



El libro nacional de los argentinos: Las primeras lecturas del *Martín Fierro*

Pablo Martínez Gramuglia

Hace cuarenta o cincuenta años, los muchachos leían el Martín Fierro como ahora leen a Van Dine o a Emilio Salgari; a veces clandestina y siempre furtiva, esa lectura era un placer y no el cumplimiento de una obligación pedagógica. Ahora, el Martín Fierro es un libro clásico y ese calificativo se oye como sinónimo de tedio.

Jorge Luis Borges (en colaboración con Margarita Guerrero), El Martín Fierro (1953)

Si leer un clásico permite gozar la literatura de un modo novedoso cada vez, hacerlo cumpliendo una obligación parece soslayar ese goce y eliminar toda posibilidad placentera. Borges se quejaba, en realidad, de las ediciones críticas, anotadas, eruditas; de la idea de que leer un clásico implica el conocimiento previo de la exégesis de ese clásico, a la manera del texto bíblico en las ediciones católicas, en las que el comentario del texto es tan importante como el texto mismo y pretende ser texto. Un texto, un gigantesco paratexto, que interpreta, glosa, repite, discute, codifica, niega, simboliza, critica lo que el *Martín Fierro* (en adelante, *MF*) dice. La lectura placentera— aunque, ¿por qué clandestina?—¹ acompañada ahora por esos paratextos vueltos texto, es reemplazada por el estudio paciente y vigilado de cerca, dirigido, balizado con los superíndices (numeritos y asteriscos).

Así como la lectura entusiasmada de los contemporáneos a la publicación del poema y su éxito comercial depararon una larga serie de discursos secundarios, Leopoldo Lugones, un escritor altamente autorizado como "el" poeta de la hora, y Ricardo Rojas, un profesor en similar situación, pusieron las íes bajo los puntos para completar la canonización del *MF*. En 1913 Lugones pronunció las conferencias que darían lugar a *El payador* algunos años después y Rojas afirmó en la primera de sus clases de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires la condición de "libro nacional" del *MF*. Instalaban así un gesto ritual por el cual todo intelectual argentino que se preciara debería practicar: dar una versión de ese libro nacional, lo cual implicaba, a su vez, señalar un modo de definir nuestra identidad. En cierta medida en respuesta a las

propuestas de Rojas y Lugones (la clase inaugural y las conferencias en el teatro Odeón; los textos respectivos vendrían después),² la revista *Nosotros* inicia una encuesta que propone explícitamente la cuestión del *MF* como poema nacional. Una serie de intervenciones intelectuales provenientes de un arco amplio de ideologías políticas y de profesiones en un campo todavía lábil y bastante abierto a los “profanos” de la crítica va a matizar la idea del *MF* como poema nacional, sea porque éste aún no habría sido escrito, sea porque a otro correspondería ese honor. Pero ya su lectura se ha convertido en un campo de batalla donde se dirimen disputas mucho más amplias que las diferencias que la interpretación puede suscitar.

No obstante las críticas y los reparos esgrimidos por quienes respondieron a la revista *Nosotros*, el inmenso prestigio intelectual de Lugones y la erudita solidez de Rojas consolidaron en efecto esa imagen hasta el punto de convertir el *MF* en un monolítico símbolo de lo nacional argentino, permeándose esta idea al conjunto de la sociedad a través de la educación pública casi universal y produciendo un vendaval bibliográfico cuyas brisas aún se sienten.³ Sin embargo, entre aquel folleto que, ajado y manchado tal vez con grasa o carbón, pasaba de mano en mano en una pulpería rural y las cuidadas ediciones, anotadas, prologadas, ilustradas y en varios idiomas, no sólo está la lectura obligada del escolar o del intelectual profesional, sino también una estrategia editorial que el mismo Hernández practicó en vida. La primera edición estaba impresa en papel de diario y en ella el *MF* iba acompañado de un breve artículo, “El camino Tras-Andino,” que ya antes había sido publicado en periódicos, según informa la mínima aclaración que lo precede; podemos suponer, si cabe la conjetura, que se buscó aprovechar el total de los pliegos utilizados en la impresión. Una edición descuidada, destinada a un lectorado marginal, con varias erratas, invitaba seguramente a considerar el texto como una obra menor.⁴ Pero será el propio Hernández el que en sucesivas reediciones se encargará de corregir esa primera impresión, indicando la lectura de quien, desde su condición de autor—responsable del sentido de lo que ha escrito—, puede precisar *qué quiso decir*. Por otro lado, con la inclusión de la recepción de la prensa periódica y de cartas de personalidades intelectuales—que en algunos casos habían sido escritas sin el ánimo de que salieran de la esfera privada—, en el mismo volumen que el poema, aun en los casos en que eran adversas, se inicia la constitución de esa densidad paratextual propia de un clásico de la que Borges se quejaba.

Hernández por Hernández

¿Cómo lee un libro su autor? El prólogo es por lo general lo último que se escribe; acabado el trabajo, el autor se sienta a contemplar su obra: informa sobre los pormenores del proceso creativo y juzga el producto final, con el buen gusto de aceptar errores y minimizar (o no) aciertos. Los paratextos (prólogos, índices, títulos, notas al pie, ilustraciones, solapas, contratapas) constituyen el primer contacto del lector con el libro, proveyendo de un marco de lectura; el prólogo, entre otros, ya nos avisa entonces acerca de qué vamos a leer. Pero a la vez el concepto de paratexto, como dice Genette, encierra cierto sentido ambiguo, casi hipócrita, el mismo sentido ambiguo “. . . que funciona en adjetivos como *parafiscal* o *paramilitaire*” (Genette 9n); algo se cuela en paralelo, se mete casi sin que se note. El paratexto, como el agua para un pez o la carta para los personajes de Poe, de tan evidente se torna invisible, por eso contribuye ambiguamente al

significado. Hacerlo visible es entender no sólo cómo un autor lee su libro, sino también cómo pretende que se lea, cómo lo da a leer.⁵

En el caso del *MF*, la cuestión tiene cierta complejidad, puesto que se trata de un libro (o de algo que hoy leemos como un libro) publicado en dos partes, con siete años de diferencia entre una y otra y con varias reediciones de la primera entre ellas (y también después de publicada la segunda). Tres paratextos autógrafos se pueden diferenciar en ambos textos: la carta a José Zoilo Miguens, financista de la primera edición—la indicaremos como P1872—, la carta a los editores de la octava edición (1874)—P1874—y las “Cuatro palabras de conversación con los lectores” que preceden a la *Vuelta*—P1879—.⁶ Además de autoevaluación, los prólogos suelen ser explicitaciones de la poética del autor, y éstos revelan también cierta fidelidad a lo largo de los años a un mismo programa estético.

La evaluación que hace José Hernández de su propio texto suele alternar entre la disminución de los méritos y el elogio o la defensa, entendibles en un autor de ficción que se sabe innovador y no tiene certezas acerca de sus logros estéticos, pero que constituyen asimismo una estrategia de difusión y posicionamiento. En los tres casos la *captatio benevolentiae* del público recorre con rigor clásico el tópico de la *humillitas* sobre la base de un procedimiento sutil: la identificación del texto con el personaje (que finalmente llevará a la homologación del nombre del primero con el del segundo por parte de los lectores y editores): “Al fin he decidido que mi pobre MARTÍN FIERRO [. . .] salga a conocer el mundo, y allá va acogido al amparo de su nombre. No le niegue su protección, Ud. que conoce bien todos los abusos y todas las desgracias de que es víctima esa clase desheredada de nuestro país. Es un pobre gaucho . . . ” (P1872); “su aparición fue humilde como el tipo puesto en escena [. . .] La prensa argentina ha honrado también con una benevolencia obligante las trovas del desgraciado payador” (P1874); “concluyo aquí, dejando a la consideración de los benévolos lectores, lo que yo no puedo decir sin estender demasiado este prefacio, poco necesario en las humildes coplas de un hijo del desierto. ¡Sea el público indulgente con él! y acepte esta humilde producción . . . ” (P1879).

Aun así, cambia el destinatario: si la carta de 1872 estaba dirigida al editor Miguens, ya en 1879 Hernández abiertamente escribirá para el público lector sus “Cuatro palabras,” con una parada intermedia en 1874, en la que aunque la carta comience con el acápito “Señores editores,” les pide que incluyan la carta en el folleto, de manera que satisfaga la deuda contraída con los lectores. Y así como el paratexto pasa de un destinatario privado al anónimo lector, también el lector imaginado para el poema varía: no identificado más que con el destinatario en P1872, en la octava edición ya puede dar cuenta de la recepción tanto popular como letrada—“ . . . anhelo satisfacer en ella una deuda de gratitud que tengo para con el público, para con la prensa Argentina y mucha parte de la Oriental; para con algunas publicaciones no americanas, y para con los escritores, que dignándose ocuparse de mi humilde trabajo, lo han ennoblecido con sus juicios . . . ” (P1874)—, para privilegiar la primera en el prólogo de 1879, resaltando la función didáctica y recreativa del texto, que determina su forma “imperfecta”: “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, debe ajustarse estrictamente a los usos y costumbres de esos mismos lectores . . . ” (P1879), sin por ello dejar de mencionar a los “distinguidos escritores” que habían dado su fallo. Hernández pone por delante un público de menor educación porque la otra pata de su estrategia propagandística es, justamente, el autoelogio, basada en buena medida en resaltar el éxito editorial de la obra, éxito debido a la amplia difusión que tuvo en esa población “casi primitiva.”

Esa singular alternancia entre el ninguneo y el autobombo combinados de manera ejemplar es tal vez el mayor acierto de los tres paratextos: “Me he esforzado, sin presumir de haberlo conseguido, en presentar un tipo que personificara el carácter de nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse que les es peculiar [. . .] Quizá la empresa hubiera sido más fácil, y de mejor éxito, si sólo me hubiera propuesto hacer reír a costa de su ignorancia [. . .] Ud. no desconoce que el asunto es más difícil de lo que muchos se lo imaginarán” (P1872); si, por un lado, continúa minusvalorando su obra, puesto que no presume de haber logrado lo que se propuso, por el otro la separa de las restantes producciones de la poesía gauchesca y se preocupa de resaltar cómo encierra mayor dificultad y esfuerzo. Esa separación de la gauchesca tiene como correlato la voluntad de inscribirse en una serie nativista, pero de entonación letrada; de esta inscripción hablan tanto el fragmento del primer canto de *Celíar*, del poeta uruguayo Magariños Cervantes, incluido como epígrafe desde la primera edición, como las “Otras composiciones del sr. Hernández,” incluidas a partir de la 11^a edición (1878), que en lengua culta emprenden un romántico sencillismo de escaso vuelo.

En esa línea de valoración positiva, el mayor mérito que Hernández asigna *MF* es ser fiel retrato del gaucho, que todavía no ha sido objeto más que de burla; de ahí la presencia de verbos relacionados con la mimesis: “dibujar,” “imitar,” “copiar,” “respetar,” “retratar.” Aun los “defectos” de la obra se tornan, así considerados sus objetivos, puntos a favor, puesto que no son sino copia de su original.⁷ La justeza en la imitación es la base de una poética que, mantenida en los tres paratextos, funciona a la vez como parachoques de cualquier crítica que se base en el supuesto uso subalterno del lenguaje.⁸ Pero allí donde se afirma la plena copia también se denuncia el artificio en que consiste cualquier voluntad de realismo, incluyendo la del *MF*, puesto que los “defectos” aparecen de manera “más clara y evidente” que en la realidad; la realidad, se sabe, suele ser menos verosímil que su imitación. Pese a que el campesinado aparecía como destinatario explícito, Hernández no había abandonado su pretensión de un lector entrenado en el juicio estético de códigos expresivos complejos que, en este caso, constituían la trama genérica de la poesía gauchesca (“hablar en su lenguaje particular y propio”); también para ese lector se ponen de relieve las características que lo distinguen de las ediciones habituales de ese tipo: la “impresión esmerada,” las diez ilustraciones que acompañan al texto—de las cuales resalta que son las primeras en aparecer en un libro de impresión argentina y el método de grabado utilizado para su reproducción, “nuevo y poco generalizado todavía.”⁹

La identificación de la materia narrativa y lingüística del poema con su referente real también apunta en dirección a la autoconsagración, más oblicua en este caso, dado que lo valorado es ese referente del cual es copia: “. . . oír a nuestros paisanos más incultos, espresar en dos versos claros y sencillos, máximas y pensamientos morales que las

naciones más antiguas, la India y la Persia, conservaban como el tesoro inestimable de su sabiduría proverbial; que los griegos escuchaban con veneración, de la boca de sus sabios más profundos [. . .] que la civilización moderna repite por medio de sus moralistas más esclarecidos . . .” (P1879). El paisano más inculto, al igual que el pobre gaucho para el cual solicitaba la protección de Miguens en el prólogo de 1872, es el que arroja las verdades más profundas de su boca; otro modo también de colocarse en una tradición de prestigiosos antecedentes y de sabios de antiguas culturas. Sin embargo, también está ese otro gesto repetido uno y otra vez: la protección letrada, que le abre paso al mundo representado como absolutamente ajeno del gaucho (“yo no soy cantor letrao,” I, 49):¹⁰ “Por lo que respecta a los escritores cuyos fallos honrosos colocan Uds. al frente de la nueva edición [. . .] el éxito que pueda alcanzar en lo sucesivo [*MF*], lo deberá casi en su totalidad a esos protectores que han venido galante y generosamente a abrirle al pobre gaucho las puertas de la opinión ilustrada” (P1874).

La protección letrada

En esta última cita, además, aparece el otro recurso explotado por los editores para presentar el *MF* como un libro extraordinario: la inclusión de los juicios de escritores y de la prensa periódica en el mismo tomo del poema.¹¹ Así como en su carta de 1874 Hernández menciona esos juicios y retoma en particular el de Ricardo Gutiérrez, en el prólogo de 1879 hace público su agradecimiento “a los distinguidos escritores que acaban de honrarnos con su fallo” y menciona los periódicos que “han adquirido también justos títulos a nuestra gratitud” (P1879). Si así da cuenta de ellas, probablemente la decisión de reproducir esas lecturas ha sido compartida entre los editores y el autor, o al menos aceptada por éste último, apuntando así a la construcción de esa densidad interpretativa propia de un clásico: para leer, hay que saber qué leer, hay que tener en cuenta qué han leído otros. Y, por otro lado, habla de los destinatarios más estimados (aunque menos interpelados) por Hernández, quien imagina para su libro un doble lectorado, popular y letrado, al hacer mención del éxito de ventas y de la recepción elogiosa de la cultura letrada.

Aquí también, como hemos mencionado, equilibra inestablemente la balanza: si el título de P1879 remite directamente a un público culto (los “lectores,” que en buena medida no son *sus* lectores, dado que los pobladores de la campaña eran, en su inmensa mayoría, analfabetos), elige las clases bajas rurales para postular una serie de funciones didácticas del *MF*. Esta aspiración, por cierto, es también hiperbólica, en línea con la valoración superior que otorga a su propio trabajo, dado que el libro, mientras sirve de pasatiempo, promueve el trabajo, el amor al Creador y las virtudes, deplora las supersticiones, dulcifica las costumbres, recuerda los deberes de padres, hijos y maridos y difunde los principios ciudadanos; según Hernández, “un libro que todo esto, más que esto, o parte de esto enseñara, sin decirlo, sin revelar su pretensión, sin dejarla conocer siquiera, sería indudablemente un buen libro” (P1789). Ese contrabando didáctico, que llega sin darse a conocer, tiene como destinataria evidente esa “población casi primitiva” de las pampas, que escuchará el libro de la boca de algún alfabeto en una pulpería que, para aligerar la experiencia, saltará no sólo el prólogo sino todos los paratextos; de ahí que el *MF*, pese a que claramente revele su pretensión, igual pueda cumplir esa función: la revela para los lectores cultos, es un guiño para entendidos, para el mundo cuyas puertas Hernández

golpea una y otra vez, con las impresionantes cifras de venta en una mano y un puñado de cartas de colegas en la otra, confiado en que, como al pobre gaucho, se las abrirán.

Ezequiel Martínez Estrada cataloga siete regímenes de lectura del *MF*, de los cuales atribuye el que llama “sudamericano” al propio Hernández (Martínez Estrada 330-332): la historia de Martín Fierro es la historia de un gaucho “abstracto,” no tiene marcas personales, sino que puede ser la historia de cualquier gaucho (hipótesis también de Martínez Estrada, que contrapone así a Martín Fierro con Cruz y Picardía). En este sentido, se entiende que Hernández no sólo se permita atribuir al *MF* esa serie de funciones didácticas antes enunciada, sino también que aproveche la difusión del texto para convertirlo en púlpito político, dialogando allí, una vez más, no con el paisano lector/oidor de su obra, sino con el político urbano en cuyo círculo *inter pares* busca inscribirse. De ahí que esto ocurra, sobre todo, en el prólogo de 1874, momento en que Hernández goza ya del éxito de su obra literaria, pero permanece aún ajeno al poder al que accederá al fin de la década.¹² Una vez que ya ha alternado en la doble estrategia antes mencionada (minusvaloración-autoconsagración), reconoce que podría dejar de escribir, pero siente la necesidad de “. . . dejar correr libremente el pensamiento . . .” para dar paso a la diatriba política. Aclara, además, que “quizá tiene razón el Sr. Pelliza al suponer que mi trabajo responde a una tendencia dominante en mi espíritu, preocupado por la mala suerte del gaucho” (P1874); une así, con la astucia de ponerlo en boca de otro y sin mayor certeza que un “quizá” su producción literaria con su tarea periodística y política de defensa de los trabajadores rurales autóctonos frente a la mano de obra inmigrante, con lo cual habilita la presencia de esos enunciados programáticos y, a la vez, logra una transferencia de prestigio: si el *MF* se ha vendido tanto y ha sido tan elogiado, y si el *MF* sostiene sus mismas ideas políticas, entonces todos están de acuerdo con él. En este sentido, Hernández entiende su libro como parte de una acción ideológica mucho más amplia, que adscribe al paradigma civilizatorio, acorde con la inserción de la Argentina en el capitalismo mundial, a la vez que defiende en particular los intereses ganaderos frente a las posibilidades de desarrollo industrial o agrícola.¹³ Si la *Vuelta* ha sido leída más de una vez como una corrección del “extremismo” de la *Ida*, al menos en los pasajes más abiertamente argumentativos (aunque no en la peripecia relatada),¹⁴ ya la carta de 1874 se ocupa de enmendar aquellos excesos que habían deparado ciertas aprensiones a los cultos protectores de la edición original.¹⁵

La lectura de los escritores y de la prensa que las sucesivas ediciones recogen hacen referencia prolija al número de ventas así como al “realismo” y a la calidad poética—de la cual aquellas cifras son tomadas como prueba—del *MF*; la función propuesta para el paratexto hernandino parece haber funcionado de manera altamente efectiva, en tanto leen allí lo que los prólogos resaltan, dejando de lado las retóricas protestas de modestia.¹⁶ El estatuto particular de las cartas que le enviaban otros escritores se basa en su carácter “privado para la publicidad,” puesto que su publicación era una costumbre conocida y generalmente aceptada; al mismo tiempo, esas cartas responden, en su mayoría, al envío de un ejemplar de regalo; el hecho de repetir los argumentos de los paratextos puede deberse tanto a su eficacia como al cumplimiento de una obligación social resuelta de manera apresurada, abrevando de la fuente más a mano en el momento de recibir el obsequio: ese mismo obsequio.

Aun así, es interesante constatar que cuando esos juicios toman distancia de lo propuesto por Hernández en sus lecturas o incluso en el mismo texto del poema son igualmente incluidos en el volumen. Éste es otro elemento más del estatuto de clásico: no sólo genera disputas, sino que “resiste” lecturas por momentos demoledoras. Bartolomé Mitre, por ejemplo, ex presidente de la Nación y adversario político de Hernández, no sólo lo incluye en esa serie de la que explícitamente se había separado, la de la poesía gauchesca, sino que critica tanto su ideología como su estética y hasta le recomienda la lectura de un texto propio, con una redacción cuya armazón retórica le permite ser tan cordial como lapidario:

“Hidalgo será siempre su Homero, porque fue el primero [. . .] Ascasubi marchando tras sus huellas [. . .] y Estanislao del Campo [. . .] marcan las formas intermediarias. [. . .] Después de que usted lea mi nota crítica, no extrañará que le manifieste con franqueza, que creo que Ud. ha abusado un poco del naturalismo, y que ha exajerado el color local, en los versos sin medida [. . .] así como con ciertos barbarismos que no eran del todo indispensables [. . .] no estoy del todo de acuerdo con su filosofía social . . .” (Mitre XI)

Que aquél al que durante más de dos décadas había combatido Hernández (combate que éste último se encarga de resaltar en la dedicatoria manuscrita del ejemplar que le envía de regalo)¹⁷ rechace su “filosofía social” porque no plantea la solidaridad como un correctivo para su individualismo, al tiempo que le otorga “. . . su título de ciudadanía en la literatura y la sociabilidad argentina” (Mitre X) implica una colocación particular para el *MF*. Si el reclamo de Mitre de que el recuerdo de su rivalidad no tiene cabida “en la platónica república de las letras” habla de la constitución de un campo intelectual ajeno a las determinaciones políticas de los sujetos-escritores, la impugnación de la política del texto (la política de la escritura) no niega esa carta de ciudadanía antes concedida, sino que, al contrario, la reafirma al sostener su pertenencia *pese a* sus—para Mitre—equivocas ideas. También el comentario sin firma de *La América del Sur*, un periódico de filiación católico reformista, dice: “no estamos de acuerdo con su manera de entender el arte, porque creemos que la verdad no está reñida con la belleza [. . .] Aun cuando es verdad que la condición del gaucha es abominable, lo que hasta cierto punto explica sus excesos, la enumeración de sus hazañas [. . .] debiera contrapesarse, enseñándole a condenar los extravíos de su sensibilidad” (9 de marzo de 1879, reproducido en la edición citada, XVI-XVIII). No un texto más allá o más acá de las discusiones, sino un texto que permite discusiones y aun así se sostiene, un texto que resiste impugnaciones, un texto que aun quienes rechazan no pueden evitar leer: un clásico.

La mayoría de los escritos de los contemporáneos insertos en el folleto dan cuenta de una lectura distinta de la que merecían las producciones americanas de la época, de una obra que resulta comparada con la *Divina comedia*, *el Quijote*, *el Fausto*, etc., que suple a la Biblia, la Constitución, la novela y los volúmenes de ciencia (Subieta), que aborda el problema político y social de la inserción de los gauchos (José Tomás Guido), que debiera ser incluida en los estudios de bachillerato (Moorme), que es “un pequeño curso de moral administrativa” (*La Biblioteca Popular*), y cuyas cifras de venta son puestas como primera garantía de excelencia. Si el editor incluye esas lecturas llevando a cabo una práctica

habitual en la actividad editorial de la época (práctica que hoy se repite, mucho más lacónica, en las contratapas de los libros), éstas ocupan treinta y ocho páginas antes de las treinta y cuatro que ocupan los versos de *El gaucho Martín Fierro*, que es en definitiva lo que el lector espera leer; esa sobreabundancia de un discurso secundario, así como su contenido, forma ya una paratextualidad propia de un clásico que contribuye al tedio de la categoría. Un lector díscolo, sin embargo, tenía la posibilidad de saltarla; la “obligación pedagógica,” los centros tradicionalistas y demás institucionalizaciones del “previo fervor,” las sucesivas relecturas y reescrituras, pero también los recuerdos y los olvidos de una memoria compartida—los tiempos de una cultura, en última instancia—harían imposible esa experiencia, aun en el caso de una edición que prescindiera por completo de para-textos.

Un libro para el pueblo argentino

Martín Fierro vive en la memoria de todos, y vivirá en las futuras generaciones, porque es el poema más argentino.

Si Italia tiene su Divina Comedia, España su Quijote, Alemania su Fausto, la República Argentina tiene su Martín Fierro.
Pablo Subieta, 1881

Las lecturas contemporáneas, por otro lado, interesan no sólo para poner de relieve los modos en que la práctica crítica tenía lugar—primitiva, diletante, aficionada; heterónoma—, sino también para plantear cómo la cultura letrada juzgaba un texto cuyo protocolo constitutivo consistía en darle voz a un sector de la sociedad que carecía de ella o, lo que es lo mismo, estaba incapacitado de entablar un diálogo en el ámbito público. El ya nombrado Guido, por ejemplo, luego de repasar el papel heroico de los gauchos en las luchas de la Independencia y la organización nacional, recuerda que “las promesas de la revolución no se han cumplido todavía para los hijos del Pampero” (XIII); por otro lado, al igual que Saldías, Pelliza y otros, encuentra en el *MF* una especie de canto de cisne del gauchaje condenado a la desaparición a manos de la inmigración y la organización empresarial de la explotación agropecuaria. De alguna manera, en ese punto hay una clave más del éxito del texto: su mensaje político toma un referente que está en vías de desaparición. La repetición constante de esta idea a lo largo de casi toda la primera mitad del siglo XX daría cuenta no tanto de la pervivencia del gaucho como tipo humano—cuyo peso demográfico, en efecto, menguó hasta la inexistencia—sino más bien del carácter simbólico que, en parte gracias al texto de Hernández, adquiere en esos años. Efectivamente, los hijos del Pampero no verían nunca cumplidas esas promesas, básicamente porque fueron desplazados de su lugar de proletariado rural por las masas de inmigrantes arribadas al país de 1860 en adelante.¹⁸

Este tipo de juicios interroga al Mitre de “platónica república de las letras”; ¿qué grado de autonomía puede suponerse para el hecho estético (y en consecuencia para su juicio) en esa hora? Muy poco, si se toma en cuenta la función que el propio Hernández supone para su texto como parte de su programa político, pero también si se releva el criterio con el que los exagerados lauros de sus contemporáneos eran otorgados, siguiendo la misma hiperbólica pretensión de su autor. “¡Biblia, catecismo político, teoría filosófica, consejo

moral, incitación entusiasta, proclama revolucionaria! ¿Qué no hay en esas noventa páginas rimadas sin esfuerzo [. . .]?” (Subieta 203); la república de las letras, en todo caso, incluía mucho más que la literatura ficcional o, para decirlo en términos de la época, la “literatura de imaginación.” La vigencia de la figura del letrado (perito en los discursos, sean de la ley, de la ciencia o de la literatura) refleja un campo intelectual en formación y carente de especialización, cuya amplitud se verifica en esos ampulosos calificativos. ¿Cómo entender si no la equiparación del *MF* con otros “clásicos nacionales” en una literatura que ubicaba sus antecedentes más honrosos cincuenta años atrás? Justamente, esa atribución habla también de la carencia de autonomía de la literatura, en tanto nuestra nación requería de esa práctica discursiva algún símbolo para identificarse. En buena medida, lecturas similares a las que operaron tan efectivamente en el caso de Lugones y Rojas, que posicionaron de manera contundente al *MF* en ese sentido, pueden encontrarse en años más próximos a su publicación. Que su éxito fuera mucho menor y que la privilegiada posición de extranjería de Miguel de Unamuno le permitiera calificarlas de “disparates,” se explica no sólo por el prestigio y talento del poeta y el profesor, sino también por un mayor sentido de la oportunidad en ellos. O, en otros términos, la Argentina liberal de los ochenta no necesitaba más que “Paz y Administración,” según el lema roquista; la mera voluntad de ser argentino bastaba para serlo (“para todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino”) y de ahí que la demanda simbólica que treinta años después llenaría el *MF* no necesitara ser cubierta.

Si la literatura no era todavía la cantera de identidad que sería explotada hacia el Centenario, permitía, con la laxitud que referimos, plantear juicios menos generales y más atentos a la especificidad de la obra. Así, la representatividad que le atribuía el boliviano Subieta (ajeno, en buena medida, a las versiones identitarias argentinas, que en ese momento pasaban menos por una interpelación cultural que política) se desdibuja en la prolija lectura histórica de Mitre, que establece filiaciones y oposiciones o en el impresionismo de Miguel Cané y tantos otros que escriben a Hernández para comunicarle lo mucho que han gozado con el texto. Cané acepta sin conflictos el argumento de Hernández respecto de su separación de otros autores de la poesía gauchesca: “Usted ha hecho versos gauchescos, no como Ascasubi, para hacer reír al hombre culto del lenguaje del gaucho, sino para reflejar en el idioma de éste, su índole, sus pasiones, sus sufrimientos y sus esperanzas . . . ” (X). Sin embargo, pese a que se refiere tanto a la *Ida* como a la *Vuelta*, no parece registrar la idea del doble lectorado; desde su punto de vista, los destinatarios del MF son los gauchos y esos gauchos son completamente diferentes de la clase refinada en la que Cané se incluye. “Un gaucho debe gozar, al oír recitar las tristes aventuras de ‘Martín Fierro,’ con igual intensidad que usted o yo con el último canto de Giaour o con las ‘Noches’ de Musset” (X); “usted o yo” de un lado, “un gaucho” del otro; no sólo dos circuitos, sino dos culturas totalmente distintas, pero, desde ya, Cané puede emocionarse profundamente con esos versos que no le están destinados; una superior a la otra, entonces, en tanto la puede incluir e interpretar. Justamente por eso puede amonestar más de una vez a Hernández porque “su forma es incorrecta”; como anota Rivera, “la incipiente crítica literaria de la época se manejaba con estimulaciones y constricciones alentadas por la dicotomía—vigente todavía y por cierto influyente—entre clasicismo y romanticismo” (559). La atribución de una forma incorrecta o la exclusión del ámbito del arte que practica Juan María Torres¹⁹

cabalgan en la poética clásica que considera el arte casi en un sentido etimológico: una combinación lingüística altamente sofisticada, artificial, marcada por reglas, recursos y figuras. Si el juicio más repetido fue que Hernández efectivamente imitaba el habla de los gauchos y lo hacía a la perfección, en esa imitación no habría ningún tipo de trabajo estético, no habría, en definitiva, arte.²⁰

En 1837, como parte del programa de la juventud romántica, Marcos Sastre declaraba la necesidad que tenía la Argentina de un libro para el pueblo. La gigantesca difusión popular del *MF* parece dar cuenta de una tardía e inesperada respuesta alternativa a esa necesidad. “Alternativa” porque, si bien el texto ubica como referente central un muy autóctono gaucho, lo hace con notorio desdén de las esencias románticas y evitando la seducción del paisajismo, que se señora en *La cautiva* y deja una marca en el *Facundo*. Aun la atención que el movimiento romántico europeo (en particular el llamado “segundo grupo” de románticos alemanes) puso en el registro y la réplica de las formas populares de habla, preocupación ausente casi por completo en el movimiento rioplatense,²¹ está lejos de la operación poética de Hernández, cuya fuente es una lengua *literaria*—dado que pertenece a un ámbito de producción escrita—ya consolidada (la de la poesía gauchesca), a la que enriquece con sinéresis, cambios acentuales y fonetizaciones ruralizantes de la lengua culta.

Pero “alternativa” también porque, en términos ideológicos, lo inesperado era el cambio de concepto de “pueblo” sobre el que se apoyaba aquella afirmación: ya no las “gentes distinguidas” a las que las formulaciones políticas de la generación del treinta y siete estaban dirigidas, sino los miembros de una clase política y económicamente distante de la dirigente. Un libro para el pueblo, en la Argentina del ochenta, era un libro para “ellos,” no para “usted o yo”; de esa determinación distante harían la base de sus lecturas Ernesto Quesada y Alberto Ghirardo a la hora de proponer una política del texto, es decir, un uso del *MF* que entraba en una discusión mucho más amplia y a la vez más específica que la que habían sostenido sus contemporáneos inmediatos.

Las lecturas posteriores

Si empezamos con Marechal burlándose de Borges en su juventud, un deseo de ecuanimidad nos lleva a aceptar que para ironizar sobre Borges tal vez no hubiera otro mejor que él mismo. El *MF* es un libro que puede ser todo para todos, según la cita de San Pablo (según Borges) incluida en la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”: si la amplitud asombrosa de los criterios de lectura de los contemporáneos remite a ese “ser todo para todos,” también en la delimitación de lecturas “del lado de acá” y “del lado de allá” que Hernández y sus comentaristas realizan está negada la posibilidad de ser *lo mismo* para todos. De ahí que la escritura borgeana—que apostaba a contorsionar el canon, elevando a autores ignotos o despreciados, cuestionando figuras aceptadas en la historia literaria y trazando relaciones inverosímiles dentro del texto supremo que sería toda la cultura humana—jugara a la repetición, a la versión y a la perversión. La operación crítica de Lugones y la de Rojas, cuyos antecedentes estaban no sólo en Pablo Subieta, sino también en algún comentario de Joaquín V. González o de Martiniano Leguizamón, a la inversa, apuntarían justamente a lograr esa posibilidad. De su éxito, como hemos deslizado más arriba, no sólo son responsables el tramado textual

(ciertamente potente en su retórica) que cada uno de ellos teje, sino también una demanda de la cultura de la época que supieron escuchar y capitalizar, tanto para cubrirla destacándose como el primero en hacerlo (o, en todo caso, el primero en hacerlo bien) como también para autorizarse a sí mismos en una sociedad que distaba de tener definido un lugar para sus intelectuales. Por otro lado, no se puede ignorar que la construcción del *MF* como un “clásico nacional” tenía un suelo ya abonado por quienes, por cortesía o vocación, vieron la necesidad de responder a un fenómeno literario y editorial que no había sido registrado hasta entonces: un libro para el pueblo argentino.

*INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE BUENOS AIRES*

Notas

- ¹ Para “los muchachos” difícilmente (menos todavía en 1953, cuando una marcha había adjetivado el sustantivo, aunque permaneciera incontaminado en su nostalgia), pero seguramente había sido clandestina para un Borges juvenil al que, como ironizaba Leopoldo Marechal en el libro II de su *Adán Buenosayres*, “lo mandan a estudiar griego en Oxford, literatura en la Sorbona, filosofía en Zurich, ¡y regresa después a Buenos Aires para meterse hasta la verija en un criollismo de fonógrafo!” (126-127).
- ² Leopoldo Lugones, *El payador* (1916) y Ricardo Rojas, *La literatura argentina. Los gauchescos* (1917).
- ³ Alejandro Cattaruzza y Alejandro Eujanian ubican la entrada del poema de Hernández en la escuela a comienzos de la década de 1930, en un proceso que prelude la aceptación estatal del carácter de símbolo de la nacionalidad que el gaucho ya poseía para varios sectores de la sociedad—proceso que incluye estatuas al gaucho y al propio Hernández, calles con su nombre, la institución del Día de la Tradición el 10 de noviembre (aniversario de su nacimiento), la declaración de feriado para ese día, etc. “El Estado—dicen estos historiadores—continuó relativamente ajeno a la exaltación gauchesca, al menos en sus formas más evidentes. Fue sólo a partir de mediados de la década de 1930 cuando algunas señales comenzaron a anunciar cierta recepción, que culminaría en la definitiva canonización estatal del *Martín Fierro*, y con él de la figura del gaucho, en un proceso iniciado a fines de esa década” (Cattaruzza y Eujanian 114). Sin embargo, si ya en 1913 los estudiantes de Letras de la Universidad de Buenos Aires leían el *MF* como una emanación del alma criolla, podemos suponer que hacia 1918 (la duración de la carrera era de cuatro años) ya había profesores en los colegios secundarios enseñando lo que habían aprendido. Cattaruzza y Eujanian analizan como andariveles independientes las lecturas “social,” “intelectual” y “estatal,” enfrentando cerradamente la sociedad civil y el Estado. Cabe pensar que esas lecturas forman una trama de préstamos y devoluciones, sobre todo en la institución escolar, espacio particularmente fuerte de contacto entre ambas instancias. Por otro lado, ya en 1890 el doctor Moorme se quejaba de la ausencia del *MF* en los planes de estudio del Colegio Nacional; de ahí a docentes “rebeldes” que lo incluyeran por gusto o convicción personal no hay más que un paso. Un rápido cotejo de los manuales de historia literaria al uso en los colegios nacionales revela que aun años antes de esa queja el *MF* era al menos mencionado en ellos. Extraño todavía a las estatuas y los homenajes oficiales, el gaucho se paseaba por las aulas desde fines del siglo XIX.
- ⁴ Según Adolfo Prieto, “es evidente que el texto de 1872 estaba dirigido a un público general, de incierta cualificación y volumen, pero compuesto, en todo caso, por eventuales lectores de la ciudad y de las áreas rurales” (52).
- ⁵ La lectura que hace el autor obviamente no sólo consta en los paratextos, sino también en otras producciones publicadas aparte y en las difícilmente recuperables emisiones orales (brindis, agradecimientos, conferencias, comentarios, etc.), pero lo que interesa aquí es la experiencia de leer *MF* tal como había sido publicado, dejando de lado las expectativas generadas en el lector por esos oblicuos acercamientos previos. Además, otros juicios de Hernández sobre su obra aparecen ya no como paratexto, sino en el texto mismo: por un lado, el narrador en primera persona de *MF* abunda en dobles

metatextuales que funcionan como evaluación de su relato (“el cantar mi gloria labra,” I, v. 39; “Yo no soy cantor letrao,” I, v. 49; “. . . siempre me tuve por güeno / y si me quieren probar / salgan otros a cantar / y veremos quién es menos,” I, vv. 63-66; “. . . yo canto opinando / que es mi modo de cantar”; II, vv. 65-66; etc.); por el otro, el narrador extradiegético también plantea instancias de autorreferencia: “Y daré fin a mis coplas / con aire de relación,” I, vv. 2281-2282; “Y ya con estas noticias / mi relación acabé; / por ser ciertas las conté,” I, 2305-2308; “. . . he relatao a mi modo / males que conocen todos, / pero que nadie cantó,” I, 2314-2316; “. . . no se ha de llover el rancho / en donde este libro esté,” II, 2857-2858; “Pues son mis dichas desdichas, / las de todos mis hermanos: / ellos guardarán ufanos / en su corazón mi historia . . .,” II, 2877-2880; etc.

- ⁶ Preferimos indicar así en vez del número de página por tratarse de textos breves que circulan en infinidad de ediciones. Todas las citas del poema, de los prólogos y demás paratextos están tomadas de la décimo quinta edición de *El gaucho Martín Fierro* y la décima *La vuelta de Martín Fierro*. Corregimos la acentuación según la normativa actual, pero respetamos la ortografía y la puntuación.
- ⁷ “Páselos Ud. por alto [a los defectos], porque quizá no lo sean todos los que a primera vista puedan parecerlo, pues no pocos se encuentran aquí como copia o imitación de los que lo son realmente” (P1872).
- ⁸ “En cuanto a su parte literaria, solo diré, que no se debe perder de vista al juzgar los defectos del libro, que es copia fiel de un original que los tiene, y repetiré, que muchos defectos están ahí con el objeto de hacer más evidente y clara la imitación de los que lo son en realidad [. . .] Los personajes colocados en escena deberían hablar en su lenguaje peculiar y propio [. . .] conservando la imitación y la verosimilitud en el fondo y en la forma” (P1879).
- ⁹ Según Prieto, en el prólogo de la *Vuelta* se manifestó con mayor intensidad “la conciencia de controlar las articulaciones y el ritmo específico del trabajo de escritura” (Prieto 54). Prueba de esto también lo constituye la inclusión de un índice en el que cada uno de los cantos lleva un título por lo general ampliamente descriptivo, casi una cifra de su materia narrativa, que está por completo ausente en el texto mismo, en el cual sólo se indican algunos cambios de las voces narrativas (“El hijo mayor de Martín Fierro,” “El hijo segundo de Martín Fierro,” “Picardía,” etc.). El único título inserto en el texto de la *Vuelta* que indica un aspecto del argumento es el de “La penitenciaría,” cuyo laconismo contrasta, por ejemplo, con “11. Martín Fierro hace la relación del modo cómo encontró a dos de sus hijos”; aquí también hay un autor que se lee y dice a otros cómo leerlo.

Walter Ong ha señalado cómo la misma idea de índice carece de sentido en una cultura oral y la ligazón que tiene con la escritura en general y con la imprenta en particular (122-125). El destinatario rural, iletrado o semialfabeto, carecía de la práctica de espacializar el contenido de un texto, desde que su acceso ligado a la oralidad (por la lectura o recitado ajeno o propio en voz alta) se desarrollaba en una dimensión temporal y, por lo tanto, seguramente podía moverse adelante o atrás en esa linealidad, o incluso “entrar” por distintos lugares, pero no realizar operaciones metatextuales como resumir docenas de estrofas en una frase o formar con esas estrofas un bloque diferenciable de otros y numerables.

- ¹⁰ Josefina Ludmer analiza esta ajenidad en el modo en que aparece la voz letrada en el poema: como censura lingüística e ideológica. Para ello se centra en el diálogo entre el Hijo Segundo de Fierro y el “Güey Corneta” (II, vv. 2451-2480). Sin embargo, aunque esta determinación es funcional al esquema general que elabora Ludmer, no parece aceptable como interpretación del episodio: si bien el Hijo Segundo llama a su interlocutor “liberato” y “dotor,” parecen más armas de la polémica que descripciones confiables, dado que ese dotor tampoco es ajeno a la lengua gaucha: “Allá va un nuevo bolazo, / copo y se la gano en puerta . . .” (II, 2465-2466). (Véase 282-288).
- ¹¹ En la clasificación de Genette, estas producciones se ubicarían en un límite entre el paratexto y el metatexto, dado que este último implica una toma de distancia del texto-base (categoría propia de la crítica literaria); lo mismo, sin embargo, podría decirse de los prólogos del propio Hernández. En todo caso, la inclusión en el mismo volumen, antes del texto mismo de *MF*, le asigna esa función anticipatoria, creadora de expectativas, propia de la idea de paratexto.
- ¹² También lo hace, desde otra paratextualidad, en la edición original de 1872, en la que incluyen dos breves textos alógrafos: un fragmento de un discurso senatorial de Nicasio Oroño denunciando el servicio de fronteras y otro sin firma de un artículo del diario *La Nación* del 14 de noviembre de 1872 sobre el mismo tema, apenas un mes antes de la impresión del texto.
- ¹³ Para una ampliación del pensamiento político de Hernández, su intervención en la prensa periódica y su labor parlamentaria, véanse los trabajos de Halperín Donghi y de Gallo y Botana citados en la bibliografía.
- ¹⁴ Para un estudio detenido de esta hipótesis, véase el artículo de Gramuglio y Sarlo mencionado en la bibliografía.
- ¹⁵ Esta función correctiva de la *Vuelta* habilita también a pensarla toda como una autolectura más de Hernández, cosa que hace, por ejemplo, Ludmer: “El problema de *La vuelta* como suplemento de *La ida*. Lo que falta o lo que se dijo en otro sentido. *La ida* es el texto hermenéutico por excelencia (¿condición de un clásico?); necesita de otro texto, del mismo autor, para leerlo y darle sentido. Otro texto que, quizás, lo desmienta” (207).
- ¹⁶ También, según hemos definido, el paratexto incluye más que el prólogo, pero no podemos saber hasta qué punto esos otros textos han sido incluidos o aceptados por el autor (a excepción del artículo, el epígrafe y los fragmentos señalados en la edición de 1872 y del índice de la *Vuelta*), y por eso hemos decidido excluirlos de este trabajo. Aún así, cabe aclarar que las notas de los editores (incluidas en la octava, décima, undécima, duodécima, y siguientes) también se dedican casi exclusivamente a resaltar el éxito comercial de *MF*, sus bondades moralizantes y los elogios que la crítica letrada le ha deparado; aquí también (aunque es más esperable, puesto que el interés de todo editor es vender) los prólogos de Hernández parecen haberse seguido fielmente. Por otro lado, en las ediciones posteriores a la octava (no consultamos anteriores) la cantidad de ejemplares que la constituyen y la cantidad de ejemplares ya vendidos aparece en la tapa, imitando a los periódicos que avisan cuando una edición se ha agotado (función que en el comercio de libros cumplen hoy las fajas de papel que envuelven los tomos).
- ¹⁷ Una copia facsimilar aparece en Giménez Vega y González; la misiva de Hernández comienza así: “Hacen [*sic*] 25 años que formo en las filas de sus adversarios

políticos—pocos argentinos pueden decir lo mismo; pero pocos también, se atreverían como yo a saltar por sobre ese recuerdo, para pedirle al ilustrado escritor, que conceda un pequeño espacio en su Biblioteca a este modesto libro” (364).

- ¹⁸ La construcción particular que haría el anarquismo de ese símbolo justamente apuntaría a ligar la clase obrera urbana con la explotación padecida por los gauchos del s. XIX. En términos más generales, la pervivencia de las injusticias sociales de la historia argentina haría que el potencial simbólico contestatario conservara vigencia propagandística desde el periódico *Martín Fierro* de Alberto Ghirardo hasta las alegorías de la resistencia peronista en *Los hijos de Fierro*, de Fernando Solanas, pese a que la leva y el “comiqué” hubieran cambiado de forma y de sujetos.
- ¹⁹ Dice Torres: “Para que Martín Fierro pudiera ser objeto de crítica, era preciso que fuera una obra de arte, sujeta a sus reglas y por consiguiente a su aplicación . . . ” (XXXI).
- ²⁰ En este sentido, el trabajo genético que realizó Élide Lois despeja cualquier duda: José Hernández era absolutamente consciente de sus operaciones poéticas y además de practicar una cuidada selección léxica, experimenta diferentes recursos para connotar la rusticidad gaucha. Cuando descarta alguno de ellos, revisa todo el manuscrito y lo desecha en cada una de sus apariciones. (Véase LXXI-XCVI).
- ²¹ Pobres, muy pobres, parecen los ejemplos del frustrado proyecto de Esteban Echeverría de una antología de canciones populares o las mínimas concesiones que se permite Sarmiento al retratar al rastreador en el capítulo 2 del *Facundo*. Eduardo Romano lo expresa con una afirmación contundente en su ironía, la cual no está exenta de determinaciones políticas, al comentar una cita de Echeverría: “El poeta confiesa su desinterés por la práctica de los ‘copleros’ (payadores) y su deseo de escribir un octosílabo como en otro lugar y otro tiempo. En ese párrafo está burdamente sintetizada la ineptitud de Echeverría para volver a lo nativo, como sus maestros europeos preconizaban, y los prejuicios raigales que suelen arrojar al poeta cultivado por el camino de la dependencia en países marginales como el nuestro” (11).

Obras citadas

- AA. VV. "Segunda encuesta de *Nosotros*: ¿Cuál es el valor del *Martín Fierro*?" *Nosotros* (X.50, 51 y 52) 1913: 425-433, 74-89 y 186-190 respectivamente.
- Barcia, Pedro Luis. *Historia de la historiografía literaria argentina*. Buenos Aires: Ediciones Pasco, 1999.
- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *El "Martín Fierro"*. Barcelona: Emecé, 1997.
- . "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)." *El aleph*, incluido en *Obras completas*, tomo I. Buenos Aires: Emecé, 1996. 561-563.
- Botana, Natalio y Ezequiel Gallo. "Estudio preliminar." *De la república posible a la república verdadera*. Buenos Aires: Ariel, 1998. 15-123.
- Cattaruzza, Alejandro y Alejandro Eujanian. "Del éxito popular a la canonización estatal del *Martín Fierro*: tradiciones en pugna (1870-1940)." *Prismas* (6) 2002. 97-120.
- Genette, Gerard. *Palimpsestes*. París: Editions du Seuil, 1982.
- Giménez Vega, Elías y Julio González. *Hernandismo y martinfierrismo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1975.
- Gramuglia, María Teresa y Beatriz Sarlo. "Martín Fierro." *Historia de la literatura argentina*. Ed. Susana Zanetti. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979.
- Halperín Donghi, Tulio. *José Hernández y sus mundos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985.
- Hernández, José. *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Librería Martín Fierro, 1894. Incluye los paratextos alógrafos mencionados (artículos y notas editoriales) de la pág. V a la XLIII y también, por supuesto, los prólogos de Hernández.
- . *La vuelta de Martín Fierro*. Buenos Aires: Librería Martín Fierro, 1894.
- Lois, Élica. Estudio filológico preliminar. *Martín Fierro*. Por José Hernández. Ed. Élica Lois y Ángel Núñez. París-Madrid: Archivos, 2001. XXXIII-CIV.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Lugones, Leopoldo. *El payador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Planeta, 1997.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. 2 vols.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Rivera, Jorge B. "Ingreso, difusión e instalación modelar del *Martín Fierro* en el contexto de la cultura argentina." *Martín Fierro*. Por José Hernández. Ed. Élica Lois y Ángel Núñez. París-Madrid: Archivos, 2001. 545-575.
- Rojas, Ricardo. "La literatura argentina." *Nosotros* (X.50) 1913: 337-364.
- . *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Vol. I, *Los gauchescos*. Buenos Aires: Coni impresora, 1917.
- Romano, Eduardo. "Poesía tradicional, poesía popular, poesía cultivada." *Sobre la poesía popular argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983. 9-88.
- Subieta, Pablo. "Martín Fierro." *Martín Fierro, un siglo*. Por José Hernández. Buenos Aires: Xerox Argentina, 1972. 195-203. (Publicado originalmente como cinco artículos con el mismo título en *Las Provincias*, Buenos Aires, 6, 7, 8 y 12 de octubre de 1881).