

Actualizaciones de un mito patrio en clave de rock

Martín I. Pérez Calarco
Universidad Nacional de Mar del Plata
martinpcalarco@yahoo.com.ar

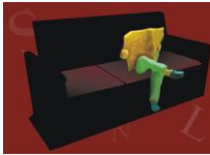
Resumen

En 1977, en el prólogo a una nueva edición del *Facundo*, Noé Jitrik planteaba el interrogante acerca de la importancia actual del texto sarmientino. Poco más de una década después, casi respondiendo a la pregunta de Noé Jitrik, Carlos Saúl Menem en su campaña presidencial se presentaba como una nueva encarnación de Quiroga, como el caudillo riojano que vuelve del interior montado en su caballo, con su poncho y sus patillas a tomar el poder desde Buenos Aires. La propuesta de este trabajo es trasladar esa pregunta al texto *Martín Fierro*, de José Hernández, en el pasaje del siglo XX al XXI. Para tal fin, se intentará el abordaje de dos episodios de la cultura de masas, particularmente del rock, en los que de maneras disímiles emerge el texto de Hernández dando cuenta de un circuito poco habitual. Los casos a los que nos referiremos son verdaderas operaciones de sentido en las que hay una densidad mayor que la mera alusión. En ambos casos, tiene lugar una actualización del mito patrio en torno a la resignificación de la figura de Martín Fierro.

Palabras clave: mito - Martín Fierro - tradición - política - actualización.

Intro

No era imposible pensar, hacia la segunda mitad del siglo XIX, que el género gauchesco cruzaría de plano la historia argentina. Lo difícil de conjeturar eran las distintas apropiaciones y los diversos usos de los que sería objeto. Un fenómeno análogo ocurre con el punto culminante de la serie gauchesca, el *Martín Fierro*. Si bien el texto suscitó al día de hoy una copiosa reflexión teórico-crítica, nos centraremos aquí en un aspecto particular que permite hablar de un acuerdo crítico en torno a la dimensión estético-política del mismo (Ludmer 1988; Rama 1982; Halperin Donghi 1985). Sobre ese primer consenso se recorta otro, el que reconoce en el poema que nos ocupa la fundación de una serie de núcleos míticos (Borges 1965 y 1970) de la literatura y la cultura argentinas -el gaucho, la vuelta, Martín Fierro, la ley del coraje, el duelo, la



violencia. Si, en un primer momento, dicha dimensión estético-política emerge de su contenido programático, luego será utilizado y resignificado con nuevos fines.

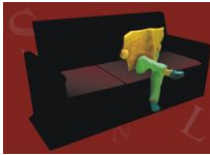
Usos y abusos

Las resignificaciones y actualizaciones del gauchesco en general y del *Martín Fierro* en particular constituyen diversos *usos* políticos del mismo. Un panorama esquemático al respecto implica un recorrido que atraviesa el siglo XX (y lo que va del XXI). Recorrido que se inaugura con la oficialización del poema como epopeya nacional derivada de las payadas de los propios gauchos por parte de los intelectuales del centenario (Rojas 1917; Lugones 1916) y continúa con una prolongada operatoria borgeana que se condensa en dos movimientos. El primero: reordenamiento antinacionalista (luego antiperonista) de la tradición y universalización programáticos (Calabrese 1996); el segundo, un desplazamiento desde la celebración del *Martín Fierro* como centro de la literatura argentina, a la postulación de que "la historia sería otra, y sería mejor" (Borges 1996: 105) de haber asignado al *Facundo* el lugar ocupado por el texto de Hernández.

Este segundo momento, iniciado en la década de 1970, coincide con "la vuelta" de Juan Domingo Perón al gobierno nacional y es el de mayor emergencia de relecturas y reescrituras que llamaremos, provisoriamente, contraborgeanas a raíz de su filiación política. En este sentido, y sólo por destacar episodios hoy más que difundidos, la actualización urbana de la gauchesca (Porrúa 2001) de Leónidas Lamborghini ocupa un lugar central dado su intenso diálogo con el peronismo.

Simultáneamente, desde otro universo cultural pero con una marcada contigüidad en la valoración del género gauchesco como correlato de los procesos históricos del país, F. Solanas y L. Favio realizan sus propias actualizaciones cinematográficas. Fernando Solanas, en la película *Los hijos de Fierro* (1975)¹ construye una "alegoría nacional" (Jameson 1993) centrada en el peronismo,

¹ Vale señalar que, si bien la película fue filmada en Argentina entre 1972-1974 y el montaje y la posproducción fueron realizados en el exilio, la fecha de estreno en Buenos Aires fue recién el 5 de mayo de 1988 (Ana Amado 2009: 66).



homologando la figura de Perón a la del gaucho de Hernández. Leonardo Favio retoma la figura del gaucho en *Juan Moreira* (1973). Cabe destacar que el repudio de Jorge Luis Borges respecto del texto de José Hernández, a partir de 1970, es un indicio de cierta proximidad estructural entre las lecturas de Leónidas Lamborghini, Fernando Solanas y Leonardo Favio, por un lado, y la del autor de *Ficciones*, por otro, entre las cuales lo inconciliable es la valoración que cada parte efectúa respecto del peronismo.

Esta constelación que atraviesa el siglo XX, pero que se densifica durante las décadas del 60' y 70' al ritmo de la ebullición política del país, no sólo hace manifiesta la vigencia del texto que nos ocupa sino también su condición mítica en tanto propicia diversas actualizaciones coyunturales. En este sentido es válido apelar al concepto de mito formulado por Barthes (1957) para comprender el funcionamiento de los mecanismos de relectura, con la salvedad de que, en el caso de los *usos* contraborgeanos, quienes revisitan y actualizan el mito lo hacen no desde un lugar hegemónico sino desde la resistencia política.

Acá y ahora

Si nos preguntáramos qué pasa hoy con este sustrato, diría que esos mitos no sólo siguen vigentes sino que además se actualizan y resignifican expandiéndose por un universo cultural al que no se le ha prestado aún la atención que exige.

Caso Los Piojos

Dentro del heterogéneo universo de lo que la prensa especializada suele denominar rock barrial, un grupo de Palomar llamado "Los Piojos" (hoy momentáneamente disuelto) se vuelca definitivamente hacia la masividad en 1996 con el disco *Tercer Arco*. En dicho álbum, la canción número diez, "Maradó", dedicada a Diego Armando Maradona, está precedida por un recitado, "Intro Maradó", con acompañamiento de tambor, en el que el lugar preponderante lo ocupa la voz del cantante y que consta de doce versos (salvo uno que es eneasílabo) octosílabos de rima consonante con la siguiente distribución:



Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

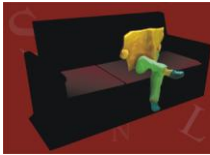
Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

Dicen que escapó de un sueño	a
en casi su mejor gambeta	b
que ni los sueños respeta	b
tan lleno va de coraje	c
sin demasiado ropaje	c
y sin ninguna careta	b
Dicen que escapó este mozo	d
del sueño de los sin jeta	b
que a los poderosos reta	b
y ataca a los más villanos	e
sin más armas en la mano	e
que un "diez" en la camiseta.	b

Es visible que la formalidad de la rima deja el primer verso sin correspondencia al igual que el séptimo. Sin embargo, si dividimos esos doce versos en dos estrofas, no sólo observamos como resultado dos sextinas, sino dos sextinas gauchescas. Si cotejamos esta estructura con el inicio del *Martín Fierro* veremos la proximidad del caso:

Dicen que escapó de un sueño	a	Aquí me pongo a cantar	a
en casi su mejor gambeta	b	Al compás de la vigüela,	b
que ni los sueños respeta	b	que el hombre que lo desvela	b
tan lleno va de coraje	c	una pena extraordinaria,	c
sin demasiado ropaje	c	como la ave solitaria	c
y sin ninguna careta	b	con el cantar se consuela.	b
Dicen que escapó este mozo	a	Pido a los santos del cielo	a
del sueño de los sin jeta	b	que ayuden mi pensamiento:	b
que a los poderosos reta	b	les pido en este momento	b
y ataca a los más villanos	c	que voy a cantar mi historia	c
sin más armas en la mano	c	me refresquen la memoria	c
que un "diez" en la camiseta.	b	y aclaren mi entendimiento.	b

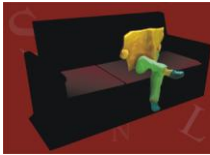
La validez de lo recién señalado no sería tal si no tuviéramos en nuestra historia crítica dos intervenciones fundamentales al respecto. En la primera, Borges corrige, para siempre, a Unamuno: "Acaso no es inútil advertir que las "monótonas décimas" que Unamuno hospitalariamente anexa a la literatura española son realmente sextinas" (1991: 560). En la segunda, Martín Prieto (2006: 62-66) señala de manera contundente



cómo se destaca esta forma estrófica particular del *Martín Fierro* dentro del conjunto de la gauchesca, llamándola sextina hernandiana. Aún así, la coincidencia formal es menos el límite que el móvil de nuestra lectura. No es casual que el héroe de los versos de "Intro Maradó" sea Diego Armando Maradona a quien Juan José Sebrelli ha ratificado recientemente como uno de nuestros mitos aún escribiendo contra ellos².

Pensando desde el texto de Hernández, la figura del gaucho Martín Fierro (sobre todo el del primer poema) es la del individuo que viene a mostrar los huecos del sistema civilizado, el individuo que va a cuestionar un orden, es la voz del paria social que canta las cuarenta. Esa figura, con el tiempo, se concreta como centro de gravedad de la cultura argentina. En la canción de Los piojos, esa figura toma cuerpo, se encarna, en Maradona. El individuo que surge de la nada, de la carencia total de la villa, y llega a ser casi una sinécdoque de la Argentina en el mundo; entre ese surgir de la nada y ese "llegar a ser" están los puntos de contacto que permiten a Los Piojos ver en Maradona una evocación de Martín Fierro. El caso de Maradona se compone de numerosos vértices. Por un lado, la adhesión popular que, de alguna manera, es una nueva forma del proceso de identificación entre el gaucho Martín Fierro y los lectores y oyentes que vieron en el personaje un símbolo que los representaba; luego, la difusión mediática, fenómeno equivalente y superador de la apropiación que hicieron Rojas y Lugones de la figura de Martín Fierro con su posterior inserción en el sistema educativo. Por otro lado, ese símbolo que encarna la voz de los desplazados tiene diversos niveles: símbolo de los argentinos en general, como desplazados del mundo, símbolo de los argentinos en situación más desfavorable, como desplazados del mapa político-económico-social-cultural interno. Así como Martín Fierro fue la voz justiciera de los que se veían como gauchos y luego epicentro de "lo argentino", Maradona encarna la revancha de los pobres a nivel local, como la venganza de los postergados a nivel mundial. Este contacto que se puede tramar entre las dos figuras se complementa con otras singularidades en los caracteres de ambas.

² Completan los mitos contra los que escribe Sebrelli la tríada Evita, Gardel y Ernesto "Che" Guevara quien, curiosamente, adoptara el apelativo de Martín Fierro como nombre de guerra para comandar el foco guerrillero que se instalara en la provincia de Salta en 1963.



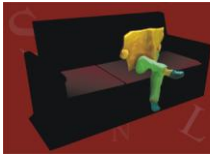
Son conocidas por todos las apariciones mediáticas de Maradona. El discurso de choque, sus imprevisibles adhesiones y rechazos. Maradona, como Martín Fierro, asume una posición de orador libre, sus declaraciones no tienen más filtro que su experiencia inmediata y son esas declaraciones las que complementan su accionar como jugador, la impunidad ganada en el campo de juego se traslada a todo ámbito; cual Fierro, Maradona hace de su experiencia vital un relato que se convierte en un saber y que le da permiso para una payada contra lo que sea. Si Martín Fierro denuncia al "gobierno" y reclama justicia a la vez que apuñala al Moreno, Maradona convertirá el gol más importante de la historia de nuestro fútbol en el mismo partido en que hará un gol con la mano. Asimismo, Maradona repite el posicionamiento político de Fierro en un nivel general, en el que pasa de la resistencia a la reconciliación; a modo de ejemplo, vale mencionar la oscilación entre un discurso de choque y resistencia al poder y la cercanía a gestiones oficiales de gobierno como la de Menem y la de Cristina Fernández de Kirchner (en la que asume la dirección técnica de la Selección Argentina).

De alguna manera, las sextinas gauchescas de la "Intro Maradó" son la clave de codificación alegórica para que el sitio que ocupaba el gaucho Martín Fierro en el siglo XIX tenga un heredero en la figura pública de un jugador de fútbol que trascendió los límites de su profesión para erigirse, cual Fierro, en mito cultural de la patria.

El gaucho malo del rock

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 instrumento
lo hizo astillas contra el suelo.
Martín Fierro

En el caso de Andrés Calamaro ya no se trata de buscar un nuevo referente sobre el cual depositar una épica de revancha sino de crear una imagen de autor en vínculo con el personaje de Hernández. Para eso, lo que entra en juego es su imagen pública.



A fines de la década del '90, tras un pico de extrema popularidad y en medio de una crisis personal, la imagen pública de Andrés Calamaro se construye a partir de un publicitado juicio en su contra por apología de la marihuana (defensa de una convicción propia otrora penada por la ley, sancionable jurídicamente) y a partir de la aparición, en medios masivos, de noticias sobre sus recorridos urbanos bate en mano destrozando discos de músicos contemporáneos en las disquerías.

En cuanto a su programa estético, en 2001, Andrés Calamaro, contra los hábitos mercantiles de las grandes discográficas, no sólo edita un disco quíntuple, un disco con más de cien³ canciones distribuidas en cinco CDs, sino que además las democratiza gratuitamente en Internet, acción que contraría los beneficios contractuales de la compañía por el consecuente lucro cesante.

Respecto de lo específicamente musical, más allá del sesgo crítico de una parte de su poética -exacerbada en este disco quíntuple, *El Salmón*-, en medio de la maraña de cien temas podemos escuchar en uno titulado "Reality bomb" a un Calamaro que recita entre una cortina de ruidos metálicos la primera estrofa del *Martín Fierro* ("Aquí me pongo a cantar..."). A partir de aquí se hace visible la operatoria sobre el texto decimonónico.

Luego de editado *El Salmón*, Calamaro desaparece de la vida pública, no hace conferencias, no publicita el disco, no lo presenta en shows; se va a España. Pasa el tiempo y Calamaro no es sino una breve suma de comentarios a distancia. Pero cuatro años después el músico "vuelve". En 2005, acompañado por otra banda de rock (Bersuit Bergarabat), Calamaro vuelve a escena, vuelve a tocar, trae otro disco, sigue cantando. En este retorno tiene lugar el gesto nuevo que nos remite directamente al texto de Hernández. En su vuelta, Calamaro graba un disco en vivo al que titula *El regreso* y en mitad del tema "Estadio Azteca" se le oye entonar dos estrofas puntuales de *La vuelta de Martín Fierro*:

³ No es un punto de menor importancia que a la vez se editara una versión sintética del disco que cuenta con alrededor de veinte cortes.



Gracias le doy a la virgen,
gracias le doy al señor,
porque entre tanto rigor
y habiendo perdido tanto
no perdí mi amor al canto
ni mi voz como cantor.

Atención pido al silencio
y silencio a la atención
que voy en esta ocasión
si me ayuda la memoria
a contarles que a mi historia
le faltaba lo mejor.

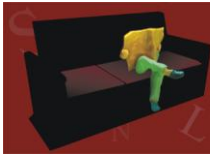
Este gesto que parece cerrar la operatoria de Calamaro sobre el texto de Hernández se complementa, a la vez, con la absolución en el juicio por preconización, una difundida desintoxicación y una enfatizada tendencia del músico hacia el repertorio clásico de la música popular (graba y edita discos de tango y boleros) bajo el lema discográfico "El cantor de las cosas nuestras". Con este regreso, Calamaro se sitúa entre los máximos referentes del rock local.

Volvamos ahora a *La vuelta de Martín Fierro*. En el poema, el gaucho vuelve del "desierto" (del destierro en dominios indígenas) reconciliado de algún modo con aquel orden social que lo había relegado –los respectivos cambios de nombres y los consejos para con sus hijos y el de Cruz son fundamentalmente preceptos morales que no van contra el funcionamiento del orden colectivo sino más bien todo lo contrario. La transformación del héroe se sustenta en un movimiento que va de la marginalidad a la adecuación, de la ilegalidad a la absolución social. El gaucho, como el rockero, vuelve para reconciliarse con la ley, para su consagración definitiva, para mitificarse.

Apéndice

El relato mítico es el origen de toda literatura. En nuestro caso, a falta de un sustrato oral verdaderamente arraigado, la propia literatura genera sus lazos de origen. La circulación de estos mitos que reaparecen de manera menos aleatoria que periódica configura y reordena el tejido de nuestra cultura. Estos textos fundacionales que han transgredido los límites de su campo específico, que son el correlato de las cicatrices

ancestrales, se erigen como testigos de la patria. Fieles a nuestra tradición histórica, las actualizaciones y resignificaciones abordadas superponen nombres propios y se encarnan en individuos. En consonancia con los días que corren, su signo político es difuso. Lo que emerge es la vitalidad significativa de algunos núcleos míticos que se desprenden de un texto que lleva circulando ciento cincuenta años. Por fuera del relato de nuestra literatura, tanto la figura del héroe popular en conflicto con el orden social como la estructura narrativa de la "ida" y la "vuelta" han dado lugar a actualizaciones tan diversas como el relato del peronismo proscrito (en la película de Solanas) o la construcción de la figura autoral de un músico de rock (en el caso de Andrés Calamaro). Por último, resta decir que el recorrido propuesto aquí no es exhaustivo respecto de cómo operan en la actualidad nuestros mitos fundacionales; que los casos abordados se circunscriben al rock en tanto lo ameritan y en tanto el rock de estas tierras es hoy un fenómeno masivo cuya relevancia empieza a vislumbrarse pero no trasciende, en cuanto objeto de reflexión y salvo escasas excepciones, un mero avistaje periodístico. Resta decir que el valor significativo de nuestros mitos se nos sigue presentando irrenunciable; que no estaba tan lejos de la verdad Borges al decir que "quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas".



Bibliografía

Amado, Ana (2009). La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007), Buenos aires, Colihue.

Amícola, José (2000). Camp y posvanguardia, Buenos Aires, Paidós.

Barthes, Roland (1985) [1957]. Mitologías, México, Siglo XXI.

Borges, Jorge Luis (1965) [1953]. El "Martín Fierro", Buenos Aires, Columba.

----- (1991) [1953]. El "Martín Fierro". Obras completas en colaboración, Buenos Aires, Emecé.

----- (1970) [1926]. "La poesía gauchesca". Discusión, Buenos Aires, Emecé.

----- (1996) [1969]. Obras Completas I, Buenos Aires, Emecé.

----- (1996). Obras Completas IV, Buenos Aires, Emecé.

Calabrese, Elisa (1996). "Borges: genealogía y escritura". Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras, Rosario, Beatriz Viterbo.

Fernández, Nancy (1996), "Fiesta y Cuerpo: algunas reescrituras de Civilización y Barbarie". Supersticiones de linaje, Genealogías y reescrituras, Beatriz Viterbo, Rosario.

Halperín Donghi, Tulio (2006) [1985]. José Hernández y sus mundos, Sudamericana, Buenos Aires.

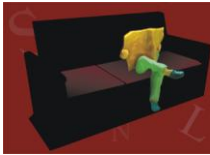
Jameson, Frederic (1993). "Transformaciones en la imagen en la posmodernidad". Revista de crítica cultural 6, Marzo, Santiago de Chile.

Jauretche, Arturo (1968), Manual de zonceras argentinas, Buenos Aires, Corregidor.

Jitrik, Noé (1982) [1977]. "El Facundo: la gran riqueza de la pobreza". La memoria compartida, México, Editorial Veracruzana.

Lamborghini, Leónidas (1995). "El poder de la parodia". La Política y la Historia en la ficción argentina, Santa Fe, Centro de Publicaciones Universidad del Litoral.

----- (2003) [1985]. "El gauchesco como arte bufo". Historia crítica de la literatura argentina, Dir. Noé Jitrik. Vol. 2, La lucha de los lenguajes, Dir. del volumen Julio Schvartzman. Buenos Aires, Emecé.



Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

Ludmer, Josefina (1988). El género gauchesco. Un tratado sobre la patria, Buenos Aires, Sudamericana.

Lugones, Leopoldo (1944) [1916]. El payador, Buenos Aires, Centurión.

Porrua, Ana (2001). Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini, Beatriz Viterbo, Rosario.

Prieto, Martín (2006). Breve Historia de la Literatura Argentina, Buenos Aires, Taurus.

Rama, Angel (1982). Los gauchipolíticos rioplatenses. Buenos Aires, CEDAL, 1982.

Ramos, Julio (1989). Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX, México, F.C.E.

Rojas, Ricardo (1948) [1917], Historia de la literatura argentina. Los gauchescos, Buenos Aires, Losada.

Sebrelí, Juan José (2008). Comediantes y mártires. Ensayo contra los mitos, Buenos Aires, Debate.

Tinianov, Juri (1976) [1927]. "Sobre la evolución literaria". Teoría de la literatura de los formalistas rusos. (Tzvetan Todorov comp.), Buenos Aires, Siglo XXI.

Williams, Raymond (1982). Cultura. Sociología de la comunicación y del arte, Buenos Aires, Paidós.

Discos

Calamaro, Andrés (2000). "Reality Bomb". El salmón, Dro East West/Gasa-Warner Argentina. Álbum quintuple. Producido por Andrés Calamaro.

----- (2005). "Estadio Azteca". El regreso, Dro East West. Grabado en vivo en Luna Park, Buenos Aires, el 18 y 20 de Abril de 2005.

Los Piojos (1996). "Intro Maradó". Tercer Arco, Del Cielito Records.