

CARLOS GAMERRO

**FACUNDO**

**O MARTÍN FIERRO**

**LOS LIBROS QUE INVENTARON  
LA ARGENTINA**

SUDAMERICANA

Carlos Gamerro

***Facundo o Martín Fierro***

Los libros que inventaron la Argentina

Sudamericana

*A Tomás*

Cubierta  
Portada  
Dedicatoria  
Introducción  
*Facundo*  
*Martín Fierro*  
La orgía indígena de Echeverría a Saer  
Lucio V. Mansilla y los indios  
Literatura argentina y racismo. De Sarmiento a Cortázar  
Hudson y la invención del paisaje  
Cómo me hice bárbaro (*La tierra purpúrea* de Guillermo Enrique Hudson)  
Cuatro versiones de Moreira  
Ricardo Güiraldes: *Don Segundo Sombra*  
Roberto Arlt: *El juguete rabioso*  
¿Arlt, peronista?  
Nota sobre (hacia) Borges  
Borges o Perón  
Borges y los anglosajones  
Marechal entre Joyce y Perón  
Adolfo Bioy Casares y la literatura de evasión  
Una rosa para Manucho  
El puto en la literatura argentina  
Las tinieblas del Che  
¿Rodolfo Walsh o Manuel Puig?  
Juan José Saer, policial y dictadura  
Rodolfo Fogwill: *Los pichiciegos* o la guerra de las ficciones  
Oswaldo Lamborghini: *La causa justa* y la guerra de Malvinas  
Imaginando la dictadura  
Sordos ruidos oír se dejan  
Memoria sin recuerdos  
Créditos

## Sobre el autor

## INTRODUCCIÓN

“Una curiosa convención ha resuelto que cada uno de los países en que la historia y sus azares ha dividido fugazmente la esfera tenga su libro clásico”, dice Borges en el prólogo de su antología *El matrero* (Buenos Aires, 1970), nos da a renglón seguido una lista de autores de tales ‘libros nacionales’, Shakespeare en Inglaterra, Goethe en Alemania, Cervantes en España, y concluye: “En lo que se refiere a nosotros, pienso que nuestra historia sería otra, y sería mejor, si hubiéramos elegido, a partir de este siglo, el *Facundo* y no el *Martín Fierro*”.

En una posdata agregada en 1974 al prólogo de 1944 de *Recuerdos de provincia* de Sarmiento, repite la idea con mayor severidad: “Sarmiento sigue formulando la alternativa: civilización o barbarie. Ya se sabe la elección de los argentinos. Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor”.

En un prólogo a *Facundo*, también de 1974, insiste: “No diré que el *Facundo* es el primer libro argentino; las afirmaciones categóricas no son caminos de convicción sino de polémica. Diré que si lo hubiéramos canonizado como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y mejor”.

Y nuevamente en su “Posdata de 1974” a los tres prólogos del *Martín Fierro* publicados en *Prólogos con un prólogo de prólogos*: “El *Martín Fierro* es un libro muy bien escrito y muy mal leído. Hernández lo escribió para mostrar que el Ministerio de la Guerra [...] hacía del gaucho un desertor y un traidor; Lugones exaltó ese desventurado a paladín y lo propuso como arquetipo. Ahora padecemos las consecuencias”.

¿Por qué esta machacona insistencia de Borges, y por qué en ese momento y no otro? Las fechas lo dicen todo: hacia 1970 ya se avizora el regreso del peronismo al poder, que se concreta en 1973; las organizaciones armadas están activas y la principal de ellas, Montoneros, ya desde el nombre se identifica simbólicamente con los gauchos alzados y hasta con los mazorqueros; hacia 1974, atentados y asesinatos políticos se suceden a diario, y palabras como ‘anarquía’ o ‘guerra civil’ son moneda corriente en la prensa y en las conversaciones cotidianas. Borges deplora este estado de cosas, pero su dedo acusador no apunta únicamente al peronismo. Su insistencia de 1974 tiene todas las características de un *mea culpa*: siente que le cabe una parte de responsabilidad en la gestación de este despropósito, pues fue él quien, con su mitología de malevos y cuchilleros del suburbio, refrendó y fortaleció esta veneración del *Martín Fierro*, él quien construyó el mito del ‘culto del coraje’ a partir de elementos dispersos de la gauchesca y ahora, viendo la debacle resultante, se arrepiente y se propone corregirse, como intenta en el “Epílogo” a las *Obras completas* de —también— 1974, en el cual se define a sí mismo con estas palabras: “Pensaba que el valor es una de las pocas virtudes de las que son capaces los hombres, pero su culto lo llevó, como a tantos otros, a la veneración atolondrada de los hombres del hampa. [...] Su secreto y acaso inconsciente afán fue tramar una mitología de una Buenos Aires, que jamás existió. Así, a lo largo de los años, contribuyó sin saberlo y sin sospecharlo a esa exaltación de la barbarie que culminó en el culto del gaucho, de Artigas y de Rosas”.

Desde que la formuló, en aquel momento caliente de nuestra historia, esta idea de Borges ha merecido y sigue mereciendo airadas imprecaciones, más que refutaciones, por parte de quienes se colocan en la vereda opuesta: aquellos alineados en corrientes nacional-populares, revisionistas o antiimperialistas, de derecha o de izquierda. Evaluar estas respuestas, y las de aquellos que se ponen del lado de Borges, me parece en principio menos interesante que examinar la pregunta en sí. Porque tanto ‘facundistas’ como ‘martinfie-

ristas' aceptan la escandalosa premisa de que un libro puede regir los destinos nacionales y, en lugar de señalarla como absurda e impropcedente, se pelean por establecer cuál debe ser ese libro.

La idea, aclaremos, no es originaria de Borges sino de Wilde (Oscar, no Eduardo): "La vida imita al arte", propuso el irlandés —que según Borges siempre tenía razón— en "La decadencia de la mentira". Comprenderla es fácil; lo difícil es pensar dentro de su límite.<sup>1</sup> Porque esta idea cuestiona, o más bien pone de cabeza, la noción de la mimesis aristotélica, y con ella dos mil años de filosofía estética y, lo que es mucho más grave y difícil de digerir, nuestras más arraigadas nociones de sentido común. Porque la idea de que el arte es un reflejo o un espejo de la vida es la premisa, el supuesto de todo pensamiento sobre las artes, al menos de las llamadas miméticas (pueden quedar fuera la música y el arte abstracto). ¿Acaso Shakespeare no le hace decir a su Hamlet que el propósito de la actuación "ha sido y es el de elevar, por así decir, el espejo ante la naturaleza"?<sup>2</sup>

Es contra Hamlet, justamente, que Wilde descarga los dardos de su ingenio: "Este desafortunado aforismo sobre el arte que eleva el espejo a la Naturaleza lo pronuncia Hamlet deliberadamente para convencer a todos los presentes de que, al menos en lo que al arte respecta, está absolutamente chiflado". Porque, agrega: "La vida es el espejo, y el arte la realidad". Dobla la apuesta: "El Japón fue inventado por sus artistas" —o todavía mejor: "el Japón es un invento de Hokusai"—, y más cerca de casa: "El siglo diecinueve tal cual lo conocemos fue inventado por Balzac". En un tono más personal: "Una de las mayores tragedias de mi vida fue la muerte de Lucien de Rubempré" (protagonista ficticio de *Ilusiones perdidas* del mismo Balzac). Atribuida a Wilde es también la frase: "La vida imita a Shakespeare —tan bien como puede". Y Harold Bloom, en su *Shakespeare, la invención de lo humano*, lo toma al pie de la letra: propone que las obras de Shakespeare encierran todas las posibilidades de lo humano, y que los humanos de carne y hueso no hacemos otra cosa que actuar los guiones que él ha escrito para noso-



tros. O, como lo resume inmejorablemente Wilde (en nueva referencia a Hamlet): “El mundo se ha vuelto triste porque una marioneta se puso una vez melancólica”.

Aceptada como tesis general la antimimesis de Wilde, falta conjeturar la manera, los modos, los mecanismos precisos mediante los cuales vida y naturaleza se las ingenian para copiar las creaciones del arte.

El mecanismo más fácil de entender es la identificación con el personaje. Así lo plantea Borges en el prólogo a *El gaucho* (incluido en *Prólogos con un prólogo de prólogos*): “Un epigrama de Oscar Wilde nos advierte que la naturaleza imita al arte; los Podestá<sup>3</sup> pueden haber influido en la formación del guapo orillero que a fuerza de criollo acabó por identificarse con los protagonistas de sus ficciones. [...] En los archivos policiales de fines de siglo pasado o principios de éste, se acusa a los perturbadores del orden ‘de haber querido hacerse el Moreira’”.

Otro mecanismo asoma en “La trama”, breve texto en el que Borges dedica un párrafo a la muerte de Julio César (“Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: ¡Tú también, hijo mío! Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito”) y en el siguiente imagina la muerte de un gaucho que “es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa —estas palabras hay que oírlas, no leerlas—: ¡Pero, che! Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena”. Aquí la causalidad es misteriosa, pues no podemos suponer que los gauchos conocieran la historia de César, ni la obra de Shakespeare o Quevedo, y para explicarla debemos recurrir a la coincidencia o a la magia.

“Tema del traidor y del héroe” propone el enigma de la muerte del patriota irlandés y líder de conspiradores Fergus Kilpatrick, que también parece recapitular distintos momentos de la de Julio César; pero quien años después investiga el caso se asombra de que haya

incorporado, también, rasgos de *Macbeth* de Shakespeare: “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible”. Finalmente entiende que los conspiradores habían descubierto que Kilpatrick era un traidor; éste lo admitió y firmó su propia sentencia de muerte, para ejecutarla sus compañeros decidieron montar una vasta representación teatral en el transcurso de la cual “el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente dramáticas que se grabaran en la imaginación popular y que apresuraran la rebelión”. Pero Nolan, el hombre encargado de guionar esta representación, “urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a otro dramaturgo, al enemigo inglés William Shakespeare. Repitió escenas de *Macbeth*, de *Julio César*”. Aquí, la agencia es humana, intencional y deliberada: Nolan decide que la historia copiará a Shakespeare tan bien como él pueda.

Distintos son los vasos comunicantes que conducen de la literatura a la vida en “El Evangelio según Marcos”. El estudiante porteño Baltasar Espinosa, aislado por una inundación en una estancia, decide leerles a los peones algunos capítulos de la novela gauchesca *Don Segundo Sombra*, pero “desgraciadamente, el capataz había sido tropero y no le podían importar las andanzas de otro”; lo último que le interesa a los gauchos es un espejo que los refleje a ellos mismos y la vida que ya conocen. La cosa cambia cuando les lee el Evangelio de Marcos todas las noches después de las comidas. Al poco tiempo “lo seguían por las piezas y por el corredor, como si anduvieran perdidos”, y retiraban con reverencia las migas que él dejaba sobre la mesa. Eventualmente se arrodillan ante él, le piden la bendición, lo maldicen y lo escupen, y el cuento concluye con Espinosa empujado hasta la cruz que los gauchos han erigido con las vigas del galpón y en la que habrán de crucificarlo. La fábula es transparente: los gauchos, excelentes lectores, han despreciado la literatura que se limita a copiar su vida y han quedado fascinados por la que les propone un mundo más exótico, más intenso, más

dramático y —paradójicamente— más propio: el mundo en el que querríamos vivir, en el que deberíamos vivir, o quizás en el que vivimos en un remoto pasado olvidado (estos gauchos, nos enteramos en el transcurso del relato, eran descendientes de escoceses mezclados con habitantes nativos: “En su sangre perduraban, como rasgos oscuros, el duro fanatismo del calvinista y las supersticiones del pampa”).

El último y más complejo de los relatos en que Borges explora esta debilidad de la realidad por los productos de la imaginación humana es “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Una generación de enciclopedistas se dedica a redactar una vasta enciclopedia sobre Tlön, un planeta imaginario. Hecho público el fruto de sus esfuerzos, publicada la enciclopedia en ediciones populares, la humanidad se fascina hasta tal punto con este mundo, hecho a la medida de sus aspiraciones y de sus posibilidades de comprensión, que decide olvidar el propio. Al contacto con la Obra Mayor de los Hombres, nos dice el narrador: “La realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? [...] El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles<sup>4</sup> [...] ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre —ni siquiera que es falso”.

Los adjetivos de Borges nos suministran la clave que buscábamos: “embelesar”, “someterse”, “encantada”; los lectores de la enciclopedia somos versiones apenas más sofisticadas de los Gutre, también a nosotros nos gusta que nos cuenten cuentos y los preferimos a la realidad —a una realidad que de todos modos jamás podremos ver ni comprender, mientras que sí podemos comprender parcialmente la realidad que nuestras historias inventan.

Borges diseña, en estos cinco textos, cinco posibles mecanismos de transmisión o métodos de traducción o modos de contagio, para explicar cómo la literatura puede influir sobre nuestro mundo y nuestras vidas: la identificación con el personaje; la anticipación o la coincidencia mágica e inexplicable; el uso deliberado con un fin específico; la fascinación de lo espectacular y dramático; la seducción de un orden ficticio.

Mi propuesta para lo que sigue se parece a lo que Borges llama, en “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, una *Philosophie des Als Ob* (“filosofía del como si”); hagamos ‘como si’ la literatura fuera no sólo muy importante sino *lo más importante* del mundo; supongamos que de algunos libros escritos por “una dispersa dinastía de solitarios” dependen los destinos del país, las realidades en las que nos movemos (no sólo morales y sociales sino físicas y geográficas) y con todo ello nuestras vidas, y veamos cuál es el resultado.<sup>5</sup>

1 Es lo que dice Borges del idealismo de Berkeley en “Nueva refutación del tiempo”.

2 La imagen del arte como espejo ya estaba en Cicerón, y la recoge Cervantes en su *Quijote*, en el cual se llama a la comedia “espejo de la vida humana”.

3 Los hermanos Podestá fueron los creadores del circo criollo, una de cuyas obras más exitosas fue justamente *Juan Moreira*. Cuenta la leyenda que cada tanto algún gaucho que asistía a la representación saltaba al escenario para pelear al lado de Moreira contra sus agresores.

4 Es decir, un rigor ‘artificial’ de hombres que han inventado un juego con leyes propias y arbitrarias, en lugar del rigor ‘natural’ de la creación divina o angélica, ordenada “de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabaremos nunca de percibir”.

5 Esta perspectiva genera menores resistencias en disciplinas menos sujetas a la falacia mimética, como la historia de las ideas o de las representaciones colectivas, como evidencian trabajos hoy clásicos como *Una nación para el desierto argentino* (1982) de Tulio Halperín Donghi, *La inven-*

*ción de la Argentina* (1991) de Nicolas Shumway y *Pasado y presente* (2002) de Hugo Vezzetti. En su libro, Shumway denomina 'ficciones orientadoras' a estos relatos de variada procedencia y naturaleza, agregando que "suelen ser creaciones tan artificiales como las ficciones literarias".

## FACUNDO

### *En el principio*

Nadie como Sarmiento creyó en el poder de la palabra. Las de su *Facundo* no sólo iban a abrirle las puertas de los salones europeos, labrarle una carrera política y provocar la caída de Rosas; también le permitirían crear la geografía de la patria, ordenarla y poblarla. Si *Martín Fierro* fuera, como propone Lugones, nuestra epopeya nacional, *Facundo* sería nuestro Libro del Génesis. Nada le gustaría más a su autor —sentimos al leerlo— que una *tabula* rasa para ejercitarse en las delicias de la creación *ex nihilo*, pero como otros llegaron antes e hicieron todo mal, debía contentarse con la ordenación del caos. Es nuestro primer poeta, en el sentido de la palabra griega *poiesis*, ‘hacer’ o ‘crear’, en el sentido en que Borges le aplica la palabra a Homero: el poeta como creador de realidades.<sup>6</sup>

Tantas veces ha sido invocado el memorable exordio de la Introducción, que una más no va a hacerle mal a nadie:

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo!

Resulta fácil reducir estas palabras a mero ejercicio retórico, *captatio benevolentiae*, exabrupto o metáfora, pero esas explicaciones no alcanzan a dar cuenta del escalofrío que nos recorre la columna cuando las leemos o escuchamos. Sarmiento aspira aquí a la más alta y más inalcanzable de las potencias del lenguaje: el poder mágico, el de crear realidades mediante la palabra, como en el “¡Hágase

la luz!" divino o el "Abracadabra" y el "Ábrete Sésamo" de hechiceros y magos. En este caso, reclama para sí el poder de invocar a los muertos y devolverles el don del habla; una combinación del homérico "Canta, oh musa, la cólera de Aquiles" con el "Esperad, imperfectas hablantes, decidme más" de Macbeth. Su lenguaje tiende siempre a lo profético y performativo, más que a lo constativo y descriptivo.

*Facundo* es un poema auroral, todo en él huele a nuevo, a recién hecho u horneado; algo de la felicidad del inicio de *Cien años de soledad* de García Márquez campea en sus páginas —felicidad que no empañará luego, como tampoco en la novela de García Márquez, la prolija enumeración de crímenes y vejámenes—, como se advierte en este pasaje donde se aúnan lo bíblico y lo homérico:

Yo he presenciado una escena campestre digna de los tiempos primitivos del mundo [...] Era aquél un cuadro homérico: el sol llegaba al ocaso; las majadas que volvían al redil hendían el aire con sus confusos balidos [...]; creía estar en los tiempos de Abraham, en su presencia, en la de Dios y la naturaleza que lo revela.

Todo país tiene su paisaje emblemático, más allá de la variedad de suelos y climas. Brasil se resuelve en sus selvas; Rusia, en sus estepas, y Bolivia, en el altiplano; el variopinto paisaje argentino abarca desde las selvas de Misiones hasta las estepas y los lluviosos bosques de Patagonia y Tierra del Fuego, pero la pampa será siempre el paisaje que defina su imagen y por el cual su imagen se define, y le cabe a Sarmiento, y a su *Facundo*, el privilegio de ser uno de los primeros en la postulación de nuestro paisaje esencial:

Esta llanura sin límites [...] constituye uno de los rasgos más notables de la fisonomía interior de la república. [...] al fin, al sur, triunfa la pampa y ostenta su lisa y velluda frente, infinita, sin límite conocido, sin accidente notable: es la imagen del mar en la tierra; la tierra como en el mapa.

Por eso mismo es sorprendente enterarse de que su descripción no resulta el fruto de la observación y la experiencia, sino que se