



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Semiótica de la voz y el cuerpo en *Martín Fierro*

Tesis para obtener el grado de  
Maestría en Literatura Hispanoamericana

Presenta:

Lic. Luis Alberto Palacios Ríos

Directora:

Dra. María Isabel Filinich

Noviembre 2025

A María Elena Ríos Canales, madre amorosa y guía moral

A Raúl Dorra Zech, maestro y ejemplo de vida

## Agradecimientos

La realización de esta tesis y la aprobación de mis estudios de maestría son logros que comparto con maestros, amigos y familiares. Aunque dos de ellos no leerán estas líneas, me alegra que la mayoría reciba mi sincero agradecimiento por contribuir a mi formación. Comienzo reconociendo que mis análisis de *Martín Fierro* y mis lecturas de teoría literaria se profundizaron durante las clases de mi directora de tesis, la Dra. María Isabel Filinich. Las constantes asesorías en su cubículo y las revisiones de mis avances –atentas, puntuales y detalladas– fueron decisivas para la redacción final de este texto. Sus artículos y sus libros constituyeron, además, modelos de claridad y rigor en la explicación de conceptos. Todos los aciertos que el lector encuentre en los siguientes capítulos los logré con el apoyo y la dedicación que dicha investigadora, a quien considero mi maestra, brindó a mi trabajo.

La Dra. Luisa Ruiz Moreno Coisson me concedió una lectura atenta y certera de mi tesis, así como la libertad para exponer mis avances en el marco de sus clases. Con paciencia, comentó y alentó mis ideas sobre la teoría semiótica. Además, me obsequió una preciada edición crítico-genética de *Martín Fierro*, que se convirtió en la base de mi análisis textual. Este volumen tiene un gran valor para mí por haber pertenecido a mi maestro, el Dr. Raúl Dorra Zech (1937-2019). Por todo ello, le agradezco a quien también considero mi maestra y ejemplo a seguir.

A la Dra. Lorena Ventura Ramos, le agradezco haber leído y comentado, con agudeza y precisión, los resultados de mis investigaciones, que llamaron su atención por abordar cuestiones de interés común sobre la enunciación literaria. Sus trabajos de análisis y explicación de los principios de composición en diversos textos fueron una inspiración durante la redacción de esta tesis. Asimismo, fue grato encontrar en ella a una interlocutora amable y perspicaz para pensar el poema gauchesco y su impacto en la cultura letrada.

Mi investigación de tesis y mis estudios encontraron un espacio propicio para desarrollarse en las aulas del posgrado en Literatura Hispanoamericana de la BUAP, donde los profesores promovieron siempre la exposición y la discusión de mis ideas con ellos y con mis compañeros. A quien fue el coordinador de esta institución durante mi estancia (2023-2025), Dr. Héctor Alejandro Costilla Martínez, le agradezco su sentido humano y su gestión oportuna cuando solicité el acompañamiento psicológico universitario, lo que hizo la diferencia en la continuación y conclusión de mis estudios de posgrado.

Quiero reconocer, asimismo, la impronta del Programa de Semiótica y Estudios de la Significación (SES) en mi formación humana y académica. Este espacio de investigación en la BUAP, al que pertenecen la Dra. Filinich y la Dra. Ruiz Moreno, ha sido clave en mis aprendizajes sobre la teoría de la significación y el análisis de textos. Aquí inicié, siendo estudiante de licenciatura, mi camino como investigador con la guía y el apoyo del Dr. Dorra, cofundador del SES, a quien siempre agradeceré por su generosidad y su disposición para impulsarme a desarrollar mi afán por la poesía de tradición oral y la reflexión sobre la cuestión del sentido. Sus clases y sus escritos despertaron en mí el interés por estudiar el *Martín Fierro*. Creo que le habría gustado discutir conmigo ideas y preguntas en torno a este poema tan importante para él y millones de otros argentinos.

Dedico, en fin, un homenaje a mi madre, María Elena Ríos Canales (1956-2024), cuyo amor y apoyo fueron claves para ingresar al posgrado y retomar mi proyecto de investigación. Agradezco la paciencia y la solidaridad de mi padre, José Luis Palacios García, y de mi hermana, Lorena Palacios Ríos, en el proceso de redacción de esta tesis. Por supuesto, no me olvido de mencionar a los amigos y colegas que me leyeron y me aconsejaron en el camino: Alberto Bastard, Ross Hernández, Víctor Martínez y Alejandro Ramírez.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	1
<b>Capítulo 1. Lecturas de <i>Martín Fierro</i></b> .....	10
1.1. El canto y el cuento .....	10
1.2. Lecturas centradas en el enunciado .....	12
1.2.1. La historia del gaucho .....	12
1.2.2. El contenido moral .....	14
1.2.3. La clasificación del poema .....	17
1.3. Lecturas centradas en la enunciación .....	19
1.3.1. La aceptación de la voz .....	19
1.3.2. La voz y el destino .....	21
1.3.3. La tematización del canto .....	24
1.4. Lecturas desde la teoría literaria .....	25
1.4.1. El sujeto gaucho en el poema .....	25
1.4.2. El análisis de la voz y el cuerpo .....	28
<b>Capítulo 2. Configuración de la voz en <i>Martín Fierro</i></b> .....	30
2.1. Estructura estrófica .....	30
2.2. Estructura narrativa .....	37
2.2.1. La <i>Ida</i> .....	38
2.2.2. La <i>Vuelta</i> .....	51
2.3. Estructura discursiva .....	65
2.3.1. Pluridiscursividad .....	65
2.3.2. Encajes enunciativos .....	67
<b>Capítulo 3. Configuración del cuerpo en <i>Martín Fierro</i></b> .....	70
3.1. Modalidades y modalización .....	70
3.2. Modalización del hacer .....	74
3.2.1. Adquisición de la competencia .....	75
3.2.2. Ostentación y persuasión .....	78
3.3. Modalización del ser .....	83
3.3.1. Proyecto identitario .....	83
3.3.2. El conflicto del gaucho .....	85

3.4. El devenir del cuerpo.....	88
3.4.1. Esquemmatización de las oposiciones .....	90
3.4.2. Esquemmatización de la voz y el cuerpo .....	94
<b>Capítulo 4. El cuerpo y la praxis en <i>Martín Fierro</i> .....</b>	<b>101</b>
4.1. La enunciación como praxis.....	101
4.1.1. Planos de inmanencia y metasemiótica.....	103
4.1.2. Recorrido de integración.....	105
4.2. El poema como práctica semiótica.....	112
4.2.1. Dialéctica de la práctica .....	113
4.2.2. Sentido práctico .....	114
4.2.3. Una ética de la práctica .....	118
4.3. La transformación en las reescrituras.....	119
4.3.1. los dos sabios .....	119
4.3.2. El guacho Martín Fierro .....	121
<b>Conclusiones .....</b>	<b>126</b>
Obras citadas .....	130

## Introducción

El poema<sup>1</sup> *Martín Fierro* (1872 y 1879), del argentino José Hernández, sobresale en la historia de las letras hispanoamericanas por su impronta cultural como *canto* y como *cuento*. Los lectores contemporáneos podemos, en efecto, experimentar la presencia inmediata de una voz, que impone su tono sentencioso y su actitud decidida, en la recitación de una selección de estrofas.<sup>2</sup> Paralelamente, el relato tiene el potencial de demorarnos en las peripecias de un gaucho de la provincia de Buenos Aires a finales del siglo XIX, ya perseguido por autoridades corruptas y leyes injustas, ya errante en busca de su lugar dentro de una sociedad que lo ve con desdén y suspicacia.

Estos dos modos de recepción del texto han coexistido, a lo largo de 150 años, en los más diversos ámbitos: desde la cultura popular, donde priman los epígonos, pero también hay parodiadores; hasta la crítica letrada, donde la poesía gauchesca ha sido objeto de miles de estudios. Una recepción de la obra a partir de la recitación, o de la lectura en voz alta de algunas estrofas, no cierra la vía, pues, a una lectura que tiende hacia la crítica del texto. Los juicios de los críticos, por su parte, presuponen el efecto inmediato de la voz que se construye en el poema.

Tras una primera lectura, el objeto que puse en la mira fue esta doble modalidad enunciativa del poema —que es, al mismo tiempo, un *canto* y un *cuento*— a lo largo de las dos partes que lo conforman, la *Ida* y la *Vuelta*. Se trata de una característica que define al género en que se inscribe el texto en cuestión —la poesía gauchesca— y que se remonta, por supuesto, a

---

<sup>1</sup> El libro que hoy circula con el título de *Martín Fierro*, en las más diversas ediciones, contiene generalmente los dos poemas que José Hernández escribió y dio a la imprenta por separado originalmente: *El gaucho Martín Fierro* (1872), que la tradición lectora ha denominado la *Ida*, y *La Vuelta de Martín Fierro* (1879), conocido como la *Vuelta*. A lo largo de esta tesis, usaré estos nombres abreviados.

<sup>2</sup> Una recitación puede contener, por ejemplo, una selección de 20 sextillas del libro (120 versos), lo cual es una abreviación considerable respecto a los 2,315 versos que conforman la *Ida*, y los 4,894 de la *Vuelta*. Véase la recitación de Cafrune (1978), cuyo enlace se incluye entre las obras citadas.

algunas de las composiciones poéticas más antiguas en lengua española, como los cantares de gesta y los romances. La particularidad de *Martín Fierro*, no obstante, reside en la extensión reflexiva del canto. El poema comprende, a través del canto del gaucho, tanto la narración de una historia como la tematización del acto enunciativo mismo. El efecto es, así, el de una suspensión de la sucesión de los hechos y un repliegue de la voz hacia las condiciones y las proyecciones del propio cantar. Entre estas, resalta, por su impacto y permanencia en la cultura argentina, la modalidad específica del canto gauchesco en la obra que nos ocupa: el *cantar opinando*.

En el ámbito de la crítica literaria, donde ha predominado una tendencia a centrar la atención en la historia narrada, los lectores han insistido en la oposición de relatos, figuras, ideales y estilos entre las dos partes de la obra. Esto, en la medida en que la *Ida* destacaría las peripecias del gaucho perseguido que escapa a la pampa, mientras que la *Vuelta* resaltaría el periplo del gaucho errante que manifiesta su intención de insertarse en la sociedad. Así, se sigue hablando de un “vuelco”, una “ruptura” y hasta una “traición” de la segunda parte del poema con relación a la primera.

Entre los estudios de teoría literaria, por otro lado, si bien se reconoce la importancia de la voz que construye el poema gauchesco, no se ha dejado de señalar contradicciones aparentemente irresolubles entre los niveles del enunciado y de la enunciación. El tono altanero y sentencioso del cantar, por ejemplo, da el aspecto de dramatizaciones a las quejas y lamentos en el cuento. La narración exaltada de las injusticias que padece el gaucho se confronta con el contenido racista de su descripción del mundo de los “indios”. La voz que denuncia los abusos que padece el gaucho sirve, al mismo tiempo, a los intereses de los estancieros afectados por la escasez de mano de obra para el campo.

Ante este panorama, contemplé la posibilidad de un estudio que atendiera la especificidad del nivel enunciativo en *Martín Fierro* como vía para dilucidar cómo el poema

construye la voz y la figura del gaucho que *canta opinando*. En otras palabras, me planteé visualizar el proceso de la subjetividad en esta obra, culmen de la literatura gauchesca en Argentina, en su constitución y despliegue, en oposición a los acercamientos centrados en la historia narrada o en una supuesta subjetividad externa proyectada en la obra. Esta propuesta se justifica en la medida en que conlleva un análisis de todo *Martín Fierro* desde una mirada procesual, mientras que la tendencia en la crítica y la teoría precedentes ha sido promover ideas como la de rupturas irreductibles entre ambas partes de la obra, o la de contradicciones irresolubles entre la voz y el contenido asociado a ella.

Con base en mis estudios sobre lingüística y semiótica, me impuse el *principio de inmanencia*, el punto de vista de la *enunciación en acto* y el *método hipotético-deductivo* como bases teóricas para iniciar mi investigación. Desde esta perspectiva, formulé la siguiente hipótesis de trabajo: la subjetividad gauchesca —específicamente, el sujeto del gaucho que canta opinando— se constituye como una tensión entre la voz y el cuerpo de la instancia enunciante, esto es, como una semiótica de la voz y del cuerpo en *Martín Fierro*.

La verificación de esta hipótesis conllevó, en un primer momento, limitar el análisis al nivel del discurso enunciado (texto) —excluyendo cualquier apelación a un contexto o sujeto extratextual—, considerar la enunciación *en acto*, es decir, como proceso —no sólo como mero presupuesto lógico o como *enunciación enunciada*— y abordar la cuestión del devenir de un cuerpo en un actante. En el campo de la semiótica contemporánea, fundamentada en la lingüística y la fenomenología, este devenir se ha visualizado a través de la descripción de las relaciones tensivas entre las instancias que conforman la identidad del cuerpo del actante de la enunciación: la *carne* y el *cuerpo propio*.

El análisis textual confrontó dicho modelo con el texto y sus estructuras. Avanzando en este sentido, surgió una segunda cuestión, relacionada ahora con el *hacer* del actante del discurso. Si el *cuerpo que deviene actante enunciativo* se constituye en la tensión entre la carne

y el cuerpo propio, la actividad de la instancia actancial también da cuerpo al discurso. Esto es, lo dota de una profundidad en la medida en que conduce la coexistencia y la competición entre las diferentes magnitudes semióticas convocadas. Este *hacer cuerpo* lleva a considerar la *enunciación como una praxis*, que se sumerge en el sustrato cultural del discurso y, en este sentido, excede la dimensión de la subjetividad.

A lo largo de la investigación y el análisis textual reconstruí, en suma, dos recorridos que convergen en el texto enunciado. El primero comprende la configuración de la voz y el cuerpo del actante a través de estructuras enunciativas y modalizaciones del hacer y el ser del sujeto. El segundo da cuenta de la actividad corporeizante del actante, de su hacer cuerpo en el discurso, mediante la integración entre el texto, una praxis enunciativa e, incluso, un estilo ético de vida. Ambos recorridos se relacionan en la medida en que muestran la mediación del cuerpo en la significación, ya sea para garantizar, en cada enunciación, la puesta en relación de un plano de expresión con un plano del contenido<sup>3</sup>, ya para proyectar la integración entre una forma de vida y una práctica enunciativa.

A fin de precisar las bases teóricas de mi propuesta sobre una *semiótica de la voz y el cuerpo*, expondré con mayor amplitud los conceptos claves que me llevaron a formularla. Posteriormente, haré una relación sumaria del contenido de cada uno de los cuatro capítulos en los que dividí la presente tesis, con el objetivo de organizar tanto las estructuras que componen el recorrido generativo<sup>4</sup> de la voz y el cuerpo del gaucho que canta opinando, como los planos

---

<sup>3</sup> Retomando la dicotomía saussureana *significante*(sonido)/*significado* (concepto), cuya asociación arbitraria constituye el signo lingüístico, Hjelmslev propone concebir la *función* del signo, en todo lenguaje, como la relación de una *forma de la expresión* con una *forma del contenido*. Ambos planos del lenguaje son mutuamente solidarios, de manera que ninguno de los dos tiene una existencia independiente, ni preexiste al signo (*Prolegómenos* 73-76).

<sup>4</sup> El *punto de vista generativo* sobre la significación, asumido por la semiótica de la Escuela de París, contempla que las *estructuras discursivas*, consideradas como las más superficiales y complejas, se generan a partir de *estructuras elementales*, consideradas como las más profundas y simples. En este sentido, las propuestas teóricas, desde la de Greimas hasta las de semiotistas actuales (ver, por ejemplo, Bertrand o Fontanille), consisten en la construcción de modelos del *recorrido generativo* entre dichas estructuras. En los análisis concretos, estos

de inmanencia –principalmente, el texto, la praxis y la forma de vida– que se articulan en el *recorrido de integración*. Finalmente, me referiré a los objetivos generales de mi propuesta.

La semiótica contemporánea asume, por un lado, el “retorno del cuerpo” como un interés de primer orden y ofrece la alternativa de un *ángulo fenoménico* para abordar los problemas teóricos y metodológicos en el ámbito de las *ciencias humanas*, en lugar del *enfoque formalista y lógico* (*Soma y sema* 24). El enfoque elegido, según explica Fontanille, conlleva la asunción de un punto de vista epistemológico desde el cual el recorrido de la significación se comprende como fenoménico y corporeizado. El cuerpo se considera, así, el fundamento del discurso bajo el presupuesto de que cada enunciación produce una semiosis en la medida en que procede de un cuerpo que toma posición en el mundo.

La toma de posición del cuerpo determina “en el acto” el dominio de la percepción interior (*interocepción*) y de la percepción exterior (*exterocepción*), de lo propio y de lo impropio, del yo y del mundo. Entre ambos términos de esta categoría, media la percepción del cuerpo (*propiocepción*). El cuerpo de la instancia de enunciación pertenece, entonces, tanto al dominio de la interocepción como al de la exterocepción, y garantiza el isomorfismo entre ambos al convertirlos, respectivamente, en un plano del contenido y un plano de la expresión.

Por lo anterior, el análisis muestra al actante semiótico –sea del discurso, de la enunciación o del enunciado– afectado siempre por el hecho de tener o ser un cuerpo (*Soma y sema* 25). El cuerpo tiene un doble estatuto en el discurso. Por un lado, es el sustrato de la semiosis, es decir, de la puesta en relación entre una forma de la expresión y una forma del contenido. Asimismo, es una figura entre las demás figuras del discurso (movimiento, tensión, dinámica de fuerzas), que se presenta como objeto de la percepción y ofrece una representación del proceso que sostiene la significación.

---

modelos dan cuenta de las operaciones y las articulaciones entre los componentes, tanto sintácticos como semánticos, de las estructuras de superficie y de las elementales (Greimas y Courtés 194-197).

Entre el cuerpo como “resorte” y como “sustrato” de las operaciones semióticas profundas y las figuras discursivas del cuerpo, se abre el campo para un recorrido generativo de la significación, recorrido que ya no es solamente formal y lógico, sino también fenoménico y “encarnado” (*Soma y sema* 27).

El doble estatuto del cuerpo, como sustrato del discurso y como figura del discurso, plantea la pregunta sobre el recorrido fenoménico de la encarnación del actante —el devenir del cuerpo en actante— mediante la enunciación. El actante se concibe, así, como una posición corporal que se construye por *desembrague*<sup>5</sup> a partir de la instancia de discurso. Desde una perspectiva semiotensiva, el actante emerge de la tensión entre dos instancias que constituyen su identidad: *la carne* y *el cuerpo propio*.

La *carne* funciona como centro de referencia de la toma de posición. Se trata de la instancia que resiste o colabora con la acción del cuerpo propio desde la intensidad afectiva. El *cuerpo propio* se constituye en la extensión reflexiva sobre las presiones de la carne, en la reunión entre el plano de la expresión y el plano del contenido, esto es, en la semiosis. En esta instancia, se construye la identidad del actante por la intervención de dos principios, diferenciados por sendas subinstancias:

- *sí ídem* (instancia de captación): la identidad se construye por repetición y continuidad, como en el caso de los roles actanciales; así, el actante se reconoce como *el mismo de siempre*.
- *sí ipse* (instancia de mira): la identidad depende del mantenimiento de una intensidad suscitada en el cuerpo, como se ve en la permanencia de actitudes; de esta manera, el actante se reconoce como *otro*.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> El término *desembrague* designa, en la teoría semiótica, la proyección del *sujeto de enunciación* fundamental (*yo-aquí-ahora*) en un *sujeto enunciado* (*él-allá-entonces*). La *enunciación enunciada* —todo *yo* enunciado— es, así, un simulacro del *sujeto de enunciación*, puesto que este es el presupuesto de todo enunciado y, por lo tanto, permanece implícito.

<sup>6</sup> La teoría semiótica del cuerpo incorpora la distinción *ipse/ídem* desde el campo de la fenomenología y la hace operativa para el análisis en la medida en que la vincula con “hechos lingüísticos y textuales bien identificados”:

Fontanille propone, a partir de estas distinciones, un modelo donde la carne se considera el sustrato del *mí* del actante –*mí carne*–, mientras que el cuerpo propio es el soporte del *sí* –*sí cuerpo propio*–, que se despliega, a su vez, en *sí ídem* y *sí ipse*. Ambas instancias son, en suma, el anverso y el reverso del cuerpo del actante (*Soma y sema* 35).

Asumiendo que la identidad actancial se construye en la enunciación en acto, cuyo centro de referencia es el *mí carne* y su componente extensivo es el *sí cuerpo propio*, se pueden postular modelos generales de producción del acto y del discurso (*Soma y sema* 52 y 87). De acuerdo con la propuesta de Fontanille, estos modelos coinciden en esquematizar los actos –enunciados o discursivos– como resultados de las correlaciones tensivas –directas o inversas– entre el *mí carne*, representado en las valencias del eje de la intensidad, y el *sí cuerpo propio*, ubicado en las valencias del eje de la extensión. Las figuras discursivas se pueden comprender, desde la perspectiva tensiva, como posiciones actanciales que se definen por las correlaciones entre la carne y el cuerpo propio.

En mi análisis, retomé, en una primera fase, el modelo tensivo de Fontanille sobre la producción del discurso (*Soma y sema* 87), para hacer una distinción propia de las correlaciones tensivas que constituyen la voz y el cuerpo en *Martín Fierro*. De esta manera, pude dar cuenta de los esquemas<sup>7</sup> que componen el recorrido generativo del cuerpo que deviene actante.

Para una segunda fase, reconociendo las posibilidades sintagmáticas de la articulación de las instancias del cuerpo del actante, concebí un análisis que atendiese al potencial desplazamiento y reconfiguración de la semiosis en cada nueva enunciación. En otras palabras, me dispuse a dar cuenta del recorrido del hacer del actante enunciativo en tanto praxis que, en

---

por ejemplo, la *anáfora* y la *catáfora* para el *Sí ídem* (es decir, identidad por *redundancia*), y los recorridos narrativos y figurativos para el *Sí ipse* (esto es, identidad por una intensidad o *mira sostenida*) (*Soma y sema* 89).

<sup>7</sup> A lo largo de esta tesis, empleo dos acepciones del término *esquema*, reconocidas en el campo de la semiótica contemporánea: 1) relación entre los términos contradictorios del cuadrado semiótico (es decir, de s1 con -s1; de s2 con -s2), lo que conlleva que la forma semiótica “está hecha de exclusiones, de presencias y de ausencias” (Greimas y Courtés 155); 2) mediación entre las dimensiones de la intensidad y la extensión, “cuya intersección constituye el hecho tensivo por excelencia” (Fontanille y Zilberberg 95).

*Martín Fierro*, proyecta, por un lado, la integración de diferentes planos de inmanencia, y, por otra parte, articula los modos de existencia y los grados de asunción de las capas textuales procedentes del sustrato cultural del poema.

Dedico el primer capítulo de esta tesis a exponer el *estado de la cuestión* a partir de una categorización de los estudios críticos y teóricos sobre *Martín Fierro*. Se distinguen tres enfoques predominantes: los textos que privilegian el nivel del enunciado y la historia narrada; los que desplazan la atención hacia el canto y la enunciación; y aquellos que se concentran en la subjetividad, la voz, la conciencia o el cuerpo configurados en el poema. El capítulo cierra delineando dos vías que orientarán el análisis: por un lado, la configuración de la voz que surge del cuerpo como materia sensible para constituirse en subjetividad mediante estructuras enunciativas; por otro, el hacer cuerpo de la voz, que tiende a dotar de profundidad al discurso, y cuya actividad da cuenta de una praxis y una forma de vida.

La *configuración de la voz* es el centro del segundo capítulo. El análisis se enfoca en las estructuras estrófica, narrativa y enunciativa de *Martín Fierro*. La estructura de la estrofa típica del poema, conocida como *hernandiana*, organiza el recorrido afectivo e intelectual del gaucho cantor. Al observar la estructura narrativa, sobresale una articulación de relatos marco y enmarcados. El examen de la estructura enunciativa, por su parte, revela dos rasgos esenciales: la *pluridiscursividad* y un dispositivo de encaje de *planos enunciativos* que distribuye diversos roles actanciales para enunciadores y enunciatarios.

El tercer capítulo aborda la *configuración del cuerpo*. El énfasis se traslada al análisis de las modalizaciones que definen las condiciones del hacer del sujeto y las proyecciones de su ser en el discurso. El poema produce el efecto de suspender la narración de acciones para describir modalidades que determinan tanto el cantar como otros actos atribuidos a los personajes. Estas modalizaciones permiten distinguir oposiciones entre los recorridos pragmáticos, ligados al hacer, y los proyectos identitarios, vinculados al ser. Para describir

estas oposiciones, y su articulación en categorías, recorro al modelo del cuadrado semiótico greimasiano. Posteriormente, doy cuenta de las tensiones constitutivas de la subjetividad gauchesca. El capítulo concluye mostrando cómo el *canto de opinión* se erige como modalidad ejemplar de las prácticas en el poema, en tanto resultado del proceso de constitución de la subjetividad.

En el cuarto capítulo, la enunciación se considera como praxis, instancia mediadora entre la virtualidad del sistema y la realidad del discurso enunciado. Este marco permite revisar los conceptos de inmanencia, metasemiótica e integración, así como desarrollar una propuesta de jerarquización de los planos de inmanencia y la reconstrucción del recorrido generativo del plano de la expresión como integración entre semióticas de distinto nivel. El análisis se centra, en seguida, en la modalidad del “cantar opinando” y su vínculo con el sentido de la práctica y la forma de vida expresados en el texto. En este punto, se examina la dialéctica de la praxis, en diálogo con la noción de *habitus* de Bourdieu, para mostrar cómo el cuerpo es un mediador entre el *habitus* y la *praxis enunciativa*. Finalmente, el estudio se amplía al plano intertextual mediante el análisis de dos reescrituras de autores argentinos contemporáneos: *los dos sabios*, de Leónidas Lamborghini, y *El guacho Martín Fierro*, de Óscar Fariña.

Siguiendo a Fontanille, el análisis semiótico, entre la diversidad de prácticas de lectura, se puede definir como una práctica de “metalectura” en la medida en que distingue y articula las condiciones del sentido de un texto dado a partir de la reconstrucción del recorrido generativo de la significación (*Prácticas semióticas* 132). Así, la presente tesis tiene como objetivo general exponer las condiciones para la aprehensión del sentido objetivado y el sentido práctico del canto gauchesco en *Martín Fierro*. Derivado de ello, busca contribuir tanto a una mejor comprensión del texto como al estudio de su recepción, apropiación y reelaboración en tanto producto cultural. Este propósito no conlleva, por cierto, la anulación de las condiciones que otras hermenéuticas no semióticas puedan dilucidar bajo sus propios métodos.

## Capítulo 1. Lecturas de *Martín Fierro*

### 1.1. El canto y el cuento

La recepción de *Martín Fierro* se ha extendido a través de los ámbitos de la oralidad y la escritura a lo largo de más de 150 años de circulación en Argentina, Latinoamérica y España. Ante la vastedad de interpretaciones de esta obra, resultó útil, para los propósitos de la presente tesis, partir de la propuesta de Dorra, que distingue dos modalidades de lecturas: *miméticas* y *críticas* (“El libro y el rancho”). La primera consiste en la *escucha del poema* y ha tenido como efecto que sus agentes reconocieran como propia la *voz gauchesca* que se construye en el discurso. La segunda se practica en el ámbito letrado y ha conllevado la *evaluación del poema* en tanto escritura literaria. En este sentido, su tendencia es establecer relaciones de semejanzas y diferencias con respecto a otras escrituras. Ambas modalidades de lectura no son excluyentes entre sí ni se limitan a sectores sociales específicos; por el contrario, hay entre ellas constantes deslizamientos o vaivenes. La lectura mimética ha convivido, así, con la lectura crítica en la experiencia del hombre culto (Dorra 253-254).

En la cultura popular, la incorporación del poema y la poética hernandianos al acervo común fue impulsada por las recitaciones de payadores y cantantes folclóricos.<sup>8</sup> El arraigo en la memoria colectiva ha sido tan profundo que, según muestra Moreno, los payadores<sup>9</sup> contemporáneos han mantenido la figura de Martín Fierro como un modelo de los valores, las formas y los contenidos de su poética de tradición oral en la región del Río de la Plata (73, 83 y 299). Esta pervivencia se dio a pesar de que la forma de vida del gaucho, que inspiró la

---

<sup>8</sup> Entre las recitaciones más celebradas, están las del argentino Jorge Cafrune (1937-1978). A partir de una selección de 24 estrofas del poema, el apodado Turco Cafrune recreaba una entonación reflexiva y sentenciosa, que está entre las más asociadas al personaje Martín Fierro.

<sup>9</sup> Los *payadores* son los poetas repentistas por excelencia en la tradición oral del Río de la Plata. En el siglo XIX, la actividad poética del payador se concebía como una extensión de la vida del gaucho. Con la urbanización y el desarrollo de la economía capitalista a lo largo del siglo XX, los payadores se han vuelto figuras destacadas del folklore argentino.

creación del personaje Martín Fierro, estaba ya en vías de una transformación irreversible desde los tiempos de la publicación de la obra.<sup>10</sup>

La recepción y la memorización del poema también dejaron su impronta en la cultura letrada. Así como los payadores imitaron el modelo gauchesco recitando fragmentos seleccionados de la obra, los literatos han tendido a elaborar sus juicios y teorías a partir de la retención de algunos pasajes que consideran esenciales. La misma estructura del poema favorece la memorización y la asociación de estrofas como unidades autónomas, antes que la captación de una historia en su conjunto, con lo cual sigue una antigua tradición que viene de la lírica popular y el romancero.<sup>11</sup>

La distinción entre lecturas tiene la cualidad de referir al tema de la enunciación en *Martín Fierro*. En los cantos inaugurales, aparecen las oposiciones entre el “cantor letrao” y aquel a quien “le brotan las coplas como agua de manantial” (*Ida* vv. 49-54), entre el “pueblero” y el “gaucho” (*Vuelta* vv. 49-56), entre el “inorante” y el “sabio” (vv. 4037-4042). Se trata de las bases para la definición identitaria del gaucho que –asumiendo el rol de enunciatario– “canta” su historia. De manera paralela, se evoca a los enunciatarios del canto: en la *Ida*, un público indefinido de escuchas y el sargento Cruz; en la *Vuelta*, el público de una reunión que convoca a Fierro, dos de sus hijos, el hijo de Cruz y el Moreno.

Por su parte, la *Vuelta* presenta una oposición aún más marcada de las modalidades de la recepción del canto. El gaucho afirma que, para algunos, su canto será “sonido” (v. 59) o “gusto” (62), mientras que otros –dice– escucharán la “intención” (60) o la “opinión” (65) que expresa. A este último tipo de escuchas, le depara “mucho que rumiar” (95) para aprehender la

---

<sup>10</sup> En el siglo XIX, la palabra gaucho designaba al jinete y trabajador ganadero por excelencia en las regiones del Río de la Plata y Río Grande do Sul. Para la época en que Hernández compuso su poema, el gaucho tenía que sobrevivir como trabajador temporal en las estancias rioplatenses, además de ser sujeto a la leva. (Slatta, 1993: 15-16).

<sup>11</sup> La gestación del romancero español en la Edad Media, según Frenk, estuvo influida por la recitación que hacían los juglares de episodios extraídos de los extensos cantares de gesta. La métrica elemental, la concisión y el dramatismo de los romances promovieron su retención, divulgación y apropiación por toda suerte de cantores (*Cancionero de romances* XI-XII).

“verdá” (87) y la “pura realidá” (90) que cifra el canto. Estos versos perfilan, pues, dos roles del enunciatario: uno que centra su atención en el canto (enunciación) y otro que se enfoca en el cuento (enunciado). Los textos de crítica y estudios literarios que se revisarán en los siguientes subapartados centran su atención en uno u otro nivel discursivo.

## 1.2. Lecturas centradas en el enunciado

Estas lecturas comparten el supuesto de que la esencia de la obra reside en los hechos, los temas y las opiniones enunciadas. Si bien reconocen y describen varias cualidades del plano de la expresión, desplazan su atención de la voz del poema hacia los hechos o temas que consideran esenciales, es decir, se enfocan en el plano del contenido. La voz, en suma, se concibe como una especie de vehículo de los contenidos del poema. A continuación, examinaré las recensiones y los estudios que se caracterizan por enfatizar el periplo del protagonista, el contenido sentencioso y la adscripción genérica de *Martín Fierro*.

### 1.2.1. La historia del gaucho

La estrofa en *Martín Fierro* se constituye como una unidad con el potencial de afianzarse en la memoria antes que la multiplicidad de acontecimientos y las peripecias que conforman las historias que relatan los personajes a lo largo de la *Ida* y la *Vuelta*.<sup>12</sup> La estrofa hernandiana incluso puede ser parte de una recepción autónoma, pues cada una tiene el potencial de condensar la historia que despliega el poema entero. Así lo muestran las siguientes dos:

---

<sup>12</sup> A lo largo de las dos partes del *Martín Fierro*, el relato del protagonista homónimo es el de mayor extensión. Sin embargo, el discurso narrativo también pone en escena las voces de otros personajes –Cruz, los hijos de Fierro, Vizcacha, Picardía y el Moreno–, quienes asumen sus propios relatos. Y en los cantos finales, se delega la voz a un peculiar narrador que hace la relación de las últimas acciones conocidas de Fierro (*Ida*) o se presenta como el autor del libro que recoge el canto del gaucho (*Vuelta*). En el siguiente capítulo, se aborda la estructura de la estrofa en el poema hernandiano y su autonomía.

Tuve en mi pago en un tiempo

Hijos, hacienda y mujer;

Pero empecé a padecer,

Me echaron a la frontera,

¡Y qué iba a hallar al volver!

Tan sólo hallé la tapera.

**(*Ida* vv. 289-294)**<sup>13</sup>

Vive el águila en su nido,

El tigre vive en la selva,

El zorro en la cueva ajena,

Y en su destino inconstante,

Sólo el gaucho vive errante

Donde la suerte lo lleva.

**(*Vuelta* 4817-4822)**

La primera sextilla, extraída del canto III de la *Ida*, señala un origen para la “pena extraordinaria” que se anuncia desde la estrofa inaugural (vv. 1-6). Sintetiza, asimismo, el argumento central de la historia que se relatará en los siguientes tres cantos: Martín Fierro denuncia que ha caído de la plenitud en su pasado como *gaucho de estancia* hacia su estado presente de miseria como *gaucho perseguido*, a causa del reclutamiento forzado y los abusos de las autoridades estatales. Por su parte, la segunda sextilla que traigo a cuento, perteneciente

---

<sup>13</sup> En esta tesis, cito estrofas o dísticos de la edición de *Martín Fierro* a cargo de Élica Lois y Ángel Núñez, publicada por la Colección Archivos en 2001. En adelante, bajo cada estrofa o versos citados, aparecerán entre paréntesis sólo los números de los versos que corresponden a cada estrofa y no los números de las páginas, a fin de facilitar la exposición y la lectura. De manera ocasional, el nombre de la parte de la obra a la que corresponde el texto citado –*Ida* o *Vuelta*– precederá a la numeración de los versos si se considera necesario para identificar la fuente de la cita. Todas las letras en itálicas o negritas son mías a menos que indique lo contrario.

al canto final de la *Vuelta*, condensa el recorrido del cantor protagonista en la figura del *gaucho errante*, quien no tiene un lugar asegurado en la patria argentina y está a merced de la suerte.

Atendiendo a los recorridos del “gaucho perseguido” y del “gaucho errante”, un sector de la crítica ha interpretado el poema como una representación de la incorporación del gaucho a la vida moderna en la Argentina de finales del siglo XIX. La historia narrada en la *Ida* comprende, entonces, la persecución del gaucho Martín Fierro por parte de autoridades civiles y militares para ponerlo al servicio de la protección de fronteras contra los malones.<sup>14</sup> La lectura se enfoca, así, en definir al protagonista como un cantor que sufre constantes abusos de las autoridades y se revela para preservar su libertad. En la *Vuelta*, predomina, en cambio, el relato del retorno de Martín Fierro, desde el desierto, donde padece como cautivo entre los indios, a su tierra, donde espera vivir y trabajar. Este derrotero ha sido interpretado como la “asimilación del gaucho a la vida regular y democrática” en la nueva sociedad argentina y el abandono del ideal que lo llevó a buscar una vida entre los indios de la pampa (Tiscornia 158).

### 1.2.2. El contenido moral

La lectura moralizante de *Martín Fierro* se funda en un aspecto enfatizado por la crítica literaria: el tono sentencioso que recorre toda la obra. Desde la estrofa inaugural de la *Ida*, abundan refranes, proverbios y dichos que, en enunciados como *remate* en los últimos dos versos, causan el efecto de revelar una *verdad universal*:

---

<sup>14</sup> Palabra usada en la obra, y predilecta en el mundo de la gauchesca, para referirse a ataques de los indios de la pampa, a quienes el naciente Estado argentino consideró como los enemigos de su proyecto civilizatorio.

Aquí me pongo a cantar  
 Al compás de la vigüela,  
 Que el hombre que lo desvela  
 Una pena extraordinaria,  
 Como la ave solitaria  
 Con el cantar se consuela.

**(Ida 1-6)**

Por otro lado, hacia el final de la *Vuelta*, cuando Fierro se reencuentra con sus hijos, tras 10 años de errancia, les dedica una serie de proverbios y consejos. Un canto completo –el XXXII, penúltimo de la obra– se dedica a este afán moralizante del padre preocupado por el extravío ético de sus vástagos. Las 31 estrofas que componen este episodio siguen, casi mecánicamente, un mismo esquema discursivo, el cual configura un ritmo particular. Los cuatro primeros versos construyen la expectativa del remate proverbial: “es mejor que aprender mucho / el aprender cosas buenas” (vv. 4611-4612); “y sepan que ningún vicio / acaba donde empieza (vv. 4725-4726); “es de la boca del viejo / de ande salen las verdades” (vv. 4779-4780).<sup>15</sup>

La tendencia sentenciosa en la obra hernandiana, pese a su popularidad, generó detractores en el ámbito letrado. Entre los más influyentes, estuvo Lugones, quien consideró la profusión de sentencias como “un defecto” del poema (146). Siguiendo esta valoración, Borges las calificó como “mecánicos dicharachos hereditarios” que estorban la narración de la historia, y cuya supuesta función consiste en ser meras “verosimilitudes o marcas del estilo directo”

---

<sup>15</sup> Sobre el contenido paremiológico de *Martín Fierro*, Schwartzman observa que, más allá de las citas o imitaciones del refranero popular, Hernández, a partir de su análisis de los dichos sentenciosos de los gauchos (ver el texto que prologa la *Vuelta*), construye un “mecanismo proverbial” que pone en juego una vasta fuente tradicional con el universo de valores del poema gauchesco (*El mecanismo* 828). Por mi parte, según argumento en el capítulo cuarto de esta tesis, el poema se caracteriza por integrar la forma de la sentencia moral en la práctica específica del *canto de opinión*.

(“Poesía gauchesca” 43). No obstante, su juicio general de la obra parece contradecir tal apreciación cuando sentencia que el “pobre Martín Fierro no está en sus crímenes, protestas ni aun en sus desdichas, sino en la *entonación* y en la *respiración* de sus versos (...) y en el *coraje* que no ignora que el hombre ha nacido para sufrir” (“El Martín Fierro” 563-564).

En contra de la descalificación definitiva, Martínez Estrada consideró que la forma sentenciosa en la que se expresan el protagonista y los demás personajes en *Martín Fierro* cumple fines diversos: desde dotar al poema de un tono arcaico y popular, hasta permitir referirse, en lenguaje figurado, “a lo más hondo de las intenciones y acaso del sentido de la vida” (*Muerte y transfiguración* 70). Entre ambas posturas, Dorra plantea que el dicho sentencioso en *Martín Fierro* es una *forma elemental del discurso*, la cual constituye a un sujeto que toma una posición frente al mundo y lo comprende de cierta manera. Antes que remitir en estilo directo al refranero o la literatura sapiencial, el texto hace presente una interpretación de la realidad:

La estrofa típica del *Martín Fierro* consta de un cuerpo narrativo de cuatro versos y un remate de dos versos donde suele aparecer la sentencia. Estos dos versos son la demora contemplativa de quien, más allá de lo que enuncia, siente que en la profundidad el hombre conoce la dimensión de las cosas y crea, aun para sí mismo, la ilusión de que la palabra es una morada del pensamiento y que allí lo particular y contingente se vuelve necesario y universal (“Borges” 46).

Desde esta comprensión de la estrofa, resulta viable postular que las sentencias dan cuenta de un sujeto que persuade a su auditorio, y a sí mismo, de que lenguaje y pensamiento se confunden en el acto de contemplar el mundo. Que el saber es verdadero e incontrovertible en la medida en que se presenta a la conciencia como una fórmula sentenciosa. La voz que, desde la primera estrofa, convoca a escuchar su relato, convence a su destinatario de que el

desdichado, como el ave solitaria, con el cantar se consuela (*Ida* 1-6), o de que el mejor payador es el que canta opinando (*Vuelta* 61-66). Incluso, casi sin percatarse, el receptor de este cantar sentencioso se persuade de verdades que, en el transcurso de la obra, se contradicen, como aquel lamento de que el gaucho pelea o mata por “necesidá” (*Ida* 103-108), que se contrapone, hacia el final de la segunda parte, con la aceptación, casi confesión, de que la sangre derramada causa un pesar tan grande que es como una gotera de fuego que quema el alma (*Vuelta* 4739-4744).

Las interpretaciones de Borges y Martínez Estrada coinciden en reconocer la fuerza de la voz en el poema hernandiano. No obstante, para ellos, la voz gauchesca está ligada a un destino, que se convierte en el interés principal de la labor crítica. Aun así, el notar la carga significativa de la voz, aunque persista la subordinación respecto al contenido, dio pie a que la crítica entrara en una amplia discusión sobre la clasificación de dicha voz en alguno de los géneros de la tradición literaria y sus efectos en formación de una identidad nacional.

### 1.2.3. La clasificación del poema

El *Martín Fierro* suele leerse en el sentido de una “consumación” de la poesía gauchesca (Oviedo 55). Este es un género de composición en verso que inauguró el uruguayo Bartolomé Hidalgo con sus *cielitos* (1816) y sus *diálogos patrióticos* (1821). Continuaron la escuela, entre otros, Estanislao del Campo, con *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera* (1866); Hilario Ascasubi, con *Santos Vega o los mellizos de La Flor* (1872), y Antonio Lussich, con *Los tres gauchos orientales* (1872). Se trata de poemas caracterizados por su estilo de inspiración popular, léxico que imita el habla rural e intención de discutir los temas políticos o sociales de recién creada nación argentina.

Los poemas gauchescos son productos de la cultura letrada que no deben confundirse con la poesía payadoril, procedente de la tradición oral, en la que se inspiran. Hernández –

apunta Dorra– aplicó y perfeccionó los recursos de este género en su poema, con el propósito de lograr un efecto de verosimilitud, así como de ganarse la simpatía de públicos diversos, tanto populares como cultos (“La voz como forma” 98).

Durante el siglo XX, otra polémica surgió por el intento de la crítica de inscribir el poema *Martín Fierro* en un género canónico, más allá de su filiación con el género local. Diversos escritores emprendieron la tarea de hallar el género ideal para clasificar la historia de un personaje al que pretendieron mostrar como modelo nacional. La comparación con la payada de la tradición oral no era suficiente para tal fin.

En un contexto en el que España y Francia exaltaban sus poemas épicos de la Edad Media –el *Cantar de Mio Cid* y la *Chanson de Roland*, respectivamente– mediante ediciones modernas, Lugones promovió la imagen de *Martín Fierro* como el poema nacional de los argentinos y, en este sentido, llegó a defender la idea de que su protagonista pertenecía al linaje de los héroes de las epopeyas helénicas (*El payador*). Siguiendo el impulso de este influyente escritor, Rojas señaló una herencia homérica en la obra hernandiana y definió a su personaje como el “prototipo humano de nacionalidad” (*Historia*).

En otro extremo de la lectura crítica, Borges observó que sus predecesores habían errado en su clasificación, pues “la legislación de la épica –metros heroicos, intervención de los dioses, destacada situación política de los personajes– no aplican” a la composición del poema hernandiano (“Poesía gauchesca” 47). Sin embargo, con afán polemista, afirmó que *Martín Fierro* se puede leer como una “novela de organización instintiva o premeditada” y, en este sentido, consideró que esta era la “única definición posible para transmitir puntualmente la clase de placer que nos da” (48).

A partir de estas posturas opuestas, pese a su tendencia a enfocarse en el plano del contenido, se infiere la posibilidad de abordar la voz como clave para captar el sentido del poema, así como factor determinante de la lectura. Para unos, el protagonista es una especie de

rapsoda moderno que canta sus penas ante un auditorio ávido de anécdotas. Por lo tanto, la lectura debe hacerse en voz alta, escandiendo cada verso con la claridad y la solemnidad que demanda el género épico, a fin de que cada episodio apuntale la esperada imagen del héroe. Quienes defiendan la lectura que impone la novela moderna, consideran que las vicisitudes y desdichas del personaje adquieren su sentido como un todo, no como partes aisladas. Así, la narración se concibe como un recorrido cuyo destino es la comprensión de una totalidad.

### 1.3. Lecturas centradas en la enunciación

Al abordar el nivel enunciativo, hay que enfatizar que la “lectura mimética” ha captado primordialmente la importancia de aquel para la significación en *Martín Fierro*. Desde el inicio de la circulación del poema entre los diversos estratos sociales, la escucha de sus versos fue la que “ha reconocido, y sigue reconociendo, un tono de voz, cierta energía y ciertas particularidades en la dicción que se asocian con un tono mental, con un carácter, un modo de ser y de estar situado en el mundo” (“El libro y el rancho” 254). Sobre la base de dicho reconocimiento, la lectura crítica ha avanzado en el análisis y la reflexión en torno a la voz y su devenir en el poema.

#### 1.3.1. La aceptación de la voz

La aceptación de *Martín Fierro* fue inmediata en diversos estratos sociales, desde las poblaciones rurales hasta los círculos literarios dominantes hacia fines del siglo XIX. Durante los seis años que siguieron a la aparición de la *Ida*, en 1872, salieron de la imprenta La Pampa 45,000 ejemplares tipo folleto en Buenos Aires (Prieto 53). Estos impresos circularon de mano en mano para ser leídos en voz alta ante públicos reunidos en plazas y fiestas públicas. Uno de los espectáculos más populares de la época, el circo criollo, albergó a payadores que, además de recitar partes del poema acompañados de su guitarra, imitaban los gestos, el tono

sentencioso y hasta el léxico de la obra.<sup>16</sup> De esta manera, los repentistas rioplatenses, en quienes Hernández se había inspirado en un principio para crear a su personaje, mimetizaron la voz del poema, que reconocieron como propia.

Ahora bien, entre las transformaciones que introdujo la recepción de *Martín Fierro* en la poética payadoresca, resalta la asociación de la voz sentenciosa y el reclamo social, lo que se convirtió en una de las normas del género. Asimismo, se incorporó, en la tradición oral, el *cantar opinando* como práctica ejemplar. La siguiente estrofa de la *Vuelta* condensa la ética del canto gauchesco moderno:

Yo he conocido cantores  
Que era un gusto el escuchar;  
Mas no quieren opinar  
Y se divierten cantando;  
Pero yo canto opinando  
Que es mi modo de cantar.

**(61-66)**

A lo largo del siglo XX, conforme el arte payadoresco fue ingresando al mundo urbano, donde la polémica y el debate configuran la vida pública, dicha modalidad del canto pasó de ser una actitud excepcional de los payadores, en la época previa al poema hernandiano, a un valor intrínseco de su poética. En consecuencia, el repentista contemporáneo está ineludiblemente comprometido con el registro de la historia de su patria, pues “hizo suya la consigna que José Hernández adoptó para Martín Fierro en su momento, la de cantar opinando y cortar por lo duro” (Moreno 300).<sup>17</sup> Así, aunque la hegemonía de la décima define el arte

<sup>16</sup> Como ejemplo, Moreno menciona que, entre 1889 y 1890, se presentó con gran éxito la adaptación teatralizada de la *Ida* en varios circos de Montevideo, la capital uruguaya, y en la ciudad argentina de La Plata (83).

<sup>17</sup> La acepción de *sentencia* como “dicho grave y sucinto que encierra doctrina o moralidad” (*Diccionario de la lengua española*)—esto es, como sinónimo de refrán, proverbio o adagio—ha sido usada por la crítica literaria para designar el remate característico de la estrofa hernandiana y caracterizar un tono que recorre todo el poema. Sin

payadoresco contemporáneo, permanece en este la organización de los versos en una introducción, un desarrollo y un remate sentencioso que, si lo demanda el público, se transforma en una opinión sobre algún tema de la coyuntura nacional.<sup>18</sup>

### 1.3.2. La voz y el destino

Un sector de la crítica letrada ha insistido en concebir el *Martín Fierro* como una representación del habla de los gauchos, a la cual su autor dio una forma adecuada para el cumplimiento de un destino político en un Estado-nación emergente. En este sentido, Astrada considera que la “cosmovisión política” de la obra consta al menos de dos partes: una, crítica, que exhibe los vicios y las corruptelas de las instituciones argentinas; otra, positiva, donde se plantean los lineamientos de una futura “comunidad nacional” (75).

Por su parte, Ludmer remarca que la poesía gauchesca en general, y particularmente la obra de Hernández, consiste en el *uso letrado* de la cultura popular a partir de una *alianza* entre la oralidad y la escritura, de manera que el poeta gauchesco introduce en la cultura letrada la queja y el lamento de los hombres del campo como los *tonos de la patria*, y, a la vez, traduce los ideales ilustrados de la revolución francesa a una lengua inteligible para aquellos (*El género gauchesco* 17-18).

---

embargo, como mostraré en los subcapítulos 2.1 y 4.2, *Martín Fierro* retoma y resignifica tanto el uso de sentencias morales como el tono sentencioso en el seno de la práctica del cantar opinando.

<sup>18</sup> Para muestra, sirva esta décima improvisada por José Curvelo, a quien se le pidió pagar sobre la deuda externa argentina:

Eso más bien es pretexto  
que utilizan los de arriba  
mas no calman las diatribas  
e improviso por supuesto.  
La libertad es como un gesto  
hondamente necesario  
puede nutrir un ideario  
en las malas o en las buenas:  
¡hay que romper las cadenas  
con el Fondo Monetario!  
(Citado por Moreno Chá 296-297).

En contraste, Montaldo descarta la posibilidad de tal alianza en tanto que el letrado, como resultado de un desequilibrio de poder, es quien termina manipulando la voz gauchesca en busca de “posicionar al gaucho respecto de las diferentes coyunturas políticas en el proceso de independencia y de lucha por el poder entre las élites locales” (45).

Desde una perspectiva semiótica, Dorra sostiene que, en *Martín Fierro*, el discurso poético se enfoca en la construcción de una voz más que en la narración de una historia (*La voz como forma*). Este autor no concibe la voz como una materia, sino como una forma que hace posible la constitución del sujeto en el lenguaje (*Poética de la voz*). En este sentido, Hernández no sólo procedió a imitar el canto de los payadores rioplatenses de su tiempo, sino que construyó un “verosímil” del habla gauchesca que, casi de inmediato, fue aceptado e incorporado por los payadores e incluso por los hombres de letras, aunque estos no lo declaren (*La voz como forma* 95-105).

A propósito de este vínculo entre poema y nacionalidad, Dorra elabora una reflexión sobre cómo la voz tomó la forma del destino de los argentinos. Para este autor, en cuanto *Martín Fierro* comenzó a circular en formato impreso y lecturas orales, la voz creada por su autor persuadió a sus receptores de que el drama que ponía en escena era el drama<sup>19</sup> de la recién nacida Argentina, en el cual ellos eran participantes:

Cuando el peón de campo escuchaba, o repetía, la voz del gaucho Martín Fierro, se convencía de que aquella era su propia voz y de que él, precisamente porque hablaba de ese modo, era un personaje central en el confuso juego de sentimientos, intereses y propósitos que pronto comenzaría a definirse como la patria. Humillado, perseguido por la injusticia, los sufrimientos de ese hombre estaban llamados a representar

---

<sup>19</sup> En sus inicios, Argentina buscaba su crecimiento y consolidación como Estado capitalista en el concierto de las naciones de Occidente y, sobre todo, frente a Estados Unidos y las potencias europeas (ver Zea XV-XX).

los sufrimientos de la patria y su redención, por lo tanto, habría de convertirse en necesidad suprema (*La voz como forma* 95-96).

José Hernández creó una voz que impuso un cierto ritmo a la enunciación y, para lograrlo, tomó como modelo la poética de la tradición oral. Él mismo lo reconoce en el prólogo a la *Vuelta*, donde discierne que el canto del gaucho es producto de un impulso rítmico que lo lleva al extremo de expresar sus refranes, proverbios y dichos agudos “en dos octosílabos perfectamente medidos, acentuados con inflexible regularidad, llenos de armonía, de sentimiento y de profunda intención” (*Martín Fierro* 263). Y los críticos literarios han coincidido, como mencioné, que la estructura de la estrofa hernandiana propicia la condensación de una sentencia en los dos versos finales. Sin embargo, la lectura que identifica en *Martín Fierro* un destino común para los gauchos, y hasta su redención, obliga a llevar el análisis más allá de la dimensión expresiva.

Dorra señaló que el ritmo de la voz en *Martín Fierro*, compuesto sobre el modelo de la comunicación oral, es elementalmente binario en todos los niveles de la expresión y el pensamiento (*La voz como forma*). En este sentido, la forma del sonido se corresponde con una forma conceptual también en dos partes. El discurso construye una red de oposiciones y semejanzas que comprenden la realidad: la plenitud frente a la carencia; la justicia de la ley divina frente a la injusticia de la ley de los hombres; el cantor errante como ave solitaria, la ley como una telaraña para el pobre. En términos lingüísticos, organiza el mundo como una gramática (98). Ahora bien, entendiendo gramática como estructura que se reproduce en todos los niveles de la lengua, el semiotista observa que el discurso de Fierro no sólo establece relaciones de semejanza u oposición entre el mundo natural y el espiritual, a la manera de un sintagma, sino también asociaciones profundas, como en un paradigma, mediante las cuales todos los objetos mentados remiten a una naturaleza oculta, “cuyo sentido se ordenará bajo la sabiduría de una mirada” (99).

Al final de la lectura, la voz del poema refuerza la imagen de un sujeto que contempla el mundo como una sucesión de desgracias, de “enriedos malditos” (*Vuelta* v. 4865), urdidos por hombres poderosos para subyugar a los pobres, y el augurio de que “Dios ha de permitir / que esto llegue a mejorar” (*Vuelta* vv. 4870-4871). Para Dorra, los lectores argentinos, persuadidos por la voz del poema, eligieron guardar en la memoria la imagen del gaucho contemplativo como una íntima forma del destino nacional. En cambio, dejaron pasar, como detalle secundario, que el poema tiene una “extraña composición”. En efecto, se trata de un texto donde se entrelazan la retórica popular y la clásica, el romance español y la novela romántica, el impulso lírico y la nostalgia épica (*La voz como forma* 104 -105).

### 1.3.3. La tematización del canto

En este punto, conviene volver sobre la observación elemental que hemos señalado respecto a la estructura de *Martín Fierro*. Este poema se enuncia como un cantar (la acción propia del payador frente a su auditorio) y un cuento (la historia transmitida por el payador) desde las primeras estrofas. En este sentido, Noé Jitrik ha considerado que los cantos inaugurales de cada parte de la obra tienen la forma de “recitativos” que se demoran en el “tema del canto” (23).

La distinción de dos grandes modalidades de lecturas de *Martín Fierro* ha sido útil para señalar el aspecto del discurso hacia el cual la crítica o la teoría desplazan su atención. Ello permitió observar cómo cada comentarista o estudioso del poema articula los planos de la expresión y del contenido a partir de su interés principal. Esto es, cómo interpreta el proceso de la semiosis. De esta manera, se pueden advertir excesos y contradicciones en las evaluaciones críticas del poema. Por ejemplo, Borges (“Poesía gauchesca”) y Martínez Estrada (*Muerte y transfiguración*) insisten en promover la lectura de obra hernandiana como una novela, pese a que sus afirmaciones sobre la importancia capital de la *entonación* y la

*versificación*, respectivamente, contradicen tal propuesta. Por otra parte, también se pueden identificar posibilidades para profundizar el análisis textual cuando la reconstrucción de la semiosis deriva en preguntas sustentadas en valoraciones integrales del discurso poético. Entre estas, sobresalen las interrogantes sobre el sujeto y la subjetividad.

#### 1.4. Lecturas desde la teoría literaria

Desde la segunda mitad del siglo XX, la atención centrada en la historia relatada por los personajes comenzó a ser desplazada por las preguntas sobre el sujeto del poema. De manera paralela al surgimiento y difusión de las teorías literarias influenciadas por el estructuralismo y la fenomenología, los estudiosos de *Martín Fierro* se interesaron por los agentes que operan las transformaciones en las dimensiones discursivas de la acción, el conocimiento y la pasión. Asimismo, hubo quienes abordaron el fundamento filosófico del poema. En ambas tendencias, surgieron cuestiones como la subjetividad, la ideología o la metafísica que subyacen en el canto del gaucho.

##### 1.4.1. El sujeto gaucho en el poema

En el apartado sobre la asociación entre voz y destino, hice referencia a los trabajos de Astrada y Ludmer, quienes también se plantearon, desde diversas perspectivas, la cuestión de la subjetividad en *Martín Fierro*. El primer autor, en el marco de una reflexión en torno al sentido metafísico del poema, sostiene que este expresa el *mito gaucho* como un conjunto de “supuestos y enunciados emocionales” de la nación argentina, “relativos a su finalidad implícita, que ella tiende a alcanzar como autocomprensión histórica de su ser y de sus efectivas virtualidades (*El mito gaucho* 82). En este sentido, el personaje de Fierro al final de la *Vuelta*, en su condición errante, representaría al hombre argentino ante el horizonte de posibilidades que le ofrece la pampa, la cual se le presenta signada por las marcas de un destino en

comunidad. Tal concepción del sujeto que produce el poema en su totalidad remite, por ejemplo, a los versos del canto final de la *Vuelta*, que expresan un destino deseado para el hombre del campo, quien ha quedado desheredado durante la convulsa formación del nuevo país: “debe el gaucho tener casa, / escuela, iglesia y derechos” (4827-4828).

Ludmer, por su parte, sobre la base de su concepto de la poesía gauchesca como uso de la cultura oral, reflexiona sobre el proceso de construcción de la voz gauchesca y el sujeto que lo realiza. En el caso de *Martín Fierro*, si bien el poema se presenta como una escritura fiel a la palabra del otro, el autor letrado es quien, en realidad, crea el espacio de la oralidad donde no sólo se inscribe la voz del hombre de campo, sino su propia palabra política, reproducida por la voz gauchesca. De esta manera, el poema da la voz a un locutor oral que se construye como “efecto de sujeto” del discurso escrito (68). En el mismo sentido, Schvartzman ha advertido cómo Hernández inscribe su ideología del progreso a través de la relación esperanzada del sargento Cruz en la *Ida (Letras gauchas)*. Este personaje expresa, en efecto, el deseo de un gobierno “criollo” (vv. 2093-2094) que realice los proyectos de “colonias” y “carriles” (2113-2118) en la provincia habitada por los gauchos, es decir, que concrete la expansión del territorio nacional y, en consecuencia, el desplazamiento de los indios de la pampa.

Asimismo, vale la pena mencionar el estudio sobre *Martín Fierro* que realiza Solodkow, quien defiende la tesis de que el poema representa una “ficción biopolítica”. Entendiendo la biopolítica en el sentido foucaultiano de forma de gobierno sobre los cuerpos, este autor la asocia a una ideología eugenésica que justifica el exterminio de las poblaciones indígenas que se oponen a la colonización de la pampa por parte del naciente Estado argentino. De esta manera, al referirse a la dimensión enunciativa del poema, señala la “paradoja” de que *Martín Fierro* “narra lo que considera su injusticia” al mismo tiempo que “asume la ideología

racista y exterminadora del Estado que lo persigue [...] para construir su propia representación del indígena” (74).

En cuanto al tema del canto, Jitrik precisa que este comprende tanto la tematización como el acto enunciativo mismo a través del cual el poema se constituye como una “conciencia cultural asumida”. De acuerdo con este crítico, dicha conciencia se forma como resultado de un conflicto, en su interior, entre las formas de la cultura letrada y las formas de la cultura del gaucho. Esbozando una explicación en términos dialécticos, el autor señala, en primera instancia, a un sujeto que opone una “anticultura” gauchesca a la cultura letrada; sin embargo, termina reconciliándose con esta en su proyecto de reemplazarla, es decir, “finalmente la acepta negándose [a sí mismo]”. Desde este enfoque, la oposición entre el mundo oral del gaucho y el mundo letrado del pueblerino es sólo un momento del proceso dialéctico. El momento de superación del conflicto<sup>20</sup> se produciría cuando el gaucho incorpora la cultura letrada como parte de su proyecto (42-43).

Por su parte, al considerar los efectos a largo plazo de la escucha del poema (la *lectura mimética*), Dorra pondera su impronta en la cultura argentina. La energía –dice– de los versos de Hernández, sumada a la energía de sus panegiristas, incorporó en la memoria colectiva la asociación entre “un modo de actuar en el habla” y “una forma de la vitalidad” (“El libro y el rancho” 254). Esta figura del gaucho cantor –añade– se convirtió en el prototipo de la nacionalidad argentina, independientemente de que, hacia el final del siglo XIX, el modelo de dicha forma de vida estuviera prácticamente extinto (264).

Los estudios precedentes sobre la subjetividad y la significación en *Martín Fierro* mantienen abierta la pregunta sobre el vínculo de las figuras del cuerpo con el cuerpo como sustrato del discurso. Esta interrogante permite plantear un análisis que comprenda el recorrido

---

<sup>20</sup> Hay que recordar que la negación de la negación es uno de los momentos del desarrollo del pensamiento dialéctico, en el que se produce un retorno al punto de partida, con la conservación de algunos rasgos y peculiaridades, pero ya sobre una nueva base, más elevada (Iudin y Rosental s/p).

generativo entre las figuras del cuerpo que construye la voz en el poema y las operaciones profundas que proceden de la toma de posición de un cuerpo en el mundo. Se trata, en principio, de una indagación sobre cómo el cuerpo deviene figura a través de la voz y cómo esta, a su vez, hace cuerpo en el discurso.

#### 1.4.2. El análisis de la voz y el cuerpo

La semiótica centrada en el cuerpo devuelve a los objetos analizados y a los conceptos de la teoría su potencia fenoménica, los “encarna” (*Soma* y *sema* 24-25). Para el caso de la enunciación en *Martín Fierro*, ofrece un ángulo que la capta a partir de su presencia perceptible y sensible, es decir, como voz y cuerpo. Así, restituye en el análisis la posibilidad de aprehender las relaciones de dependencia y las tensiones que constituyen la *semiosis en acto*, esto es, la asociación, redefinida y desplazada en cada enunciación, entre un plano de la expresión y un plano del contenido.

El poema, según he resaltado, impone una entonación y un ritmo al lector; es decir, articula una voz. Ello se percibe de inmediato en una recitación o lectura en voz alta. Al respecto, Dorra sostiene que la escucha del *Martín Fierro* confirma el protagonismo de una voz cuya *voluntad* es que todo lo que acontece se convierta “en una *frase patética o resignada* en la que el mundo se descubre como una escritura cuya cifra es la semejanza” (“El libro y el rancho” 255).

Se puede considerar, en efecto, que la voz del poema, a través de las frases sentenciosas, demanda la adhesión de su destinatario y expresa sosiego ante aquello que el cantor comprende como trascendente y, por lo tanto, superior a sus capacidades (los designios de *Dios*, la *naturaleza* del indio, la *ley* de los letrados). Sin embargo, hay que tomar en cuenta que esa voz también exhibe determinación ante lo incierto (el proyecto de huir a la pampa, en la *Ida*) y, aún más, certeza de que el canto aprehende la realidad para opinar sin reservas (el cantar opinando,

en la *Vuelta*). Así, el canto, en tanto voz articulada, es el destino de todo lo que acontece al gaucho. Desde un punto de vista fenoménico, puede ser descrita como un “pedazo de cuerpo que se escurre” (Parret, citado por Dorra), esto es, que proyecta al sujeto en el mundo. Y, en última instancia, toca, contagia y “se *inscribe* en el cuerpo del otro, deja allí sus estigmas” (*La casa y el caracol* 40).

Por lo anterior, cabe preguntarse si la poética de la semejanza entre el mundo del hombre y el mundo de la naturaleza comprende la totalidad de la obra o, al menos, es la predominante. La frase sentenciosa que caracteriza la estrofa hernandiana no sólo ofrece una objetivación de las cosas cantadas, sino del cantar mismo, ya sea como *canto de penas*, o como *canto de opinión*. Considerada a lo largo de las dos partes de *Martín Fierro*, la voz se desprende del cuerpo, entendido como sustrato sensible de la enunciación, para constituir a un sujeto con autoconciencia<sup>21</sup> y, en el proceso, da espesor, *cuerpo*, al discurso. Esta corporeización del discurso explica su efectividad sobre otros cuerpos.

Ante la cuestión de la voz en el poema, se presentan dos caminos para desarrollar, en los siguientes dos capítulos, el análisis del recorrido que la vincula con el cuerpo. Uno comprende la configuración de la voz que emana del *cuerpo carne* para constituirse como *subjetividad* a través de diversas estructuras enunciativas. El otro atiende a la constitución del *cuerpo propio* a través de la modalización del sujeto cantor y, en el nivel de las estructuras elementales, por la articulación de posiciones actanciales.

---

<sup>21</sup> Desde un punto de vista fenoménico, la expresión de la autoconciencia en el canto del gaucho –“Aquí no hay imitación/ Ésta es pura realidad” (*Vuelta* 89-90)– se vincula con el ejercicio de la razón. Retomando la definición que formula Hegel, en el marco de su exposición de la dialéctica de la conciencia, la razón se comprende como el momento en que la autoconciencia, tras negar la verdad de su percepción del mundo, alcanza la certeza de que “toda realidad no es otra cosa que ella; su pensamiento mismo es, de un modo inmediato, la realidad; se comporta, pues, hacia ella como idealismo” (*Fenomenología* 143). En este sentido, el poema hace emerger al gaucho cantor como sujeto de razón que demanda ser escuchado.

## Capítulo 2. Configuración de la voz en *Martín Fierro*

### 2.1. Estructura estrófica

Tras una primera lectura, *Martín Fierro* deja dos impresiones: 1) la *autonomía de las estrofas* respecto a la historia, en cuanto unidades de sonido y sentido; 2) el predominio de un *estilo sentencioso*, que motiva a memorizarlas. Queda la imagen general de un discurso cuyo enunciador sintetiza su visión del mundo en dichos sentenciosos. Aquel busca, además, persuadir a su enunciatario de que sus palabras transmiten verdades universales e incuestionables.

El análisis textual permite exponer la composición de las estrofas con una marcada tendencia proverbial, que predominan a lo largo de las dos partes del poema. Como observa Dorra, la construcción de una voz, en tanto forma que asocia expresión y contenido, tiene el papel protagónico a lo largo de la obra (“El libro y el rancho” 255). La estrofa inaugural muestra las características principales de este estilo de composición:

Aquí me pongo a cantar  
 Al compás de la vigüela,  
 Que el hombre que lo desvela  
 Una pena extraordinaria,  
 Como la ave solitaria  
 Con el cantar se consuela.

**(Ida 1-6)**

El énfasis en la presencia de la voz se hace patente desde el primer verso. El segundo completa la imagen del cantor que se pliega sobre su guitarra para acompañar su canto con el rasgueo de las cuerdas. El tercero y cuarto introducen la justificación del cantar. Y los últimos dos rematan, con una sentencia, la explicación que da el cantor sobre su propia práctica,

elaborada a partir de una singular comparación entre el mundo espiritual y el mundo natural. Desde el punto de vista gramatical, hay una oración principal a la cual se subordina una adverbial de causa. Esta, a su vez, tiene como predicado el símil entre la desolación del hombre desdichado y el ave solitaria que se consuela cantando.

Ahora bien, un enfoque métrico-rítmico permite observar la regularidad en la composición interna de la estrofa. Siguiendo una curva melódica, la voz asocia los versos de dos en dos, de tal forma que, entre par y par, se establecen relaciones de complementariedad u oposición. En su estudio sobre *Martín Fierro*, Martínez Estrada propuso definir la estrofa arquetípica del poema como una “sexteta” estructurada en “en tres partes, una de las cuales, regularmente la última, puede estar constituida por un dicho o refrán” (113).<sup>22</sup> Los primeros dos versos –señala– suelen plantear el tema de la estrofa; el segundo par lo desarrolla o introduce una divagación; los últimos dos cierran la estrofa con un dicho o hecho contundentes. En cuanto a la rima, el primer verso es blanco, el segundo es consonante con el tercero, el cuarto con el quinto y el sexto con el segundo y el tercero: a-b-b-c-c-b.<sup>23</sup> Desde este punto de vista, la estrofa citada se puede analizar de la siguiente manera:

---

<sup>22</sup> Martínez Estrada prefiere el uso del término *sexteta*, en lugar de *sextina* o *sextilla*, para enfatizar el hecho de que este tipo de estrofa fue una invención de Hernández y para asociarla con la cuarteta, estrofa típica de la poesía hispánica de tradición oral, que se distancia del rigor métrico de las redondillas, quintillas y el serventesio (121). Por supuesto, incluso una lectura somera de *Martín Fierro* permite identificar la existencia de otros tipos de estrofas, como cuartetas, redondillas, octavas y romances. Sin embargo, prácticamente todo el relato en voz del protagonista está compuesto en la estrofa hernandiana.

<sup>23</sup> Esta es la rima predominante de la estrofa hernandiana, aunque se puede encontrar, como excepción a la regla, la variante que consiste en el intercambio de la rima en los últimos dos versos: a-b-b-c-b-c. En la mayoría de los casos, la rima es consonante, pero no faltan ejemplos de variaciones asonantes. Para Unamuno, esta estructura deriva de la décima espinela, a la que el poeta gauchesco le habría suprimido los primeros cuatro octosílabos (842).

Aquí me pongo a cantar  
al compás de la vigüela,

que el hombre que lo desvela  
una pena extraordinaria,

como la ave solitaria  
con el cantar se consuela.

Tal estructura, conformada por la sucesión de tres dísticos, da unidad y coherencia a cada estrofa. Martínez Estrada insiste en que la base de toda la estrofa está constituida predominantemente por los últimos dos versos, que contienen el dicho sentencioso. En contraste, los dos versos intermedios, que suelen ampliar el tema planteado o introducir digresiones, son los puntos más débiles en la estructura (114). Aunque hay estrofas de contenido exclusivamente narrativo o descriptivo, la unidad interna predomina sobre la puntuación, la sintaxis y el orden lógico de los acontecimientos.

De hecho, son contados los momentos en que varias estrofas se entrelazan para conformar la historia. En general, cada estrofa aparece como una “pieza entera”, sin subordinación fonética o semántica a las otras. Así, se convierte en una “unidad que se organiza más bien en la memoria del lector” (117). Por ejemplo, la siguiente sintetiza la desdicha del protagonista:

Sosegao vivía en mi rancho

Como el pájaro en su nido,

Allí mis hijos queridos

Iban creciendo a mi lao...

Sólo queda al desgraciao

Lamentar el bien perdido.

**(Ida 295–300)**

En esta estrofa, tomada del canto III, permanece la estructura binaria, pero la estructura gramatical varía respecto a la anterior. En la estrofa inaugural, hay una sola oración compuesta, la cual organiza, con una lógica cuidada, en cada par de versos, las partes de la argumentación que justifica el inicio del canto. Ahora, tres oraciones simples se yuxtaponen formando tres dísticos. El primer par de versos evoca una vida plena en el pasado; el segundo profundiza el afecto que causa el recuerdo de los hijos, pero el tercero rompe el orden lógico de la memoria y pasa sin mediación al estado actual de la carencia. A la vez, el discurso vuelve a centrarse en el nivel enunciativo, pues culmina la estrofa con una sentencia que encierra una *verdad* sobre el cantar del desgraciado, sin interés ya por retomar la historia evocada ni abundar en ella.

Las dos estrofas citadas muestran dos tipos de sintaxis que aparecen a lo largo de *Martín Fierro*. Siguiendo una oposición clásica de la estilística, se puede distinguir en la obra una *sintaxis trabada* y una *sintaxis suelta*. La primera, presente en estrofas como la inaugural, forma oraciones compuestas que permiten organizar argumentaciones, reflexiones, narraciones y la típica payada de contrapunto.<sup>24</sup>

En contraste, la *sintaxis suelta* se caracteriza por la yuxtaposición, y a veces coordinación, de oraciones simples, lo cual facilita la enunciación de estados de ánimo y afectos respecto de la historia contada. Este tipo de orden de las oraciones es definitorio de una lírica popular que se remonta a la Edad Media, es decir, a los orígenes de la poesía en lengua española, como lo explica Sánchez Romeralo en su estudio sobre el *villancico* (180). Hernández emplea ambos tipos de sintaxis, subordinados siempre a la estructura estrófica, según convenga a un doble objetivo: identificarse con el habla popular de los gauchos y persuadir a los hombres letrados de los argumentos puestos en boca de su protagonista.

---

<sup>24</sup> En su estudio sobre la lírica popular hispánica de la primera mitad del siglo XX, Magis advierte que el poeta popular tiene conciencia de su individualidad como artista de la lengua, por lo que no es raro que elabore argumentos amorosos y hasta conceptistas (319).

La unidad interna de la estrofa hernandiana, como se ve, está cimentada en los niveles fonológico, sintáctico y pragmático. Por ello, Martínez Estrada percibió que la memoria del lector retiene, antes que los acontecimientos de la historia, las estrofas del poema y, entre ellas, prefiere las que culminan con una sentencia o dicho contundente, pues se pueden leer como “poemas minúsculos”, puesto que “nada queda indeciso o pendiente por desarrollarse en las estrofas siguientes” (113-14). Basta observar las estrofas que preceden y suceden a la mencionada para constatar la autonomía de las tres:

Tuve en mi pago en un tiempo  
 Hijos, hacienda y mujer,  
 Pero empecé a padecer  
 Me echaron a la frontera,  
 ¡y qué iba a hallar al volver!  
 Tan sólo hallé la tapera.

**(*Ida* 289-284)**

Mi gala en las pulperías,  
 Era en habiendo más gente,  
 Ponerme medio caliente,  
 Pues cuando puntiao me encuentro  
 Me salen coplas de adentro  
 Como agua de la virtiente.

**(301-306)**

Cada estrofa también afianza su autonomía respecto de la estructura de la historia relatada por el protagonista. La primera, que inaugura el canto III de la *Ida*, sintetiza los hechos que serán narrados a lo largo de dicha sección —la leva que obliga a Martín Fierro a servir como recluta en la frontera— e incluso adelanta el acontecimiento que marca afectivamente al

protagonista y le orilla al camino del *gaucho matrero*: encontrar su rancho destruido y su familia rota tras los años miserables de reclutamiento forzado, lo cual será narrado hasta el canto VI. La tercera, que sucede a la sentenciosa, retoma el hilo de la narración e introduce la escena de la pulpería donde ocurre la leva, ordenada por el juez que se empeña en castigar a Fierro por negarse a votar en unas elecciones amañadas. Asimismo, el discurso vuelve a enfatizar en la enunciación de la historia, antes de continuar con los acontecimientos que la hacen avanzar.

Este breve fragmento del poema pone de manifiesto la unidad y la autonomía de la estrofa hernandiana. También indica por qué el lector prefiere memorizar estrofas a retener series de acontecimientos. Una sola estrofa que condensa, con precisión y dramatismo, hechos que se desarrollan a lo largo de dos cantos, queda en la memoria antes que los pormenores de la historia.

El discurso en *Martín Fierro* se caracteriza por concentrar la mayor cantidad de contenido afectivo, perceptivo y diegético en el menor espacio posible. Un ejemplo es la citada estrofa inaugural del canto III de *La Ida*, donde se resumen los hechos de los siguientes tres cantos y se remata con un par de versos cargados de nostalgia. Otro de los casos memorables se da en la recta final de esta primera parte del poema (canto XIII). Tres estrofas antes de la final, el narrador que termina la historia, después de que Fierro ha roto su guitarra, refiere que él y Cruz cruzan la frontera para vivir en el desierto con los indios pampas, pues en el mundo civilizado solo les aguarda la justicia inmisericorde de los poderosos, por ser homicidas y, peor aún, desertores:

Y cuando la habían pasao,  
 Una madrugada clara  
 Le dijo Cruz que mirara  
 Las últimas poblaciones;  
 Y a Fierro dos lagrimones  
 Le rodaron por la cara.

**(*Ida* 2293-2298)**

Con su patetismo, esta estrofa ha sido resaltada por quienes señalan que *Martín Fierro* es un poema heredero de la épica hispánica.<sup>25</sup> Sin abundar en la relación intertextual ni apresurar la filiación épica defendida por Lugones (*El payador*), hay que observar que, en esta estrofa, la coordinación de oraciones es otra muestra de cómo la *sintaxis suelta* es ideal para sintetizar un acontecimiento y, a la vez, elaborar una disposición afectiva que culmina en un acontecimiento o dicho cargado de dramatismo. Esta tendencia discursiva reaparece en la *Vuelta*, donde el efecto es más impactante:

Habia un gringuito cautivo  
 Que siempre hablaba del barco-  
 Y lo ahugaron en un charco  
 Por causante de la peste-  
 Tenia los ojos celestes  
 Como potrillito zarco.

**(*Vuelta* 853-858)**

---

<sup>25</sup> La imagen de Fierro llorando y volteando la cabeza para mirar los últimos indicios del mundo que conoce evoca de inmediato a Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid, cuando este deja su ciudad natal porque el rey lo ha desterrado.

Dorra resalta que, en la estructura interna de la estrofa hernandiana, el recorrido de la afectividad va, por lo general, de la intensidad a la extensidad. Así, los primeros dos versos crean una tensión que se resuelve en los últimos dos. Sea el contenido de estos sentencioso, argumentativo o narrativo, queda la impresión de un sujeto que pasa de la exaltación al sosiego, del enojo a la serenidad, de la acción verbal a la contemplación. Este esquema organiza las unidades binarias que conforman la estructura de la estrofa en todos sus niveles. Además, determina la percepción del gaucho como una gramática de semejanzas y oposiciones entre el mundo natural –externo– y el mundo espiritual –interno–. Tal concepción del mundo muestra, según el semiotista argentino, una fuerte influencia de la teología cristiana (“La voz como forma” 100).

## 2.2. Estructura narrativa

En *Martín Fierro*, el efecto de la voz que se impone a la lectura señala la prioridad del trabajo en el nivel enunciativo sobre los detalles en la articulación de los acontecimientos enunciados. El poema, en tanto *canto*, está construido, según mostré, desde la estrofa como unidad fundamental de sonido y sentido. Como *cuento*, empero, no se reduce a una serie unívoca de acontecimientos o sentencias en boca del protagonista. A lo largo de la obra, Fierro y otros personajes ejercen la palabra para enunciar hechos o argumentos propios. Aunado a ello, hacia el final de la *Ida*, aparece un *narrador* que asume haber hecho la relación de todo lo dicho por los personajes. En tanto, la *Vuelta* presenta un *narrador* que, en un grado mayor de asunción, se refiere como propias a las “desgracias” relatadas por los personajes y las destina al público como un *libro*. Así, en cada parte de la obra, es posible distinguir sendas *narraciones* que enmarcan tanto el canto de Fierro como los cantos de otros personajes que convergen con él.

Conviene, entonces, analizar cómo se estructura la *enunciación ficcional*<sup>26</sup>, tanto en la primera como en la segunda parte de la obra. Para ello, se adoptará la perspectiva de la teoría de la narración literaria y la terminología propuesta por Filinich (*La voz y la mirada*), que se basa en la de Genette (*Figuras III* y *Nuevo discurso*). Para empezar, se hablará de *relato* en el sentido de discurso que presenta la historia o *diégesis*, entendida como el conjunto de acontecimientos y acciones de los personajes. Por lo tanto, el análisis tomará en cuenta los dos aspectos de todo relato: la *historia* y la *situación narrativa* mediante la cual un *narrador* comunica un conjunto de acontecimientos a un *narratario*.

### 2.2.1. La *Ida*

Desde el inicio de la *Ida*, es posible diferenciar entre el relato en voz de Martín Fierro, quien verbaliza los acontecimientos de su vida, y el relato presupuesto que lo pone en discurso. En términos de Genette, se trata de la distinción entre un *relato marco sobreentendido*, o *enclave*, y un *relato inserto*. Como lo indica su nombre, el primero subordina al segundo, que es producido por un narrador intradieгético.<sup>27</sup> Y una frase, al inicio o al cierre de un relato, basta para que el enclave quede al descubierto y la narración que se percibía en el nivel extradieгético pase al nivel intradieгético (*Nuevo discurso* 61-66).

La situación narrativa que se percibe al inicio de la *Ida* conlleva, aparentemente, que un *narrador virtual* destina el acto enunciativo del gaucho a un *narratario virtual*. Por su parte, Martín Fierro, en tanto personaje del mundo ficcional, asume la voz para verbalizar su historia. De esta manera, Fierro aparece, al inicio de una primera lectura, como un *narrador*

<sup>26</sup> En esta tesis, retomo la distinción entre *enunciación ficcional* y *enunciación literaria*. De acuerdo con Filinich, tal diferencia es pertinente a la hora de abordar el relato literario, pues la enunciación de este comprende dos instancias: en primer lugar, la literaria, donde los agentes son el autor y el lector; la comunicación entre ellos está, a su vez, mediatizada por la instancia ficcional, donde ocurre efectivamente la comunicación entre un narrador y un narratario (*La voz y la mirada* 36-37).

<sup>27</sup> Genette diferencia tres niveles en los que se pueden ubicar los narradores: extradieгético (nivel fundamental que sostiene un *relato primero*), intradieгético (segundo nivel que sostiene un *segundo relato*) y metadieгético (relato de un narrador intradieгético) (*Nuevo discurso* 58).

*autodiegético* y no se explicita de entrada su ubicación en el nivel *intradiegético*. En suma, la situación que se deduce del *canto inaugural*<sup>28</sup> comprende los siguientes aspectos:

- El discurso presenta el *relato de Martín Fierro*, un gaucho de la provincia de Buenos Aires que, ante un auditorio indefinido, *narra* las *penas* que ha padecido por la aplicación de leyes que lo obligan al servicio militar y lo orillan a una vida de prófugo.
- La presencia de los *oyentes* de la historia de Fierro está señalada por el uso de la segunda persona del plural para hacer aclaraciones –“Y *sepan* cuantos escuchan”– o demanda atención –“Y *atiendan* la relación”–. No hay, antes del canto X, una referencia al *narratario específico* de la historia de Fierro, es decir, a Cruz.
- El *relato marco* se sobreentiende por el encabezamiento del canto I con el nombre de “Martín Fierro” y la referencia constante del protagonista a su propio acto discursivo. Ambos elementos hacen presuponer una instancia narrativa subordinante que *pone en escena*, primero, el relato del protagonista y, posteriormente, el de Cruz. Dicha instancia se explicita como extradiegética, según mostraré, en las ocho estrofas finales del canto XIII.

En cuanto a la composición del relato de Fierro, hay que señalar que, entre los cantos I y III, se condensan los acontecimientos claves de los primeros seis. Esto es posible, como se vio en el apartado 2.1, porque la composición de la obra parte de las estrofas como unidades fundamentales y autónomas. Así, la primera estrofa del canto III concentra, en orden cronológico, la secuencia que comprende el irrecuperable estado de plenitud de los gauchos de antaño; la leva que obliga a Fierro a hacer servicio militar en la frontera de un naciente Estado-

---

<sup>28</sup> Vale la pena recordar que la *Ida* se divide en 13 *cantos*, no en capítulos, marcados, cada uno, con números romanos, dispuestos antes de la primera estrofa.

nación, y el retorno al anhelado pago sólo para descubrir que ha quedado desierto debido al abandono del campo por parte de su familia:

Tuve en mi pago en un tiempo

Hijos, hacienda y mujer,

Pero empecé a padecer

Me echaron a la frontera,

¡Y qué iba a hallar al volver!

Tan sólo hallé la tapera.

**(Ida 289-294)**

Esta sucesión de hechos resume, pues, la organización de la historia entre los cantos I y VI, que se define por el paso de un estado de plenitud a un estado de desamparo y persecución. Ahora bien, entre los cantos I y III, se nota que, más que el desarrollo de la historia, el discurso privilegia dos géneros de la retórica clásica: la argumentación y la deliberación. Así, en el canto inaugural, el gaucho explica a su auditorio los motivos que lo llevan a contar su historia y, de manera anticipada, las razones que lo orillaron a una vida de prófugo. En el primer canto, se lee lo siguiente:

Y sepan cuantos escuchan

De mis penas el relato

Que nunca péleo ni mato

Sino por necesidá;

Y que a tanta alversidá

Sólo me arrojó el mal trato.

**(103-108)**

Para el canto tercero, el protagonista cuestiona la corrupción del servicio de frontera obligatorio, cuyo fin supuesto es hacer la guerra a los indios para expandir el territorio nacional,

pero termina como una oportunidad de mano de obra gratuita para los intereses de los superiores:

¡Y qué indios, ni qué servicio!

No teníamos ni Cuartel-

Nos mandaba el Coronel

A trabajar en sus chacras,

Y dejábamos las vacas

Que las llevara el infiel.

**(415-420)**

La deliberación del protagonista, ante los abusos y simulaciones de los agentes del Estado, hace que desafíe a la autoridad y deserte. En el canto IV, donde él mismo advierte que relatará la “parte más sentida” de su historia, se presenta el escape del gaucho aprovechando la distracción de su jefe y del juez de paz en una noche de juego y bebida. Lograda su intención, vuelve a su rancho sólo para encontrarlo abandonado y enterarse de la dispersión de su familia: su esposa se fue con otro hombre por hambre y sus hijos quedaron a merced de la caridad ajena. Es aquí donde el protagonista toma la decisión de volverse un “gaucho matrero”, viviendo a la intemperie y abriéndose camino a punta de cuchillo, para nunca más entrar al servicio del Estado:

Mas también en este juego

Voy a pedir mi bolada-

A naides le debo nada,

Ni pido cuartel ni doy-;

Y ninguno dende hoy

Ha de llevarme en la armada.

**(1093-1098)**

Los cantos VII y VIII comprenden, cada uno, los dos homicidios que comete Fierro y que lo transforman de desertor en prófugo de la justicia. En su nueva vida como matrero, la pena por su desamparo lo orilla a aficionarse a la bebida y a predisponerse a la violencia. De esta manera, las afrentas verbales que recibe tanto de parte de un “moreno” como de otro gaucho –en los cantos séptimo y octavo, respectivamente– provocan un tono altanero que casi de inmediato desemboca en sendos dueños a puñaladas. Hay que notar aquí que, con la aparición de otros personajes con los que Fierro cruza palabra, la narración recurre al *discurso directo* para dar voz brevemente a estos otros actores. Estos no llegan a desplegar una historia ni un argumento que se iguale en extensión a la enunciación del protagonista.

En el canto IX, hay un punto de inflexión en la situación narrativa que aparece desde el canto inaugural. Fierro narra su pelea con la partida policial que busca someterlo y relata cómo conoce al sargento Cruz (1621-1626). El efecto de irrupción que provoca la aparición de este segundo gaucho se debe a que el texto presenta la interacción entre estos dos personajes bajo la forma de un diálogo. Si el canto I, encabezado por el nombre del protagonista, sugería un monólogo, el nombre que precede los cantos X al XII –“Cruz”– distingue la intervención de este personaje y señala que dialoga con Fierro en el marco de un relato presupuesto que los pone en escena a ambos.<sup>29</sup>

Además de las marcas metatextuales<sup>30</sup> que hacen patente el diálogo entre los gauchos, el relato de Fierro llega a su extremo y hace necesaria la intervención de otra voz narrativa. Aquel personaje ha referido ya cómo conoció a Cruz, es decir, el acontecimiento de su historia previo a la escena inaugural, cuando se pone a cantar al compás de la guitarra ante un auditorio.

---

<sup>29</sup> Ludmer apunta que la puesta en escena de una conversación entre paisanos es una de las características de la poesía gauchesca, que se remonta a los orígenes de este género con los “diálogos patrióticos” del uruguayo Bartolomé Hidalgo, donde los personajes se refieren a las guerras por la independencia de las provincias del Río de la Plata (*El género gauchesco*).

<sup>30</sup> La reconstrucción crítico-genética del texto de *Martín Fierro* muestra subtítulos tentativos en los manuscritos de José Hernández. Luego, las primeras ediciones de ambas partes de la obra asentaron estos subtítulos y agregaron otros signos de puntuación (comillas y guiones) para diferenciar las intervenciones verbales de los personajes (E. Lois y A. Núñez). Por ello, considero que se trata de marcas metatextuales.

Si el relato en voz del sargento estuviera enmarcado en el relato de Fierro, este tendría que introducir a aquel mediante el *discurso directo* y presentarlo como *narrador intradieético*. En cambio, el enclave implícito del relato de Fierro se mantiene y se actualiza al final del canto IX:

“Antes de cair al servicio  
 Tenia familia y hacienda  
 Cuando volví, ni la prenda  
 Me la habian dejao ya,-  
 Dios sabe en lo que vendrá  
 A parar esta contienda.”

**(1681-1686)**

De nuevo, una estrofa condensa los acontecimientos claves que se han narrado en los siete cantos previos. En esta ocasión, resalta el uso metatextual de las comillas para enmarcar esta especie de resumen del recorrido del gaicho perseguido. Incluso, dos estrofas más arriba, el empleo del discurso directo por parte de Fierro, para referir cómo quiso despedirse de Cruz cuando lo conoció, también está delimitado por signos metatextuales: “-«Yo me voy, le dije, amigo / donde la suerte me lleve»” (1669-1670). A esta forma de enmarcar la narración de Fierro, le sigue la estrofa que introduce el *relato en voz de Cruz* bajo la forma de una respuesta al canto de Fierro:

X

CRUZ

-*Amigazo*, pa sufrir

Han nacido los varones-

Éstas son las ocasiones

De mostrarse un hombre juerte,

Hasta que venga la muerte

Y lo agarre a coscorrones.

**(1687-1692)**

Las marcas metatextuales –encabezamiento del canto con el nombre del personaje y, ahora, un guion al inicio de la estrofa– enfatizan, pues, la puesta en discurso de otra voz narrativa. A ello, se suma que no hay nexo alguno mediante el cual Fierro ceda la palabra Cruz o haga que se escuche la voz de este en el marco de su relato. Conforme el sargento ejerce la palabra –justificándose antes de relatar su vida, a semejanza de Fierro–, él menciona que “también” tuvo una mujer amada (vv. 1741-1742). Este dicho del sargento es una referencia a lo que el gaucho perseguido contó sobre su querida “china” en los cantos I, III y VI.

Con estos indicios, tanto metatextuales como discursivos, se infiere que Cruz cuenta su historia en respuesta a todo el relato que ha hecho Fierro. Aunque no hay un nexo que ligue explícitamente la narración de Fierro con la narración de su amigo, el discurso las presenta en un mismo nivel. El canto XIII, donde Fierro asume la función de verbalización por última vez, hace patente, además, que Cruz es el destinatario específico tanto de los hechos que aquel cuenta como de los argumentos que formula. En consecuencia, se actualiza, en los siguientes términos, la situación narrativa que aparece desde el canto I:

- Los personajes Martín Fierro y Cruz entablan un diálogo que inicia en el canto I, con el relato del primero sobre su condición de *gaucho perseguido*, prosigue con la

respuesta del segundo, quien refiere cómo pasó de gaucho matrero a sargento policial, y cierra con un argumento del primero a favor de arriesgarse a vivir entre los pampas para escapar de la persecución de las autoridades.

- Esta estructura dialógica se puede considerar como la forma literaria que da el poema *Martín Fierro* a la *payada rioplatense*<sup>31</sup>. Asimismo, remite a los orígenes del género letrado de la *poesía gauchesca*. El diálogo se presenta enmarcado por un enclave que sigue implícito.

La definición de los nexos entre el canto de Fierro y el canto de Cruz, así como entre las historias que relatan, debe aclararse aún en un relato marco explícito. En este sentido, las últimas ocho estrofas ubican los relatos de los gauchos en un tiempo pasado y proyectan las acciones de ellos hacia un futuro incierto:

En este punto el cantor  
 Buscó un porrón pa consuelo,  
 Echó un trago como un cielo  
 Dando fin a su argumento;  
 Y de un golpe al istrumento  
 Lo hizo astillas contra el suelo.

**(2269-2274)**

---

<sup>31</sup> Uso el término *payada* en un sentido amplio para referirme, siguiendo a Dorra, al acto y al producto del cantor de tradición oral que, acompañándose de una guitarra, improvisa estrofas para medirse en *contrapunto* con otro payador, sobre temas que se deciden en el momento, o para responder a una solicitud del público, o bien para relatar acontecimientos de su vida o hechos de la vida social (“El arte del payador” 16). Así, para referirme específicamente al duelo poético entre repentistas, prefiero usar la denominación *payada de contrapunto*, o sólo *contrapunto*.

Cruz y Fierro de una estancia

Una tropilla se arriaron

Por delante se la echaron

Como criollos entendidos,

Y pronto, sin ser sentidos

Por la frontera cruzaron.

**(2287-2292)**

En el canto XIII, Fierro retoma la palabra y manifiesta su determinación de cruzar la frontera con Cruz para vivir entre los pampas, libres de trabajo y sin la opresión de la ley. Animado por las palabras de su nuevo amigo, quien prefiere la acción al lamento, avizora su vida en el desierto, deja de cantar y rompe su guitarra. Este acontecimiento es el extremo final del discurso de Fierro. Representa un límite para su narración, pues ningún otro personaje puede asumir ya la verbalización de los hechos. De hecho, el acto último de Fierro es referido por una voz diferente a la suya y a la de Cruz: “y de un golpe al instrumento, / lo hizo astillas contra el suelo” (vv. 2273-2274). Esta nueva voz narrativa cita, además, el dicho lapidario del gaucho en estilo directo: “Ruempo –dijo– la guitarra / pa no volverla a templar” (vv. 2275-2276). Así, pues, se explicita la situación narrativa que ha enmarcado los relatos de Fierro y Cruz:

- Al final del discurso de Fierro, un *narrador extradiegético* aparece y asume plenamente su doble función: *verbalizar* los dichos y los hechos finales de los dos gauchos, y *destinar* todos los actos de estos personajes –incluidos los discursos de cada uno– a un *narratorio extradiegético* –“Nunca falta un *preguntón* [...] / Y tal vez quiera saber / Como jué la *conclusión*” (Ida 2283-2286)–.
- La explicitación del relato marco, en las últimas ocho estrofas del poema, permite verificar que Fierro y Cruz fungen como narradores en el *nivel intradiegético*

respecto de la *narración extradiegética* que los muestra en el ejercicio de sus respectivos actos discursivos.

- La narración extradiegética sostiene, a su vez, el *nivel diegético*, que contiene el inicio, el desarrollo y el cierre de la payada entre Martín Fierro y el sargento Cruz, así como la huida de ambos hacia el desierto. Las historias y los argumentos referidos por estos dos personajes, en tanto que ambos pertenecen a la historia de base, se ubican en el *nivel metadieético*.

La aparición de esta situación narrativa cumple una función esencial para la conclusión de la obra. El narrador extradiegético da cuenta de los acontecimientos que los relatos precedentes no pueden presentar, puesto que en ellos la verbalización está delegada a los personajes y, por lo tanto, limitada a sus acciones. La destrucción de la guitarra significa, desde un punto de vista discursivo, la clausura del tiempo y el espacio de enunciación que Fierro había asumido desde la estrofa inaugural del poema. Ahora, hacia el final de la obra, el nuevo *narrador* se sitúa en un espacio y un tiempo enunciativos distintos.

Queda claro, entonces, que dicha *situación narrativa* está en un nivel superior respecto de la precedente, donde Fierro y Cruz relatan sus historias; es decir, las subordina en tanto que completa la historia, que los personajes habían desarrollado a lo largo de 13 cantos, y la proyecta hacia el futuro. Asimismo, ella hace explícito el carácter intradieético de los actos enunciativos de Fierro y Cruz, puesto que pone de manifiesto el enclave en el que ambos se insertan.<sup>32</sup> En retrospectiva, se aprecia que las narraciones de Fierro y Cruz están yuxtapuestas. Ambas, a su vez, están subordinadas a la *situación narrativa extradiegética* donde son presentadas y destinadas a un narratario.

---

<sup>32</sup> Genette insiste en que “un narrador no puede percibirse como intradieético más que si lo plantea como tal un relato en el que figura”. Sin embargo, también reconoce que el relato marco en el que se inscribe la narración intradieética “puede, al menos en la literatura moderna, someterse a una elipsis completa” (*Nuevo discurso* 61).

La ubicación de este narrador y la definición de su grado de participación en la historia han sido tema de discusión en el ámbito de la crítica literaria. Battistessa considera que, en la *Ida*, las “estrofas conclusivas se nos proponen entonadas por el propio José Hernández” (20-21).<sup>33</sup> En contraste, Martínez Estrada reconoce la aparición de un narrador diferente a Fierro y la califica como una “intromisión” que lleva al “desorden” de la estructura del poema (172). Por su parte, Dorra ve un “descuido” del autor que afecta la configuración de la estructura narrativa, pero que tiene un efecto emotivo sobre el lector (*El libro y el rancho* 252).

En busca de una definición más clara, recurrí principalmente a la propuesta de Genette sobre los diferentes *niveles narrativos* que configuran el relato, además de que consideré la posibilidad de vincular dicha distinción con el *grado de presencia* del narrador en la historia.<sup>34</sup> Así, considerando las últimas ocho estrofas de la *Ida*, el narrador final puede ser ubicado en el *nivel extradiegético* respecto del *nivel intradiegético* en el que se encuentran los discursos de Fierro y Cruz. En esta sección del poema, sus palabras marcan, de inmediato, una diferencia clara entre su enunciación –“Y daré fin a *mis coplas* / con aire de *relación*” (2281-2282)– y las acciones de dichos personajes –“Cruz y Fierro [...] por la frontera cruzaron” (2287-2292)–, a las que se refiere, en suma, como “todas las desgracias dichas” (2298). Desde esa situación externa, puede continuar la sucesión de acontecimientos tras el estallido pasional de Fierro y darles un *aspecto terminativo*.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Desde una perspectiva narratológica, esta atribución es equívoca debido a la estructura narrativa que se ha descrito en los párrafos anteriores. Sin embargo, hay que considerar que quienes la comparten tienen al menos dos razones de peso para señalar una homogeneidad de la voz narrativa: el léxico gauchesco y la unidad rítmica de la estrofa se mantienen hasta el final de la obra.

<sup>34</sup> Además de la distinción del nivel narrativo, Genette diferencia entre narradores *homodiegéticos* y *heterodiegéticos*, según su grado de involucramiento en los hechos que conforman la *diégesis*, o historia (*Figuras* 299). Posteriormente, precisó que, en el seno de una misma obra, “las relaciones de persona [*heterodiégesis* y *homodiégesis*] interfieren libremente con las relaciones de nivel, sin ninguna incidencia en su funcionamiento” (*Nuevo discurso* 58).

<sup>35</sup> Incorporo de la *semiótica del discurso* la categoría aspectual *puntual/durativo*, retomada a su vez de la gramática, para dar cuenta de la temporalización en el relato. De acuerdo con la explicación proporcionada por Courtés, la temporalidad de los acontecimientos narrados sólo es perceptible a través de su aspectualización. Ello se debe a que el discurso articula las acciones como *procesos* según los diversos *aspectos* posibles (por ejemplo, *puntual, durativo, terminativo, incoativo*). Asimismo, el desarrollo de las acciones se presenta en relación con un *observador* presupuesto y eventualmente identificado con el enunciatario. En este sentido, el semiotista francés

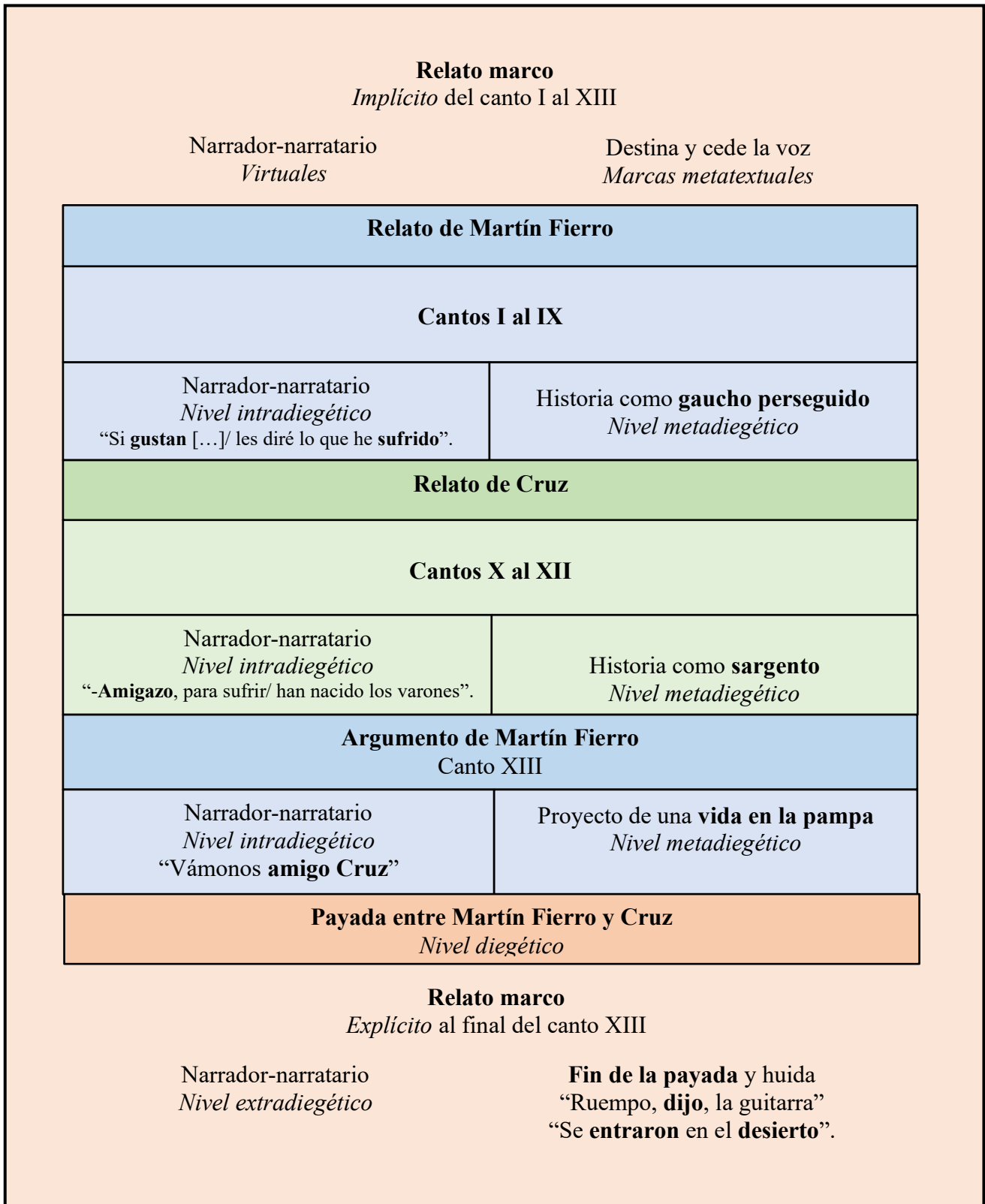
En cuanto al grado de participación del narrador final en la historia de los gauchos, esto no se aclara de inmediato. Su voz se confunde con la voz del gaucho y su grado de participación en la historia no se aclara de inmediato. Como los personajes, él también *canta* los hechos, mantiene el tono sentencioso y usa el léxico característico de aquellos. No obstante, su carácter de *relator* señala una perspectiva externa y limitada de los acontecimientos, que se confirma cuando admite que *desconoce* lo que pasó con Fierro y Cruz después de que cruzaron la frontera, aunque deja implícita la promesa de seguir su relato cuando *sepa* algo cierto de ellos (2299-2304). Ello indica una posición de *contemporaneidad*<sup>36</sup> con los hechos enmarcados en su relato, que se refuerza cuando destaca la primicia de este al afirmar, en el dístico final del poema, que ha referido “Males que *conocen todos* / Pero que *naiques cantó*” (2315-2316).

El siguiente cuadro muestra la articulación de las situaciones y las historias en la estructura narrativa de la *Ida*. Se distingue, en el fondo (color crema), el *relato marco*, que conlleva tanto una *narración extradiegética*, que se explicita al final del poema, como los acontecimientos de la *payada* entre los dos gauchos (color naranja), que se pueden reconstruir también al finalizar la lectura. A su vez, contiene los actos discursivos en enmarcados, en voz de Martín Fierro (color azul) y Cruz (color verde), así como sus respectivas historias y argumentos:

---

agrega que la categoría de lo *puntual* puede articularse, a su vez, entre lo *incoativo* y lo *terminativo* según si el punto de vista se posiciona al principio o al final de la acción narrada, respectivamente (381-384).

<sup>36</sup> En la perspectiva de Genette, esta posición se puede asociar con la del *cronista contemporáneo*, un tipo de narrador que él identifica en la zona de las “situaciones fronterizas, mixtas y ambiguas” entre los grados extremos de la *homodiégesis* (presencia activa en la historia narrada) y la *heterodiégesis* (ausencia en los acontecimientos narrados) (*Nuevo discurso* 72).



**Figura 1.** Estructura narrativa de *El gaucho Martín Fierro (Ida)*

### 2.2.2. La *Vuelta*

*La vuelta de Martín Fierro* (1879) amplía la estructura narrativa del primer poema y le da una nueva proyección. Desde la perspectiva de la *enunciación ficcional*, se notan las siguientes particularidades:

- En el canto inaugural, el *relato de Martín Fierro* se presenta realizado, mientras que el *relato marco* que aquel presupone está señalado, en una primera fase virtual, por la autorreferencia al acto enunciativo y las marcas metatextuales.
- El *relato marco* pone en escena una payada a *cinco voces*, donde Fierro, su hijo mayor, su hijo segundo, Picardía (hijo de Cruz) y el Moreno se turnan el uso de la palabra para narrar sus historias o dar sus argumentos.
- El *relato del hijo segundo* de Fierro enmarca, a su vez, dos relatos: el de los consejos en voz del viejo Vizcacha y el de la vida de este personaje en voz del Alcalde.
- Los nexos de coordinación o subordinación entre las narraciones de cada personaje se explicitan, a diferencia de lo que ocurre en la *Ida*, a través del relato de Fierro, así como mediante el relato del *narrador extradiegético* a partir del canto 20.
- La actividad del *narrador extradiegético* se particulariza por los siguientes actos: 1) introduce verbalmente las *intervenciones* de Fierro, Picardía y el Moreno; 2) presenta tanto la *payada* que reúne a los gauchos como los *consejos* de Fierro a sus hijos; 3) asume la figura de *poeta gauchesco* que destina su relato, bajo la forma de un *libro*, a pobres, a ricos y, sobre todo, a *criollos*.

La disposición de los relatos de los personajes y del *narrador-autor*, así como su articulación, hace más clara la jerarquía de situaciones narrativas e historias que definen la estructura narrativa de la *Vuelta*. Incluso puede afirmarse que esta segunda parte tiene mayor coherencia y cohesión desde un punto de vista narrativo en comparación con la *Ida*. En este sentido, se pueden describir los siguientes actos discursivos:

a) **Relato de Martín Fierro.** Abre el canto 1 y concluye en el 11. El gaucho cantor, como *narrador autodiegético* se dirige a su auditorio para continuar con la “mejor” parte de su historia, es decir, lo que vivieron él y Cruz tras huir al desierto como prófugos de la justicia. Al concluir el relato de su vida en la pampa, en la última estrofa del canto 10, dicho narrador, cuya ubicación en el *nivel intradiegético* sólo se verifica al final del poema, expresa agotamiento por la rememoración de sus penas, pide a sus destinatarios que lo dejen descansar y, sorpresivamente, anuncia que dos de sus hijos –perdidos en la *Ida*– contarán sus historias:

*Concluyo esta relación,*

Ya no puedo continuar,

Permítanme descansar:

*Están mis hijos presentes,*

Y yo ansioso porque *cuenten*

*Lo que tengan que contar-*

**(Vuelta 1551-1556)**

El canto 11 funciona como pasaje entre el relato del gaucho y el del hijo mayor, que comprende siguiente canto. El protagonista continúa en uso de la palabra para referir, mientras su primogénito templea la guitarra, el breve episodio del “encuentro feliz” con dos de sus hijos. El relato, por primera vez en la *Vuelta*, se desarrolla aquí en forma de romance, y no en la predominante sextilla hernandiana. En los últimos versos, el narrador vuelve a hacer referencia a sus hijos presentes y solicita la empatía del público:

*Yo tengo confianza en ellos-*

No porque lleven mi sangre,

Eso fuera lo de menos,

Sinó porque dende chicos

*Han vivido padeciendo.*

Los dos son aficionados-

Les gusta jugar con fuego,

*Vamos a verlos correr-*

Son cojos.... hijos de rengo.

**(1697-1706)**

Del canto 1 al 11, el discurso de Fierro se configura, entonces, como una enunciación ficcional donde un *narrador autodiegético*, cuya ubicación en la jerarquía de relatos aún no se aclara, comunica su historia a un narratario plural. Eventualmente, esta situación narrativa aparece inscrita en el relato de un narrador extradiegético, lo cual revela también el carácter intradiegético de los personajes que verbalizan los hechos de sus vidas y el público que los escucha.

**b) Relato del hijo mayor.** Del canto 12 al 19, tras la conclusión del primer relato de Fierro, otras dos voces asumen la verbalización de acontecimientos. En el canto 12, cuyo subtítulo es “El hijo mayor de Martín Fierro”, este vástago del protagonista toma la palabra para contar su penosa experiencia como huérfano y presidiario.

**c) Relato del hijo segundo.** En contraste con este breve relato, el del otro hijo, subtulado “El hijo segundo de Martín Fierro”, abarca del canto 13 al 19. A lo largo de estas secciones, el personaje se extiende en la relación de los acontecimientos de su vida como huérfano y *heredero desposeído* del ganado que le heredó una tía por decisión de un “Juez”,

quien designa a un encargado de su herencia y lo pone bajo la tutela de un viejo advenedizo llamado *Vizcacha*.

Los relatos de cada hijo, que eventualmente aparecen como *narradores intradieгéticos*, mantienen una relación de coordinación con la narración de Martín Fierro, quien explícitamente les cede el uso de la palabra. En cambio, los discursos de ambos vástagos se yuxtaponen entre sí, pues la sucesión entre uno y otro está señalada solamente por marcas textuales (subtítulos) que indican en qué momento asume la voz cada uno.

Además, en el marco de la narración del hijo menor de Fierro, se insertan dos *narraciones metadieгéticas*, mediante los recursos de la reproducción directa:

- i) **Consejos de Vizcacha.** Al repasar los acontecimientos de su infancia, el hijo segundo de Fierro, ejerciendo la función de narrador, rememora al tutor que le impuso el Juez y *reproduce* la serie de consejos que aquel le daba para vivir como ladrón y advenedizo. Esta *relación sentenciosa* comprende todo el canto 15 e introduce el discurso de Vizcacha a través de un *verbum dicendi* o verbo de lengua:

Me parece que lo veo [a Vizcacha]

Con su poncho calamaco-

Después de echar un buen taco

*Así principiaba a hablar:*

«Jamás llegués a parar

*A donde veás perros flacos.»*

**(2307-2312)**

- ii) **Historia sobre Vizcacha.** Más adelante, al relatar los acontecimientos del velorio de Vizcacha, el hijo menor *trae a cuento* la conversación entre dos hombres y el Alcalde. Este último personaje refiere anécdotas de los robos de

ganado y costumbres mezquinas del viejo. Su discurso comprende la mitad del canto 17 y, como el de Vizcacha, también se introduce mediante un verbo de lengua:

«Ansina es, *dijo el Alcalde,*  
 Con eso [robo de carneros] empezó a poblar-  
*Yo nunca podré olvidar*  
 Las travesuras que hizo;  
 Hasta que al fin fue preciso  
 Que le privasen carniar».

**(2529-2534)**

Como se ve, la edición impresa de la *Vuelta* agrega marcas metatextuales —aquí, comillas— para delimitar claramente las estrofas que contienen las intervenciones verbales de personajes que se insertan, a su vez, en el relato de otro personaje. En este caso, además, el hijo segundo de Fierro es el destinatario directo de la relación sentenciosa de Vizcacha, y el indirecto (sólo escucha) de la relación del Alcalde. Los discursos de ambos personajes refieren, asimismo, acontecimientos —verbales y no verbales— que convergen con los hechos que conforman la historia del vástago menor del protagonista.<sup>37</sup>

**d) Relato de Picardía.** En el canto 20, un *narrador extradiegético* aparece por primera vez para introducir a Picardía como personaje en el espacio y el tiempo ficcionales de la payada que reúne a Fierro y a sus hijos. Se trata de otro umbral entre actos enunciativos de distintos personajes. En este caso, sin embargo, el discurso hace explícito un nivel narrativo superior para que un personaje desconocido por los otros asuma, a su vez, el rol de narrador:

---

<sup>37</sup> Siguiendo a Genette (*Nuevo discurso*), los acontecimientos de la vida del hijo segundo de Fierro se ubican en el nivel metadieético, puesto que los narra un personaje del nivel dieético (o historia de base) sostenido por la narración extradiegética. A su vez, los acontecimientos referidos por Vizcacha y por el Alcalde se ubican en un nivel *meta-metadieético*, dado que son relatados por personajes dentro del relato de otro personaje, es decir, los sostiene una *narración metadieética*. La misma jerarquía aplica para los relatos de los demás personajes que se reúnen en la payada.

Y para *contar su historia*  
 A todos pide licencia,  
 Diciéndoles que en seguida  
 Iban a saber quién era.  
*Tomó al punto la guitarra,*  
 La gente se puso atenta,  
*Y así cantó Picardía*<sup>38</sup>  
 En cuanto templó las cuerdas.

**(2933-2940)**

Del canto 21 al 28, Picardía ejerce la palabra como *narrador intradieético*. Cuenta con amplitud su experiencia como huérfano, jugador tramposo y sujeto de leva a causa de su enemistad con un oficial de policía, cuya autoridad desafía. En el episodio del reclutamiento forzado, contenido en el canto 25, el personaje hace la *reproducción directa*, mediante el recurso del verbo de lengua, de las acusaciones que un “Comandante” dirige a varios “otros” gauchos detenidos para justificar su decisión de formar con ellos un contingente de frontera.

La intervención total de dicho personaje está enmarcada en comillas y cada acusación que profiere abarca una estrofa, que, a su vez, va precedida del subtítulo “A OTRO”, para indicar al destinatario de manera impersonal. Cuando, al final de su alocución, le habla directamente a Picardía, este retoma la relación de las palabras de aquel en estilo indirecto para señalar que, gracias a ellas, supo que su padre era perseguido como un “bandido” (3529-3534). El discurso del militar, en suma, no desarrolla acontecimientos de su propia vida ni de la de

---

<sup>38</sup> El nombre de *Picardía* está impreso en cursivas en la edición que cito (Lois y Núñez).

otros personajes, como ocurre con Vizcacha y el Alcalde, sino que constituye un acontecimiento de la historia relatada por Picardía, que se presenta integrado por partes.<sup>39</sup>

Hacia el final de su relato, Picardía revela que es el hijo del sargento Cruz (canto 26) y da cuenta de la penosa vida de los reclutas enviados a la frontera, desde un punto de vista que retoma y amplía el que sostiene Fierro en la primera parte de la obra. Al concluir la intervención de Picardía, se hace patente la jerarquía de relatos en la *Vuelta*: el relato del narrador extradiegético enmarca los actos relatos del protagonista y los otros tres personajes que se han reunido, hasta ese momento, en la payada.

**e) Contrapunto entre Martín Fierro y el Moreno.** El recurso al *narrador extradiegético* reaparece en el canto 29. Una vez más, este relato funciona como un pasaje, pero ahora hacia el clímax en la payada. Primero, refiere el fin del relato de Picardía y pone en escena al personaje del Moreno, cuya actitud y gestos desafían a Martín Fierro. En seguida, anuncia el inicio del contrapunto:

Mas una casualidá,  
 Como que nunca anda lejos,  
 Entre tanta gente blanca  
*Llevó también a un moreno,*  
 Presumido de *cantor*  
 Y que se tenía por bueno.  
**(3887-3896)**

---

<sup>39</sup> Por estas características, si bien reconozco que el discurso del comandante está subordinado al discurso de Picardía, considero que no llega a constituir un relato por sí mismo, como ocurre con los discursos de Vizcacha y del Alcalde, enmarcados en el relato del hijo segundo de Fierro.

Tomó Fierro la guitarra,  
 Pues siempre se halla dispuesto,  
 Y así cantaron los dos  
 En medio de un gran silencio.

**(3913-3916)**

En el duelo verbal, que abarca todo el canto 30, los dos personajes alternan el uso de la palabra para responder a los retos que cada uno le plantea al otro. Fierro comienza el lance y pide a su oponente que resuelva acertijos (¿cuáles son los cantos del cielo, el mar y la tierra?), así como que defina un par de conceptos (el origen del amor y qué es la ley). Tras responder y recibir la aprobación de su contrincante, el Moreno revira con preguntas sobre cuatro conceptos más complejos (cantidad, medida, peso y tiempo). Sin embargo, Fierro sale avante y gana haciendo uso de una estratagema alfabética:

**MARTÍN FIERRO**

Ansí prepará, moreno,  
 Cuanto tu saber encierre;  
 Y sin que tu lengua yerre,  
 Me has de decir lo que emprende  
 El que del tiempo depende,  
 En los meses que train erre.

**(4373-4378)**

**EL MORENO**

He reclarao que en leturas

Soy redondo como jota;

No avergüence mi redota,

Pues con claridá le digo:

No me gusta que conmigo

Naides juege a la pelota.

**(4385-4390)**

Tras reconocer su derrota, el Moreno revela que ha venido a saldar cuentas con el “pendenciero” que asesinó al mayor de sus diez hermanos años atrás (4427-4438). Con altanería y alegorías burlonas, Fierro confirma a su adversario que es el hombre a quien busca y expresa que, aunque ya no busca peleas a su edad, no teme a quien lo rete a una. Ya que un relato marco lo introdujo, este duelo poético se inserta en aquél, es decir, tiene una relación de subordinación respecto del discurso del narrador.

**f) Consejos de Martín Fierro a sus hijos.** El *narrador extradiegético* aparece por tercera vez en el canto 31, que es último umbral antes del final de la obra. En este canto, se clausura el tiempo y el espacio de la *payada* donde cantan Fierro, sus dos hijos, Picardía y el Moreno.<sup>40</sup> A la mañana siguiente, resuelven separarse para buscar cada uno su sustento, pues son muy pobres para vivir juntos. En seguida, el narrador anuncia que el protagonista *hablará* a sus hijos una última vez antes de que todos se separen:

---

<sup>40</sup> He reservado el término *contrapunto* para designar específicamente el duelo verbal entre Martín Fierro y el Moreno. En tanto, los cuatro relatos precedentes (Fierro, Hijo mayor, Hijo segundo y Picardía), enmarcados en el relato del narrador extradiegético, adquieren la forma genérica de una *payada* (al respecto, ver arriba la nota 29).

Y antes de desparramarse  
 Para empezar vida nueva,  
 En aquella soledá  
 Martín Fierro con prudencia,  
 A sus hijos y al de Cruz  
 Les habló de esta manera:

**(4589-4594)**

A lo largo del canto 32, Fierro asume la voz por última vez para compartir con los tres jóvenes consejos que orienten su vida en una sociedad que ha marginado a los gauchos, y que les eviten desgracias como las que él ha padecido. Aquí también queda clara la subordinación del relato del gaucho al del narrador que lo enmarca.

**g) Relato marco del narrador-autor.** El canto 33 cierra la historia y la narración de manera peculiar. Una vez que Fierro concluye su relato, el *narrador extradiegético* aparece por cuarta y última vez para contar que el protagonista y los otros personajes toman, cada uno, el rumbo de los “cuatro vientos”, hacen una promesa secreta (que se niega a revelar) y cambian sus nombres para esconder sus culpas. Después de referir este último acontecimiento, el narrador hace una sorpresiva referencia a su propia situación narrativa: “Y ya dejo el instrumento/ con que he divertido a ustedes” (vv. 4799-4800). De esta manera, asume la figura de un *autor gauchesco* que se dirige a un público diverso.

Ahora bien, conforme avanza hacia el final, el discurso caracteriza tanto al narrador como al narratario de manera distinta a todo lo precedente en la obra. En primer lugar, la palabra del narrador se torna argumentativa, pues expone una serie de reflexiones sobre la condición vulnerable del gaucho, la posición abusiva de los potentados y la desigualdad abismal que los lleva a un conflicto permanente:

En su ley está *el de arriba*  
 Si hace lo que le aproveche-  
*De sus favores sospeche,*  
 Hasta el mismo que lo nombra-  
 Siempre es dañosa la sombra  
 Del árbol que tiene leche.

*Al pobre* al menor descuido  
 Lo levantan de un sogazo-  
 Pero yo comprendo el caso  
 Y esta consecuencia saco-  
*El gaucho es el cuero flaco*  
 Da los tientos para el lazo.

**(4841- 4852)**

En seguida, reaparece la autorreferencialidad, pero ahora no para indicar un canto, sino la actividad de un escritor: “no se ha llover el rancho/ donde este libro esté” (vv. 4857-4858). Además, el discurso presenta todo el contenido diegético bajo un aspecto durativo, abierto hacia un futuro indefinido, pues si bien el ciclo de Martín Fierro concluyó con su cambio de nombre, ahora el narrador, bajo de la figura de poeta gauchesco, promete que “en mi obra he de continuar / hasta dárselas concluida / si el ingenio o si la vida / no me llegan a faltar” (vv. 4867-4870).

Algunos de los críticos, como Borges (556) y Battistessa (26-27), ha identificado las últimas estrofas de la *Vuelta* con la voz de José Hernández. El análisis narratológico deja en claro que la situación narrativa corresponde a una ficción autorial cuyo propósito es actualizar una lectura virtualizada. Entonces, ¿cuál es el tipo de lector al que se dirige el narrador-autor?

¿Existe acaso más un destinatario virtual? En principio, hay que notar que, en la antepenúltima estrofa de la *Vuelta*, el enunciador no sólo se refiere a los acontecimientos de la vida de Fierro como obra de su pluma, sino como a su propia historia, destinada a ser preservada en la memoria colectiva:

Pues son *mis dichas desdichas*,

Las de todos mis hermanos-

Ellos *guardarán ufanos*

*En su corazón mi historia-*

Me tendrán en su *memoria*

Para siempre mis paisanos.-

**(4877-4882)**

En la penúltima y última estrofas también pide, con ironía, olvidar las críticas y no sentirse ofendidos “a aquellos que en esta historia/ sospechan que les doy palo” (vv. 4885-4886), es decir, a los jueces, policías, militares, políticos, ricos y, en general, hombres de poder, a quienes toda la obra exhibe como los responsables de las desgracias del gaucho. A ello, hay que agregar que, en el último canto de la *Vuelta*, los argumentos en favor de la clase campesina están dirigidos a un destinatario intermedio –ni al pobre gaucho errante ni al rico letrado–, sino a los “criollos” (4808), a quienes se propone un programa político:

Es el pobre en su orfandá

De la fortuna el desecho-

Porque naides toma a pechos

El defender a su raza-

*Debe el gaucho tener casa,*

*Escuela, Iglesia y derechos.-*

**(vv. 4823-4828)**

A continuación, presento la estructura que articula las situaciones narrativas y las historias en la *Vuelta*. El *relato marco* se distingue en el fondo (remarcado en color amarillo). Aparece, como en la *Ida*, primero en una fase virtual –narrador-narratario virtuales–. Al final del poema, en su fase explícita, un *narrador-autor extradiegético* asume como propia la *payada* y los *consejos*, que han reunido a Fierro y a los demás personajes (remarcadas en color naranja y reconocidas en retrospectiva al finalizar la lectura), para destinarla a su narratario como un libro. En dicho enclave, se encuentran coordinados, en el *nivel intradieético*, los discursos de los cinco personajes –Fierro, su hijo mayor, su hijo segundo, Picardía y el Moreno, señalados en color azul– que intervienen en la historia de base. Asimismo, se ve cómo el relato del hijo segundo subordina, a su vez, los discursos de Vizcacha y del Alcalde (ambos, en color verde), ubicados en el *nivel metadieético*:

<b>Relato marco</b> <b>Cantos 1 al 32</b> Narrador–narratorio <i>virtuales</i> Destina y cede la voz	
<b>Relato de Martín Fierro</b> <b>Cantos 1-10</b>	
Narrador–narratorios intradieгéticos “que voy en esta ocasión / a <i>mostrar</i> les que a <i>mi historia</i> / le faltaba lo mejor”.	Historia de la vida en el desierto Nivel metadieгético “Recordarán que con Cruz / para el desierto tiramos; / en la pampa nos entramos”.
<b>Final del 10 y canto 11</b>	
Narrador–narratorios intradieгéticos <i>Expresa coordinación</i> “Aquí están mis hijos (...) y <i>mientras tiempla el muchacho</i> / les contaré (...) / <i>este encuentro</i> ”.	Historia del reencuentro con sus hijos Nivel metadieгético “De mis hijos he encontrado / sólo dos hasta el momento”.
<b>Relato del hijo mayor – Canto 12</b>	
Narrador–narratorios intradieгéticos “Recordarán que quedamos / sin tener donde abrigarnos”.	Historia de su presidio Nivel metadieгético “y fuimos con la sumaria / a esa cárcel de malevos”
<b>Relato del hijo segundo – Cantos 13 al 19</b>	
Narrador–narratorios intradieгéticos “Lo que voy a decir / ninguno lo ponga en duda”. <i>Expresa subordinación</i> con dos relatos:	Historia de su deshucio Nivel metadieгético “pasé a poder de un tutor / que debía cuidar de mí”
<b>Vizcacha – Canto 15</b>	
Narrador–narratorio metadieгético	Consejos de Vizcacha Nivel meta-metadieгético
<b>Alcalde – Canto 17</b>	
Narrador–narratorio metadieгético	Historia sobre Vizcacha Nivel meta-metadieгético
<b>Relato marco</b> <b>Canto 20</b> Narrador–narratorio extradieгéticos Arribo de Picardía a la payada <i>Expresa coordinación y subordinación</i> de:	
<b>Relato de Picardía (hijo de Cruz)</b> <b>Cantos 21 al 28</b>	
Narrador–narratorios intradieгéticos	Historia de su vida Acusaciones del comandante Nivel metadieгético
<b>Relato marco</b> <b>Canto 29</b> Narrador–narratorio extradieгéticos Arribo del Moreno a la payada <i>Expresa coordinación y subordinación</i> de:	
<b>Contrapunto entre Martín Fierro y el Moreno</b> <b>Canto 30</b>	
Narrador–narratorios intradieгéticos	Retos e historia del Moreno Nivel metadieгético
<b>Relato marco</b> <b>Canto 31</b> Narrador–narratorio extradieгéticos Salida de Fierro con hijos para evitar duelo mortal <i>Expresa coordinación y subordinación</i> de:	
<b>Consejos de Martín Fierro a sus hijos y a Picardía</b> <b>Canto 32</b>	
Narrador–narratorios intradieгéticos	Consejos para evitar penas y desgracias Nivel metadieгético
<b>Payada y relación de consejos</b> <i>Nivel dieгético</i>	
<b>Relato marco</b> <b>Canto 33</b> Narrador–narratorios extradieгéticos Cierre de la historia y prospectiva	

**Figura 2.** Estructura narrativa de *La vuelta de Martín Fierro (Vuelta)*

### 2.3. Estructura discursiva

Hasta este punto, mi análisis dilucidó las estructuras estróficas y narrativas en *Martín Fierro* apoyándose en conceptos procedentes de la métrica, la retórica y la narratología. Sin embargo, en la relectura del poema, sobresalieron dos aspectos discursivos que muestran la composición heterogénea y compleja de la voz gauchesca. Uno de ellos es la *pluridiscursividad*, que se evidencia por la diversidad léxica que constituye el habla de Martín Fierro y los demás personajes.<sup>41</sup> El otro tiene que ver con un dispositivo de encaje de planos enunciativos, que deriva en una diversidad de roles tanto para emisores como para receptores de la poesía gauchesca. Para abordar estos elementos de la estructura enunciativa del poema, donde interactúan el enunciador y el enunciatario del discurso gauchesco, decidí ampliar mi marco teórico con conceptos procedentes del pensamiento de Bajtín y la semiótica de la praxis.

#### 2.3.1. Pluridiscursividad

La pluridiscursividad del lenguaje se hace patente en el discurso gauchesco.<sup>42</sup> Basta recordar que, incluso desde la *Ida*, por boca de Cruz, se advierten figuras *extrañas* en el relato de Fierro, pues el sargento opone al símil de las coplas que le brotan al cantor “como agua de manantial” –enunciado por su compañero en el Canto I, curiosamente cuando niega ser un letrado (vv. 49-54)– por uno más cercano a la experiencia rural: “de la boca se me salen [las coplas] / como ovejas del corral” (vv. 1885-1890).<sup>43</sup> En la *Vuelta*, el protagonista hace patente

<sup>41</sup> En el marco de la teoría bajtiniana del lenguaje, Tatiana Bubnova señala que la *pluridiscursividad* se identifica con la heteroglosia, es decir, con la pluralidad de lenguajes y discursos ideológicos que constituyen la realidad del lenguaje (108). El presente trabajo usa esta definición del concepto de pluridiscursividad para describir el conjunto heterogéneo de discursos que la escritura de José Hernández convoca en el seno de un mismo relato.

<sup>42</sup> Desde el siglo XX, la crítica ha identificado extranjerismos, cultismos y préstamos de otros sociolectos en el relato de Fierro, especialmente en la *Vuelta*. Martínez Estrada, por ejemplo, señala las palabras “papolitano” (napolitano) e “incalaperra” (Inglaterra) como exotismos. Asimismo, considera cultos o no usuales términos como “irresolutos”, “ponzoña”, “desasosiego” o “infiero” (143-44). Estas palabras, con una grafía deliberadamente incorrecta, contribuyen, por supuesto, al efecto de verosimilitud del habla rural recreada en la obra. No obstante, también forman parte de un discurso híbrido cuyo enunciador no se asume como letrado ni como pueblerino, pero tampoco habla como un simple cantor nato y analfabeta.

<sup>43</sup> No hay que perder de vista que la propia figura del poeta que se autodefine como productor de versos a su gusto es extraña a la antigua poesía de tradición oral, que se concebía como una creación colectiva. Dicha figura podría ser una incorporación moderna y consecuencia de una etapa histórica en la que el poeta popular, como señala Magis, ha tomado conciencia de su arte (*La poesía popular*).

que la característica que lo diferencia de otros payadores es que él canta para dar la opinión que otros callan:

Yo he conocido *cantores*  
 Que era un gusto el escuchar;  
 Mas *no quieren opinar*  
 Y *se divierten cantando*;  
 Pero *yo canto opinando*  
 Que es mi modo de cantar.

(vv. 61-66)

Al respecto, Borges y Guerrero (1979) reconocieron que la escritura hernandiana inscribe una diferencia que recorre todo el poema y se organiza como una red de oposiciones: entre el cantor nato y el cantor letrado (*Ida* vv. 49-54), el gaucho y el pueblera (*Vuelta* vv. 49-54), el campo del “hombre inorante” y la ciudad del “hombre estruido” (*Vuelta* vv. 55-60). De hecho, como argumentaré en los siguientes dos capítulos, la oposición que define el canto gauchesco en la obra se da entre el que canta por agradar al escucha y el que canta sin reservarse nunca su opinión, como se enuncia en la sexteta citada arriba.

En el apartado anterior, el análisis de la estructura narrativa resaltó la presencia de una instancia enmarcante que, distanciándose de las historias de los gauchos, destina todos los relatos de estos personajes a un enunciatario, que se concreta en diversos actores (pobre, rico o criollo). Sin embargo, es preciso postular otro plano enunciativo, un plano de la *escritura*, para observar el uso deliberado del sociolecto gaucho y la hibridación de discursos. Se trata de un plano que, si bien aparenta desaparecer bajo el relato del narrador-autor, articula la pluralidad de discursos que recorre la obra.

Este enfoque permite atender a la particularidad de una escritura propicia para la recepción tanto el ámbito letrado como en el iletrado. Esta escritura es, por ello, capaz de sostener la emergencia de una subjetividad, a la cual ya no le basta con organizar el mundo como una gramática de semejanzas y oposiciones entre la naturaleza y el hombre, pues se enfrenta a cada paso con las diferencias que le impone el mundo urbano, donde se emiten los discursos (legales y literarios) que lo clasifican para siempre como trabajador, votante, recluta o delincuente.<sup>44</sup>

### 2.3.2. Encajes enunciativos

En el ámbito de la crítica literaria, según refiere Dorra, hay consenso para señalar que la *Ida* estaba dirigida, en su edición príncipe, a políticos y hombres de letras, es decir, a un público ciudadano, mientras que la *Vuelta* se concibió para el consumo y la circulación entre un público predominante iletrado (“El libro y el rancho” 252-253). No obstante, a lo largo del poema, se configuran diversos roles actanciales tanto para el lector como para el autor.

Para abordar esta cuestión, podemos comenzar por distinguir, según los resultados del análisis hasta el momento, cuatro planos enunciativos en el texto, que corresponden a sendos géneros discursivos. Se trata de un dispositivo de encaje de cuatro planos enunciativos. Cada uno de estos genera un *juego de roles actanciales*, según el cual un mismo actor desempeña diversos roles de acuerdo con el nivel donde se encuentre. Consideremos, así, las siguientes relaciones:

- **Plano del prólogo.** Las *Cuatro palabras de conversación con los lectores*, texto firmado por Hernández, y que prologa a la *Vuelta* desde su primera edición (1879),

---

<sup>44</sup> La literatura gauchesca, en especial el *Martín Fierro*, exhibe el choque entre un mundo rural en extinción y otro urbano en ciernes. En la obra de Hernández, el protagonista es objeto de la violencia que sobre los gauchos ejercen el Estado (representado por los personajes de los jueces y los militares) para incorporarlos a la economía capitalista en desarrollo, ya sea como trabajadores ganaderos o como soldados. Desde este enfoque, Ludmer señaló que la imagen del gaucho como delincuente es el “efecto de diferencia” que surge del enfrentamiento de dos órdenes jurídicos: las leyes de leva y contra la vagancia –productos de la escritura– y el código gauchesco –de tradición oral– que había regido a las comunidades campesinas hasta la independización de Argentina como Estado-nación (21).

propone al lector un doble programa, educativo y poético, cuyo objeto es el gaucho cantor de la provincia de Buenos Aires:

Un libro que todo esto, más que esto, o parte de esto *enseñara sin decirlo, sin revelar su pretensión*, sin dejarla conocer siquiera, sería indudablemente un buen libro [...] *Saturados de ese espíritu gaucho* hay entre nosotros algunos *poetas de formas muy cultas y correctas*, y *no ha de escasear el género*, porque es una producción legítima y espontánea del país (Hernández 263-264).

En este plano, el cantor puede ser un mero receptor de la enseñanza del letrado (el gaucho cantor tradicional), o bien un agente de los programas didáctico y poético propuestos (el cantor gauchesco).

- **Plano del canto sentencioso.** A lo largo de las dos partes del poema, el cantor asume y ejerce una tradición paremiológica. La muestra más memorable, por su extensión y regularidad, se encuentra en canto 32 de la *Vuelta*.
- **Plano del canto de opinión.** Comprende principalmente los cantos inaugurales y finales de cada parte del poema. Ahí, el cantor asume y ejerce la modalidad definitiva del cantar gauchesco en *Martín Fierro* (el *cantar opinando*), como se condensa en la estrofa de la *Vuelta* citada arriba.
- **Plano del simulacro de escritura.** Si bien emerge en las figuras y vocablos procedentes de la cultura letrada a lo largo de las dos partes del poema, se realiza en el canto final de la *Vuelta*. Ahí, el *narrador autor* asume y ejerce un discurso predominantemente deliberativo e híbrido – mezcla del discurso popular con el discurso letrado –, que adquiere el aspecto de un simulacro de escritura, que se enuncia como “libro”.

El rol de enunciatario de este discurso puede ser asumido, al menos, por tres actores figurativizados como los “de arriba”, el “pobre” y los “criollos”. Sólo a este último grupo está destinado el programa político en pro de la incorporación del gaucho al proyecto del Estado nación argentino. En tanto, el paisano protesta y reclama, pero no tiene agencia para combatir a los poderosos. Por su parte, estos no tienen interés manifiesto en favorecer a los pobres, pues dependen de la explotación de su trabajo para mantener una posición social privilegiada.

Ahora bien, cada uno de los planos enunciativos descritos constituye isotopías figurativas que permiten la definición de sus correspondientes roles actanciales. Estos, como se vio, son asumidos por diversos actores. Pero, además, cada género discursivo se puede percibir ya como la proyección de programas –didácticos y poéticos– y prácticas –el canto sentencioso y el canto de opinión– que exceden los límites del texto enunciado en tanto que se sumergen en el sustrato cultural del discurso. En el capítulo 4, presentaré un esquema del *recorrido de integración* entre estos niveles semióticos que, por el momento, sólo aparecen como encajes enunciativos.

### Capítulo 3. Configuración del cuerpo en *Martín Fierro*

#### 3.1. Modalidades y modalización

La modalización y la aspectualización componen la actividad perceptiva y afectiva del cuerpo en tanto fundamento sensible del discurso. En este sentido, el análisis semiótico las ha abordado como “operaciones básicas” de la percepción<sup>45</sup>, cuyas “marcas” son captadas por la mirada del semiotista en los textos (*Aspectualidad* 156). La *aspectualización* puede ser descrita, desde este enfoque, como el despliegue de una *mirada* sobre los acontecimientos del enunciado y la enunciación. La *modalización*, que abarca también los dos niveles discursivos, puede estudiarse como un proceso bajo dos aspectos: uno *retrospectivo*, que comprende las precondiciones del hacer y el ser en el discurso; otro *prospectivo*, que se proyecta como la búsqueda de una identidad. En el presente trabajo, me enfocaré en las *modalidades* y la *modalización*, pues la descripción de este procedimiento fundamental permitirá explicar tanto el sustrato sensible del discurso como el proceso de subjetividad que en él se funda. Sin embargo, el análisis también mostrará que la modalización del discurso implica operaciones de aspectualización.

La modalización –observa Fontanille– tiene como efecto la suspensión del proceso de realización de un acto en provecho de sus condiciones previas (*El giro modal* 55). De esta manera, el discurso modalizado –acota Filinich– desplaza la significación hacia el dominio de la *adquisición de la competencia* (*saber, deber, poder o querer* hacer) por parte del sujeto (*Enunciación* 118). En este dominio, la distinción de las modalidades es una vía para conducir el análisis desde la dimensión pragmática hacia las dimensiones cognoscitiva y afectiva del discurso.

---

<sup>45</sup> En *Semántica estructural*, texto fundacional del análisis semiótico contemporáneo (publicado en 1966), Greimas propuso “considerar la percepción como el lugar no lingüístico en que se sitúa la aprehensión de la significación” (13). A partir de este planteamiento, los semiotistas se han interesado por el estudio y la reflexión sobre los fundamentos perceptivos y sensibles del discurso, tanto verbal como no verbal.

El estudio de las modalidades posibilita, en primer lugar, reconocer a los diversos sujetos que asumen la actualización de acciones, percepciones o pasiones en el discurso. Ello se debe a que la actividad de estos sujetos está determinada por las diversas modalidades (aléticas, epistémicas, deónticas, de poder y volitivas). En el análisis, entonces, se distinguirá el hacer modalizado de sujetos tanto en el nivel del enunciado como en el de la enunciación. Sin embargo, no se identificará la actividad en este último nivel con la del *sujeto de la enunciación* propiamente dicho, pues este es el presupuesto lógico de todo discurso y a él se reserva la modalidad declarativa fundamental: “yo te digo que”.

Para evitar confusiones, conviene retomar la propuesta de Fontanille, quien distingue entre el hacer de los sujetos del enunciado y el hacer de los *sujetos enunciativos*, que pueden ser de tipo pragmático (performador), cognoscitivo (observador) o tímico (sujeto pasional). Estos tres funcionan como “instancias intermediarias, entre la enunciación y el enunciado, que preparan las identificaciones del enunciatario” (*Les espaces subjectifs* 16). Se trata –precisa Filinich– de una segmentación del proceso enunciativo, la cual permite considerar por separado las tres dimensiones del discurso –pragmática, cognoscitiva y pasional, o *patémica*– donde actúa el sujeto de la enunciación; a cada una, se le atribuye un tipo de sujeto diverso, cuya actividad no se confunde con la acción enunciativa fundamental (*Descripción* 64).<sup>46</sup>

Las modalidades determinan, entonces, las precondiciones del hacer de los diversos sujetos de acción, tanto en el nivel del enunciado como en el de la enunciación. En este sentido, Fontanille (*Semiótica del discurso* 161) señala que toda acción enunciada presupone el acto que la produce y este, a su vez, los medios y la competencia (saber, deber, poder, querer... hacer) que el sujeto necesita para realizarlo. Por lo tanto, el hacer de los sujetos de la dimensión

---

<sup>46</sup> En esta tesis, se mantiene el uso del término enunciator para designar el actuar del sujeto pragmático o performador en el nivel del enunciado (el cantor que se refiere a su canto). En cuanto a la función del observador, se optará por los términos sujeto cognoscitivo y sujeto de juicio, a fin de señalar efectos específicos de las modalidades epistémicas en el texto. Asimismo, se hablará de sujeto pasional al referirse a la instancia que, por efecto de la modalización del ser, emerge y se desarrolla en un recorrido de búsqueda identitaria, autónomo respecto a los recorridos de los otros sujetos.

pragmática del discurso –según explica este semiotista– está dominado por una lógica de la transformación; el hacer en la dimensión cognoscitiva (donde circulan los saberes) está orientado por una lógica del descubrimiento y la aprehensión del conocimiento (sobre el mundo, sobre sí mismo y sobre la verdad, por ejemplo). Por su parte, la dimensión pasional se caracteriza por una lógica del acontecimiento, de manera que la actividad del sujeto patémico se presenta como un sobrevenir de los afectos y un devenir de las tensiones afectivas.

Ahora bien, Fontanille advierte que la dimensión pasional se asienta, como las otras dos, en la modalización del hacer, pero se configura bajo la forma agonal (de conflicto), que le es propia, mediante la modalización del ser, que sobredetermina a aquella y tiene un recorrido autónomo. Las modalidades que determinan la acción, en efecto, introducen los afectos en el discurso y abren el espacio donde la pasión puede desplegarse. Sirvan de ejemplos el *deber* (modalidad deóntica) o el *querer* (modalidad volitiva), que modifican el curso del *hacer* de un sujeto en el relato.

Las modalizaciones del hacer –señala el semiotista francés– constituyen, así, al sujeto, pero el ser de este es susceptible de una modalización de “segundo grado”, que no se reduce a expresar un simple deseo –S1 quiere emular a S2–, sino que proyecta la acción hacia el espacio imaginario de lo posible –S1 quiere ser aquel que hace igual de bien que S2– (*El giro modal* 63-64). Esta proyección constituye el *exceso modal* necesario para el inicio del recorrido pasional, aunque aún no es suficiente para el avance de este, pues hace falta el *conflicto modal* (querer ser y no poder ser el que hace, por ejemplo) que da forma a la pasión. Con todo, se evidencia ya el estatuto especial, de segundo grado, de la modalización del ser, así como la viabilidad de analizarla tanto con una mirada *retrospectiva* (hacia las condiciones subjetivas del ser en el discurso) como *prospectiva* (hacia las proyecciones del ser).

La modalización del ser, como la del hacer, tiene un efecto de suspensión de la acción enunciada, pero se distingue por potencializar las virtudes creativas del proceso. En general,

las modalidades establecen, entre la *actualización* de las acciones como *menciones* y la *realización* de estas como *eventos*, un espacio intermedio de *potencialización* del hacer en el discurso, en el cual existe un “conjunto de escenarios imaginarios que son potencialmente convocados por la modalización” (*El giro modal* 76). El proceso de la modalización del ser aprovecha este potencial de acción poniendo en escena a un sujeto que *puede, quiere o debe ser* y “accede, por ello, a un universo de creencias autónomo, independiente del universo de creencias del discurso narrativo que lo contiene”, el cual se presenta como un “universo de discurso de segundo grado (en el modo potencializado), que será o no aprovechado bajo la forma de una dimensión pasional” (77).

Desde esta perspectiva, Fontanille define la pasión como una “enunciación de segundo grado”, cuyo proceso puede ser indiferente al estado de cosas que presenta el programa narrativo del que procede (77).<sup>47</sup> Una pasión puede sugerirse en el discurso mediante la introducción de modalidades de la acción y la presentación de un exceso modal como proyecto identitario. Sin embargo, como se señaló más arriba, el desarrollo del recorrido patémico dependerá de que la pasión se configure en una estructura agonal, es decir, organizada mediante una sintaxis intermodal en el plano del contenido. Asimismo, tiene que expresarse a través de rasgos prosódicos, en particular tensivos y aspectuales, que den cuenta de la carga afectiva que moviliza al sujeto pasional (*Enunciación* 121).

Para concluir este apartado, quiero volver brevemente sobre el tema de la aspectualización. A este proceso, lo concibo en un vínculo de implicación con el de modalización, puesto que todo enunciado conlleva, a la par de un desplazamiento hacia las condiciones previas a la acción, un cambio del aspecto bajo el cual esta es mirada. Siguiendo la propuesta de Filinich, la aspectualización se puede analizar como la actividad de una

---

<sup>47</sup> Un caso ejemplar lo constituyen los celos, donde el sujeto pasional está desligado del estado de junción que existe entre los participantes, es decir, del espacio que sostiene el sujeto de enunciación en tanto que agente discursivo fundamental.

instancia denominada *observador* –se trata del sujeto enunciativo que actúa en la dimensión cognoscitiva, según la clasificación de Fontanille–, a quien el enunciador delega la facultad de la mirada, a través de la cual presenta el hacer como proceso y focaliza un momento u otro de ese devenir (*Aspectualización* 142). Las operaciones del observador “transforman la acción en proceso, el espacio en lugares y el desempeño actorial en cualidades” (143). En la presente tesis, son de particular interés tanto la aspectualización del hacer modalizado, que se enfoca como el devenir del sujeto en el tiempo, como la aspectualización del ser del sujeto modalizado, que se mira como una transformación del sujeto en sus atributos.

### 3.2. Modalización del hacer

La enunciación de *saberes* y de *creencias* señala las condiciones de conocimiento que determinan el desarrollo de la acción. Al hacerlo, el discurso pone en escena un *sujeto cognoscitivo*, que no se confunde con el sujeto de la enunciación –siempre implicado por el discurso– ni con los actores que ejecutan las diversas acciones enunciadas. Los predicados atribuidos a este sujeto modal están enmarcados en la *dimensión cognoscitiva* del discurso, que determina a la pragmática en tanto que es el lugar de la *adquisición de la competencia* de los sujetos del hacer (sujetos modalizados).

En este apartado, me centro en el análisis de la *modalización cognoscitiva* del hacer. Observaré primeramente los enunciados que manifiestan y ostentan la competencia modal del enunciador, es decir, el *saber hacer* que posibilita la comunicación del conocimiento, el *hacer saber*. Luego, atenderé las modalidades que determinan tanto la actividad persuasiva del enunciador (el *hacer creer*) como la interpretativa del enunciatario (el *confiar* y el *creer*).

### 3.2.1. Adquisición de la competencia

Tras las estrofas inaugurales –que inician con los versos “Aquí me pongo a *cantar*” (*Ida* 1) y “Atención pido al silencio” (*Vuelta* 1)–, el discurso vuelve sobre el acto del canto, suspende la sucesión de los hechos diegéticos y se *expande* en una *reflexión* sobre las condiciones que hacen posible el cantar.<sup>48</sup> Considérense las siguientes estrofas:

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.*<sup>49</sup>  
**(*Ida* vv. 49-54)**

Si no llego a treinta y una  
 De fijo en treinta me planto,  
 Y esta confianza adelanto  
 Porque recibí en mí mismo,  
*Con el agua del bautismo*  
*La facultá para el canto.*  
**(*Vuelta* 19-24)**

Estas sextillas describen la *adquisición de la competencia* que sustenta el canto, esto es, el *saber hacer*: innato, en la *Ida*, o don divino, en la *Vuelta*. De esta manera, la acción se enfoca desde la perspectiva de un sujeto que dirige la mirada hacia sí mismo como objeto de conocimiento. Fontanille plantea clasificarlo como un *observador*, en tanto que ejerce una

<sup>48</sup> En la *Ida*, esta especie de reflexión abarca los cantos I y tres estrofas del II, mientras que, en la *Vuelta*, se concentra en el I.

<sup>49</sup> Todos los resaltados en letras itálicas son míos a menos que indique que así están en las fuentes citadas.

actividad perceptiva y cognoscitiva a la vez, de manera que se orienta por la lógica del descubrimiento y la aprehensión (*Les espaces subjectifs*).

Resulta útil para el análisis recordar también la teoría de Philippe Hamon sobre el discurso descriptivo. Este semiotista considera que, en toda descripción, la modalidad del saber juega un papel preponderante sobre las modalidades pragmáticas o deónticas, por ejemplo, ya que este tipo discursivo implica competencias léxicas (saber de palabras), enciclopédicas (saber sobre el mundo) y taxonómicas (saber sobre la clasificación). Asimismo, advierte que, mientras las modalidades del hacer y del deber funcionan principalmente en el nivel del enunciado, las modalidades del saber abarcan también el nivel enunciativo y determinan las relaciones entre sus actantes (*Introducción* 124-125). De esta manera, el *hacer saber*, que corresponde al enunciadador, se sostiene en el *saber hacer* y busca, a su vez, *hacer creer* al enunciatario, es decir, ejercer la persuasión sobre él.

En *Martín Fierro*, la *manipulación* retórica se concreta en las sentencias que suelen contener los últimos dos versos de cada estrofa. Los dichos sentenciosos condensan saberes y opiniones que se presentan como verdades absolutas. Estos contenidos dan a la obra un particular tono sentencioso:

En el peligro ¡qué Cristos!

El *corazón se me enancha*,

Pues toda la tierra es cancha,

Y de esto naidés se asombre,

*El que se tiene por hombre*

*Ande quiera hace pata ancha.*

**(*Ida* 73-78)**

Y no piensen los oyentes  
 Que *del saber hago alarde*;  
 He conocido aunque tarde  
 Sin haberme arrepentido,  
*Que es pecado cometido*  
*El decir ciertas verdades.*

**(Vuelta 79-84)**

Tras la exhibición del *saber hacer*, la modalización persiste en la dimensión cognoscitiva para reforzar la apariencia de verdad y ganar la adhesión del enunciatario. En el exordio de la *Ida*, el sujeto magnifica su competencia verbal asociándola con una nueva cualidad, su valentía. Como es común en la tradición oral, la sentencia se construye como un *entimema*, es decir, como un “silogismo imperfecto o incompleto” (Beristain 269). Consta, así, de la expresión de un *antecedente* –“el que se tiene por hombre” (*Ida* v. 77)– y una *consecuencia* –“ande quiere hace pata ancha” (78)–, puesto que el contenido de una de las premisas está implícito (*el hombre puede hacer frente a cualquier peligro o dificultad*).

En este caso, hay que observar que, en los primeros dos versos de la estrofa en cuestión (*Ida* 73-78), el enunciador, mediante la actividad reflexiva del observador, afirma que, ante el peligro, su corazón se “enancha”, lo cual es un símbolo típico de la valentía. Esta aseveración orienta la conclusión de la sentencia y, de hecho, es el único soporte de la supuesta valentía del personaje. El enunciatario está llamado a creer, sin reservas, en la palabra del enunciador como una verdad necesaria, por lo cual predomina aquí la *modalidad alética*.

Por otra parte, en la estrofa de la *Vuelta* (79-84), el discurso actualiza la figura de la *preterición* –“Y no piensen los oyentes, / que del saber hago alarde”– para llamar la atención sobre la exhibición del saber que valida el canto del gaucho. En el remate de la estrofa, se presenta la promesa de un relato transparente y sin censura, puesto que el gaucho afirma que

no se arrepiente de haber dicho “verdades” aunque otros lo consideren un pecado. Esta última aseveración también detenta el estilo sentencioso típico de la obra.

### 3.2.2. Ostentación y persuasión

La validación del hacer enunciativo a través de la *ostentación* del saber hacer, así como la argumentación entimemática para persuadir al enunciatario, caracterizan la puesta en discurso de las modalidades del saber en los exordios inaugurales del *Martín Fierro*. No obstante, conviene señalar los elementos modales que diferencian la circulación del saber tanto en la *Ida* como en la *Vuelta*. Considérense, entonces, las siguientes estrofas de la primera parte de la obra:

Y sepan cuantos escuchan  
De mis penas el relato  
Que nunca péleo ni mato  
Sino por necesidad;  
Y que a tanta alversidá  
Sólo me arrojó el mal trato.

Y atiendan la relación  
Que hace un gaucho perseguido,  
Que fue buen padre y marido  
Empeñoso y diligente,  
Y sin embargo la gente  
Lo tiene por un bandido.

**(Ida 103-114)**

En la dimensión cognoscitiva, el enunciador refuerza la manipulación sobre el enunciatario, pues no sólo lo persuade de su *saber hacer* y de que la verdad se condensa en sus sentencias, sino que le demanda escuchar su relato completo y sin objeciones, como un *deber hacer*, pues se asume como sujeto de un discurso altamente atendible y difícil de combatir: un hombre de campo caído en desgracia como consecuencia de los abusos de las autoridades civiles y militares.

Desde esta perspectiva, actualiza el programa que desarrollará en la dimensión pragmática del enunciado, a lo largo de los primeros ocho cantos de la *Ida*: el paso de un estado de *padre de familia* a otro de “gaucho perseguido”. Así, al poner en discurso la perspectiva de la “gente” que lo juzga sin conocer su historia, opone un recorrido actualizado a otro potencializado: su transformación en “bandido” que merece un castigo judicial. Por otra parte, en la *Vuelta*, el discurso enfatiza la asunción de un punto de vista sobre el hacer enunciativo del sujeto:

Yo he conocido cantores  
 Que era un gusto el escuchar;  
 Mas *no quieren opinar*  
 Y se divierten cantando;  
 Pero *yo canto opinando*  
 Que es mi modo de cantar.

**(*Vuelta* 61-66)**

En la estrofa citada, el *saber hacer*, que determina el *hacer saber*, está sobremodalizado por la puesta en discurso de la “opinión” como elemento definitorio del cantar del gaucho respecto del de “otros” que divierten al público sin atreverse a opinar. Considero este acto como la asunción manifiesta de un “juicio o valoración” por parte del sujeto respecto de alguien o

algo (*Diccionario de la lengua*). Entonces, a diferencia de la *Ida*, donde se anuncia el programa de un relato de desgracias y su justificación, en la *Vuelta* el sujeto de enunciación se despliega, en la dimensión cognoscitiva, como un *sujeto de juicio* sobre la experiencia (en el nivel del enunciado) e incluso sobre el propio cantar (en el nivel de la enunciación):

El que va por esta senda  
 Cuanto sabe desembucha,  
 Y aunque mi cencia no es mucha,  
 Esto en mi favor previene;  
 Yo sé el corazón que tiene  
 El que con gusto me escucha.

(67-73)

El cantor ya no sólo reflexiona sobre la competencia que sustenta su hacer, sino sobre la facultad que le permite *discernir* y *evaluar* las cosas, independientemente de los límites de su habilidad para el canto y su saber sobre el mundo. Su saber no corresponde ahora a la competencia para el canto –natural o por don divino– ni se limita al conocimiento derivado de la experiencia del sufrir, como se enuncia en la *Ida*. De hecho, el cantor admite que su “cencia no es mucha”. Sin embargo, confía en el efecto de sus palabras sobre la dimensión afectiva de su enunciatario.

Posteriormente, el cantor insiste en que su relato no sólo está sustentado en el *saber cantar* o en el *querer cantar*, sino en un saber que, en las siguientes estrofas, aparece sobredeterminado por la modalidad alética:

Y no piensen los oyentes  
 Que del saber hago alarde;  
 He conocido aunque tarde  
 Sin haberme arrepentido,

*Que es pecado cometido*

*El decir ciertas verdades.*

Pero voy en mi camino

Y nada me ladiará,

He de decir la verdá,

De naides soy adulón,

*Aquí no hay imitación*

*Ésta es pura realidá.*

**(Vuelta 79-90)**

En el exordio de la *Ida*, la ostentación de la competencia para el canto está desplazada por un programa de justificación –ha matado por “necesidad” y a consecuencia del maltrato de los otros–, que contrarresta la sentencia social contra el gaucho –a quien la gente ve como un “bandido” que huye de la justicia–. En el exordio de la *Vuelta*, en cambio, el discurso pasa de la exhibición del *saber hacer* al anuncio de un *saber juzgar* que se define por la facultad de hacer valoraciones sobre el mundo. De esta manera, el gaucho rechaza que lo juzguen por alardear de su grado de saber, el cual ya ha minimizado, en las estrofas precedentes, al afirmar que es un hombre nacido en el campo y que su “cencia no es mucha” (v. 69). En contraste, asevera que su saber lo ha llevado a incurrir, a los ojos de la sociedad, en el pecado de “decir ciertas verdades”. Sin embargo, refuerza su asunción como sujeto de juicio y se impone el *deber decir* la verdad, como brújula ética de un proyecto que se contrapone al del adulón, que juzga y critica según el interés de quien le pague.

En el mayor grado de modalización alética, afirma que su canto es “pura realidá” y no es obra de imitación, como la del poeta letrado según el canon mimético. Con esta sobremodalización, el relato del gaucho en la *Vuelta* se presenta como una *verdad necesaria*,

pues se pretende desarrollarlo como relación de la “realidad”, es decir, independiente de las contingencias del mundo. De esta manera, se impone tanto un programa para el enunciador como uno para el enunciatario:

Y el que me quiera enmendar

Mucho tiene que saber-

Tiene mucho que aprender

El que me sepa escuchar-

Tiene mucho que rumiar

El que me quiera entender.

**(Vuelta 91-96)**

En la segunda parte de *Martín Fierro*, al programa del relato anunciado desde la primera estrofa, que se asocia con la historia del protagonista en la pampa y su regreso a la civilización, se superpone, entonces, un programa epistémico. El primero es pragmático y será regido, como se explicó más arriba, por la lógica de la acción y la transformación, mientras que el segundo, epistémico, estará orientado por una lógica del descubrimiento y la aprehensión. En el caso del enunciador y su relato, este segundo proyecto implica que la “verdad” deberá ser presentada como un objeto que es captado y mostrado. Para el enunciatario, se impone el deber de escuchar con atención para aprender y, más allá del ámbito de la comunicación oral, un programa de lectura para entender lo que intenta decirle el enunciador. Ante tal proyecto, el análisis arriba a la antesala de la modalización del ser, pues ya no se encuentra sólo ante enunciados modales que modifican el curso del hacer en el discurso, sino que determinan el devenir del sujeto imponiendo una búsqueda identitaria.

### 3.3. Modalización del ser

El paso de la *modalización del hacer* a la *modalización del ser* está indicado por enunciados que manifiestan excesos modales y sugieren recorridos identitarios, que el sujeto puede continuar o no. Si persiste la sobredeterminación sobre el ser del sujeto, este necesariamente llegará a una etapa agonal, donde se manifestará un conflicto entre las modalidades del ser y del hacer. Para alcanzar su objeto modal, independiente de los objetos de valor del recorrido pragmático, o cambiar de objeto, el sujeto deberá entrar en una etapa de resolución del conflicto intermodal. Así, en el presente subcapítulo, mi análisis de *Martín Fierro* recorre las fases del proceso de modalización del ser.

#### 3.3.1. Proyecto identitario

Descrita la modalización del hacer en los exordios de ambas partes de *Martín Fierro*, conviene observar que la dinámica modal va más allá de plantear programas pragmáticos o epistémicos. La asunción de un punto de vista por parte del enunciador, para la circulación del saber con fines de persuasión, muestra ya un *exceso modal*. En la *Ida*, el protagonista termina su exordio presentándose no sólo como el cantor de un relato de penas y su justificación, sino como un sujeto cuya experiencia de desdicha no tiene comparación, es decir, como un *querer ser el que más ha sufrido* y, por lo tanto, el más autorizado ante su auditorio:

Ninguno me hable de penas

Porque yo penando vivo-

Y naides se muestre altivo

Aunque en el estribo esté,

Que suele quedarse a pie

El gaucho más alvertido.

Junta esperencia en la vida  
 Hasta pa dar y prestar,  
 Quien la tiene que pasar  
 Entre sufrimiento y llanto;  
 Porque nada enseña tanto  
 Como el sufrir y el llorar.

**(Ida 115-126)**

Una aspiración semejante, aunque con enfoque diferente, se presenta en el exordio de la *Vuelta*, donde el cantor se reconoce como sujeto de juicio y asume una posición casi imbatible para opinar sobre sí mismo y sobre el mundo. Esta posición, como mostré en el análisis del apartado 3.2.2, resulta de un entramado entre las modalidades epistémicas, deónticas y aléticas. Estas últimas sobredeterminan el saber al grado de que el enunciador demanda la mayor atención y discernimiento para comprender la “verdad” de su relato, el cual rechaza inscribir en el canon mimético. En términos modales, se proyecta como aquel capaz de *ser el que mejor juzga* y, por lo tanto, el que es capaz de ofrecer un acceso privilegiado al entendimiento de la realidad. De manera recíproca, impone al enunciatario la aspiración de *ser aquel que entienda a cabalidad las verdades* que intentará presentar.

Estos proyectos identitarios están enunciados al igual que los pragmáticos y epistémicos, pero no se confunden y establecen vínculos diversos entre ellos. Entre los recorridos de acción y los de conocimiento predominan la coherencia y los objetos comunes, por lo que ambos avanzan de manera paralela, sin mayores confrontaciones. Así, por ejemplo, el trayecto que va de la adquisición de la competencia –el saber cantar– a la persuasión –el hacer creer– acompaña y fundamenta el desarrollo de la acción enunciativa (el canto) y su contenido (la historia). En cambio, los recorridos de identidad, mediante la modalización del

ser, se perciben como irrupciones que contradicen, desvían e ignoran los otros programas, en un proceso autónomo que comprende tanto las condiciones sensibles del ser del sujeto como los proyectos para su transformación. En el siguiente apartado, mostraré a detalle los conflictos que desencadena la modalización del ser desde la perspectiva del gaucho cantor, considerado como sujeto de hacer y sujeto de padecer.

### 3.3.2. El conflicto del gaucho

En este punto del análisis, conviene volver sobre una observación elemental a la que se ha hecho referencia en el capítulo primero de esta tesis. Se trata de tener en cuenta, como resalta Dorra, que el poema hernandiano se enuncia como un canto y un cuento (*La voz como forma* 101) desde las primeras estrofas. En este sentido, Jitrik ha considerado que los cantos inaugurales de cada parte de la obra –la *Ida* y la *Vuelta*– conforman sendos “recitativos” que se demoran en el “tema del canto” mediante una reflexión sostenida sobre la definición y la constitución de este acto (*El tema del canto* 23).

He denominado exordios a tales recitativos a fin de destacar su función de captar la atención y disponer el ánimo del receptor. En ellos, señalé cómo el discurso produce el efecto de suspender la sucesión de los hechos que conforman la historia (el cuento) para enfocarse en la descripción de las condiciones y proyecciones de la acción a través de las modalizaciones (el canto). La mención del canto no se queda, entonces, en los límites de la mera *enunciación enunciada* (“Aquí me pongo a cantar” o “Voy a contarles mi historia”), sino que da pie a la *reflexión* sobre la competencia (“Canto desde el vientre de mi madre” o “Canto desde el bautismo”), las motivaciones (“El cantar consuela una pena extraordinaria” o “El canto despierta del sueño del desierto”) y los objetivos del propio cantar (Hacer la relación del “gaucho perseguido” o contar lo vivido en la huida al desierto). Asimismo, suscita la

proyección de búsquedas identitarias (ser el cantor cuya relación sea incontestable o ser el gaucho cuyo canto revele la verdad de las cosas).

Queda claro que la reflexión sobre el propio decir constituye un desplazamiento del nivel del enunciado hacia el nivel de la enunciación. En términos del análisis semiótico, se trata de una operación de *embrague* que se opone al *desembrague* que funda el discurso. Si el *desembrague* es la necesaria proyección del sujeto de enunciación fundamental (yo-aquí-ahora) en un sujeto enunciado (él-allá-entonces), el *embrague* es el simulacro de un retorno a ese origen.

Desde esta perspectiva, Dorra identifica en los relatos la presencia de una “deriva afectiva” que los hace ir de la peripecia del personaje a la “peripecia de la voz”, al grado de que esta domina la escena como presente y primera persona, de manera que todo el contenido relatado aparece bajo la forma de una “verdad emocional” y, por lo tanto, “irrefutable”. En el caso de *Martín Fierro*, hay que enfatizar que el paso hacia el protagonismo de la voz conlleva modalizaciones que no sólo operan sobre la acción enunciativa en los cantos inaugurales, sino sobre todas las acciones enunciadas a lo largo del relato, puesto que se presentan como incontestables (por ser la relación del ser más desdichado) o de plano como verdades universales (por ser contadas desde una posición en la que el canto equivale a la realidad).

En los cantos que siguen a los exordios, tanto en la *Ida* como en la *Vuelta*, los hechos narrados aparecen, entonces, determinados por las modalizaciones del hacer y del ser enunciadas en las estrofas inaugurales, pero también *aspectualizados*, como momentos de procesos o acontecimientos disruptivos. De esta manera, en la primera parte de la obra, el protagonista, Martín Fierro, objetiva su pasado como un recorrido de la felicidad a la desgracia, cuyas causas intenta dilucidar. En su acto de rememoración, el gaucho contará su vida *como* trabajador ganadero (canto II), *como* recluta forzado (cantos III, IV y V), *como* desertor (canto VI), *como* asesino en sus borracheras (cantos VII-VIII) y *como* prófugo de la justicia (canto

IX). En suma, realiza un acto de *alienación* que le permite verse *como* otro, puesto que se niega a aceptar el calificativo de “bandido” que le impone la sociedad. Sólo se reconoce como “arrojado a la adversidad” y “perseguido”. La actividad alienante le permite articular diversos sucesos de su vida en el marco de un programa de relación de penas, pero también lo inscribe en el marco de un proceso de aprendizaje, en el cual uno de los momentos clave es el reconocimiento de la condición enajenada de su trabajo:

Dende chiquito gané  
 La vida con mi trabajo,  
 Y aunque siempre estuve abajo  
 Y no sé lo que es subir-  
 También el mucho sufrir  
 Suele cansarnos- barajo!

**(Ida 973-975)**

Ahora bien, si la modalización del hacer constituye, en primera instancia, la identidad del sujeto, esta es susceptible de sobredeterminación por parte de la modalización del ser. En la estrofa precedente, la acción de ganarse la vida está modalizada por el trabajar; a su vez, el trabajar para sustentar la vida está determinado por un saber –“no sé lo que es subir”–, que se corresponde con el proyecto identitario del máximo saber a partir de las penas (“Nadie me hable de penas”), enunciado en el exordio de la *Ida*. Sin embargo, también irrumpe el efecto del cansancio, enfatizado por la interjección “barajo”, que remata la estrofa. Así, aunque la experiencia enunciada se enmarca en el proceso de la relación de penas, e incluso puede inscribirse en el recorrido de aprendizaje concomitante, el reclamo final da cuenta de un sujeto que permanece en conflicto afectivo con una realidad que reconoce, pero no que no acepta.

Otro momento clave donde la modalización del ser pone en conflicto identitario al sujeto ocurre en el canto X, con la irrupción la voz de Cruz como contrapunto a la de Fierro,

pues se trata de una intervención de otra instancia que matiza la soberanía del protagonista. “Amigazo, para sufrir / han nacido los varones” (vv. 1687-1688), le dice el sargento al gaucho perseguido en un tono ambiguo, entre la burla y la simpatía. Con estas palabras, se pone en discurso la certeza sensible como anclaje de la experiencia y la verdad. El cuerpo se opone a la voz, que a la vez se ha opuesto al mundo en un intento por comprenderlo, y la supera por un momento.

Como consecuencia, Fierro ya no sólo se rememora como sujeto de padecer, sino que se proyecta como gaucho libre en una pampa imaginada, apenas avizorada en sus bordes. En esta proyección, determinada por la modalización del ser del sujeto, la voz está contrapunteada en su soberanía y autonomía; se percibe su inflexión como resultado del deseo, hasta el punto en que Fierro ejecuta una especie de muerte simbólica al romper su guitarra y enajenar su canto, que es retomado por el narrador que cierra la *Ida*, y vuelve al silencio del cuerpo.

#### 3.4. El devenir del cuerpo

La *Ida* comprende el recorrido de un gaucho que va del desvelo por las penas que lo aquejan al sueño en la vigilia por un futuro en libertad. La *Vuelta*, en cambio, plantea un despertar del sueño del desierto como condición para que el canto gauchesco devenga *verdad*. Para ello, el gaucho se presenta como payador, que regresa a vivir y trabajar en los márgenes de la civilización, tras su desastrosa experiencia con los indios pampas. Opone, así, su canto tanto al canto del “pueblero” como al canto del “adulón”. Asume, para distinguirse sobre todos los demás, el “cantar opinando” como actividad que se presenta como equivalente de la realidad.

Estos recorridos del sujeto están constituidos por oposiciones binarias. La crítica literaria, como expuse en el primer capítulo, ha señalado reiteradamente la oposición entre las figuras del gaucho que busca la libertad en la *Ida* y del gaucho que, en la *Vuelta*, quiere

insertarse en la sociedad que lo ha marginado. Menos abordada ha sido la aparente contradicción entre la voz sentenciosa y autónoma, que se configura en el nivel de la enunciación desde la primera parte del poema, y el relato de penas, denuncia y justificación, que se proyecta en el nivel del enunciado.

Al respecto, el análisis de las modalizaciones, en los apartados precedentes, ya ha identificado una oposición entre los recorridos pragmáticos, determinados por las modalizaciones del hacer, y los identitarios, derivados de las modalizaciones del ser. Estos, definidos como enunciaciones de segundo grado, establecen relaciones tensivas en la medida en que articulan valores diferenciales entre las dimensiones de la sensibilidad y de la inteligibilidad.

Para dar cuenta tanto de las oposiciones como de las tensiones constitutivas del recorrido de la significación retomé los principios de dos modelos semióticos: el *cuadrado semiótico* y la *estructura tensiva*. El cuadrado visualiza la articulación de las categorías semánticas profundas en el discurso. La estructura tensiva, por su parte, presenta las correlaciones entre las dimensiones de la intensidad (lo sensible) y de la extensión (lo inteligible), que son la base todo discurso; además, muestra la articulación de los valores y las posiciones actanciales que resultan de dichas relaciones.

Estos modelos no se reducen a representaciones o visualizaciones “externas” de las estructuras o las tensiones “internas” del texto. Retomando la lección de Saussure a propósito de la visualización del signo lingüístico, hay que recordar que “es el punto de vista el que crea al objeto” (*Curso* 36), es decir, que este no precede a la teoría semiótica ni existe de manera autónoma respecto de ella. Así, el punto de vista de la enunciación en acto, que fundamenta mi análisis textual, ha producido una imagen dinámica del discurso.

### 3.4.1. Esquematización de las oposiciones

El cuadrado semiótico permite esquematizar las oposiciones identitarias en *Martín Fierro*. Ya he señalado que el exordio de la *Ida* presenta una aparente contradicción entre el *canto* y el *cuento*: el gaucho cantor afirma, primero, vivir tan libre como “el ave” y, luego, anuncia su relato como “gaucho perseguido”:

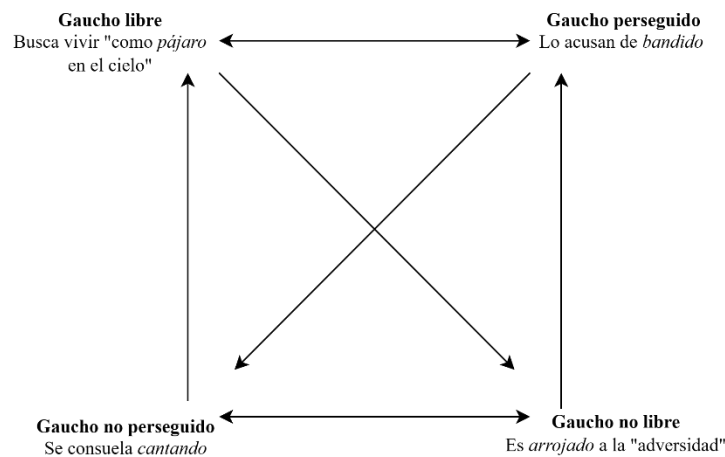
Mi gloria es vivir tan libre  
Como el pájaro del Cielo,  
No hago nido en este suelo  
Ande hay tanto que sufrir;  
Y naides me ha de seguir  
Cuando yo remonto el vuelo.

Y sepan cuantos me escuchan  
De mis penas el relato  
Que nunca péleo ni mato  
Sino por necesidad;  
Y que a tanta alversidá  
Sólo me arrojó el mal trato.

Y atiendan la relación  
Que hace un gaucho perseguido  
Que fue buen padre y marido  
Empeñoso y diligente,  
Y sin embargo la gente  
Lo tiene por un bandido.

## (vv. 91-114)

Desde el canto inaugural del poema, es posible articular, en un primer acercamiento, la oposición de términos *contrarios* en la *categoría del gaucho* (gaucho libre y gaucho perseguido); la oposición de los *subcontrarios* (gaucho no perseguido y gaucho no libre); la oposición de términos contradictorios en un *esquema positivo* (gaucho libre o gaucho no libre); la oposición de contradictorios en el *esquema negativo* (gaucho perseguido o gaucho no perseguido), así como las relaciones de la *deixis positiva* (gaucho no perseguido con gaucho libre) y la *deixis negativa* (gaucho no libre con gaucho perseguido):



**Figura 3.** Esquema de categorías en la *Ida*

A partir de esta esquematización de las oposiciones, se puede hipotetizar que el recorrido del *gaucho perseguido* consiste en el desplazamiento de aquel que vive tan libre como un *pájaro* hacia aquel que es señalado como un *bandido* por la sociedad:  $s1 \rightarrow -s1 \rightarrow -s2$ . Tal recorrido se *realiza* entre los cantos II y XII, que comprenden los relatos de Fierro y de Cruz. Hay, así, un desplazamiento del nivel de la enunciación (canto) al nivel del enunciado (cuento), que permite al gaucho cantor exponer y justificar su condición de prófugo de la justicia.

Por otra parte, sólo hasta el último canto de la *Ida* (el XIII), el discurso *actualiza* el segundo recorrido, que había mantenido en potencia desde el canto inaugural. Esto es, el recorrido del gaucho que, en su búsqueda de vivir libre como un pájaro, huye hacia la pampa

y deja de relatar sus penas: s2→ -s2→ -s1. Aparece, así, la figura del gaucho que rompe su guitarra y abandona la civilización con la esperanza de vivir entre los indios. Existe la posibilidad de un nuevo canto –ya no de penas– que dé cuenta del gaucho libre. De hecho, el narrador extradiegético promete dar nuevas “noticias” sobre los dos gauchos. En suma, el recorrido del gaucho libre queda sólo actualizado, en estado de emergencia, pero no de realización.

Ahora bien, el canto inaugural de la *Vuelta* transforma las figuras identitarias del discurso gauchesco y sus relaciones. En este punto, el cuadrado semiótico ayuda a articular la *categoría del gaucho cantor* y permite visualizar nuevos recorridos que ella actualiza. Consideremos, en este sentido, la siguiente selección de estrofas:

Canta el pueblero.... y es pueta;

Canta el gaucho... y ay! Jesús!

Lo miran como avestruz

Su inorancia los asombra;

Mas siempre sirven las sombras

Para distinguir la luz.

**(55-60)**

Yo he conocido cantores

Que era un gusto el escuchar;

Mas no quieren opinar

Y se divierten cantando;

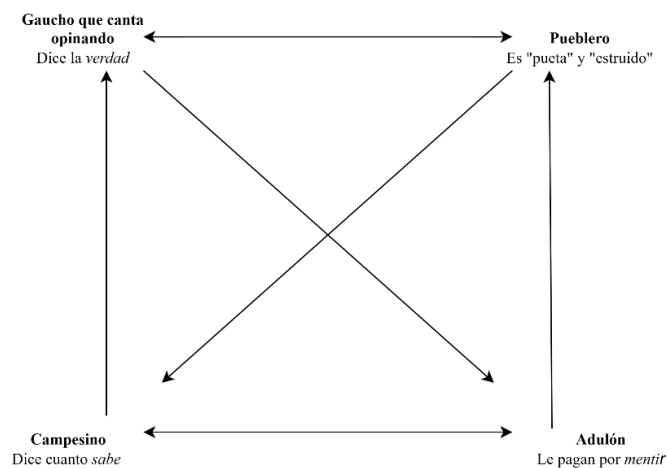
Pero yo canto opinando

Que es mi modo de cantar.

**(61-66)**

Pero voy en mi camino  
 Y nada me ladiará,  
 He de decir la verdá,  
 De naides soy adulón,  
 Aquí no hay imitación  
 Ésta es pura realidá.  
 (79-90)

Los términos identitarios que presenta el canto inaugural de la *Vuelta* y sus relaciones de oposición se pueden esquematizar de la siguiente manera:



**Figura 4.** Esquema de categorías en la *Vuelta*

El cuadrado visualiza dos recorridos planteados en el canto inaugural de la *Vuelta*. Uno se queda apenas actualizado y no se realiza en el poema: el del gaucho que opina y se transforma en pueblero. El otro comprende el desplazamiento del *canto del pueblero*, que es “estruido” (una referencia al “cantor letrado” de la *Ida*) y cuyo complementario es el *adulón*, hacia el canto del *gaucho que canta opinando*. Este siempre dice la *verdad* y cuyo complementario es el campesino que dice cuanto *sabe*, pese a su “inorancia” en comparación con el hombre de pueblo. Tal recorrido resulta en una figura que, como mostraré en los

siguientes párrafos, puede ser analizada como una posición actancial susceptible de ser asumida por diversos actores en el discurso gauchesco.

### 3.4.2. Esquemmatización de la voz y el cuerpo

Mi recurso al modelo del cuadrado semiótico me permitió un primer acercamiento a las categorías semánticas que se articulan en la primera y la segunda parte del poema. Sin embargo, en la *Vuelta*, la puesta en equivalencia del “cantar opinando” del gaucho con la “pura realidad” aumenta la oposición entre canto y cuento —que ya hemos visto— y, sobre todo, conlleva una ascendencia de la correlación tensiva entre lo sensible y lo inteligible, que había determinado el ritmo de la voz poética desde el canto inaugural de la *Ida*.

El enfoque semiotensivo ofrece elementos para explicar el paso de las estructuras profundas a las estructuras superficiales en términos de la dinámica de los *modos de existencia* y las *variaciones de la asunción* de las magnitudes semióticas que ellas ponen en juego. Por un lado, muestra la heterogeneidad y el espesor discursivo del texto en tanto lugar de coexistencia de formas y figuras virtualizadas y realizadas, así como las actualizadas y potencializadas. Paralelamente, evidencia la intensidad de la asunción y la extensión del reconocimiento de dichos contenidos. Abarca el plano de la expresión y el plano del contenido, así como el objeto semiótico y el sujeto de la enunciación.

Para verificar esta perspectiva, la semiótica ha teorizado sobre una *retórica tensiva*. Esta describe las tensiones entre cuatro modalidades de existencia de las magnitudes que se presentan en el discurso. En primer lugar, se distingue la tensión entre las formas realizadas en el discurso y las que permanecen virtualizadas en el sistema que cada acto de enunciación pone en funcionamiento. Luego, para observar la dinámica discursiva en el seno de una cultura, se ha planteado discernir la actualización y la potencialización de formas semióticas como modos de existencia mediadores entre la virtualidad del sistema y la realidad del discurso. Así, las

formas actualizadas emergen de la virtualidad del sistema hacia su realización en el discurso enunciado, mientras que las formas potencializadas declinan desde su realización hacia su fijación en el uso y posterior virtualización en el sistema (*Semiótica del discurso* 238-239)

La emergencia y la asunción del *cantar opinando* como modalidad ejemplar respecto de las demás prácticas con las que se compara obedece al recorrido de constitución de la subjetividad, que reconstruí dando cuenta de la esquematización de las tensiones a lo largo de las dos partes de *Martín Fierro*. Se trata de mi propuesta para evidenciar las relaciones tensivas que constituyen el devenir del cuerpo, y no una representación externa de supuestas estructuras depositadas en el texto.<sup>50</sup>

Las siguientes tablas presentan las correlaciones tensivas que identifiqué tanto en la *Ida* como en la *Vuelta*. Muestro, para empezar, los valores que, en la primera parte del poema, corresponden a *posiciones actanciales extremas* susceptibles de ser asumidas por diferentes actores:

		<b>Sí cuerpo propio</b> (extensión)	
		Concentrada	Difusa
<b>Mí carne</b> (intensidad)	Fuerte	Gaicho en pena <i>Fierro</i>	Gaicho alzado <i>Cruz</i> <i>Fierro</i>
	Débil	Gaicho matrero <i>Fierro</i> <i>Cruz</i>	Gaicho sentencioso <i>Fierro</i> <i>Cruz</i>

**Figura 5.** Tabla de correlaciones tensivas en la *Ida*

Como adelanté en la *introducción* de la presente tesis, la instancia del *mí carne* se proyecta desde el eje de la intensidad hacia el eje de la extensión, que es la dimensión donde el cuerpo propio se despliega. En la *Ida*, las correlaciones inversas definen, por una parte, la posición del *gaicho en pena* (valencias de intensidad fuerte y extensión concentrada), es decir,

<sup>50</sup> Los esquemas y los diagramas de la semiótica presentan la producción de un pensamiento enmarcado en una episteme, de manera que no se los puede confundir con meras representaciones o ilustraciones del texto (Solís Zepeda 111). La esquematización permite visualizar, así, la proyección del punto de vista asumido sobre el objeto reconstruido mediante el análisis.

de aquel que, desde el canto inaugural, anuncia las condiciones y los propósitos de cantar su “pena extraordinaria”; y, en el otro extremo, articulan la posición del *gaucho sentencioso* (valencias de intensidad débil y extensión difusa), quien condensa en sentencias su visión del mundo como una red de semejanzas entre la naturaleza y el espíritu. Este procedimiento es característico tanto del relato de Fierro, entre los cantos I y IX, como del relato de Cruz, que comprende los cantos X al XII.

Las correlaciones directas, en un extremo, definen la posición del *gaucho matrero* (valencias de intensidad débil y extensión concentrada), que juega con el peligro y está cercano a una muerte violenta. En el otro extremo (valencias de intensidad fuerte y extensión difusa), articulan la posición del *gaucho alzado*, que huye hacia el desierto buscando vivir sin ser perseguido por la justicia ni obligado al trabajo asalariado de la milicia. Este recorrido comprende el relato de Cruz y la intervención final de Fierro a lo largo de los cantos X, XI, XII y XIII. Su punto *estallante* corresponde al rompimiento de la guitarra por parte del protagonista.

En cuanto a la *Vuelta*, los valores y las posiciones extremas que identifiqué se muestran en la siguiente tabla

		Sí cuerpo propio (extensión)	
		Concentrada	Difusa
Mí carne (intensidad)	Fuerte	Gaicho pendenciero <i>Fierro</i> <i>Moreno</i>	Gaicho angustiado <i>Hijo segundo</i>
	Débil	Gaicho que vuelve del desierto <i>Fierro</i>	Adulón <i>Otros</i>

**Figura 6.** Tabla de correlaciones tensivas en la *Vuelta*

Las correlaciones inversas definen, en un extremo, la posición del *gaucho pendenciero* (intensidad fuerte y extensión concentrada), quien defiende su honor a cuchilladas ante la menor ofensa. En el otro extremo, se define la posición del *adulón* (intensidad débil y extensión difusa), opuesto del gaucho que emite su opinión sin reservas, pues buscar igualar su canto a la *verdad*.

Por su parte, las correlaciones directas articulan la posición del gaucho que retorna “como dormido” del desierto tras haber vivido cautivo entre los pampas (intensidad débil y extensión concentrada), narrada entre los cantos 2 y 10. Asimismo, constituyen el extremo del *gaucho angustiado*, cuya expresión ejemplar está en el relato del hijo segundo de Fierro. En el canto 18, el vástago del gaucho tiene una pesadilla de “perros, viejos y guascas” (v. 2744) en medio de los obstáculos que le impone un juez para acceder a la herencia que le ha dejado una tía. Este tipo de manifestaciones somáticas de la angustia son puntuales y están contenidas por la presión de la coherencia del discurso gauchesco.

Ahora bien, las categorías identitarias del *gaucho que canta su pena (Ida)* y del *gaucho que canta opinando (Vuelta)*, que armé en la sección anterior, también pueden ser consideradas desde la perspectiva semiótica, es decir, como enunciaciones en acto y atendiendo a su base sensible. Para ello, tendrían que articularse a través de las correlaciones entre la substancias del *cuerpo propio*, que conforman las zonas de constitución de las identidades y las idiosincrasias (*Soma y sema* 91-92). Hay que recordar que el *sí ídem* da identidad al actante – que se reconoce como *el mismo*– mediante procedimientos inteligibles. Comprendería, así, las valencias de la captación, que opera sobre la extensión, donde el *cuerpo propio* percibe similitudes y diferencias. Por su parte, el *sí ipse* construye la identidad mediante la constancia de una intensidad que lleva al actante a reconocerse como *el mismo* y, a la vez, como *otro*. De esta manera, se constituye por las valencias de la mira, que opera sobre la intensidad, donde se suscitan los acontecimientos que afectan al cuerpo del actante.

La siguiente tabla da cuenta de las correlaciones entre las dos subinstancias que construyen la identidad del *sí cuerpo propio*, y presenta las posiciones actanciales que aquellas definen tanto en la *Ida* como en la *Vuelta*:

		Sí ídem (captación)	
		Restringida	Extensa
Sí ipse (mira)	Intensa	Pueblero <i>Otro</i>	Gaicho que canta opinando <i>Fierro</i> <i>Cruz</i> <i>Hijos de Fierro</i> <i>Picardía</i> <i>Moreno</i>
	Débil	Gaicho en la adversidad <i>Otro</i>	Gaicho que canta su pena <i>Fierro</i> <i>Cruz</i>

**Figura 7.** Tabla de correlaciones tensivas en *Martín Fierro*

El *pueblero* y el *gaicho en la adversidad*, que definí anteriormente como opuestos contrarios, se muestran ahora como posiciones actanciales, articuladas por las correlaciones inversa y directa, respectivamente. Ambos se distinguen por su intensidad de mira y coinciden en su bajo grado de captación. Tales correlaciones –mira intensa y captación restringida; mira débil y captación restringida– los constituyen como lo ajeno al *sí mismo* en cada parte del poema, es decir, como el otro implicado en el cuerpo propio.

En efecto, las posiciones actanciales contrarias comparten un alto grado de captación, es decir, se distinguen por su despliegue en la dimensión de lo inteligible, donde se construye la identidad del *sí ídem*. Esta subinstancia permite al actante reconocerse como el mismo de siempre, aunque permanece en relación con el *sí ipse*, que tiende a verse como otro. Así, el valor del *gaicho que canta su pena* está definido por una mira de intensidad débil, que corresponde al paso de la exaltación del gaicho en pena a la contemplación sosegada del mundo por parte del gaicho sentencioso. En tanto, la posición del *gaicho que canta opinando*

se articula en una correlación directa entre la captación extensa y la mira intensa, lo que define el afán de poner en equivalencia el canto con la realidad.

La asunción de cada una de dichas posiciones conlleva también una transformación de las figuras retóricas entre las dos partes del poema. En la *Ida*, la actitud contemplativa del gaucho sentencioso se traduce en la producción de metáforas y símiles fundados en relaciones de semejanza entre el mundo animal y el mundo espiritual. Así, por ejemplo, el canto del gaucho aquejado por la pena es como el graznido del ave solitaria, el gaucho que pelea a cuchilladas es un lobo, o la piel del indio es tan difícil de penetrar como el caparazón de una tortuga. En la *Vuelta*, en cambio, predominan la alegorización del gaucho y su vida. Si bien los símiles y las metáforas no desaparecen, sobresalen los casos en que estos son la base de figuras alegóricas que establecen “un paralelismo con un sistema de conceptos o realidades” (Grupo μ citado por Beristain 35). Entre estos casos, destacan las puestas en equivalencia del *cantar opinando* con la verdad y la realidad, del trabajo del gaucho con la ley y la adquisición de bienes, o del indio de la pampa con los males que padece el gaucho.

Las correlaciones descritas arriba dan una visión de conjunto del recorrido que va del *cuerpo carne* hacia la constitución de la identidad actancial, la *voz* del gaucho, en la extensión del *cuerpo propio*. En este tránsito, sobresale una dinámica tensiva de predominio y desplazamiento de posiciones actanciales entre ambas partes del *Martín Fierro*: en la *Ida*, el *canto de penas* se realiza y asume como modalidad predominante, en tanto que el *cantar opinando* emerge y permanece desplazado a un segundo plano; en la *Vuelta*, el *cantar opinando* se realiza y se asume como predominante, con lo que desplaza al *canto de penas*, que se potencializa en el uso y tiende hacia su virtualización. Al mismo tiempo, la asunción del *cantar opinando* como modalidad específica del discurso gauchesco hace volver a la pregunta sobre el sentido de la práctica y la forma de vida que se expresan en el nivel del texto-enunciado. Para abordar las dos cuestiones, que han surgido a lo largo de los capítulos segundo y tercero

de esta tesis, desarrollaré, en el cuarto y último capítulo, mi propuesta de recorrido integrativo de los planos de inmanencia; posteriormente, daré cuenta de la dinámica tensiva entre el poema gauchesco y dos de sus reescrituras contemporáneas.

## Capítulo 4. El cuerpo y la praxis en *Martín Fierro*

### 4.1. La enunciación como praxis

La enunciación considerada como *praxis* constituye la instancia mediadora entre la virtualidad del sistema y la realidad del discurso enunciado. Si la definición estructural de la lengua natural aleja a la enunciación del mundo, la *praxis enunciativa* la devuelve a él (Fontanille y Zilberberg 164).<sup>51</sup> Este concepto semiótico ha sido desarrollado para dar cuenta de las operaciones que conducen la coexistencia y la competencia de las diversas magnitudes semióticas convocadas en el discurso.

Bertrand ha mostrado cómo la praxis enunciativa articula la virtualidad del sistema (esquemas) y la realidad de un lenguaje dado (uso). La praxis adquiere, así, el aspecto de un “proceso” impersonal de “sedimentación” y “transformación”, que comprende tanto la actualización, en el discurso, de los esquemas como la potencialización de los productos del uso, restringidos hacia su fijación como formas susceptibles de operaciones de convocación. Sin embargo, esta dimensión impersonal de la enunciación (formas convocables en el sustrato de la cultura) y su dimensión personal (egocentrada: yo te digo aquí y ahora) están estrechamente vinculadas (“L’impersonnel de l’*énonciation*”). Para dar cuenta de ello, dicho autor ha descrito la relación entre ambas dimensiones en términos de una dinámica tensiva entre las magnitudes semióticas virtuales y las realizadas, así como entre los diversos grados de asunción de estas en los discursos (“Enunciación y cuerpo sensible”).

Fontanille, por su parte, ha adaptado el concepto benvenistiano de *integración* para llevar el análisis de las conversiones entre niveles de un plano del contenido a las relaciones

---

<sup>51</sup> Benveniste contemplaba la mediación del hacer enunciativo al diferenciar entre la *lengua* como sistema y el *ejercicio de la lengua* en tanto fundamento de un sujeto (un yo que asume el sistema para dirigirse a un tú) que la restablece en la realidad social (intersubjetividad), donde las enunciaciones tienen efectos y consecuencias (*De la subjetividad* 182-187). Por su parte, el proyecto greimasiano distinguía, en sus inicios, las *virtualidades*, donde ubicó las estructuras semionarrativas, de las *formas actualizadas*, entendidas como operaciones de la competencia del sujeto de la enunciación (Greimas y Courtés 127).

entre las expresiones de diferentes planos de inmanencia, es decir, entre las expresiones de semióticas objeto de diferente nivel.<sup>52</sup> La integración de niveles puede funcionar, entonces, como un principio de regulación del análisis<sup>53</sup> que abre perspectivas para la reconstrucción del recorrido generativo del plano de la expresión. Esto, mediante la descripción de las integraciones –en una doble dirección: ascendente y descendente– entre seis niveles de pertinencia para el análisis semiótico. Estos niveles se constituyen progresivamente en sendos planos de inmanencia, esto es, seis semióticas objeto a través de la transformación de la materia en forma de la expresión.<sup>54</sup>

En el transcurso del análisis, también verificaremos el paso del concepto axiomatizante de la significación hacia una concepción empírica, esto es, de las diferencias hacia la transformación a través de la manipulación enunciativa. Esta perspectiva indica la relación entre una *semiótica objeto*, como texto o lenguaje “dado”, y una *metasemiótica*, en tanto enunciación que capta a la primera como objeto cognoscible:

A esta *definición axiomatizante* de la significación [es decir, la significación como producción y aprehensión de las diferencias], es preciso añadir otra, de carácter *empírico*, que versa [...] sobre los medios de aprehenderla como objeto cognoscible. Entonces, [...] la significación sólo puede ser aprehendida cuando se la manipula; cuando el enunciator, al interrogarse sobre ella en un lenguaje o en un texto dados, se ve conducido a operar transposiciones, traducciones de un texto a otro texto, de un nivel de lenguaje a otro, de un lenguaje, en fin, a otro lenguaje (Greimas y Courtés 374).

---

<sup>52</sup> Este cambio conceptual se hace necesario, según explica el semiotista francés, porque la conversión de unidades del nivel profundo a unidades de la estructura de superficie sólo concierne al plano del contenido, puesto que requiere de homotopía (equivalencia semántica) y heteromorfía, y no es trasladable, por lo tanto, al plano de la expresión (*Prácticas semióticas* 57).

<sup>53</sup> A diferencia de un proceso atribuido al objeto analizado, como es el caso de la operación de conversión entre los niveles del recorrido generativo de la significación.

<sup>54</sup> La jerarquía de Fontanille postula transformaciones de la materia en sustancia y de la sustancia en forma entre los planos de inmanencia de diferente nivel. Se trata, según reconoce su autor, de una concepción “poco ortodoxa” de la serie de Hjelmslev: materia, sustancia y forma.

Al respecto, Fontanille apunta que, desde la perspectiva de la *práctica metasemiótica*, la significación no tiene otro modo de existencia que el que le da el análisis en el momento de su manipulación (*Prácticas* 333). Justamente, esta relación entre el texto dado y la enunciación que lo manipula es la que se busca evidenciar en el análisis siguiente.

#### 4.1.1. Planos de inmanencia y metasemiótica

La conocida fórmula greimasiana “fuera del texto no hay salvación” (*La enunciación*), ha fungido como una “confusión táctica” entre la limitación del objeto de la disciplina semiótica (el texto) y el principio de inmanencia impuesto al objeto de análisis concreto (*Prácticas semióticas* 27). La equivalencia del inmanentismo y el análisis limitado al texto ha definido, así, un campo de estudio particular y ha distinguido el modelo semiótico entre la diversidad de hermenéuticas en uso.

Sin embargo, la constante “transgresión” del límite del texto en los análisis concretos ha generado una *tensión permanente* entre el objeto de la semiótica (texto) y los diversos objetos de análisis (objetos materiales, situaciones, acomodaciones, formas de vida etc.) que aborda dicha disciplina. En consecuencia, la *experiencia* y la *práctica* se han convertido en un horizonte de referencia y control metodológico para la constitución del objeto de análisis pertinente. Si el objeto es un texto, por ejemplo, son convocadas la experiencia y la práctica para caracterizar la enunciación, y el análisis debe tomarlas en cuenta.

Fontanille señala que, en la semiótica contemporánea, existe la necesidad de una vía para abordar el encuentro entre las estructuras del objeto de análisis y los modelos del analista, sin caer en los excesos del objetivismo ni del subjetivismo. Plantea, así, la hipótesis de una *metasemiótica interna*, complementaria del principio de inmanencia, es decir, de una esquematización y una modelización internas a la práctica semiótica:

Como complemento del principio de inmanencia, se perfila una hipótesis fuerte y productiva, según la cual la praxis semiótica (la enunciación “en acto”) desarrolla por sí misma una actividad de esquematización, una “meta-semiótica interna” siempre en construcción, a través de la cual podemos “captar” el sentido (*Prácticas semióticas* 25-26).

Desde esta perspectiva, el principio de inmanencia es “indisociable” de la hipótesis de la metasemiótica o esquematización en acto.<sup>55</sup> Así, la actividad inmanente de tal esquematización delimita el dominio de pertinencia del objeto de análisis, y no una decisión a priori o táctica que focalice únicamente el texto. Emerge, entonces, una cuestión metodológica: el análisis de los conjuntos significantes, entre más extensos sean (del texto hasta la *semiosfera* lotmaniana), encuentra necesariamente *discontinuidades* entre los niveles de pertinencia y los planos de inmanencia diferenciados por la actividad metasemiótica interna.

La *experiencia semiótica*, en contraste con la *existencia semiótica*, se admite como presupuesto del *plano de la expresión*.<sup>56</sup> Esto, en el entendido de que partir del “aparecer” de los fenómenos, que se ofrecen a los diversos modos de la captación sensible, es definir ya un plano original para la expresión. Fontanille planea, así, “una regla muy simple” para establecer las condiciones bajo las cuales los *niveles de la experiencia semiótica* se pueden convertir en planos de inmanencia. Consiste en que un plano de experiencia puede ser convertido en un plano de inmanencia si da lugar a la constitución de una semiótica-objeto, es decir, de una

---

<sup>55</sup> En esta hipótesis, resuenan ya los postulados de la teoría de Bourdieu sobre la esquematización inmanente de la praxis. De hecho, Fontanille compara, e incluso identifica, la esquematización “en acto” de la práctica semiótica con la esquematización del *habitus* en el movimiento de las prácticas sociales concretas, según la concepción de Bourdieu (*El sentido práctico*).

<sup>56</sup> La distinción entre *expresión* y *contenido* en cuanto *formas* es puesta en relación, en la perspectiva de Fontanille, con la distinción entre *experiencia* y *existencia* en cuanto *sustancias*. Esta puesta en relación se basa en el principio general de que el *horizonte óptico* de la significación puede ser captado como experiencia o como existencia. En otros términos, la *instancia enunciante* puede ser considerada una *instancia de experiencia* (en una relación de experiencia con el mundo) o *instancia de existencia* (en una relación existencial con el mundo). Esta relación entre experiencia (expresión) y existencia (contenido) puede ser, así, referida a la doble identidad del actante: el *Mí*, soporte de la experiencia y promotor de la expresión; el *Sí*, soporte de la existencia y de la elaboración de los contenidos de significación, que se articulan en las estructuras del recorrido generativo (*Soma y Sema* 33-35).

*función semiótica* entre un plano de la expresión y un plano del contenido (*Prácticas semióticas* 29).

Los niveles de pertinencia del plano de la expresión constituyen, así, el llamado recorrido generativo del plano de la expresión, que está regulado por las relaciones y las operaciones de integración, ascendente o descendente, con síncopas o sin síncopas, entre los planos de inmanencia. Los movimientos de integración, como mostraré, dan lugar a una retórica tensiva de las expresiones semióticas, de manera que cada plano es susceptible de tomar a cargo todos los demás planos, tanto los de nivel inferior como los superiores.

#### 4.1.2. Recorrido de integración

Fontanille propone segmentar el plano de la experiencia semiótica en seis niveles de pertinencia, que corresponden a sendos planos de inmanencia (es decir, a seis semióticas-objeto). Los planos se organizan en una jerarquía que presupone que, cada uno de sus niveles, constituye una forma (faz 1) y una sustancia (faz2) a partir de la materia de la expresión, esto es, a partir de propiedades materiales y sensibles, que están presentes desde el primer nivel, y son la base para configuración de los niveles superiores (*Práctica semióticas* 47). De esta manera, la jerarquía soporta transformaciones que enlazan todos los niveles entre sí, y que comportan una dimensión sintagmática, que se describe como “recorrido de integración” (49-50).

El recorrido de integración, que Fontanille concibe como una sintagmática, configura progresivamente los niveles de pertinencia a partir de un horizonte material y sensible. En conjunto, se lo puede considerar un recorrido generativo del plano de la expresión, bajo la condición de que las transformaciones entre niveles y las operaciones constitutivas sean definidas y explicitadas. Se distinguen, así, tres operaciones básicas: *modos de existencia, transiciones e interfaces y operaciones de integración*.

Ahora bien, toda práctica despliega una actividad metasemiótica o interpretativa interna, que se construye “en acto” y que permite la captación del sentido, en la medida en que es sometida al proceso de integración, sea en sentido descendente o ascendente.<sup>57</sup>

Retomando el análisis de los *planos enunciativos* en *Martín Fierro*, que identifiqué en el subcapítulo 2.3.2, he verificado la hipótesis de la metasemiótica interna en la práctica *en acto* y he reconocido varios aspectos de la constitución de esta dimensión propia del nivel de la praxis. En el nivel del texto-enunciado, podemos distinguir, pues, cuatro géneros de discurso que permiten una integración descendente diferenciada de sendas semióticas-objeto de los niveles superiores: *objetos, prácticas, estrategias y formas de vida*. Los expongo en orden de aparición:

**a) La gestión estratégica de las prácticas.** Se proyecta en la carta *Cuatro palabras de conversación con los lectores*, firmada por José Hernández e insertada como prólogo a la *Vuelta*. En ella, el autor pone a consideración de los *lectores* dos prácticas confrontadas:

- La *práctica literaria*. Se presenta como “copia fiel” del canto del gaucho y abstrae esquemas rítmicos del arte payadoril:

Canta [el gaucho] porque hay en él cierto impulso moral, algo de métrico, de rítmico que domina en su organización, y que lo lleva hasta el extraordinario extremo de que [...] sus proverbios comunes son expresados en dos versos octosílabos perfectamente medidos, acentuados con inflexible regularidad, llenos de armonía, de sentimiento y de profunda intención (Hernández 263).

---

<sup>57</sup> Al respecto, Fontanille precisa lo siguiente: [...] si podemos hablar, a propósito de un texto, de un objeto o de una estrategia, de una «modelización interna» o de una «esquemmatización en acto», solo puede ser por una razón: la proyección, por integración descendente o ascendente, de una propiedad que no pertenece propiamente más que a las prácticas (*Prácticas semióticas* 136).

- El *canto del gaucho*. Contiene un saber moral y un arte poético ahistóricos, productos de una imitación del “libro de la naturaleza”, por lo cual se asocia con la sabiduría de otras “razas” del mundo:

Indudablemente, que hay cierta semejanza íntima, cierta identidad misteriosa entre todas las razas del globo que sólo estudian en el gran libro de la naturaleza; pues que de él deducen [...] las mismas virtudes naturales, expresadas en prosa por todos los hombres del globo, y en verso por los gauchos (Hernández 264).

Pese a reconocer la sabiduría universal del canto de gaucho, la práctica literaria proyecta la práctica de aquel en un programa didáctico y poético en el que se inscribe el propio libro que presenta a los lectores.

**b) Las *prácticas parangonables*.** Se proyectan en los cantos inaugurales de la *Ida* y de la *Vuelta*, que funcionan como exordios, donde el gaucho cantor –bajo la figura de Martín Fierro– reflexiona sobre las condiciones y los fines de su propia actividad enunciativa:

<i>La Ida</i>	<i>La Vuelta</i>
Y sepan cuantos escuchan	Yo he conocido cantores
<i>De mis penas el relato</i>	Que era un gusto el escuchar;
Que nunca péleo ni mato	Mas no quieren opinar
Sino por <i>necesidá</i> ;	Y se divierten cantando;
Y que a tanta alversidá	Pero <i>yo canto opinando</i>
Sólo me arrojó el <i>mal trato</i> .	Que es mi modo de cantar.
<b>(103-108)</b>	<b>(61-66)</b>

El “relato de penas” y el “cantar opinando” están, en cada caso, seleccionados como el parangón<sup>58</sup> de todas las otras prácticas del gaucho. Como veremos en el siguiente apartado, el ejercicio de estas prácticas se puede analizar en términos de una dialéctica de la praxis.

c) **La forma de vida.** Se proyecta a lo largo de las dos partes del poema, la *Ida* y la *Vuelta*, específicamente en las secciones donde el relato de Martín Fierro queda suspendido para dar lugar a que este mismo actor enuncie una opinión moralizante sobre temas sociales, aun cuando esto es una aparente contradicción con su declarada ignorancia o falta de conocimiento científico. Veamos, concretamente, su opinión formada sobre el asunto de los indios y la guerra que acometió el naciente Estado argentino contra los pueblos nómadas para la colonización y explotación de la tierra en la pampa.<sup>59</sup>

<i>La Ida</i>	<i>La Vuelta</i>
Allí sí, se ven desgracias	Pero pienso que los pampas
Y lágrimas y afliciones;	Deben de ser los más rudos-
Naidés le pida perdones	Aunque andan medio desnudos
Al Indio pues donde dentra,	Ni su conveniencia entienden,
Roba y mata cuanto encuentra	Por una vaca que venden
Y quema las poblaciones.	Quinientas matan al ñudo.
<b>(475-480)</b>	<b>(661-666)</b>

<sup>58</sup> Esto es el mejor ejemplar, que se vuelve el referente para las otras prácticas.

<sup>59</sup> La década de 1870, en la que Hernández escribió y publicó las dos partes de su poema, comprendió el punto culminante del proceso de expansión del Estado argentino hacia la pampa y la aniquilación de la resistencia india. La operación decisiva, que en la historiografía se ha denominado la “campana del desierto”, fue comandada en 1879 por Julio Argentino Roca.

Y el indio es como tortuga  
 De duro para espichar,  
 Si lo llega a destripar  
 Ni siquiera se le encoge;  
 Luego sus tripas recoge,  
 Y se agacha a disparar.

**(505-510)**

Ahi no más me tiré al suelo,  
 Y lo pisé en las paletas-  
 Empezó a hacer morisquetas  
 Y a mezquinar la garganta...  
 Pero yo hice la obra santa  
 De hacerlo estirar la jeta.

**(607-612)**

Estas cosas y otras piores  
 Las he visto muchos años;  
 Pero si yo no me engaño  
 Concluyó ese vandalaje,  
 Y esos bárbaros salvajes  
 No podrán hacer más daño.

**(667-672)**

Las tribus están deshechas;  
 Los caciques más altivos  
 Están muertos o cautivos  
 Privaos de toda esperanza,  
 Y de la chusma y de lanza,  
 Ya muy pocos quedan vivos.

**(673-678)**

Hay que notar, por ahora, la disposición inmediata a la opinión, que el texto exhibe ya como una práctica en acto aparentemente sin origen, *ex nihilo*, que no es producto de ninguna reflexión consciente ni de una decisión racional enunciada. Esto, a diferencia de lo que ocurre con la ostentación de la competencia y la declaración del proyecto identitario en los cantos inaugurales del poema, fenómenos que he analizado en los subcapítulos 3.2.2 y 3.3.1, respectivamente.

**d) El objeto.** Se proyecta, por un lado, en el último canto de la *Vuelta*, el 33, donde interviene el narrador-autor, cuyo relato híbrido –en tanto que ostenta una mezcla del discurso gauchesco con el discurso letrado (pluridiscursividad)– adquiere el aspecto de un simulacro de un género de escritura, que se enuncia como “libro”.

A partir de estas distinciones en el plano del texto enunciado, he reconstruido el recorrido de integración de las diferentes semióticas-objeto, en *Martín Fierro*, en términos de una sintaxis de los géneros textuales y de los tipos semióticos:

Nivel	Géneros de discurso					Propiedades textuales
	Texto-enunciado	Prólogo	Exordio	Sentencia moral	Canto opinativo	Escritura
Objetos	↑	↑	↑	↑	↑	Programas
Prácticas						Instrucciones
Estrategias						Instrucciones
Formas de vida						Esquemas

**Figura 8.** Sintaxis de integración de los planos de inmanencia.<sup>60</sup>

En suma, los “tipos” (prácticos y estratégicos) se proyectan en los diferentes “géneros” textuales por integración descendente, desde las semióticas-objeto de nivel superior hacia la semiótica objeto de acogida (el texto enunciado); en tanto, los “géneros” se redespliegan, por integración ascendente, en instrucciones para cada nivel de pertinencia (prácticas y estrategias).

A diferencia de Fontanille, mi análisis plantea la posibilidad de integración descendente de un tipo de objeto en un simulacro de la enunciación escrita. En el nivel textual de *Martín Fierro*, se enuncia el objeto (libro) y se lo proyecta en dos programas culturales específicos que, como vimos, son de carácter didáctico (“enseñar al gaucho sin declarar que se le enseña”) y poético (la producción de poesía de “espíritu gaucho”).<sup>61</sup> De esta manera, también visualizo la integración ascendente del objeto en programas de uso y reproducción.

<sup>60</sup> Este esquema está basado la propuesta de Fontanille a propósito de un análisis de la novela *Las relaciones peligrosas* (*Prácticas semióticas* 83).

<sup>61</sup> En contraste, Fontanille observa que, en general, la integración del texto literario inscrito en un libro es ascendente y hace síncope del nivel objeto, puesto que el texto nada dice sobre las prácticas sociales donde funcionará como tal (*Prácticas semióticas* 91).

Además, preveo la integración del nivel superior, el de las formas de vida, en la figura textual de la práctica gauchesca por *parangonaje* (el cantar opinando), por un grado alto de proyección en sentido descendente, y la proyección en alto grado, en sentido ascendente, de esquemas que reconfiguran la forma de vida del gaucho en la práctica misma. En este punto, surge la cuestión sobre el actante que opera la integración del esquema en la práctica y viceversa, esto es, sobre la mediación del cuerpo del actante entre el *habitus* y la praxis.

En el recorrido de integración de los planos de inmanencia, la proyección ascendente de las prácticas en el horizonte de las formas de vida conduce el análisis hacia la dimensión ética de las prácticas. Este tipo de ética se caracteriza por la manifestación del “estilo ético”, es decir, el estilo que conforman las maneras de hacer y las costumbres. En la articulación de este estilo se juega el valor de las prácticas, puesto que este no se reduce a los contenidos axiológicos de las semióticas-objeto, sino que se constituye también en la sintagmática propiamente práctica (que oscila entre la programación y el ajuste), que se distingue de la sintagmática narrativa (los programas). La sintagmática de la práctica se define, pues, por diferentes tipos de compromiso corporal, entre ellos, como mostraré, la disposición a la acción y el *investimiento* del actor en su acto.

Las integraciones analizadas hasta este punto, principalmente descendentes, articulan ya una “sintagmática de los géneros y de los tipos”. Esta sintagmática manifiesta una confrontación entre prácticas y una tensión predominante. Para Fontanille, los recorridos entre los planos de inmanencia constituyen, vistos en conjunto, una retórica tensiva de la manifestación y la integración.

En *Martín Fierro*, podemos identificar en el texto enunciado, considerado como nivel de acogida de las semióticas objeto superiores, las dos formas canónicas que manifiestan las integraciones descendentes y las integraciones ascendentes: la condensación y el despliegue, respectivamente. La selección del “cantar opinando” como práctica ejemplar entre todas las

otras prácticas obedece a la operación de “parangón”, que es un resultado de la integración descendente condensante. Es decir, que ella condensa la forma de vida gauchesca. Esta operación, de alto grado en la dimensión de la intensidad, suscita a su vez la demanda de una operación semejante, pero en sentido inverso: “redespliegue” hacia el grado más alto de extensión. Se trata de una interpretación que reconfigura la forma de vida.

Asimismo, hay que notar los modos de existencia de las semióticas objeto según el plano enunciativo donde se integran. Al proyectarse sobre el plano del prólogo, donde el autor comunica al lector un programa cultural, la práctica estaría apenas actualizada. En el plano del canto, se realiza y, más aún, en el plano del canto de opinión se potencializa como forma cultural e ideológica.

#### 4.2. El poema como práctica semiótica

Desde la perspectiva de una semiótica de las culturas, el recorrido de integración entre planos de inmanencia puede suscitar, según las condiciones, “efectos incitativos, prescriptivos, didácticos [...] simbólicos y hasta mágicos”. La cultura misma se puede considerar, así, como una “instancia de persuasión”, cuyas operaciones tienen la finalidad de “suscitar, en los actores de la cultura, la adhesión, la creencia, la aceptación, la asunción, de los hechos culturales” (*Prácticas semióticas* 92-93).

Hablando en términos de Bourdieu, los efectos de la instancia de la cultura en los actores se asocian al *habitus* en tanto “creencia práctica” que se inscribe en los cuerpos y los predispone a la acción, excediendo la conciencia y la razón del sujeto de la práctica. Para abordar la relación entre la práctica semiótica y el *habitus*, revisemos la dialéctica a través de la cual lo concibe el sociólogo francés, quien, a su vez, retoma el pensamiento de Marx.

#### 4.2.1. Dialéctica de la práctica

La teoría de la praxis de Bourdieu toma expresamente como modelo el análisis dialéctico de la ideología que hace Marx, pero lo reformula y lo proyecta, desde su concepción del *habitus*, hacia diversos campos sociales, diferentes del campo económico y no directamente relacionados con sus determinaciones.

Para Bourdieu, resulta inviable aplicar las leyes del valor económico al análisis de toda práctica social, pues ello conlleva caer en el “objetivismo” y el “realismo de la estructura”, esto es, en la mera determinación de la práctica por leyes externas a ella. Asimismo, considera que una postura subjetivista es insuficiente porque es incapaz de explicar la “necesidad del mundo social”. Sostiene como alternativa, siguiendo a Marx, una vuelta de la teoría a la práctica, que concibe como el “ámbito de la dialéctica del *opus operatum* y del *modus operandi*, de los productos objetivados y de los productos incorporados de la práctica histórica, de las estructuras y de los *habitus*” (*El sentido práctico* 85-86). En este sentido, resalta la productividad de pensar el *habitus* en términos de las condiciones que engendran prácticas sociales “objetivamente compatibles con dichas condiciones”. Las prácticas se encuentran, en principio, condicionadas a “rechazar lo rechazable y aceptar lo inevitable”, esto es, a conducirse según una ética inmanente, que “inclina a hacer de la necesidad una virtud” (87).

La *creencia práctica* no es, según el sociólogo francés, un estado de cosas ni un estado del alma, sino un “estado de cuerpo”, una disposición prerreflexiva e indiscutida, una “doxa originaria”, que, en la práctica, establece una “relación de adhesión inmediata entre el *habitus* y el campo práctico” al que está destinado. Tal disposición se traduce en una ética inmanente, una ética de la práctica. Esta ética no es intencional, ni consciente ni razonada, es decir, no es producto de la decisión de sujeto alguno ni de una determinación externa. Aparece, así, bajo el aspecto del obrar por “sentido común” o el hacer “sensato” (111).

#### 4.2.2. Sentido práctico

Siguiendo a Bourdieu, se puede establecer una distinción entre el *sentido objetivo de la práctica* –la dirección consciente y asumida por el agente– y el *sentido práctico*. Este último es *incorporado* por los agentes de la práctica y permanece oculto a ellos, en el silencio de la relación del cuerpo con el mundo.<sup>62</sup> Se trata de una disposición que es inculcada y exigida en el agente por el grupo social; una disposición que se inscribe en el cuerpo y moviliza la dialéctica de la práctica:

El motor de toda la dialéctica del desafío y la respuesta, del don y del contradón, no es una axiomática abstracta sino el sentido del honor, disposición inculcada por toda la primera educación y constantemente exigida y reforzada por el grupo, e inscrita tanto en las posturas y los pliegues del cuerpo (en la manera de llevar el cuerpo o la mirada, de hablar, de comer o de caminar) como en los automatismos del lenguaje y del pensamiento, a través de los cuales el hombre se afirma a sí mismo como hombre verdaderamente hombre, es decir viril (*El sentido práctico* 166).

La teoría de la práctica postula, así, una dinámica de la transparencia y la opacidad, una dialéctica de la práctica, en el seno de campos sociales específicos, bajo el aspecto del “interés por el desinterés” (*Razones prácticas*).<sup>63</sup> Esta dialéctica de la práctica retoma expresamente las inversiones del análisis marxiano, conocidas como la sociedad capitalista transparente las formas del valor y, al mismo tiempo, opaca las relaciones sociales que constituyen tales formas:

---

<sup>62</sup> La doxa originaria se vive, según Bourdieu, como “esa muda experiencia del mundo como algo que se da por sentado y que el sentido práctico” (*El sentido práctico* 111).

<sup>63</sup> Por ejemplo, la práctica tradicional del obsequio (don) conlleva el aplazamiento del contradón. De ello depende que el don se viva como un acto de generosidad desinteresado; por su parte, queda oculto el acto recíproco, que sería culturalmente inevitable según la sociedad de que se trate.

La propiedad se apropia de su propietario, encarnándose en la forma de una estructura generadora de prácticas perfectamente adecuadas a su lógica y a sus exigencias. Si fundadamente puede decirse, con Marx, que "el beneficiario del mayorazgo, el hijo primerizo, pertenece a la tierra", que "ella lo hereda" o que las "personas" de los capitalistas son la "personificación" del capital, es porque el proceso puramente social y cuasi mágico de socialización [...] produce efectos muy reales, puesto que se encuentran perdurablemente inscritos en el cuerpo y en la creencia (93-94)

En *Martín Fierro*, el análisis de la dialéctica de la práctica resultó productivo para el conocimiento del texto y el entendimiento de las condiciones inmanentes de su lectura. El fetichismo de la mercancía, por ejemplo, se proyecta sobre la equivalencia que hace el cantor entre el trabajo y el valor de cambio a lo largo del poema: "La pucha que se trabaja / sin que le larguen ni un rial" (*Ida*); "El trabajar es la ley / porque es preciso el alquirit" (*Vuelta*).

Tal equivalencia implica la abstracción del trabajo y el ocultamiento de las relaciones sociales que producen la plusvalía y normalizan la explotación a través del trabajo asalariado.<sup>64</sup> El gaucho no se queja, pues, de la explotación ni de la violencia provocada en la provincia por los intereses capitalistas de Buenos Aires, sino que se limita a reclamar un salario, que es preciso para "alquirit" lo que necesita para su subsistencia y mantener su rancho. Ello se debe

---

<sup>64</sup> Para Marx, el fetichismo aparece tan pronto como el producto del trabajo del hombre se convierte en mercancía. Si bien se podrían identificar fetiches en todas las épocas y en todas las sociedades, la especificidad histórica del modo de producción capitalista consiste en que la fuerza de trabajo del obrero es también mercancía, es decir, está fetichizada. Así, y esto es lo que me interesa destacar, para el trabajador aparece una equivalencia transparente – natural y ahistórica– entre trabajo y valor de cambio, o más concretamente, entre una cantidad de horas de trabajo y un salario. Esta equivalencia oculta las relaciones sociales e históricas que hacen posible tal equivalencia, es decir, la producción social del valor y la apropiación de la plusvalía (excedente de trabajo del obrero) por parte de los dueños de los medios de producción. Para el obrero, entonces, su fuerza de trabajo es sólo valor de cambio en el mercado, puesto que debe venderla por un salario que le permita reproducir dicha fuerza. Para el capitalista, en cambio, la fuerza de trabajo es también valor de uso, puesto que posee los medios para comprarla y convertirla en mercancía, dinero y, en última instancia, plusvalor (*El capital, Tomo I, Libro I*).

a que la base del canto gauchesco, que se constituye a lo largo del poema, es una percepción moralizante del mundo, que se condensa y se proyecta en la opinión.

El cantar opinando, la modalidad específica que define a la poética gauchesca en *Martín Fierro*, se opone a las demás prácticas enunciadas en la medida en que se presenta como una práctica autónoma y desinteresada. En términos de Fontanille, el juego de la opinión, en el que vemos al gaucho implicado de lleno, sin decisión ni explicación previas, depende del *investimiento actancial*, esto es, de un vínculo de inherencia entre el actante y su acto (*Prácticas semióticas* 274).

El gaucho afirma decir siempre la verdad y no ser adulón de nadie; dice sustentar su fama cuando lo retan y opinar pese a las incomodidades que ello pueda suscitar entre su auditorio. Parece como si su opinión surgiera de una racionalidad ética consciente e intencional, que trascendiera su creer y hacer.

*La Ida*

Yo soy toro en mi rodeo  
 Y torazo en ródeo ajeno,  
 Siempre me tuve por güeno  
 Y si me quieren probar,  
 Salgan otros a cantar  
 Y veremos quién es menos.

**(61-66)**

*La Vuelta*

Y no piensen los oyentes  
 Que del saber hago alarde;  
 He conocido aunque tarde,  
 Sin haberme arrepentido,  
 Que es pecado cometido  
 El decir ciertas verdades.

**(79-84)**

No me hago al lao de la güella  
 Aunque vengan degollando,  
 Con los blandos yo soy blando  
 Y soy duro con los duros,  
 Y ninguno, en un apuro  
 Me ha visto andar titubiendo.

**(67-72)**

En el peligro ¡qué Cristos!  
 El corazón se me enancha  
 Pues toda la tierra es cancha,  
 Y de esto naides se asombre,  
 El que se tiene por hombre  
 Ande quiera hace pata ancha.

**(73-78)**

Pero voy en mi camino  
 Y nada me ladiará,  
 He de decir la verdá,  
 De naides soy adulón,  
 Aquí no hay imitación  
 Ésta es pura realidá.

**(85-90)**

Y el que me quiera enmendar  
 Mucho tiene que saber-  
 Tiene mucho que aprender  
 El que me sepa escuchar-  
 Tiene mucho que rumiar  
 El que me quiera entender.

**(91-96)**

Sin embargo, esta apariencia es un efecto de la ética de la práctica, que es inmanente. No hay una decisión racional ni consciente previa a la práctica gauchesca del cantar opinando. Retomando a Bourdieu, el habitus, que condiciona la creencia y la disposición a la práctica, está inscrito en el cuerpo como si fuera una ley.

La apariencia de autonomía y desinterés de la práctica del cantar opinando opaca, además, las condiciones objetivas que la generan, es decir, el habitus, o forma de vida, que se proyecta en ella y se condensa en el nivel del texto. Al respecto, me interesa resaltar el encubrimiento de una distribución inequitativa de los saberes que condicionan la percepción del gaucho. La opinión de este es una toma de posición en un entramado de fuerzas sociales en

tensión, más que un acto libre e intencional, porque está condicionada por una forma de vida, que delimita lo razonable y lo sensato.

#### 4.2.3. Una ética de la práctica

El gaucho sólo juzga políticas de Estado –como el exterminio de las tribus alzadas y las leyes contra la vagancia– en términos de un saber moral. En cambio, el saber científico –que ya hemos notado en la práctica literaria que, en el plano del prólogo, subsume a la práctica del cantor antiguo– está reservado a las clases dominantes. Y en particular, a terratenientes o estancieros (entre ellos, los "criollos" y los "letrados" convocados por Hernández, y este mismo de manera implícita en tanto estanciero). Ellos, al mismo tiempo que reconocen una “sabiduría” antigua en el cantar del gaucho, se arrojan la tarea de abogar por él en el ámbito público, con miras a integrarlo en el Estado nación (“debe el gaucho tener casa, escuela, iglesia y derechos”), desde el saber de la economía política.

El estudio de los conceptos de praxis enunciativa y praxis semiótica me permitió ampliar el marco teórico desde el cual analicé *Martín Fierro* y su impacto literario. El abordaje de la praxis enunciativa resultó indispensable para estudiar el texto literario como “enunciación en acto” –el enfoque que adopté desde el inicio de mi tesis–. Sólo mediante esta concepción se puede comprender el discurso gauchesco como una *semiótica de la voz y el cuerpo*, atenta al devenir del cuerpo de la instancia que administra la coexistencia y la competición de diferentes magnitudes semióticas.

Por su parte, la consideración de la praxis me ha ayudado a mostrar las condiciones objetivas que dan sentido tanto al texto gauchesco como a la práctica que se proyecta en él en el curso de la enunciación acto. El sentido práctico en *Martín Fierro* parte de lo incierto y lo difuso, de una falta de sentido, y se orienta a resolver esa carencia acomodando el hacer a cada situación y engendrando cada vez una ética inmanente. Evidenciar esta ética como condición

de la lectura del texto me permite dar una mejor explicación de las lecturas y las reescrituras que contemplé a lo largo de mi investigación. Una de ellas, por ejemplo, la plantea Dorra al preguntarse si el arte payadoril contemporáneo, en su conservación de la tradición y su exaltación del nacionalismo, responde a “estructuras profundas de la cultura” o, más bien, expresa una “ideología voluntarista” (“El arte del payador” 33). Desde mi perspectiva, el hacer “voluntarista” define ya el canto gauchesco en *Martín Fierro*, que es producto de esquemas incorporados y producidos en la práctica misma.

#### 4.3. La transformación en las reescrituras

La consideración de las transformaciones intertextuales, de la profundidad intertextual que produce el *hacer cuerpo* del actante, complementa mi reconstrucción del recorrido generativo de la significación. El enfoque semiotensivo mostró ya que el poema, considerado como totalidad enunciativa, se inserta en el espesor del discurso, esto es, en el espesor de capas textuales que conlleva el ejercicio del lenguaje. El análisis puede, por lo tanto, traspasar los límites del texto dado y avanzar hacia la red intertextual que él ha suscitado en los últimos 150 años.

##### 4.3.1. los dos sabios

El poema *los dos sabios* (1996), de Oswaldo Lamborghini, se caracteriza por la atenuación afectiva y la amplificación intelectual respecto del modelo gauchesco. La voz se articula, así, por la correlación entre una mira débil y una captación extensa. La actividad sensible, referida a la experiencia, se aminora en favor de la actividad del pensamiento. Lamborghini retoma la experiencia del tiempo, enunciada en la payada de contrapunto entre *Martín Fierro* y el Moreno, para hacer un distanciamiento crítico a través de la paradoja:

<p><i>La vuelta de Martín Fierro</i> (1879)</p> <p>XXX EL MORENO [...] <i>¿Cuándo formó Dios el tiempo</i> <i>Y por qué lo dividió?</i> <b>(4343-4348)</b></p> <p>MARTÍN FIERRO Moreno, voy a decir Sigún mi saber alcanza: <i>El tiempo sólo es tardanza</i> <i>De lo que está por venir;</i> No tuvo nunca principio Ni jamás acabará, Porque el tiempo es una rueda, Y rueda es eternidá, Y si el hombre lo divide Sólo lo hace en mi sentir, Por saber lo que ha vivido O le resta que vivir. <b>(4349-4360)</b></p>	<p><i>los dos sabios</i> (1996)</p> <p>XXXII el Sabio Negro experimentando al Sabio Blanco introduciéndole el tiempo preguntando <i>cuándo Dios</i> <i>formó la rueda.</i></p> <p>XXXIII - la rueda. el tiempo. lo que está por. voy a decir: <i>el tiempo es rueda que rueda y la rueda</i> <i>es tardanza de lo que está por no</i> <i>venir.</i> lo que no viene en el tiempo: la eternidad. lo que nunca. lo que viene es la rueda. lo que en la tardanza de la rueda no viene. voy a decir: lo que nunca. lo que no viene y está por no venir en la rueda: eternidad. el tiempo formado en la rueda de Dios que rueda en la eternidad: en lo que no viene. la rueda formada cuando Dios rodaba. (Lamborghini 118)</p>
--	--

Si el gaucho definía el tiempo metaforizándolo como la “tardanza de lo que está por venir”, un *sabio* revira a otro que el tiempo es la “la rueda”, “la tardanza de lo que está por no venir”, “la eternidad”. Hay que notar que la sentencia del gaucho ya pone en discurso una tensión que procede de la tradición metafísica cristiana de pensar el futuro como la esperanza de la vida eterna, sustentada en el Evangelio.<sup>65</sup> En este sentido, el enunciado denota un déficit en la creencia del gaucho –hombre moderno—, quien ya no experimenta el porvenir como esperanza, sino como cuenta impaciente de los días que le quedan por vivir. Diríamos, pues, que, entre la experiencia cristiana y la experiencia moderna del gaucho, la intensidad afectiva

<sup>65</sup> Esta tradición metafísica se puede rastrear hasta Agustín de Hipona, quien sostuvo que toda experiencia del tiempo tiene como centro el presente de la actividad del alma. Así, el presente es observación de lo que pasa, el pasado es recuerdo de lo que ha pasado y el futuro, espera de que está por pasar. Este filósofo argumenta su concepto de la experiencia temporal con una analogía muy sugerente para el estudio de la poesía, a saber, la analogía del tiempo con la canción (*Confesiones, Libro IX*, 313). Interpretándola desde el punto de vista del discurso, la canción se puede ver como una tensión entre la expectativa y la memoria, que se transforma en la medida en que la voz la ejecuta, esto es, la convierte de futuro (expectativa) en pasado (recuerdo).

ha aumentado, lo cual ha tenido su impacto en la extensidad intelectual, donde el porvenir aparece incierto.

Para el enunciador en el poema de Lamborghini, figurado como *sabio*, la experiencia del futuro como espera o tardanza está ya vaciada de su contenido metafísico. La intensidad afectiva, en consecuencia, se atenúa y, correlativamente, la intelección se extiende hasta lo difuso. Así, la experiencia del tiempo se transforma radicalmente y aparece bajo la figura de la paradoja: la eternidad se percibe como la tardanza de lo que no vendrá.

¿Cómo se puede experimentar que se ha hecho tarde para algo que se sabe que no vendrá? ¿significa ello que el presente ha dejado de ser el centro de referencia de la experiencia del tiempo? La voz del poema no elabora, por cierto, respuestas a estas cuestiones. En cambio, juguetea y exhibe el agotamiento de dicho pensamiento sobre el tiempo. En su discurrir, que se asemeja a una espiral, repite la paradoja de la eternidad que no vendrá.

En suma, la tensión inaugurada en *Martín Fierro*, vinculada a la metafísica del tiempo, se ha transformado, en el poema *los dos sabios*, en una tensión caracterizada por una intensidad afectiva débil y una extensidad intelectual extensa, que raya en lo difuso de esa *eternidad* que ya no se espera. Esta nueva correlación entre las dimensiones de lo sensible y lo inteligible articula, pues, la figura de la *paradoja*, que se realiza y se asume en la voz del poema, lo que implica la virtualización de la metáfora del tiempo presente en el poema gauchesco.

#### 4.3.2. El guacho Martín Fierro

*El guacho Martín Fierro* (2011), de Óscar Fariña, es una reescritura del poema gauchesco que también evidencia las tensiones entre lo virtual y lo realizado respecto del poema hernandiano. Este fenómeno se observa al comparar el último canto de la *Ida* con su reescritura en el sociolecto tumbero del guacho. Concretamente, me refiero a la parte de la enumeración de los dones y las penas que motivan al protagonista a huir hacia la pampa:

<i>El gaucho Martín Fierro</i> (1872)	<i>El guacho Martín Fierro</i> (2011)
Pido perdón a mi Dios	Pido perdón a mi D10s,
Que tantos bienes me hizo-	que tantos gole nos hizo;
Pero dende que es preciso	pero ahora que es preciso
<i>Que viva entre los infieles-</i>	<i>rajar para el extranjero,</i>
Yo seré cruel con los crueles-	seré un paragua fakero:
Ansí mi suerte lo quiso.	así mi suerte lo quizo.

**(Ida 2149-2154)**

Y empujao por las mías [penas]	Y empujado por los míos [problemas]
Quiero salir de este infierno:-	quiero salir de este infierno,
Ya no soy pichón muy tierno	ya no soy un guacho tierno
Y sé manejar la lanza-	y sé pinchar una panza
Y hasta los indios no alcanza	y al Paraguay ya no alcanzan
La facultá del Gobierno.	las leyes de este gobierno.

**(2185-2190)****(Fariña 184)**

Fabricaremos un toldo	Vamos armar nuestro yeite
Como lo hacen tantos otros,	como lo hacen tantos otros;
Con unos cueros de potro,	vos y yo como unos mostro,
Que seá sala y seá cocina,	y coparemo una esquina.
¡Tal vez no falte una china	¡Tal vez no falte una mina
Que se apiade de nosotros!	que se enfieste con nosotros!

**(2239-2244)****(187)**

En la reescritura de Fariña, la oposición entre la civilización cristiana y la pampa de los “infielos” ha quedado virtualizada; en cambio, se realiza la oposición entre el país de residencia (Argentina) y el extranjero (Paraguay). En este sentido, Dios ha sido reemplazado por D10s (Diego Armando Maradona) y el “cruel” indio, por el “paragua fakero” (atractivo por su vestimenta). En cuanto a la huida, la del *gaucho* está impulsada por su condición de prófugo, mientras que la del *guacho*, por los problemas que encuentra para mantener su actividad como narcomenudista. El guacho, en última instancia, ya no huye hacia la pampa sin gobierno ni trabajo asalariado, sino hacia otro país –Paraguay– donde tiene claro que opera una ley diferente, pero no imagina la ausencia de la ley. Es decir, que ya no se trata del espacio inconmensurable y lleno de posibilidades que creó la imaginación del siglo XIX, sino de un lugar donde las expectativas son más cortas (narcomenudeo, fiesta y tranquilidad pasajera) para el guacho expatriado.

Fariña sustituye el horizonte pampeano por el horizonte paraguayo, lo que señala el declive del primero. Paraguay no es un espacio mítico, sino un territorio concreto, marcado por regímenes legales distintos y oportunidades marginales. La pampa como espacio de fuga ha perdido su capacidad utópica. Lo que en la *Ida* era una posibilidad actualizada —la esperanza del gaucho libre frente al Estado—, en la obra de Fariña se ha agotado en un presente sin promesas idealistas. En este sentido, la reescritura no fetichiza al Martín Fierro, sino que lo atraviesa como un espectro. Lo hace hablar desde otra lengua —el sociolecto tumbero— y desde otro cuerpo sociohistórico: el del guacho perseguido, migrante, transnacional.

Este desplazamiento evidencia el límite de las transformaciones intertextuales. La reescritura reproduce el juego borgeano de la anacronía deliberada y la alusión equívoca: el poema gauchesco en boca de un guacho es otro poema. En tanto, el ejercicio de traducción llega a su límite en la imposible transposición entre la pampa y el Paraguay. Sin embargo, lejos de abrir un vacío, esta intraducibilidad se vuelve una condición de la significación. Así, sobre

los bordes del juego de las trasposiciones, las transgresiones y las traslaciones en el texto de Fariña, se proyecta una lectura de la poesía gauchesca, que retoma y reconfigura las tensiones que la estructuraron en el texto de Hernández.

Desde la perspectiva de la praxis enunciativa, podemos apreciar una compleja dinámica intertextual en el seno de la cultura letrada argentina. El *Martín Fierro*, considerado en sus dos partes, realizó el recorrido del *gaucho errante que canta opinando*, y que busca cómo vivir en una sociedad capitalista y urbanizada que lo margina; virtualizó, en cambio, al gaucho antiguo, que vivía en la estancia del patrón y laboraba para su mantenimiento, sin la obligación del *trabajo asalariado*. Un amplio sector de la crítica literaria, por su parte, se encargó de realizar la figura del gaucho como prototipo nacional argentino –acorde con el cantar opinando– y virtualizar al *gaucho perseguido* que se limita a contar su pena. Tal figura nacional está apenas actualizada en la *Vuelta*, donde Picardía se queja de que al gaucho lo consideren *argentino* sólo para “hacerlo matar” en el servicio de fronteras (vv. 3867-3870), y donde el narrador-autor enuncia la incorporación inconclusa del gaucho como sujeto de derechos (4823-4828). Al ser realizada por sus promotores, esta figura se potencializó hacia su declive y su decadencia.

La reescritura en cuestión se ubica, entonces, en la decadencia de la figura nacionalista del gaucho porque la presenta en un modo virtualizado. Muestra de ello es que el habla del *guacho* transforma los gentilicios nacionales en denominaciones peyorativas: *paragua* (paraguayo), *kurepa* (argentino) o *bolita* (boliviano). En oposición, el poema de Fariña hace emerger la figura del *guacho*, quien se encuentra en el límite entre el nacional y el expatriado, realizando su recorrido en tanto “perseguido” por el Estado y la sociedad que lo margina. Este desvío no es menor, pues marca una transformación en la forma de percibir y figurativizar la alteridad, donde el “indio cruel” ya no funciona como amenaza del orden cristiano-civilizador. En cambio, emerge el “paragua” como figura ambigua que transita el límite entre el exotismo y la complicidad del consumo.

La comparación entre *Martín Fierro* y dos de sus reescrituras ofrece, además, otro enfoque sobre la integración de los planos de inmanencia. En un *movimiento descendente*, la praxis se manifiesta en el plano textual como una puesta en escena de la memoria discursiva – recuerdo y olvido de formas– y de la traducción. Un *movimiento ascendente*, en cambio, da sentido a los textos al integrarlos al plano de la praxis enunciativa, donde se insertan en la dinámica tensiva de la cultura letrada.

## Conclusiones

En la presente tesis, mi análisis del recorrido de la significación me ha permitido mostrar la emergencia, la consolidación y el declive, en el seno de la cultura letrada argentina, de las figuras de la voz y el cuerpo que se constituyen en *Martín Fierro*. Ello, considerando que dicho recorrido comprende tanto el plano del texto como el plano de la praxis enunciativa. En el plano textual, el poema ha generado la asociación entre una forma de la voz y una forma del destino del gaucho en la región del Río de la Plata. La praxis, por otro lado, es el plano de las enunciaciones que producen y conducen la profundidad intertextual del discurso. Desde este punto de vista, se puede apreciar cómo el poema hizo emerger el *canto de opinión* como una práctica ejemplar; cómo las lecturas letradas y las recitaciones populares han consolidado dicha práctica como el referente del arte payadoril, y cómo dicha obra ha entrado en una etapa de declive en dos reescrituras contemporáneas que toman sus respectivas distancias respecto de la forma de vida que la práctica gauchesca condensa y redespliega.

Las lecturas de *Martín Fierro* revisadas en el primer capítulo han insistido en contraponer la figura del *gaucho perseguido*, en la *Ida*, y la del *gaucho errante* que busca insertarse en la sociedad, en la *Vuelta*. En este sentido, han advertido también aparentes contradicciones entre la voz altanera y sentenciosa (el *canto*) y el relato de penas y quejas (el *cuento*). El enfoque de la *enunciación en acto*, asumido desde el principio de mi investigación, y el *modelo de análisis tensivo*, retomado en el curso del análisis, me permitieron articular tales oposiciones en un proceso de significación, que mostré en términos de las correlaciones entre las dimensiones de lo sensible y lo inteligible, a lo largo de todo el poema gauchesco.

Al abordar la configuración de la voz desde dicha perspectiva, distinguí, en primer lugar, la *estructura métrico-rítmica* de la estrofa típica del poema y, en el seno de esta, el despliegue de un particular movimiento que va de la intensidad afectiva al sosiego intelectual. Luego, describí la *estructura narrativa* de la obra que, en su primera parte, se caracteriza por

presentar los relatos de los dos personajes principales –Martín Fierro y Cruz– enmarcados en el relato de un narrador en el nivel extradiegético; en tanto, la segunda parte retoma dicho modelo y lo proyecta en una articulación que manifiesta los nexos de coordinación y subordinación entre diferentes relatos marco y enmarcados, que son asumidos por instancias ubicadas en los niveles extradiegético, diegético y metadieético.

La descripción de la estructura narrativa evidenció cómo el poema da una forma literaria a la tradicional payada rioplatense, lo cual es una característica genérica de la poesía gauchesca. No obstante, en la obra, tal estructura permite también la emergencia de una particular *voz gauchesca*. Esta voz manifiesta una composición pluridiscursiva, mediante la cual asume como propia la historia del gaucho y la inserta en un programa poético y político, destinado específicamente a ser asumido y desplegado por los *criollos* que se identifiquen con los valores del poema.

Por otra parte, el análisis de la configuración del cuerpo atendió, primero, al particular movimiento reflexivo del gaucho cantor, quien no sólo cuenta su historia, sino que tematiza su propio acto enunciativo. Se distinguió, por un lado, cómo, a través de la *modalización del hacer*, da cuenta de su competencia discursiva, la ostenta y le da un fin persuasivo. Por otra parte, mediante la *modalización del ser*, articula proyectos –una vida libre entre los indios o un canto que se iguale a la realidad– que se oponen unos a otros y ponen en conflicto su identidad.

Posteriormente, el recurso al modelo de análisis tensivo me permitió articular las oposiciones entre términos contrarios. La descripción de las correlaciones entre las instancias del *cuerpo del actante* mostró, así, que la voz se desprende del *cuerpo-carne* y encuentra su identidad en el *cuerpo propio*. Ello da lugar a un recorrido que supera las aparentes fracturas y contradicciones en un proceso de subjetivación. Distinguí, por un lado, posiciones actanciales extremas que definen las identidades de los diferentes actores tanto en la *Ida* como en la *Vuelta*. Por otra parte, señalé las posiciones actanciales que predominan en cada una de las partes del

poema: el *gaucho que canta su pena* y el *gaucho que canta opinando*. Estas dos se articulan, a su vez, en una dinámica de realización y virtualización que se ubica ya en el seno de la cultura letrada.

El análisis de las correlaciones tensivas me llevó a concluir, entonces, que el poema, entendido como totalidad enunciativa, excede el plano del texto y se inserta en el plano de la *praxis enunciativa*, es decir, en la coexistencia y la competición de capas textuales convocadas en el discurso. La enunciación se comprende, entonces, como un proceso que no se limita a la esfera de la subjetividad ni de la singularidad, sino que se abre a un plano cultural y colectivo.

El análisis de la *praxis enunciativa* me permitió ampliar el marco teórico desde el cual interpreté *Martín Fierro*. Solo mediante esta concepción fue posible entender el discurso gauchesco como una semiótica de la voz y el cuerpo atenta al devenir de la instancia enunciativa, que administra tensiones entre magnitudes semióticas, estilos de vida y prácticas culturales. Siguiendo a Bourdieu, distinguí entre el sentido objetivo de la práctica y el sentido práctico incorporado, que se inscribe en el cuerpo y predispone al sujeto a la acción. Esta diferencia me permitió analizar la dialéctica que caracteriza a la práctica del canto gauchesco. En *Martín Fierro*, el *cantar opinando* aparece como un acto autónomo y desinteresado que, a su vez, encubre las condiciones que lo sostienen, entre ellas la distribución desigual de saberes y la subordinación del gaucho a formas de vida impuestas por el orden social establecido. El gaucho canta, opina y juzga, pero su horizonte se limita a lo moral y a lo sensible, mientras el saber científico y político queda en manos de las élites letradas y terratenientes.

El concepto de *praxis enunciativa* también fue clave para comprender la dinámica tensiva que, en el seno de la cultura argentina, ha mantenido al poema gauchesco vigente, por más de un siglo, en tanto práctica literaria abierta a diversas lecturas y reescrituras. Tanto la recitación oral como la lectura nacionalista de *Martín Fierro* hicieron emerger y consolidarse la figura del payador en tanto opinador y modelo de la nacionalidad argentina. Por su parte, las

dos reescrituras que seleccioné, *los dos sabios* y *El guacho Martín Fierro*, muestran dos aspectos de la potencialización de dicha figura hacia su declive y eventual desaparición en la medida en que toman distancia de ella y hacen aparecer otras figuras.

## Obras citadas

- Agustín de Hipona. *Confesiones*. Akal, 1986.
- Astrada, Carlos. *El mito gaucho*. Cruz del Sur, 1948.
- Battistessa, Ángel J. “Introducción”. *Martín Fierro*, Castalia, 2001.
- Benveniste, Émile. “De la subjetividad en el lenguaje”. *Problemas de lingüística general*, vol. 1, traducción de Juan Almela, Siglo XXI, 1971, pp. 179–187.
- Bertrand, Denis. “L’impersonnel de l’énonciation. Praxis énonciative: conversion, convocation, usage”. *Protée*, vol. 21, no. 1, 1993, pp. 25-32.
- \_\_\_\_\_. “Enunciación y cuerpo sensible. Poética de la palabra en Miguel de Montaigne”. *Tópicos del seminario*, no. 7, 2002, pp. 53-75.
- \_\_\_\_\_. *Générativité de l’énonciation*. Ponencia inédita presentada en reunión con tesisistas del SES-BUAP, 31 mar. 2025, Puebla, México.
- Borges, Jorge Luis, y Margarita Guerrero. “El Martín Fierro”. *Jorge Luis Borges. Obras completas en colaboración*, Emecé, 1979.
- \_\_\_\_\_. “Poesía gauchesca”. *Discusión*. Alianza, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Siglo XXI, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama, 1997.
- Bubnova, Tatiana. “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”. *Acta poética*, vol. 27, no. 1, 2006, pp. 97-114.
- Cafrune, Jorge. “Fragmentos del Martín Fierro”. *Jorge Cafrune en las Naciones Unidas*, 1978.
- YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=JLjFYFDczmg>.
- Courtés, Joseph. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Gredos, 1997.
- Dorra, Raúl. “Martín Fierro: la voz como forma del destino nacional”. *Dispositio*, vol. 15, no. 40, 1990, pp. 95-105.

- \_\_\_\_\_. “Poética de la voz”. *Entre la voz y la letra*. BUAP y Plaza y Valdés, 1997, pp. 11-39.
- \_\_\_\_\_. “El libro y el rancho. Lecturas del Martín Fierro”. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2, Emecé, 2003, pp. 251-275.
- \_\_\_\_\_. *La casa y el caracol: Para una semiótica del cuerpo*. Plaza y Valdés, 2005.
- \_\_\_\_\_. “El arte del payador”. *Sobre palabras*. Alción, 2008, pp. 13-40.
- \_\_\_\_\_. “Borges estorba la fiesta de los sesenta”. *Sobre palabras*. Alción, 2008, pp.41-49.
- Fariña, Óscar. *El guacho Martín Fierro*. Factotum, 2011.
- Filinich, María Isabel. *La voz y la mirada: Teoría y análisis de la enunciación literaria*. BUAP y Plaza y Valdés, 1997.
- \_\_\_\_\_. “Aspectualidad y descripción”. *Tópicos del seminario*, no. 3, 2000, pp. 139-158.
- \_\_\_\_\_. *Enunciación*. Eudeba, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Descripción*. Universidad Autónoma de Sinaloa, 2019.
- Fontanille, Jacques. *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Hachette, 1989.
- \_\_\_\_\_. “El giro modal en semiótica”. *Morphé*, núm. 9-10, julio de 1993-junio de 1994, pp. 53-80.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica del discurso*. Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo*. Universidad de Lima, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Prácticas semióticas*. Universidad de Lima, 2014.
- Fontanille, Jacques y Zilberberg, Claude. *Tensión y significación*. Universidad de Lima, 2017.
- Frenk, Margit. “Prólogo”. *Cancionero de romances viejos*. UNAM, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Lumen, 1989.

- \_\_\_\_\_. *Nuevo discurso del relato*. Cátedra, 1998.
- Greimas, Algirdas Julius. *Semántica estructural*. Gredos, 1971.
- Greimas, Algirdas Julius y Courtés, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos, 1982.
- Hamon, Philippe. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Edicial, 1991.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*. Traducción de Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Edición de Élide Lois y Ángel Núñez, Fondo de Cultura Económica, Conaculta y Colección Archivos, 2001.
- Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. 2ª ed., Gredos, 1974.
- Jitrik, Noé. “El tema del canto en el Martín Fierro”. *El fuego de la especie*, Siglo XXI, 1971.
- Lamborghini, Leónidas. “los dos sabios.” *Las reescrituras*, Ediciones del Dock, 1996.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Libros Perfil, 2000.
- Lugones, Leopoldo. *El payador*. Biblioteca Ayacucho, 1979. [Original de 1913].
- Magis, Carlos. *La lírica popular contemporánea. España, México y Argentina*. El Colegio de México, 1969.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política. Tomo I. Libro I*. 4.ª ed., traducción de Wenceslao Roces, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Montaldo, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- Moreno Chá, Ercilia. “Aquí me pongo a cantar”. *El arte payadoresco de Argentina y Uruguay*. Dunken, 2016.

- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Sudamericana, 1988.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23ª edición. Madrid, 2014.  
Consultado en <https://dle.rae.es/>
- Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina: los gauchescos*, tomo II, G. Kraft, 1957.
- Rosental, M. M., y P. F. Iudin. *Diccionario filosófico*. Traducción de Augusto Vidal Roget, Ediciones Pueblos Unidos, 1965, [www.filosofia.org/enc/ros/ley8.htm](http://www.filosofia.org/enc/ros/ley8.htm)
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Traducción de Amado Alonso, Losada, 1945.
- Sánchez Romeralo, Antonio. *El villancico*. Gredos, 1969.
- Schwartzman, Julio. Schwartzman, Julio. “Levas y arriadas del lenguaje: El mecanismo proverbial del Martín Fierro”. *Martín Fierro*, edición de Lois y Núñez, FCE/ Conaculta/ Colección Archivos, 2001, pp. 823–835.  
\_\_\_\_\_. *Letras gauchas*. Eterna cadencia, 2013. *E-book*
- Slatta, Richard W. *Gauchos and the Vanishing Frontier*. University of Nebraska Press, 1983.
- Solís Zepeda, María Luisa. “El esquema y el diagrama tensivo a prueba”. *Tópicos del Seminario*, vol. 1, n.º 47, noviembre de 2021, pp. 105-18, doi: 10.35494/topsem.2022.1.47.769.
- Solodkow, David. *Ficción biopolítica y eugenesia en el Martín Fierro*. Uniandes, 2015.
- Tiscornia, Eleuterio F. “La vida de Hernández y la elaboración del *Martín Fierro*”. *Martín Fierro: cien años de crítica*, compilación de José Isaacson, Plus Ultra, 1986.
- Unamuno, Miguel de. “El gaucho Martín Fierro, poema popular gauchesco de D. José Hernández”. *Martín Fierro*, edición de Lois y Núñez, FCE, Conaculta y Colección Archivos, 2001, pp. 839–847. [Original de 1894].

Zea, Leopoldo. “Estudio liminar”. *Martín Fierro*, edición de Lois y Núñez, FCE, Conaculta y Colección Archivos, 2001.