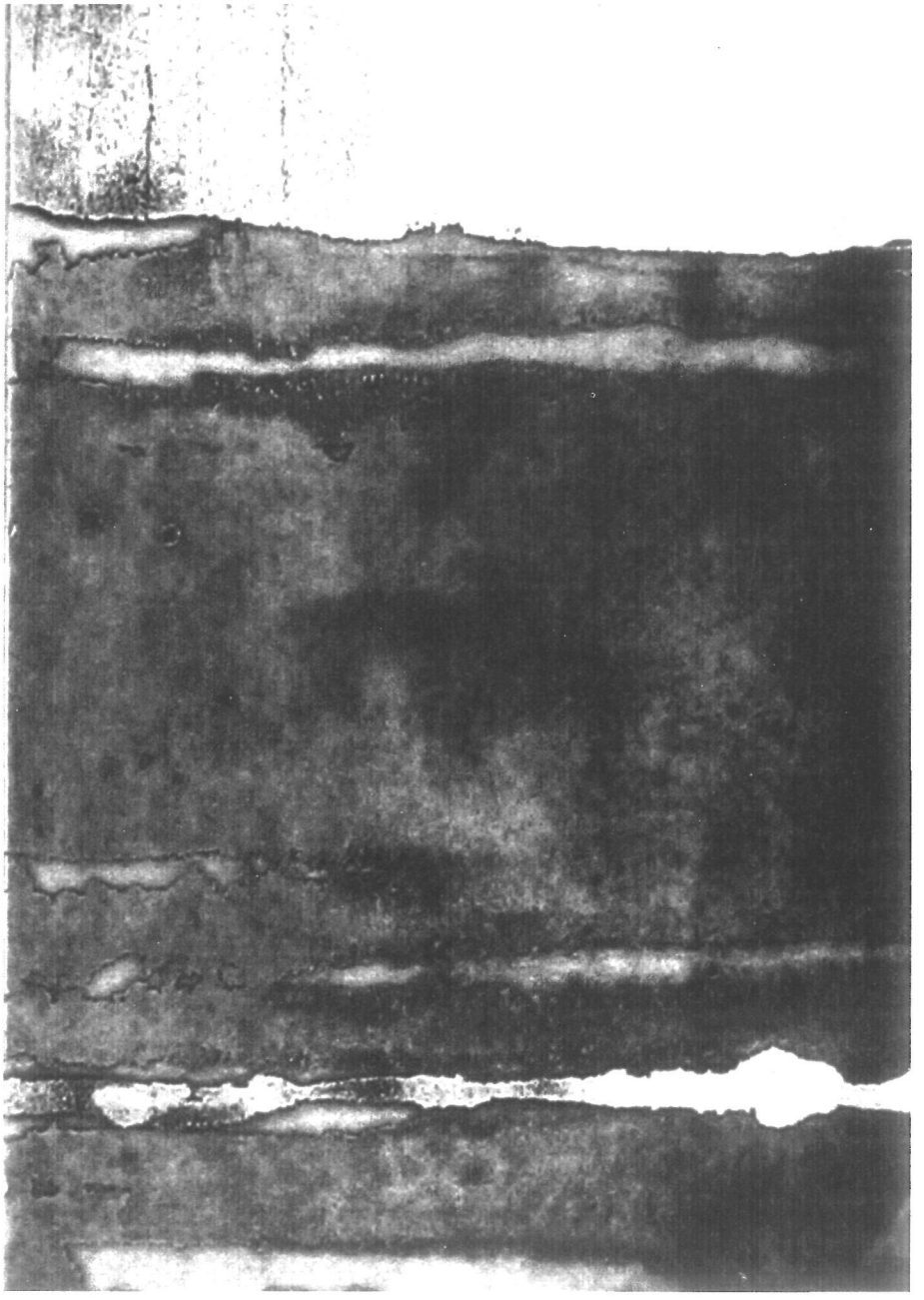

Martín Fierro, una cosa de hombres

Blas Matamoro

En la *Carta aclaratoria* dirigida a José Zoilo Miguens que suele publicarse como introducción a *El gaucho Martín Fierro* (1872, en adelante *G*), José Hernández declara ocuparse del gaucho como un ser pobre, desheredado y víctima. Lo segundo es llamativo: al gaucho lo han privado de una herencia que legítimamente le correspondía porque, obvio es, su familia tuvo algún haber. Así las cosas, todo anda mal en la sociedad y lo estará hasta que «no vuelva algún criollo en esta tierra a mandar». Criollo: el europeo nacido en América. Más concretamente: el hispano-americano. Gringos e italianos, milicos y policías son, por igual, los extraños. Es decir: los extranjeros y el Estado. Nada digamos de los indios, plenamente salvajes, y los negros «que hizo Dios para tizón del infierno».

Me he adelantado al poema y vuelvo a la *Carta.* Hay en ella un doble retrato del gaucho porque responde a una doble mirada: la del civilizado que lo considera desde afuera y el bárbaro que se identifica con él. No hace falta recordar la antinomia sarmientina, curiosa si se tiene en cuenta la escasa afinidad que, aparentemente, tuvieron Hernández y Sarmiento. No obstante, lo primero que puntualiza es que el poema ha sido escrito en un hotel. Su autor es hombre de ciudad y se aloja en el hotel *Victoria* de la porteña Plaza de Mayo, un lugar expectable. Urbano, político, periodista, instructor de estancieros, capaz de escribir en un idioma gauchesco donde abundan cultismos (raramente un gaucho adjetivará a nada como bizarro o hablará del sonido de un verso) y mayormente resuelto en sextillas con un verso blanco, forma ajena a la poesía popular que invoca.

El escritor urbanita ve al gaucho como dotado de un arte rudimentario, falto de enlace entre ideas y formas. Su lenguaje tiene relaciones «ocultas y remotas» y sus impresiones y afectos están disimulados. El poeta pondrá ilación en aquéllas y tornará explí-

cito lo que enmascaran. Hernández parece adelantarse a Freud y al auge del psicoanálisis en la Argentina posterior.

Hay en este gaucho naturaleza sin pulir ni suavizar (lo de pulir evoca el vocablo francés *polir*, desbastar y emprolijar, del cual deriva la *politesse* propia de la gente educada). Su altivez (¿española hidalguía?) raya en el crimen (¿furia española?). Su vida es agitada, aventurera, llena de peligros. Quijotesca, si se quiere. Invoca la justicia, denuncia las injusticias mas es un justiciero solitario, que no agrupa a los perseguidos ni se integra con ellos, a la manera del caballero cervantino. El escritor lo encara con un confiado realismo: habla del original y la copia.

Aquí surge la contrafaz de la propuesta y el ilustrado se vuelve populista. Advierte en su personaje «(...) ese estilo abundante en metáforas que el gaucho usa sin conocer ni valorar (....) comparaciones tan extrañas como frecuentes». Observa su filosofía natural que convive con su ignorancia. Y también lamenta que la civilización acabe con «el tipo original de nuestras pampas». Insiste el no invocado ejemplo de Sarmiento, quien se dolía de que el ferrocarril destruyese la imponente belleza virgen de América y se complacía, en Argel, de que elogiaran su arte ecuestre gauchesco y, en España –país de poetas innatos– su habilidad para describir una corrida de toros, pues sólo un bárbaro puede entender la bárbara belleza de tal espectáculo. Juega en ambos una lacerante inquietud romántica: proponemos el progreso civilizado pero ¿no estaremos, con él, afeando el mundo? ¿No andaremos desnaturalizando la original naturalidad de los argentinos?

El libro ha obtenido un clamoroso éxito –excuso el lugar común– en esa década durante la cual la Argentina se integra rápidamente en el mercado mundial, pasando de ser un país solamente ganadero a serlo cerealero, cuando Rosario alcanza el segundo puesto como exportador de granos, detrás de Chicago. Hasta 1879, en que se conoce *La vuelta de Martín Fierro* (en adelante *V*), en apenas seis años ha vendido once ediciones y 48.000 ejemplares, lo cual aún hoy sería un *best seller*. En su prólogo, *Cuatro palabras de conversación con los lectores*, renueva aquella doble visión.

Expresa que ha intentado promover la lectura en unos textos que resulten familiares a quienes los leen o escuchan su lectura en voz alta. Esto implica una actitud asimismo sarmientina: el escritor debe ser un pedagogo social, educar al pueblo con su obra,

es decir: volver manifiesto lo que hay de latente en la sabiduría popular que el sapiente popular, paradójicamente, ignora. Señala al pueblo, en su propio lenguaje, lo que el pueblo debe saber. Ensalza valores: el trabajo honrado, la ley natural (de nuevo, la sabia naturaleza), la veneración al Creador, afeando las supersticiones, el respeto mutuo. Hay que mandar a los gauchos a la escuela para corregir sus imperfecciones. Para ello –de nuevo, el realismo– lo importante es la moral, no «la cultura de la frase».

En efecto, la naturaleza es sabia y se expresa en proverbios. Es decir: natural es lo tradicional. Los gauchos saben naturalmente lo mismo que los sabios griegos, latinos y modernos, y «los códigos religiosos de los grandes reformadores de la humanidad». Un brahmán nunca será un buen catedrático pero un gaucho puede ser un brahmán. Lo ha aprendido en «el gran libro de la naturaleza». Ahí es nada.

Para entender esta diversidad, Hernández propone observar las diferencias entre las civilizaciones y la perpetua invariante de «el corazón humano y la moral, que son los mismos en todos los siglos». Entonces, gloso por mi cuenta: la historia humana es la dialéctica entre el cambio y la permanencia, que se explican mutuamente. Y el lugar de la conciliación es la poesía, la vacilación entre intenciones y sonidos que bien podría haber suscrito Paul Valéry. Cito (*V*, I): «(...) yo que en el campo he nacido/ digo que mis cantos son,/ para los unos...sonido/ y para otros.../ intención.»

Hernández defiende la raza, un elemento que raramente falta en cualquier pensador del siglo XIX. En los naturalistas porque se considera una categoría científica; en los racistas, por ideología; hasta en Marx y en Nietzsche porque son los que son. La raza, lo radical, la raigambre, la raíz, lo que arraiga al hombre con lo natural, que es la tierra, como se enraizan las plantas. Tradición y raza se unen y alertan, lo digan o no expresamente, ante el peligro de la mixtura, del mestizaje. Éste genera conflicto y armonías, como se dice en el postrer e inconcluso libro de Sarmiento. Es el problema que se presenta a la dirigencia argentina al recibir el país las oleadas inmigratorias que fluyen desde la segunda mitad del Ochocientos. Se pierde la fuerte y clara identidad original –«natural», insistente como la propia naturaleza– a favor de algo que no se sabe bien qué ha de ser. Hay que mandar a los gauchos y a los recién llegados a la misma escuela, donde los niños desfilan encolumnados al son

de marchas militares y cada mañana izan la bandera que recogen al atardecer, igual que en un cuartel.

El respeto mutuo es un valor liberal y la Argentina de entonces se construye con enunciados liberales. Pero la estructura que sostiene el proyecto es una sociedad mayormente secreta, la masonería. Humanitarismo y filantropía, fraternidad y monoteísmo son, en efecto, principios *latómicos.* Hernández fue iniciado, como tantos otros prohombres de la época. Sarmiento y Leandro Alem, el fundador de la Unión Cívica Radical, llegaron a Grandes Maestros de la Orden.

No faltan quienes ven en *V* algunos indicadores de esa línea. ¿Aluden las denostadas supersticiones a la Iglesia católica, el rival por excelencia de las logias? El poema tiene 33 cantos, que se dicen los años de Cristo, pero que son, a la vez, los grados de la masonería. Cuando, al final, los cuatro personajes –Martín Fierro, sus dos hijos y Picardía, el hijo de Cruz– se dispersan, formulan una promesa secreta y se dotan de nuevos nombres, datos cuyos contenidos los lectores ignoramos, después de tratarse como hermanos y recibir o compartir un código moral en forma de consejos. Desde luego, la escena puede leerse como una iniciación.

Los cuatro, insisto, se han separado. Parece que el destino gaucho es la inconstancia del errabundo en un paisaje –la llanura pampeana– que el poeta nombra siempre como desierto, según lo han impuesto los poetas de la generación romántica. Esas tierras son feraces, nada desérticas. ¿A qué se debe, entonces, tal nombre? No eran, tampoco, lugares deshabitados pues los recorrían unos malones de indios nómadas, no por eso menos humanos. Fueron prácticamente exterminados por las expediciones militares que se convino en llamar Campaña al Desierto, el correr la frontera de la civilización sobre el dominio de los salvajes. Pero los gauchos de Hernández no quieren participar de ellas, son renuentes a la empresa civilizatoria. Menos aún, ansían confundirse con la indiada, cuya descripción en el poema es de una extrema acritud. Andan solos por la inmensidad, sin hallar semejantes ni en la tropa estatal ni en el malón o la toldería. Hacen tareas provisorias, son proletarios rurales, pero siempre enviscados en su solitaria mismidad. Cruz ha muerto y su hijo es un huérfano que no funda su propia familia. Fierro se encuentra con sus hijos pero no permanece con

ellos. No parece que nadie asuma ni propicie la descendencia. Son, volviendo a lo racial, un fin de raza. Con ellos semeja desaparecer la Argentina originaria. El resto del país se ha descolgado de ella o –indios, negros, inmigrantes– nunca le ha pertenecido. No casualmente, Fierro mata a dos hombres: un negro y un indio.

Ambas partes del poema resultan, así, historias de varones solos. Aquí conviene situar la escurridiza o fantasmal aparición de la mujer. Desde luego, la distinción entre los sexos es tajante y pasa por la contención masculina y la expresividad femenina: «La junción de los abrazos,/ de los llantos y los besos/ se dejan pa las mujeres/ como que entienden el juego./ Pero el hombre que comprende/ que todos hacen lo mesmo,/ en público canta y baila,/ abraza y llora en secreto. (*V*, XI).

Fierro estuvo casado y fue dos veces padre. Lo levan, se escapa del ejército, vuelve a sus pagos y encuentra su casa en ruinas, deshabitada. Sus hijos han sido conchabados por algún estanciero y su mujer se ha marchado con otro (*G*, VI). Luego (*V*, XI) sabrá que ella ha muerto tras ir en busca de sus vástagos. En cuanto a Cruz (*G*, X) las cosas no son muy distintas: su esposa se entendió con un propio –nunca mejor dicho– y Cruz lo comprobó en directo. Desde entonces, su opinión sobre la mujer no puede ser peor: es un ser hediondo que vuelve tonto al varón que enamora, capaz, como en su caso, de engañar a dos hombres a la vez, marido y tercerista. La compara con la mula, animal que retrocede cuando quiere cocear. La patada femenina es el olvido. Por descontado, Cruz huye de su casa y del sexo mujeril en general: «Las mujeres, desde entonces,/ conocí a todas en una;/ ya no he de probar fortuna/ con carta tan conocida:/ mujer y perra parida/ no se me acerca ninguna» (cit.).

Como doctrina, la asimilación de la mujer a un animal, perra o mula, es lapidaria. Obedeciendo al eco, Cruz les ha hecho la cruz. Fierro, sin desmejorar la apuesta, matiza algo. En la historia de la cautiva (*V*, VIII) sale en defensa de una mujer, azotada como una bruja por los indios, secuestrada, reducida a servidumbre, obligada a ver cómo degüellan a su hijo y le atan a ella las manos con las tripas del difunto. Fierro reacciona y un salvaje lo ataca por la espalda. La cautiva lo salva, quitándoselo de encima. El indio pisa el cadáver del niño y cae al suelo, donde Fierro lo mata, proclamándose enseguida cristiano, ejecutor de un infiel. Luego acompaña a la cautiva por el

desierto y la deja en la puerta de una estancia, dando término al más truculento episodio del texto. El gaucho recupera su andar solitario, ya que Cruz ha muerto en el canto VI. Según se ha visto, Fierro ha tratado a la cautiva de igual a igual, ya que ella ha demostrado arrestos viriles. Luego, ella y él siguieron sus divergentes caminos.

Otras mujeres son referidas fugazmente en el poema. Ninguna es madre. Más aún: tanto los hijos de Fierro como Picardía, el de Cruz, se crían sin ella. En su lugar, aparecen unas oportunas tías que la sustituyen, malamente según se ve en su momento por la relación de los chicos con las chicas. Picardía conoce a una mulata que lo tienta y atemoriza, pues él sospecha que encarna al Demonio, de modo que toma distancia. Después se hace jugador fullero y amiguete de un policía corrupto con quien comparte una mujer que acaba provocando el fin de la amistad. En cuanto al Viejo Vizcacha, reedición criolla del pícaro español, con su ética del cinismo hecha código proverbial, se enreda con una viuda para pescar su herencia, que acaba siendo imposible de cobrar por una condición testamentaria del finado marido.

Entre animal y ser diabólico, la mujer encuentra, sin embargo, un sitio honorable si se relaciona con un varón y es madre y esposa. Es decir: la intervención fálica la dignifica. Así se adoctrina en *V,* V: «Pa servir a un desgraciao/ pronta la mujer está (...) Yo alabo al Eterno Padre/ no porque las hizo bellas/ sino porque a todas ellas/ les dio corazón de madre.» Esta dualidad –la mujer animalesca que se atreve a disfrutar del placer y elegir al otro porque con el uno no le basta y la madre que para la olla trabajando, lava minuciosamente la ropa y cría con abnegación a los niños– tendrá larga insistencia en las letras de tango donde la madrecita barrial es santa y la hembra fruible del céntrico cabaret, pecadora.

Otro rasgo de las mujeres hernandianas es situarse en un triángulo, según hemos visto. Siempre hay otro, marido o amante, vivo o muerto, que se pone de acuerdo con quien corresponda –Cruz y Fierro ansían vivir juntos en una tienda compartiendo a una china (una mestiza de blanco e india) y sus promesas de *partouze*– o que disputa la exclusividad de la hembra. Si la mujer ajena siempre figura a la madre es mucho decir y hoy no toca, pero sí incido en esa calidad fantasmal de las madres en el poema pues tiene que ver con la carencia de figura paterna: si no hay madre que lo señale y

lo legitime, el padre no acaba de comparecer o se escabulle y se borra. Y si no hay padre, no hay ley, no hay sociabilidad, no hay vocación paterna ni descendencia asegurada y, una vez más, se refuerza la categoría de un fin de raza.

Hago una justa digresión. Al cumplirse un centenario hernandiano, Victoria Ocampo se negó a participar de él, no obstante contar a José Hernández entre sus antepasados. Aludió, precisamente, a la misoginia tan expresa, desenfadada y agresiva del poema. En su casa todos lo recitaban de memoria y ella se hartó de escuchar las turbias similitudes que establece el sargento Cruz entre la mujer, la perra y la mula. Resulta curiosa la doble precisión: en un medio de alta burguesía palaciega y cosmopolita se replica un texto gauchesco, en tanto una chica inconvencional como Victoria protesta una vez más contra su familia por la reducida misión que le permiten como tal mujer.

Con el anterior escrutinio femenino queda poco espacio para el amor, ese alarde sentimental de la imaginación que proyecta y/o encuentra en el otro una parte del uno. Diría que la única historia amorosa del poema es la que se teje entre Martín Fierro y el sargento Cruz, de algún modo glosada en dicho sentido por Borges en su cuento *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz.* No me refiero a ninguna intimidad sexual, palmariamente ajena al poema, sino a una suerte de amor caballeresco, a una pareja de varones que menudea en la narrativa desde Gilgamés y Enkidu, y pasa por David y Jonatán y por Aquiles y Patroclo. Con o sin sexo, el suceso imaginario y afectivo es el mismo, el ya enunciado. Si se quiere, en el mundo propiamente caballeresco medieval, la integración entre el caballero y el escudero o el maestro de armas –Tristán y Kurwenal, por ejemplo–, luego parodiada por Cervantes con Don Quijote y Sancho Panza. Ciertamente, son casos de desigualdad social pero donde la unidad de dos personas en una incluye un obvio elemento amoroso.

Fierro conoce a Cruz mientras lo persigue la partida policial que éste integra. Cruz, admirado por la valentía del desconocido, se pasa de su lado, combate victoriosamente contra sus colegas y huye al desierto con el flamante compañero. Cruz es el doble de Fierro pues también debe una muerte, la de un cantor que se burló de él. Se hizo *matrero* o sea marginal solitario hasta que el

juez que lo estaba por sentenciar lo perdonó gracias a una amistad influyente y lo incorporó a la policía. Ambos, pues, están instalados en esa ilegalidad que se reclama de justiciera, la del desertor, en ese espacio donde la justicia y el derecho se muestran en conflicto. Recuerdo, por oportuna, la enseñanza de Luis Jiménez de Asúa en sus clases de derecho penal cuando se refería a los delincuentes justicieros en la literatura e incluía a Martín Fierro junto al Pascual Duarte de Cela, a Luis Candelas el bandido de Madrid referido en un libro de Antonio Espina, y a Michael Kohlhaas, el ladrón de caballos narrado por Von Kleist.

La elección de los nombres ha merecido lecturas simbólicas que me limito a referir. La cruz y el fierro (el puñal o la espada) han sido vistos como los dos grandes custodios de la tradición nacional en una visión, precisamente, nacionalista y católica: el Ejército y la Iglesia, personificados en dos varones del pueblo. En otro registro, el de un psicoanálisis veloz y frugal, la cruz y el fierro valen como símbolos fálicos ligados al coraje y la muerte. En efecto, el vulgarismo *fierro* significa miembro viril, en tanto el *fierrazo* es el triplete penetración-eyaculación-orgasmo. Siga el lector. O la lectora.

La pareja de los desertores funcionó, en principio, como el remate de *G.* Tal vez Hernández planeaba terminar allí la obra, que debió reanudar a la vista del éxito. El último canto de la primera parte diseña un plan de vida en común: hacerse con ganado ajeno, cruzar la frontera y alojarse en una toldería, o sea en una población nómade indígena. Construir una tienda con cueros de potro y habitarla. La vida pasará entre el ocio y el boleo de animales cimarrones, de los que abundan en la llanura. Como ya dije, si aparece una mujer cariñosa, se la podrá compartir. Lo que importa es el amor entre estos dos hombres: «El amor como la guerra/ lo hace el criollo con canciones.»

En *V* las cosas se complican. Los indios no se muestran hopitalarios y están a punto de lancearlos, los toman como rehenes y lo separan durante dos años. Pero el amor vence a la ausencia y finalmente, Fierro y Cruz consiguen su tienda, ese lugar de privanza que es el mundo dentro del Mundo y que se inventan los enamorados.

La historia se trunca cuando Cruz muere durante una peste. Confía a Fierro su hijo, si es que lo encuentra, tal si fuera hijo de ambos. La ausencia de la mujer parece así suplida por este pacto. Cruz muere en brazos de su lamentoso amigo, que le da tierra y la humedece

con su llanto. «Faltó a mis ojos la luz;/ tuve un terrible desmayo;/ caí como herido del rayo/ cuando lo vi muerto a Cruz» (*V*, VI). Luego, el duelo se prolonga: «Andaba de toldo en toldo/ y todo me fastidiaba;/ el pesar me dominaba/ y entregao al sentimiento/ se me hacía a cada momento/ oír a Cruz que me llamaba» (*V*, VI).

Si se quiere, hay en esta escena un eco de otros lamentos de amor caballeresco, en especial el de Gilgamés por Enkidu en el inicial poema babilónico y su traducción bíblica, el de David por Jonatán, sin desdeñar la cólera del Pelida Aquiles que desata la *Ilíada.* Acaso sea uno de los muy contados puntos de epopeya que se puedan rescatar del poema, a pesar de la fama épica de que gozó desde comienzos del siglo XX. Borges ironiza, y con razón, sobre las pretensiones de considerar el texto como épico, habiendo sido escrito en tiempos de Dickens y Dostoievski. La novela, la prosaica novela y no el poema, es la equivalencia moderna de la épica antigua. Abundando en ello: las epopeyas son masivas, las habitan ejércitos, pobladas naves y más pobladas ciudades. La deriva aislada de un penoso gaucho no basta para la réplica.

La ausencia de la mujer, en el contexto hernandiano, es la ausencia de la madre y, con ella, de la descendencia que asegure la continuidad del grupo. Pero es que no hay grupo de gauchos en la obra. Fierro se queja del mal trato que se da a los suyos mas no intenta juntarse con ellos –salvo con su amado y, por lo mismo, selecto y segregado Cruz– lo cual limita su denuncia justiciera a una queja de cantor que remeda al ave solitaria consolada por su propio canto, según reza el comienzo del texto. Insisto: el cuento es la descripción de un fin de raza.

En otro sentido, cabe imaginar a Hernández como un individuo de la dirigencia argentina en la época, estructurada en organizaciones e instituciones de varones excluyentes: ejército, masonería, partidos políticos, Iglesia católica. Fuera de todos estos espacios, a la mujer sólo le quedan la casa matrimonial con sus labores domésticas, el convento o el prostíbulo. En el trabajo campesino se ve que tampoco cuenta. No hay mujeres ecuestres que anden boleando ganado por el desierto. No obstante, siempre aparecerá alguna excepción que ponga a prueba la regla y acabe confirmándola.

El final de la segunda parte muestra, según ya dije, a cuatro personajes que se dispersan por la planicie, aceptando cambiar de nombre

y jurando en secreto. Fierro renuncia tácitamente a ser padre de sus dos hijos y del hijo de Cruz. De hecho, ninguno de los tres ha conocido a sus progenitores. Tienen un cierto aire de *guachos* (hijos mostrencos). Tampoco se los ve muy entusiasmados con fundar familias. Su vida de solitaria errancia seguirá en la frontera, entre indios y cristianos, entre ladrones, truhanes y proletarios de las estancias.

Es difícil situar su acción en el tiempo histórico. Los personajes se preocupan por la guerra al malón y por los desmanes y corruptelas de la policía. Nada saben de los conflictos habidos en aquellos años que vieron escribir y publicar sus desventuras. Nada sobre la guerra del Paraguay, ni sobre la última montonera –la de López Jordán– ni de los enfrentamientos entre bonaerenses y federales, estos últimos del partido al que se sumó Hernández. Nada tampoco de las guerras civiles anteriores y de la lucha por la independencia. Los gauchos de Hernández no reciben una historia, no la viven ni la planean.

Todo este aparato es transformado en la década de 1910, en plena *Belle Époque* de los ganados y las mieses, convirtiéndose *Martín Fierro* en el poema épico nacional de los argentinos. Algo de epopeya castellana de honor y coraje advierte en la obra Unamuno, siempre alborozado de encontrar huellas de la vieja y heroica Castilla en tierras americanas. Pero son Leopoldo Lugones con las conferencias recogidas en *El payador* y Ricardo Rojas en los primeros apuntes de lo que será su *Historia de la literatura argentina*, quienes redacten la ejecutoria homérica de José Hernández.

Lugones va muy lejos. A pesar de que no le cae en gracia el uso de la jerga gauchesca y quiere que sus compatriotas hablen y escriban correctamente, diseña a Martín Fierro como héroe de una epopeya donde renace la gesta medieval española, la cual –nada menos– recoge por su cuenta la herencia de los héroes clásicos, griegos y romanos. Lugones es todavía un modernista adherido a la teosofía y alérgico a la Iglesia, por lo que soslaya los aspectos piadosos del protagonista y hasta el elocuente apellido de Cruz. Más tarde, sus devociones heroicas lo llevarán a proclamar la Hora de la Espada, hacerse fascista y católico, y admirar la cruzada del Generalísimo. En cuanto a Rojas, viene de publicar *La restauración nacionalista*, donde se sostiene en Fichte y sus *Discursos a la nación alemana* para empezar a bucear en las entrañas de la identidad nacional. En

Blasón de plata se queda un poco más cercano en el tiempo y apenas se remonta a la invasión incaica de los Valles Calchaquíes y la Quebrada, pues allí se señala lo que será la Argentina, Tucma, la Tierra de Abajo, la actual Tucumán. No pretende olvidar ni considerar excluyente los elementos indígenas y los mestiza con la sangre del conquistador. Martín Fierro, pues, resulta ser el héroe mixto producido por la historia. Con todo, Rojas nunca abandonará el culto romántico de los héroes y así San Martín será su Santo de la Espada y Sarmiento, su Profeta de la Pampa. A diferencia de Lugones, se hará demócrata y entrará en la Unión Cívica Radical.

Estos intentos parecen indicar que, en pleno proceso de movilidad social, económica y cultural promovido por la inmigración, hay inquietud por fijar la identidad nacional. Fijar quiere decir inmovilizar, detenerse en el hallazgo de la esencia de la nación. También, marcar el Origen, el momento sin precedentes a partir del cual se cuentan los momentos sucesivos de la Historia. Origen es matriz, conformación primaria, obra materna. La importancia dada a la tierra como productora de lo identitario recurre, asimismo, a la figura de la Tierra Madre, románticamente extendida a la lengua materna, el derecho materno tradicional, la madre patria, y un lejano y mítico, aunque por ello siempre recurrente, matriarcalismo. La Región de las Madres en el goetheano *Fausto* es, justamente, el mundo de las inmutables esencias.

Ahora bien: ¿cómo conciliar toda esta empresa con la elección de *Martín Fierro* en calidad de poema nacional? En efecto, su mundo es un mundo sin madres y, por lo mismo, sin descendencia. Es un poema elegíaco y si sus figuras resultan fundacionales de la argentinidad, son sobrevivientes de una fundación desaparecida en el vendaval de los tiempos y petrificada en la figura de un mito arcaico: la raza originaria. Es el alma del pueblo, siempre igual a sí misma, inmarcesible pero inamovible. En este sentido, se cumplen las premisas populistas de José Hernández: mi pueblo es sabio y yo seré su voz epónima, quejumbrosa y, a la vez, orgullosa. El otro mito, el del progreso indefinido, la modernización, la urbanización de la sociedad y la proletarización del vagabundo, queda en suspenso. Está abierto al tiempo, es la demanda de la historia y no cabe en un poema ©