porqué el gobierno / acá también los encierra [...] no hacen más que dar trabajo [...] y lo pasan los putitos / chupando vino del pico / hasta que viene un milico / con otro nuevo recado.../ Les hacen tó los mandados / porque son hijos de ricos” (Fariña, 2011:74–77).

Las salidas a cometer ilícitos es, como dijimos, una de las formas más perversas del delito organizado por funcionarios del sistema penal:

“No teníamos más permiso / ni otro alivio la guachada / que salir de madrugada / para reventar alguno: / las salidas arregladas / nos daban pal desayuno. / Y volvíamos a la prisión / con todo lo recaudado, / a veces ultrazarpados / de tanto voltear tacheros; / devolvíamos los fierros / y pintaba el negociado. / Era un amigo del Dire / el que de transa estaba; / hierba y pastilla nos daba / a cambio de algún estéreo / siempre te cagaba feo / no importa qué le llevaras.” (Fariña, 2011:61).

Luego de una extensa e impactante descripción de la vida carcelaria del pobre y pasados más de dos años en la trama, finalmente, Martín Fierro decide fugarse en medio de un motín:

“Esos putos del Servicio / no reforman una mierda; / aquello era ratonera / en que sólo gana el fuerte [...] Ahí todito va al revés: / los milicos y sus peones / buscan en las poblaciones / reclutas para trabajar;

⁴ La relación entre la falta de educación formal y la falta de legitimidad social es en otro momento explicada en estos términos: “en su[la del gaucho] boca

no hay razones / aunque a su boga le sobre / que son timbales de palo / las razones de los pobre. “ (Fariña 2011:116).

*/ te sacan para afanar / porque ellos son los ladrones
[...] he visto negocios feos / a pesar de mi inorancia”
(Fariña, 2011:71-72).*

Como introducimos antes y volveremos más adelante a ver, el texto de Fariña por medio de su reescritura representa una realidad compleja que pocas veces es señalada en las representaciones artísticas, culturales o periodísticas contemporáneas ya que tiene el mérito de presentar personajes profundos que por medio de sus acciones y del uso del lenguaje se configuran más allá de los estereotipos de héroes o villanos y muestran tanto los valores positivos como las acciones reprobables en todos los sujetos. Señalar la ilegalidad de los representantes de la ley, pero también los códigos de comportamiento de poblaciones que se presentan fuera de la ley es dar un espacio desde la ambivalencia para la crítica desde la representación literaria a las formas hegemónicas de configuración discursiva.

Luego de la fuga de la frontera y de la cárcel los protagonistas vuelven a sus lugares de origen no para retornar a un pasado mejor sino para comprobar que la suerte continuaría empeorando. En Hernández:

“Volví al cabo de tres años / de tanto sufrir al ñudo / resertor, pobre y desnudo, / a procurar suerte nueva; / y lo mismo que el peludo / enderecé pa mi cueva. / No hallé ni rastro del rancho: / ¡solo estaba la tapera! / ¡por cristo si aquello era / pa enlutar el corazón! / ¡yo juré en esa ocasión / ser mas malo que una fiera! / ¡Quién no sentirá lo mesmo / cuando así padece tanto! / puedo asigurar que el llanto / como una mujer largué: / ¡Ay, mi Dios: si me quedé / mas triste que Jueves Santo!” (2009:52).

El pasaje del dolor al odio está justificado por medio de la destrucción del mundo privado, del núcleo familiar y del lugar de pertenencia también en la reescritura posterior del clásico:

“Volvia al cabo de tres años / de tanto sufrir al ñudo / fugado, pobre y guampudo / a procurarse suerte nueva, / y al igual que el pollerudo / enderecé pa mi cueva. / No hallé ni rastro del rancho: / ¡apenas una tuquera! ¡Por Gilda, si aquello era / pa enlutar el corazón! / Yo juré en esa ocasión / ser más malo que mi abuela. / ¡Quién no sentirá lo mismo / cuando así lo garchan tanto! / Puedo asegurar que el llanto / como una piba largué. / ¡Ay, guacho: si me quedé / má triste que Viernes Santo!” (Fariña, 2011: 87-88).

Es importante señalar que una vez más el cantor indica que el sufrimiento infringido es el desencadenante de las acciones violentas posteriores.

Es a partir de esta situación de opresión (carencia material, despojo de sus vínculos y rencor por los abusos sufridos) que las acciones se tornan más violentas y se cometen dos asesinatos más. Por estas dos muertes el héroe debe definitivamente vivir en la clandestinidad, perseguido por la ley estatal:

“Y como con la justicia / no andaba bien por allí, / cuanto pataliar lo ví, / y el pulpero pegó el grito, / ya pa el palenque salí / como haciendome chiquito. / Monté y me encomendé a Dios, / rumbiando para otro pago, / que el gaucho que llaman vago / no puede tener querencia, / y así de estrago en estrago / vive llorando la ausencia. / El andaba siempre juyendo, / siempre pobre y perseguido, / no tiene cueva ni nido / como si fuera maldito; / porque el ser gaucho... ¡barajo!, / el ser gaucho es un delito.” (Hernández, 2009:63-64).

Nótese que en el final de la cita va a dictarse la sentencia de que pertenecer al grupo social “gaucho” es pertenecer a una zona de ilegalidad, pero esta ilegalidad está dada por la persecución de la ley estatal que empuja al sujeto a cometer actos punibles. El círculo vicioso que se establece entre delito y persecución continúa profundizándose. Esto también aparece por supuesto en Fariña:

“Y como con la justicia / tengo bondis hace mil, / cuando patealar lo vi, / y el barman pegó aquel grito / en el bulto me escurri / como si fuera un pibito. / Rajé, y me encomendé a D10s, rumbeando para otro pago, / que el guacho zarpado en vago / ya no para en la vagancia / y así es que entre trago y trago / va tomando alta sustancia. / Él anda siempre juyendo / sin un cobre y perseguido; / no tiene cueva ni nido, como si fuera maldito; / porque el ser pobre... ¡karajo! / el ser pobre es un delito.” (2011:112–113).

Si bien en el comienzo del canto, como señalamos antes, se reescribe “yo soy chorro en mi barrio / y chorrizo en barrio ajeno” por “yo soy toro en mi rodeo / y torazo en rodeo ajeno” (criminalizando al protagonista de 2011), ahora se reescribe “pobre” por “gaucho” señalando la criminalización de la pobreza.

En el momento en que Martín Fierro es detenido por una cuadrilla policial el protagonista señala una vez más el manejo de una legalidad informal paralela a la estatal:

“Vos sos un gaucho matrero / dijo uno haciéndose el güeno, / vos mataste un moreno / y otro en una pulpería, / y aquí está la policía / que viene a justar tus cuentas: / te va a alzar por las cuarenta / si te resistís hoy día. / No me vengan contesté / con relación de difuntos, esos son otros asuntos, vean si me pueden llevar / que yo no me he de entregar / aunque vengan todos juntos.” (Hernández, 2009: 71–72).

Mientras que en Fariña se dice:

“Vos sos un guacho rastrero / dijo uno haciéndose el güeno. / Vos bajaste a un nortero / y otro en una wiskería, / y aquí está la policía / que viene a saldar tus cuentas; / nos va a pintar lo pulenta / si te amotinás hoy día / no me vengan contesté / con mi lista de difuntos / esos son otros asuntos; / vean qué pueden llevar; / que no me pienso entregar / aunque encaren todos juntos” (2011: 129).

En ambos casos lo que se señala es que la detención no es el castigo esperable o justo

por las muertes cometidas sino que el Estado persigue al protagonista por “otros asuntos”. Esto es reforzado, cuando más adelante, luego de la resistencia anunciada a la detención Martín Fierro siente remordimiento y pide perdón por las muertes de los agentes estatales:

“Yo junté las osamentas / me hinqué y les recé un bendito / hice una cruz de un palito / y le pedí a mi Dios clemente / me perdonara el delito / de haber muerto tanta gente” (Hernández, 2009:76)

y

“Yo junté todos los cuerpos / me harté y les eché un clorito; / hice una cruz con palitos / y pedí a D10s y al Frente / perdonaran mi delito / de achurar esos agentes.” (Fariña, 2011: 137).

Sin embargo, es señalable que en la reescritura la clemencia del protagonista es más breve, “se harta” rápidamente, y comete un acto irreverente (orinar los cuerpos), no obstante lo cual hay un pedido de perdón al orden trascendental aunque la fe está diversificada: se le pide a Dios y “al Frente”. Este personaje que fue mencionado en el texto de Fariña justo antes, cuando se describe la conversión de Kruz, es Víctor Manuel “el Frente” Vital un santo popular argentino reciente que fue un joven pobre acribillado por la Policía Bonaerense a quien se le atribuye la capacidad de desviar las balas para proteger a los jóvenes que tienen enfrentamientos armados. Estos detalles en la reescritura configuran hábilmente la representación dándole un poder de verdad e interpelación al lector contemporáneo muy fuerte.

En el momento de la detención del héroe, la trama toma un giro imprevisto cuando uno de los sargentos toma partida por su lado, lo defiende, pelean contra el resto de las fuerzas policiales y huyen juntos:

“Tal vez en el corazón / le tocó un Santo bendito / a un gaucho, que pegó el grito / y dijo:—¡Cruz no

consiente / que se cometa el delito / de matar a un valiente!” (Hernández, 2009:75).

En Fariña, como dijimos antes, aparece la figura del Frente Vital:

“Tal vez en el corazón / lo tocó el Frente bendito / a un rati, que pegó el grito / y dijo: ‘¡Kruz no consiente / que se comenta el delito / de bajar así un valiente!’” (2011:135).

Luego de la lucha de Fierro y Cruz contra el resto de los hombres, el ex-sargento también cuenta su historia que, del mismo modo que en el caso de Martín Fierro, es una vida que cae en desgracia por los abusos de los militares y las consecuencias violentas de sus acciones y que sigue el curso de las intervenciones de los funcionarios estatales que determinan su estatuto de legal o ilegal de forma arbitraria:

“Grandemente lo pasaba / con aquella prenda mía / [...] Pero amigo el comendante / que mandaba la milicia / como que no desperdicia / se fue refalando a casa / yo le conocí en la traza / que el hombre traiba malicia. / Él me daba voz de amigo / pero no le tenía fe / era el jefe y ya se ve / no podía competir yo [...] hasta que en una ocasión / lo pillé junto al jogón / abrazándome a la china [...] Un puntazo me largó / pero el cuerpo le saqué / y en cuanto se lo quité, / para no matar un viejo / con cuidao, medio de lejos / un planazo le asenté / Y como nunca al que manda / le falta algún adulón / uno que en esa ocasión / se encontraba allí presente / vino apretando los dientes [...] y ahí nomás lo despaché / sin dejarlo resollar” (Hernández, 2009:80–83).

Las acciones descriptas por Cruz son la negativa a someterse al abuso de autoridad, el intento de no matar a un hombre en desventaja (se alude a que es “viejo”) y el desprecio al adulator; todas pautas de un cuerpo de patrones normativos informales que tanto Fierro

como su nuevo amigo van delineando con sus palabras y sus acciones.

Este establecimiento de una legalidad informal también se ve en el texto de Fariña:

“Delirando la pasaba / con aquella guacha mía / [...] Pero, amigo, el comisario / que mandaba la brigada / con las patas enlanadas / se fue refalando a casa: / como buen rati de raza / le pintaba la ortibeadada. / Él se hacía el amigo / pero no le tenía fe. / Era el jefe y ya se ve / nada podía hacer yo; / en mi rancho se fundó / su exclusivo cabaré. / [...] todo el tiempo de che pibe / me mandaba a gran distancia; / a molestar la vagancia / o a los transas o a una puntera / mientras el muy verga rancia / con mi jermu hacia cualquiera [...] hasta que en una ocasión / lo pesqué a ese bigotón / culeándomela a la mina [...] Un cuetazo me rozó / pero el cuerpo le saqué / y al toque se lo quité / para no matar a un viejo / con cuidado, medio lejo / un viandazo le pegué. / Y como nunca el que manda / anda sin otro botón, / uno que en esa ocasión / lo aguantaba desde enfrente / vino mostrando los dientes / [...] hasta que al fin le dentré / con mi nueve que pelé / sin dejarlo pestañar.” (Fariña, 2011: 148–152).

Del mismo modo que en su antecedente, Kruz denuncia los delitos cometidos por la policía (prostitución, abusos de autoridad, relación con el narcotráfico, etc.) y también señala nuevamente el desprecio a la falta de valentía de los policías en contraposición al comportamiento del cantor.

La vida de Cruz también lo lleva a cometer un segundo asesinato (de un payador en el caso de Hernández y de un cantante de cumbia en el caso de Fariña) y también en ambos se vuelve a denunciar el problema de la igualdad ante la ley:

“Con el gaucho desgraciao / no hay uno que no se entone / ¡la menos falta lo espone / a andar con los avestruces! / faltan otros con más luces / y siempre hay quien los perdone” (Hernández, 2009:89)

y

“Contra un pobre desgraciado / no hay uno que no se entone, / el menor lime lo espone / a guardarse como rata: / liman otros con más plata / y siempre hay quien los perdone.” (Fariña, 2011:167).

En el caso del texto de 1872 la diferenciación entre las personas viene dada explícitamente por la educación, dado que es una marca de estratificación económica, mientras que en el texto de 2011 la denuncia es explícitamente a la desigualdad social en relación con la desigualdad ante la ley penal.

Finalmente la vida de Cruz es reencauzada en la legalidad por un acto extremadamente arbitrario de un Juez:

“un amigo por favor / me compuso con el Juez / [...] y me dijo que quería / hacerme a su lao venir, / y que dentrase a servir / de soldao de Polecía [...] pa que mandara la gente” (Hernández, 2009:89–90)

y

“un colega de favor / me hizo el entre con un juez. / [...] y me dijo que quería / hacerme al toque venir, / pa que dentrase a servir / de nuevo en la Policía [...] pa que empomara a la gente.” (Fariña, 2011:172).

En ambos casos el cantor no deja de señalar que el rol al que estuvo convocado fue siempre abusivo; de este modo los textos no dejan lugar a dudas acerca de la crítica a las fuerzas estatales: éstas siempre son causa de males y fuente de violencia, sea contra los protagonistas, sea por medio de los protagonistas.

Sumado a esto último, la alianza y amistad entre Cruz y Fierro los lleva a tomar el camino del exilio juntos llegando al momento de mayor radicalidad del texto: la identificación y alianza de dos iguales frente a la legalidad estatal opresiva. Dice el texto de Hernández:

“—Yo me voy—, le dije,—amigo, / donde la suerte me lleve, / y si es que alguno se atreve, / a ponerse en mi camino, / yo seguiré mi destino, / que el hombre hace lo que debe. /—Soy un gaucho desgraciao, / no tengo donde ampararme, / ni un palo donde rascarme, / ni un árbol que me cubije: / pero ni aun esto me aflige / porque yo sé manejarme. / Antes de cair al servicio, / tenía familia y hacienda; / cuando volví, ni la prenda / me la habían dejao ya. / Dios sabe en lo que vendrá / a parar esta contienda” (2009:76–77).

Mientras que el de Fariña:

“‘Yo me voy’, le dije, ‘amigo / donde la suerte me lleve, / y si es que un logi se atreve / a meterse en mi camino / yo lo hago picado fino, / quel pibe hace lo que debe / Soy un guacho desgraciado, / no tengo adónde fugarme, / ni un palo donde rascarme / ni chapa que me cobije; / pero a mí nada me aflige / porque sé con qué drogarme. / Yo antes de que perdiera / tenía familia y vivienda; / cuando volví, toda prenda / me habían choreado ya: / D10s sabe en lo que vendrá / a parar toda esta mierda’.” (Fariña, 2011:138–139).

De este modo comienza el final del relato ya que ambos protagonistas parten juntos al exilio: a vivir en el territorio de los indios en 1872 y a Paraguay en 2011. En ambos casos estos territorios se presentan como una alternativa válida para vivir fuera ya del alcance de esa ley violatoria de derechos.

III. Si al leer nos preguntamos ¿quién habla? ¿Cómo son usados los cuerpos y las voces de los sujetos del texto? ¿Cuáles son las relaciones que se establecen entre aquellos que hablan y aquellos que el texto representa?, pensado estas cuestiones siempre podemos llegar a la pregunta por la función de los textos: ¿de qué modo y para qué un texto funciona en un momento histórico determinado? En el caso de *El gaucho Martín Fierro* (Fariña,

2011) las preguntas tienen una vuelta más de tuerca, ya que al tratarse de una reescritura de un clásico nacional lo que nos interpela es a saber ¿quién vuelve a hablar con ese tono? ¿El uso de los sujetos es el mismo que 140 años antes? Y entonces, llegar también a la pregunta por el funcionamiento del texto en este momento histórico.

Como dijimos, en *El gaucho Martín Fierro* (Hernández, 2009) un letrado representa la voz de un gaucho y en este juego de utilización y entrega construye un texto que por sus acciones y sus procedimientos de composición es radicalmente anarquista, antimilitarista y libertario. El texto representa el modo en que los cuerpos de los gauchos son usados y abusados por las relaciones de poder en las cuales entran; sin embargo, el texto mismo contiene la paradoja de repetir el gesto: hacia el final la voz construida del gaucho es acallada violentamente e irrumpe la voz de un narrador de tercera persona del singular representativo del letrado autor del texto.⁵ *El gaucho Martín Fierro* (Hernández, 2009) funcionó en el momento de su circulación y consumo como una protesta, una representación de la situación a la que un amplio grupo social era sometido y una forma de intervención desde el campo cultural en la escena política a favor de intereses económicos específicos.

En ambos *Martín Fierros* la intervención de la ley estatal en la vida de los protagonistas trae consigo la desgracia: persecución, violencia, clandestinidad, recrudescimiento de la violencia. De este modo, es posible pensar que los textos (tanto el de Hernández como el de Fariña) adjudican a la irrupción de la ley estatal dentro del marco de la legalidad

propia del grupo social representado como el motivo principal del desastre y, luego, como consecuencia, las acciones ilegales, para el marco estatal, se perpetúan. Sin embargo, teniendo en cuenta que el grupo social representado en ambos textos es un sector marginal y desposeído materialmente y el hecho de que el texto lo plantea explícitamente más de una vez, debe formularse la pregunta por el vínculo entre desigualdad social e ilegalidad: “todos son sus patrones / sin que ninguno lo ampare: / si no lo cuida la ley, / ¿por qué castigan su encare? / Su casa es el basural / tiene un patio todo abierto; / y si de hambre medio muerto / se voltea algún marrón, / lo persiguen donde sea, / porque es un gaucho ladrón” (Fariña, 2011:114–115).

Hay momentos, como el anterior, en que tanto *El gaucho Martín Fierro* (Hernández, 2009) como *El gaucho Martín Fierro* (Fariña, 2011) presentan una ligazón causal entre la carencia material y el delito. Por ejemplo, es el caso del lamento de Fierro ante la suerte de sus hijos, porque, si bien en el texto de Hernández la suerte corrida por los jóvenes no queda explicitada:

“Y al verse ansina espantaos / como se espanta a los perros / irán los hijos de Fierro / con la cola entre las piernas / a buscar almas más tiernas / o a esconderse en algún cerro” (Hernández, 2009:55),

en la reescritura de Fariña el delito aparece como consecuencia directa de la situación de abandono y carencia:

“Y al verse así espantados / como se espanta a los perros, / irán los hijos de Fierro, / con el rabo entre las piernas / a buscar gilada tierna / y chorearla con un hierro.” (Fariña, 2011:92).

⁵ Recuérdese que, como dijimos antes, esa tercera persona del singular en el caso de Fariña hace uso del mismo registro del protagonista y ésta es una de las diferenciaciones de la reescritura respecto de su ante-

cedente que produce una mayor interpelación al lector actual y el efecto de una mayor pertenencia del narrador al grupo social representado.

Sin embargo, es importante señalar que a pesar de que el momento inicial de utopía retrospectiva en Fariña es la vida de jóvenes que realizan cotidianamente robos:

“Viene el hombre ciego al mundo / curtiéndolo la esperanza / y a poco andar ya lo alcanzan / los cobanis a empujones, / ¡la puta que traen garrones / los ratis con sus fianzas! [...] era una delicia el ver / cómo bardeaba sus días [...] era cosa de largarse / cada cual a trabajar [...] uno busca un guachín blando [...] el que estaba más poronga / enderesaba al corral / el que llaman Capital / donde a os giles se pela... / y más malo que su agüela / cortaba un camión-caudal.” (Fariña, 2011:19–21),

siempre el origen del delito se encuentra en una violencia primera por parte de la legalidad estatal

“Estaba el guacho en su pago / con toda seguridá / pero ahora ... ¡la putamá! / la cosa anda tan fruncida / que gasta el pobre la vida / en huir de la autoridá” (Fariña, 2011:27).

Las acciones que se representan y los modos de composición textual de *El guacho Martín Fierro* (Fariña, 2011) hacen que el uso de los sujetos marginales sea estructuralmente análogo a su antecedente (se narran las desgracias de un joven marginal, la violenta opresión del orden social y se despliega generosamente el uso del lenguaje del grupo social representado) pero, habiendo pasado un siglo y medio, el funcionamiento del texto es necesariamente diferente al de su antecedente: el rol social de la literatura en las últimas décadas ha cambiado radicalmente siendo ahora en general una práctica minoritaria, especializada y muchas

veces autorreferente. La intervención en la escena política desde el campo de la cultura ya sea bajo la forma de la denuncia, el alegato o la propaganda fue una práctica relevante y extendida en el siglo XIX, pero no es la misma la posición de la literatura en el orden social hoy. De este modo, el rol del texto en las primeras décadas del siglo XXI va a ser fundamentalmente la explotación de recursos de escritura (la reescritura, la intertextualidad, la intervención de un género canónico, en suma: la parodia) como un modo de inscripción e intervención en el campo literario, en el canon y en la tradición.

Como decíamos más arriba, el uso del lenguaje en Fariña (2011) es rico y potente porque exhibe un conocimiento del mismo que hace justicia a la complejidad verbal. *El guacho Martín Fierro* (Fariña, 2011) no sólo es un texto que respeta la versificación de su antecedente y que está rimado, sino que, además, utiliza una enorme cantidad de piezas léxicas propias del registro del grupo social representado que hacen indispensable el glosario, interviene la sintaxis cuando es necesario e, incluso, en la disposición tipográfica con la inclusión de gráficos y de errores ortográficos. Es claro que los materiales con los que el texto trabaja no son las representaciones de los medios de comunicación (tanto la música como la ficción televisiva)⁶ que construyen estereotipos de grupos sociales desposeídos o marginales a partir del uso de solamente a una pequeña cantidad de piezas léxicas más o menos conocidas por los hablantes locales en general y producen estigmatizaciones. Estas formas de representación al proceder por simplificación producen generalmente el efecto del exotismo o de la estetización.

⁶ Todo el entramado de representaciones televisivas (ficcionalas y no ficcionalas) es un material rico y elocuente para ser analizado, aquí solamente mencionaremos que el mismo texto de Fariña denuncia rápida pero certeramente la perversa relación de la cultura de

los medios masivos de comunicación con los grupos y sectores desposeídos: “De los males que sufrimo / hablan mucho los noteros, / pero hacen como los tero / para esconder sus niditos: / en un lado pegan gritos / y en otro tienen los huevos.” (2011:178).

También en la literatura argentina reciente, los grupos sociales desposeídos o marginales, la desigualdad social, son representados como la ajenidad radical que no se conoce y seduce o se teme; es decir, la representación en estos casos procede a una asimilación estetizante ya sea por la belleza, ya sea por el horror. Es en este sentido que se construyen y naturalizan concepciones de lo desigual y, simultáneamente, se invisibilizan las condiciones materiales de posibilidad y existencia de esa desigualdad desde la cultura y las configuraciones discursivas hegemónicas.

Por el contrario, la reescritura del Martín Fierro en 2011 produce cambios diestramente en las acciones (las especificaciones de los lugares de residencia y circulación —los barrios urbanos pobres, las instituciones de encarcelamiento—, la identificación de la otredad hacia el interior del grupo representado —la xenofobia y el racismo hacia los inmigrantes de países limítrofes pero también el machismo— o la asignación de los roles de los opresores —las fuerzas de seguridad, el servicio penitenciario y el sistema judicial—) que demuestran un conocimiento complejo y profundo de las situaciones representadas y supera los usos propios del exotismo o la estetización que suelen desarrollar los medios masivos de comunicación y reutilizar algunas producciones literarias recientes.

Sumada a la mencionada ambivalencia moral de los protagonistas, otro de los resultados donde esta complejidad puede verse es en la tensión entre lo cómico y lo trágico que aparece en el texto de Fariña, ya que

sólo en una construcción que haga justicia a la complejidad del lenguaje y no produzca estereotipos hay lugar para un uso crítico de la risa. Fariña recoge en su texto las problemáticas de la literatura actual (principalmente la formación de una identidad local —la barrial y la carcelaria— pero simultáneamente transnacional —en relación con la inmigración—) a partir de relocalizar el registro, los temas y las posiciones del texto de Hernández en 2011: el uso del lenguaje de un grupo social determinado (los “villeros”, “chabones”, las “pibas”; Fariña, 2011: 9–ss), las costumbres y acciones de estos sujetos (el “bardo”, el “arruinarse”, el “rescate”; Fariña, 2011:20–ss) y las relaciones en las que entran entre ellos y con otros sujetos (la “yuta”, los “cobanis”, los “ratis”, los “pitufos”, el “Servicio”, los “cachivaches”; Fariña, 2011:12–ss). Es en este sentido que la reescritura del Martín Fierro toma de su antecedente lo mejor del sentido literario (la posibilidad de la ambivalencia, la complejidad de los personajes, el uso violento del lenguaje para dar cuenta de la violencia de las acciones) y realiza el gesto de la actualización de su forma y de su contenido con habilidad ya que no reduce ni las acciones ni los personajes a representaciones estereotipadas. Por esto nos permite analizar las formas de composición verbal y de sus implicancias ideológicas, los modos en que se construyen y naturalizan las relaciones entre la desigualdad social y la pregunta por el estatuto de la legalidad en la literatura para realizar un aporte, desde los estudios literarios, a la problematización de las configuraciones discursivas hegemónicas.

Bibliografía

- Delfino, S.:** “Desigualdad y diferencia: retóricas de identidad en la crítica de la cultura” en *Revista Estudios*, 1998:7–8, Centro de Estudios Avanzados, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- Fariña, O.:** *El guacho Martín Fierro*, Factotum Ediciones, Buenos Aires, 2011,
- Hernández, J.:** *Martín Fierro*, Colihue, Buenos Aires, 2009.
- Hidalgo, B.:** *Cielitos y Diálogos Patrióticos*, Sel. Horacio Jorge Becco, CEAL, Buenos Aires, 1979.
- Ludmer, J.:** *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Libros Perfil, Buenos Aires, 2000.