

# A la vuelta del conurbano: una lectura de *El guacho Martín Fierro*



**CARLOS PÁEZ**

ISFD N°50

**ESTEBAN LEYES**

Universidad de Buenos Aires

## Resumen

En *El guacho Martín Fierro*, Oscar Fariña propone una forma posible de repensar hoy la voz del otro en la literatura argentina. Si la ficción en nuestro país nació –como señala Ricardo Piglia (1993)– con la intención de narrar al otro, esta nueva versión del clásico de José Hernández en 2011 también nos permite replantear algunas lecturas en torno al lugar fundante de la violencia que persiste hasta hoy en la literatura nacional. La voz del subalterno es recuperada una vez más desde la alteridad y construida en un entramado en el que lo político cristaliza en un hecho estético. No porque estos no sean capaces de representar sus posiciones, sino porque son excluidos del circuito de la palabra legitimada. En este sentido, el texto de Fariña recupera la voz de los cantantes de cumbia villera, retomando y glosando sus cantos para construir este nuevo sujeto de los márgenes. En este trabajo intentamos explicitar el modo en que un texto ineludible dentro del canon de nuestra literatura sigue vigente al ponerlo en diálogo con la realidad contemporánea. Las rupturas y las continuidades señalan de qué modo nuestra literatura habla del sistema de inclusiones y exclusiones sociales que se anudan entre la lengua, el trabajo y la legalidad.

## Narrar al otro, narrar la violencia

Desde hace algunas décadas, un consenso crítico propone que la literatura argentina nace en una escena de violencia. En el canon de nuestra literatura, *El matadero*, de Esteban Echeverría ocupa un lugar doblemente iniciático. Allí donde aparece por primera vez una narración situada y surgida de una territorialidad nacional, emerge también, inédita, la voz de los otros, de aquellos que no pueden

dejar registro escrito, de los marginales, los excluidos del sistema cultural que está comenzando a producir sus propios libros.

Ricardo Piglia (1993) señala la relación entre cuerpo y lenguaje en el comienzo de la literatura argentina. Los cuerpos del matadero, vejados, decapitados, embarrados y ensangrentados en medio de la rapiña que sucede a la faena y los matices de la lengua popular, las frases soeces, que quedan marcadas en palabras también cercenadas por puntos, términos irreproducibles para su narrador. Por otro lado, el lenguaje del unitario que parece una lengua extranjera.

Pero, al mismo tiempo, Piglia postula el nacimiento de la ficción en la Argentina en el intento de escribir la alteridad: “La ficción como tal en Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esa representación supone y exige la ficción” (Piglia, 1993: p. 9). La capacidad de Echeverría se encuentra, entonces, en lograr que la lengua que más se acerque a la suya, sea percibida como una *lengua extranjera* mientras que la del otro se despliega, territorializada, como la lengua del lugar de la narración.

Una situación similar podemos apreciar en *El gaucho Martín Fierro*, el poema culmine de la *gauchesca*. Hernández, periodista y político, toma la voz del gaucho para intervenir en el debate del proyecto de nación. Y esa lengua, también despliega, no solo un imaginario y una forma de entender el mundo y posicionarse ante él, sino también una territorialidad precisa, demarcada también por distintos poderes, que dejan marcas en las voces y los cuerpos.

Estos textos fundantes, atravesados por la violencia y la voz de los otros, producen a partir de registros novedosos para la literatura, un espacio específico. Ese territorio en el que se desarrolla un proyecto colectivo y en el que se discute, con una voz que solo aparece referida, la de aquel que no podía tomar la palabra.

En 2011, Oscar Fariña, nacido en Paraguay, pero residente argentino desde niño, publicó *El gaucho Martín Fierro*. Según consigna el propio libro “una traducción del Martín Fierro al lenguaje tumbero”. Se trata de una reescritura de lo que popularmente se conoce como la *ida*, reubicada temporal y espacialmente en la actualidad de un conurbano marginal atravesado por los excesos. El alcohol, las drogas, el sexo y el delito son, en este caso, las ocupaciones del guacho cantor que, en la vuelta de tuerca que anuda la reterritorialización en la lengua, ha cambiado la copla por la cumbia villera.

En este trabajo, intentaremos pensar la forma en que el texto de Fariña se ubica dentro de una serie específica, para intentar, como se propone, “devolverle al libro su fuerza original”. Y al mismo tiempo, revisaremos las particularidades de la novedad. Voces, actividades y espacios que se vuelven la clave de esa fuerza antigua que se proyecta en el presente.

## Voz

Josefina Ludmer en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* hace foco la relación entre el uso literario de la voz y el uso económico del cuerpo de los gauchos. En ese doble uso aparecen dos caras: la del escritor y la del patrón. Cruce entre cultura popular y cultura letrada, este género se encuentra en relación con otros dos que – propone Ludmer– son en aporte específico de la literatura latinoamericana a la universal. Se trata de los géneros gauchesco, indigenista y antiesclavista. Textualidades que “funden lo político y lo cultural porque funde los lenguajes con relaciones sociales

de poder. Y porque no hay relación entre culturas sin política porque entre ellas no hay sino guerra o alianza” (Ludmer, 1988: p. 11).

Así, estos géneros que pueden ser entendidos como el aporte latinoamericano a la literatura universal, tienen un denominador común que anuda la desigualdad y el uso, por parte del escritor/patrón de la voz y el cuerpo de los protagonistas. Tres tipos de producción, la de las estancias, las minas y los ingenios, tres alianzas políticas que dan lugar a nuevos géneros.

En *El gaucha Martín Fierro*, obra cumbre de la gauchesca, la voz del gaucha es el producto de un trabajo minucioso. Élica Lois (2003) da cuenta del proceso de escritura a través de los pocos documentos manuscritos que quedan y también de los ajustes que Hernández va estableciendo luego de la primera edición. Pero esta vuelta sobre el texto no se produce solamente sobre la ortografía –que busca siempre acercarse a una fonética de la oralidad pampeana–, sino que también produce ciertos desplazamientos en la percepción que Martín Fierro tiene de sí mismo y de sus conductas, adecuando los efectos de lectura del poema a la coyuntura sociopolítica.

Para muestra de eso, tomaremos un ejemplo del trabajo de Lois (2003: p. 207) que nos resulta particularmente significativo: en los versos 1468-9, la primera edición del *Martín Fierro* refería “Sin más compañía / que su soledad y las fieras”. La octava edición, en cambio, dirá “Sin más compañía / que su delito y las fieras”, aunque rápidamente, en la novena edición los versos llegarán a una nueva versión: “Sin más compañía / que la soledad y las fieras”. Si en la primera versión se subrayaba la soledad del gaucha, marcada por su errancia y su distancia de la comunidad, en el segundo caso la culpa es destacada como causa de esa falta de compañía y mayor vulnerabilidad. Por último, en la novena edición, ambos sentidos quedan de lado para dar lugar a un sobrecogimiento que parece impuesto por el paisaje de la pampa. Lo que permanece, más allá de la percepción del gaucha, es esa distancia de la comunidad cuya clave es la tensión con las relaciones laborales y las consiguientes imposiciones que la ley pretende imponerle para encuadrarlo en aquellas. Y es esa ley también la que hace oscilar el sentido de culpa del gaucha y, por lo tanto, su percepción del poder.

También Josefina Ludmer se ocupará del delito como “instrumento crítico” y nos recordará que ha sido utilizado en la literatura “para definir y fundar una cultura: para separarla de la no cultura y para marcar lo que la cultura excluye” (Ludmer, 1999: p. 22). Siguiendo a Marx, propondrá que el criminal es la última rama de la cadena de producción. El criminal produce crímenes, pero también produce leyes penales, y produce la institución policial y penitenciaria, sus jueces, guardias y carceleros.

Todo este universo, tan cercano al *Martín Fierro* gaucha y gaucha, aparece en los textos como la dispersión, el desorden y también el desenfreno en contraposición a otro mundo, en mayor o menor medida ajeno: el del trabajo.

## Trabajar

Así como sucede en el poema de Hernández, *El gaucha Martín Fierro*, también se traza una distancia entre aquellos que se organizan en el trabajo. Pero en este caso, del otro lado hay una comunidad. No se trata del individuo y su familia nuclear, sino que hay toda una sociabilidad desplegada desde el comienzo del poema.

Allí donde el texto de Hernández (1872: p. 32) dice:

Entonces... cuando el lucero  
brillaba en el cielo santo,  
y los gallos con su canto  
nos decían que el día llegaba,  
a la cocina rumbiaba  
el gaucho... que era un encanto

y sentao junto al jogón  
a esperar que venga el día,  
al cimarrón se prendía  
hasta ponerse rechoncho,  
mientras su china dormía  
tapadita con su poncho.

El de Fariña (2011: p. 18) dirá:

Entonces cuando el Marcelo  
transaba su porro santo,  
y las radios con sus cantos  
el nuevo día anunciaban,  
a la placita rumbiaba  
el guacho... que era un encanto.

Y sentado en el cordón  
a esérar que venga el día,  
al tetrabrick se prendía  
hasta ponerse rechoncho,  
mientras su piba dormía  
él se prendía otro troncho.

Y apenas la madrugada  
empesaba a coloriar,  
los pájaros a cantar  
y los pibes a arruinarse,  
era cosa de largarse  
cada cual a trabajar.

El ritual previo a las tareas del campo, con el que se abre el texto de Hernández se presenta, sin embargo, como una especie de rutina que prepara el trabajo. Este comienzo nostálgico mantiene su

espíritu en el texto de Fariña, pero en este caso, es la comunidad la que se prepara para sus actividades. Ese recorrido de la periferia hacia la capital, constante en miles de trabajadores que viven en el conurbano, aquí se redefine. Y esta nueva acepción tiene más de una implicancia. Por una parte, el término “trabajar” aparecerá como sinónimo de robar, sin necesidad de ser especificado en el glosario. El autor da por sentado que ese es un conocimiento común, y que su sentido en este caso es obvio. El contexto, está claro, es el que construye significados.

Aunque también podemos pensar, siguiendo el trabajo de Ludmer, que tanto el gaucho como el guacho tienen su forma de producción. En esta línea, si el texto de Hernández pugnaba por incluir al gaucho en la comunidad y su herramienta para ello era el trabajo como espacio organizador el caso del *guacho* es bastante distinto. En su caso ya es parte de una comunidad y esta misma también tiene una función específica en la cadena productiva.

## Cantar

Aquella palabra que escapa al glosario, pero también a la ambigüedad, nos posiciona, aunque sea por un momento, del lado del autor. Compartimos un saber –o un prejuicio quizás– sobre ese grupo, sobre ese otro que canta en *El guacho*. Y es que, en este caso, como se aclara en el segundo verso, esta voz no parte del silencio ni de la pura oralidad, sino que se entrelaza con una serie completa de textos. “Aquí me pongo a cantar / al compás de la villera, / que al guacho que lo desvela / una pena extraordinaria / cual camuca solitaria / con la cumbia se consuela” (Fariña, 2011: p 7). Conocemos la lengua del *guacho* Martín Fierro, en menor o en mayor medida, porque además de circular en un territorio preciso, ha logrado una importante difusión, principalmente, por un género musical que se ha configurado en torno a ella.

La cumbia villera, como señala Pablo Semán, representa “una encrucijada singular: la de una generación que, nacida o criada en el conurbano bonaerense, vivirá una situación de cambios traumáticos y, al mismo tiempo, dispondrá de nuevos e ingentes medios para producir y acceder a la música” (Semán, 2012: p. 151). Lejos entonces de aquellos gauchos que no podían escribir sus propios textos, los cantantes de cumbia villera se encontraron con nuevos dispositivos que hicieron posible componer, grabar y difundir sus propias canciones.

Y es en esta autoafirmación de sus voces que aparece un elemento singular en la cultura argentina: la reivindicación de la negritud. Como ningún otro género musical nacido en nuestro país, la cumbia villera se asumió como la música de los negros, a ellos apelaba y de ellos hablaba. Es quizás en este sentido que la *traducción* de Fariña haya tenido que tomar una decisión que además de estética se torna política al llegar a la pelea con el moreno. El guacho no se enfrentará a un negro, sino a un boliviano. La alteridad que se compone aquí en relación con un territorio. Está claro que no todos los *otros* con los que se cruza el *guacho* son inmigrantes –hay pitufos, ratis, chetos, transas–, pero en esta escena, donde se entrelazan la violencia y la determinación de su destino de *matrero* / *rastrero*, es la nacionalidad el eje de la diferencia. Y sugestivamente, el dibujo que acompaña esas estrofas no es otro que el retrato de Evo Morales. No *un* boliviano, sino al entonces presidente de Bolivia quizás como personaje paradigmático, quizás como figura legitimada, pero definitivamente poniéndole un rostro *conocido*, asociando un nombre propio a la víctima del *guacho*.

Y en este gesto, además, se irá convirtiendo –como en la versión borgeana de “El fin”– en el otro. Porque a partir de ese crimen que lo convertirá en un *guacho* *rastrero* condenado a escapar constantemente de la justicia, comenzará a pensar en su huída al Paraguay. Tierra idílica, donde terminarán todos sus males: “Allá no hay que laburar, / vive uno bien pipón; / se cosecha de a montón / del que pega para arriba; / esa sí que es buena vida: / siempre re lokos y al sol” (Fariña, 2011: p. 186).

## **A la vuelta del conurbano**

El trabajo de Fariña logra construir una voz consistente y densa para este *guacho* Martín Fierro. La ruptura que significa la actualización de este sujeto marginal señala, al mismo tiempo, continuidades en la representación de la voz del otro, aunque ahora puede contrastarse con un corpus concreto. En este sentido, ya no se tratará de una mera construcción, aunque la apropiación de ese canto renueva la violencia que se expresa en esa lengua que hace falta glosar y más aún en ese término que opera con precisión en el nuevo texto señalando una lectura incisiva: trabajar. El lugar del delito y el trabajo en el sistema de inclusión y exclusión social. La violencia de ese otro que es capaz de producir más allá de la legalidad.

Pero también nos trae un nuevo paisaje, con una urbanización irregular que genera un espacio singular: el baldío. Un terreno vacío entre las casas del barrio, lugar de juegos y de refugio, de ensimismamiento y de excesos: “Y en la hora de la tarde / en que la planta florece, / que el mundo dentrar parece / a flashear en pura calma, / con los bajones del alma / para el baldío enderece” pero también, signo del abandono, una forma territorialmente específica de la violencia : “Pero si siguen las cosas / como van hasta el presente / puede ser que de repente / veamo el baldío desierto, / okupado solamente / con los guesos de los muertos” (Fariña 2011: p. 118).

El baldío, ese espacio precario en medio de los barrios trabajadores en el que los *guachos* arman sus estadios de fútbol, es la antesala de la huída de este nuevo Fierro. Ese viaje a una tierra prometida a la que también pretende ir acompañado: “El amor como la guerra / lo hace el negro con cumbiones; / además con otros grones / podemos afanar algo; / en fin, amigo, yo salgo / para el lado de Misiones” (Fariña 2011: p 187).

## **Referencias bibliográficas**

- Echeverría, E. (1871). *El matadero*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina.
- Fariña, O. (2011). *El guacho Martín Fierro*. Buenos Aires: Interzona
- Hernández, J. (1872). *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Losada.
- Lois, É. (2003). Cómo se escribió el *Martín Fierro* En J. Schwartzman (Dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina (Tomo 2. La lucha de los lenguajes)*. Buenos Aires: Emecé.
- Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Piglia, R. (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: De la Urraca.
- Semán, P. (2012). Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente. *Nueva Sociedad*, 242.