

## CÓMO SE ESCRIBIÓ EL *MARTÍN FIERRO* Élida Lois

### Génesis externa de *El gaucho Martín Fierro*

El proyecto mental que ha precedido un proceso de escritura resultará siempre inaccesible para el investigador, pero es indudable que el lenguaje del *Martín Fierro* y su materia poética debieron ir tomando forma largamente en un espacio de interacción entre vida, política y literatura.

En 1846, poco antes de cumplir 12 años, José Hernández sufre una afección al pecho y su padre decide llevarlo consigo al campo por consejo médico. Aunque orientado en una clara dirección mitificadora, su hermano Rafael describe así un período de profunda asimilación de la cultura rural:

“Allá, en ‘Camarones’ y en ‘Laguna de los Padres’ se hizo gaucho, aprendió a jinetear, tomó parte en varios entreveros, rechazando malones de los indios Pampas, asistió a las *volteadas* y presencié aquellos grandes trabajos que su padre ejecutaba, y de que hoy no se tiene idea. Ésta es la base de los profundos conocimientos de la vida gaucha y su amor al paisano, que desplegó en todos sus actos. Ved ahí, por ambas líneas, el génesis patriótico y gauchesco fundido en *Martín Fierro*.”<sup>1</sup>

Después de la revolución porteña del 11 de septiembre de 1852, que aglutinó contra Urquiza –reciente vencedor de Caseros– a antirrosistas y rosistas, Buenos Aires se separa de la Confederación Argentina. Los federales genuinos están en desacuerdo con la segregación y el coronel Hilario Lagos pone sitio a Buenos Aires. A comienzos de 1853, el joven José Hernández abandona los campos del Sur y empieza a tomar parte en las luchas nacionales siguiendo a un caudillo regional (tiene dieciocho años y su tío, el coronel Juan José Hernández, acaba de morir en Caseros peleando en el bando rosista). Se incorpora a la columna de Pedro Rosas y Belgrano, interviene en el combate de San Gregorio contra las fuerzas de Lagos y su primera experiencia político-militar es una derrota categórica. Se ha iniciado así:

“[una] típica existencia del siglo XIX, en la cual lo más característico consiste en que lo individual, lo personal, no se separa de lo colectivo, se funde con lo colectivo a tal extremo que una biografía se convierte en historia del país o, por lo menos, la integra muy elocuentemente [...]”<sup>2</sup>

En su número del 12 de agosto de 1854, la *Revista del Plata* de Buenos Aires publica un documento en el que resuena ya la voz social que habrá de escucharse en *El gaucho Martín Fierro* dieciocho años después (una voz que representa claramente una “alianza de clases”): la *Memoria descriptiva de los efectos de la dictadura sobre el jornalero y el pequeño hacendado de la Provincia de Buenos Aires*.<sup>3</sup> Sus autores se

---

<sup>1</sup> Rafael Hernández, "José Hernández", en *Pehuañó; nomenclatura de las calles. Breve noticia sobre los poetas que en ellas se conmemoran*, Buenos Aires, Imprenta J. A. Berra, 1896.

<sup>2</sup> Noé Jitrik, *José Hernández*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.

<sup>3</sup> Ha sido incluida por Tulio Halperín Donghi en su reedición de *Proyecto y construcción de una nación. Argentina 1846-1880* (Buenos

identifican como “pobres pastores y labradores de esta provincia” y declaran que se sienten:

“los siervos del Río de la Plata [...], siervos de una raza particular, bien inferior a los esclavos del Brasil, a los colonos de la Rusia. Mientras éstos no conocen más que a un amo, nosotros tenemos cientos; mientras gozan el privilegio de quedarse en su casa, de cuidar de su familia, nosotros estamos cada día arrancados de nuestros hogares, o cazados en los campos como se cazan avestruces; y cuando caímos en las bolas de algún teniente alcalde, es para que haga de nosotros lo que se quiere, guardia, blandengue, doméstico, veterano.”

En el mundo rural, entre la cima de la pirámide económica y social –que ocupan los hacendados– y la masa de gauchos desposeídos que constituyen la base, estaban estos labradores y pastores que tuvieron un lugar central en las tramas poéticas de la primitiva gauchesca. A esta clase social pertenecerá el protagonista del poema de Hernández, que sabe manejar los útiles de labranza (“Sé dirigir la mansera”, II, 139) y tuvo en mejores épocas un campo arrendado y hacienda:

“Después me contó un vecino  
Que el campo se lo pidieron–  
La hacienda se la vendieron  
En pago de arrendamientos,  
Y qué sé yo cuántos cuentos,  
Pero todo lo fundieron” (I, 1033-1038).<sup>4</sup>

Después de haberse retirado de la milicia en 1854, Hernández no tardó en hacer un viraje político: adhirió al Partido Federal Reformista, que sostenía la necesidad de incorporar a Buenos Aires a la Confederación. La carta en la que Sarmiento cuenta crudamente a Domingo de Oro cómo fue derrotado ese partido en comicios fraudulentos (27-6-1857) parece contener un esquema de *El gaucho Martín Fierro*:

“la audacia y el terror, empleados hábilmente, han dado este resultado admirable e inesperado [...]. Los gauchos que se resistieron a votar por los candidatos del gobierno fueron encarcelados, puestos en el cepo, enviados al ejército para que sirvieran en las fronteras con los indios y muchos de ellos perdieron el rancho, sus escasos bienes y hasta su mujer.”<sup>5</sup>

A partir de entonces, comienza el éxodo de los reformistas a Paraná, entre ellos Hernández, que en 1860 emerge como redactor de *El Nacional Argentino* órgano oficioso de la Confederación. Después de haberse desempeñado en la redacción de *El Argentino* (donde se publicó en 1863 la serie de artículos que después integrarían el folleto *Rasgos biográficos del general D. Ángel V. Peñalosa*), del *El Eco de Corrientes*

---

Aires, Ariel, 1995).

<sup>4</sup> Se cita el texto establecido para el volumen 51 de la Colección Archivos (José Hernández, *Martín Fierro*. Edición crítico-genética de Élide Lois, París-Madrid, Colección Archivos, 2001). Los números romanos I y II identifican *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*, respectivamente, y van seguidos de la numeración de los versos transcritos.

<sup>5</sup> Citado por Horacio Zorraquín Becú (*Tiempo y vida de José Hernández. 1834-1886*, Buenos Aires, Emecé, 1972).

y *La Capital* de Rosario, y después de haberse desempeñado como funcionario en cargos de segunda línea, regresó a Buenos Aires en noviembre de 1868.

En agosto de 1869 aparece *El Río de la Plata* –diario que funda y dirige Hernández–, en cuyas páginas se propone un programa político: autonomía de las localidades, municipalidades electivas, abolición del contingente de fronteras (formación de tropas de línea organizadas por medio del “enganche”), elegibilidad popular de jueces de paz, comandantes militares y consejeros escolares. Pero cuando en abril de 1870 estalla la revolución de Ricardo López Jordán, Hernández cierra su diario y en noviembre se une a las fuerzas del caudillo entrerriano. En 1871, después de tomar parte en la batalla de Ñaembé –donde los jordanistas son vencidos–, se exilia en Sant’Ana do Livramento (Rio Grande do Sul):

“Hernández pasea su corpulencia. *Toca la guitarra, improvisa versos, canta, exhibe su gracia criolla en contrapunto* con Juan Pirán, también dicharachero, ducho en agachadas y picardías. Juega un truco diablón y sentencioso y sus conversadas flores –rima, imaginación y asonancia– se tornan proverbiales. [...] doña Belmira, aun octogenaria lo sigue recordando, siempre impresionada porque es ‘el hombre más grueso que tengo conocido’, y porque –agrega en el portugués de sus mocedades– ‘*era poeta e recitava versos de sua lavra*’” (el resaltado es mío).<sup>6</sup>

Interesan estos testimonios de prácticas de composición poética en diálogos cara a cara, situación que constituye una de las marcas de la poesía folklórica, ya que se advertirá claramente en el *Martín Fierro* la presencia de una matriz retórica que desencadena una operatoria comparable a la de los procesos creativos destinados a circular valiéndose del soporte de la memoria y de la transmisión verbal: con mecanismos propios de la producción oral fluye en el poema un discurso que –aunque se haya escrito– remite a un proceso de fabricación que se pone en marcha con objetivos no siempre determinados con claridad, recorre trayectos no programados en forma segura y se maneja con reiteraciones rítmicas y reformulaciones intensivas, y va adquiriendo una disposición aditiva y formularia, con saltos en la configuración semántica.

Algunos autores han imaginado la posibilidad de que Hernández hubiese empezado a escribir su poema en esa ciudad de Rio Grande do Sul, y hasta se ha atribuido origen brasileño a la sextina hernandiana (generalmente de rima abbcbb), estrofa de la que no se conocen antecedentes en la poesía folklórica argentina; pero ninguna de las dos suposiciones ha podido confirmarse.<sup>7</sup>

Recientemente, Ria Lemaire ha esbozado una nueva hipótesis sobre el origen de esa sextina.<sup>8</sup> Sostiene que la estrofa habría nacido ligada a la improvisación cantada y que la reiteración del verso inicial impuesta por ese discurrir en acto la convierte, de hecho, en una septilla de rima aabbccb:

[Aquí me pongo a cantar...]  
“Aquí me pongo a cantar  
Al compás de la vigüela,

<sup>6</sup> José María Fernández Saldaña, “José Hernández emigrado en Brasil”, en *La Prensa*, 6-10-1940.

<sup>7</sup> Ver Ligia Chiappini, “*Martín Fierro* e a cultura gaúcha do Brasil”, en la edición citada en la nota 4. La autora no halla pruebas fehacientes para confirmar que la sextina hernandiana proceda del folklore gaúcho.

<sup>8</sup> Ria Lemaire, *Voces vagabundas y textos testigos: aproximaciones a culturas en transición*, Buenos Aires, Colihue, en prensa.

Que el hombre que lo desvela  
Una pena extraordinaria  
Como la ave solitaria  
Con el cantar se consuela” (I, 1-6).  
Este tipo de septilla tiene, sí, una larga tradición en la poesía oral ibérica.<sup>9</sup>

El esquema con rimas reiteradas es típico de composiciones orales nacidas del canto improvisado; la repetición del primer verso al comienzo de cada estrofa permite al poeta tomarse un tiempo para premeditar la continuación de un canto que se adapta al ritmo fijo de una melodía monocorde, en tanto que la rima abrazada del final corona la estrofa con una módica proeza verbal que, en el caso de Hernández, rubrica la unidad conceptual de un discurso sentencioso. En su mayoría, estas secuencias rítmicas exhiben también una estructura apropiada para la improvisación: pares de versos integrados en una estructura trimembre (anuncio de un tema, transición –que puede ser tanto un complemento como una reiteración temática, una variación expresiva, un comentario o, lisa y llanamente, un ripio– y conclusión en forma de sentencia –si no es un refrán o un dicho popular, tiene sus características discursivas–). Pero el *Martín Fierro* que conocemos ha sido escrito, y durante el fluir de la escritura se va creando una literatura que se desplaza entre dos ámbitos culturales.

El 18 de febrero de 1874, cuando la edición príncipe de *El gauchito Martín Fierro* lleva apenas un año de circulación (fue impresa a fines de 1872 pero empezó a distribuirse en enero de 1873), el publicista uruguayo Juan María Torres envió al autor una carta celebratoria del poema que fue reproducida en *La Patria* de Montevideo; en ella, un comentario ocasional es testimonio de que la transmisión popular del poema en la campaña no se hizo exclusivamente a través de la lectura en alta voz sino también por medio del canto:

“Para el vulgo, para los que no comprenden lo que leen –y entre éstos, hay mucha gente de pro– sólo es una historia gauchesca, *buena cuando más para ser cantada en las pulperías y fogones de campaña*, pero indigna de ocupar por un momento los ocios de las altas y serias inteligencias, que con su vanidad y su ignorancia honran y dirigen el país” (el resaltado es mío).<sup>10</sup>

Se trata de la primera alusión a un fenómeno plenamente atestiguado: en los almacenes y pulperías se reunía el gauchaje a la espera de que alguien capaz de hacerlo leyera el folleto ajado que nunca faltaba allí o para escuchar a algún memorioso que ya había aprendido pasajes enteros; así, pronto apareció el recitador-cantor profesional que recorría lugares de reunión para declamar el poema acompañándose con la guitarra (Lugones recuerda en *El Payador* al santiagueño Serapio Suárez, que se ganaba la vida con ese oficio).<sup>11</sup> Por otra parte, ha sido esa aptitud del poema para circular sin la intervención de la escritura –proveniente de la matriz retórica de la poesía oral– una de las causas del fenómeno social de su recepción.

---

<sup>9</sup> De todas maneras, las conexiones con la versificación de la literatura de cordel del nordeste de Brasil que en este punto establece la autora no deben evaluarse en términos de influencia directa, ya que este tipo de versificación no ha sido documentado en Rio Grande do Sul.

<sup>10</sup> Se publica en la edición citada en nota 4.

<sup>11</sup> Leopoldo Lugones, *El payador*. Tomo primero, *Hijo de la pampa*, Buenos Aires, Otero & Co.-Impresores, 1916.

Con respecto a las conjeturas sobre la existencia de alguna composición anterior que pudiera haber constituido un embrión textual del poema, no hay –como se ha dicho– pruebas concluyentes de que su redacción haya comenzado durante el exilio brasileño. Si bien resulta bastante evidente que la admiración que el poeta gauchesco uruguayo Antonio D. Lussich profesaba a Hernández no se limitaba a las afinidades políticas y fue anterior a la publicación de *El gaucho Martín Fierro*, la documentación reunida por Eneida Sansone –que incluye las cartas que ambos intercambiaron en 1872– sólo testimonia el interés que Hernández había demostrado por las actividades literarias de Lussich y no aporta ningún dato preciso acerca de la existencia de una práctica poética “escrita” anterior a esa fecha.<sup>12</sup> Por otra parte –como se comenta más abajo–, tampoco Martínez Estrada pudo sustentar sus hipótesis acerca de la preexistencia textual de la historia de Picardía.

De acuerdo con una tradición oral, por intercesión de Benito Magnasco ante el Presidente Sarmiento y con el compromiso de no ejercer el periodismo, se le permite a Hernández el regreso a Buenos Aires y, en marzo de 1872, alojado en el Hotel Argentino, se dedica a la redacción de *El gaucho Martín Fierro*. Así lo manifiesta en la carta-prólogo, dirigida a José Zoilo Miguens (¿por qué no creerle?): “Al fin me he decidido a que mi pobre MARTÍN FIERRO, que me ha ayudado algunos momentos a alejar el fastidio de la vida del Hotel, salga a conocer el mundo, y allá va acogido al amparo de su nombre”.

El estanciero Miguens estaba vinculado a la realidad social que describe el poema, ya que en 1866, siendo juez de paz y comisario del antiguo partido de Arenales, había denunciado ante sus superiores en forma reiterada procedimientos arbitrarios en el reclutamiento de fuerzas de frontera.<sup>13</sup> Como habría ocupado esos cargos en períodos consecutivos, él sería el “Comisario Miguens” que firma así un telegrama dirigido al Jefe de Policía reproducido en la primera página de *La Nación* el 17 de enero de 1872 (por otra parte, los topónimos corresponden a su radio de acción). Allí declara que no ha hallado fuerzas insurgentes después de recorrer el paso de Ponce, Chascomús, Ranchos y Pila. Juzga que han cundido falsas alarmas, pero advierte:

“En las capas inferiores circulan a veces corrientes subterráneas que sólo se miden el día del estallido y que pueden ser explotadas contra el orden público por el primer ambicioso que sepa comprenderlas.

Deber de los Gobiernos y de los hombres de Estado es prevenir el mal, removiendo las causas de una situación violenta de la que no puede resultar nada bueno.”<sup>14</sup>

A fines de 1872, la imprenta de La Pampa editó *El gaucho Martín Fierro*, en un folleto de ochenta páginas que se ofreció en venta a comienzos de 1873.<sup>15</sup> El autor toma distancia del poema gauchesco en su carta-prólogo (“Es un pobre gaucho, con todas las imperfecciones de forma que el arte tiene todavía entre ellos”) y en los tres epígrafes (fragmentos de un discurso en el que Nicasio Oroño denuncia la injusticia y la

---

<sup>12</sup> Ver Eneida Sansone de Martínez, Prólogo a Antonio D. Lussich, *Los tres gauchos orientales*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1964.

<sup>13</sup> Ver Ángel H. Azeves, “José Zoilo Miguens, primer amparo del gran poema criollo”, en *José Hernández, el civilizador*, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata, 1986.

<sup>14</sup> En la transcripción, se ha modernizado la ortografía.

<sup>15</sup> J. Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, Buenos Aires, Imprenta de La Pampa, 1872.

inoperancia del servicio de fronteras, extractos de un artículo sobre el mismo tema publicado en *La Nación* y una extensa cita de la leyenda poética *Celiar*, en la que el poeta romántico montevideano Alejandro Magariños Cervantes literaturiza con lírica culta el ambiente rural rioplatense). Y confirmando que la obra no estaba dirigida de entrada al proletariado rural sino a una clase dirigente (a los vencedores y a los vencidos de contiendas antiguas y recientes, pero a una clase con vocación de poder), anuncia desde la tapa del folleto la anexión de un artículo programático: “Contiene al final una interesante memoria sobre *El camino trasandino*”.

Es cierto que Hernández también ha previsto para su poema gauchesco un ámbito de circulación mayor. Un suelto publicitario sobre el folleto –publicado el 17 de enero de 1873 por el diario *La Pampa*– incluye este dato: “El autor lo ha puesto en venta a bajo precio para que esté al alcance de todos los habitantes de la campaña”. Pero, naturalmente, hasta aquí esto significa ‘la campaña alfabetizada’.

En una grave situación de injusticia social que permite suponer la posibilidad de revueltas populares o de amotinamientos en los fortines (como se consigna en el telegrama transcripto), el modelo de resistencia que propone *El gaucho Martín Fierro* al proletariado rural y a los arruinados pequeños productores (desertar del ejército, hacerse “matreros”, huir a tierra de indios y volver al ataque integrando malones) no es una descabellada “utopía al revés”. Es cierto que la delimitación del campo de interlocutores que propone el paratexto apunta más a impedir que eso suceda que a promoverlo, pero la obra tendrá el poder de trascender el circuito de la lectura.

### **La genética textual de *El gaucho Martín Fierro***

En los primeros estadios escriturales documentados (un pre-texto manuscrito muy deteriorado –en el que hoy sólo pueden leerse, con lagunas, los ocho primeros cantos–<sup>16</sup> y una etapa de reelaboración posterior no conservada –que puede reconstruirse confrontando el texto autógrafo con el de la edición príncipe–), se descubren modificaciones significativas: particularmente, balanceos que pueden agruparse en torno de dos ejes de oposiciones dialécticas: relectura-reescritura por un lado, cultura popular-cultura alta por otro, tironeos que remiten a una dinámica creativa que, lejos de llevar una dirección lineal, exhibe las tensiones frente al material gauchesco que se le plantean al autor y la intencionalidad que lo anima cuando toma determinaciones. Porque “literatura gauchesca” no es sinónimo de “literatura gaucha” se tensan en su interior dos “voces” sociales con modalidades discursivas asociadas, y esas voces pueden acercarse hasta simular una total identificación o alejarse hasta fisurar su alianza.

En esas primeras campañas de reescritura prevalece el proceso de apoderamiento de la voz del gaucho, y en esa línea, Hernández procede marcando una inserción que –si bien no puede ignorar las normas lingüísticas del género– afirma una y otra vez su individualidad. Por eso, el tratamiento de los indicadores de ruralismo lingüístico exhibe movimientos de ida y vuelta: incremento de marcas por un lado, pero también eliminación de los rasgos que puedan despeñar el discurso hacia la parodia caricaturesca; del mismo modo, también hay movimientos de distancia y de acercamiento con respecto a las normas del género.

En el primer movimiento predominan los marcadores morfofonéticos: en la 1ª edición se incrementa la ruralización del texto del manuscrito: “mismo” se transforma en “mesmo” (verso 261), “afuera” en “ajuera” (verso 603), etc., en tanto que con menor

---

<sup>16</sup> Hoy se exhibe en el Museo Histórico Nacional (Buenos Aires).

frecuencia se trabaja la gramática: “Y sin perro que **les** ladre” pasa a “Y sin perro que **los** ladre” (verso 1074). En contraposición, comienza un movimiento de exclusión de ciertas formas esporádicas (tal vez, una capa subestándar dentro del dialecto rural) que no hallarán cabida en la gauchesca hernandiana: se prefiere “también” en lugar de “tamién” (verso 30), “he visto” en lugar de “hi visto” (verso 761), etc.

Interesa observar, por último, un rasgo prosódico que a lo largo del proceso textual entró en pronunciados vaivenes escriturales: la ocurrencia de sinéresis y desplazamiento acentual en vocablos en los que concurren una vocal abierta átona y una cerrada tónica. En el manuscrito, se sigue la norma más habitual en la literatura gauchesca: la variación libre. Allí alternan en la terminación verbal *-ía*, por ejemplo, el hiato (“Sólo *había* cuatro frascos” –verso 691–) y la sinéresis (“Cuando no *habia* indio ninguno” –verso 676–).<sup>17</sup> Pero sobre este marcador sociolingüístico, el movimiento escritural del poema que ha podido reconstruirse se bamboleará una y otra vez: para consolidar la sinéresis en la etapa textual posterior (que se proyectó en la edición príncipe), para matizarla en la 8ª edición, para anularla de nuevo en forma obsesiva en la 9ª edición y para readoptarla e instalarla definitivamente –aunque con alguna excepción– en las ediciones 10ª, 11ª y 12ª de *El gaucho Martín Fierro*, y también en *La vuelta de Martín Fierro*, si bien aquí este rasgo no tiene una presencia tan contundente. Esas vacilaciones y tironeos permiten deslindar, entonces, un lugar de conflictos discursivos; es así como un rasgo absolutamente marginal podrá ser percibido, finalmente, como indicio de un resquebrajamiento de conceptualizaciones reguladoras de prácticas discursivas (en este caso, las que atañen a la alianza de voces del género gauchesco).

En los dos primeros meses de 1873, el folleto se había agotado. Comienza luego un tramo oscuro del proceso editorial. Nadie ha dejado constancia de haber visto jamás ejemplares de ediciones de *El gaucho Martín Fierro* identificadas como 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª ó 7ª; sobre todo, nunca se ha encontrado ningún folleto de *El gaucho Martín Fierro* fechado en 1873. Por lo tanto, hay que atenerse al pie de la letra a las declaraciones de Hernández, quien en su “Carta a los editores de la octava edición” vincula implícitamente un número indeterminado de publicaciones en diarios y revistas con la edición de 1874, a la que identifica vagamente como “la 8ª ó 9ª”:

“[...] los cantos de *Martín Fierro* han sido reproducidos íntegros o en extensos fragmentos por ‘La Prensa’, ‘La República’ de Buenos Aires, ‘La Prensa de Belgrano’, ‘La Época’ y ‘El Mercurio’ del Rosario, ‘El Noticiero’ de Corrientes, ‘La Libertad’ de Córdoba, y otros periódicos cuyos nombres no recuerdo, o cuyos ejemplares no he logrado obtener. [...] ‘La Tribuna’ y ‘La Democracia’ de Montevideo, ‘La Constitución’ y ‘La Tribuna Oriental’ de Paysandú [...] lo han reproducido íntegro o en parte”.

Hablar de una octava edición cuando no habían transcurrido dos años de la aparición de la primera causaba sin duda un fuerte impacto en el todavía inorgánico campo literario local, y esta actitud se relaciona con el claro sentido del efecto de la propaganda que tenía alguien que se había fogueado durante más de una década en el periodismo político.

En octubre de 1874, el presidente Avellaneda inicia una política de reconciliación nacional que se traducirá en un regreso de todos los interdictos y, antes de emprender su regreso definitivo a Buenos Aires, Hernández –que desde hace más de un año residía en

---

<sup>17</sup> Se citan los versos con la numeración de la versión edita para facilitar la ubicación de su espacio textual.

Montevideo— se traslada allí durante unos días a raíz de la salida a la venta de la 8ª edición de *El gaucho Martín Fierro*.<sup>18</sup> El 18 de octubre, el diario *La Política* publica en primera plana una versión íntegra de la citada “Carta a los editores de la 8ª edición”, síntesis de la plataforma política de *El Río de la Plata* en diálogo con el “fenómeno editorial” del poema. Por otra parte, el ensanchamiento del radio de recepción ha hecho entrever objetivos no previstos: “¡Ojalá que *Martín Fierro* haga sentir a los que escuchen al calor del hogar la relación de sus padecimientos, *el deseo de poderlo leer*. A muchos les haría caer entonces la baraja de las manos” (la bastardilla es de Hernández); así, un naciente proyecto pedagógico asoma en los bordes del texto del poema, aun antes de que se acometa la escritura de la *Vuelta*.

La gran mayoría de las variantes registradas en esta edición (alrededor de 90 y casi todas ellas conservadas en las versiones subsiguientes) siguen, en líneas generales, las orientaciones reescriturarias observadas en el paso del pre-texto manuscrito a la 1ª edición.

Interesa observar la reescritura del verso 1468:

1ª “Sin tener más compañía  
Que su *soledá* y las fieras.”

8ª “Sin tener más compañía  
Que su *delito* y las fieras.”

Con la irrupción de la palabra “delito” se introduce en el poema el motivo de la culpa, ausente en las versiones anteriores; al menos de modo explícito, ya que los versos 1237-1238 (“Nunca me puedo olvidar / De la agonía de aquel negro”) constituyen apenas una velada alusión. En *El gaucho Martín Fierro*, la trama —estructurada a partir de una postura de denuncia de la injusticia social que expulsa del sistema a sus víctimas— construye una demostración de que la violencia (del poder) engendra violencia (en los sometidos). Paralelamente, en esta edición culmina la modificación de los tres últimos versos (I, 2314-2316):

1ª ed. “Que sufren así a mi modo,  
Males *que conocen todos*  
*Pero que naidés contó.*”

Ejemplares de la 1ª ed. con correcciones autógrafas:

“Que referí así a mi modo,  
*Males que conocen todos*  
*Pero que naidés contó.*”

8ª, 9ª, 10ª, 11ª, 12ª:  
“Que he relatao a mi modo,  
*Males que conocen todos*  
*Pero que naidés cantó.*”<sup>19</sup>

De no ser la lección “sufren” una errata de la edición príncipe, en un enunciado

<sup>18</sup> J. Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, 8ª ed., Buenos Aires, Taller de Zincografía, 1874.

<sup>19</sup> Las bastardillas son del autor.



flojamente estructurado sintácticamente la primera redacción documentada cerraba el relato destacando el alcance social de la denuncia (narrador, personajes y todos los hombres de la campaña se hermanaban en el sufrimiento). La secuencia enmendada explicita la adscripción genérica (no se trata de ‘sufrir como todos’ sino de ‘narrar a la manera gauchesca’) y contiene el germen de la próxima intervención: el texto de la 8ª edición ahondará ese desplazamiento. A partir de esta versión se deja constancia de un traslado de la focalización desde la denuncia (“contar” era sinónimo de “denunciar”) hacia el “canto” (la creación poética). En la dinámica textual del *Martín Fierro*, el canto –tan potentemente exaltado en el preludio de *El gaucho Martín Fierro*, donde no se separa de la lucha– irá robusteciendo, paulatinamente, su autonomía.

La 9ª edición de *El gaucho Martín Fierro* –publicada en Rosario sólo un año después de la 8ª– constituye una pieza atípica (y enigmática).<sup>20</sup> Es la edición más profusamente enmendada, en ella se registran más de 130 variantes. Además, la mayor parte de las reescrituras reponen lecciones del pre-texto autógrafo, del cual se ha echado mano para invalidar la reelaboración prosódica acometida en el estadio textual que precedió inmediatamente a la edición príncipe. He aquí una muestra del tipo de modificaciones que prevalece en la 9ª edición (66 en total):

ms. “Que no *peleo* ni mato”  
 1ª, 8ª “Que nunca *péleo* ni mato”  
 9ª “Que no *peleo* ni mato” (I, 105)

ms. “De la *agonía* del negro”  
 1ª, 8ª “De la *agonia* de aquel negro.”  
 9ª “De la *agonía* del negro.” (1238)

Pero, sin embargo, la obstinada orientación reescrituraria de este estadio textual no perduró: en las versiones posteriores se restituyó el sistema prosódico de la edición príncipe con escasas desviaciones. Tampoco las restantes reescrituras permanecieron en el texto; así, paradójicamente, la edición que contiene el mayor número de variantes fue marginada del proceso de circulación textual de *El gaucho Martín Fierro*. Puede decirse que Hernández renegó de la 9ª edición aunque jamás la desautorizó explícitamente.

Una de las evidencias más claras acerca de cómo la escritura reproduce las tensiones de su entorno sociocultural está representada por la elaboración de la "clave lingüística" de un texto, particularmente por el manejo de la variación social y situacional. En las reconstrucciones estéticas de los lenguajes grupales y sus modulaciones contextuales se da una abstracción de sus marcas más visibles; por eso, los discursos literarios suelen representar mejor que otros la interrelación de voces sociales en tanto índices de un tipo de interacción grupal en el seno de una comunidad. Se va definiendo así una interrelación marcada por alianzas, rechazos y conflictos procedentes de posiciones colectivas heterogéneas expresadas en discursos que se complementan y se contradicen, situación que puede ser considerada como una reproducción metonímica de situaciones sociolingüísticas históricas y contemporáneas.

Cuando Hernández publicó *El gaucho Martín Fierro*, la poesía gauchesca había sido aceptada ya por la sociedad en tanto arma de combate en la lucha político-militar y en piezas de “entretenimiento” (como el *Fausto* de Estanislao del Campo), y como a toda aceptación colectiva, se le asignaba una normativa: un repertorio de formas y fraseología

<sup>20</sup> J. Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, 9ª ed., Rosario, Imprenta de "El Mercurio", 1875.

del dialecto rural pero con sujeción a la preceptiva gramatical culta y a la prosodia de la poesía tradicional.<sup>21</sup> Pero Hernández había sacado los pies del plato por partida doble.

Puede apreciarse en la recopilación de notas críticas sobre el poema –que Hernández comenzó a publicar en las ediciones sucesivas de *El gaucho Martín Fierro* a partir de la 8ª edición– cómo, acompañando el planteamiento de la cuestión de la lengua literaria y del concepto de corrección lingüística, se insiste en achacar al poema una superabundancia de versos mal medidos: “el versificador más incorrecto de todos” dice José Manuel Estrada después de elogiar la “altura filosófica del poema” (citado en la “Advertencia editorial” de la 12ª edición); Mitre considera que “ha abusado un poco del naturalismo, y que ha exagerado el colorido local, en los versos sin medida de que ha sembrado intencionalmente sus páginas”; Santiago Estrada lo acusa de “herir el oído con las desafinaciones del verso incorrecto” en la nota publicada en “La América del Sur”. Sin embargo, sus versos éditos tienen –salvo en el caso de erratas evidentes– una ineludible medida octosilábica. Resulta entonces muy claro que un sector de la sociedad letrada “se niega a oír” una intensidad de transgresión de las normas de la prosodia culta de la época que ni los poetas gauchescos –al menos los consagrados– habían puesto en práctica jamás y leen las sinéresis examinadas como si fueran hiatos, así como se niega la posibilidad de representar la verdad y la belleza con un instrumento lingüístico que se aparte de la lengua estandarizada (es privativo de esa monolingua levantar “la inteligencia vulgar al nivel del lenguaje en que se expresan las ideas y los sentimientos comunes al hombre”, pontifica Mitre; “La corrección no es la belleza, aunque generalmente lo bello es correcto”, dice Cané). Es tan desproporcionada la reacción frente a este rasgo marginal y resulta tan sorprendente que Hernández haya consumido tanto esfuerzo en intensificarlo, matizarlo, erradicarlo y finalmente reponerlo, que sólo la presencia de un auténtico marcador de diferencias (y, por lo tanto, de tensiones) sociales puede explicar esas actitudes.

Sin duda, este rasgo prosódico debería tener una circulación mayor en la campaña; por otra parte, su presencia en los poetas castellanos hasta el siglo XVII habla también de su condición arcaizante. Es muy probable también que, después de haber vivido en los campos del Sur desde los 11 a los 18 años, éstas y otras marcas distinguiesen el habla de Hernández de la de la *élite* urbana. Llama la atención, por ejemplo, que Hernández las practique en su poesía culta: “ese *deseo* de mirarme” (“Después del teatro”), “*tendria* pena de dejaros” (“Remitiéndote un libro”), etc.<sup>22</sup> Es probable que la intensificación haya estado asociada a un gesto de rebeldía y que los vaivenes subsiguientes acompañaran su proceso de reinserción en la ciudad letrada. A veces, es posible hallar en los márgenes indicios reveladores de lo que arde en el centro. Así, estos conflictos discursivos hernandianos –en apariencia, triviales– resultan ser indicadores de sentidos ocultos y un emblema de sostenidos debates ideológicos.

En el año 1875, Hernández se ha reinstalado definitivamente en Buenos Aires y milita en el Partido Autonomista. No obstante, en pleno proceso de incorporación al sistema que años atrás había enfrentado, reedita con el título de *Vida del Chacho; rasgos biográficos del general D. Ángel V. Peñaloza* su folletín de 1863 (aunque con numerosas variantes –con las que se busca contener los desbordes de un desatado discurso panfletario– y suprimiendo secuencias particularmente virulentas).<sup>23</sup> También las reescrituras de su poema se ven tironeadas por tendencias opuestas: escuchar las críticas del entorno social o mantener posturas personales. Sus reelaboraciones

<sup>21</sup> Esta norma se cumple escrupulosamente en el *Fausto*.

<sup>22</sup> Textos publicados por Joaquín Gil, en *‘Martín Fierro’ de José Hernández. Edición ilustrativa*. Buenos Aires, Seguros El Comercio, 1968-1974, 2 vols.

<sup>23</sup> J. Hernández, *Vida del Chacho; rasgos biográficos del general D. Ángel V. Peñaloza*, Buenos Aires, editor Ángel da Ponte, 1875.

prosódicas conceden terreno, pero en otro vaivén reconsidera la reciente modificación del verso 1468:

8ª “Sin tener más compañía  
Que su *delito* y las fieras.”

9ª “Sin tener más compañía  
Que la *soledá* y las fieras.”

Hernández no se decide a “culpar” a su criatura. Por otra parte, ha logrado atenuar el oxímoron inicial –que parece haber juzgado discordante (“Sin tener *más compañía* / *Que la soledá*”)– modificando el campo designativo del vocablo cuestionado: ya no se trata de la soledad personal, la del propio desamparo, sino de un término de referencia externo: el entorno pampeano. Pero, un año después, la 10ª edición repondrá la lección de la 8ª.

El 2 de marzo de 1876 se publica en Buenos Aires la décima edición de *El gaucho Martín Fierro*.<sup>24</sup> Su texto se basa en el de la 8ª, ya que no sólo incorpora casi todas las reescrituras de esa versión (incluso las que no pasaron a la 9ª) sino que descarta la reelaboración prosódica y otras modificaciones de 1875. En el “Prólogo de la 10ª edición”, firmado por “El Editor”, parece esbozarse una explicación acerca de las razones que habrían impulsado a Hernández a desistir de los emprendimientos reformistas puestos en práctica en la 9ª:

“Su autor, el señor Hernández, no ha querido hacer las mejoras que en su concepto reclama el plan orgánico de su producción. Él ha caído en cuenta que se expondría a desvirtuar una de sus principales condiciones de popularidad, la sencillez, la incorrección misma con que se aproxima muchas veces al sentimiento estético del gaucho. Él, como muchos de sus amigos y críticos, opina que cuanto más se acerque su poema a las artesonadas academias, tanto más se desviará de la senda que conduce al rancho, y sin hacer desaire a los lectores ilustrados, el MARTÍN FIERRO tiene su liceo en la Pampa [...].”

En los conflictos discursivos de la escritura hernandiana subyacía una problemática más compleja, pero no caben dudas acerca de que comenzaba a tomar cuerpo ese proyecto pedagógico entrevisto en la “Carta a los Editores de la octava edición”.

Sobre la base de la 8ª edición, tanto la 10ª edición como la 11ª y la 12ª seguirán atando algunos cabos sueltos (ninguna de las tres aportará mucho más de una veintena de variantes).<sup>25</sup> Pero en esa dinámica de la relectura se suelen abandonar, ahora, conexiones propias de la expresión oral (se suprimen partículas expletivas o se opta por una sintaxis más trabada). En las tres ediciones, por otra parte, la inserción de marcas de ruralismo lingüístico ha dejado de ser más frecuente que las normalizaciones gramaticales y las preocupaciones eufónicas (en los casos de acumulación de sinéresis, por ejemplo):

1ª, 8ª “*Gentes* que la defendiera”  
9ª a 12ª “*Gente* que la defendiera” (2112)

<sup>24</sup> J. Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, 10ª ed., Buenos Aires, editor Ángel da Ponte, Librería “Martín Fierro”, 1876.

<sup>25</sup> J. Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, 11ª ed., Buenos Aires, Librería “Nueva Maravilla”, 1878; 12ª ed., San Martín (Provincia de Buenos Aires), Escuela de Artes y Oficios, 1883.

1ª, 8ª	“Y los gallos con su canto Nos <i>decían</i> que el <i>dia</i> llegaba”
ms., 9ª	“Y los gallos con su canto <i>Decían</i> que el sol llegaba”
10ª a 12	“Y los gallos con su canto <i>La madrugada anunciaban</i> ” (141-142)

En la 12ª (la última preparada en vida de Hernández, publicada cuatro años después de la aparición de la *Vuelta*), la intervención del autor se concentra en la ampliación del paratexto. La “Advertencia” firmada por “Los Editores” de esta versión, además de la consabida operación propagandística incursiona en las arenas críticas con mayor solvencia que las otras notas de editores. Discute la problemática del lenguaje literario y examina la funcionalidad del discurso paremiológico, y tomando distancia de las aceptaciones con reservas de muchos de los juicios publicados, defiende la pertinencia del dialecto gaucho en términos de adecuación forma-contenido. Por otra parte, la concentración de la recepción en la figura de un “crítico moralista” y una alianza de clases (“Desde el más humilde, hasta el más encumbrado de sus habitantes, lo saludaron”) aparta la intención moralizadora de la vertiente política y diluye oposiciones ideológicas. Y en ese contexto, parece encaminarse implícitamente ya hacia la contención social la apreciación sobre el efecto potencialmente transformador de la obra:

“Hasta qué punto habrá influido la aparición de *Martín Fierro* en el mejoramiento de aquella clase, sería interesante saberlo.

Desde el centro semi-civilizado de la población rural, pasando por el rancho, hasta los confines pampeanos donde se encuentra el fortín, en todos los medios en que se encuentra nuestro asendereado *gaucho*, se ha de sentir, estamos seguros, la más o menos influencia de esa aplaudida producción.”

*El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro* habían florecido al margen de las escasas instituciones literarias de la época; pero entre octubre de 1878 (publicación de la 11ª edición de la *Ida*) y marzo de 1879 (aparición de la *Vuelta*), plantado sobre su condición de autor exitoso y en el marco general de la conciliación de los partidos, Hernández envió ejemplares de ambas obras a figuras consagradas de la vida cultural. La importancia que concedió a sus respuestas está evidenciada por la ubicación que les asignó en el armado de la 12ª edición de *El gaucho Martín Fierro*: los cinco testimonios que figuran en primer término son cartas firmadas por Miguel Cané, Bartolomé Mitre, Nicolás Avellaneda, Ricardo Palma y Juana Manuela Gorriti, redactadas entre marzo de 1879 y abril de 1880 (se refieren, por lo tanto a la *Ida* y a la *Vuelta*) y presentadas en orden cronológico. A continuación, la recopilación de juicios críticos retrocede en el tiempo (para ubicar dos cartas de fines de 1878 –del General Tomás Guido y del historiador Adolfo Saldías–, enviadas a raíz de la recepción de la 11ª edición de la *Ida*) y luego vuelve a avanzar hasta 1881, fecha de la aparición del primer trabajo orgánico consagrado al análisis del poema: una serie de artículos publicados por el potosino Pablo Subieta en *Las Provincias* (Buenos Aires, octubre de 1881). Antes de retomar la serie (también alterada cronológicamente) de los juicios críticos ya publicados, se intercalan en orden temporal inverso artículos aparecidos en *La América del Sur*, en *La Biblioteca Popular* (con apreciaciones sutiles de Miguel Navarro Viola acerca de aspectos lingüísticos y literarios) y en el diario *La Capital* de Rosario. Este acopio caótico no reúne opiniones unánimes. Tanto con respecto al estatuto literario como a la(s) propuesta(s) política(s) hay celebraciones y reservas, no se asigna tampoco la misma jerarquización dentro de la

literatura hispanoamericana, sólo hay coincidencia en el reconocimiento de “magnitudes”: la del fenómeno editorial y la de su repercusión en la campaña. Pero en estas orillas movedizas de *El gaucho Martín Fierro* se entrecruzan diálogos que se han movido juntamente con el proceso textual de los dos poemas de Hernández y se vinculan con las idas y las vueltas de sus reescrituras.

### **El contexto de situación de *La vuelta de Martín Fierro***

En la dinámica del paratexto de *El gaucho Martín Fierro* fueron quedando huellas que muestran cómo se fueron gestando designios pedagógicos en torno de la extraordinaria repercusión popular del poema, y un mes después de la publicación de la 10ª edición –el 18 de abril de 1876–, el diario *La Tribuna* informa que Hernández “está escribiendo el segundo tomo de su bella composición con el título de *La vuelta de Martín Fierro*”: he aquí un campo fértil para desarrollar esos designios.

Según la información divulgada en 1874 por el propio Hernández y por los editores de la 8ª edición de *El gaucho Martín Fierro*, un gran número de diarios rioplatenses había difundido el poema total o parcialmente; resaltan, sin embargo, en la enumeración, silencios elocuentes. Están ausentes de la lista los tres principales diarios porteños: *El Nacional* (refundado en 1852 y dirigido por Dalmacio Vélez Sarsfield), *La Tribuna* (fundado en 1853 por los hermanos Héctor Florencio y Mariano Varela), y *La Nación* (el diario que Bartolomé Mitre dirigía desde 1870). Sugestivamente, *La Tribuna* –que había censurado acremente la republicación de la *Vida del Chacho* en 1875– ahora mira con buenos ojos la obra de quien se ha convertido en un activo militante del Partido Autonomista.

El proceso escritural va imprimiendo en el imaginario de la *Vuelta* enlaces con sucesos datables. La Penitenciaría en la que se contextualiza la mayor parte de la historia de El Hijo Mayor quedó habilitada el 29 de mayo de 1877. Una anotación metaescrituraria que funcionará como embrión textual de las dos sextinas de versos 2055-2066 hace referencia a Enrique O’Gorman –el primer director de ese establecimiento carcelario–, que fue designado el 19 de enero de 1877 y estuvo en el cargo una década.<sup>26</sup>

El otro hecho histórico que se entrecruza con la ficción es una referencia a campañas militares llevadas a cabo en 1878:

“Las tribus están deshechas;  
Los caciques más altivos  
Están muertos o cautivos  
Privaos de toda esperanza,  
Y de la chusma y de lanza,  
Ya muy pocos quedan vivos” (II, 673-678).

Entre abril y mayo de 1879 –un mes después de la publicación de la *Vuelta*–, tuvo lugar la autodenominada “Conquista del Desierto”, la empresa militar con la que se llevó a cabo la definitiva ocupación de la tierra que aún conservaban los pobladores originarios (acciones genocidas en las que fueron apresados más de diez mil indios). Pero el General Roca, su comandante, había dispuesto una ofensiva preliminar: a lo largo de

---

<sup>26</sup> Ver C. García Basalo, *Historia de la Penitenciaría de Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Penitenciaria Argentina, 1980.

1878, pequeños contingentes de rápido desplazamiento fueron desgastando a los indígenas antes de la expedición final.<sup>27</sup> A estos hechos hace referencia la sextina citada, que no se registra todavía en los manuscritos conservados.

En suma, los datos apuntados permiten deducir que el proceso creativo de *La vuelta de Martín Fierro* abarcó un período de por lo menos tres años. Según Zorraquín Becú, la mayor parte de ese proceso habría transcurrido en una sala interior de la Librería del Plata, en la calle Tacuarí 17 (en 1876, Hernández ya era propietario de ese negocio).

El 2 de octubre de 1878, además de dar la noticia de la aparición de la 11ª edición de *El gaucho Martín Fierro*, el diario *La Tribuna* vuelve a referirse al itinerario textual del nuevo poema: comunica que Hernández “ha concluido de escribir la segunda parte de la obra, que se titula *La vuelta de Martín Fierro*”. La puja existente entre los editores porteños para editarla es comentada diez días después en la primera página de *La República*; la oferta mayor ha sido de 80.000 pesos fuertes.<sup>28</sup>

El 1º de marzo de 1879 aparece la edición príncipe.<sup>29</sup> El autor anuncia en el prefacio una tirada de 20.000 ejemplares divididos en cinco ediciones de cuatro mil cada una. Entre el 1º y el 2 de marzo varios diarios de Buenos Aires se refieren a su aparición (y ahora ya no se trata de avisos pagados): *El Siglo*, *La Tribuna*, *La Prensa* (donde se publicará un extenso comentario el 4 de mayo), *El Pueblo Argentino*, *La Patria Argentina* (con una extensa nota), el periódico francés *Le Courrier de la Plata*, el diario inglés *The Standard* y el diario alemán *Deutscher Pionier am Rio de la Plata*. El 4 de marzo le dedica una reseña bibliográfica *El Correo Español*.<sup>30</sup>

Ya con el solo hecho de encarar el regreso del personaje para integrarlo resignadamente a la sociedad que lo maltrató, *La vuelta de Martín Fierro* anunciaba el fracaso de un modelo de resistencia; por eso, el título mismo es el enunciado de un desistimiento: se ha abandonado la postura político-cultural desarrollada en el imaginario de *El gaucho Martín Fierro*. Paralelamente, el ex sublevado de los entreveros jordanistas toma cada vez mayor distancia de las actitudes de su criatura literaria. En ese mismo mes de marzo, es elegido diputado provincial por el Partido Autonomista Unionista; de este modo, se incorpora al sistema que sus antiguos enemigos identifican con la legalidad y no tarda en adherir a la candidatura presidencial de Julio Argentino Roca.

### **La genética textual de *La vuelta de Martín Fierro***

El único pre-texto manuscrito de *La vuelta de Martín Fierro* que se conserva abarca seis cuadernos de tipo “escolar” con hojas rayadas en el anverso, donde escribe Hernández dejando el dorso en blanco para ocuparlo ocasionalmente con apuntes o con reescrituras. Había quedado en poder de los herederos de Hernández y hoy se encuentra en el Archivo de la Provincia de Buenos Aires (La Plata).<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Ver Carlos Martínez Sarasola, *Nuestros paisanos los indios*, Buenos Aires, Emecé, 1992.

<sup>28</sup> Ver J. Gil, *op. cit.*

<sup>29</sup> J. Hernández, *La vuelta de Martín Fierro*, Buenos Aires, Depósito Central: Librería del Plata, Imprenta de Pablo E. Coni, 1879. Se reimprimieron en vida del autor —y también en la Imprenta de Pablo E. Coni— cuatro ediciones más: 2ª (1879), 3ª, 4ª y 5ª (1880).

<sup>30</sup> Ver J. Gil, *op. cit.* Gil hace, también, el inventario de avisos pagados que anunciaron la aparición de *El gaucho Martín Fierro*.

<sup>31</sup> Fue utilizado por Carlos Alberto Leumann para preparar su edición crítica del poema (J. Hernández, *Martín Fierro*. Buenos Aires, Ángel

En estos manuscritos se configura un sistema expresivo de transición entre la *Ida* y la versión editada de la *Vuelta*. *El gaucho Martín Fierro* había arrancado de la literaturización del programa político expuesto en *El Río de la Plata* entre 1869 y 1870: el enunciador era un rebelde enfrentado con el proceso de construcción nacional, y sus principales destinatarios no eran los paisanos de la campaña sino los "puebleros", a quienes encaraba con actitud desafiante. Pero cuando en 1876 acomete una continuación, Hernández es un político que se está haciendo respetar en la ciudad de donde se había exiliado y un autor consagrado por un éxito que ha atravesado todas las capas sociales. Si bien el poema no cuenta con la adhesión de "toda" la comunidad letrada, a causa de su éxito tampoco ha producido indiferencia en el público ilustrado (según testimonian los "Juicios críticos" en perpetuo crecimiento anexados por el propio autor a partir de la 8ª edición de la *Ida*). Pero sobre todo, el poema ha tenido una repercusión popular no prevista de antemano, y este fenómeno ha hecho reflexionar al autor y a terceros, como a Santiago Estrada, que el 9 de marzo de 1879 escribe en el diario católico *La América del Sur* (en un comentario sobre los dos poemas de Hernández):

"No se nos oculta que el libro del Sr. Hernández contiene un peligro, que sería conveniente que él hiciera desaparecer, luego que se diera cuenta cabal de su importancia.

Aun cuando es verdad que la condición del gaucho es abominable, lo que hasta cierto punto explica sus excesos, la enumeración de sus hazañas, el elogio de su valor, ejercitado en riñas sangrientas, debiera contrapesarse, enseñándole a condenar los extravíos de su sensibilidad."

El pre-texto conservado narra, simplemente, un regreso de tierra de indios. Claro que esto ya suponía el abandono de un modelo de resistencia, pero la reelaboración posterior —que transformará una "vuelta de" en una "vuelta a"— intentará definir formas de reinsertión. Aquí, después de describir la vida en las tolderías, la peste y la muerte de Cruz, sin haber referido la huida de Fierro se pasa al hallazgo de los hijos y el encuentro con Picardía. Finalmente, un *racconto* con el episodio de la cautiva y de su fuga en compañía de Fierro cierra esta primera versión, y éstos son los dos últimos versos del manuscrito: "Pues infierno por infierno / Prefiero el de la frontera" (que coinciden con los versos 1549-1550 del canto 10). Siguen hojas en blanco, pero falta el firulete con que Hernández solía rubricar el final de cada canto. Seguramente planeaba un cierre en el que irrumpiría el narrador como había ocurrido en *El gaucho Martín Fierro* y como volverá a ocurrir en la versión editada.

La reestructuración y el agregado de dos significativos pasajes en un estadio posterior —el de la payada con el Moreno y el de los consejos paternales— terminan de redefinir una nueva obra: el matrero se reinserta en la sociedad como cantor, en adelante sólo intervendrá en combates poéticos, y los consejos refuerzan la actitud de acato ante la Ley.

En este pre-texto, Hernández ha empezado a pasar en limpio un borrador anterior con letra caligráfica de mayúsculas muy trabajadas, y generalmente, rubrica con una línea firuleteada el final de cada canto. Sin embargo, al llegar al canto VI, empieza a efectuar modificaciones cada vez más frecuentes no sólo sobre la marcha sino también en interlineado; es decir, como producto de una relectura posterior. Paulatinamente, la

---

Estrada, 1945). Publicó, también, sobre el tema *El poeta creador; cómo hizo Hernández "La vuelta de Martín Fierro"* (Buenos Aires, Sudamericana, 1945).

pretendida copia en limpio se ha ido transformado en un nuevo borrador y no sólo las reescrituras se irán incrementando sino que también surgirán primeras textualizaciones más extensas y reestructuraciones de los cantos. Así, en tanto la copia en limpio del pre-texto de *El gaucho Martín Fierro* sólo adquirirá la condición de “borrador” cuando en una etapa ulterior se produzcan reelaboraciones estructurales y estilísticas, aquí ha quedado la huella de una intersección de estadios genéticos.

En un proceso textual que transcurre a lo largo de 1876 y 1878 se observan, consecuentemente, las principales orientaciones de reescritura registradas en las ediciones 10ª y 11ª de *El gaucho Martín Fierro*. Pero se ha aguzado la percepción de rastros de una voz culta:

ms. “*Aves, cuadrúpedos, peces,  
Se alimentan de mil modos*”

1ª “*Y aves, y bichos y pejes,  
Se mantienen de mil modos;*” (II, 469-470)

Las traducciones de un registro a otro suelen englobar sistemas de valores:

ms. “*Todo el que sabe vivir  
Busca a su lau los placeres;*”

1ª “*Todo el que entiende la vida  
Busca a su lao los placeres—*” (691-692)

En el reemplazo de la expresión “saber vivir” (*savoir vivre*, ‘aprovechar todos los placeres de los que pueden disfrutar los sectores privilegiados’) por “entender la vida” (‘buscarle un sentido a la existencia que ha tocado en suerte’), la reescritura recorre el abismo de expectativas que separa a la clase social del autor de la de sus personajes.

Por otra parte, a diferencia del pre-texto de *El gaucho Martín Fierro*, a lo largo de estos manuscritos un trazo caracterizado por estilos y ritmos cambiantes permite suponer un trabajo escritural que abarcó cierto período de tiempo. Durante la reelaboración, además, el relieve adquirido por la estampa del viejo Vizcacha y por las truhanerías del hijo de Cruz determinó la desmembración de varios cantos. Las profusas reescrituras y las textualizaciones primigenias que se observan en la narración de la historia de Picardía muestran a un poeta muy interesado por desarrollar la veta picaresca, en tanto que su intercalación en páginas que previamente se habían dejado en blanco sólo prueba que el poeta hizo un ensayo antes de pasar una primera redacción en limpio (los manuscritos conservados no aportan ningún fundamento para atribuir a ese texto una antigüedad mayor y adjudicarle el carácter de embrión de los dos poemas, según la hipótesis sostenida sin argumentación sólida por Martínez Estrada).

Así como se presta más atención a las melodías eufónicas, las libertades de la palabra se encauzan más decididamente por los caminos trazados por la preceptiva (gramatical y retórica) con mayor frecuencia que en el proceso textual de *El gaucho Martín Fierro*. La premisa del sistema de modelización primaria resultante consiste en encasillar el dialecto rural en los moldes estructurales de la lengua estandarizada; en este sentido, la reescritura del verso 394 (que ruraliza un adjetivo pero enmienda la gramática) sintetiza la dinámica escritural que la pone en práctica:

ms. *Y de puros desconfiados*



1ª ed. Y de *puro desconfiaos*

Cuando en 1879 se publica *La vuelta de Martín Fierro*, un autor consagrado y político respetado habla a través de su poema a la Nación entera, y muy especialmente, a los desposeídos que lo reconocen como su defensor. Pero como en *El gaucho Martín Fierro*, en las orillas del texto Hernández le sigue hablando al público letrado, y en el prólogo titulado “Cuatro palabras de conversación con los lectores” avanza en un movimiento de aproximación a la par que enfatiza la distancia respecto de la carta-prólogo dirigida a Zoilo Miguens: un escritor exitoso ya no necesita de intermediarios con los lectores, les habla directamente. Contrasta también con la primera introducción el acopio de fundamentos “materiales” con el que se pretende avalar la obra: éxito de venta, tirajes, ilustraciones (aunque esa línea había quedado inaugurada ya en la 8ª edición de *El gaucho Martín Fierro*).

Sobre esa base, también se encarará con otro tono la argumentación literaria. El derecho de usar un lenguaje indisolublemente ligado a una cultura se defiende con firmeza y solvencia; no obstante, llama la atención que ese apoderado de la voz del gaucho que fue Hernández se refiera a los marcadores del habla rural en términos de “defectos” y de “barbarismos” (por más que la misma ciencia lingüística no haya elaborado un concepto objetivo de “dialecto” hasta bien entrado el siglo XX) y pone en evidencia las tensiones del género gauchesco.

En tanto la carta a Zoilo Miguens privilegiaba la veracidad de un conflicto social en diálogo con un par político (“Cuantos conozcan con propiedad el original, podrán juzgar si hay o no semejanza en la copia”), la conversación con los pares sociales enfatiza la inserción del pensamiento gaucho en la cultura universal y se ocupa de demostrar que el autor está al corriente de las discusiones que mantienen los intelectuales de su época. Sostiene que el acervo de un saber “tradicional” condensado en los refranes liga al gaucho con las culturas más antiguas del planeta, y lo avala con la alusión a Ferdinand Denis –conservador de la Biblioteca Nacional de París y autor de *Le Brahme voyageur, ou la sagesse populaire de toutes les nations* (obra traducida al español por Vicente Pazos Kanki)–, a la vez que el tema de la unidad y la diversidad cultural le permite citar una opinión de Vicente Fidel López vertida en su Prólogo al libro de José María Ramos Mejía sobre *La neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*, cuyo tomo I acababa de publicarse.<sup>32</sup>

Por otra parte, la insistencia en asignar finalidades pedagógicas a su poema (“Un libro destinado a despertar la inteligencia y el amor a la lectura en una población casi primitiva, a servir de provechoso recreo, después de las fatigosas tareas, a millares de personas que jamás han leído”) se pormenoriza en un decálogo de objetivos moralizantes (a los que según el autor debería ajustarse una obra “ideal”), que incluye este propósito: afirmar “en los ciudadanos el amor a la libertad, sin apartarse del respeto que es debido a los superiores y magistrados”. Los consejos del canto XXXII lo recalcarán: “Obedezca el que obedece / Y será bueno el que manda” (II, 4719-4720).

Por último, rubrica esa manifestación de un espíritu conciliador una declaración de respeto por los escritores que cultivan la temática rural en lenguaje elevado:

“Saturados de ese espíritu gaucho hay entre nosotros algunos poetas de formas muy cultas y correctas, y no ha de escasear el género, porque es una producción legítima y espontánea del país, y que en verdad, no se manifiesta únicamente en

---

<sup>32</sup> Ramos Mejía, José María, *La neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*, tomo I Buenos Aires, Martín Biedma, 1878.

el terreno florido de la literatura”.

### La dinámica textual del *Martín Fierro*

En un imaginario emblemático indisolublemente unido a las prácticas políticas y a las vivencias personales del autor, el regreso claudicante del protagonista impone una reformulación del aparato enunciativo de *El gaucho Martín Fierro*, que se instala en el marco de un desplazamiento de un sistema conceptual a otro: a la afirmación orgullosa de una cultura gaucha (sintetizada en el potente preludio del Canto I) sigue el tácito respeto por un sistema al que ahora se considera necesario adaptarse (“Me he decidido a venir / A ver si puedo vivir / Y me dejan trabajar” –II, 136-138–). Noé Jitrik ha analizado en “El tema del canto en el *Martín Fierro*” ese desplazamiento desde la afirmación de un orbe gaucha, autónomo y autosuficiente, hacia el respeto por una universalidad cultural que proviene de la civilización que ha destruido al gaucho.<sup>33</sup> La aceptación de las reglas del nuevo orden conciliatorio abierto por la presidencia de Avellaneda (1874-1880) se traduce en un cambio de modalidades discursivas: en la *Vuelta*, si bien no se descarta totalmente la denuncia, se destierra la manifestación desafiante y la queja se transforma en resignación, en tanto que el relieve de una actitud justificativa asume la forma de la explicitación y lo descriptivo ofrece un amplio espacio a la elaboración literaria.

Las principales disimilitudes entre *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro* ya han sido señaladas por la crítica. Son bien conocidas las diferencias formales e ideológicas de la *Vuelta*: por un lado, mayor extensión, una elaboración literaria más sostenida, pormenores descriptivos, inventarios pintoresquistas; por otro, un cambio de tono que se asocia a los desplazamientos políticos del autor y también, probablemente, al regodeo en su capacidad como poeta gratificado por el éxito. El registro de disimilitudes se incrementa sensiblemente a partir del análisis de la dinámica textual, particularmente, mediante el examen del movimiento estrófico y la elaboración de modalidades discursivas concomitante (dos espacios de inscripción de orientaciones reescriturarias sostenidas). Pero también se comprueba que los cambios no son lineales ni se producen sin tensión.

Las diecisiete estrofas añadidas en el texto de *El gaucho Martín Fierro* son, fundamentalmente, unidades discursivas que enfatizan actos de habla: quejas, denuncias, protestas, puntualizaciones; así, el conocimiento de estas interpolaciones da pistas sobre la voluntad de difundir una programática y definir una retórica.<sup>34</sup> Paso a examinar algunas.

La sextina de versos 823-828 añade a la denuncia una propuesta concreta (los jefes de milicia no deben ejercer actividades lucrativas en la región):

“Y colijo que no quieren  
La barunda componer—  
Para esto no ha de tener  
El Jefe, aunque esté de estable,

<sup>33</sup> Ver N. Jitrik, “El tema del canto en el *Martín Fierro*”, en *Suspender toda certeza*, Buenos Aires, Biblos, 1997.

<sup>34</sup> Fueron intercaladas las estrofas de versos 781-786, 823-828, 919-924, 991-996, 1203-1206, 1337-1342, 1409-1414, 1463-1468, 1705-1710, 1723-1728, 1747-1752, 1801-1806, 1915-1920, 2089-2094, 2137-2142 y dos de las ocho estrofas de versos 2191-2214 (debido al estado precario del manuscrito, es difícil determinar cuáles).

Más que su poncho, y su sable,  
Su caballo y su deber”.

La intercalación de los versos 2089-2094, por su parte, lanza una propuesta política (se insinúa que existen grupos dirigentes capaces de satisfacer las aspiraciones de la campaña):

“Y dejo correr la bola  
Que algún día se ha de parar—  
Tiene el gaucho que aguantar  
Hasta que lo trague el hoyo—  
O hasta que venga algún criollo  
En esta tierra a mandar”.

En el final del canto XII –después de un análisis panorámico de la situación social y antes del anuncio de la determinación de marchar a las tierras de los indios libres–, se redondea el pensamiento con el agregado de una estrofa sentenciosa:

“Y se hacen los que no aciertan  
A dar con la coyuntura—  
Mientras al gaucho lo apura  
Con rigor la autoridad,  
Ellos a la enfermedad,  
Le están errando la cura” (I, 2137-2142).<sup>35</sup>

Pero en el movimiento estrófico registrado en los pre-textos de *La vuelta de Martín Fierro* se advierte, en cambio, otra orientación. Siguiendo el orden lineal del atemperado preludeo del nuevo poema, el primer agregado que se registra en la versión editada es la sextina de versos 43-48:

“Que cante todo viviente  
Otorgó el Eterno Padre,  
Cante todo el que le cuadre  
Como lo hacemos los dos,  
Pues sólo no tiene voz  
El ser que no tiene sangre”.

El sentido del verso 46 (que parece aludir a la presencia de otro cantor, como en la payada) ha sido interpretado por Amaro Villanueva en función de un movimiento de integración entre el cantor rural y el poeta culto (el “puebler” al que se alude en el primer verso de la sextina siguiente);<sup>36</sup> por otra parte, la condición de estrofa interpolada en función de ese movimiento de superación de antagonismos justifica esa inusual deixis anticipatoria. En tanto el ímpetu contestatario de *El gaucho Martín Fierro* se inscribe en un sistema social injusto, la convivencia de dos categorías socioculturales (en un diálogo comenzado –explícitamente– en “Cuatro palabras de conversación con los lectores”) se enmarca en un orden teológico abstracto (“Que cante todo viviente / Otorgó el Eterno Padre” se lee al comienzo de esa sextina) en busca de justificaciones

<sup>35</sup> Otros agregados enfatizan las quejas, como I, 1723-1728 y 1915-1920.

<sup>36</sup> Amaro Villanueva, *Crítica y pico; plana de Hernández*, Santa Fe, Colmegna, 1945.

ético-religiosas para un desplazamiento político. Así, las reconciliaciones literarias acompañan a las políticas (aunque Hernández no vivirá sin conflictos esos reencuentros).

*El gaucho Martín Fierro* está atravesado íntegramente por lo que Borges y Ludmer consideran los dos tonos dominantes de la literatura gauchesca: el desafío y el lamento; pero en la *Vuelta* se mitiga la actitud desafiante y el lamento se transforma en resignación. La voz del poeta ha cambiado y desde el primer verso toma distancia del preludio de *El gaucho Martín Fierro* comenzando a hablar con lenguaje abstracto y autoridad docente (“Atención pido al silencio / Y silencio a la atención” –II, 1-2–). Por otra parte, el tema de la "adversidad" deja de asociarse indisolublemente a la injusticia social y busca una presunta raigambre metafísica; en el canto 3, la intercalación de la estrofa de versos 361-366 añade un movimiento más a la sucesión de "variaciones" sobre el motivo de la inevitabilidad del sufrimiento:

“Es el destino del pobre  
Un continuo zafarrancho,  
Y pasa como el carancho  
Porque el mal nunca se sacia,  
Si el viento de la desgracia  
Vuela las pajas del rancho”.

En consonancia con la pérdida del ímpetu contestatario, el poeta asocia en la sextina siguiente otros motivos clásicos del conformismo social: el del encadenamiento "pesares-consuelo" y el de la omnipotencia de los designios divinos. Esa actitud providencialista vuelve a proyectarse en otra interpolación, la de los versos 463-468:

“En las sagradas alturas  
Está el máestro principal,  
Que enseña a cada animal  
A procurarse el sustento  
Y le brinda el alimento  
A todo ser racional.—”<sup>37</sup>

También se proyecta en las reescrituras una creciente vocación pedagógica. En el canto 10 –en el pasaje en el que se describen las habilidades del indio para adiestrar caballos–, las estrofas agregadas en la versión édita terminan por configurar un minitratado de doma de potros, y después del verso 1485 se introducen cinco estrofas con instrucciones para orientarse en el desierto. Hasta en ese mundo del revés de la literatura aleccionadora que son los consejos de Vizcacha y las lecciones sobre ardidés de tahúr que imparte Picardía se incorporan nuevos componentes.<sup>38</sup> En cuanto a la culminación de la línea didáctica, la cátedra de Fierro en el canto 32, no estaba –como ya se ha dicho– en el pre-texto manuscrito que se ha conservado.

Interpretando la sucesión de los dos poemas que se publican separados por un intervalo de siete años, Martínez Estrada y otros críticos han leído la *Vuelta* contraponiéndola con *El gaucho Martín Fierro* en términos de claudicación, y los han enmarcado como los extremos del proceso que lleva a Hernández de la revolución a la

---

<sup>37</sup> También en los versos 1303-1308 del canto 9, otro agregado enfatiza esa nueva inflexión del pensamiento.

<sup>38</sup> Fueron interpoladas las estrofas de versos 2379-2384, 2385-2390, 2397-2402, 3199-3204.

conciliación. Siguiendo paso a paso la génesis se descubren marchas y contramarchas, pero es indudable que van quedando en el proceso escritural las marcas de alguna claudicación, y en un espacio en que la poesía se funde con la política, se trata también de defecciones de un modo de entender la literatura. Por ejemplo, en los manuscritos ya estaba ultimado el canto de El Hijo Mayor y el inventario de sus desgracias concluía con una sextina centrada en el tema de la privación de experiencia vital: “Quien encerrao ha vivido / Tiene poco que contar—”.<sup>39</sup> Pero Hernández anotó al margen, con una tinta de otro color que permite suponer el transcurso de algún tiempo: “El que gobierna es un santo / y los demás muy buenos, / pero la cárcel es dura de por sí”.

Enrique O’Gorman fue considerado por sus conciudadanos un funcionario policial impecable, tanto en la Jefatura de Policía (durante su mandato prohibió la aplicación de tormentos) como en el gobierno de la Penitenciaría. La realidad social había venido sustentando un poema de denuncia, pero ahora se entrecruzan otros planos y se distorsiona un sistema literario que no ha llegado a desecharse en forma total. El poeta quiso evitar que su tono crítico rozara a O’Gorman y esta intrusión del contexto de situación inmediato en el proceso de simbolización lo impulsa a intercalar cuatro sextinas antes de la que cierra el canto. Las dos primeras rompen el armado de la historia de una víctima de la injusticia social:

“Grabenló como en la piedra  
Cuanto he dicho en este canto—  
Y aunque yo he sufrido tanto  
Debo confesarlo aquí:  
El hombre que manda allí  
Es poco menos que un santo.

Y son buenos los demás,  
A su ejemplo se manejan—  
Pero por eso no dejan  
Las cosas de ser tremendas;  
Piensen todos y comprendan  
El sentido de mis quejas” (II, 2055-2060).

Y siguen otras dos sextinas en las que el acto de habla-consejo, que tanta relevancia adquiere en la *Vuelta*, no alcanza a encubrir la voluntad de fundamentar rectificaciones y el intento de subsanar la endeble cohesión del nuevo final.

En *El gaucho Martín Fierro*, una vigorosa retórica panfletaria no sabe de medias tintas. Y, consecuentemente, José Zoilo Miguens —el juez de paz y comisario de la Zona Sur que ha hecho oír una y otra vez sus denuncias contra los atropellos sufridos por los hombres de la campaña— se queda a la orilla del texto (en el prólogo), pero fuera del imaginario. Como también en el universo de la *Vuelta* jueces y comisarios se eslabonan en la cadena de males junto con comandantes, asistentes, vigilantes y pulperos, se ha producido aquí la fractura de un sistema literario.

Pero claro ejemplo de dinamismo textual, cuya movilidad no es sólo la que le impone quien canta opinando y luego cambia de opinión, sino también quien después de haber alcanzado sus objetivos retrocede para recobrar momentos entrañables, la primera relación de Picardía recibe interpolaciones que recuperan la actitud crítica de *El gaucho Martín Fierro* (II, 3617-3656, 3689-3724, 3835-3842). Hernández no está resuelto a

---

<sup>39</sup> Estos versos fueron reformulados en II, 2083-2084.

romper los sólidos pactos de lectura anudados a lo largo de siete años. Sin embargo, aunque han reaparecido las denuncias, la queja y también las propuestas, no ha llegado a restablecerse el tono desafiante, y en la última serie incorporada (II, 3851-3886) se instala un viraje decisivo (desinterés por la lucha, aceptación de un destino desgraciado, nihilismo):

— Pero eso yo no lo entiendo,  
*Ni a aviriguarlo me meto;* (II, 3851-3852)

— *Y es necesario aguantar*  
*El rigor de su destino;*  
El gaucho no es argentino  
Sinó pa hacerlo matar. (3867-3870)

— *Y es forzoso el soportar*  
*Aunque la copa se enllene;*  
Parece que el gaucho tiene  
Algún *pecao* que pagar. (3883-3886)

De este modo, por último, en esa formulación de una conjetura retórica se ha asomado la noción de “pecado” y con ella un anticipo del final, en el que Fierro y los suyos sufren una doble derrota: han fracasado porque la política y la ley siguen condenándolos a la disgregación familiar; pero la pérdida de identidad –simbolizada por el cambio de nombres– acarrea la segunda derrota, ya que asumen sobre sí la culpa que *El gaucho Martín Fierro* descargaba sobre un sistema injusto (“Aquel que su nombre muda / Tiene *culpas* que esconder” –II, 4797-4798–).

En suma, las orientaciones reescriturarias que prevalecen van dejando una impronta sostenida: en el proceso creativo de la *Vuelta* se va describiendo *El gaucho Martín Fierro* en un itinerario no exento de tironeos, de marchas y contramarchas. En el primer poema, una víctima del sistema lo enfrenta y, finalmente, lo abandona con el propósito de atacarlo desde afuera en alianza con otros marginados (“A más de eso en los malones / Podemos aviarnos de algo” –I, 2265-2266–). Acompañando esa trama, el lenguaje poético se salió también de madre, y conservó una fuerza y un ímpetu tan avasalladores que las ulteriores “desescrituras” no pudieron doblegarlo.

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Borges, Jorge Luis, *El "Martín Fierro"* (en colaboración con Margarita Guerrero), Buenos Aires, Editorial Columba, 1953.

Gramuglio, María Teresa y Beatriz Sarlo, "Martín Fierro", en Susana Zanetti (directora), *Capítulo. Historia de la literatura argentina 2. Del Romanticismo al Naturalismo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986, pp. 25-48.

Halperín Donghi, Tulio, *José Hernández y sus mundos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana / Instituto Torcuato Di Tella, 1985.

Hernández, Rafael J., "José Hernández", *Pehuajó; nomenclatura de las calles. Breve noticia sobre los poetas que en ellas se conmemoran*, Buenos Aires, Imprenta J. A. Berra, 1896, pp. 79-90.

Jitrik, Noé, "El tema del canto en el *Martín Fierro*", *Suspender toda certeza*, Buenos Aires, Biblos, 1997.

Jitrik, Noé, *José Hernández*, Buenos Aires, Centro Editor de América latina, 1971.

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

Martínez Estrada, Ezequiel, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, 2ª ed. corregida, México, FCE, 1958, 2 vols.

Prieto, Adolfo, "La culminación de la poesía gauchesca", en Horacio J. Becco *et al.*, *Trayectoria de la poesía gauchesca*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1977, pp. 81-102.

Rama, Ángel, "El sistema literario de la poesía gauchesca", *Poesía gauchesca*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. IX-LXVI.

Viñas, David, "José Hernández, del indio al trabajo y a la conversión (1872-1879)", *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982, pp. 159-170.

Zorraquín Becú, Horacio, *Tiempo y vida de José Hernández. 1834-1886*, Buenos Aires, Emecé, 1972.