

El *Martín Fierro* en la literatura argentina contemporánea: las reescrituras de Martín Kohan

Tomás Pachamé de Gracia¹

Estudiante de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
 Universidad Nacional de La Plata, Argentina

tomas.pachame85@gmail.com

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: el poema *Martín Fierro* de José Hernández ha posibilitado, desde su canonización, una multiplicidad de diálogos críticos y teóricos, pero también ficcionales. El presente trabajo busca aportar algunas interpretaciones posibles, relacionadas con la tradición, la homosexualidad y las reescrituras, en torno del cuento “El amor” (2011) de Martín Kohan. Partiremos de la hipótesis de que el autor, mediante el gesto borgeano de la reescritura, utiliza los pasajes poco explicativos del poema como material constructivo de su obra ficcional y propone una bifurcación de los sentidos presentes en la obra de Hernández. Para el análisis de las obras que competen al trabajo –el ya mencionado cuento de Martín Kohan, *Martín Fierro* y sus reescrituras en los relatos “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” de Jorge Luis Borges–, se utilizará la noción de *transtextualidad* conceptualizada por Gerard Genette (1989).

Palabras clave: reescritura, literatura argentina, transtextualidad, homosexualidad, tradición, relectura.

Introducción

El poema *Martín Fierro* es considerado un clásico en el canon de la literatura argentina, por lo que en torno de él se trazan múltiples interpretaciones y lecturas. Más allá de las contribuciones que generan los artículos o ensayos dedicados al poema, nos enfocaremos en otra rama interpretativa de la obra como son las reescrituras; una forma recurrente en la literatura de esta nación (como muestran los casos de *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal, *Help a él* de Rodolfo Fogwill, etc.). Podríamos definir a las reescrituras como

¹ Con aval de la Dra. María Guillermina Torres Reca, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

aquellas obras que utilizan un texto –en el sentido amplio del término– de existencia previa para su propia creación y que alteran, a su vez, el sentido del mismo. En esta línea, la categoría de *transtextualidad* propuesta por el crítico literario francés Gérard Genette nos resulta productiva: Genette la define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989, pp. 9-10). Dentro de los cinco tipos de transtextualidad propuestos, nos interesa destacar la hipertextualidad, definida como “toda relación que une a un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (1989, p. 14). Como explica posteriormente este autor, la palabra “injerta” es utilizada en un sentido metafórico, ya que el texto A puede estar o no explícitamente aludido en el texto B.

Las reescrituras del *Martín Fierro* han sido variadas y disímiles. Dentro de ellas, dos de las más emblemáticas (y quizá inaugurales) son las de Jorge Luis Borges en los cuentos “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. Nos centraremos en el cuento “El amor” de Martín Kohan, publicado en 2011 y compilado posteriormente en *Cuerpo a tierra* (2015). Partiremos de la hipótesis de que el autor, mediante el gesto borgeano de la reescritura, utiliza los pasajes poco explicativos del poema como material constructivo para su obra ficcional y propone una bifurcación de los sentidos allí presentes.

José Hernández y los poemas originales

El cambio que sufre el personaje de Martín Fierro entre un poema y otro se ha discutido ampliamente. Mientras que, en la primera parte, Fierro era un forajido ante la ley, en la segunda él y sus pares sienten cierta resignación frente a las autoridades legales y civilizatorias. Desde nuestra perspectiva, la razón de este cambio se corresponde con las oscilaciones políticas y morales de Hernández entre los años de la publicación de *La ida* (1872) y *La vuelta* (1879). Repasaremos ciertos tópicos de la discusión mencionada para comprender el carácter político-social del poema, dado que será sustancial para entender las reescrituras que aquí analizaremos.

En el primer poema, como ya mencionamos, Fierro es un ser conflictivo, un sujeto marginado y marginal que vivía una vida ascética y que es empujado hacia la criminalidad. La obra es un retrato de sus costumbres, de su psicología, de sus relaciones problemáticas con la sociedad. En esta primera instancia, no existe en él consideración por ser instruido por las fuerzas del Estado; el encuentro con los organismos de la ley resulta, más bien, en un choque. Es por esto que, hacia el final de *La ida*, toma la decisión de irse con Cruz, su

nuevo amigo, a las tolderías –el significante de la barbarie, la irracionalidad, un lugar alejado y hostil para el Estado en construcción–. *La ida* intenta criticar a esa sociedad argentina que utiliza al gaucho y que, paradójicamente, lo margina, que no busca su integración sino utilizarlo con fines opuestos a la misma. La obra muestra al gaucho como es, con sus defectos y virtudes, e intenta humanizarlo, mostrar que él también es un sujeto de derecho con su complejidad particular y no un paria.

En el segundo poema, sin embargo, Fierro ya no es el hombre que pelea constantemente, que se emborracha y representa la virilidad combativa, sino que se presenta como un sujeto resignado. No hay canto que salga de su boca que no esté cargado, al igual que antes, por la pena; pero esta es conjugada, ahora, con el reconocimiento de que los valores que el personaje tenía antes (considerar a las tolderías como lugar de esperanza y al Estado como entidad amenazante) se han invertido: el Estado y la sociedad argentina de fines del siglo XIX son los lugares en donde el gaucho *tiene* que vivir y amoldarse y las tolderías son una amenaza para ellos. Incluso, podríamos pensar que las descripciones negativas de las costumbres de los indígenas y la manera que tienen de tratar a “los cristianos” en *La vuelta* son funcionales a tal propósito.

Como dijimos, este cambio va de la mano con una transformación de Hernández en su recorrido político. Cuando el autor escribió *La ida* había sufrido el exilio y era un marginal político; pero, con el tiempo, los climas políticos y sociales cambiaron y el autor se acercó a ideas que rechazaba unos años antes: aunque en un principio estaba asociado con el federalismo, sus ideas hacia el final de su vida eran más cercanas a los gobiernos que sucedieron al de Rosas –contribuye a ver este cambio el hecho de que fue senador provincial, por ejemplo–. Algunos críticos (como David Viñas en el programa de televisión *Los siete locos*, 1997) han dicho que este fue un caso de oportunismo político, mientras que otros, como Tulio Halperín Donghi (1985), afirmaron que se trató de un cambio psicológico que desarrolló Hernández a lo largo de casi una década. Más allá de los motivos, la transformación provocó una riqueza importante en los sentidos que se desprenden de ambas partes del poema.

Los personajes y el estilo

Nos interesa observar un rasgo particular del *Martín Fierro*, por la importancia que tiene para la operación de reescritura que realiza el cuento a analizar: el estilo. A lo largo de los dos poemas de Hernández aparece un gran elenco de personajes. Sin embargo, lo que ocurre con muchos de ellos es que

aparecen y desaparecen sin más caracterización (el gringo, los indígenas, las fuerzas del orden, el negro, la esposa de Fierro, etc.). Hay personajes más relevantes que otros (los hijos o Cruz, por ejemplo), pero todos ellos, más allá del protagonista, no adquieren un relieve particular, sino apenas general. En *Martín Fierro* vemos una falta de singularización de los personajes y una tendencia a la sugerencia más que a la afirmación. La ausencia de nombres completos (exceptuando al protagonista), por ejemplo, remarca esta carencia que predomina en ambos poemas. Esto podría deberse al estilo de la obra más que a una intención de economizar: Hernández es conciso a la hora de poner las escenas narradas en boca de los personajes. Como dice Ezequiel Martínez Estrada (1958):

Si Hernández no describe ni enumera, es sencillamente porque eso está fuera de su plan. Sabe hacerlo, siempre con medida y eficacia; pero rara vez se entretiene en describir, máxime cuando entiende que el lector ha comprendido. Es la técnica de dialogar y de narrar que tiene el paisano: nunca sigue hablando después que el interlocutor ha captado su intención. Se maneja con intenciones, las enuncia y, una vez fijadas, deja que el oyente complete su pensamiento ... Este es el procedimiento de Hernández, y acción y personaje quedan descarnados, reducidos a vivencias que son intuitas por los demás, muchas veces mejor que si él hubiera suministrado todos los datos. (p. 159)

En este sentido, el relato que nos proponemos analizar utiliza esta carencia del poema como material productivo para su construcción.

Las reescrituras: Borges otra vez

No analizaremos pormenorizadamente los dos cuentos-reescrituras ya canónicos escritos por Borges, “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, publicados en *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949) respectivamente. Nos limitaremos a repasarlos, ya que resultan relevantes para el tema que nos ocupa y, como veremos más adelante, la variante propuesta por Martín Kohan no ignora la existencia de las reescrituras borgeanas sino que, al contrario, entabla un diálogo con ellas.

En “El fin” Borges utiliza una figura desconocida (Recabarren) para ficcionalizar el duelo entre Fierro y el moreno. Cuando *La vuelta* finaliza, Fierro y sus pares coinciden en cambiarse los nombres y prometen algo que el narrador no puede contar; por otra parte, Fierro se decide a no pelear con el moreno a pesar de todo. Sin embargo, Borges retoma ese final y lo alude de manera sutil para cambiarlo y reescribirlo. El protagonista, en la ficción de Borges, no va por el sendero “recto” que se proporcionaba hacia el final del poema de Hernández; en cambio, Martín Fierro vuelve a pelear, aunque finalmente muera. Es una vuelta de tuerca al contrapunto que mantuvieron los dos gauchos al final de *La vuelta*, donde lo que “tendría que haber pasado”, si Fierro fuera el mismo que en *La ida*, es una pelea de cuchilleros.

En “Biografía”, Borges complejiza un poco más la trama de *Martín Fierro*: nos proporciona, mediante el género biográfico, todos los datos (ficticios) para comprender el origen del personaje de Cruz y el porqué de su unión con Fierro. Explica que sus vidas son casi paralelas, que Cruz se reconoce en Fierro. De hecho, toda la vida de este personaje es resumida en pocas líneas, porque lo importante es tan solo la noche en que conoce a Fierro: es el momento que da sentido a su actuar y su pasado. A su vez, Borges le da un nombre propio a Cruz: Tadeo Isidoro. En suma, el movimiento que hace el escritor argentino es singularizar a este personaje para revelar el porqué de su actuar.

En ambos casos, el gesto borgeano de la reescritura tiene como operación fundamental la relectura de una tradición (en este caso, argentina). Esta relectura parte de un posicionamiento que, según Beatriz Sarlo (2015, p. 82), es el único posible para Borges: la traición. Borges no reescribe únicamente el final ni toma a un personaje del poema por su potencia estética o como simple motor de escritura, sino que lo hace, a su vez, para proponer una lectura a contrapelo del *Martín Fierro* y para polemizar con las interpretaciones que se habían hecho de él hasta ese momento (como la de Leopoldo Lugones).

Kohan: homosexualidad en las tolderías

“El amor” fue publicado, como ya mencionamos, en 2011, y recopilado posteriormente en *Cuerpo a tierra* (2015). Daremos un breve resumen de los hechos que ocurren en el relato: nos ubicamos ante el final de *La ida*, Fierro y Cruz se dan un beso de hombres; llegan a las tolderías y son bienvenidos por los indígenas, que no se muestran violentos ante su llegada; ven a unas cautivas y los indígenas les dan una carpa y alimento; una cautiva se le insinúa

a Fierro, Cruz siente celos y ambos se juntan en la carpa donde, finalmente, tienen relaciones sexuales. Lo fundamental en la propuesta de Kohan es el hecho de poner a estos dos personajes emblemáticos del siglo XIX en una relación homosexual; algo que, en la época que narrativiza el poema, era considerado pecaminoso e inmoral.

Fierro es descrito en el cuento con una precisión que permite entrever su masculinidad: “el acero de los brazos, las manos invencibles, la espalda venturosa, la boca de varón”. (Kohan, 2015, p. 14). Si seguimos las lógicas de fines del siglo XIX –que consideraban a la homosexualidad como aquello que feminiza–, no es posible pensar que un hombre que sigue los estándares masculinos y muestra su virilidad sea un homosexual. La descripción citada funciona, en este sentido, como estrategia mediante la cual se enfatiza cierto contraste: los rasgos viriles del cuerpo subrayan la masculinidad de Martín Fierro para luego, hacia el final, sensualizarlo en la relación homosexual con Cruz, lo que altera la significación de dichas características.

En “El amor”, el beso no resulta tampoco un objeto de contradicción: en la época, era una costumbre que los hombres se besaran en la boca. Sin embargo, parece indicarse que Cruz, mediante la repetición de las palabras, quiere asegurarse a sí mismo de que aquel fue un “beso de hombres”, carente de vinculaciones homoeróticas. Esta reafirmación constante es acorde con la consideración de la homosexualidad como algo inmoral y pecaminoso: el hombre de ese momento está lejos de considerar a la homosexualidad como algo propio, lo ve como una enfermedad y, como consecuencia, se reprimen o se intentan reprimir esos sentimientos, esos impulsos.

Si entendemos a la homosexualidad y a quien la practica como un sujeto marginado, resalta el lugar en el que se ubica, topológicamente, a Martín Fierro y Cruz al llegar a las tolderías. Se trata, como hemos dicho, de dos personajes que se encuentran marginados: ambos escapan de las fuerzas de la ley y se refugian donde creen que estas no pueden llegar. Al llegar, el lugar que les asignan los indios se ubica lejos del centro, donde estaba situada la comunidad; es decir, se sitúa en la periferia. Si Fierro y Cruz ya son de por sí marginados, dado que se encuentran en los límites de determinada sociedad (la cristiana, en palabras del poema), será dentro de estas orillas donde se los excluirá espacialmente una vez más. Ambos se encuentran, por ende, en los márgenes de los márgenes. Y no solo ellos se encuentran excluidos, sino que aquello que en parte los margina en el relato (la relación homosexual) es realizado en la zona de exclusión asignada.

Surge aquí el interrogante sobre si lo planteado por Kohan es un relato verosímil en relación con el texto original y si se puede unir con el poema del

cual parte. Hay diferencias entre los escritos de Hernández y el cuento: por ejemplo, cuando los gauchos llegan a las tolderías en *La vuelta*, Martín Fierro nos canta que allí los trataron con hostilidad y los separaron por dos años. En “El amor”, en cambio, se narra que los indios son más bien indiferentes ante su llegada, les proporcionan una carpa alejada y les dan comida en un clima de tranquilidad (aunque siempre con desconfianza ante el otro). En cuanto al tópico central de nuestro análisis –la relación homosexual que mantienen Fierro y Cruz en el poblado indígena–, creemos que esta interpretación resulta creíble a partir de la información proporcionada en el poema de Hernández. Observemos cómo Fierro enuncia el futuro incierto en las tolderías en el canto XIII de *La ida*:

Allá habrá siguridá

Ya que aquí no la tenemos;

Menos males pasaremos

Y ha de haber grande alegría

El día que nos descolguemos

En alguna toldería.

Fabricaremos un toldo,

Como lo hacen tantos otros,

Con unos cueros de potro,

Que sea sala y sea cocina,

¡Tal vez no falte una china

Que se apiade de nosotros! (Hernández, 1951, p. 63)

La imagen es idílica, sentimental. Desde este momento, la relación entre Fierro y Cruz se intensifica: han hecho la confianza de quiénes son realmente (Cruz lo sabe de dos maneras: la versión policial y la que él ha vivido) y se prometen un futuro mejor donde estarían los dos juntos.

Lo cantado por Fierro cuando Cruz muere de viruela en el canto VII de *La vuelta* también ayuda a ver cómo la relación entre el gaucho y el sargento puede leerse como homoerótica:

Aquel bravo compañero
En mis brazos espiró.
Hombre que tanto sirvió,
Varón que fue tan prudente,
Por humano y por valiente
En el desierto murió.

Y yo, con mis propias manos,
Yo mismo lo sepulté.
A Dios por su alma rogué,
De dolor el pecho lleno;
Y humedeció aquel terreno
El llanto que redamé. (Hernández, 1951, p. 90)

El llanto, las palabras adornadas, el acto de enterrarlo él mismo, de escuchar sus últimas palabras, ser su albacea; que Fierro cante estos versos, en nuestra lectura, se asemeja a las elegías que se escribían a las amadas fallecidas.

Desde estos términos, se podría interpretar la lectura que se propone en “El amor” de la relación que entabla Fierro con Cruz y viceversa. Entre las líneas del poema, Kohan capta sentidos alejados de las interpretaciones de un lector u oyente de fines del siglo XIX y los actualiza, lo que provoca una nueva lectura del poema dirigida hacia lectores contemporáneos.

Sin embargo, Kohan no solo “injerta” (Genette, 1989, p. 16) su relato con el poema, sino que también lo hace con el cuento de Borges “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. En una primera instancia, la relación puede establecerse mediante el nombre: cuando Fierro le habla a Cruz, lo hace con el nombre de Tadeo y no con el denominativo proporcionado por el poema de Hernández. Este vínculo con Borges da pie a una condición interpretativa para comprender en su totalidad el cuento de Kohan: el lector debe leer el escrito original pero, a su vez, debe leer la reescritura de Borges sobre la figura de Cruz. “El amor”, de esta manera, solo está completo si un lector se acerca a los otros textos y lo lee a partir de ellos.

Existe, no obstante, otra vinculación que se puede establecer entre el

cuento de Borges y el de Kohan. Como hemos dicho, en “Biografía” vemos que hay un reconocimiento de Cruz en Fierro: “comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él” (Borges, 2016, p. 270). Esta suerte de mimetismo, en el que parecerían fundirse uno con el otro y se tornan indistinguibles, puede leerse también en “El amor”, aunque, en este caso, vinculado al deseo.

Hacia el final del relato de Kohan, vemos que hay una interrogación sobre quién desea que desestabiliza las seguridades que se podían tener: “Fierro arrastra la mano hasta hacerla reposar justo ahí donde quería (justo ahí donde quería quién: donde quería Fierro, donde quería Cruz)” (Kohan, 2015, p. 16). Hasta ese punto, el lector únicamente sabe que el deseo corre en Cruz, pero no aún en Fierro. Una vez establecido esta correspondencia, se puede apreciar el mimetismo del deseo al cual nos referimos: “basta esas pocas palabras para decir el deseo de Fierro, pero al sonar han dicho también, en gozosa coincidencia, justo el deseo de Cruz: lo mismo que él estaba esperando” (Kohan, 2015, p. 17). Tanto el deseo de uno como del otro se tornan indistinguibles, en el sentido en que uno desea lo mismo que el otro y viceversa. Incluso el final del acto sexual es sincronizado y mimético: “los dos al tiempo y juntitos, como hechos del mismo palo. Fierro se derrama en Cruz, y Cruz en la llanura pampeana” (Kohan, 2015, p. 17).

Podríamos decir que Kohan no solo realiza una reescritura de *Martín Fierro* sino, también, de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. Si Borges pensaba que allí ocurría un reconocimiento de identidades vinculado únicamente con lo biográfico, en “El amor” el reconocimiento pasa por otra huella identitaria particular y biográfica: la del deseo sexual y afectivo.

Conclusiones

El análisis hasta aquí planteado muestra la productividad que tienen aquellas zonas poco explicativas del poema *Martín Fierro* para la escritura de otras ficciones. Retomando las ideas de Genette, vemos que el cuento de Kohan se “injerta” (1989, p. 14) en los otros textos mediante sutilezas –aunque de manera explícita en ciertos pasajes– y emplea las palabras de Fierro hacia Cruz (tanto en vida como tras la muerte de este último) para indagar en ellas, de un modo distinto de lo que podrían haber interpretado los lectores de fines del siglo XIX. La versión propuesta en esta reescritura provoca (y es) una bifurcación de los sentidos preestablecidos y permite que nos acerquemos y actualicemos el poema de Hernández y el cuento de Borges con una nueva lente de interpretación.

Si bien no nos hemos ocupado de cómo se relaciona el texto con su apartado contextual, cabe remarcar algunas cuestiones que permiten seguir pensando los sentidos que se desprenden de “El amor”. Al igual que el poema, el cuento de Kohan parece estar a tono con las discusiones políticas de su contexto. Como ocurre en ambas partes de *Martín Fierro*, donde vemos que hay una descripción específica y una ideología en torno de la figura del gaucho, relacionada con los climas políticos y sociales de fines del siglo XIX, en “El amor” encontraremos algo similar: fue publicado en 2011, es decir, un año después que se aprobará la Ley de Matrimonio Igualitario en la República Argentina. Si bien no se puede establecer una relación estrecha si nos limitamos al texto, el gesto de tomar al personaje literario con mayor relevancia en la cultura popular argentina para subvertir los sentidos y ponerlos en tensión implica, desde nuestra perspectiva, un reposicionamiento político de ciertos sujetos marginados de la sociedad.

Nos hemos limitado al análisis de un cuento, pero las reescrituras de *Martín Fierro* se han extendido en las últimas décadas. Podemos nombrar entre ellas a *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara, *El guacho Martín Fierro* (2017) de Oscar Fariña y la obra experimental *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007) de Pablo Katchadjian. Las dos primeras podrían ser pensadas en conjunto con la lectura que realiza el cuento de Kohan, debido a las temáticas que abordan: en la primera, una lectura en clave feminista y *queer* y, en la segunda, una lectura de las clases sociales bajas contemporáneas.

El *Martín Fierro* demuestra, con lo hasta aquí visto, que conforma la pieza fundante de una historia que puede ser reescrita y cuyas reescrituras pueden a su vez reelaborarse de nuevo, bifurcándose sucesivamente.

Referencias

- 097locos [Los siete locos]. (25 de abril de 2015). *David Viñas en Los siete locos* [Archivo de video, originalmente transmitido en 1997]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=JeUTBI2iFoY&ab_channel=097locos
- Borges, J. L. (2016). *Cuentos completos*. Debolsillo.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Halperín Donghi, T. (1985). *José Hernández y sus mundos*. Sudamericana.
- Hernández, J. (1951). *Martín Fierro*. Espasa-Calpe.
- Kohan, Martín. (2015). *Cuerpo a tierra*. Eterna Cadencia.
- Martínez Estrada, E. (1958). *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, Tomo I. Fondo de Cultura Económica.



Sarlo, B. (2015). *Borges, un escritor en las orillas*. Siglo XXI.