

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

Yo soy toro en mi rodeo y torazo en rodeo ajeno:

las animalizaciones en *Martín Fierro*.

Tesis que para obtener el grado de licenciada en lengua y literaturas hispánicas

presenta: Ana Rosa Gómez Mutio

Asesor: Enrique Flores Esquivel

México, 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Agradecimientos	3
Introducción	5
1. Aspectos retóricos de la animalización	11
a. La animalización, entre idas y vueltas. El «tropo animal» y sus funciones	12
b. El «tropo animal» y la «gran cadena metafórica»	23
2. La animalización en el poema	33
a. El hombre, el varón y el carrete	34
b. De salvajes, fieras y brutos: funciones y usos del léxico animal	53
c. Los colectivos, el despojo material y el tiempo narrativo	90
d. El gaucho de arriba, el gaucho de abajo: espacialidad y animalización	101
3. Sátira y animalización	106
a. Perspectivas de la sátira y lo satírico	106
b. Lo satírico en la obra	108
c. Sátira y animalización	129
Conclusiones	134
Bibliografía	140
Apéndice: Traducciones	142
Casos	145

AGRADECIMIENTOS

A mis papás, por enseñarme a creer en las personas, en la fantasía, en la felicidad, por su ejemplo de amor y esfuerzo cada día; por contestar mis dudas y mis abrazos, por dejarme elegir mi camino y por estar siempre cerca. Gracias a mi hermana, mi más grande amor, mi amiga, mi par, la que sabe qué significa cada gesto.

A los autores del marco teórico de la tesis. En especial a David Viñas, quien murió en 2011, cuando yo estaba comenzando la tesis. En ese momento no conocía su obra. La encontré por casualidad en una biblioteca y me fascinaron sus ideas y su claridad, que lo pusieron en la mira durante la dictadura argentina de los años setenta. Sus hijos fueron secuestrados y murieron cuando tenían mi edad. Investigar, escribir, narrar ha sido una empresa de riesgo para muchos. Han sacrificado la tranquilidad de sus familias por dar a conocer sus ideas. Mi caso es el opuesto. Recibí apoyo, una beca, comprensión y paciencia al escribir la tesis. Tuve la fortuna de estudiar en la UNAM que me brindó las mejores bibliotecas, los mejores profesores y las mejores clases. Conocí a Mariana Masera quien me enseñó a investigar, a hacer equipo, con quien descubrí mi vocación por la lírica y la literatura oral. Gracias por el ejemplo, por la generosidad, por los espacios de aprendizaje, por las lecturas, seminarios y proyectos, por la creatividad, por el Diplomado y los cursos y reuniones en los que conocí a Carlos Nogueira y a José Manuel Pedrosa. Gracias, Mariana.

Al ser parte del proyecto de Literaturas Populares conocí a mi director de tesis, Enrique Flores, a quien debo agradecer las lecturas, el descubrimiento de la obra de Félix Coluccio, las correcciones y la paciencia. Gracias por dirigir la tesis, por la claridad con la que escribes y por dejarme encontrar el camino de la investigación y la libertad para explorar temas y enfoques.

A la Facultad de Filosofía y Letras que me formó y me permitió conocer al profesor Dalmacio Rodríguez; en su clase aprendí sobre retórica, sobre tenacidad. Muchas gracias por las lecturas, por las conversaciones, por la clase en la que pensé este tema por primera vez y por dar seguimiento al proyecto. Tomé clases también con Romeo Tello, extraordinario lector y maestro. Gracias por el apoyo, por la lectura atenta, por recibirme y por guiarme en todos los aspectos de la tesis con tus comentarios. Gracias por ser un excelente maestro y un ejemplo de lo que me gustaría lograr en mi salón de clases.

La tesis la debo principalmente a Carlos López por la compañía, por la generosidad, por recibirme tantas veces para platicar del trabajo, por pulir palabra por palabra, coma por coma, por enseñarme sobre literatura, pero también sobre edición, sobre compromiso político, sobre el valor de una cuartilla limpia, de un lápiz afilado, sobre la pasión por el libro, el amor por la tipografía y por la claridad de las ideas. Maestro, gracias por todo lo que he aprendido a tu lado. Gracias por ese taller maravilloso que me ha permitido tantas horas de alegría, aprendizaje y amor a las letras.

A mis amigas, las que vivieron cada etapa, las que siempre están. Gracias, Fernanda, Ethel, Paulina, Sofía, Cinthya y Paula por ser tan inteligentes como bellas. No puedo imaginar mejores amigas, mejores interlocutoras. Gracias por el amor, por los viajes, por leer mi trabajo, por acompañarme, por cada día, por ser mi equilibrio, mi alegría, por compartir los espacios y las luchas; gracias por las coincidencias, por las oportunidades.

A mi familia scout por el amor, por el trabajo y la constancia. En especial a Cynthia. Gracias por las cenas, por recibirme para trabajar en la tesis, por el mejor ejemplo.

Gracias a los maestros que me formaron, los que ahora son mis amigos: Yamil, Etienne, Luis Arturo. A Víctor Villalva, con quien leí a Borges y a José Hernández por primera vez. Eliana, Ivan gracias por estar cerca, por lo que aprendo de ustedes, por su cariño.

A Jenny, a Lilia Margarita por todo lo que hicimos para que llegara este día.

A Pili, por hacer los trámites más llevaderos, más fáciles con una sonrisa.

A los amigos del Proyecto de Literaturas Populares: Briseida, Berenice, Santiago, Zughey, Yoshiro, Cecilia, Anastasia, Silvana, Grecia y Adriano. Que siempre tengamos una narración por grabar o un manuscrito que transcribir, un proyecto para coincidir.

INTRODUCCIÓN

La curiosidad de los primeros hombres que comenzaron a hacerse preguntas sobre el mundo que los rodeaba ha fascinado a los investigadores de todas las épocas, quizás porque comparten esa misma inquietud y los milenios no logran oscurecer del todo la imagen de los que comenzaron a preguntar y a verter sus respuestas en un canto tras ver la vastedad que los rodeaba.

Señalar que la duda filosófica antecede al canto o, al contrario, que el canto antecede al cuestionamiento, ha sido ampliamente debatido; sin importar su orden, las manifestaciones poéticas y filosóficas están muy unidas. A pesar de los milenios que nos separan de los primeros gestos, de las primeras palabras, de los primeros cantos y percusiones, parece que no estamos tan lejos del comportamiento de los primeros hombres: la curiosidad compartida y la necesidad de explicarse el mundo a través de la palabra logran hacer un nebuloso, pero consistente reflejo a través del tiempo.

En la imagen de las primeras cazas —que algunos sitúan como el origen de las lenguas naturales— está la interrogante y la respuesta del planteamiento de esta tesis. Para asegurar la supervivencia del grupo, había que actuar como tal: el conjunto tenía que comunicar sus avatares para obtener una presa, sin perder la caza ni a alguno de sus miembros.

Imaginemos el momento del acecho a los animales que rodeaban el lugar donde vivía el hombre; el instante de asombro ante la fuerza de un salto, ante la rapidez de un movimiento y, sobretodo, el momento de saberse, en algo, distinto a ellos. No podemos asegurar qué rasgo convenció al hombre de que era diferente de los animales, lo que interesa es que esta reflexión lo ha acompañado hasta nuestros días.

Es bien sabida la consigna filosófica que nos indica que para saber qué es algo hay que saber primero qué no es. En el avance de estos movimientos, de enfrentarse a sí mismo a través del otro, el hombre estableció jerarquías y divisiones y determinó su lugar en el

mundo. A partir del estudio de las características y costumbres de los animales; a través de la definición de su figura y su manera de actuar; a partir de la distancia que interpuso entre el otro, el animal y él, el hombre logró definir quién era. La definición no resultó axiomática, pues contamos con vastísimas manifestaciones y ejemplos artísticos de la figura ya expuesta, ya velada, de los animales en oposición al ser humano. Como afirmación de superioridad, como imagen de veneración a un dios zoomórfico, a manera de fábula o de parodia, este vínculo constituye el eje de un gran número de producciones filosóficas y literarias.

En los mitos suelen presentarse personajes animales que a veces son idénticos a la realidad y otras veces son la suma de distintas partes emblemáticas. Encontramos ejemplos de seres divinos mitad animales, mitad humanos, e incluso hay monstruosas combinaciones animalescas, como Cancerbero. En el ámbito mítico, los animales pueden ser ejemplo de virtud o de imperfección, dioses supremos, protectores de sitios sagrados, benefactores, destructores, a la vez que símbolos o manifestaciones de un dios, como la hormiga prometeica Quetzalcóatl que da el maíz a los hombres. En los mitos cosmogónicos, los animales son premiados o castigados y así se explica su constitución física. Por su parte, los bestiarios, fuentes del conocimiento desde la Edad Media, están colmados de explicaciones sobre el actuar de los animales en función del hombre, que simboliza en ellos sus creencias, sus virtudes y sus fallas.

La función de la presencia de los animales no se limita a los ámbitos sagrados o míticos; en la vida cotidiana se han creado impresionantes acervos de refranes, dichos, canciones y juegos infantiles que retoman movimientos, creencias, supersticiones o actitudes de algún animal. Esto es común a todas las culturas.

Una fracción de esta gama son las comparaciones que igualan un animal con un ser humano. En el caso de *Martín Fierro*, podemos encontrar un universo animal que vive en cada página; a partir de su manera de cazar, de actuar o de las valoraciones culturales que se le han asignado (ladrón, huidizo, astuto) se caracteriza a los personajes de dicho poema.

El propósito de esta tesis es estudiar los personajes, las situaciones y la estructura de la obra en relación con los distintos tipos de animalización que aparecen en ella. Las principales inquietudes que surgen ante el tema propuesto son: ¿qué es una animalización y qué es un tropo animal?, ¿cómo pueden clasificarse los tropos animales?, ¿qué motiva su aparición en la obra y qué implicaciones tiene el uso de este recurso literario en *Martín Fierro*?, ¿desde qué disciplinas y herramientas teóricas se puede comprender? Las preguntas son pertinentes dado que el libro ha sido revisado ampliamente por la crítica, pero no desde la perspectiva de la animalización.

Comprender las animalizaciones de esta obra significa comprender también un mecanismo lingüístico y cognitivo que precisa de un estudio multidisciplinario, por lo que abordaré el problema desde perspectivas teóricas y poéticas que se relacionan y se complementan a través de los diferentes apartados de esta investigación, con el fin de responder a las preguntas centrales de mi trabajo.

El objetivo es demostrar que las animalizaciones responden a diferentes intenciones. La más notoria es funcionar como marcadores de deshumanización de un personaje; por lo tanto, a mayor soledad e injusticia, encontraremos más tropos animales relacionados con los personajes de *Martín Fierro*. Es importante aclarar que los tropos animales son un recurso literario polisemántico que de ninguna manera se limita a proponer un sentido meramente negativo, como veremos en el análisis de cada una de estas formas.

El trabajo se estructura en tres capítulos, divididos, a su vez, en pequeños apartados que analizan diferentes aspectos de la animalización. Las citas del poema ejemplificarán la manera en que funciona la animalización en la obra. Cada capítulo se realizó desde una orientación distinta: retórica, satírica, poética; sin embargo, se pretende ofrecer una visión global del poema desde la perspectiva de la animalización.

La metodología que seguí para estudiar el poema fue extraer las menciones explícitas o implícitas de algún animal, las partes de su cuerpo o acciones típicas, con lo cual se conformó un *corpus*. A partir del estudio de las menciones y del contexto en el que aparecen en el poema, analicé por qué aumentaban o disminuían los tropos animales. El marco de referencia es la edición crítica de *Martín Fierro* de la Colección Archivos de la UNESCO, preparada por Élide Lois y Ángel Núñez. El primer capítulo se dedica a estudiar los procesos retóricos, con el fin de comprender mejor la manera en que funcionan las metáforas, símiles y comparaciones en la obra. El eje referencial del primer apartado del estudio fue *Bestiario*, de José Manuel Pedrosa, en el que se analiza el impacto de las figuras animales a lo largo de la historia de la literatura. La obra *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, de George Lackoff y Mark Turner, fue la guía para analizar retóricamente los tropos animales en los siguientes dos apartados.

En el segundo capítulo estudié las situaciones animalizantes de los personajes más importantes del poema. El análisis léxico permite comprender la riqueza de la obra y la presencia de la fauna americana en los versos estudiados. Para ello, acudí a diccionarios de folklore argentino que me dieron luz para comprender mejor las referencias ofrecidas por José Hernández.

Por último, en el tercer capítulo estudié la relación del racismo y la violencia con la animalización, con base en la tesis doctoral de Carlos Nogueira, *A sátira na poesia portu-*

guesa. Su trabajo ofrece una amplia perspectiva histórica de la sátira, sus orígenes y sus características. En la segunda parte del apéndice pueden encontrarse las citas del trabajo en el idioma original, pues las traducciones son más.

En esta investigación se aprovechan distintas herramientas y disciplinas teóricas para conocer a fondo los elementos que caracterizan al *Martín Fierro* a partir del estudio de la animalización. Pretendo que los apartados brinden una visión unitaria de cada aspecto, pero que se complementen, para permitir una lectura global y profunda del poema, que muestre que la animalización no es una sola: que es un elemento que recorre la obra y que se sirve de la riqueza léxica y semántica del poema para alternar una connotación positiva y enaltecida con otra cruda y terrible, de manera que su estudio nos permita conocer y disfrutar más el texto.

1. ASPECTOS RETÓRICOS DE LA ANIMALIZACIÓN

*Y teniendo yo más alma,
tengo menos libertad.*

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

a. La animalización, entre idas y vueltas. El «tropo animal»¹ y sus funciones

En 1872, un estanciero bonaerense —poeta, periodista y político— escribió una parábola sobre la vida de un gaucho matrero. El personaje sintetizaba la situación de los soldados que gastaron su vida en defender la frontera que separaba el territorio en expansión de los criollos de las tierras dominadas por los indígenas. En la vida de Martín Fierro podía verse reflejado también el destino de quienes huían de la leva y de quienes regresaban aturdidos y pobres a sus casas sin haber avanzado en la campaña. El poema plantea la situación de un hombre que decide adentrarse en el terreno de los indígenas² en busca de una nueva vida.

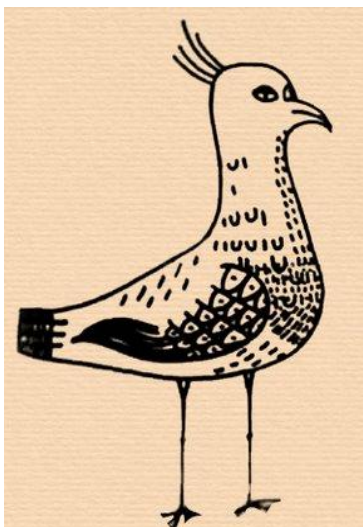
Los poetas argentinos siguieron la tradición de las comparaciones del hombre y el animal —unas veces positivas y otras asoladoras— que han llenado los mitos, cosmovisiones, leyendas, tratados medicinales y cuentos fantásticos: «Entre las frases animalistas que se mantienen con popularidad es fácil encontrar, ya sea en el insulto o en lo amatorio, curiosas comparaciones; [...] a la mujer no pretendida la llaman “tortola”, a la mujer coqueta, engañosa, “mona”, “muy mona”, a la majestuosa y vana “pava real”» (Plath, 1941, 7-8).

Hernández siguió la huella de estas prácticas cotidianas —que también se extienden a los ámbitos literarios universales del mito y el cuento— al caracterizar a los gauchos de su poema. Cuando intentó que sus lectores comprendieran la soledad del gaucho al que la conquista del desierto estaba despojando de sus mejores años, recordó las características de un ave y a través de ellas describió el sufrimiento de su personaje. Entre las aves que podría

¹ Tomé esta categoría de los estudios de José Manuel Pedrosa. Así se nombran las imágenes, comparaciones y metáforas «de tipo “animal”» (Pedrosa, 2001, 8). En adelante, al hacer referencia a este concepto, se hará sin comillas.

² En la tesis se alterna el uso del término *indio*, de connotación peyorativa de acuerdo a la visión de Hernández, con el término *indígena*, que es descriptivo.

haber elegido, el tero³ encabeza la lista, puesto que el gaucho y él tienen un largo camino de tradición popular recorrido: «El valiente teru-tero es astuto como nuestro baqueano o bombero⁴ gaucho; está siempre en emboscada, en cuclillas, corre agazapado al percibir de lejos al enemigo, jamás gritará en el nido; lo abandonará corriendo silencioso entre los pastos y se levantará muy lejos, simulando sorpresa» (Coluccio, 2001, 282-283).



Tero, ave argentina

La relación bellísima entre el tero y el gaucho no fue descubierta por Hernández. En su *Diccionario folklórico de la flora y fauna de América*, Félix Coluccio refiere la leyenda contada por Carlos Villafuerte: «El tero era un gaucho de buena fortuna. Pero una noche, al invitarlo a jugar en una pulpería, aceptó y la perdió totalmente. Sólo le quedó el traje pobretón de color grisáceo, la camisa de pechera blanca y el corbatín de seda negro. Se alejó luego llorando su miseria, y poco a poco fue transformándose en el ave que es hoy. Los

ojos le quedaron enrojecidos para siempre por su llanto» (284).

Al tero se le han asignado características de valiente, pero también de denunciador; de héroe, pero también de derrotado. Lo mismo sucede con otros animales de la fauna hennardiana. Cuando hubo que expresar el orgullo de los gauchos, a quienes el poeta había cono-

³ «Esta ave también es conocida con los nombres de *tetén*, *terotero*, *teru* y *teruteru*. Vive en todo el país y en la mayor parte de Sudamérica [*sic*]. El *teruteru* es el guerrillero alado que da “el quién vive” al intruso o denuncia al hombre escondido; [...] no es mayor que una perdiz y hace el efecto de una fiera; lo sería [...] si fuera del tamaño de un cóndor. Porque es el teru-tero pájaro heroico; no huye de la descarga mortífera; acude al compañero herido y muere sobre él lanzando su anatema ¡*teru...tero!* con el ojo inyectado brillante como una gota de tinta» (Coluccio, 2001, 284).

⁴*Bombear*: «En casi toda América significa manejar una máquina o bomba para extraer o elevar líquidos, comúnmente agua. Entre nosotros, Uruguay, Bolivia y Perú, observar o explorar el campo enemigo» (*Diccionario Folklórico de América*).

cido de cerca en su juventud, no dudó en hacerlo a partir de la fuerza del toro⁵.

Con esta descripción, siguió una tradición milenaria de ver en el animal al hombre y al hombre en el animal. En el caso de *Martín Fierro* las comparaciones y metáforas eran aún más válidas, puesto que los animales eran parte de la cotidianidad de este pastor de las pampas.

¿Cómo transmitir la visión del mundo de este hombre marginado? Las referencias cultas habrían estorbado la descripción de su alma, enseñada a tomar por asalto al potro más salvaje hasta domarlo. La respuesta estaba en la fauna de la extensa pampa, en la que la visión inmutable se interrumpía por el correteo de un peludo o por la visión de alguno de los animales típicos de la región: ñandús, caranchos, cóndores, ciervos y zorros, que aparecen en el poema para dar vida a los sentimientos oscuros y alegres del gaucho.

El animal es parte del contexto cultural del gaucho. La necesidad de que la descripción del carácter del gaucho y otros personajes partiera de su relación con los animales se justifica también en la geografía de la obra:

Todo lo restante es Pampacontinua y montaña continua. El paisaje se ha dividido en esas tres partes constitutivas: el árbol, la piedra y el llano. Pero cada uno de esos elementos se ha aislado, diferenciándose en tres grupos grandiosos. La llanura, con pocas excepciones, no tiene selva ni montañas; cada elemento del panorama forma un bloque, concentrando características que, alternadas y repartidas, hubieran formado paisajes y núcleos de población. Pero ninguno de esos bloques es paisaje, sino un elemento del paisaje multiplicado por sí mismo (Martínez, 1991, 58-59).

El gaucho que cabalga sobre la pampa o que descansa bajo el ombú⁶ se acompañó, dio

⁵Oreste Plath revela una función de los usos animalistas en la vida cotidiana: «Una fábrica de cerveza comprendedora de este sentido del pueblo se refiere al uso de nombres de animales para denominar expresiones, juegos y costumbres: ha denominado su cerveza marca Toro, y esta va diciendo de la fuerza que tiene de la cualidad reconstituyente que así le asigna el pueblo que la consume para sentirse como “un toro”» (1941, 10). José Hernández logra con maestría dar más de un sentido a cada animal; en especial, al toro. Cf. *Bestiario* de José Manuel Pedrosa para otros usos de nomenclatura relacionada con animales.

⁶*Ombú*: Se discute si se trata de una hierba o de un árbol por la humedad de su tronco y la carencia de anillos en la corteza. «Crece en Misiones, Corrientes, Entre ríos, Buenos Aires, Formosa, Chaco, Santa Fe y Tucumán [...]; también se lo halla en el resto de Sudamérica y es extraordinaria su influencia en la toponimia en esta parte del continente. Puede decirse que en cualquier terreno alcanza un desarrollo extraordinario. Sus hojas tienen propiedades medicinales [...]. A su sombra gustaba guarecerse el gaucho

caza, comió y observó de cerca de los animales salvajes que habitan la llanura. Fueron su compañía en el exilio y su comida en la desesperación. La cantidad de animales que aparece en la obra —ya sea como referencia o comparación— es tal que así como fueron guiando al gaucho en su camino, fueron guiando también al poeta, que logró captar la paciencia del toro que pasta, pero también la soberbia con que se prepara para cornear.

Dios les dio istintos sutiles
a toditos los mortales
el hombre es uno de tales
y en las llanuras aquellas
lo guian el sol, las estrellas,
el viento y los *animales*⁷

(*Vuelta*⁸, 1509-1514).

Inspirado en el íntimo conocimiento que tenía el gaucho de los animales, el cual escondía verdades que José Hernández creyó ver también en la mirada del gaucho, lo caracterizó a partir de los animales que lo rodeaban.

«De entre los versos del *Martín Fierro*» —escribe José Manuel Pedrosa— «podrían espiarse tantas comparaciones y tantos tropos animales que su conjunto daría sin duda pie para compilar un auténtico bestiario gauchesco» (2002, 8). Las animalizaciones, las palabras, frases y sentidos que comparan o asemejan al hombre con el animal son muy frecuentes. En el poema encontramos ñandús, teros, perros, quirquinchos, toros y venados. El poema es una fuente de riqueza y abundancia léxica, cuyas referencias pueden ser entendidas como la lucha entre el devenir animal y el devenir humano⁹, sin que esto signifique que sea una lucha lineal entre dos polos. En el *Martín Fierro* no hay absolutos, sobre todo por-

o levantar su rancho, lo que ha dado origen entre los habitantes de nuestras campañas y también de las del Uruguay a numerosas supersticiones que aún hoy subsisten» (Coluccio, 2001, 203).

⁷ Las cursivas son mías; remiten a los términos animales, animalizantes o de humanización, cuya clasificación se estudia en notas al pie y en el apéndice de esta investigación.

⁸ Como se explicó en la introducción, decidí estudiar la obra como una totalidad, compuesta por las partes: *El Gaucho Martín Fierro*, anunciado también como GMF y *La vuelta de Martín Fierro*, señalado como VMF. Utilizo las abreviaturas propuestas por Élide Lois en la edición de la UNESCO del Martín Fierro. En las referencias se abreviará siempre *Gaucho* y *Vuelta*, respectivamente.

⁹ Cf. el concepto del devenir en las obras de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

que está integrado por dos tomos cuyo trasfondo político y social es muy distinto.

En la segunda parte del poema, publicada en 1879, Hernández continuó la descripción del gaucho que prefirió entrar al terreno peligroso y desconocido de los indígenas que permanecer perseguido y solo del lado de la civilización. En el momento de la escritura y publicación del segundo tomo, la situación política y personal de Hernández había cambiado. La conquista del desierto se consumó en ese mismo año. La intención de contar los sucesos del tiempo pasado con los indios y la perspectiva del autor habían cambiado; por lo tanto, el personaje muestra una visión distinta. La tierra de los indígenas no es vista ya como el obligado y único refugio para el gaucho que ha sido marginado de la sociedad, sino como un terrible espacio de peligro y brutalidad.

A pesar del cambio de intención entre ambas partes, el estudio de las animalizaciones puede realizarse entendiendo el poema como un todo, pues, en primer lugar, los animales siguen determinando la mayoría de las metáforas e imágenes que aparecen en el poema y, además, las condiciones del texto que permiten que las animalizaciones se multipliquen, se vuelvan más crudas o desaparezcan se mantienen a lo largo de la obra.

El caudal temático y léxico del poema ha permitido que se realicen estudios que descubren relaciones en el bestiario de la obra. Por ejemplo, en 1971, Daniel Scroogins elaboró una lista de los sustantivos que aparecen en el poema; esta descontextualización permite examinar la frecuencia con que algunos términos aparecen en el *Martín Fierro*. Al contrastar la lista con la obra, la recurrencia o la marcada ausencia de algunas palabras, el momento en que aparecen, el personaje al que aluden y el contexto de su producción nos alertan sobre una intención más o menos velada de la voz lírica. Por ejemplo, al hacer un conteo de palabras, hallé que algunas frecuencias se vuelven significativas, existen sólo 90 menciones de la palabra *hombre*; mientras que los tropos que animalizan al gaucho rebasan

las 200 apariciones; los animales que aparecen sin ser parte de una metáfora o una comparación animalizante suman 167.

Para hacer estas distinciones y determinar qué función cumplen en el texto, analicé las menciones bajo distintas posturas teóricas o metodológicas. En el poema coexisten partes que cuentan con una mayor presencia de animales, mientras que en otras aumenta la presencia de hombres animalizados. Son pocos los casos en que estas esferas conviven.

En general, puede decirse que las apariciones de animales pueden clasificarse en un *continuum* que va desde 1) menciones plenas al reino animal, que consisten en animales al servicio del hombre o en animales que el hombre observa; 2) símiles, metáforas o imágenes que comparan al hombre con los animales¹⁰; 3) tropos animaleso animalizaciones; 4) personificaciones de animales.

De acuerdo con la clasificación de animales que realiza José Manuel Pedrosa, quien señala que hay seis tipos de seres que pueden configurar un bestiario (reales, ficticios, simbólicos, alegóricos, verdaderos y apócrifos) (2001, 243), en el *Martín Fierro* hay animales reales (venados, armadillos) y animales simbólicos (toro, caranchos y perros), que aparecen para explicar la naturaleza, los sentimientos o las acciones de los personajes del poema.

Los ejemplos que se encuentran en la obra no constituyen un recurso singular de animalización, pues no se trata de un conjunto uniforme y limitado, sino de un cúmulo de coyunturas, designios y orígenes diversos. Se trata de animalizaciones de carácter múltiple.

¹⁰ Entre los símiles y las metáforas hay sólo una diferencia de gradación: «Es extremadamente común ver la metáfora sólo como una cuestión de expresiones lingüísticas y no de estructura conceptual. Éste es el supuesto de la escuela gramática que distingue entre metáfora y símil: dado que A no es B literalmente, una metáfora es un enunciado de la forma “A es B”, mientras que un símil es un enunciado de la forma “A es como B”. Este intento de definir la metáfora en términos de formas sintácticas pierde el sentido de la metáfora por completo: la comprensión de un concepto en términos de otro. Los enunciados de ambas formas pueden utilizar metáforas conceptuales. El tipo llamado símil, sencillamente hace una demanda más débil». (Lackoff/Turner, 1989, 133). En el apéndice pueden leerse las citas en el idioma original.

Este carácter polisemántico no sólo se presenta en el *Martín Fierro*, sino que caracteriza al fenómeno de la animalización en otras obras. Algunas veces, mantiene un sentido positivo; otras, su función es imprimirle un aspecto negativo al personaje animalizado.

En el caso del *Martín Fierro*, es interesante estudiar de qué manera se logra realzar la figura del gaucho en algunos versos y presentar una imagen deteriorada del protagonista en otro momento. Recordemos que, en su origen, la comparación animal se relaciona con el pensamiento mágico-religioso:

Sólo el entorno natural podía proporcionar los elementos, las imágenes y los instrumentos precisos para la construcción de los pensamientos mágicos y religiosos que se asociaron desde el principio a la identidad humana, y sólo los animales reunían, entre los pobladores de ese entorno natural, las condiciones de semejanza y de desemejanza con el hombre preciso para que éste les considerase —en mucha mayor medida que a las plantas y a los objetos inanimados— seres sobrenaturales, a un tiempo próximos y extraños, similares y diferentes, dotados de reflejos y voluntades parecidos, pero también de capacidades y de potencias extraordinariamente diferentes —y muchas veces superiores— a las del hombre (Pedrosa, 2001, 51).

La poca movilidad de los minerales y de las plantas seguramente representó un esfuerzo de comparación y distinción menor que el enfrentamiento del ser humano con los animales: múltiples, ágiles, veloces, peligrosos; amenaza y víctimas simultáneas. Pensemos en las pinturas rupestres, a través de las cuales ha quedado para la posteridad la imagen de un rito: el hombre que se cubre con la piel del animal muerto, usurpando su fuerza.

El tropo animal cumple funciones muy diversas en la literatura. A veces, apunta a la parodia o la caricaturización de ciertos personajes. Por ejemplo, en la obra precursora de la novela de la dictadura —*Tirano Banderas*, de Ramón del Valle-Inclán— hay seres cuya fisonomía y actos constituyen una hipérbole que refleja los horrores de la represión política y social de la dictadura y apelan a la identificación animal: «Con su paso menudo de rata fisgona, asolapándose el levitón de clérigo, salió al locutorio de audiencias Tirano Banderas» (Valle-Inclán, 1948, 214) —, pero también puede reflejar la grandeza de un personaje

—un célebre caudillo nayarita fue llamado *El Tigre de Álica*, y todos conocemos a Ricardo *Corazón de León*—. También puede tener un carácter gracioso, como en algunos cuentos maravillosos o en algunas versiones cinematográficas de leyendas o sucesos históricos. Grandes obras literarias, como *El asno de oro*, de Lucio Apuleyo, o *La metamorfosis*, de Franz Kafka, efectúan esa transformación de forma más literal. Y hay veces en que los animales cumplen una función más humana que la de los hombres, como en el caso de Juan Preciado, héroe de *Los bandidos de Río Frío* —niño expósito al que cría una perra amorosa que lo cuida mejor que las atoleras con quienes vive—:

Comodina era una perra que vivía en la célebre colonia de la viña, y era ya madre de cuatro cachorritos amarillos y bravos como era ella, a quienes cuidaba amorosamente como tal vez no lo hacen muchas madres que tienen nombre cristiano y son, según vulgarmente se dice, seres racionales [...]. La perra, en el umbral de la atolería, sentada y con las orejas paradas y como escuchando, miraba con sus ojos inteligentes a la india (Payno, 1979, 73).

Ya desde Aristóteles, vemos que el estudio sistemático del carácter de los animales era un tema importante que se relaciona con la fábula, género típico del Neoclásico que pretendía instruir sobre la correcta manera de actuar:

También los animales presentan las siguientes diferencias relativas al carácter. En efecto, unos son mansos, indolentes y nada reacios, como el buey; otros son irascibles, obstinados y estúpidos, como el jabalí; otros prudentes y tímidos, como el ciervo y la liebre; otros viles y pérfidos, como las serpientes; otros nobles, bravos y bien nacidos, como el león; otros de buena raza, salvajes y pérfidos, como el lobo. Bien nacido es, en efecto, el animal que procede de un buen linaje, y de buena raza el que no ha degenerado de su propia naturaleza. Asimismo, unos son astutos y malvados, como la zorra; otros briosos, afectuosos y cariñosos, como el perro; otros mansos y fáciles de domar, como el elefante; otros esquivos y cautos, como el ganso; otros envidiosos y presumidos, como el pavo real. Pero el hombre es el único animal capaz de reflexión. Muchos son los animales que poseen la facultad de la memoria y del aprendizaje; sin embargo, sólo el hombre es capaz de recordar (Aristóteles, 1992, 48).

Tras esta breve demostración de las apariciones del tropo animal en la literatura universal, vemos que en el caso concreto de *Martín Fierro*, lo que aparece es una constante animalización que caracteriza al personaje y marca o tipifica la situación en la que aparece. En el apéndice puede observarse que las animalizaciones se presentan en largas tiradas del mismo tipo, en las que un elemento —por lo general la incursión o el abandono de alguno

de los personajes que está con Martín Fierro—sistemáticamente provoca las animalizaciones o las desaparece. Al interior de ese espacio de animalización, hay rupturas provocadas porque alguno de los personajes recuerda una acción sucedida en otro tiempo.

Podemos entender la animalización como una figura retórica que identifica al animal y al hombre, adjudicándole a éste los rasgos o valores positivos o negativos de aquél. El valor negativo es más frecuente en Martín Fierro, pero no es el único que aparece. Hay que apuntar que la caracterización animal no implica que los personajes se conviertan en seres zoomorfos que han asimilado los rasgos físicos del animal, aunque en algunos casos sí que conlleva la apropiación del carácter del animal, la capacidad de mantener «potencias y cualidades animales —rapidez, valor, capacidad de orientación, fidelidad— de valor inapreciable» (Pedrosa, 2001, 35); lo que llamo el «devenir animal» en la tesis. El devenir zorro, carancho o venado es el proceso en el que el gaucho pierde algunas características humanas, pero adquiere la visión, la agilidad o la capacidad de observación de los animales que le son cercanos. No se trata de una combinación de rasgos —como en el caso de los hombres-lobo, o de las sirenas— o de las semejanzas fisionómicas y de expresión entre hombres y animales, estudiadas en la antigüedad en *La naturaleza del hombre, airs, eaux, lieux* o *Epidemias* de Hipócrates. Se trata más bien de la apropiación de estos rasgos a través de la palabra; el gaucho, cual heredero inconsciente de la sabiduría animista y de las prácticas de magia simpática, adquirió la destreza del animal al apropiarse de su nombre. No era necesario que siguiera las prácticas comunes de robar una pluma¹¹, excremento o pelos de algún animal para tomar su fuerza. La situación lo obligó a tomar las costumbres de la vida del animal. El protagonista se nos descubre como un gran observador de las costumbres de los

¹¹ Un ejemplo de este tipo de superstición aparece en los versos 2801-2802 de *La Vuelta*.

animales. Por lo tanto, una manera de asumir la visión del carancho, por positivo o negativo que fuera el resultado, era vivir como el carancho, moverse y dormir como él. El conocimiento de refranes y frases populares nos permite suponer que Martín Fierro conoce algunas supersticiones; tan es así, que el grito del chajá lo alerta y se prepara para el ataque, lo cual es una combinación entre el conocimiento popular y la puesta en práctica de sus habilidades de presa que debe escapar del cazador.

En el caso de *Martín Fierro*, las personificaciones que encontramos son realmente escasas y los procesos de humanización suceden siempre en una escala moral. No se trata de personificaciones de un animal como sucede en las fábulas clásicas, donde los animales reciben atributos humanos y se comportan como tales. José Manuel Pedrosa nos explica que las transformaciones de hombre en animal o de animal en hombre conllevan por lo general un fin poco afortunado, que se relaciona con la magia y el encantamiento: «sólo en la órbita del cuento folclórico suelen darse desenlaces felices y uniones finales de los amantes, cuando el que tenía forma animal logra recuperar su forma humana», dado que en el caso del cuento tradicional, tenemos siempre un desenlace en el que se restaura el orden original. En el caso del poema, el resultado no será promisorio ni esperanzador, pues las combinaciones de hombre-animal han sido siempre sospechosas para el hombre (2002, 161).

La constante en *Martín Fierro* es la convivencia de animales y de voces animalizantes con la figura del hombre, quien, despojado de sus bienes y su familia, pierde poco a poco los rasgos de humanidad que lo caracterizaban. En el marco católico de la obra, el hecho de verse a sí mismo como un animal implica una caída en la escala de valores del hombre, en especial del hombre blanco, criollo y cristiano. La principal motivación para alejarlo de la esfera de supuesta civilidad es la cuestión de raza, la soledad y el aislamiento social que lo

orillan al salvajismo, a un estado animal, a final de cuentas. Prueba de ello es que cuando el gaucho vuelve a estar acompañado por sus semejantes, le son devueltas temporalmente las características humanas perdidas. Por eso, las figuras animales se vinculan con la entrada a lo *salvaje* o la salida de la *civilización* que han sido analizadas a fondo por Ezequiel Martínez Estrada y Domingo Faustino Sarmiento. Dicho de otro modo, las animalizaciones de *Martín Fierro* se propician a partir de estados sociales de aislamiento y exclusión y se relacionan con estados emotivos asociados a la nostalgia por la vida familiar perdida.

En *Martín Fierro*, la animalización no sólo caracteriza al gaucho. José Hernández nos entregó su cosmovisión gauchesca en palabras de un gaucho matrero y nos legó un bestiario de animales y de gauchos, negros e indios¹² animalizados.

¹²Los extranjeros que aparecen en el poema tienen pocos diálogos, sin embargo, cumplen con las mismas situaciones de animalización que el resto de los personajes. Los criollos aparecen menos todavía; son los creadores de las situaciones de aislamiento del gaucho.

b. El tropo animal y la «gran cadena metafórica»¹³

La función del tropo animal consiste en caracterizar a los personajes y en marcar o tipificar la situación en la que aparece. Así, en la obra de Hernández, las animalizaciones nos proporcionan información sobre el estado anímico y social de Martín Fierro. Esta idea coincide con un principio subrayado por José David Pujante en su *Manual de retórica*: «es inevitable la relación entre procedimientos tropológicos y contenido (subrayado de ciertos significados, indicación de cuáles son los más importantes aspectos a retener, contribución a crear así una mentalidad determinada)» (2003, 204). Algo parecido señala Teun van Dijk cuando se refiere, precisamente, a las animalizaciones:

La función principal de esas estructuras y estrategias retóricas es manejar los procesos de comprensión del receptor, e indirectamente, en consecuencia, las estructuras de los modelos mentales. Una opinión negativa específica puede enfatizarse con una metáfora pegadiza de un dominio conceptual negativo; por ejemplo, describiendo a los miembros del otro grupo en términos de animales [...] (Pujante, 2003, 204).

Para comprender de qué manera las animalizaciones nos permiten identificar aspectos relevantes de un personaje o de su estado, resulta fundamental analizarlas en términos de un proceso retórico: una suma de elementos coopera a persuadir al lector y, cuanto más sutil sea la distribución de sus mecanismos, mayor será el convencimiento de quien lee. Éste es uno de los rasgos que hacen más atractivas las animalizaciones de *Martín Fierro*: aunque parecen no ser sino uno más de los rasgos de estilo del poema de Hernández, basta prestar atención a su modo de operar para darnos cuenta de que tienen un propósito más importante que el de «embellecer» las sextillas. La voz gauchesca nos acerca a la soledad, a la violencia y a la belleza de la vida del gaucho, y a ese aspecto inmediato y profundo se ajustan las animalizaciones, más allá de su aspecto estrictamente ornamental:

Las nuevas propuestas para tratar el estudio de la metáfora obligan a considerarla no sólo en el territorio propiamente retórico-estético, sino a ubicarla en los procesos culturales, históricos, cognitivos, emocio-

¹³El concepto fue tomado de la teoría de Lackoff y Turner. En adelante, se presentará sin comillas.

nales que atraviesan la producción y la reproducción del sentido en los distintos discursos y semiosis [...]. La metáfora constituye un funcionamiento que no se queda sólo en la dimensión artística y se amplía desde otros parámetros a la política, a la ciencia, a la religión, a lo cultural, a lo lúdico [...]. Es un fenómeno importante en los procesos cognitivos y emotivos que cruzan y constituyen todas las prácticas semiótico-discursivas, impactando la producción y la reproducción subjetiva del sentido (Haider, 2007, 20).

Los elementos asociados al deleite y al placer estético poseen, además, una función retórica e ideológica, como sucede en el caso de los tropos animales:

Aunque el deleite sea el aspecto que todos relacionamos por tradición con el ornato, estos mecanismos de deleite tienen importantes consecuencias en los ánimos de los que escuchan, y pasan de contener un simple *plus* emotivo a convertirse en importantes soportes ideológicos, como sucede con las metáforas de ciertos discursos xenofóbicos o racistas, en los que se habla de *ratas* refiriéndose a personas de otro color o de otra religión (Pujante, 2003, 203).

Los versos del poema no tienen sólo una intención de belleza, sino que cobran un sentido más profundo y pueden utilizarse en un sentido positivo o negativo. En la estrofa que sigue hay una ruptura semántica que la divide. En la primera parte, encontramos el orgullo del gauchaje; sin embargo, en cuanto aparece la autoridad intolerante, comienzan las animalizaciones:

Estaba el gaucha en su pago
con toda seguridad;
pero aura... ¡barbaridá!
La cosa anda tan fruncida
que gasta el pobre la vida
en juir de la autoridá.
Pero si usted pisa en su rancho
y si el alcalde lo sabe
lo caza lo mesmo que ave

(*Gaucha*, 253-261).

Se trata de una metáfora animal, en la que el gaucha ocupa el lugar del ave. Lo que produce el cambio significativo es que hay otro hombre (el alcalde) que toma el lugar del cazador. En estos versos, Martín no queda reducido al papel de víctima incidental, sino que se le persigue por ser gaucha y por no cumplir con el papel de alistarse en el ejército que cuida la frontera de los indios.

Para entender el mecanismo de la animalización como metáfora tomaré en cuenta la-

propuesta de George Lakoff y Mark Turner que se enfoca en la comprensión de las metáforas poéticas a través de una crítica de las teorías retóricas más importantes. Estos autores nos explican que la metáfora es una herramienta cotidiana que utiliza el hombre para entender el mundo; rescatan su capacidad para transmitir conocimientos prácticos y complejos a través de modos de pensar cercanos a cualquier ser humano y reconocen la capacidad del poeta para ensanchar esos caminos para reelaborarla manera en que nos enfrentamos al mundo. Por ejemplo, en la siguiente cita del poema, tomada del momento en que Martín Fierro canta sobre la felicidad y el orgullo de ser gaucho, no cabe la menor duda de que se trata de una metáfora en la que el hombre es un ave; sin embargo, la metáfora no es negativa, como en el ejemplo anterior del gaucho cazado, sino que en este caso se exalta el orgullo gauchesco:

Mi gloria es vivir tan libre
Como el pájaro del Cielo,
No hago nido en este suelo
Ande hay tanto que sufrir;
Y naides me ha de seguir
Cuando yo remonto el vuelo

(*Gaucho*, 91-96).

La sextina es de lo más interesante: se trata de una gradación que se inicia con un símil y concluye con la realización del vuelo, una metáfora que expresa la huida de Martín Fierro del mundo criollo hacia el mundo de los indígenas, o bien, la esperanza cristiana de abandono del mundo terrenal para partir al mundo sagrado, a través de la realización del vuelo del ave, del pájaro del Cielo, como lo nombra el gaucho. En este caso, no especifica a qué ave se refiere, pero la estrofa nos da algunas pistas; por ejemplo, podría tratarse de un *zorzal blanco* o *colorado*, pájaro «de canto dulce, sonoro, limpio, de tono aflautado [...]». Son muy frecuentes las alusiones al canto de este modesto pájaro. Tanto es así que llamar “zor-

zal” a un cantor popular¹⁴ es uno de los mejores elogios que puede hacerse» (Coluccio, 2001, 343). Bien podría ser un *almita*, ave pequeña del norte de Argentina «en cuyo canto se cree oír el llamado de un angelito a sus hermanos, de una madre o de un padre a sus hijos. Estos cantos simbolizan el “silbido de las ánimas” y cuando cruzan los campos y las selvas ponen congoja en el alma de los campesinos» (Coluccio, 2001, 25). Sin embargo, esta animalización no se enfoca en describir la desgracia del gaucho, sino que se muestra, con cierto pesimismo, la individualidad triunfante de Martín Fierro sobre la naturaleza: «no hago nido en este suelo/ ande hay tanto que sufrir» (*Gaucho*, 93-94). El sufrimiento es causado por la migración, por la falta de un lugar fijo y por la falta de hospitalidad que sufre el personaje. En el poema, el gaucho hace gala de su canto, por lo cual podemos relacionarlo con la «capacidad vocal de la calandria, o bien, podría tratarse de algún tipo de cardenal, aunque éstos se distinguen más por su vuelo que por su canto» (Coluccio, 2001, 65).

La amplísima variedad de aves y los pormenores de la relación entre éstas y el gaucho explican la fascinación de Hernández por los símiles que relacionan sus personajes con ellas: «Sosegao vivía en mi rancho/ como el pájaro en su nido» (*Gaucho*, 295-296). Por ejemplo, hay un ave conocida como *atajacamino* que tiene una relación interesante con nuestro personaje: se dice que, además de producir un sueño mortal en quien trata de robar sus huevos, «este animal es la transformación sufrida por un gaucho bandido que asaltaba los caminos y por ello es condenado a vivir así, en perpetuo sobresalto» (Coluccio, 2001, 34).

Aunque a lo largo del poema encontramos varias comparaciones entre el gaucho y los caranchos, en este caso no puede tratarse de esta especie, pues no tienen gracia para volar y en el poema aparecen más bien como símbolo negativo. Podría tratarse de un *chingo*-

¹⁴ Coluccio se refiere a Carlos Gardel.

lo,diuca, ochurrinche, por el valor de las leyendas de valentía que conlleva su nombre. Podría tratarse también de un *cuervop* por ser de «vuelo hermoso» (Coluccio, 2001, 116) o de un *chopi*. Las posibilidades de que sea de una especie u otras se extienden, pues la ornitología de la región es muy extensa y lo mismo podemos pensar en el *naranjero*, en el *chircáno* en el alegre canto del hornero, cuya descripción parece ajustarse a la de los versos del poema: «es el pájaro de la alegría y del buen tiempo, cuyo canto semeja una risa larga y jubilosa. Sabe buscar la orientación propicia para su nido, con mayor conocimiento que la generalidad de los seres humanos» (Gutiérrez, *apud* Coluccio, 2001, 140).

Las aves endémicas del norte de Argentina quedan descartadas, como el *opacaá* o el *mainumbí*; los muy pequeños como la *ratona* o el *regrido* no parecen concordar con la imagen de fuerza que quiere proyectar la sextina, aunque quizás se trate de un *sietecolores* por su llamativa belleza, que iría a tono con la sextina. Tampoco podemos considerar las aves que son propensas a reunirse en grupos, como la *tijereta* o el *alférez*, «pájaro de color negro, con manchas amarillas en la alas. Se le conoce también con los nombres de tordo de alas amarillas y paleta», ave típica de la región de Brasil, Uruguay y Argentina cuyo «canto es corto, y generalmente cantan a coro varios de ellos reunidos» (Coluccio, 2001, 19), que no vendría bien con la vida solitaria y con el canto del gaucho. El verso que se opone a «hacer nido en el suelo» refleja la negativa a ser parte del lugar marginal que ocupa el gaucho, pero también nos recuerda la leyenda que explica por qué el *tero* hace su nido en el suelo: el día del nacimiento de Jesucristo un gallo le hizo una trampa al ave, que respondió con su canto típico «teru-teru», lo cual provocó la ira de Dios; desde entonces, «el tero está condenado a poner huevos en el suelo para que todo el mundo los pise», para enseñarle a ser humilde (Coluccio, 2001, 126). Por último, cabe la posibilidad de que no se esté refiriendo a ninguna ave conocida, sino que «el pájaro del cielo» no sea otro que él mismo, volando en

libertad.

Las citas de aves del folclor no implican que el poema sea una obra folclorista, sino que Hernández citó y continuó el camino de las metáforas y las transformaciones de estos animales para explicar el devenir en el que están inscritos sus personajes.

Este uso cotidiano es el que sustenta la tesis principal de Lackoff y Turner: que las metáforas estructuran gran parte de nuestros pensamientos y de nuestra manera de entender el mundo. Vale la pena estudiarlas como un fenómeno significativo que aparece de manera cotidiana, pero que se presenta también en usos poéticos extraños y sugerentes que amplían el significado de las palabras, mostrando al mismo tiempo su complejidad y su creatividad en el acto de inventarse o interpretarse. Este mecanismo metafórico se hace presente en el hecho de que «hay muchísimos juegos infantiles inspirados en acciones animales: “La zorra y la gallina”, “El peuco”, “El rebaño”, “El gato colgado”, “El puma”, “La gallina ciega”, “La golondrina”, “El vuelan, vuelan”»(Plath, 1941,15)¹⁵.

Las animalizaciones permiten una caracterización simbólica y responden a modelos metafóricos complejos. Antes de ahondar en ellos, es necesario acotar el significado de los términos que utilizaremos. Los tropos son concepciones mentales e inconscientes¹⁶ que subyacen en nuestro lenguaje cotidiano y en el lenguaje poético¹⁷; sus representantes prototí-

¹⁵

Pero qué había de aprender
al lao de ese viejo paco;
que vivía como el chuncaco
en los baños como el tero—
un haragán un ratero,
y más chillón que un varraco

(*Vuelta*, 2259-2264).

¹⁶ Son inconscientes en el sentido de que no necesitamos hacer un esfuerzo para entenderlas ni para producirlas (Lackoff/Turner, 1989, 89).

¹⁷ Lackoff y Turner destacan tres maneras en que las metáforas cotidianas se procesan en el ámbito poético: el poeta usa una metáfora conceptual, la reelabora o propone nuevos modos de pensamiento metafórico, o bien, hace un uso no convencional de metáforas convencionales.

picos son la metonimia y la metáfora.

De acuerdo con esta teoría, las metáforas no son meras sustituciones de palabras, sino recursos cognitivos que redescriben la realidad de manera significativa y compleja. Empecemos por decir que una metáfora es un proceso cognitivo que se manifiesta a través de expresiones lingüísticas que actualizan el proceso cognitivo metafórico. En el caso de los versos: «y aunque siempre estuve abajo/ y no sé lo que es subir/ —también el mucho sufrir/ suele cansarnos— barajo!» (*Gaicho*, 975-978), se están actualizando los procesos metafóricos que relacionan el espacio de arriba con el espacio de lo importante y lo justo y el espacio de abajo con lo dispensable y lo terrible, como veremos más a fondo en el subcapítulo destinado a la espacialidad en la obra.

Para construir estas expresiones, el hablante hace una relación entre dos dominios: uno que servirá como punto de partida y otro que servirá como punto de destino. Cada uno de estos es una abstracción y parte de un modelo mental que surge de referentes a ese dominio; cada uno abarca conceptos que se relacionan entre sí y que, a través de la metáfora, se relacionan también con los conceptos de otros dominios. Los hablantes acudimos a los conceptos que se ubican en los puestos del *dominio de origen* y que se *mapean* en los puestos del *dominio de destino*. Se *mapean* los puestos de un dominio al otro, pero también las relaciones entre los puestos o *slots* del dominio de origen se *mapearán* también en las relaciones del dominio de destino; asimismo, las propiedades del de origen se *mapearán* en las propiedades del de destino. «Los *puestos* son los espacios que se generan a partir de un modelo cognitivo. El hablante perfila algunos e ignora otros para construir una metáfora a partir de dos dominios: uno *de origen* y otro *de destino*» (Lackoff/Turner, 1989, 63). *Mapear* es la acción de trasladar y relacionar los puestos de un dominio con los de otro. Esto explica por qué un mismo animal puede ser un referente exaltador o denigrante del gaicho o del indio:

cada metáfora tiene sus propios mecanismos de identificación de rasgos o puestos que se trasladan de un dominio o elemento al otro. La operación toma segundos, sobre todo, porque las metáforas descansan en procesos mentales aprendidos y repetidos con ligeras variantes.

Aunque esta postura teórica explica parcialmente cómo funciona una animalización de manera metafórica, hay definiciones más clásicas que nos indican también que debemos pensar las animalizaciones como metáforas. David Pujante cita como primer tipo de metáfora, de acuerdo con la retórica clásica, una «sustitución de cosa *animada* por cosa *animada*. Como cuando se dice *regente* por *auriga* [...]. O cuando Homero dice de Aquiles que es un *león*. O cuando llamamos *hiena* a un hombre malvado, o *zorro* a un hombre astuto» (2003, 207).

Aunque estamos de acuerdo con David Pujante en que las animalizaciones son un proceso metafórico, más adelante veremos que la explicación que brinda, en la cual «Aquiles es un *león*» es una metáfora del mismo tipo que «*regente* por *auriga*» es una postura un tanto simplificadora, pues se requieren varios procesos metafóricos para lograr una animalización como la del primer caso. La aportación más importante de este investigador es proponer que la retórica no se debe entender de modo reduccionista, es decir, como un simple inventario de tropos y figuras retóricas (2003, 16). Hay que encontrar qué sentidos descubren los tropos y qué función guardan en la estructura de la obra.

Las metáforas conceptuales básicas, de naturaleza cognitiva, son muy pocas; no obstante, sobre ellas se construyen modos de expresión en los que se pueden rastrear los modelos metafóricos cognitivos que las originaron (Lackoff/Turner, 1989, 50). En las expresiones animalizantes notamos que «la comprensión metafórica no es asunto de meros juegos de

palabras» (Lackoff/Turner, 1989, 50), pues se hace evidente que «el pueblo se enfunda, se macera con este sentido animalista que se nota en su hablar. Hay centenares de frases que lo muestran claro» (Plath, 1941, 6) y lo llevan a las frases cotidianas, a la literatura, a la leyenda, al espacio lúdico y al espacio de la agresión.

La otra clave para entender las animalizaciones se encuentra en un *continuum* ontológico categorial que los seres humanos utilizamos como convención cultural para dividir y explicarnos el mundo que conocemos. Es una cadena de asociaciones metafóricas que agrupa la realidad en cinco grandes categorías¹⁸, y que Lackoff y Turner llaman la gran cadena metafórica: «the basic great metaphor chain» (1989, 167). Tras estas breves nociones que no pretenden ser exhaustivas, veamos cómo se estructura esa cadena, cómo opera en nuestra vida cotidiana y a qué se debe su altísimo grado de alcance semántico:

En el modelo cultural que comprende la Gran Cadena Básica, parte de la naturaleza de cualquier ser se comparte con seres inferiores. Por ejemplo, no son nuestros instintos los que nos separan de las bestias, porque las bestias también tienen instintos. La Gran Cadena nos permite hablar de nuestros «instintos animales» y nuestras «conductas animales». A pesar de que no somos bestias, compartimos estas propiedades con ellas y no con los árboles o las algas. Son llamados «instintos animales» porque estos instintos son propiedad de las bestias y los seres superiores a ellos los poseen mientras que los seres de orden inferior no [...]. Lo que define un nivel son los atributos y comportamientos que los distinguen del siguiente nivel inferior (Lackoff/Turner, 1989, 68).

Es muy importante apuntar que los seres de menor orden tienen propiedades más rígidas, más inamovibles; así, mientras que la inteligencia es un atributo que puede o no aparecer en el hombre, es imposible decir que una planta no tiene características vegetales. El *continuum* categorial que propone *Martín Fierro* supone un orden cristiano del mundo; si lo comparamos con el *continuum* cultural que expresa la gran cadena metafórica, entenderemos que nuestro conocimiento cultural del mundo, ajustado a los valores intrínsecos de

¹⁸ En la *gran cadena metafórica* encontramos la siguiente jerarquía: «Humanos: atributos y comportamiento del orden más alto. Animales: atributos y comportamiento instintivos. Plantas: atributos y comportamiento biológicos. Objetos complejos: atributos estructurales y comportamiento funcional. Cosas físicas naturales: atributos físicos naturales y comportamiento físico natural. Cada forma de ser posee todos los tipos de atributos inferiores en la jerarquía» (Lackoff/Turner, 1989, 170-171).

nuestro pensamiento como sociedad, nos inclina a pensar una línea que empieza en el hombre y termina en el animal y que reproduce la jerarquía vertical que impera en la gran cadena metafórica, atribuyendo mayor valor al hombre por encima del animal. En el modelo cristiano de la gran cadena metafórica que sustenta el poema, hay que notar que este orden está determinado por Dios; el punto más alto lo ocupa la divinidad¹⁹.

Éste es el orden del mundo expresado en el *Martín Fierro*; su marco tradicional se rompe con las animalizaciones que consisten en una ruptura, en la promesa de libertad y de otro orden que implica una nueva visión de la animalidad.

¹⁹ Una vez revisado el complejo modelo mental que subyace a la animalización, podemos aplicarlo a la siguiente gradación: *Ricardo es un león*; *Ricardo tiene corazón de león*; *Ricardo, Corazón de León*. En estas expresiones lingüísticas, el primer elemento *mapeado* es la valentía del hombre en el instinto del león; luego, la valentía del león —«ya entendida metafóricamente en términos de un rasgo de carácter de los humanos» (Lackoff/Turner, 1989, 195)— se *mapea*, de regreso, en el dominio del hombre.

A menor orden jerárquico en las categorías, las relaciones entre los atributos y el comportamiento se vuelven más rígidas (Lackoff/Turner, 1989, 182). Por lo tanto, la relación que se traza entre el carácter de Ricardo y el instinto del león nos exige entenderla en términos de la *gran cadena metafórica*, de modo que no sólo se *mapean* los rasgos del hombre en el animal, sino que estos descansan en la rigidez¹⁹ de la especie de menor jerarquía (Lackoff/Turner, 1989, 196). La complejidad de la metáfora radica en que, como en un ejemplo similar, «los dos procesos son conversiones el uno del otro, razón por la cual se cancelan recíprocamente. Por eso parece plausible decir que *Aquiles es un león* no hace más que decir que Aquiles es valiente» (Lackoff/Turner, 1989, 196).

No es posible decir que lo que sucede en las animalizaciones es una acentuación de los rasgos que comparten el león y Aquiles, pues estaríamos ignorando que ese rasgo proviene, en primer lugar, de la categoría superior de lo humano en la gran cadena metafórica. La valentía de Aquiles, además, es un rasgo de carácter mientras que la valentía del león es un atributo de instinto. Por lo tanto, no se trata de similitudes, sino de un doble proceso metafórico (Lackoff/Turner, 1989, 198). En el caso del poema, encontraremos, las más de las veces símiles animalizantes, que, de cualquier manera, utilizan el mismo procedimiento de doble metáfora.

2. LA ANIMALIZACIÓN EN EL POEMA

a. El hombre, el varón y el carrete

A partir de los estudios de Ezequiel Martínez Estrada sobre *Martín Fierro*, civilización y barbarie han sido los polos clásicos de estudio de la obra. Al sugerir que el poema se estudie desde la perspectiva de la animalización, es necesario proponer nuevos puntos de partida: el hombre, el animal, el canto y la soledad que aparecen desde los primeros versos establecen las coordenadas en las que se desarrolla la vida del gaucho y son el punto de partida de esta tesis²⁰.

Aquí me pongo a cantar,
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela

(*Gaucho*, 1-6).

La riqueza léxica y semántica de *Martín Fierro* se manifiesta en el sentido global de la obra, pero se encuentra también en las unidades mínimas del poema. Para demostrarlo, estudiaré el caso de la palabra *hombre*, cuyas 90 apariciones logran alcances semánticos sorprendentes, que van de la referencialidad más concreta a la comparación más animalizante. Por ejemplo, encontramos una metáfora que ancla su referencia en el mundo animal: «el que por *hombre* se tiene/ ande quiera hace pata ancha²¹» (*Gaucho*, 78-79), es decir, que el valor que se le asigna a ser hombre está relacionado con la habilidad que el gaucho muestra

²⁰ «Porque si en el *Facundo* —peculiar comentario de las contradicciones entre lo vacío y lo que debe ser llenado— lo de civilización y barbarie aparece inicialmente unido por una y copulativa, hacia el momento de Roca el sentido se desplaza hacia una *o* disyuntiva. La síntesis se hace dilema. La integración que corre por cuenta del “civilizador” se desplaza hacia el “bárbaro” que debe *convertirse* o desaparecer; adscribirse a los valores del conquistador, en identificatoria sumisión o perecer» (Viñas, 1982, 73).

²¹ *Hacer pata ancha*: «frase popular con la que se expresa que se puede afrontar un peligro, una embestida» (*Diccionario Folklórico de América*). En el poema encontramos que las suertes con los naipes y los juegos de habilidad en el caballo eran parte de las costumbres de los gauchos. La locución está relacionada con el «duelo de cuchilleros, en el que los contendientes se afirman en la cancha apoyando con firmeza toda la planta del pie» (Lois, 2001, 220).

en las suertes, en especial, en las que involucran el dominio de su potro adorado. Muestra de ellos son los siguientes versos, en los cuales se subrayan la destreza y sagacidad del gaucho para someter a los animales:

Y allí el gaucho inteligente
en cuanto al potro enriendó,
los cueros le acomodó
y se le sentó en seguida,
que el hombre muestra en la vida
la astucia que Dios le dio

(*Gaucho*, 169-174).

La dominación ejercida por el gaucho es física; sin embargo, está descrita en estos versos a través de sustantivos y adjetivos referidos a la mente. El uso de la palabra *inteligente* en esta tirada, constituye un juego hábil del poeta, quien desliza adjetivos y léxico referidos a la mente para describir acciones corporales. A lo largo del poema encontramos un gran número de versos que cuestionan la perspicacia y la astucia del gaucho. La voz lírica y la voz del gaucho insisten en que éste es un ser ignorante, pero nos permiten entender que su inteligencia está relacionada con que el gaucho *conoce* a los animales, lo cual le da otras virtudes y otras condiciones, relacionadas con el simbolismo de cada animal. Por ejemplo, sabemos que la posesión de un caballo resulta ennoblecedora para su dueño. El gaucho que logra conquistar al equino demuestra que su sabiduría parte de conocimientos prácticos como hacer *boliadas*, cruzar el desierto y sobrevivir para narrar la experiencia a quienes lo escuchan en la pulpería. El entramado de ambigüedades semánticas de *inteligente* y de *hombre* permite este tipo de juegos. Sabemos que la indeterminación de significados que cruza la obra no es producto de un equívoco o del azar, pues en la imprecisión semántica que multiplica las posibles interpretaciones de cada verso está el alma del poema. Es decir, que la elección de términos polisemánticos es una de las características de las animaliza-

ciones de la obra. La convivencia de redes semánticas posibilita que haya gradaciones, que no todo símil pueda ser entendido como una animalización y que no toda animalización sea desvalorizante. Los elementos en juego determinan la sutileza o la violencia con la que se describen las distintas etapas de la vida del gaucho²².

La situación de dominio es particular del espacio del gaucho, que tiene a su disposición la creación entera para sí. Los siguientes versos constituyen una hipérbole de la vida feliz del gaucho libre con la que se comparará el resto de su trágica existencia:

Y en las playas corcoviando
pedazos se hacia el sotreta,
mientras él por las paletas
le jugaba las lloronas²³,
y al ruido de las caronas²⁴
salía haciéndose gambetas!

Ah! tiempos!... era un orgullo
ver jinetear un paisano
cuando era gaucho baquiano
aunque el potro se boliase
no había uno que no parase
con el cabresto en la mano

(*Gaucho*, 175-186).

Las imágenes que expresan el temor y el desaliento del hombre animalizado se suceden a lo largo del poema. En la siguiente cita veremos que Martín se compara con un ave de rapiña²⁵ que ronda lo podrido, lo muerto: lo que alguna vez fue su rancho. Pese a esta ani-

²² Ya se ha mencionado que las animalizaciones de la obra presentan diferencias de gradación; sin embargo, también pueden encontrarse diferencias de tono y de función del tropo animal, de acuerdo con el personaje que los produce. Por ejemplo, Vizcacha tienen una producción más burlesca y con un fin de enseñanza inmediato; Fierro utiliza animalizaciones en estilo directo, con el ánimo de ofender, o bien, dirigidas a sí; el hijo mayor produce un gran número de animalizaciones generalizadas en las que puede distinguirse un tono de denuncia, mientras que el discurso de Cruz se distingue debido a que utiliza figuras populares o reelaboraciones poéticas.

²³ *Lloronas*: «denominación de las espuelas por alusión al ruido que hacen las rodajas» (Lois, 2001, 220).

²⁴ *Caronas*: «pedazo de tela gruesa acojinado que, entre la silla o albarda y el sudadero, sirve para que no se lastimen las caballerías».

²⁵ Se trata del *carancho*, un «ave del orden de las falconiformes, de medio metro de longitud y color general pardusco con capucho más oscuro. Se alimenta de animales muertos, insectos, reptiles, etcétera. Vive desde el sur de los Estados Unidos de América hasta Tierra de Fuego» (*DLE*). Es un ave muy relacionada con creencias populares; por ejemplo, «si alguien ve un *carancho* arrastrarse por el suelo, con las alas extendidas, es anuncio de que alguien fallecerá entre los miembros de su familia. Los indios onas

malización terrible, se llama *hombre* a sí para atenuar el sentido negativo y para mantener la trabazón de sentidos antagónicos. Con ello, se logra que el alcance de las estrofas sea menos terminante.

Mi primera hipótesis fue que toda animalización era negativa, dado que caracterizaba al hombre con rasgos que devaluaban su fuerza física, su capacidad de habla, la claridad de sus pensamientos y de sus acciones o comparaba su manera de vivir con la de cualquier animal. No obstante, al analizar las combinaciones sintácticas y léxicas del poema, encontré que la animalización es un recurso que puede utilizarse en sentido positivo, negativo o irónico y que está relacionada con el universo rural del gaucho y del indio; por lo tanto, la admiración, la altanería y el amor también pueden expresarse a través de este tropo.

La manera que encuentra el poeta para expresar esta amplia gama —que va de la crueldad a la admiración— es la ambigüedad referencial (reunir en un mismo verso o estrofa vocablos de distintas redes semánticas) o sintáctica (cambiar el orden de la oración para que esconda las frases animalizantes o plantearlas de tal manera que tengan más de una interpretación). La ambigüedad que venimos explicando se extiende hasta los rasgos más intrínsecos de cada personaje. Por ejemplo, a lo largo del poema parece que la destreza del gaucho para escapar lo convierte en un hombre libre; sin embargo, las animalizaciones se presentan en estos pasajes una y otra vez, para desmitificar su hazaña y para recordarnos que Martín no está preso, pero que tampoco ha conseguido la libertad. Si la animalización

personifican al brujo Kuayeshin, quien antiguamente vivía en la tierra y dominaba a los hombres. Entre los fueguinos, cuando canta, anuncia nevadas. También entre los onas encarnaba uno de los “doctores del viento”. En San Luis se interpreta su canto como si dijera: ¡Ay, jué pucha!» (*Diccionario Folklórico de América*). «El carancho pertenece al género de los rapaces y se caracteriza por el pico grande con punta, formando un gancho débil, la cabeza cubierta con un mechón de plumas que le cae a manera de peinado hacia atrás. El cogote está cubierto por un plumaje blanquecino que simula un pañuelo atado al cuello. Sus alas son robustas, su cola larga, los tarsos desnudos, largos como dos veces el dedo medio. No tiene gracia al volar. Para alzar el vuelo o para bajar, efectúa un trote desgarbado, con las alas entreabiertas. Anida en los quimiles y cardones, o en árboles de mayor altura. Sus patas anaranjadas dan la impresión de llevar botas o polainas» (Coluccio, 2001, 70).

fuera de un solo tipo o si siempre implicara denigración, no podrían lograrse este tipo de marcas sutiles. Ese estadio intermedio se expresa a través de la convivencia de voces animalizantes y de voces que rescatan la humanidad del gaucho. Más adelante, veremos el análisis de *matrero* y sus derivados, que están hermanados semánticamente con los animales que huían al campo y se hacían salvajes. Casi todas las veces que se habla sobre la huida, se elige esta palabra pues no sólo es importante decir que el gaucho escapa, sino la manera en que lo hace. El poeta nos recuerda una y otra vez que huye como los animales montaraces. El siguiente es un buen ejemplo de la ambigüedad que recorre las zonas del poema en las que el gaucho es un ser indefinido:

Matreriando²⁶ lo pasaba
y a las casas²⁷ no venía;
solía arrimarme de día
mas lo mismo que el *carancho*,
siempre estaba sobre el rancho²⁸
espiando a la polecía.

Viva el gaucho que ande mal
como *zorro* perseguido
hasta que al menor descuido
se lo *atarasquen* los *perros*²⁹,

²⁶ *Matrerear*: «andar de matrero [...]. Retirarse los animales de los lugares habituales de pastar y beber, haciendo difícil que los dueños los tomen cuando los necesitan». Ver el análisis de *matrero* en el apartado «Los indios».

²⁷ *Casas*: «Según S. Lugones, como el rancho o casa constaba de una sola habitación, a la vivienda que tenía varias se la llamaba *las casas*» (Lois, 2001, 231).

²⁸ *Rancho*: «Era, y aún hoy lo es en menor escala, la vivienda típica de nuestra campaña [...]. Las paredes por lo común son de barro y paja, aunque las hay de cañas y cuero. El techo también es de “torta”, o sea una mezcla proporcionada de barro y diversos tipos de paja. El suelo en general es de tierra. [...] Su ubicación se hace siempre próxima a algún árbol u ombú. Complementan el rancho: el fogón, ubicado en la cocina y a cuyo alrededor se reúnen los habitantes, peones, etc., el horno [...], el aljibe o cisterna para almacenar agua de lluvia [...]. El abandono del rancho por parte de sus habitantes, al que se suma la acción destructora del viento, de las lluvias y aun de animales, transforma al mismo en una tapera, adquiriendo un terrible aspecto de desolación y ruina, en las que el alma sencilla de los paisanos puebla de imágenes extrañas e imposibles, de luces malas y de escenario de “sucedidos”. [...] Fuera de este aspecto material, el rancho sencillo y modesto, ha sido el centro de toda una literatura folklórica en prosa y verso, y ha enriquecido la paremiología criolla, síntesis de esa sabiduría práctica de los hombres que viven en contacto con la naturaleza» (*Diccionario Folklórico de América*). Es precisamente esta sabiduría la que caracteriza a Martín Fierro.

²⁹ A pesar del énfasis que ponen Félix Coluccio y Oreste Plath en que el perro es un animal muy querido por el hombre, en el poema no encontramos evidencia de esta suposición. Dice, por ejemplo, Coluccio: “el hombre del pueblo está animado por una amor entrañable a los perros. Viajeros cultos y escritores se

pues nunca le falta un yerro
al *hombre* más alvertido

(*Gaicho*, 1391-1402).

Como decíamos, la animalización también podría ser entendida como la capacidad de devenir animal, en este caso, devenir carancho o zorro. Al restar referentes de humanidad y multiplicar los referentes animales, se establece la capacidad de éste para animalizarse con consecuencias positivas y negativas. Las negativas ya se han mencionado, dentro de las positivas, encontramos la adquisición de la habilidad del zorro perseguido para huir y la capacidad del carancho para observar desde lejos. En la posible facultad de haberse animalizado, se copian los rasgos inherentes a estos animales, es decir, junto con la denigración, viene la apropiación de sus capacidades. En cambio, cuando el gaucho está acompañado, cuando es hombre plenamente, no necesita de estas capacidades y quedan solamente como parte de su caudal de experiencia. Los verbos y los referentes elegidos se alejan del espacio de los animales.

En este sentido, recordemos que varios autores han definido al gaucho como un centauro, por la relación única entre el caballo y el hombre que ha asimilado a tal grado las características de éste, que se han convertido en parte de él. La relación entre la astucia y el devenir animal se establece a partir del préstamo de características animales que le dan al gaucho un sentido de astucia y observación que lo convierte en un ser único, que multiplica sus posibilidades de sobrevivir, a pesar de encontrarse animalizado. Esta situación implica, casi siempre, una situación de pérdida de identidad, dado que la obra se ajusta a un modelo conceptual en el que el hombre es superior a los animales (por eso, a pesar de que po-

han sorprendido de la vida libre, callejera, que vive el perro [...] otros lo ven como una necesidad determinada por el medio físico geográfico: la salvaje aspereza de las montañas, lo solitario del océano, la crueldad del desierto, harían que el hombre recurriera al perro como a un compañero» (Coluccio, 2001, 231).

damos encontrar algunos rasgos positivos, los versos tienen un sentido fatalista de la situación y algunas palabras que aparecen en estos versos, *perseguido*, *descuido*, *atarasquen* y *yerro* nos dan la idea de una situación desafortunada); sin embargo, el gaucho aprende de su situación animal: más allá de la experiencia de dormir en guaridas «como el peludo», se subraya la capacidad de adaptación del personaje. Incluso ésta puede entenderse como un rito de paso, un descenso o una pérdida que implican un cambio.

En el análisis de los usos paradigmáticos de hombre, encontramos que la palabra tiene un propósito enunciativo, como en «me hice hombre de esa manera/ bajo el más duro rigor/sufriendo tanto dolor/ muchas cosas aprendí» (*Vuelta*,2763-2766); el vocablo no está exento de usos animalizantes; por ejemplo, «cuanto el hombre es más salvaje/ trata peor a la mujer³⁰» (*Vuelta*,685-686) o «el hombre no mate al hombre» (*Vuelta*,4733), que hace eco de la frase «el hombre es lobo del hombre»³¹.

Recordemos que el gaucho, inicialmente, no era cazador, sino cuidador de animales, pastor, por ello, encontramos varios ejemplos de indignación ante la ingesta de carne de caballos o yeguas. Hay un desplazamiento del hombre que cuida a los animales al hombre que los caza en la desesperación del hambre. Esta primera ruptura aleja a Fierro de los animales domésticos y lo entrega al mundo de los animales salvajes. La caza puede entenderse en el sentido animista de devorar al animal para convertirse en él. Esto puede suponer una segunda ruptura en la relación de nuestro protagonista con los animales. La compasión de

³⁰ Hay algunos rasgos sintácticos que le permiten realizar versos de mayor contundencia a Hernández. En el verso «cuanto el hombre es más salvaje/ trata peor a la mujer» el presente indicativo con valor de intemporalidad le da esta connotación.

³¹ «Hobbes (1588-1679), filósofo inglés, famoso por su obra *Leviathan*, sostiene que el hombre no tiene ningún sentimiento social por naturaleza, sino que en estado natural es “solitario, huraño, brutal y sucio, es decir, esencialmente antisocial”. La sentencia en que se apoya *homo homini lupus* (el hombre es lobo del hombre) expresa la actitud del hombre antes de entrar en sociedad» (Martínez, 2006, 48).

Fierro no es suficiente para salvar a los animales, pues a pesar de ser «el que sabe llorar» (Gaucho, 473) su posición superior le permite comerlos.

En este orden ideal, se persigue el propósito animista de hacerse del animal, en una apropiación positiva de sus rasgos. En cambio, las animalizaciones sitúan al hombre en un terreno poco seguro, en el que el devenir animal no conlleva siempre la adquisición de lo positivo, sino de los rasgos negativos de impulsividad y poca asertividad comunicativa. Entonces, reina un orden del mundo relacionado con el modelo Aristotélico-Tomista, pero hay también un devenir-animal o devenir-salvaje propio del cazador y del animista (que puede ser el indio).

En el primer capítulo se discutió la validez de la gran cadena metafórica como esquema fundamental de nuestro discernimiento. En las siguientes sextinas encontramos una aplicación de este orden jerárquico. En ella se establece la cadena ideal del gaucho, que se desencadena a partir de la mención de hombre. El modelo del *ser* y del *deber ser* que se establece en ellas prevalece a lo largo del poema, algunas veces cuestionado por los personajes en situación marginal y otras veces repetido, especialmente durante los momentos en que los gauchos están reunidos y escasean las animalizaciones.

El que vive de la *caza*
a cualquier *bicho* se atreve—
que *pluma* o *cáscara* lleve,
pues cuando el hambre se siente
el hombre le clava el diente
a todo lo que se mueve.

En las sagradas alturas³²
está el máestro principal,
que enseña a cada *animal*
a procurarse el sustento
y le brinda el alimento
a todo ser racional³³.

³² En la estrofa que comprende del verso 463 al 468 encontramos la expresión más clara de la relación entre Dios, el gaucho y los animales con respecto a la jerarquía que ocupan y al plan divino de quién puede comerse a quién.

Y aves, bichos, pejes,
se mantienen de mil modos;
pero el hombre en su acomodo
es curioso de observar:
es el que sabe llorar—
y es el que los come a todos³⁴

(*Vuelta*, 457-474).

La fuerza divina es proveedora y se encuentra en lo alto³⁵; después, está el hombre, el ser racional y emocional a quien Dios brinda el alimento y, al final, están los animales y la flora para beneficio del ser humano. Como expresión de este modelo, encontramos el verso «el hombre le clava el diente/ a todo lo que se mueve» (*Vuelta*, 461-462) que está inserto en la narración de la miseria en que vivían Cruz y Fierro tras haber cruzado la frontera. Al revisarla en el contexto gregario de su enunciación, queda claro que el acento está en la importancia del hombre como criatura de Dios; la pobreza pasa entonces a segunda plano y se destaca solamente el lugar privilegiado que ocupa el gaucho en la cadena metafórica, que le permite *clavar el diente* a todo lo que se mueve. El sentido es mostrar la superioridad del hombre por sobre los animales y, aunque para expresarlo se acude a una frase ambigua que no resalta precisamente los rasgos humanos, ésta puede entenderse como un resquicio de la etapa de animalidad vivida hasta antes de conocer a Cruz. El reverso del orden divino es el orden animal, que implica crueldad, aunque tiene sus propias leyes

El cuestionamiento a este modelo o cadena jerárquica se presenta en aquellas ocasiones en que el gaucho lamenta su destino y se pregunta qué habrá hecho para ser odiado por Dios, por ejemplo cuando exclama con ironía: «parece que el gaucho tiene/ algún pecao que pagar» (*Vuelta*, 3885-3886); sin embargo, debemos tener presente que el momento en

³³ El único ser racional que puede referirse es al hombre.

³⁴ Esto indica que es el favorito de la creación.

³⁵ Una de las estructuras metafóricas de imagen que rige nuestro pensamiento es la noción de que «más es arriba» (cf. Lackoff/Turner, 1989).

que se expresa el modelo ideal, Cruz y Fierro están juntos, lo cual permite que se redescriba el mapa vital expresado hasta ese momento. Ahora, el lugar central de la creación lo ocupa el gaucho.

A lo largo del poema encontramos versos que refuerzan este modelo conceptual y versos que lo niegan. Continuemos con el análisis de la voz *hombre* con un ejemplo que nos permite constatar, por un lado, un refuerzo del esquema jerárquico y, por otro, que las escasas apariciones de esta voz marcan algunos de los momentos cumbre de la narración lírica. El contexto de reaparición de ese orden es el momento en que Fierro, tras salvar a la cautiva³⁶ y huir con ella, recupera gran parte de su identidad, la rapidez de sus reflejos, su habilidad en la lucha y, sobretodo, la determinación de salvar a uno de sus semejantes, lo que marca una honda huella en el personaje. A partir de ello, le es devuelta su condición humana y se libera su capacidad de habla. La poesía y el canto son “la manera de cruzar el desierto”. El reconocimiento de sus capacidades le permite aconsejar a su auditorio sobre la manera correcta de cruzar el desierto. Sutilmente, deja claro que él ocupa un lugar primordial en el cosmos:

Marque su rumbo de día
con toda fidelidá
marche con puntualidá
siguiéndolo con fijeza,
y si duerme, la cabeza
ponga para el lao que va.

Oserve con todo esmero
adónde el sol aparece,
si hay ñeblina y le entorpece
y no lo puede oserver,
guárdese de³⁷ caminar
pues quien se pierde perece.

Dios le dio *istintos* sutiles

³⁶El caso de la Cautiva se analiza en otro apartado.

³⁷*Guardarse de*: «recelarse y precaverse de un riesgo [...]. Poner cuidado en dejar de ejecutar algo que no es conveniente» (DLE).

a toditos los mortales
el *hombre* es uno de tales
y en las llanuras aquellas
lo guían el sol, las estrellas,
el viento y los *animales*

(*Vuelta*, 1497-1514).

Consideremos ahora un uso único de la palabra *hombre* que aparece en el momento en que Fierro y Cruz dialogan, tras el abandono de éste de la vida militar a cambio de la vida de matrero. Sucede tras la pelea con el comando armado, en la que, tras mostrar la más completa precisión, se quedan solos. Cruz elabora un discurso para convencer a Fierro de su valor como compañero. Veamos el banquete que nos preparó Hernández:

Hagámosle *cara fiera*
A los males, compañero,
Porque el zorro más matrero³⁸
Suele cair como un chorlito³⁹;
Viene por un corderito
Y en la estaca deja el cuero⁴⁰.

Hoy tenemos que sufrir
Males que no tienen nombre
Pero esto a naides lo asombre
Porque ansina es el pastel⁴¹;
Y tiene que dar el *hombre*
Más vueltas que un carretel⁴²

(*Gaicho*, 1723-1728).

³⁸*Matrero*: el análisis del término se completa en el apartado «De salvajes, fieras y brutos: funciones y usos del léxico humano y del léxico animal».

³⁹*Chorlito*: «ave limícola de aspecto compacto, de unos 25 cm de largo, patas largas, cuello grueso y pico corto y robusto. El diseño del plumaje varía con las especies, aunque predominan los dorsos pardos o grises moteados de oscuro. Vive en las costas y fabrica su nido en el suelo» (*DLE*).

⁴⁰«Las trampas para zorros, cuyo cebo solía ser un corderito, se hacían con una armada de lazo atada a un palo con un contrapeso, fijo en una estaca» (Lois, 2001, 233). El zorro es un animal arquetípico que se relaciona con la astucia, pero también con la ambición. «Es el *zorro* [...] el principal protagonista en una serie de cuentos animalísticos difundidos por casi todo nuestro país, Bolivia y la campaña uruguaya. Puede considerarse como el símbolo de la astucia y de la viveza. Se le conoce por Don Juan o simplemente Juancito, así como al tigre, su tío, al que no pocas veces burla cruelmente, le llaman Simón. [...] El hecho de que se haya tomado al *zorro* como el representante de la picardía criolla, estriba en que es un animal astuto, que sabe fingirse muerto y aunque lo golpeen no moverá ni la piel ni los ojos, y cuando se aleje el que lo castigue se levantará maltrecho y se alejará en sentido opuesto» (*Diccionario Folklórico de América*). La pequeña alegoría, más que animalizar, pretende servir de ejemplo de lo que podría sucederles a los gauchos en caso de no poner atención y cuidado ante los obstáculos que se les presenten en el futuro, pues, no obstante su astucia, podrían perderlo todo si no ponen atención.

⁴¹*Pastel*: «convenio secreto entre varias personas, con malos fines o con excesiva transigencia» (*DLE*).

⁴²*Carretel*: en América, es un «carrete de hilo para coser» (*DLE*).

Con tal de demostrar su valor como compañero, la similitud entre las situaciones que han vivido y sobretodo que es una persona confiable, Cruz mezcla todo tipo de tropos: una animalización («hagámosle cara fiera⁴³/ a los males, compañero»), una alegoría con referencias animales («el zorro más matrero/ suele cair como un chorlito;/ viene por un corderito/ y en la estaca deja el cuero») y una cosificación⁴⁴ del gaucho («y tiene que dar el hombre/ más vueltas que un carretel»). En este último verso se compara la vida del hombre con los giros o movimientos de un carrete. Hasta este verso, los animales habían sido los únicos puntos de comparación en el habla del gaucho; de ahí la sustitución del referente animal por una cosificación no insultante. La imagen del carrete dando vueltas, mientras una fuerza externa lo jala, explica la turbulenta vida del gaucho y refleja su incapacidad para detener el movimiento vertiginoso de su destino.

La mayoría de las apariciones del término *hombre* se debe a alguna comparación que nos devuelve una imagen animalizada de éste, al confrontar la forma de vida del animal y la del gaucho, como en los versos: «ansí es que al venir la noche/ iba a buscar mi guarida⁴⁵/ pues ande el tigre se anida/ también el *hombre* lo pasa» (*Gaucha*: 1415-1418).

En cambio, cuando Fierro llega a los suyos los conocimientos llenos de sabiduría práctica que ha acumulado a través de los años, se deshace de los refranes y de las comparaciones y, por primera vez, elige referentes humanos para explicar sus pensamientos:

Debe trabajar el hombre
para ganarse su pan
pues la miseria en su afán
de perseguir de mil modos
llama en la puerta de todos
y entra en la del haragán

⁴³Véase el apartado «De salvajes, fieras y brutos: funciones y usos del léxico humano y del léxico animal».

⁴⁴Es importante que se trate de una cosificación y no de una animalización pues implica que el gaucho no tiene ninguna capacidad para detener los cambios que otros le provocan.

⁴⁵ *Guarida*: «cueva o espesura donde se guarecen los animales» (*DLE*).

(*Vuelta*, 4655-4660).

En la transmisión de conocimientos y sensatez, Martín Fierro utiliza también refranes con referencias animales; no obstante, lo que los diferencia de los que encontramos en el resto del poema, es que éstos se enuncian como actitudes que el gaucho debe evitar y no como comparaciones con su manera de actuar. Si los hijos aprenden de lo que su padre ha vivido, serán hombres de razón y no hombres animalizados:

Ave de pico encorvado
le tiene al robo afición
pero el *hombre* de razón
no roba jamás un cobre⁴⁶

(*Vuelta*, 4727-4730).

Hay dos momentos en el poema en los que encontramos que la percepción del gaucho sobre sí ha cambiado, dos instantes en los que el gaucho se humaniza; el primero, sucede cuando el recuerdo de Cruz le da fuerza a Martín para pelear con el indio y matarlo:

Un hombre junto con otro
en valor y juerza crece
el temor desaparece,
escapa de cualquier trampa
entre dos, no digo a un pampa⁴⁷
a la tribu si se ofrece

(*Vuelta*, 1177- 182).

Y otro más, hacia el final de la obra, cuando la agrupación de los suyos le permite considerarse un hombre que se expresa sin necesidad de términos ni metáforas animalizantes, a pesar de la inmensa prueba que supone alejarse de su familia nuevamente:

Les alvierto solamente

⁴⁶ Otro empleo común de frases sabias que incluyen referencias animales es: «cuando es manso el ternero/ en cualquier vaca se priende» (*Vuelta*, 427-428), que simboliza el sentir de los gauchos acerca del futuro incierto que legaron a sus hijos, tras haber partido a defender la frontera.

⁴⁷ Los indios, «de manera genérica, son llamados “araucanos” o “pampas” cuando se los recorta sobre la provincia de Buenos Aires y la Patagonia, o por el nombre de sus caciques respectivos en la etapa definida por las tácticas contrapuestas de Adolfo Alsina y del general Roca en la década de 1870» (Viñas, 1982, 83).

y esto a ninguno le asombre,
pues muchas veces el hombre
tiene que hacer de ese modo
convinieron entre todos
en mudar allí de nombre

(*Vuelta*, 4787-4792).

Perder sus nombres es sinónimo de vivir como animales. En el lenguaje está el nombre. Es evidente la falla social que no permite que la familia de gauchos pueda establecerse, que los obliga a huir solos y a perder su identidad; esto se manifiesta en las frases que se utilizan, diferentes de las que se emplean en la primera parte del poema como: «amigo es esa vida/ como vida de animales» (*Gaucha*, 1913-1914).

En algunos giros importantes del poema—pongamos por caso el pacto de confianza que establecen Cruz y Fierro— el habla se hace más específica; algunas palabras comunes como *hombre* se especializan y aparece *varones* en su lugar:«—Amigazo, pa sufrir/ han nacido los varones—» (*Gaucha*, 1687-1688). En otros momentos, el léxico especializado tiene otros fines; por ejemplo, en el canto de la vida del hijo mayor, se utiliza la palabra *varón* para extremar las condiciones de la cárcel que tienen el mismo efecto sobre el valiente que sobre el débil:

El *varón*de más agallas,
Aunque más duro que un perno
Metido en aquel infierno
Sufre, gime, llora y calla (*Vuelta*, 1943-1946).

En este último ejemplo encontramos en el uso de *varón* un aumentativo del valor de hombre que se emplea en los versos en que Martín Fierro narra la muerte de su compañero:

Aquel *bravo* compañero
en mis brazos espiró;
hombre que tanto sirvió,
varón que fue tan prudente,
por *humano* y por valiente
En el desierto murió (*Vuelta*, 931-936).

Más interesante todavía es que el gaucho se nombra *varón* cuando se prepara para defenderse del ataque de la policía que viene a apresarlo:

Yo quise hacerles saber
que allí se hallaba un varón,
les conocí la intención
y solamente por eso
es que les gané el tirón,
sin aguardar voz de preso (*Gaucho*,1517-1522)⁴⁸.

En el caso del poema, *varones* pertenece a un léxico “especializado”, la contraparte de hombre se expresa bajo los términos de mujer, hembra o madre. Dentro de la obra, *hombre* se utiliza generalmente como término masculino, excluyente de lo femenino y no como un término general que cobije a ambos géneros, pues el papel de las mujeres en la obra está relegado a ser un referente de adoración en el recuerdo y de maltrato en la cotidianidad. Dice Cruz de su mujer:

Era la *águila* que a un árbol
dende las nubes bajó,
era más linda que el alba
cuando va rayando el sol
era la flor deliciosa
que entre el trebolar creció (*Gaucho*, 1771-1778)⁴⁹.

A pesar de que en estos versos se exalta a la mujer, el sinónimo que con más frecuencia se utiliza es *hembra*; por ejemplo, «se secretiaron lashembras» (*Gaucho*, 1969) o «eran los días del apuro/ y alboroto pa elhembraje» (*Gaucho*,241-242). La mujer es vista como una subespecie o como una especie animal. Otras veces, pareciera tener un uso referencial, pues se refiere a una especie:

A los *pájaros* cantores
ninguno imitar pretiende[...]
pues la urraca apriende a hablar
pero sólo la *hembra* apriende

(*Vuelta*, 4127-4132).

⁴⁸Sin esperar a que lo llamaran, los atacó para tomarlos por sorpresa.

⁴⁹Élida Lois localizó en un estudio que Eleuterio Tiscornia «cita un cantar popular andaluz: “Eres águila real/ que en el pinar se posó/ eres más linda que el alba/ cuando va saliendo el sol”» (2001, 233).

El contexto de enunciación es el contrapunto sostenido entre Martín Fierro y el moreno, en el que éste reutiliza las palabras de su contrincante y las dota de un sentido ofensivo al decir que «sólo la hembra aprende». Así, cuestiona la virilidad de Fierro al compararlo con un pájaro femenino. Antes, Martín había dicho:

Moreno, alvierto que trais
bien dispuesta la garganta
sos *varón*, y no me espanta
verte hacer esos primores—
en los *pájaros* cantores
sólo el *macho* es el que canta

(*Vuelta*, 4115-4120).

El macho cantador es Martín y no el negro, quien comprende que se trata de un doble sentido y por eso compara el canto del gaucho con el del ave hembra. Aparecen, además, términos que podrían parecer halagos; por ejemplo, llama la atención el uso de la palabra *varón* aunque se trata de un sentido irónico.

Tenemos, por otra parte, varios ejemplos de descripciones ofensivas de la mujer, en las que se le compara con ciertos animales, como la mula, el perro o el sapo:

Cuando la *mula* recula
señal que quiere cociar
así se suele portar
aunque ella lo disimula,
recula como la *mula*
la *mujer*, para olvidar⁵⁰

(*Gaucho*, 1867-1872).

El hombre no debe creer,
en lágrimas de mujer
ni en la renguera del *perro*

(*Vuelta*, 2346-2348).

⁵⁰Es interesante ver el juego fonético que establece en el interior de la sextina una asociación entre la mula y la mujer.

El *Martín Fierro* es una obra ausente de mujeres y, sobre todo, de mujeres ausentes⁵¹. A ellas se les nombra poco y en la mayoría de los casos se trata sólo de una comparación peyorativa. Incluso cuando se trata de abstractos el trato es completamente misógino: «es Señora la justicia/ y anda en ancas del más pillo (*Vuelta*, 3395-3396)». Las únicas animalizaciones relacionadas con las mujeres son las dos anteriores; con frecuencia las mujeres se presentan como causantes o víctimas de sufrimiento.

Y allí las pobres hermanas,
las madres y las esposas
redamaban cariñosas
sus lágrimas de dolor

(*Vuelta*, 3481-3484).

Nada importa que una madre
se desespere o se queje
que un hombre a su mujer deje
en el mayor desamparo;
hay que *callarse*, o es claro,
que lo quiebran por el eje

(*Vuelta*, 3487-3492).

Es piadosa y diligente
y sufrida en los trabajos:
talvez su valer rebajo
aunque la estimo bastante;
mas los indios inorantes
la tratan al estropajo

(*Vuelta*, 709-714).

Estos versos establecen un contraste entre el amor del gaucho por la mujer (casi inexistente en el poema) y el desprecio del indio que maltrata a las chinas⁵² y a las prisioneras. En los siguientes versos se anticipa la crueldad del indio, que evita la huida de las mujeres cautivas lastimándoles los pies.

Se llevaban a las cautivas,
y nos contaban que a veces
les descarnaban los pieses

⁵¹El único personaje perfilado y completo es la Cautiva que se estudiará en el siguiente capítulo.

⁵²*China*: mujer del gaucho y del indio.

a las pobrecitas vivas

(*Gaicho*, 513-516).

Como conclusión, en el siguiente fragmento se resumen las causas y las consecuencias de la animalización y se menciona la fuerza divina de la que el gaicho parece olvidado y quedan evidenciadas dos causas fundamentales de la animalización negativa: el silencio y la soledad.

Sin poder decir palabra⁵³
sufre en silencio sus males
y uno en condiciones tales
se convierte en animal,
privado del don principal
que Dios hizo a los mortales

(*Vuelta*, 2007-2012).

Pues que de todos los bienes,
en mi ignorancia lo infiero,
que le dio al hombre altanero
su divina Majestá;
La palabra es el primero,
el segundo la amista

(*Vuelta*, 2019-2024).

Puede constatarse que los rasgos señalados como características de la animalización se encuentran expresados de manera literal en el poema.

El que se halla en desventura
busca a su lado otro ser;
pues siempre es bueno tener
compañeros de amargura

(*Vuelta*, 2039-2042).

En este verso encontramos un refuerzo más de que la agrupación de iguales y el canto alejan a Fierro de los referentes animalizantes.

Y en las profundas tinieblas
en que mi razón existe,
mi corazón se resiste

⁵³ El gaicho no logra comunicar sus pensamientos, su sabiduría práctica, sus intenciones ni su dolor hasta que encuentra a Cruz, a la Cautiva y a su familia.

a ese tormento sin nombre
pues el hombre alegra al hombre,
y el hablar consuela al triste

(*Vuelta*, 2049-2054).

b. De salvajes, fieras y brutos: funciones y usos del léxico animal

Los tropos animales relacionados con la caracterización del indio, de la Cautiva y del gaucho nos servirán como ejemplo de la convivencia de las esferas del léxico animal y el humano, del uso de atributos para crear estas metáforas y del vínculo entre animalización y otredad.

Las siguientes citas muestran que, desde el punto de vista de Fierro⁵⁴, el indio no tiene la misma capacidad para hablar o cantar que él, dado que su lenguaje se reduce a rugir y dar alaridos.

Antes de aclarar el día
empieza el indio a aturdir
la pampa con su rugir

(*Vuelta*, 475-477).

La Indiada todita entera
dando alaridos cargó

(*Gaicho*, 555-556).

Aquel indio furibundo
lanzó un terrible alarido

(*Vuelta*, 1342-1343).

David Viñas, quien menciona que «nada de lo que se dice en *La vuelta* del indio es nuevo: ni situaciones ni detalles ni epítetos. Se está estereotipando al “salvaje”» (1982, 161). A lo largo de la obra encontraremos varios ejemplos del desprecio que manifiesta Martín Fierro por *los otros*.

La aversión que siente por los indígenas se debe a que, debido a la Campaña al Desierto⁵⁵, con la que se busca la apropiación del territorio ocupado por los indios, se le ha im-

⁵⁴ Las animalizaciones están estudiadas desde la perspectiva de la voz lírica. Dado que los hechos están narrados desde la perspectiva de los gauchos, es necesario tomarlos como eje.

puesto al gaucho pelear contra ellos y defender la frontera, el espacio que separa el territorio nacional, del terreno de los otros, quienes, en respuesta, organizan violentos «malones»⁵⁶ para recuperar sus tierras. Estas acciones fueron vistas con reprobación, como si no fueran la reacción esperada ante la invasión de las tierras que habitaban:

La campaña de Rosas⁵⁷ durante el gobierno de Balcarce será el antecedente en que se apoyará más tarde Roca⁵⁸. Pero Rosas no puede consolidar definitivamente el éxito pues el país no tenía población ni recursos para llenar el extensísimo territorio arrebatado a los indios y conquistado al desierto. Luego las guerras civiles y el conflicto con Francia e Inglaterra impiden toda nueva iniciativa en la frontera sur. Y después de Caseros todas las tentativas resultan frustradas. Entonces son los indios quienes avanzan sobre las estancias y poblados de la campaña. [...] En ese periodo que va desde 1852 hasta 1879⁵⁹, el indio aparece como invencible, soberbio, poderoso, lleno de recursos, dueño y señor de las pampas, ora negociando hábilmente, como consumado diplomático que era⁶⁰, ora haciendo guerra en el terreno que él elige, venciendo siempre, aun después de episódicas derrotas. Es que, cualesquiera sean sus virtudes o defectos, ninguno de los gobiernos que se suceden desde Caseros puede resolver el gran problema (Sommi, 1979, 9).

La lucha por las tierras fue un conflicto largo y violento, que encontró justificación teórica en el pensamiento liberal de la época, que sugería imitar el ejemplo de las acciones realizadas en Estados Unidos para marginar a los indígenas. El hombre blanco y cristiano emprende entonces una serie de acciones militares, sostenidas por un aparato teológico y racista que le da la razón sobre la legitimidad de pelear la pampa. El progreso positivista

⁵⁵ «La consolidación de los grandes latifundios, la previa desposesión de los indios en zonas hasta entonces alejadas de los centros tradicionales se nos aparece como un implacable movimiento de colonialismo interno. Tópico familiar: el Poder sobre la exacción; la acumulación encabalgada en el saqueo. Connotado por los factores coyunturales de estabilización de las oligarquías, reajuste de las fronteras y catalización de los estados nacional-burgueses. Jubilosa colección del liberalismo. Pero a la que corresponde agregar la colisión de un positivismo esclerosado en un darwinismo social impregnado [...] que sirve para justificar en primer lugar, el sometimiento de los indios y, en segundo lugar, la expropiación indiscriminada de sus antiguas tierras. Pero sobre todo, para algo que ha sido eludido, atenuado o lisa y llanamente silenciado, que es el asesinato racial en la Argentina» (Viñas, 1982, 43-44).

⁵⁶ *Malón*: la recuperación del territorio indígena era considerado como una invasión al territorio de los blancos.

⁵⁷ Juan Manuel de Rosas fue un estratega militar que anticipó la Campaña al Desierto. Su estrategia fue criticada por su sucesor Roca, quien con un ejército más completo y con acciones más fuertes, en 1879 arrebató los últimos territorios a los indígenas.

⁵⁸ Julio Argentino Roca, *El Conquistador del Desierto*, fue el ideólogo y militar que completó la apropiación del territorio de los indígenas. Fue un político importante y presidente de la nación argentina en dos ocasiones.

⁵⁹ *Martín Fierro* fue escrito en 1872 y 1879, respectivamente.

⁶⁰ Por ejemplo, Calfucurá, el dirigente de los indígenas que consolidó la recuperación de las tierras, escribió varias cartas para defender el derecho de su gente de habitar los territorios en pugna. A su muerte, la conquista blanca se consolidó, pues no hubo otra figura que organizara los diferentes grupos de indígenas en rebelión con tanta eficacia como él (cf. Viñas, 1983).

justifica el mejoramiento del mundo a través de la eliminación de los indígenas. En palabras de los conquistadores:

Puede ser muy injusto exterminar salvajes, sofocar civilizaciones nacientes y conquistar pueblos que están en posesión de terreno privilegiado; pero gracias a esta injusticia, la América en lugar de permanecer abandonada a los salvajes, incapaces de progreso, está ocupada hoy por la raza caucásica⁶¹, la más perfecta, la más inteligente, la más bella y la más progresiva de las que pueblan la tierra (Sarmiento, *O.C.*, t. II, p. 214, *apud* Viñas, 1982, 57)



El indio, visto desde la perspectiva criolla como un obstáculo al progreso, se convirtió en el enemigo de la patria, en el ser bárbaro y primitivo, adornado de leyendas sobre su

⁶¹ Se refiere a la raza blanca. Sobre el tema de la supuesta superioridad racial se escribieron numerosos estudios en los cuales se explicaban los atributos de la raza blanca, por ejemplo, el *Tratado de legislación ó exposición de las leyes generales: con arreglo a las cuales prosperan, decaen o se estancan los pueblos* de Carlos Comte, publicado en Barcelona en 1836.

crueldad. El «salvajismo del indio», sustentado en que es pagano, lo colocó en la misma posición ontológica del animal salvaje; en otros casos, se le consideró aliado del demonio.

Para pelear por las tierras, se inició un lentísimo proceso que en algunas ocasiones involucró a los gauchos en la defensa del gobierno, mientras que en otras se igualó su situación con la del indio. En el caso específico del poema, los indios son el obstáculo de Martín Fierro para ser libre, pues la leva lo obliga a defender el territorio de sus ataques. Además, no puede negarse el racismo que subyace en el fondo de la ideología del gaucho en la obra, que le hace ver al animal⁶² en el otro.

Las razones para animalizar al indio son, en primer lugar, que no es cristiano ni blanco, y que habita las tierras que ellos desean poseer, lo que resulta incómodo para los intereses de los nuevos dueños de la tierra. Además, el indio no tiene manera de justificar su derecho a poseer la tierra, excepto la de haber nacido en ella; en cambio, los herederos del virreinato de la Plata cuentan con la certeza de las bulas alejandrinas, los documentos pontificios que acreditaron a los conquistadores ibéricos como dueños de todo lo que no le perteneciera a otro cristiano en la conquista de América. En consecuencia, la sangre europea justificaba que los terratenientes exigieran su derecho a exterminar a los que estaban ocupando un territorio que, a la luz de las teorías positivistas, no les pertenecía. Vemos un extracto de la bula *Inter caetera* de 1493:

Por todo ello pensáis someter a vuestro dominio dichas tierras e islas y también a sus pobladores y habitantes reduciéndolos –con la ayuda de la divina misericordia– a la fe católica [...], os requerimos atentamente a que prosigáis de este modo esta expedición y que con el ánimo embargado de celo por la fe ortodoxa queráis y debáis persuadir al pueblo que habita en dichas islas a abrazar la profesión cristiana sin que os espanten en ningún tiempo ni los trabajos ni los peligros, con la firme esperanza y con la confianza de que Dios omnipotente acompañará felizmente vuestro intento. [...] Y haciendo uso de la plenitud de la potestad apostólica y con la autoridad de Dios omnipotente que detentamos en la tierra y que fue concedida al bienaventurado Pedro y como vicario de Jesucristo, a tenor de las presentes, *os donamos, concedemos y asignamos perpetuamente*, a vosotros y a vuestros herederos y sucesores en los reinos de Castilla y León, todas y *cada una de las islas y tie-*

⁶²El racismo se estudia en el capítulo 3, dedicado a la sátira y la animalización.

rras predichas y desconocidas que hasta el momento han sido halladas por vuestros enviados y las que se encontrasen en el futuro y que en la actualidad no se encuentren bajo el dominio de ningún otro señor cristiano, junto con todos sus dominios, ciudades, fortalezas, lugares y villas, con todos sus derechos, jurisdicciones correspondientes y con todas sus pertenencias; y a vosotros y a vuestros herederos y sucesores os investimos con ellas y os hacemos, constituimos y deputamos señores de las mismas con plena, libre y omnímota potestad, autoridad y jurisdicción⁶³ (Alejandro VI : Bula Inter Caetera «La primera bula»).

Las razones políticas, religiosas y económicas expuestas beneficiaban al blanco. En el poema, el elevadísimo número de animalizaciones se fundamenta en el modo en el que el soldado gaucho ve al indio, quien lo tiene preso en el límite de la frontera. La presencia de los indios impide la libertad del gaucho cuando es alejado de su hogar para enfrentarlos, después, cuando los pampas lo capturan al cruzar la frontera. La defensa del territorio es una lucha constante del gobierno en contra de los indígenas⁶⁴, pues son ajenos a la composición social del país, de la que el gaucho supuestamente es parte. No obstante, los gauchos son utilizados como carne de cañón para enfrentar al objeto de temor, el indio veloz y cruel. El rencor hacia un gobierno injusto se proyecta en estos personajes. Por otra parte, el desdén por el indio rivaliza con la admiración que siente el gaucho por su manera de montar a caballo y de bolear: «el indio cuando individualizó el caballo del hombre, del conquistador (antes lo creyó un todo), dominó en tal forma la bestia que no necesitó montura ni bridas» (Plath, 1941, 5). Esta admiración, hermana del rencor, se justifica porque en cada uno de sus movimientos el indio hace alarde de la libertad que Martín no posee, al grado de que éste huye de la leva y, tras complicar su situación social, toma junto con Cruz el cami-

⁶³ La traducción hecha proviene «del texto de la bula *Inter caetera* que nos ofrece la obra *America pontificia primi saeculi evangelizationis, 1493-1592*, ed. Joseph Meztler I, Vaticano, 1991, 71-75. Traducción, introducción y notas de Fr. Ricardo W. Corleto» («La primera bula»).

⁶⁴ La aparente solución fue que: «hacia 1880 el desarrollo económico del país —desarrollo de la ganadería y de la agricultura—, la expansión del capital extranjero, los constantes peligros que desde el exterior amenazan a la Patagonia, empujan con fuerza inusitada a la solución del problema [...]. Cuando Roca se hace cargo del ministerio de guerra ya tiene elaborado su plan. [...] Ahora se puede mover el ejército de línea en una ofensiva general sobre el desierto [...]. Y ha llegado también el momento en que por fin, para esos esforzados, abnegados, sacrificados jefes y soldados de los contingentes de frontera, acaben los sufrimientos. Pálido reflejo, en toda su formidable grandeza poética, son los versos de José Hernández» (Prado, 1979, 8-11).

no hacia la frontera, con el fin de internarse en las tierras donde reinan los indios, pensando que ahí encontrará la ansiada libertad. La paradoja de temor y admiración se lleva a su máxima expresión al convivir con ellos y se expresa desde un punto de vista distinto, pues el enfoque político de Hernández ha cambiado⁶⁵. Aun así, en ambas partes del poema el gaucho se diferencia del indio cruel, animalizado y violento que describe.

Como jinete el indio *era*. Aunque relativamente. El cristiano de a caballo veía en el indio montado no a un individuo abierto a todas las posibilidades, sino a un objeto únicamente considerable en tanto participaba de la precaria validación de un estereotipo. Esto es, del repertorio de cualidades ya fijadas previamente por la mirada del *gentleman*-conquistador o por el margen limitado de atributos de sí mismo que el blanco estaba dispuesto a conceder en el otro. Tanto como para que la resistencia de los indios no se descalificara a un grado tal que, vencerlo, no refractara ningún mérito sobre el propio vencedor (Viñas, 1982, 87).

Si el indio no fuera un gran jinete y un gran peleador, enfrentarlo no requeriría de la fuerza de Fierro; se hace tanta insistencia en las cualidades del indio, para mostrar cómo las supera el gaucho. Por ello, el odio y el asombro que causan estos personajes se alternan a lo largo del poema. Los indios apresan a Cruz y a Fierro y los separan durante varios años. Por si fuera poco, el indio está peleando un margen, pero tiene un territorio; el gaucho, en cambio, primero defendió un territorio del que es rechazado y ahora está cautivo en el espacio del enemigo. Todo esto orilla a Martín a reducir a su enemigo. Tiene que dejar claro que el gaucho, aunque no tenga de su lado al destino, a la suerte o a Dios, posee la ventaja de la palabra sobre el indio, pues se expresa que el indio no logra establecer éxito comunicativo. Se expresa, pero no se comunica. La palabra es vista como una herramienta y en los versos que cito enseguida veremos que se combinan la desesperación por las cualidades del indio con una contundente crítica a sus costumbres. En el fondo de sus palabras, están los

⁶⁵ Se ha estudiado de manera profunda el cambio de tono de *La Vuelta*, en el cual, la recriminación audaz de la primera parte se diluye en argumentos de resignación, sin embargo, el eje de desolación, de injusticia y de soledad no se pierde a lo largo de la obra. «En siete años ha cambiado la situación histórica en la que se ha impuesto un imaginario gauchesco, ha cambiado la voz (la del político, la del escritor, la del personaje) y se han reformulado, en consecuencia, no sólo el aparato enunciativo sino también contenidos del mensaje»(Lois, 2011, xxxiv).

argumentos de exterminio que estaban en boga en el contexto de la obra. Martín parece reflejar el rencor y el racismo que ha aprendido y lo proyecta en todos los que no son sus iguales.

El indio lo arregla todo
con la lanza y con los gritos⁶⁶.

Tiemblan las carnes al verlo
volando al viento la cerda⁶⁷
—la rienda en la mano izquierda
y la lanza en la derecha—
ande enderieza abre brecha
pues no hay lanzazo que pierda

(*Gaicho*, 485-492).

Y el indio es comotortuga
de duro para espichar⁶⁸,
si lo llega a destripar
ni siquiera se le encoge;
luego sus tripas recoge,
y se agacha a disparar

(*Gaicho*, 505-510).

En esta dupla de temor y admiración, José Hernández desarrolla un complejo juego de sentidos: la fascinación por la rapidez y precisión en el ataque está muy cerca de ser una descripción peyorativa de un ser que no es humano, pues puede levantarse de una herida mortal y seguir combatiendo; no sentir dolor físico está estrechamente vinculado a su incapacidad de sentir compasión ni respeto por otros seres humanos. Los argumentos racistas aluden frecuentemente a la ausencia del dolor; por ejemplo, en el caso de las mujeres, se decía que no sentían dolor al parir.

⁶⁶ Los gritos, el son repetitivo de sus cantos y el nulo dominio del español (única lengua reconocida como oficial) caracterizan el lenguaje del «salvaje».

⁶⁷ *Cerda* es parte del léxico animal; se utiliza para describir la velocidad del caballo, aunque también puede entenderse que es la cabellera del indio y no la del caballo la que se mueve con el trote.

⁶⁸ *Espichar*: herir.

La crueldad del indio lo animaliza; por ello, la importancia de la siguiente estrofa es crucial, pues a lo largo del poema encontraremos varias referencias a la orfandad y el abandono. Estos animales, cuyo carácter está igualado con el del indio, son ejemplo de ello:

Es para él como juguete
escupir un crucifijo
pienso que Dios los maldijo
y ansina el ñudo desato;
el indio, el *cerdoy* el *gato*,
redaman sangre del hijo⁶⁹

(*Vuelta*, 733-738).

La estrofa anterior hace alarde del paganismo del indio, quien no muestra respeto por los símbolos de la religión del gaucho, lo cual remarca lo primitivo de sus costumbres y justifica su eliminación de la pampa. En los siguientes versos podemos ver cómo el indio es incapaz de sentir apego por los suyos. Con tal de diferenciarse del indio y su carácter, el gaucho olvida la misoginia que había arrastrado a la largo del poema para mostrar que él, a diferencia del indio, respeta a las mujeres:

Cuanto el hombre es más *salvaje*
trata peor a la mujer

(*Vuelta*, 685-686)

Es piadosa y diligente
y sufrida en los trabajos:
talvez su valer rebajo
aunque la estimo bastante;
mas los indios inorantes
la tratan al estropajo.

Echan la alma trabajando
bajo el más duro rigor
el marido es su señor,
como tirano la manda
porque el indio no se ablanda
ni siquiera en el amor.

No tiene cariño a naidas
ni sabe lo que es amar

⁶⁹La frase tiene ecos bíblicos, pues en el Catolicismo, el misterio de la muerte de Cristo reside en que Dios permite que se derrame la sangre de su hijo para salvar a la humanidad, en cambio, los indios la derraman sin sentido, lo que enfatiza su animalidad.

(*Vuelta*, 709-722).

En cambio, el indio es violento con ellas. Fierro afirma que vio a un indio «degollar una chinita/ y tirársela a los perros» (*Vuelta*, 989-990) y describe un ritual que lo escandaliza:

Son *salvajes* por completo
hasta pa su diversión
pues hacen una junción
que naides se la imagina;
recién le toca la china
el hacer su papelón

(*Vuelta*, 679-684).

Hacen un cerco de lanzas,
los indios quedan ajuera
dentra la china ligera
comoyeguada en la trilla,
y empieza allí la cuadrilla⁷⁰
a dar güeltas en la era⁷¹

(*Vuelta*, 745-750).

El único fin de este pasatiempo animalizador es maltratar a la china:

A un lao están los caciques⁷²,
capitanejos y el trompa⁷³;
tocando con todo pompa
con un toque de fajina⁷⁴;
adentro muere la china,
sin que aquel círculo rompa.

Muchas veces se les oyen
a las pobres los quejidos;
mas son lamentos perdidos

⁷⁰*Cuadro*: «en la faena de la esquila, conjunto de esquiladores propiamente dicho o de *tijeras*. Deriva de la distribución en “cuadro” que a veces adoptan los esquiladores en el tendal para facilitar el movimiento de los auxiliares: alzador, latero, ayudante» (*Diccionario Folklórico de América*). Se trata de un uso irónico del término.

⁷¹*Era*: «espacio de tierra limpia y firme, algunas veces empedrado, donde se trillan las mieses» (*DLE*).

⁷²*Cacique*: «jefe de alguna tribu de indios, elegido por lo común por características excepcionales de su fuerza física, valor y astucia. En la historia de nuestro país, y hasta la conquista del desierto, muchos de ellos fueron protagonistas de acontecimientos trascendentales. De sus condiciones morales, de su vida íntima, de sus pasiones, se ocupa ampliamente Mansilla en su *Excursión a los indios ranqueles*» (*Diccionario Folklórico de América*).

⁷³*Trompa*: *trompa de línea*, de acuerdo con el *Diccionario de palabras argentinas*, es el «instrumento musical divulgado en el ejército y nombre del ejecutante». En estos versos, se utiliza de manera irónica para referirse al indio que lleva el ritmo en el rito salvaje de maltratar a la china.

⁷⁴*Fajina*: «En el ejército, toque militar para ir a comer» (*DLE*).

alrededor del cercao
en el suelo están mamaos⁷⁵
los indios dando *alaridos*

(*Vuelta*, 745-762).

La palabra *suelono* tiene un vínculo directo con la animalidad; sin embargo, tenemos referentes culturales suficientes para saber que es el lugar de la denigración y el espacio de los animales⁷⁶. Si a esa espacialidad sumamos la posición y la falta de conciencia del indio, queda claro que nos encontramos ante una situación que equipara al indio con el animal, sobre todo, porque *alarido* nos remite, primero, a la red semántica animal y después, en un uso hiperbólico, a la del léxico humano. En el verso «primero entierran las prendas/ en cuevas como peludos⁷⁷»(*Vuelta*, 481-482) se presenta una situación similar: aunque *cuevano* alude a un espacio exclusivamente animal, la frase «como peludos» propicia un contexto animalizante que resemantiza el verso⁷⁸.

La animalización del indio tiene también la función de humanizar al gaucho, quien al haber andado en su territorio conoce de cerca sus costumbres terribles y cae en la cuenta de que debe separarse y distinguirse de él a como dé lugar. Hay que entender que, «al vencer al

⁷⁵*Mamado*: borracho. Una vez más el alcohol aparece como el agente de acciones necias y violentas que se cometen en la obra.

⁷⁶ Encontramos estas referencias en *La Biblia*:

Por haber hecho esto,
maldita seas entre todas las bestias
y entre todos los animales del campo.
Sobre tu vientre caminarás, y polvo
comerás todos los días de tu vida (Gén., 3: 14-18)

⁷⁷*Peludo*: «Varios son los nombres con que se lo designa en Santiago del Estero: *armadillo*, *quierquincho*, *quierquincho bola*, *mulita*, *pichi*, *balagate*, *miquilo basurero*. Todo depende de su tamaño y características. Su carne es sabrosa y da origen a la persecución de este animal. Y la cacería del pichi es el deporte favorito de muchachos campesinos. Tiene una armadura de escama o concha., flexible y elástica, que lo cubre hasta la cabeza y que en el caso de la mulita sirve para fabricar charangos. Las patas quedan libre de esta armadura y están dotadas de largas uñas. Corre con bastante velocidad y cava la tierra para enterrarse tan velozmente como cuando corre. [...] Todo para él es alimento, pero prefiere los residuos y la carne putrefacta. Por eso lo llaman *basurero*» (Coluccio, 2001, 223).

⁷⁸ «El quirquincho o peludo es un pequeño mamífero que vive en cuevas que construye muy rápidamente» (Coluccio, 2001, 246).

indio que lo estorba en su huida [...], el protagonista exorciza *sus propios elementos* “*bárbaros*”». Es decir, se deshace del «indio que tiene metido dentro» (Viñas, 1982, 163).

En la descripción de los indios encontramos auténticas zonas de ambigüedad, pues se presentan usos del léxico animal y el léxico humano que rivalizan en una misma estrofa y, a veces, en un mismo verso, por ejemplo:

Vino un Indio echando espuma,
y con la lanza en la mano,
gritando: “Acabau cristiano
metau el lanza hasta el pluma”

(*Gaicho*, 579-582).

Echar espuma por la boca es un juego de correspondencias entre la enfermedad de la rabia y la furia con la que el indio asaltaba a los gauchos fronterizos, lo que, de acuerdo con Élidea Lois (2001, 225), es una clara animalización. Se hace énfasis en la pronunciación anómala de los indios que simboliza la pérdida parcial de un atributo esencial del hombre: su capacidad de comunicarse, no por que no tengan lenguaje, sino porque no se les escucha.

Los gauchos no están exentos de este tipo de situaciones:

En su boca no hay razones
aunque la razón le sobre,
que son campanas de palo⁷⁹
las razones de los pobres

(*Gaicho*, 1375-1378).

Palabras como *salvaje*, *fiero* y *bruto* funcionan como léxico animal por el contexto en el que operan. Las causas de esta extensión semántica son culturales y políticas y muestran la cosmovisión del gaucho, quien acude a los referentes del mundo que domina para explicarse los fenómenos que necesita comprender.

Desde esta perspectiva, reparemos en que Martín Fierro canta que:

⁷⁹ «Según Eleuterio Tiscornia, se trata de una adaptación de este antiguo refrán: “A consejo ruin, campana de madero”» (*apud* Lois, 2001, 231).

estaba el indio arrogante
con una cara feroz»

(*Vuelta*, 1137-1138)

pero también nos dice que:

se cruzan por el desierto
como un animal feroz
dan cada alarido atroz
que hace erizar los cabellos»

(*Vuelta*, 577-580).

Veamos el comportamiento de *fiera* en los versos relacionados con el transcurso de los tres años que Fierro pasó con los indios. La siguiente sextina describe una imagen en la que se recurre a lo animal para describir la presteza del personaje:

La bola en manos del indio
es terrible y muy ligera
hace de ella lo que quiera
saltando como una cabra
mudos⁸⁰ sin decir palabra⁸¹,
peleábamos como *fieras*

(*Vuelta*, 1279-1284).

Lo más interesante de este conjunto de versos es la animalización del último verso, expresada en términos de *nosotros*. Al elegir esta persona para expresar la acción, Martín se reúne en un mismo grupo con su contrincante. Pese a ello, bien pronto aparecen las diferencias: «cuanto él más se enfurecía/ yo más me empiezo a calmar» (*Vuelta*, 1279-1280). Se hace evidente que la victoria del gaucho sobre el indio no es sólo física, sino que es una acción que cataliza su liberación física y espiritual, aunque sea de manera momentánea. Si

⁸⁰ «¿La Argentina no tiene nada que ver con los indios? ¿Y con las indias? ¿O nada que ver con América Latina? Y sigo preguntando ¿No hubo vencidos? ¿No hubo violadas? ¿O no hubo indias ni indios [...] ?¿Qué implica que se los desplace hacia la franja de la etnología, del folclore o, más lastimosamente, a la del turismo [...]? Por todo eso me empecino en preguntar: ¿no tenían voz los indios? ¿O su sexo era una enfermedad? ¿Y la enfermedad su silencio? ¿Se trataría, paradójicamente, del discurso del silencio?» (Viñas, 1982, 12).

⁸¹ En la obra, Martín y el indio habitan esferas de comunicación que jamás se tocan, excepto en el momento en que un indio se convierte al cristianismo y ayuda a Cruz y Fierro a escapar. El resto del tiempo comparten un silencio que se deriva de la animalidad perenne del indio y de la animalización del gaucho.

Martín puede vencer a un indio, los puede vencer a todos, pues recordemos que en este segmento del poema el indio está colectivizado⁸².

Las descripciones del poema nos entregan a un personaje individualizado, el gaucho, que antagoniza con la colectividad del indio. Para constatarlo, revisemos el uso de *salvaje*, otro vocablo medular en la obra, que hemos clasificado como una animalización lexicalizada, ya que es una expresión cuyo uso denigrante no es exclusivo del poema; sin embargo, se reserva como sinónimo de indio⁸³, lo cual nos da claves sobre su uso. Esta manera de nombrarlo procede de la traslación léxica y de atributos que va de «animal salvaje» a «indio salvaje». Que *salvaje* sea el núcleo y no el calificador tiene mayor fuerza que la adhesión de un adjetivo calificativo.

A continuación, se muestra la gama de sentidos que logra el poeta a partir del uso de esta palabra. Se parte del uso más enunciativo: «por hablar de los salvajes/ me olvidé de la junción» (*Vuelta*, 743-744) al más pragmático: «y esos bárbaros salvajes/ no podrán hacer más daño» (*Vuelta*, 671-672), en el cual se recurre a la suma de adjetivos animalizantes⁸⁴ para lograr un efecto más contundente. En todos los casos, se trata de animalizaciones, dado que la repetición y el contexto en que se producen no dejan la menor duda de que, aun si

⁸² Los indígenas están vistos casi siempre como colectividad (el siguiente subcapítulo está dedicado al tema). Las acciones particulares no los distinguen del resto. Ninguno está caracterizado de manera particular y los versos refuerzan continuamente el sentido colectivo y animal de sus acciones:

A cada respuesta nuestra
uno hace una exclamación
—y luego en continuación
aquellos indígenas *feroces*—
cientos y cientos de voces
repiten el mismo son

(*Vuelta*, 319-324).

⁸³ Sobre todo en *La Vuelta* encontramos que se identifica a los indios con la voz *salvaje*.

⁸⁴ «Esos horrores tremendos/ no los inventa el cristiano/ ese *bárbaro inhumano*,/ sollozando me lo dijo,/ “me amarró luego las manos/ con las tripitas de mi hijo”» (*Vuelta*, 1111-1116).

se trata de un sinónimo, podría favorecerse *pampa* y no *salvaje* ni *bruto*, que mantienen los rasgos mencionados.

Estas palabras igualan a gauchos e indígenas, mientras que en otras ocasiones su presencia ayuda a diferenciar las cualidades del gaucho de los defectos del indio.

El que maneja las bolas,
el que sabe echar un pial,
y sentársele a un bagual
sin miedo de que lo baje,
entre los mismos salvajes
no puede pasarlo mal

(*Gaucho*, 2257-2262).

Por ejemplo, Cruz acude a estos versos para defender su valor y el de su compañero ante la perspectiva de huir. Como vemos, recupera la capacidad de domar al animal, es decir, de convertir al animal salvaje en un animal domesticado, lo cual lo devuelve a la categoría de hombre hábil y valiente. El mismo sentido mantiene el verso «y me *atropelló* el salvaje⁸⁵» (*Vuelta*, 1196). La palabra marcada en cursivas se utiliza para explicar el movimiento poco acertado del indio⁸⁶. A pesar de que se ha reconocido su altísima capacidad de ataque, el indio falla, debido a que la ira no le permite actuar adecuadamente o a que Martín es demasiado rápido, tanto, que no hay comparación animal que valga. Una posibilidad es que se haya hecho tanta insistencia de las cualidades del indio para mostrar cómo las supera Martín Fierro.

Más adelante, aparece una animalización climática que recurre a dos sustantivos animalizantes para caracterizar al indio cuando está a punto de morir. El referente cristiano, que se ha repetido a lo largo de la narración, da mayor intensidad al verso:

⁸⁵Otro ejemplo de uso de *salvaje*, como nombre, sucede cuando Martín y Cruz pasan la frontera, «cayendo por fin del viaje/ a unos toldos de salvajes» (*Vuelta*, 203-204).

⁸⁶En el subcapítulo dedicado al ataque satírico, veremos que en otro encuentro de Martín Fierro con la otredad, personificada por el moreno, hay un uso similar de *atropellar*: «Ahí nomás pegó el de hollín/ más gruñidos que un chanchito/ y pelando un envenao/ me *atropelló* dando gritos» (*Gaucho*, 1187-1190).

Y el salvaje, como *fiera*
disparada del infierno

(*Vuelta*, 1331 -1332).

Para justificar la marginación del indio del territorio nacional y la diezma de sus grupos durante la conquista de la tierra, en la Campaña del Desierto, se les relacionó con prácticas diabólicas, justificando esta relación en los ritos que practicaban. El hombre blanco era aquel enviado por Dios para salvar al indio cristianizándolo o para exterminarlo, si se negaba por el peligro que suponía tener cerca la presencia del salvaje⁸⁷, que tenía relación directa con el demonio.

En el uso de *bruto* hay también una elipsis, aunque parece más bien un caso de sinonimia impuesta entre indio y bruto⁸⁸.

No sabe aquel indio bruto
que la tierra no da fruto
si no la riega el sudor

(*Vuelta*, 604-606).

Aunque es imposible defender que se trata de una animalización plena⁸⁹, mantiene la carga semántica de animalidad. El uso cotidiano y continuo o lexicalizado de una frase no le resta poder asociativo, ya que la asociación que la originó permanece vigente. Que sea

⁸⁷ La tradición del hombre salvaje tiene antecedentes culturales antiquísimos; de acuerdo con José Pedrosa: «el mito del hombre salvaje, es decir, del hombre que tiene una parte física, moral o social de animal, hunde sus raíces en innumerables y venerables tradiciones culturales de todo el mundo [...]. Los mitos acerca de hombres y de pueblos salvajes, que han quedado también encarnados en las leyendas medievales acerca del llamado *Merlin silvestris* —el adivino convertido en pájaro—, en el *Robinson Crusoe* —el hombre civilizado convertido en náufrago salvaje— de la inmortal novela de Daniel Defoe, en el *Tarzan of the Apes* (*Tarzán de los monos*) creado en 1912 por el norteamericano Edgard Rice Burroughs [...] o en la moderna épica norteamericana —literaria y cinematográfica— sobre la conquista del Oeste, en que muchas veces es difícil distinguir si es más salvaje el *cow-boy* (apréciese la composición animal-humano del nombre: «hombre de la vaca») inseparable de su veloz cabalgadura o el indio portador de nombres como *Toro Sentado* o *Caballo Loco*, conocedor de los augurios animales, y jinete igualmente experimentado sobre impresionantes caballerías» (Pedrosa, 2002, 182). Véase la bibliografía de Roger Bartra sobre el tema, por ejemplo *El mito del salvaje*.

⁸⁸ Bruto quiere decir *animal*, “bestia irracional”.

⁸⁹ Por ello, la clasifiqué como animalización lexicalizada.

parte de nuestro vocabulario cotidiano no significa que haya perdido la conexión cognitiva que la originó; al contrario, es tan efectiva, que se vuelve una parte común de nuestra habla, lo cual sólo demuestra lo viva que está (cf. Lackoff y Turner, 1989). El tratamiento del indio como animal es una marca cultural racista que se fundamenta en prácticas de jerarquización social. Una de las maneras que encuentra de expresarse es a través de estas animalizaciones lexicalizadas. Podemos evidenciar que José Hernández acude de manera frecuente a esta voz, cuya incidencia semántica en el poema se acerca bastante a la de *salvaje*:

Estaban irresolutos
quien sabe qué pretendían
por los ojos nos metían
las lanzas aquellos brutos

(*Vuelta*, 219-222).

Como comen estos brutos

(*Vuelta*, 852).

[...] qué bruto

(*Vuelta*, 2455).

De nuevo el indio y el gaucho comparten el mismo tratamiento animalizante:

Si uno aguanta es gaucho bruto⁹⁰
si no aguanta es gaucho malo

(*Gaucho*, 1379).

Por su parte, *bruto* es una animalización que se utiliza para describir la crueldad del indio:

Las bolas las manejaba
aquel bruto con destreza

(*Vuelta*, 1213-1214).

⁹⁰En este caso, en que se utiliza como adjetivo para calificar al gaucho, encontramos una animalización negativa en la que se iluminan los rasgos de falta de razón e inocencia, no de impulsividad ni crueldad.

Se revisará el comportamiento de *matrero* y sus derivados, no porque estén relacionados con los indios, sino porque su funcionamiento es similar al que se ha estudiado en palabras como *salvaje* y *feroz*. *Matrero* se destina casi siempre para hablar del gaucho. En primera instancia, no habría razones para considerar su aparición como un contexto animalizante.

Félix Coluccio señala que *matrero* se dice:

del hombre que se interna en las zonas inhóspitas huyendo por lo común de la justicia, a la que sabe hacer frente si es descubierto.

«Hay un tipo de gaucho que anda nómada sin tener china, ni hogar, ni nada; es un gaucho degenerado. Sus pillerías, sus pugilatos, sus asaltos le han hecho célebre en muchas leguas a la redonda. Este es el *matrero*, quien sabe manejar admirablemente el facón y en todos los lances sale ileso. Se bate con la policía y consigue escaparse. No teme a nadie, su coraje es inaudito. Su casa es la selva umbrosa, el matorral oscuro, donde pululan las negruras de la noche, el bosque donde el sol no llega porque no puede romper la penumbra oscura de las hojas, el pajonal donde silba el viento y quema el rubio y flamígero Apolo»⁹¹.

Sin embargo, en la definición de *matrere* encontramos el vínculo con el mundo animal que mantiene este vocablo: «Andar de *matrero* [...]. Retirarse los animales de los lugares habituales de pastar y beber, haciendo difícil que los dueños los tomen cuando los necesitan» (Coluccio, 1969), encontramos el vínculo con el mundo animal que mantiene este vocablo. Éstas son algunas de las apariciones que sugieren un trasfondo animalizante en su uso: el gaucho es «más *matrero* que el venao» (*Gaicho*, 1428); los «sacó como yeguada *matrera*» (*Gaicho*, 558).

«Y seré gaucho *matrero*» (*Gaicho*, 1100), nos dice Martín Fierro. Llama la atención que aunque la frase «gaucho *matrero*» es frecuente en el poema, guarda distinto sentido en cada una de sus apariciones. En el verso 1428, se refiere al carácter receloso y asustadizo del venado y más adelante, en «vos sos un gaucho *matrero*» (*Gaicho*, 1523) se acusa a éste con el mismo calificativo que él se ha impuesto, por ser fugitivo de la ley.

⁹¹Desgraciadamente, Coluccio no dice de quién toma la singular cita con que completa la definición de *matrero*.

Pueden presentarse elisiones de «animal matrero», en las que la palabra se sustantiviza, e incluso admite derivaciones: «matreriando lo pasaba» (*Gaicho*, 1391); «que no tiene el que es matrero/ nido, ni rancho, ni asiento» (*Gaicho*, 2009); «no hay matrero que no caiga, / ni arisco⁹² que no se amanse» (*Vuelta*, 3331-3332).

¿Qué sucede cuando la alteridad no es amenazante sino positiva? Se analizará primero el caso de Cruz y luego el caso de la Cautiva.

Revisemos el léxico y las comparaciones que caracterizan a Cruz, cuya vida tiene muchos puntos de encuentro con la de Martín Fierro⁹³. Desde la perspectiva de las animalizaciones, la función de Cruz es fundamental, pues su aparición es un catalizador de cambios en el

⁹²*Arisco*: «dicho de una persona o de un animal: áspero, intratable» (*DLE*).

⁹³ El encuentro del matrero y el perseguidor fue recreado en el magnífico cuento «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)» por Jorge Luis Borges. El siguiente extracto introduce al personaje que nos ocupa: «En 1869 fue nombrado sargento de la policía rural. Había corregido el pasado; en aquel tiempo debió de considerarse un hombre feliz, aunque profundamente no lo era. (Lo esperaba secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin escuchó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo.) Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: es el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre. Los hechos ocurrieron así:

En los últimos días del mes de junio de 1870, recibió la orden de apresar a un malevo, que debía dos muertes a la justicia. [...] Cruz había olvidado el nombre del lugar; con leve pero inexplicable inquietud lo reconoció... El criminal acosado por los soldados, urdió a caballo un largo laberinto de idas y de venidas; éstos, sin embargo, lo acorralaron la noche del doce de julio. Se había guarecido en un pajonal. La tiniebla era casi indescifrable; Cruz y los suyos, cautelosos a pie, avanzaron hacia las matas en cuya hondura trémula acechaba o dormía el hombre secreto. Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento. El criminal salió de la guarida para pelearlos. Cruz lo entrevió terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara. Un motivo notorio me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Éste mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya le estorbaban. Comprendió que su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desaforada llanura; Cruz arrojó por la tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro (Borges, 1957, 55-57)».

discurso de Fierro y Picardía: Fierro abandona los usos animalizantes y Picardía se propone corregir la vida de estafador que llevaba hasta enterarse de que Cruz fue su padre. Dice Picardía:

Y supe con alegría
que era el autor de mis días
el guapo sargento Cruz.

Yo conocía bien su historia
y la tenía muy presente
sabía que Cruz bravamente
yendo con una partida,
había jugado la vida
por defender a un valiente

(Vuelta, 3550-3558).

Yo juré tener enmienda
y lo conseguí de veras;
puedo decir ande quiera
que si faltas he tenido
de todas me he corregido
dende que supe quién era

(Vuelta, 3565-3570).

A continuación se verán las diferencias en el uso del léxico animal entre el pasado, cuando la policía llega a apresarse a Martín y el presente de la enunciación, cuando los gauchos matreros están juntos y deciden cruzar la frontera, hacia el territorio de los indios. Las funciones del léxico se modifican en el momento de contar sus recuerdos, ya que el pasado multiplica las animalizaciones. En la narración del gaucho solo, cuando el personaje se encuentra más animalizado, encontramos una sucesión de tropos, relativas al zorro y al carancho:

Matreriando lo pasaba
y a las casas no venía
solía arrimarme de día
mas lo mismo que el carancho,
siempre estaba sobre el rancho
espiando a la polecía.

Viva el gaucho que ande mal
como zorro perseguido

hasta que al menor descuido
se lo atarasquen los perros,
pues nunca le falta un yerro
al hombre más alvertido

(*Gaicho*, 1391-1402).

En la siguiente estrofa aparecen referencias plenas. El gaucho se compara con los animales y narra la manera en que ellos se comunican. Subraya la ironía de que, aunque duerme en los mismos lugares y en las mismas condiciones que ellos, el gaucho no tiene con quién desahogarse:

Bala el tierno corderito
al lao de la blanca oveja,
y a la vaca que se aleja
llama el ternero amarrao
pero el gaucho desgraciao
no tiene a quien dar su queja

(*Gaicho*, 1409-1414).

Nos encontramos algunos de los tropos animales más desoladores del poema:

Ansí es que al venir la noche
iba a guscar mi *guarida*
pues ande el *tigre* se *anida*
también el hombre lo pasa

(*Gaicho*, 1415-1418).

Y al campo me iba solito
más matrero que el *venao*
como *perro* abandonado
a buscar una tapera,
o en alguna vizcachera
pasar la noche tiraio

(*Gaicho*, 1427-1432).

Estas son las animalizaciones más contundentes de la obra. En la que sigue, el gaucho hace suya una acción que sería más propia de un perro o de un caballo, un acto instintivo de cualquier animal: cambiar la posición de las orejas ante un ruido que llama su atención. Se trata del grito del chajá, sumamente emblemático para la tradición popular:

Me encontraba como digo

en aquella soledá⁹⁴
echando al viento mis quejas
entre tanta escuridá
cuando el ruido del chajá
me hizo *parar las orejas*

(*Gaicho*, 1469-1474).

Coluccio proporciona una definición de *chajá* que explica la naturaleza, características y mitos relacionados con el ave:

El chajá es un ave de costumbres monógamas que vive por lo común en las llanuras, en las vecindades de lagunas o ríos. Aunque tiene la facultad de volar muy alto, tal como ocurre con las grandes rapaces, es frecuente verla correr como las gallinas y criarse sin dificultad en las chacras y estancias.[...] Según una versión uruguaya de Flangini, la leyenda del chajá [dice que] un indio llamado Yaguaty fue designado por sus compañeros de tribu para que atalayara desde un bichadero la costa, pues se presentía que llegarían invasores blancos. La consigna era que si se avistaban debía gritar: *¡Cha-há! ¡cha-há!*, que en lengua indígena significa: “¡vamos!” Pasaron varias lunas cuando el indio fue sorprendido por el enemigo y herido de muerte. Avanzó éste por entre peñas y árboles, mientras que del corazón de aquél se levantó un ave de color grisáceo que ostentaba un adorno de plumas sobre su frente y un cuello negro como símbolo de dolor. Irguióse sobre sus patas rojas y se puso a gritar casi de inmediato: *¡Cha-há! ¡cha-há!*, avisando al resto de la tribu para que estuviera alerta. Cuando finalizó el combate con el invasor, los indígenas buscaron afanosamente a Yaguaty, pero sólo hallaron su cadáver y junto a él al ave que había emergido de su corazón, y que aún hoy, cuando ve seres extraños una voz ancestral le arranca ese *¡Chahá!* que salvó otrora a toda la nación (2001, 84-86).

Las supersticiones recogidas por el investigador están relacionadas con la adquisición de las características del animal: si se posee una parte de su cuerpo, como una pluma, se adquieren sus virtudes; por eso se dice que «durmiendo con una pluma de chajá debajo del colchón el que lo haga tendrá un oído fino y alerta (2001, 86)». Se le considera también un ave cuyo canto augura males, lo que se justifica en la razón etimológica de sus raíces: «*cha*, admiración por el anuncio y la sospecha; *ha*, el que hace la cosa, causa, complicidad, intento, ir y venir» (2001, 86). Coluccio menciona que hay dos menciones del chajá como ave anunciadora. La primera aparece en *Santos Vega*:

Pero, eso sí los primeros
que anuncian la novedá
con toda seguridad,
cuando los indios avanzan,
son los chajaces que lanzan
volando *¡Chajá! ¡chajá!*. (Coluccio, 2001, 86)

⁹⁴ La soledad es uno de los marcadores de animalización en el poema.

La segunda en el poema de José Hernández, en la que el perseguido se distingue muy poco de un animal o un gusano:

Como lumbrizme pegué
al suelo para escuchar

(*Gaicho*, 1469-1476).

Al punto me santigüé
y eché de ginebra un taco⁹⁵,
lo mesmito que el mataco⁹⁶
me arrollé con el porrón

(*Gaicho*, 1493-1496).

Los pelos se me erizaron

(*Gaicho*, 1513).

Los atributos que se eligen para caracterizar al gaicho se han ido perfilando hacia animales señalados culturalmente como indeseables y físicamente desvalorizados, ya sea por rozar el suelo o por estar relacionados con la carroña. El resto del léxico animal que aparece da cuenta de que, más que apresar a Martín, la intención de los policías era cazarlo. Son presas de caza:

Y se apiaron en montón
como a perro cimarrón
me rodiaron entre tantos,
yo me encomendé a los santos
y eché mano a mi facón

(*Gaicho*, 1538-1542).

Es interesante ver los elementos de caracterización animal que aparecen en la descripción de la lucha contra el grupo de hombres armados:

A otro que estaba apurao
acomodando una bola,
le hice una dentrada sola,
y le hice sentir el fierro,
y ya salió como el perro

⁹⁵*Taco*: un trago de alcohol.

⁹⁶*Mataco*: «*Tolipeutes conurus*». Especie de armadillo al que se conoce también como *quirquincho bola*, pues su única defensa consiste en «hacerse bola» recogiendo la cabeza, la cola y las patas sobre el vientre y presentando el caparazón al enemigo que lo ataca» (*Diccionario Folklórico de América*).

cuando le pisan la cola

(*Gaicho*, 1549-1554).

Dos de ellos que traiban sables
más garifos y resueltos
en las hilachas envueltos
enfrente se me pararon,
y a un tiempo me *atropellaron*
lo mesmo queperros⁹⁷ sueltos

(*Gaicho*, 1561-1566).

Las comparaciones degradantes son un indicio del pésimo estado moral en el que se encontraba Fierro tras haber asesinado a dos hombres y después de la desaparición de su familia:

Se vino como si fuera
paleque de atar *terneros*
pero en dos tiros certeros
salió aullandocampo ajuera

(*Gaicho*, 1581-1584).

El más engolosinao
se me apió con un hachazo,
se lo quité con el brazo
de no, me mata los piojos⁹⁸

(*Gaicho*, 1597-1600).

Una indicación muy sutil de que el gaicho va ganando la pelea es que él tiene *pie* y el enemigo *pata*. Las frases hechas se eligen también por su contenido léxico:

Hasta que pude hacer *pie* [...]
metió la *pata* en un hoyo

(*Gaicho*, 1616-1619).

⁹⁷Todas las veces que se hace referencia a un perro en el poema es con sentido negativo: de burla, de desprecio o de maltrato. En 30 versos se presentan tres comparaciones negativas: una contra sí mismo y otras dos en contra de la autoridad.

⁹⁸ Se trata de una metonimia en la que se enfatiza la muerte de los piojos y no de la persona.

En este momento de la lucha⁹⁹, Cruz deserta y se une a Martín Fierro, lo que disminuirá las animalizaciones. No obstante, éstas no cesan hasta que Cruz se gana la confianza de su compañero. Tras ello, deciden proseguir juntos hasta la frontera:

Yo les hice otra embestida¹⁰⁰
pues entre dos era robo;
Cruz era como lobo¹⁰¹
que defiende su guarida

(*Gaicho*, 1629-1632).

Y a poco andar dispararon
lo mismo quesabandija

(*Gaicho*, 1637-1638).

Tras estos versos comienza la gradación hacia la humanización del gaucho, matizada, pues como se ve a continuación, no parece muy humano dejar que los caranchos se coman a los muertos.

Dejamos amontonaos
a los pobres que murieron,
no sé si los recogieron
porque nos fuimos a un rancho,
o si tal vez loscaranchos¹⁰²
ahi no más se los comieron

(*Gaicho*, 1651-1656).

En las descripciones desaparecen los animales o se utilizan como referente. Los versos que siguen se refieren a que, mientras Cruz y Fierro se contaban sus vidas, iban tomando de la misma botella:

Al pichel, y por más señas,
íbamos como cigüeñas
estirando lospescuezos

(*Gaicho*, 1666-1667).

⁹⁹Las animalizaciones caracterizan también a los soldados.

¹⁰⁰ El contexto de aparición del verbo *embestir* es frecuente en los toros como en «El toro embistió al torero» o «ese toro no embiste» (*DLE*).

¹⁰¹Se perfilan los rasgos de celo y protección por sobre la rapacidad del canino.

¹⁰² Recordemos que Martín era como el *carancho* que sobrevolaba el área de su pago. Es interesante que sea este animal el que vengue a Fierro al comerse a los policías muertos tras la lucha.

En el siguiente canto, Cruz narra su vida, en la que también se presentan animalizaciones. La primera aparición: «Yo sé hacerme el chango rengo/ cuando la cosa lo exige» (*Gaucha*, 1703-1704), remite a una frase coloquial, cuyo significado, «aparentar inocencia o disimular», es muy conocido. (Lois, 2001, 233). Otras animalizaciones muestran la astucia del gaucho para sacar ventaja, por ejemplo «hagámosle cara fiera/ a los males compañero» (*Gaucha*, 1717-1718). En el discurso de Cruz hay más animalizaciones que en el discurso de Fierro:

En la güella del querer
no hay animal que se pierda

(*Gaucha*, 1747-1748).

Grandemente lo pasaba
con aquella prenda mía
viviendo con alegría
como lamoscaen la miel (*Gaucha*, 1765-1768).

Así, se aleja al personaje del referente animal. Se trata de una señalización tenue y positiva, ya que no denigra la manera de amar del gaucho, aunque la expresa a través de un tropo animal.

Cuando describe al adúltero que se fue con su esposa, Cruz dice:

En mi rancho se pegó
lo mesmo que *saguaipé*¹⁰³

(*Gaucha*, 1788-1789).

No me gusta que otrogallo
le cacaree a mi gallina¹⁰⁴

(*Gaucha*, 1807-1808).

Tenía el viejito una cara
de ternero mal lamido¹⁰⁵

¹⁰³ *Saguaipé*: «gusano parásito que origina estragos en el ganado lanar. Enfermedad causada por este parásito» (*Diccionario de palabras argentinas*).

¹⁰⁴ Tropo que pone de relieve la situación vivida entre Cruz, la china y el comandante conquistador.

¹⁰⁵ De acuerdo con Lugones, la frase alude a la fisonomía de un ternero que ha sido lamido por su madre, por lo cual, su barba estaría desaliñada (Lois, 2001, 233).

(*Gaicho*, 1813-1814).

Y como nunca al que manda
le falta algún adulón
uno que en esa ocasión
se encontraba allí presente
vino apretando los dientes
comoperrito¹⁰⁶ mamón

(*Gaicho*, 1831-1836).

Las mujeres, dende entonces,
conocí a todas en una
ya no he de probar fortuna
con carta tan conocida:
mujer yperraparida¹⁰⁷
no se me atraca ninguna!

(*Gaicho*, 1879-1884)

Tampoco el verbo *culebriar* está utilizado en sentido negativo; Cruz compara la rapidez y la habilidad de las culebras para salir victoriosas con su respuesta a los ataques del amante de su esposa y de un amigo de éste.

Él me siguió menudiando
más sin poderme acertar,
y yo, deleculebriar
hasta que al fin le dentré
y ahí o más lo despaché
sin dejarlo *resollar*¹⁰⁸

(*Gaicho*, 1843-1848).

¡Es zonzo el cristiano macho¹⁰⁹
cuando el amor lo domina!

(*Gaicho*, 1855-1856)

Y le dije: –«Pa su agüela
han de ser esas perdices»¹¹⁰

(*Gaicho*, 1861-1862).

¹⁰⁶El adjetivo mamón implica la debilidad e inocencia de las crías.

¹⁰⁷ Comparación misógina, dado el sentido denigrante que tiene el perro en la obra, que alude a que las mujeres abandonan a los esposos y a los hijos, como en el caso de Fierro y Cruz.

¹⁰⁸El verbo puede ser «dicho de una persona o de un animal: absorber y expeler el aire por sus órganos respiratorios» *DLE*.

¹⁰⁹Aunque cristiano había tenido siempre una connotación positiva, aquí su función es sólo ser sinónimo de hombre; el adjetivo macho lo animaliza.

¹¹⁰La frase hace eco de un refrán popular (Lois, 2001, 234).

En el canto 11 continúa la narración de la vida de Cruz antes de que conociera a Fierro, con quien tiene en común la profunda soledad en la que viven y el historial de asesinatos que los marca. Los siguientes versos muestran la riqueza de usos animalizantes, en este caso para describir la labor del poeta:

Sale un verso y en la puerta
ya asoma el otro el hocico

(*Gaicho*, 1901-1902).

A partir del verso 1903 comienza la narración de las penas vividas por Cruz y reaparecen las animalizaciones:

Me refugié en los pajales,
anduve entre los cardales
como bicho sin guarida
pero, amigo, es esa vida
como vida de animales

(*Gaicho*, 1911-1914).

Al clímax de animalización, siguen los planes de vida de Cruz. Existe evidencia sobre la humanización de Fierro tras el discurso de Cruz, pues mientras le cuenta a Fierro cómo podrían obtener la libertad, puede notarse que los animales, en ese estado de ensoñación, están de nuevo bajo el dominio del hombre:

Andaremos de matreros¹¹¹
si es preciso pa salvar
nunca nos ha de faltar
ni un güen pingo pa juir

(*Gaicho*, 2071-2074).

La disminución de animalizaciones y el cambio de perspectiva de las que aparecen señalan la importancia del devenir animal del gaicho.

Yo le pediré emprestao
el *cuero* a cualquiera *lobo*

(*Gaicho*, 2079-2080).

¹¹¹ *Matrero* ha perdido aquí su sentido negativo animalizante.

En la siguiente animalización el gaucho habla de sí con orgullo y contrasta esta percepción con la que tiene el resto de la sociedad de él:

Lo miran al pobre gaucho
como carne de cogote¹¹²»

(Gaucho, 2095-2096).

Hago mi *nido* ande quiera
Y de lo que encuentro como
Me echo tierra sobre el *lomo*¹¹³
Y me ápeo en cualquier tranquera

(Gaucho, 2085-2088).

Observemos los elementos del último canto, en el que Martín se contagia del optimismo de Cruz. Hay un importante cambio temático y referencial:

Dios formó lindas las flores
delicadas como son
les dio toda perfección
y cuanto él era capaz
pero al hombre le dio más
cuando le dio el corazón.

Le dio claridad a la luz,
juerza en su carrera al viento,
le dio vida y movimiento
dende el *águila* al *gusano*
pero más le dio al cristiano
al darle el entendimiento

(Gaucho, 2161-2166).

Las animalizaciones negativas han desaparecido por completo y el orden jerárquico de la creación ha quedado restablecido: Martín explica el modelo perfecto de Dios sin necesidad de animalizarse y construye el plan que les permitirá vivir lejos del maltrato y de la persecución. Nuevamente aparece la palabra como el atributo humano por excelencia.

¹¹²Al final del canto aparece una animalización de connotación negativa que señala que los políticos crean un gran barullo de promesas, pero no invierten sus bienes en mejorar la situación del país. Se entiende también que el habla de los superiores es como la del ave bulliciosa, hasta que tienen que dar resultados: «pero hacen como los teros/ para esconder sus niditos [...] / ellos a la enfermedad, / le están errando la cura» *Gaucho*, 2133-2136). Los teros esconden su nido y gritan lejos de él para confundir a sus depredadores.

¹¹³ Se trata de un ejemplo positivo de devenir animal.

Y aunque a las aves les dio
con otras cosas que inoro
esos piquitos como oro
y un plumaje como tabla
le dio al hombre más tesoro
al darle una lengua que habla

(*Gaicho*, 2167-2172).

Se acaba el silencio. La poesía de este momento poco tiene que ver con las palabras atropelladas con que Martín intentó defenderse en el primer tomo de la obra. La compañía le hace ver su realidad desde una perspectiva distinta:

Y dende que dio a las *fieras*
esa juría tan inmensa,
que no hay poder que la venza
ni nada que las asombre.
¿Qué menos le daría al hombre
que el valor pa su defensa?

(*Gaicho*, 2173-2178)

Esta vuelta al canto del hombre completo, a la creación de Dios es transitoria y se desvanece pronto; en el momento en el que los gauchos deben continuar el camino y dejar las reflexiones. Cuando termina la ensoñación, vuelven algunas animalizaciones, aunque en ningún caso se compara a los gauchos con animales degradantes. Encontramos algunos ejemplos positivos y algunas combinaciones; por ejemplo, en tan sólo 39 versos nos encontramos con una gradación que se ancla en una animalización sutil:

Ya no soy pichón muy tierno
y sé manejar la lanza

(*Gaicho*, 2187-2188).

Y algunos tropos animales positivos:

Los dos somos güena *yunta*

(*Gaicho*, 2210).

Más adelante, aparecen seis menciones neutras de animales al servicio del gaucho:

De hambre no pereceremos
pues sigún otros me han dicho

en los campos se hallan bichos
de los que uno necesita
gamos, matacos, mulitas
avestruces y quirquinchos

(*Gaicho*, 2215-2220).

Finalmente, en el extremo de la animalización positiva encontramos la personificación de un animal que toma como modelo al gaucho:

Ha de ser gaucho el ñandu¹¹⁴
que se escape de mis bolas

(*Gaicho*, 2225-2226).

En *La vuelta* se desvanecerá el momentáneo optimismo que inyectó Cruz en Martín Fierro. Estos versos explican que el gaucho ha aprendido lo necesario para sobrevivir a los indios:

El que maneja las bolas
el que sabe echar un pial,
y sentársele a un bagual
sin miedo de que lo baje,
entre los mismos salvajes
no puede pasarlo mal

(*Gaicho*, 2257-2262).

Tras el estudio de las animalizaciones que caracterizan al personaje del indio y de los cambios léxicos que produce el encuentro con Cruz, puede preguntarse qué sucede cuando el gaucho se encuentra ante una nueva posibilidad de salvación anímica.

En el canto 10 del segundo tomo, se produce un cambio importante. El regreso parcial de la identidad del gaucho le permite confiar en su sabiduría y transmitirla a los suyos; incluso, Martín Fierro señala que el hombre tiene un lugar importante en el plan divino. ¿Cuál es el detonante que permite esta humanización? El cambio sucede poco después de la

¹¹⁴Ñandú: nombre del avestruz americano. «Su buche desecado y disuelto en agua es utilizado en farmacopea campesina para combatir la dispepsia. El bálsamo de huevo de ñandú se emplea aún para hacer fricciones. El «pelo de ñandú» ha sido empleado como eficaz remedio en el tratamiento de la sordera y otras afecciones del oído, por considerarse que las virtudes de su oído, extremadamente fino, se transmiten al enfermo» (Coluccio, 2001, 200).

muerte de Cruz, que entristece a Martín Fierro. ¿Qué acción le permite sobreponerse a la pérdida y volver a cruzar la frontera para reencontrarse con los suyos?

El tópico del hombre que domina a los animales se repite cuando el gaucho se acompaña de la Cautiva, un personaje clásico del romanticismo argentino que retoma Hernández en su obra.

Turbios confusos y rojos
se presentan a sus ojos
cielo, espacio, Sol, verdura
quieta insondable llanura
donde sin brújula vaga.
Más, ¡ah! que en vivos corceles
un grupo de hombres armados
se acerca: ¿serán infieles,
enemigos? No, soldados
son del desdichado Brian.
Llegan, su vista se pasma;
ya no es la mujer hermosa,
sino pálido fantasma;
mas reconocen a la esposa
de su fuerte capitán.
Creíanla cautiva o muerta¹¹⁵ (Echeverría, 2007, 83).

En el poema de Esteban Echeverría se narra la tragedia de una familia que se desintegra y muere a consecuencia de la crueldad de los indios y de su fallido intento por escapar de ellos.

En el *Martín Fierro*, el protagonista y la Cautiva caminan juntos. El gaucho la salva, tras prometerle que escaparían juntos, en un pacto sin palabras. Fierro se enfrenta al indio que tiene presa a la Cautiva y huye de las tolderías tras haberlo matado. Una vez a salvo, aparecen unos versos en los que aconseja al oyente sobre la correcta instrucción de los caballos. No estamos ante un hombre denigrado, sino ante un hombre racional, conocedor de su habilidad y que domina los animales. La comunicación es un requisito para que aparezca la efímera felicidad del gaucho. El detonante para la humanización es un intercambio de mi-

¹¹⁵ El poema se titula «La Cautiva» y aparece publicado en 1837 en el libro *Rimas*.

radas que libera el potencial humano de Martín Fierro y lo hace romper la racha de diez años de violencia y desolación que lo tenía preso.

El pacto se establece una tarde en que el gaucho pasea por el campamento de los indígenas lamentando la muerte de Cruz; mientras observa los toldos, es testigo accidental de la tortura de una mujer extranjera. En todas las ocasiones en las que el gaucho había establecido algún tipo de diálogo, había fallado. Desde el punto de vista del autor del poema, hay una diferencia radical entre los gauchos y los indios:

En las tolderías Martín Fierro aparece como lo que realmente es: un heterodoxo, los indios en cambio, son herejes. Ahí reside lo diverso que va de un “matrero” a un “bárbaro” y de un gaucho montonero a un indio infiel. [...] Si el drama central de Martín Fierro se instauró sólo entre dos infiernos distintos en diverso grado de culpa y condena, el de los indios respecto de los blancos es una querrela entre dos universos. de ahí que al gaucho se lo persiga, se lo utilice, se lo humille, se lo condene o se lo exilie; al indio lisa y llanamente, se lo elimina (Viñas, 1982, 159 -160).

Pareciera que diferenciarse de los indios es una marca de humanidad. Por ello, la importancia de la mirada que rescata a Martín es que lo coloca en contacto con un igual: en el momento en que la ve, sabe que ambos son distintos del otro, del indio.

En cuanto al punto llegué
quedé enterado de todo
al *mirarla* de aquel modo
ni un instante titubí

(*Vuelta*, 1119-1122).

Y me clavo una *mirada*
como pidiéndome amparo
yo no sé lo que pasó
en mi pecho en ese instante [...]
para entendernos los dos
la *mirada* fue bastante

(*Vuelta*, 1133-1140).

El tema, las referencias y el estilo de este canto contrastan con los anteriores, en los que abundaron las animalizaciones. Después del intercambio de miradas, Fierro se decide a salvar a la mujer y a huir del territorio de los indios.

Nos encontramos en el momento de la libertad, que en el caso del gaucho, siempre es parcial, ya que Fierro tiene una deuda con la justicia por haber huido del campamento militar y por haber matado al gaucho altanero y al moreno. La muerte del indio no pesa en su conciencia. En este contexto de gradual humanización (que significa ser distinto del indio, ser buen cristiano, ser compasivo, estar acompañado, salvarse) aparece la descripción del trato que dan los gauchos y los indios a los caballos, los consejos para adiestrarlos y para no perderse en el desierto.

El *outlaw* latinoamericano [...] luego de su larga incursión en el espacio «salvaje», del otro lado, más allá de las fronteras adopta un ademán de sumisión. La única conversión posible en esa zona realmente suponía una situación límite [...]: que la conversión se hiciera inversión; esto es, no pasarse como Cruz, poniéndose junto al rebelde, sino haciéndose indio. Y [...] perderse realmente. No ya «cruzar al otro lado», sino quedarse allí para siempre. Al fin de cuentas, la «barbarie» —una vez transitada en su infinitud carente de exigencias y de presiones, vertiginosa, excesiva, para un cristiano, por lo tanto— conduce a esa figura en rebeldía, mediante el cansancio que brota en el interior mismo de la experiencia, a la resignación y a la apatía de los suyos. O en la apología de la reconciliación. El sublevado se troca en modelo. [...] Porque pese a todo, desde los versos iniciales hasta las últimas estrofas se mostró como un «cristiano»: así se entiende con mayor precisión el tono de conjuro que ostenta el extenso pasaje dedicado al indio en *La vuelta*: no quedarse ahí—parece cuchichearnos el poema—, no terminar allí, no morir entre indios, no morir como un indio, no caer en la tentación (Viñas, 1982, 163).

Coincido con David Viñas, quien señala que el vencimiento del indio, además de ser el paso necesario en el discurso político de Hernández, implica el cambio ontológico de Martín que pierde el salvajismo, el barbarismo, lo animal y lo impuro.

La figura de la Cautiva enlaza la animalidad de Martín con su humanización. Desde la escena en que el gaucho derrota al indio y huye con ella, el léxico animal tendrá un fin meramente referencial, es decir, los animales no aparecen en comparaciones, símiles ni metáforas, sino como referentes plenos, dominados, administrados y conocidos por el gaucho.

Mi caballo le ofrecí
era un pingo que alquirití
y donde quiera que estaba
en cuanto yo lo silbaba¹¹⁶
venía a refregarse a mí

¹¹⁶ Este tipo de acciones aluden a un proceso de domesticación de los animales del gaucho, que implica que él ha rebasado la categoría animal.

(*Vuelta*, 1378-1382).

Y era un pingo como galgo
que sabía correr boliao

(*Vuelta*, 1387-1388).

Tras la huida, las animalizaciones desaparecen por completo. Incluso para describir las acciones del indio. Por ejemplo, Martín nos dice que «el pampa educa al caballo» (*Vuelta*, 1395). Ya no interesa describir su carácter violento, sino que, si viene al caso para ilustrar cómo se debe tratar a los caballos, se menciona. Además de darle un nombre no animalizante, se deja de lado la descripción del ser sanguinario y violento y se destaca su habilidad para domar al potro. No significa que se le considere “humano”, sino que el énfasis de esta parte está en describir a los caballos, no al indio.

En este contexto también encontramos un uso referencial de *cuero* que en otros momentos de la obra tenía el sentido de «piel del hombre». En el caso de los siguientes versos es sólo referencial: «y como trompo en la boca,/ da güeltas sobre de un cuero¹¹⁷» (*Vuelta*, 1399-1400). Nos dice Plath que «“en cuero” se le llamaba al desnudo o “calato”. Se refiere indudablemente al cuero del animal»(1941, 9).

El foco de atención de estas sextinas está en las características del animal y en las acciones que el hombre conocedor debe realizar para domarlo:

Lo várea en la madrugada:
jamás falta a este deber;
luego lo enseña a correr
entre fangos y guadales;
¡ansina esos animales
es cuanto se puede ver!

(*Vuelta*, 1401-1406)

En el caballo de un pampa
no hay peligro de rodar,
¡Jue pucha! y pa disparar

¹¹⁷Para contrastar con un ejemplo de animalización de *cuero*, véase el verso 623 del primer tomo del poema.

es pingo¹¹⁸ que no se cansa;
con prolijidá lo amansa
sin dejarlo corcoviar

(*Vuelta*, 1407-1412).

Cuando agacha las orejas
y ya elpotro ni cocea

(*Vuelta*, 1417-1418).

El trato que indica Fierro para los potros refleja el que pide para sí:

Jamás le sacude un golpe
porque lo trata al bagual
con paciencia sin igual,
al domarlo no le pega,
hasta que al fin se entrega
ya dócil el animal

(*Vuelta*, 1419-1424).

Muchos quieren dominarlo,
con el rigor y el azote,
y si ven alchafalote¹¹⁹
que tiene trazas de malo,
lo embraman en algún palo
hasta que se descogote

(*Vuelta*, 1437-1442).

El animal yeguarizo,
perdónenme esta alvertencia¹²⁰
es de mucha conocencia
y tiene mucho sentido
es animal consentido
lo cautiva la pacencia

(*Vuelta*, 1449-1454).

Fierro señala que si alguien que intenta corregir a un animal a golpes es tildado de necio e ignorante, cuánto más puede serlo quien golpea a sus semejantes:

Y así las cosas andan
porque quieren los que mandan
aguantemos los azotes

(*Gaicho*, 2098-2100).

¹¹⁸*Pingo*: caballo

¹¹⁹*Chafalote*: caballo

La animalización del gaucho en aquellos momentos era consecuencia de que se le daba un trato igual o peor que el que reciben los animales; Martín nos recuerda que el gaucho «tiene que soportar/ el tratamiento más vil:/ a palos en lo civil,/ a sable en lo militar» (*Vuelta*, 3855-3858). Compárese también con el verso: «El gaucho es como la lana/ se limpia y compone a palos» (*Vuelta*, 3881-3182) o bien los versos:

Dele azote, dele palo!
porque es lo que él necesita!
de todo el que nació gaucho
ésta es la suerte maldita

(*Gaucho*, 1381-1384).

Cuando cruzan la frontera, terminan los consejos de Fierro y hay otra “vuelta a la animalización” a través de las descripciones del indio:

Para ocultarnos de día
a la vista del *salvaje*
ganábamos un paraje

(*Vuelta*, 1515-1517).

Besé esta tierra bendita
que ya no pisa el *salvaje*

(*Vuelta*, 1537-1538).

En el momento en que el gaucho está acompañado y se comunica, se convierte en un hombre conocedor y valiente. El dolor de la Cautiva lo humaniza y le recuerda su lugar en el mundo. Además permite que José Hernández exponga su visión y demuestre que con los indios sólo puede encontrarse desolación, lo que justifica su exterminio, como explica David Viñas.

El rebelde, el marginal, el perseguido de 1872, siete años después se ha trocado en una figura dispuesta a la integración. Los rasgos de la insumisión se han convertido en derrota o fatiga; y el desafío y la denuncia van dando lugar a la nostalgia, al balance reflexivo y, por fin, al consentimiento. Si el pasaje entre un ademán y otro parecería estar condicionado por la edad, las pérdidas sufridas, el paso del tiempo, lo decisivo resulta que ese desplazamiento se lleva a cabo en el espacio de los indígenas. Los toldos son el lugar y la causa de su conversión. Es ahí donde el protagonista de Hernández comprueba las posibilidades reales que hay más allá de la frontera (Viñas, 1982, 159).

La integración y la conversión de Martín Fierro responden entonces a una diferenciación con el indio que establece José Hernández. Puede entenderse que debido al tiempo ahí pasado, Martín Fierro se sabe distinto, se sabe un gaucho valiente y comprende que debe huir, pues ha cambiado. Ante la posibilidad de salvación anímica que implican Cruz y La Cautiva, el gaucho se humaniza y se matizan o desaparecen las animalizaciones negativas.

c. Los colectivos, el despojo material y el tiempo narrativo.

En este subcapítulo estudiaré la relación del tiempo narrativo con la aparición de colectivos y animalizaciones en la narración. El interés es rastrear los “tropos animales” y los cambios metafóricos que distinguen a un grupo como la gauchada, la indiada o los gringos, de otro.

En el *Martín Fierro*, los encuentros con otros cantores o gauchos, la vida en sociedad, la amistad y la vida en familia favorecen la humanización del gaucho; en otras palabras, el sentido gremial cambia el tipo de discurso de los personajes, motivando la desaparición de animalizaciones degradantes como se comprueba en las siguientes sextinas:

Pues que de todos los bienes,
en mi inorancia lo infiero,
que le dio al hombre altanero
su divina Majestá;
la palabra es el primero,
el segundo la amistá

(*Vuelta*, 2019-2024).

El que se halla en desventura
busca a su lao otro ser;
pues siempre es bueno tener
compañeros de amargura

(*Vuelta*, 2039-2042).

Y en las profundas tinieblas
en que mi razón existe,
mi corazón se resiste
a ese tormento sin nombre
pues el hombre alegra al hombre,
y el hablar consuela al triste

(*Vuelta*, 2049-2054).

La colectividad es el espacio de la palabra, la memoria, el canto y el juego, lo cual posibilita que se cante la cosmovisión del gaucho; el reencuentro del *socius* permite recrear la sensación de bienestar y alegría que describen los versos citados. Revisemos algunos ejemplos de los ritos de la colectividad que recuerda el gaucho:

Y qué jugadas se armaban
cuando estábamos riunidos!

(*Gaicho*, 235-236)

Éste se ata las espuelas,
se sale el otro cantando,
uno busca un pellón blando,
éste un lazo, otro un rebenque
y los pingos relinchando
los llaman dende el palenque

(*Gaicho*, 157-162).

La descripción de la vida cotidiana del gauchaje no distingue entre individuos concretos, sino entre las acciones que realizan:

Y mientras domaban *unos*,
otros al campo salían,
y la hacienda recogían,
las manadas repuntaban

(*Gaicho*, 187-190).

Y andaba *la gente* lista...
tendiendo al campo la vista,
sólo vía hacienda y cielo

(*Gaicho*, 214-216).

Y así pues muy grandemente
pasaba siempre el *gauchaje*

(*Gaicho*, 245-246).

La segunda función de los colectivos es devolver a Martín Fierro la sensación de pertenencia, alegría y confianza, que se restablece en los siguientes ejemplos:

Esto contó Picardía
y después guardo silencio,
mientras todos celebraban
con placer aquel encuentro

(*Vuelta*, 3887-3890).

Jue para ellos una fiesta,
pues todo parece alegre
cuando el corazón se alegra

(*Vuelta*, 4580-4582).

La fiesta de los gauchos es efímera. Sin embargo, en la minúscula escala de sociedad que conforman Martín, sus hijos y el hijo de Cruz, se presenta la misma estructura de gauchaje que en los recuerdos de Fierro. Esta estrofa anuncia el final del poema. Es imposible que los gauchos permanezcan juntos; sin embargo, en este canto cada elemento toma su lugar: los hombres hablan y se entienden¹²¹. La soledad es sólo la del paraje, no de las personas. La ruptura de este orden sintetiza el desamparo del gaucho:

No pudiendo vivir juntos
por su estado de pobreza
resolvieron separarse
y que cada cual se fuera
a procurarse un refugio¹²²
que aliviara su miseria
y antes de desparramarse
para empezar vida nueva
en aquella soledad
Martín Fierro con prudencia
a sus hijos y al de Cruz
les habló de esta manera

(*Vuelta*, 4583-4594).

En el poema, los colectivos no se refieren a un grupo numeroso, pues las grandes reuniones sólo existen en la memoria del gaucho. El sentido de este concepto es la unión del gaucho y uno o varios iguales, es decir, de personas con quienes tiene en común el presente del encuentro, el pasado familiar o el futuro que alberga la posibilidad de huir. En estas categorías aparecen sus hijos, Picardía y Cruz. El único personaje que no es gaucho y logra integrarse a este espacio es la Cautiva, que despierta una sensación de empatía en Fierro.

La caracterización de este gauchaje —el de la ensoñación o el de la familia de reunión fugaz— establece un contraste con los personajes animalizados; no obstante, hay pocos ejemplos de esto. Es más fácil estudiarlo desde su contraparte, ya que el lamento de la soledad es más abundante; por ejemplo, en voz del hijo mayor:

¹²¹ «El que sabe ser buen hijo/ a los suyos se parece» (*Vuelta*, 3571-3572).

¹²² Se elige refugio, en vez de nido, cueva o guarida que se habían estado utilizando.

A visitar otros presos
sus familias solían ir!
naides me visitó a mí
mientras estuve encerrado

(*Vuelta*, 1971-1974).

Más adelante dice que «no existe peor martirio/ que esa eterna soledá» (*Vuelta*, 1999-2000). Como se puede ver, los colectivos erradican las animalizaciones, mientras que la soledad de los personajes las incrementa. Al decir: «así empezaron mis males/ lo mismo que los de tantos», (*Gaucha*, 283-284) se enfatiza la pérdida del grupo, que provoca individuos solitarios que comparten, sin saberlo, las mismas desgracias. No hay elementos en la fisonomía del gaucha que hagan sospechar su deshumanización; sin embargo, la pérdida gradual de los símbolos que lo hacían ser Martín Fierro, que lo identificaban como gaucha y que lo definían como hombre, subrayan su degradación.

La frontera que poco a poco lo va despojando de sus bienes materiales le arranca también la bondad y le deja el cuerpo y el alma irreconocibles. El protagonista evoca el pasado y recuerda: «yo he sido manso primero» (*Gaucha*, 1099)¹²³. En este caso, la animalización adquiere rasgos complicados, pues semánticamente *manso* puede aludir a la inocencia del gaucha, a su carácter obediente y débil o bien, a la lentitud de su respuesta cuando se llevaron a los gauchos a la frontera y no huyó a tiempo. La mansedumbre es la otra cara de la fiereza y no necesariamente tiene un significado positivo.

Durante el tiempo que pasa defendiendo la frontera, la colectividad que lo definía se diluye en una multitud alevosa y apostadora, cuya diversión es matar potros del Estado. Esta acción marca un cambio en el comportamiento del gaucha, quien continuamente está comparándose con los gringos y con los indios para destacar sus habilidades, su proceder en el adiestramiento de los caballos, y para hacer una crítica de los hábitos de sus enemigos:

¹²³ *Manso*: «de condición benigna y suave» o «dicho de un animal: que no es bravo» (*DLE*).

Yo no sé por qué el Gobierno
nos manda aquí a la frontera,
Gringada que ni siquiera
sabe atracar a un pingo

(*Gaicho*, 889-892).

No hacen más que dar trabajo
pues no saben ni ensillar

(*Gaicho*, 895-896).

En la aguda crítica a los indígenas, señala el origen de su crueldad en que comían potro: «decíamos *nosotros*,/ de tanta carne de potro/ como comen estos brutos» (*Vuelta*, 851-853). Cuando Martín logra huir y se acompaña de Cruz, en un tono completamente diferente confiesa: «a veces nos obligó/ la miseria a comer potro»(*Gaicho*, 2025-2026).

La descripción del indio que come caballos se relaciona con el robo de ganado. Una de las razones que sustentaron el enfrentamiento entre indígenas y blancos fue “la guerra de las vacas”. El fenómeno del crecimiento ganadero en el Virreinato de la Plata se produjo desde el s. XVI hasta el XIX; el cuidado de estos animales exigía la posesión de la tierra donde pastaba. Poco a poco, hacia 1776, los encuentros fortuitos de blancos e indígenas se convirtieron en expediciones al terreno de los otros, acción que configuró los malones indígenas y los malones blancos que habrían de repetirse con claras intenciones de despojo, defensa y destrucción casi un siglo más adelante. Estas tierras se convierten simultáneamente en

el campo de batalla y el botín en los que coinciden, se enfrentan y polarizan, de manera cada vez más crispada, indios y hombres blancos. Previsible: son las tierras donde se desplazan millones de cabezas de hacienda cimarrona; factores fundamentales que se superponen y se interactúan de íntima manera(Viñas, 1982, 83).

El conflicto se expone de manera sutil en la obra. En la primera parte, en la que Hernández expresaba su inconformidad, encontramos varias fuerzas animalizantes que despojan al gaucho de su identidad. La única animalización, negativa además, se presenta

cuando la situación amenaza con cambiar«se puso arisco el *gauchaje*» (*Vuelta*, 3403) cuando supieron que tenían que ir a guardar la frontera.

La imagen del hombre que llega a la frontera completo, a caballo, arropado por sus pertenencias se contrapone a la del hombre sucio, pobre y hambriento que se fuga. Este contraste es una metáfora de la transformación paulatina del gaucho. «No me faltaba una guasca¹²⁴/¡El que hoy tan pobre me vea/ talvez no crea todo esto!» (*Gaucho*, 373-378) y antes nos relata: «Y cargué sin dar más güeltas/ con las prendas que tenía,/ jergas, ponchos, cuanto había/ en casa tuito lo alcé» (*Gaucho* 367-378). El despojo material y anímico¹²⁵ es clarísimo:

Poncho, jergas, el apero,
las prenditas, los botones,
todo, amigo, en los cantones
jue quedando poco a poco,
nos tenían medio locos
la pobreza y los ratones

(*Gaucho*, 643-648).

El tropo animal se mantiene en las relaciones folclóricas o tradicionales que Hernández rescata en las comparaciones hechas. Algunas aparecen reunidas en las «frases animalistas» de Oreste Plath. Hay algunas que vinculan la pobreza y los roedores, por ejemplo «un pobre es “un ratón”; sin dinero “pobre como la rata”, sin un centavo “pelado como una rata”» (1941, 10).

Sólo una manta peluda
era cuanto me quedaba
la había agenciao a la taba
y ella me tapaba el bulto

¹²⁴ *Guasca*: rienda

¹²⁵ «Los “gauchos vagos” o “mal entretenidos” y los indios “ladrones” no sólo eran seres desnudos para la mirada del núcleo de la élite, sino que básicamente resultaban arcaicos respecto a las nuevas formas de producción: los rezagados históricos se iban convirtiendo en ociosos primero, luego en marginales, en distantes figuras a poco de andar, amenazantes y delincuentes más adelante, después en rebeldes, infieles y matrones. Y, finalmente, en “subversivos y eliminados”» (Viñas, 1982, 98).

*yaguané*¹²⁶ que allí ganaba
no salía ... ni con indulto

(*Gaicho*, 643-654).

La pobreza es resultado de la leva injusta que busca expulsar a los indígenas del territorio, pero que en el proceso empuja a los gauchos al lado indio y que los despoja de sus bienes. Así lo expresa Martín Fierro:

En medio de mi inorancia
conozco que nada valgo.
Soy la liebre o soy el galgo
asigún los tiempos andan

(*Gaicho*, 979-982).

Martín sabe que a veces es el perseguidor y a veces la víctima, pues a pesar de la oposición tan marcada del poema entre indio y gaucho, ésta no era la realidad del contexto argentino:

de manera correlativa, las medidas contra los indios implican cada vez más a los gauchos; la legislación regresiva llega a tratarlos de forma indiferenciada: como ambos sectores se fueron superponiendo en la perspectiva de los propietarios, la nomenclatura oficial los mezclaba: «Indios gauchos» y «gauchos barbarizados», también montoneros aindiados y «salvajes de mate y chipá» Todos montaban en pelo y pegaban alaridos [...]. La versión se atenuaba, a lo sumo en el paternalismo humanitarista del estanciero José Hernández o en la ironía mundana del señorial Lucio Mansilla (Viñas, 1982, 97).

Así, a las pérdidas materiales, se suma una constante decepción, de no saber a qué círculo pertenece Martín Fierro. Los siguientes versos ejemplifican las pérdidas materiales y anímicas del gaucho causadas por el maltrato y la violencia del enrolamiento forzado:

No teníamos más permiso,
ni otro alivio la *gauchada*,
que salir de madrugada
cuando no había indio ninguno,
campo ajuera a hacer boliadas
deszocando los reyunos¹²⁷.

Y continúa la narración:

¹²⁶*Yaguané*: Dicho de un animal vacuno, y ocasionalmente de un animal caballar, que tiene el pescuezo y los costillares de color diferente al del lomo, barriga y parte de las ancas.

¹²⁷*Reyuno*: caballo del estado.

Cáibamos al cantón
con los *fletes aplastaos*
pero a veces medio aviaos
con plumas y algunos cueros
que pronto con el pulpero
los téniamos negociaos

(*Gaicho*, 673-684).

Es bien sabido que un caballo con las patas rotas debe ser sacrificado pues ya no es útil. En estos versos, *fletes aplastados* se refiere a los caballos muertos en las boliadas. Aunque éstas se realizaban con potros ajenos¹²⁸ significan un comportamiento ajeno a la naturaleza del gaucho.

A falta de ropa y de esperanzas, la colectividad de la que antes formaba parte lo cobija ahora para cometer atrocidades. Estos juegos son una clara señal de que sus valores han cambiado lentamente y de que no podemos reconocer en el hombre amargado que mata potros para olvidar la tristeza al que dominaba la naturaleza con su carácter fuerte y sencillo. La pérdida de los símbolos materiales puede entenderse como una isotopía o una suma de campos semánticos, que en este caso evidencia el cambio ontológico que sufre el gaucho.

La unión de gauchos y las consecuencias de su reunión pueden vincularse con los tiempos internos de la narración: algunos de ellos excluyen las animalizaciones y otros se caracterizan por ellas.

A lo largo de la obra, existe una oposición temporal entre el presente, es decir, el momento de la enunciación y el pasado. El presente se encuentra en las expresiones que utiliza el poeta para presentar su canto, por ejemplo, «y atiendan la relación/ que hace un gaucho perseguido» (*Gaicho*, 109-110). La estrofa continúa con el recuento de lo que sucedió en el pasado: «que fue buen padre y marido/ empeñoso y diligente» (*Gaicho*, 111-112). El contraste de tiempos se extiende hasta el final de la sextina, en la que se vuelve al presente: «y

¹²⁸Utilizar este vocablo es una ironía, pues *flete* en Argentina y Uruguay es un caballo de calidad que se utiliza para montar.

sin embargo la gente/ lo tiene por un bandido» (*Gaicho*, 113-114). Estos tiempos se expresan (1) a través de la voz de Martín, que cuenta su vida antes del levantamiento y después de irse a la frontera (ambas en pretérito); (2) la voz de Cruz, quien convence a Fierro de escapar de las tierras de los criollos (en presente) y cuenta cómo llegó a ser parte de la milicia (en pretérito). (3) Hay una tercera voz que es omnisciente y cierra la narración:

En este punto el cantor
buscó un porrón pa consuelo,
echó un trago como un cielo
dando fin a su argumento;
y de un golpe al instrumento
lo hizo astillas contra el suelo

(*Gaicho*, 2269-2274).

(4) Después retoma la voz de Fierro hasta terminar el poema. Para marcar la voz de Martín, el poeta introduce comillas en la primera sextina:

«Ruempo, dijo, la guitarra
pa no volverme a tentar;
ninguno la ha de tocar,
por seguro tengaló,
pues naides ha de cantar
cuando este gaicho cantó»

(*Gaicho*, 2275-2280).

En la siguiente estrofa, la voz es todavía de Fierro, pero se omiten las comillas:

Y daré fin a mis coplas
con aire de relación

(*Gaicho*, 2281-2282).

En *La vuelta*, la función de esta voz es narrar la llegada de Picardía y del moreno y, sobretodo, enlazar las distintas voces que concurren en la reunión de los gauchos¹²⁹. En el canto 33, se mezclan la voz ajena (3) y la de Fierro (4), de manera parecida a como sucedió en el canto 12 del primer tomo, donde una voz continúa la payada y la otra se despide del auditorio y le entrega los últimos detalles de la huida.

¹²⁹Cf. de *La vuelta*, los cantos 22, 29 y 31.

Cada una de las voces posee un tiempo de enunciación: los gauchos cantan en presente hechos del pasado; la voz omnisciente interrumpe el canto (también en presente) para dar detalles o para enlazar los cantos. El primer tomo corresponde al momento en que los gauchos se marchan a la frontera (éste es su presente); Martín lo canta ante un público. Se trata de dos acciones que se traslapan y por eso tenemos dos narradores: Martín, que canta y Martín que huye¹³⁰. El segundo canto comienza con el regreso de Fierro del desierto, después de que Cruz murió. Desde este nuevo presente se narran sus vivencias. La voz narrativa enlaza los cantos del pasado reciente y del remoto.

El siguiente esquema muestra la división temporal y la presencia de animalizaciones:

Gauche Martín Fierro

Presente (momento de la enunciación¹³¹) sin animalizaciones

Pretérito remoto (recuerdos de la vida antes de la leva)

- 1) idealización sin animalizaciones
- 2) realidad en la que se presentan animalizaciones

Pretérito posterior

- 1) recuerdos a partir de la frontera se presentan animalizaciones

La Vuelta de Martín Fierro

Pretérito (el «presente» del canto, el momento de la enunciación)

- 1) presentación sin animalizaciones
- 2) enlaces a otras voces sin animalizaciones
- 1) reto satírico en el que se presentan animalizaciones

Pretérito remoto (hechos sucedidos antes del encuentro de Martín y sus hijos) se presentan animalizaciones

- 1) narración de la huida de Fierro
- 2) narración del regreso de Fierro
- 3) vida del hijo mayor
- 4) vida del hijo menor

¹³⁰Esta confluencia de dos voces y de dos temporalidades se enfatiza con un espacio de puntos suspensivos que divide el cantar de Martín y el de la segunda voz que recupera la voz del personaje.

¹³¹ Incluye una breve mención del futuro.

- 5) vida de Picardía
- 6) recuerdos del hermano menor del moreno

Como puede observarse, los pasajes alegres están situados en la etapa anterior a la payada y son anteriores también a la defensa de la frontera y al maltrato de esos años. Por eso no hay animalizaciones. Si el gaucho fue feliz después de que fue llevado a la frontera, el poeta no se ocupa de referirlo. En una sola sextina resume los dos años que pasaron juntos Cruz y Fierro después de su encierro. A este espacio¹³² no se le conceden cuartillas, la única felicidad que se narra en la obra se encuentra en el pasado remoto o en el presente de la reunión.

En conclusión vemos que aparece una edad de oro, una caída o degradación de salvajismo y animalismo y una restauración a través de la palabra y el canto. La suma de significados se vale también del tiempo narrativo para situar la humanización o la deshumanización del gaucho.

¹³²Los acontecimientos idílicos que nos canta Fierro, situados en ese pasado remoto tienen poco sustento histórico. Está bien documentada la anónima y terrible participación de los gauchos en la campaña al desierto y en las guerras civiles (Cf. La obra de David Viñas, *Indios, ejército y frontera*).

d. El gaucho de arriba, el gaucho de abajo: espacialidad y animalización.

Potros, reyunos, pingos y mancarrones son algunos de los caballos que aparecen en el poema con una función elemental: no sólo son un medio de transporte, sino que caracterizan la figura del indio y del gaucho.

Tanto en la vertiente india como en la blanca –en ese asunto contrapuesto y en paulatina colisión de entradas/cacerías– la presencia del caballo definió con un elemento ágil y movilizador a ambos sectores. A través de los textos aparece como el común denominador más intenso [...] destaca no sólo la asunción de las tácticas indias por parte de los blancos sino, a la vez, el único reconocimiento que los cristianos llegaban a hacer de los indios: el valor, no tanto individual, como la significación que le acordaba a una suerte de emanación «casi humana» que exhalaba el grupo (Viñas, 1982, 87).

Su presencia sugiere fuerza, bienestar económico y es un claro referente a la vida pasada, alegre y colectiva del gaucho: «ricuerdo qué maravilla/ cómo andaba la gauchada/ siempre alegre y bien montada» (*Gaucho*, 205-206). El caballo es símbolo de poder y *status*, pues hasta los más pobres poseían una «tropilla de un pelo»¹³³ (*Gaucho*, 212). Hernández construye la figura del gaucho, a través de los instrumentos del caballo: «bozal, manador, cabresto,/ lazo, bolas y manea» (*Gaucho*, 375-376). La metáfora de imagen «arriba es más», será muy útil para comprender por qué hay una degradación del gaucho cuando es obligado a bajar del caballo. El potro es un símbolo arquetípico y cultural de los grandes hombres y además caracteriza específicamente al gaucho. Mientras el jinete esté arriba del caballo es símbolo de autoridad, gracia y victoria¹³⁴. A quien bajen del potro se le considera hombre muerto, puesto que el pingo es símbolo de estabilidad¹³⁵: «el jefe que esté de estable,/ más que su poncho, y su sable,/ su caballo y su deber» (*Gaucho*, 826-828). Aun si no

¹³³ Esta mención es hiperbólica pues Élica Lois explica que era muy lujoso poseer un grupo de caballos con un solo color de pelo. El recurso de la imagen animal se utiliza una y otra vez para explicar quién era el gaucho y en qué se convirtió (2001, 221).

¹³⁴ Recordemos el maravilloso cuento «Aballay» de Antonio di Benedetto, en el que el mito del centauro de la pampa que no desciende jamás de su caballo provoca sorprendentes manifestaciones de asombro, burla, idea de santidad, desconfianza y recelo.

¹³⁵ En cuanto llegan a los toldos de los indígenas, dice Fierro: «Nos quitaron los caballos / a los muy pocos minutos» (*Vuelta*, 217 -218).

tomáramos en cuenta estas especificaciones, estar arriba del caballo permite la dominación de éste y más importante, la dominación visual de los otros y del panorama:

Y allí el gaucho *inteligente*
en cuanto al potro enriendó,
los cueros le acomodó
y se le sentó en seguida,
que el *hombre* muestra en la vida
la astucia que Dios le dio

(*Vuelta*, 169-174).

Las metáforas de imagen¹³⁶ tienen una característica fundamental: están relacionadas frecuentemente con el espacio y la distribución de las cosas en él. Por consiguiente, si un elemento x (la hombría y el poder) está en el espacio de A (el caballo) y el caballo está en el espacio cerrado del gaucho, entonces la hombría y el poder, a través del caballo, pertenecen al gaucho. Si se pierde el puente, se pierden también, en un giro metonímico, la hombría y la gauchedad (cf. Lackoff/ Turner 1989, 99):

Y pa mejor hasta el moro
se me jue de entre las manos

(*Gaucho*, 655-656).

Afigúrese cualquiera
la suerte de éste su amigo,
a pie y mostrando el umbligo,
estropiao, pobre y *desnudo*¹³⁷;
ni por castigo se pudo
hacerse más mal conmigo

(*Gaucho*, 661-666).

Por ello, es indudable que bajar a Cruz y a Fierro de sus caballos simboliza también despojarlos de su libertad, de su hombría y de cualquier posibilidad física e ideológica de

¹³⁶ «Image-schemas have an internal logic that permits spatial reasoning. For example, if an item x is in a bounded space A, and A is in a bounded space B, then X is in B» (Lackoff/ Turner 1989, 99).

¹³⁷ Lo mismo que los golpes, la desnudez no es propia del hombre civilizado. Es una marca de animalización indirecta, la prueba es que también es caracterizadora del indio.

huir. Para salvarlos, aparece un indio¹³⁸ «de buen corazón» (*Vuelta*, 785); que les regala unos caballos y les retribuye sus ideales perdidos y funciona como un catalizador para las siguientes acciones que determinarán la huida de Fierro. El dominio del otro se establece a partir de la imagen de estar arriba o estar abajo del caballo:

Y en su caballo salté

(*Gaicho*, 614).

Hasta que al fin de un bolazo,
del caballo lo bajé

(*Gaicho* 605-606).

Hay otros versos en el poema que recurren con menos fuerza a la misma metáfora de imagen:

Y con el buche bien lleno
era cosa superior
irse en brazos del amor
a dormir como la gente

(*Gaicho*, 199-202).

Ni las moscas se me arriman
naides me pone el pie encima

(*Gaicho*, 56-57).

Escapar se relaciona también con ir «hacia arriba». En la siguiente cita, la imagen alude a la acción del ave que logra escapar, llevándose consigo el hilo del que estaba sujeta.

Y al fin me les escapé
con el hilo de una pata

(*Gaicho*, 618).

¹³⁸ Que sea un indio el que entregue el animal para huir, es, probablemente, un intento de justificación de la radicalidad de la caracterización del indio; por lo que uno de ellos se convierte al cristianismo y ayuda a los gauchos a escapar. Este personaje desaparece muy pronto, pues es insostenible en la dialéctica de supresión del indio en el poema.

En el discurso de Martín Fierro y de sus antagonistas, las valoraciones binarias de bondad/maldad, bienestar/pobreza, poder/esclavitud están equiparadas con las nociones de superioridad e inferioridad en un espacio físico:

Aunque un consuelo reciba
jamás he de alzar el vuelo
quien no nace para el cielo
de balde es que mire arriba

(*Vuelta*, 4423-4426).

Otro ejemplo del uso de imágenes que implican «estar arriba» aparece gradualmente en la siguiente sextina, que comienza con un símil y concluye con la realización de un «acto animal». Esta animalización no se enfoca en mostrar la desgracia del gaucho, sino que muestra la individualidad triunfante del gaucho sobre la naturaleza y sobre el resto de las personas. Todo esto posibilitado por su canto:

Mi gloria es vivir tan libre
como el pájaro del Cielo,
no hago nido en este suelo
ande hay tanto que sufrir;
y naides me ha de seguir
cuando yoremonto el vuelo

(*Gaucho*, 91-96).

Aparecen otros versos con sentido negativo, en los que el personaje «está abajo»:

Yo ruedo sobre la tierra
arrastrao por mi destino

(*Gaucho*, 2199-2200).

Aunque el abandono de su familia no le haya permitido gozar de él, el hijo de Martín Fierro sabe que le corresponde montar y poseer un caballo. Su situación es tan nefasta, que no sólo carece de los medios para lograrlo, sino que el trato que recibe es peor que el que se le daría a cualquier potro.

En esa estrecha prisión
sin poderme conformar,
no cesaba de exclamar
¡Qué diera yo por tener

un caballo en que montar
y una pampa en que correr!

(*Vuelta*, 1917-1922)

La metáfora visual de estar arriba del caballo se destina también para los indios. El caballo es un elemento caracterizador de su personalidad, por ejemplo, se hace énfasis en su bravura, dado que pueden montar sin silla.

Que todo pampa valiente
anda siempre bien montao

(*Vuelta*, 515-516).

Vemos que el indio también se inquieta ante la posibilidad de perder su caballo.

Me fui medio de soslayo
como a agarrarle el caballo
a ver si se me venía.

Ansí fue, no aguardó mas
y me atropelló el salvaje—
es preciso que se ataje
quien con el indio pelee—
el miedo *de verse a pie*
aumentaba su coraje (*Vuelta*, 1192-1200).

El poeta nos recuerda que la dominación del caballo es símbolo de pericia, astucia y de los conocimientos adquiridos en la práctica por el gaucho. Otro ejemplo es que se refuerza la imagen de superioridad de Vizcacha, que «andaba siempre en un moro» (*Vuelta*, 2171) y

de mozo fue muy jinete
no lo bajaba un bagual
pa ensillar un animal
sin necesitar de otro,
se encerraba en corral
y allí galopiaba el potro

(*Vuelta*, 2535-2549).

La animalización y el resto de los elementos léxicos y cognitivos no son particulares de un personaje, sino que la valoración que se da de unos y otros recurre a las mismas instancias retóricas, pero reserva un espacio y una temporalidad distinta para cada uno de ellos.

3. Sátira y animalización

En este capítulo se explora qué es la sátira y cuál es su relación con las animalizaciones que recorren los dos tomos del *Martín Fierro*. En la primera parte del capítulo me enfocaré en la definición de sátira de este trabajo; en la segunda parte, analizaré algunos momentos clave de la obra bajo esta perspectiva; por último, en la tercera parte, señalo cuál es la relación de la sátira con la animalización.

a. Perspectivas de la sátira y lo satírico

Para estudiar la sátira en el poema, acudí a la perspectiva iluminadora de Carlos Nogueira¹³⁹. Haré una breve introducción de los conceptos teóricos que él propone para ampliar el sentido con el que había sido entendida de manera tradicional¹⁴⁰. Él señala que se trata de «una potencia vital, no un simple recurso, ni una doctrina, o un fin absoluto; es una actividad, un medio de y para la vida, una fuerza con la que la condición humana procura tornarse más humana» (2010, 677)¹⁴¹. Apunta también que, si no se comprende que la sátira no puede estudiarse como un género o si se dejan de lado sus prácticas verbales, no verbales, literarias y no literarias, y se le reduce a ser «un simple instrumento de crítica social, de censura de las mentalidades y las costumbres, o un mero recurso subsidiario de disposiciones de espíritu y estrategias discursivas como la ironía, el humor, lo burlesco y lo grotesco» (2010, 5) se pierden de vista su complejidad y su alcance.

Nogueira propone comprender la sátira como un acto inherente al ser humano y a su espacio ontológico y, para evitar definiciones estrechas que no permiten abarcar la multiplicidad del universo satírico, extiende el término *sátira* como «modo de expresión, género o modelo textual» y emplea el término *satírico* para reconocer la «tonalidad general subyacente a una composición» (2010, 6). Estos amplios conceptos le permiten abordar las particularidades de cada manifestación, en el entendido de que, cuando se intenta ceñir la sátira a

¹³⁹ Las referencias provienen de *A sátira na poesia portuguesa*, la tesis doctoral inédita que amablemente me prestó Carlos Nogueira y del curso «Sátira en la literatura portuguesa» impartido por él en la UNAM, en marzo de 2010, por invitación del proyecto «Literaturas populares de la Nueva España (1690-1820): rescate documental y revisión crítica de textos marginados» que dirige Mariana Masera.

¹⁴⁰ Para contrastar la definición de Nogueira, véase la definición de sátira dada en wikipedia, una explicación popular y aceptada por la comunidad. «La sátira es un subgénero lírico que expresa indignación hacia alguien o algo, con propósito moralizador, lúdico o meramente burlesco» [<http://es.wikipedia.org/wiki/Sátira>]. Como veremos en este capítulo, Nogueira nos explica que ésta no puede ser clasificada dentro de un género ni sus propósitos están limitados a expresar burla o indignación.

¹⁴¹ En el apéndice se encuentran las citas en idioma original. La traducción es mía.

una definición, se malinterpretan sus funciones y su trascendencia. En cambio, al estudiarla profundamente, se comprende su carácter de «manifestación de emociones, pensamiento e ideas» pero también de ser «un modo de expresión literario que a veces se configura en género» (2010, 8).

La sátira es todo sentimiento, tono o pensamiento cuyo propósito sea liberar al que habla y reducir al otro, se trate de un objeto, un sentimiento o una persona, por lo tanto, no se constituye a partir del género textual. Se determina a partir de la relación sujeto-objeto que se presenta en la obra; en la cual encontramos una fuerza que destruye y un objeto que debe ser disminuido o destruido. Esta fuerza tiene un carácter binario, pues se destruye para salvar, es decir, se establece una complicidad entre el sujeto enunciador y el objeto afectado. A través de esta actividad se revela la verdad de quien habla. Quien escucha y quien lee esta verdad se ve a sí a través del sujeto enunciador. La sátira adquiere entonces una función de liberación o catarsis y de intuición; gracias a ella, conocemos lo que ignorábamos sobre nosotros y nos reconocemos en el cuerpo del texto.

La búsqueda de la transformación, del cambio y de la revelación son indicadores de la actividad satírica y constituyen una «modalidad discursiva, que excede el campo estético-literario en que muchos quieren encerrarla» (2010, 8). No hay temas ni géneros exclusivamente satíricos. Esta denominación se aprovecha en modalidades textuales en las que se presenta una relación en la que aparece la denuncia, la destrucción, el conocimiento, el cambio o la oposición al otro, la multiplicidad de elementos se justifica en que lo satírico es inherente al ser humano y encuentra diferentes formas de manifestarse. En la medida en que se realicen estas acciones, se completará una fase de autoconocimiento por parte del sujeto de la obra y del lector.

La sátira es inconformidad y precisa que el autor de la obra dé a conocer la realidad

quelo perturba, la describa y muestre su desaprobación para expresarla; por ello, conjunta elementos de denuncia, de tal modo, que comuniquen la inconformidad, pero no es sólo una enumeración de males, sino la creación de una unidad significativa que comunica a través de un todo¹⁴². Su dinamismo le permite cumplir con «su función estructurante: iluminar con una luz cruda e intensa la lógica intrínseca del (dis)funcionamiento del sistema», a partir de lo cual, puede «conducir a la sorpresa del descubrimiento y al reconocimiento de los defectos propios y de los otros» (2010, 44).

¹⁴² El esquema fundamental incluye detección, condenación, revuelta y subversión lúdica, los cuales son absolutamente variables y no mantienen un orden de aparición (Nogueira, 2010: 43).

b. Lo satírico en la obra

Como el estudio de estos elementos en el *Martín Fierro* bastaría para una tesis completa, limitaré el análisis de la veta satírica en los encuentros más importantes que sostiene Martín Fierro con la alteridad¹⁴³: el encuentro con el negro y su pareja, la confrontación con el gaucho altanero¹⁴⁴ y la batalla verbal con el hermano del negro¹⁴⁵. En todos ellos, la relación sujeto-objeto queda definida de inmediato y es precisamente en estos intercambios donde la fuerza de la oralidad se hace más evidente¹⁴⁶. Este nexo entre oralidad y sátira permite entender cómo funcionan estos encuentros, su relación con la sátira y la relación de ésta con la animalización.

El primero de los encuentros sucede cuando Martín, después de huir de la concentración militar en la frontera, regresa a su hogar, en donde espera retomar la vida que dejó abandonada. Para su sorpresa, no encuentra la casa y la familia que lo esperaba. Las escasas noticias que recibe sobre la separación errante de su familia lo colman de tristeza y desesperación. En este vulnerable estado anímico asiste a un baile, se emborracha y comienza a provocar a una pareja de negros:

¹⁴³En este caso, la alteridad se establece cuando no es posible establecer un diálogo verdadero con el interlocutor, pues es la contraparte de la reunión de iguales, en la que destaca la sabiduría de los personajes y cesan las animalizaciones.

¹⁴⁴Los encuentros aparecen en los cantos VII y VIII de *El Gaucho*.

¹⁴⁵Este encuentro se da hacia el final del canto 30 de *La Vuelta*.

¹⁴⁶Paul Zumthor nos da un ejemplo del poder de la palabra. Nos dice que «el verbo, fuerza vital, vapor del cuerpo, liquidez carnal y espiritual, se difunde en el mundo al que da vida, en el que toda actividad se fundamenta en él. En la palabra se origina el poder del jefe y de la política, del campesino y de la simiente. El artesano que da forma a un objeto pronuncia (y a veces canta) las palabras que fecundan su acto. Verticalidad luminosa que surge de las tinieblas interiores, pero aún marcada por esas profundas huellas, la palabra proferida por la voz crea lo que dice. [...] Sin embargo, toda palabra no es Palabra, hay un tiempo para la palabra-juego, ordinaria, trivial o superficialmente demostrativa, y un tiempo para la palabra fuerza. Pero esta última puede ser destructora y equívoca a la manera del fuego, una de sus imágenes. [...] A la palabra popular, inconsciente y versátil, se opondrá la palabra regulada, enriquecida por su propio caudal, archivo sonoro cuyo manejo, en ciertas etnias, es propiedad de las “personas de palabra” [...]» (1983, 65-66)

Como nunca, en la ocasión
por peliar me dio la tranca¹⁴⁷,
y la emprendí con un negro
que trujo una negraenancas.

Al ver llegar la morena
que no hacia caso de naidés,
le dije con la mamúa¹⁴⁸:
-«Va... ca... yendo¹⁴⁹ gente al baile»

(*Gaicho*, 1147-1154).

La pareja iba sobre un caballo, sin embargo, Martín compone una frase ambigua que sugiere que la negra venía encima de su pareja y no del caballo, por lo tanto las ancas no serían del animal, sino del hombre. Recordemos que la mayoría de las veces, las frases

¹⁴⁷*Tranca*: «borrachera, embriaguez» (DLE).

¹⁴⁸*Mamúa*: «borrachera» o «efecto de emborracharse» (DLE). Gran parte de las acciones violentas narradas en el poema están relacionadas con el alcohol. Por ejemplo, en la pelea que sostiene Martín con el vigilante de la leva, el extranjero estaba tomado; en la pelea con el negro, Martín, borracho, inicia las provocaciones y en el encuentro con el gaucho altanero, se describe que este personaje estaba bebiendo cuando se encuentran. La violencia parece justificarse en que los involucrados estaban borrachos o en pedo, como señala Fierro:

Entre cuatro bayonetas
me tendieron en el suelo—
vino el Mayor medio en pedo
allí se puso a gritar
«Pícaro te he de enseñar
a andar declamando sueldos»

(*Gaicho*: 877-882).

Es difícil precisar si estas coincidencias se deben a la intención de José Hernández de entregar un texto con un contenido didáctico o moral, alabado por algunos académicos como Bartolomé Mitre y José Tomás Guido o si se trata de una justificación de las conductas violentas y absurdas de algunos personajes. Algunos detractores del poema, como Santiago Estrada, solicitaron a al autor que propusiera un modelo educativo y moralizante a sus lectores y no un compendio de malos ejemplos. De acuerdo con Elida Lois, así se explican los consejos de Fierro y de Vizcacha e incluso las enseñanzas de la manera correcta de domar los caballos de los indios (cf. 2011, LXXXVII).

¹⁴⁹ Se trata de *vaca-yendo/ va cayendo*, un ofensivo juego de palabras que José Hernández marca con puntos suspensivos para permitir ambas lecturas. La frase encierra burla, risa y desdén. En este sentido, es pertinente el análisis de Nogueira quien señala que «uno de los atributos esenciales del humor verbal consiste en su cualidad de acto comunicativo que asume al mismo tiempo el lenguaje como objeto y vehículo intermediario de un mensaje, alterando la ordenación y la previsibilidad del sistema convencional de referencia. Reformulando el plano de la expresión para desdoblarse y transformar el plano del contenido, el mecanismo de humor, en este aspecto idéntico al funcionamiento de la ironía, abarca dos fuerzas complementarias: la ilocutoria y la perlocutoria, en la línea de la definición del filósofo Austin. Un mismo apunte humorístico puede contener significaciones de irritación, amenaza, desdén, etc., y una energía perlocutoria, destinada a actuar sobre el receptor con propósitos tan distintos como la diversión, la denuncia o la agresión» (2010, 67).

animalizantes se presentan de manera velada o ambigua. El fin de la sátira no es «moderar las costumbres; lo que parece ser esencial [...] es la oposición al medio. El ironista es un desintegrado, un aislado; lingüísticamente es alguien que individualiza los aspectos sociales del lenguaje» (*apud*, Novais Paixa, 42). La estructura de los recurrentes juegos de palabras del *Martín Fierro* corresponde a juegos fonéticos que resignifican dos palabras aisladas, como el caso de *va...ca...yendo gente al baile*, ya mencionado. La intención es molestar al otro, indignarlo y denigrar su aspecto físico a partir de frases sencillas que permiten dos lecturas: una inocente y otra intencionada; se trata de «un arte literario de disminución o debilitamiento de un objeto por medio de un ataque, sometiéndolo al ridículo [...] o actuando a través de actitudes de desprecio o desdén» (Nogueira, 2010, 45).

La negra entendió la cosa
y no tardó en contestarme
mirándome como a *perro*:¹⁵⁰
-«Más *vaca* será¹⁵¹ su madre».
Y dentro al baile muy tiesa,
con más *cola* que una *zorra*

(*Gaicho*, 1155-1160).

-«Negra linda... dije yo,
me gusta... pa la *carona*!»¹⁵²
y me puse a *champurriar*¹⁵³
esta *coplita fregona*:¹⁵⁴

«A los blancos hizo Dios,

¹⁵⁰ Las menciones del tipo «mirándome como a perro» se presentan siempre en un contexto de humillación, menosprecio o maltrato. En este caso, la mirada de la negra es de completo desprecio por el desconocido que la está molestando. *Martín Fierro* refleja las agresiones recibidas en otros momentos del relato en las burlas que lanza al otro.

¹⁵¹ El uso de futuro es frecuente en el intercambio de ofensas por dos razones: es más sutil que el presente de indicativo pues el tipo de acción «no realizada» que conlleva, suaviza la frase y también por que marca la extensión en el tiempo de la palabra dicha: no termina en el momento de la enunciación, sino que permanece.

¹⁵² *Carona*: «Prenda del apero cuya principal finalidad es aislar el sudor del animal de aquél. Se hace de cuero de vaca, de suela [...]». Por su parte, *apero* «designa al recado o conjunto de prendas de la montura del caballo» (*Diccionario Folklórico de América*).

¹⁵³ El *champurrado* es una bebida espesa que no puede sorberse rápidamente, por extensión, se comprende que *champurriar* es decir la copla lentamente, saboreando las palabras ofensivas.

¹⁵⁴ *Fregona*: En las enciclopedias consultadas no apareció el sentido particular que tiene la palabra en Argentina, sin embargo, en el resto del continente se utiliza como sinónimo de molesto, aunque en México puede ser algo «destacado» (*DLE*).

a los mulatos San Pedro,
a los negros hizo el diablo
para tizón del infierno»¹⁵⁵.

Había estado juntandorabia¹⁵⁶
el moreno dende ajuera-
en lo oscuro le brillaban
los ojos como linterna.

Lo conocí retobao¹⁵⁷,
me acerqué y le dije presto:
«Por... rudo que un hombre¹⁵⁸ sea
nunca se enoja por esto»

(*Gaicho*, 1163-1178).

Se observa claramente el uso de algunas de las herramientas más comunes en el intercambio de insultos: rapidez, sutileza, sarcasmo, ironía y la fabricación de falsas homofonías. Por ejemplo, Élica Lois explica que el juego de palabras *por rudo/ porrudo* alude al tipo de cabello del negro: «*porrudo* deriva de *porra*, la cerda de la cola de un animal apelo-tonado por los abrojos adheridos a ella» (2001, 229). Tanto el negro como su pareja retoman las palabras ofensivas de Fierro, las que ha escondido en sus oraciones y reelaboran una respuesta igualmente dañina:

Corcovió¹⁵⁹ el de los tamangos¹⁶⁰
y creyéndose muy fijo:

¹⁵⁵ Se menciona el tizón, pues está relacionado con palos quemados y con ciertas manchas oscuras. Ver nota 53. También parece tener relación con motas, en relación al cabello del negro. La palabra está vinculada también con ciertas manchas e imperfecciones.

¹⁵⁶ La palabra *rabia* se asocia semánticamente con los animales. El *DLE* la define como una: «enfermedad que se produce en algunos animales y se transmite por mordedura a otros o al hombre, al inocularse el virus por la saliva o baba del animal rabioso». También se puede definir como «ira, enojo, enfado grande»; no se trata de un enojo producto de un razonamiento, sino de una fuerza instintiva que le arrebató al moreno la posibilidad de salvar su vida y lo lanza a responder las burlas de Martín Fierro con poca asertividad. Es precisamente el rasgo de instintividad el que encuentro animalizante.

¹⁵⁷ *Retobado*: En casi toda América, persona que se rebela, protesta, o rezonga (*Diccionario Folklórico de América*).

¹⁵⁸ Hay que notar que el uso de la palabra *hombre* remarca, por contraste, la actitud animalizada del negro.

¹⁵⁹ *Corcovear*: dar corcovos, realizar el «salto que dan algunos animales encorvando el lomo» (*DLE*).

¹⁶⁰ *Tamango*: «despectivamente se dice del zapato viejo o muy grande. Lemeé lo define en cambio de la siguiente manera: calzado que se hacía con un pedazo de suela o de cuero sin curtir, con el cual se envolvía el pie, reuniendo los costados con una guasca sobre el empeine y doblando en seguida la punta por encima» (*Diccionario Folklórico de América*). Me parece que el sentido de la frase es reunir un verbo animalizante con un sustantivo despectivo, de manera que al aludir a la pobreza o rusticidad de los zapatos del moreno, se alude por extensión a su poca monta.

-«Más porrudo serás vos,
Gaucho roto»,¹⁶¹ me dijo.

Y ya se me vino al humo¹⁶²
como a buscarme la hebra¹⁶³
y un golpe le acomodé
con el porrón¹⁶⁴ de ginebra.

Ahí nomás pegó el de hollín¹⁶⁵
más gruñidosque un chanchito¹⁶⁶
y pelando un envenao
me atropelló dando gritos

(*Gaucho*, 1179-1190).

Esta última cuarteta es sumamente productiva, pues agrupa un símil que minimiza al negro al compararlo en diminutivo con el cerdo, uno de los animales más desvalorizados culturalmente. Al moreno se le resta capacidad física al describir sus movimientos con el verbo *atropellar*, el cual pone en evidencia su falta de coordinación. Por último, la descripción de los ruidos y los gritos dan cuenta de la nula capacidad de expresión del negro, que comparte con nuestro personaje principal¹⁶⁷.

Pegué un brinco y abrí cancha
diciéndoles: -«Caballeros,¹⁶⁸
dejen venir esetoro¹⁶⁹,

¹⁶¹ *Rotoso*: «desharrapado (andrajoso)», aunque también está relacionado con la definición de roto «dicho de una persona: licenciosa, libre y desbaratada en las costumbres y modo de vida» (*DLE*). En el intercambio de insultos, roto corresponde a tamango.

¹⁶² *Irse al humo*: expresión popular con la que se alude a alguien que se precipita sobre algo, sin ver a veces el peligro. Se puede ir al humo en una pelea sin medir las consecuencias (*Diccionario Folklórico de América*).

¹⁶³ *Buscar la hebra*: «provocar, picar» (*Diccionario de palabras argentinas*).

¹⁶⁴ *Porrón*: Se refiere a una vasija de barro o vidrio.

¹⁶⁵ Se trata de una marca despectiva que compara el color de la piel del moreno con la «sustancia crasa y negra que el humo deposita en la superficie de los cuerpos» (*DLE*). «Mediante un sofisticado vocabulario étnico, somático y cromático (negros, pardos, pretos [sic], morenos, mulatos, indios, cholos, etcétera), el discurso expresa y reproduce, día tras día, las categorías evaluativas y perceptuales de las ideologías de dominación blanca» (van Dijk, 2003, 189).

¹⁶⁶ *Chancho*: «En toda América, cerdo. Por extensión, desaseado, desprolijo, enredador, tramposo. [...] La voz chancho procede del araucano *sanchu*, antes *sanhue*, que Febrés, traduce por puerco. Numerosos refranes se conocen haciendo alusión al animal en sus características de sucio y plebeyo. [...] Quedar uno como un chancho, quedar uno muy mal» (*Diccionario Folklórico de América*).

¹⁶⁷ La incapacidad comunicativa de Martín Fierro es recurrente (excepto en contextos de reunión de iguales) y es evidencia inequívoca del personaje animalizado.

¹⁶⁸ La función de *caballeros* es irónica, similar al uso de *varón*, analizado en el capítulo 2 de la tesis.

solo nació... solo muero».

El negro después del golpe
se había el poncho¹⁷⁰ refalao¹⁷¹
y dijo:— «Vas a saber
si es solo o acompaño».

Y mientras se arremangó
yo me saqué las espuelas
pues malicié que aquel tío
no era *dearriar con las riendas*¹⁷²

(*Gaicho*, 1191-1202).

En la siguiente cuarteta se hace burla de los negros a partir de la consideración absurda de que son caníbales¹⁷³ y se insiste en el uso del verbo *atropellar* para descri-

¹⁶⁹ En esta animalización, el negro es comparado con un toro, por su enojo desmedido. En contraste, el vocativo caballeros acepta sólo sustantivos concretos y humanos; además, mantiene algunos rasgos como educación, moderación y buen gusto. Se trata, por lo tanto, de una nota irónica, pues en realidad, ninguno de los presentes en el baile cumpliría con esa definición.

¹⁷⁰ *Poncho*: «Del araucano *Poncho*. Prenda peculiar del hombre del interior de nuestro país, de las regiones serranas y páramos andinos, aunque su uso se ha generalizado en las ciudades. Consiste en una manta cuadrada de lana (oveja, alpaca, vicuña, algodón), con una abertura en el centro por donde se saca la cabeza. Se fabrican generalmente en rústicos telares. [...] Refiriéndose a la artesanía del poncho, dice Oberti: de la cochinita, la achira, las flores de seibo, el algarrobo, obtenían el café oscuro; de la chilca, el aguaribay, el churqui y la pimpinela cimarrona, el amarillo; del añil, el azul y el celeste; del aroma, el gris; del piquillín, el morado. Los medio tonos constituían los verdaderos secretos de aquellas tejedoras, sin pretensiones químicas» (*Diccionario Folklórico de América*).

¹⁷¹ *Refalar el poncho*: Arrollarlo en el antebrazo para que sirva de escudo contra los golpes del adversario (Diccionario de palabras argentinas). Arrollar es «envolver algo plano y extendido de tal suerte que resulte en forma de rollo» (*DLE*).

¹⁷² Es una imagen animalizante pues esta frase «se dice del hombre bravo y difícil de vencer tomando —por contraposición— la imagen del animal manso que puede ser arreado fácilmente por un jinete amagándole con el extremo sobrante de las riendas del caballo» (Lois, 2001, 230).

¹⁷³ Las creencias sobre las costumbres antropofágicas de la raza negra están bien documentadas desde el s. XVI. Más adelante, «la óptica de la Ilustración —enciclopédica, omnisciente y colonial— hallaría antropófagos en los confines de la expansión del capitalismo y establecería tautológicamente que el canibalismo era un signo de inferioridad racial y que las razas inferiores eran caníbales. En sus conferencias sobre geografía física (1775-1770), Immanuel Kant (1724-1804) desestimaba la existencia generalizada de caníbales en el interior de África reportada por los comerciantes esclavistas, pero invitaba a la exploración del interior del continente cuyo centro —decía— “elude nuestra mirada” (58). Sostenía por otra parte, la hipótesis general de la inferioridad de los negros y su falta de civilización e incapacidad intelectual (38-70)» (Jáuregui, 2008, 274).

Hegel participó en esta polémica afirmando que «el cuerpo humano es de naturaleza animal, pero es esencialmente el cuerpo de un ser capaz de representación [...]. Pero este no es el caso con los negros; el comer carne humana es perfectamente compatible con el principio africano. Para el negro sensual, la carne humana es puramente un objeto para los sentidos como cualquiera [sic] carne [...] (134) (*apud* Jáuregui, 274)». Todo esto, que alguna vez contribuyó a justificar el ánimo esclavista, quedó en la memoria colectiva como signo de discriminación que explica la actitud hostil de Martín Fierro.

Otro ejemplo, en 1774, Edward Long «arguía que —a más de la inferioridad intelectual, el balbuceo lingüístico y la lascivia de los negros— el rasgo más sobresaliente de su naturaleza salvaje era el canibalismo»

bir su ataque. Hernández equipara al hombre que se lanza impulsivamente con el animal que atrapa a su presa para comerla. El resultado es un personaje animalizado.

El negro me *atropelló*
como a quererme comer
me hizo dos tiros seguidos
y los dos le abarajé¹⁷⁴

(*Gaicho*, 1208-1210).

Y en el medio de las aspas¹⁷⁵
un planazo¹⁷⁶ le asenté,
que lo largué culebriando¹⁷⁷
lo mismo que buscapié¹⁷⁸.

Le colorieron las motas¹⁷⁹
con la sangre de la herida,
y volvió a venir furioso
como una tigre parida

(*Gaicho*, 1215-1222).

(Jáuregui, 2008, 276). Estas imágenes de la antropofagia fueron utilizadas por José Martí para apoyar la tarea de explicar que en América «no hay odio de razas porque no hay razas» (Martí, 1995: 125). Así «usa las imágenes del canibalismo, el sacrificio y el consumo del cuerpo como tropos de una retórica emancipatoria» (Jáuregui, 2008, 317).

Estas afirmaciones no son ajenas al contexto político y social de Argentina, pues incluso ya entrado el s.XX, se siguieron produciendo obras que asociaban «magia negra y vudú con canibalismo, salvajismo, bandidaje y tiranía» (Rojas-Mix, 1991, 334).

¹⁷⁴*Abarajar*: «tomar algo que es lanzado desde cierta distancia, y que viene por el aire. Malaret dice: parar; quitar con el cuchillo los golpes del adversario. Nos parece desacertada la definición. En este caso habría que admitir la frase completa abarajar con el cuchillo, aunque en este sentido significa que se ha clavado el cuchillo a un rival. Más aún da a entender que se le ha clavado cuando éste se abalanzaba sobre el contrincante y fue sorprendido por el diestro golpe, el que frecuentemente es mortal, ya que se le hunde por propia gravitación hasta el cabo» (*Diccionario Folklórico de América*). En la obra queda claro que abarajar es sinónimo de detener y esquivar el golpe.

¹⁷⁵*Aspas*: «Cuernos del animal vacuno u otro cornúpedo» (*Diccionario Folklórico de América*). Fierro omite la comparación entre el buey y el negro y sencillamente explica que lo golpeó entre las aspas, es decir, que el golpe certero fue en la frente. Podría ser una alusión al carácter demoníaco del negro.

¹⁷⁶*Planazo*: «golpe dado con la parte plana del machete, peinilla, espada o sable» (*DLE*).

¹⁷⁷ Se recupera la imagen del movimiento de la culebra para describir el trastabillar del negro después del golpe. Podríamos aludir al bestiario para recordar la simbología católica de la serpiente sobre todo en un canto en que se han hecho dos alusiones al infierno y a su relación con los negros: una burlesca en la que Martín dice que los negros sólo sirven «para tizón del infierno» y otra en la cual señala que Fierro se propone «dejar un diablo menos». *Culebriar* se refiere también al «movimiento errático de un dispositivo pirotécnico que, una vez encendido, corre por el suelo» que también recibe el nombre de *buscapiés*.

¹⁷⁸*Buscapié*: «Especie que se suelta en conversación o por escrito para dar a alguien motivos de charla o para rastrear y poner en claro algo» (*DLE*). Es interesante la comparación entre los equívocos de una frase y el trastabillar del negro.

¹⁷⁹*Motas*: se refiere al cabello del negro.

Hay que añadir que *tigra* es un derivado femenino menos usual que *tigresa*, por lo tanto, su uso corresponde a un fin pragmático. Comparar al rival de Martín con la hembra del tigre no alude a la fuerza del animal, sino a la impulsividad de su ataque, pues destaca el celo con el que las hembras defienden a sus cachorros¹⁸⁰. Se están resaltando las características del ataque por supervivencia, de fiereza y de impulsividad por sobre las de fuerza y exactitud¹⁸¹. Recordemos, además, que debido al tono misógino de la obra, la marca de género femenino casi nunca es positiva¹⁸².

Tiró unas cuantas patadas
ya cantó para el carnero¹⁸³
nunca me puedo olvidar
de la agonía de aquel negro.

En esto la negra vino
con los ojos como ají¹⁸⁴
empezó la pobre allí
a *bramar* como una *loba*¹⁸⁵
yo quise darle una *soba*¹⁸⁶
a ver si la hacia callar

(*Gaucho*, 1235-1244).

Este intercambio de defensas, burlas y acusaciones¹⁸⁷ recuerda la tradición antiquísima y plural de la maldición, que en ciertos casos convive con la burla, la humillación y la dis-

¹⁸⁰ También lo dice de sí: «Pero yo ando como el tigre/ que le roban los cachorros» (*Gaucho*, 1115-1116).

¹⁸¹ Como en toda metáfora, hay elementos del dominio de origen y del dominio de destino que se ensombrecen para dar luz a la comparación exacta que da sentido a la frase. Ver cap. 2.

¹⁸² La siguiente estrofa alude a la frialdad de las mujeres; debido al verbo copulativo se trata de una clara animalización: «Es un bicho la mujer/ Que yo aquí no lo destapo, -/Siempre quiere al hombre guapo, / Más fijate en la elección; / Porque tiene el corazón/ Como barriga de sapo» (*Vuelta*, 2397-2402).

¹⁸³ *Cantar para el carnero*: por fallecer. Se aplica despectivamente para las personas muy humildes, a quienes antiguamente se las sepultaba o arrojaba en una fosa común, denominada carnero (*Diccionario Folklórico de América*). Es importante notar que el uso de presente (que implica mayor continuidad de la acción y por tanto mayor afectación del sujeto, por «estar sucediendo» en el momento) y la añadidura innecesaria de un dativo ético: nunca me puedo olvidar, logran una marca más personal que la de la conjugación regular nunca pude olvidar.

¹⁸⁴ *Ají*: pimiento (*DLE*). Dentro de las variedades del ají, la más conocida es el ají picante. El sentido de la frase es que la negra tenía los ojos rojos, como si fueran del color del pimiento rojo, o bien como si hubiera tocado los ojos con las manos llenas de ají.

¹⁸⁵ Se establece una comparación entre dos acciones animales para explicar que bramar es propio del lenguaje de los negros, aunque el gaucho también lo dice de sí: « Me hacen bramar en la estaca» (*Gaucho*, 786).

¹⁸⁶ *Soba*: "aporreamiento o zurra" (*DLE*).

minución. La maldición fue un modo de castigo primitivo que recubría en la deshonra (Nogueira, 2010, 26). Su fuerza proviene de que «a través de una operativa combinación de imágenes y ritmos y de la invocación de fuerzas sobrehumanas, se procura que la maldición actúe sobre la víctima, sea para conducir a un abatimiento o incluso la muerte, sea para mitigar sus poderes malévolos» (2010,27). El poder sabido y reconocido de la palabra¹⁸⁸ para provocar vergüenza, humillación y «debilitamiento psicossomático»(2010, 29) explica que se le considere mágica. Con el intercambio de frases hirientes Martín Fierro y su interlocutor se acercan al ámbito de las prácticas que tenían por fin destruir a la víctima a través de la palabra. En el cómico intercambio verbal sucedido entre el gaucho altanero y Martín Fierro se cumplen las características satíricas que hemos enunciado.

Se tiró al suelo, al dentrar
le dio un empellón a un vasco
y me alargó un medio frasco
diciendo –«Beba cuñaio»
–«Por su hermana» contesté,
«que por la mía no hay cuidao».

–«¡Ah! gaucho», me respondió,
«¿De qué pago¹⁸⁹ será criollo^{190?}
¿lo andará buscando el hoyo^{191?}
Deberá tener güen cuero,¹⁹²

¹⁸⁷ «La sátira en cuanto escritura de emociones, se regula por el lenguaje del cuerpo y del espíritu, persiguiendo una determinada poética; en cuanto escritura de intenciones, se orienta por el lenguaje del pensamiento, en una guía que se pone en acción para la inquisición, la declaración, la demostración o la deposición» (Nogueira, 2010, 668).

¹⁸⁸ Me refiero en todo momento a la voz del poema como reflejo del poder del intercambio verbal. Es evidente que el *Martín Fierro* no es una obra de literatura gaucha, sino gauchesca y que lo que encontramos en el poema son reproducciones imaginadas o recordadas del arte verbal, modificadas para ajustar la métrica, la rima y la intención a los propósitos del autor. Sin embargo, los encuentros del poema no dejan de ser un testimonio de la fuerza de la palabra a la que recurre Hernández para caracterizar al gaucho.

¹⁸⁹ *Pago*: lugar donde nacía y se criaba el gaucho. Distrito o vecindad rural; campaña singularizada por algún rasgo geográfico o de vecindad (*Diccionario Folklórico de América*).

¹⁹⁰ *Criollo*: «En toda América, propio del país, auténticamente nativo, aunque a veces haya ascendencia extranjera. No se refiere exclusivamente al hombre. Se aplica por extensión a los animales, a la vestimenta, al alimento, etc.» (*Diccionario Folklórico de América*).

¹⁹¹ *Andar buscando el hoyo*: «Buscar la muerte» (Diccionario de palabras argentinas). Es interesante que en voz del gaucho altanero la muerte esté buscando a Fierro, a diferencia del sentido tradicional de la frase, en el que un sujeto se expone a peligros y parece buscar la muerte.

¹⁹² *Cuero*: «pellejo que cubre la carne de los animales» (*DLE*). Debido al extendido uso del cuero en el contexto de la obra, cuero es, por extensión, la piel del hombre e incluso el hombre (*DLE*). «Es extraordinaria la

pero ande bala este toro¹⁹³
no bala ningún ternero».

Y ya salimos trenzaos
porque el hombre no era lerdo,
mas como el tino no pierdo,
y soy medio ligerón,
le dejé mostrando el sebo
de un revés con el facón¹⁹⁴

(*Gaicho*, 1289-1306).

Aunque Martín Fierro no actúa de acuerdo a un ritual preciso de maldición, sí pretende aminorar a su enemigo, reducir su presencia y deshacer su energía a través de la palabra. Prueba de ello es que se le dedican dos estrofas al intercambio verbal y sólo dos versos al enfrentamiento físico. La intención del sujeto es destruir, matar o silenciar al objeto. El medio de expresión es la palabra, el lugar de la venganza, del poder y del placer. A pesar de que, a veces, se ha preferido opacar algunos de sus rasgos, la enunciación satírica es compañera perenne del hombre; es inseparable de su actuar y de sus creaciones, sean o no artísticas.

importancia que el cuero ha tenido en el desenvolvimiento económico del país, lo que se explica sobradamente teniendo en cuenta que es la Argentina un país ganadero por excelencia. Desde la llegada de los primeros equinos y vacunos reproducidos posteriormente en cifras increíbles, el cuero comenzó a utilizarse para la vivienda indígena, el vestido, etc. En el siglo pasado la importancia de su uso alcanzó proporciones insospechadas, aun contando exclusivamente el cuero crudo, o cuando más sobado o redomón. Siendo este último un estado intermedio entre los dos primeros. El cuero «sobado» tenía un uso muy extendido en la preparación de sogas para el apero y elementos de trabajo como ser [sic]: bozales, cabestros, riendas, maneas, maneadores, atadores, colleras, coyundas, cinchas, encimeras, correones, estriberas, cinchones, lonjas para rebenque, sogas de boleadoras» (*Diccionario Folklórico de América*).

¹⁹³ No todas las animalizaciones de la obra son negativas; esta es una de las pocas figuras positivas que encontramos y no deja de ser interesante que el animal utilizado sea un toro, pues la animalización positiva más plena, que aparece en el título de la tesis, recurre al toro también. En este caso, el toro simboliza la fuerza del ataque, en cambio, en la pelea con el negro, se utilizaba como sinónimo de enojo y de un cuerpo grande, pero poco hábil.

¹⁹⁴ *Facón*: daga o cuchillo grande que usa el hombre de campo. Según lo entendemos nosotros, el facón es usado tanto para las tareas propias del campo donde se crían animales, como para la defensa o ataque en las peleas. Saudibet, en cambio, dice después de definirlo que es «usado como arma de pelea» al que por ser muy grande el gaucho debe llevarlo debajo de las caronas del recado, y no en el cinto (*Diccionario Folklórico de América*).

Los ejemplos de culturas que mantienen este tipo de juegos verbales se extienden en el tiempo y el espacio, por ejemplo,

hacia 1930, en la isla de Buru, en Indonesia, hombres y mujeres de la aldea, en grupos enfrentados, improvisaban alternativamente unos cortos cantos de burla recíproca género tan bien enraizado en las costumbres que el idioma local distinguía cinco variedades. Hechos semejantes se han observado en África y en España hace pocos años. Cuando el canto se alterna entre dos únicos cantores toma con frecuencia la forma llamada, según las épocas y las lenguas, *desafío*, *altercatio*, *tenzone* y otros términos de sentido semejante: disputa estilizada, en principio improvisada, pero estrictamente regulada y destinada a poner de relieve la virtuosidad de los poetas. Fuera de uso en Europa al final de la Edad Media, el desafío se ha conservado en algunos pueblos aragoneses y sobre todo en América latina: *desafíos* brasileños –de los que el *Diccionario de los improvisadores*, publicado en 1978, distingue doce variedades formales– o la *paya* chilena (Zumthor, 1983, 106).

Nótase la presencia de cantores en contrapunto, en desafío, o como quiera llamársele, en el México precolombino, en el Incario, ente los araucanos de Chile y de Argentina, en los arahuacos antillanos, entre los guaraníes, entre los yakalamarures de Colombia, ente los sertanijos y riograndeses del Sur de Brasil (Coluccio, 1964, 357)

En el *Martín Fierro*, el acento se coloca siempre en el canto y su importancia, pues a través de éste, el gaucho se consuela, recuerda, comparte, educa a otros o los destruye. El poeta no ignora que la palabra es una herramienta poderosa y que la enunciación posibilita el conocimiento general de una verdad individual o colectiva. Desde la época más antigua, el ser humano ha comprendido que «la enunciación de la palabra adquiere [...] en sí misma, el valor de un acto simbólico; gracias a la voz, la palabra es exhibición y don, agresión, conquista y esperanza de consumación del otro» (Zumthor, 1983, 15).

Sin duda, el canto del *Martín Fierro* es la expresión de una voz inconforme que comunica sus penas, su desesperación y su memoria. El gaucho no ocupa siempre el lugar de sujeto en esta relación, sin embargo, esta palabra performativa, fuerte, intencionada, sobre todo la palabra cantada, le ofrece consuelo. Hacia el final del primer tomo, el gaucho duda de que éste sea un amparo confiable y concluye que huir es la única solución; en seguida, rompe su guitarra y se va hacia la frontera. Pasaron siete años para que José Hernández nos

entregara la *Vuelta de Martín Fierro*¹⁹⁵, en la que Martín regresa a explotar el poder de la voz para arrancarse el dolor de lo que le sucedió después de huir.

Sólo a través de la palabra cantada,¹⁹⁶ Fierro es capaz de exorcizar lo que tiene dentro, pues el acto de *decir* lo satírico es locutorio, pero tiene, por supuesto, un alcance perlocutorio¹⁹⁷, ya que educar e incidir en el otro son procesos que involucran una interacción y un cambio físico¹⁹⁸. Los versos que narran la discusión y el asesinato del negro son ejemplo del poder que recorre al hombre y lo hace cambiar y cambiar a otros. Podemos ver claramente en estos personajes al sujeto que quiere la destrucción del objeto y al objeto que debe ser destruido. La muerte del negro, la lucha y el violento canto que la antecede podrían parecer exagerados y sin justificación, pero cobran sentido a la luz de la actividad satírica. No hay nada en el moreno ni en su hermano que ofenda a Martín, la razón de la prepotencia con la que se dirige a ellos es que simbolizan la otredad lastimante que rodea al protagonista¹⁹⁹. Se hace evidente que el gaucho, completamente marginado de la sociedad, no logra

¹⁹⁵ Se ha estudiado de manera profunda sobre el cambio de tono de *La Vuelta*, en el cual, la recriminación audaz de la primera parte se diluye en argumentos de resignación, sin embargo, el eje de desolación, de injusticia y de soledad no se pierde a lo largo de la obra y es precisamente la importancia de que haya una voz que exprese su inconformidad la que posibilita el examen satírico de la obra como un todo. «En siete años ha cambiado la situación histórica en la que se ha impuesto un imaginario gauchesco, ha cambiado la voz (la del político, la del escritor, la del personaje) y se han reformulado, en consecuencia, no sólo el aparato enunciativo sino también contenidos del mensaje» (Lois, 2011, XXXIV).

¹⁹⁶ Una payada es aquella «poesía que el gaucho cantaba ayudado por una melodía monótona, casi recitada, que acompañaba con su guitarra. [...] Al gaucho que la cantaba se le llamaba payador, y el asunto de su canción abarcaba muchos temas. La payada podía ser individual o a dúo. Esta última se llamaba contrapunto y podía ser a preguntas y respuestas, o sobre asuntos varios. [...] Modelo en su género se considera el contrapunto entre el Moreno y Martín Fierro, del inmortal José Hernández. En Brasil llamaban desafío a la payada» (*Diccionario Folklórico de América*).

¹⁹⁷ La teoría de J. L. Austin, expresada en sus obra *How to do things with words*, señala que las palabras pueden ser comprendidas como acciones. Así, los actos de habla pueden ser locutorios, ilocutorios y perlocutorios. El acto locutorio radica en la enunciación de una frase, en el acto ilocutorio reside la intención que se persigue al decir esa frase, y, por último, el aspecto perlocutorio explica qué acción se quiere lograr en el lector o en quien escucha dicha frase.

¹⁹⁸ Esto se explica porque «en el organismo en convulsión que la sátira es, espíritu y cuerpo son una unidad indivisible [...] por tanto, hay una topografía más fortuita o más programada que se propaga de la pasión para el cuerpo, del cuerpo para la razón» (Nogueira, 2010, 667).

¹⁹⁹ No es gratuito que la figura que animaliza Martín Fierro sea un negro, dado que «junto con la manera en que eran capturados, esclavizados y vendidos, esta percepción de los africanos hizo relación con la de los animales de manera fácil y rápida; y fue facilitada, además, por el hecho completamente fortuito de

reinsertarse en ella, excepto para repetir los patrones de desprecio y humillación sufridos. El enfrentamiento verbal en el que los antagonistas participan los opone, pero no debemos olvidar que «la palabra literaria satírica cura o pacifica el yo y destruye o atenúa la fuerza del otro, pero la malignidad no se encuentra necesariamente del lado del objeto» (Nogueira, 2010, 669). No hay ninguna razón para que nuestro personaje hostilice a la pareja de negros, sin embargo, los humilla al burlarse cruelmente de la mujer. La acción satírica está establecida y se desarrolla a partir del intercambio de insultos y defensas²⁰⁰. En algún momento, pareciera que las palabras no son suficientes para el negro, quien se lanza a golpear a Martín. El sentido satírico radica en que la pelea no es una escena gratuita ni es producto de una acción irracional: es una acción satírica que busca completarse. En este caso, tanto Martín Fierro como el negro tienen tal rencor social que encuentran insuficiente el carácter performativo del ritual de la palabra cantada; la sublimación de la violencia física desaparece al interior de la obra, pues pareciera que la actividad satírica se extiende hasta los golpes: la gestualidad se hace concreta y terminante, pero el acto satírico literario es el mismo, tanto si los personajes se golpean como si son contenidos. Las acciones narradas constituyen por sí mismas un acto satírico.

Además, queda claro que Martín tiene mucho mayor control de sus palabras, lo cual an-

que la temprana penetración a la África del Oeste expuso a los aventureros, por primera vez, no sólo con una población humana esclavizable, sino también, simultáneamente, con los simios de mayor tamaño. Muchas características compartidas entre ambos fueron postuladas de inmediato, en particular, la unión sexual entre el africano y el simio fue asumida rápidamente. Estos puntos de vista fueron mantenidos durante largo tiempo, dando lugar a varios debates acerca del lugar de los africanos y sus descendientes esclavos en el Nuevo Mundo [...] para algunos, como Thomas Jefferson, parecía que los africanos debían ser clasificados en una escala natural como creaturas cuyo lugar estaba a la mitad entre las bestias y los humanos. La proximidad a la bestia —y en este caso se trata de una bestia salvaje— fue reforzada y conformó la inferioridad del africano establecida por la diferencia racial, que asimismo, fue el fundamento básico para el crecimiento y el desarrollo de sistemas de esclavitud en el Nuevo Mundo» (Bradley, 2000, 4). Aunque no se tratara de un esclavo, el moreno, racialmente, cargaba todavía con los prejuicios de esa situación.

²⁰⁰ Algunos elementos de la sátira se comprenden mejor si se estudian como parte de una maldición vital o vitalista, en la que el yo se preserva a través de la eliminación del otro, que sucumbe a la fuerza y gestualidad de la palabra.

tipica su victoria sobre el negro, pues en la obra, quien domina la palabra, domina también las jerarquías, es decir, que el que tiene el poder de la palabra, tiene el poder de las acciones. El negro, menos hábil para responder, queda tendido en el suelo.

No por casualidad, sino porque lo que primero importa es la sobrevivencia del yo, se equipara el proceso verbal satírico a un ataque físico. La sátira produce, sin duda, dolor psicológico pero también dolor físico, que, programáticamente, es no pocas veces superlativado en imágenes de agresión y de castigo especialmente incisivas (Nogueira, 2010, 667)²⁰¹.

En la obra encontramos la búsqueda y el grito de la denuncia, la ruptura y la destrucción. La parte más viva de la presencia satírica se encuentra en el diálogo directo que trae a cuento la tradición de intercambio verbal relacionada con este fenómeno. El ejemplo más claro se presenta en el intercambio de versos que ocurre entre Martín Fierro y el hermano del moreno muerto, en el que se establece un paralelo con la pelea en la que murió el negro, diez años antes de este encuentro. La diferencia radica en que el juego sólo será verbal, sin que se pierda el tono satírico de las voces. Preguntar, retar e inquirir son parte de este proceso, en el cual la corporalidad de los participantes no es ajena a sus palabras. Dice el hermano del moreno muerto:

Yo sé lo que hay en la tierra
en llegando al mismo centro
en dónde se encuentra el oro,
en dónde se encuentra el fierro
y en dónde viven bramando
los volcanes que echan juego

(*Vuelta*, 4013-4018)²⁰².

²⁰¹ «En el castigo que el poema idealiza, el castigo físico y el castigo verbal de la sátira se complementan; en la imposibilidad de concretizar la violencia física, el poeta se establece, en un performance ritual que expone públicamente a las víctimas y sirve como ejemplo para la comunidad. Todo el poema, y muy en particular estos pasajes, vinculan la teoría implícita más común de la sátira: la sátira, que por regla general está asociada a la agresión física, ataca y despedaza: de ahí la necesidad de presentar imágenes en que aparecen objetos como el “látigo”» (Nogueira, 2010: 220).

²⁰² *Juego*: la palatalización de /f/ produce juego en vez de fuego. Se trata de un fenómeno muy común en el habla rural que José Hernández aprovecha para mostrar el habla «viva» de sus personajes. Dice Élica Lois que «como “literatura gauchesca” no es sinónimo de “literatura gaucha”, se tensan en su interior dos sociolectos dos “voces sociales” con modalidades discursivas asociadas, y esas voces pueden acercarse hasta simular una total identificación o alejarse hasta fisurar su alianza. En este estadio escritural prevalece el proceso de apoderamiento de la voz del gaucho, y en esa línea, JH procede marcando una inserción que –si bien no puede ignorar las normas lingüísticas del género –afirma una y otra vez su

El uso de la palabra *fierro* es un claro ejemplo del alcance perlocutivo de las palabras del moreno, quien intuye que ha encontrado al asesino de su hermano y desliza esta suposición de doble sentido entre los versos que canta.

Yo sé del fondo del mar
dónde los pejes²⁰³ nacieron
yo sé por qué crece el árbol,
y por qué silban los vientos
cosas que inoran los blancos
las sabe este pobre negro²⁰⁴.

Yo tiro cuando me tiran,
cuando me aflojan, aflojo;
no se ha de morir de antojo
quien me convide a cantar
para conocer a un cojo
lo mejor es verlo andar²⁰⁵

(*Vuelta*, 4013-4030).

Estoy pues a su mandao,
empiece a echarme la sonda
si gusta que le responda,
aunque con lenguaje tosco²⁰⁶

individualidad. Así, 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 morfo-fonéticos:

	<i>ms.</i>	<i>1ª ed.</i>
v. 261	mismo	mesmo
v. 603	verdad	verdá

Con menor frecuencia se trabaja “la gramática” y se eliminan ciertas voces que “no hallarán cabida en la gauchesca hernandiana”» (2011, XLIX-L).

²⁰³ Los diccionarios de argentinismos consultados explican que *peje* es un arbusto alto y espinoso. No queda clara la relación de estos con el mar, parece más relacionada con el significado que ofrece el *DLE*: «pez».

²⁰⁴ Se pone en evidencia el racismo imperante en el contexto de la obra.

²⁰⁵ Frase recurrente en discursos políticos, incluso en la actualidad argentina.

²⁰⁶ Algunos de los versos más luminosos del poema están en boca del moreno, quien se acusa de tener lenguaje torpe:

Ama el pájaro en los aires
que cruza por donde quiera
y si al fin de su carrera
se asienta en alguna rama,
con su alegre canto llama
a su amante compañera.

en leturas no conozco
la jota por ser redonda

(*Vuelta*, 4049-4054).

En estos últimos versos, el moreno hace hincapié en su ignorancia intelectual, al afirmar que no tiene lecturas, por eso no distingue una letra de otra o «la jota por ser redonda». Sin embargo, antes ha manifestado que conoce la naturaleza y sus misterios, por lo tanto, a pesar de la actitud altiva con que lo recibe Martín Fierro, es evidente que comparte con su antagonista el conocimiento práctico de las cosas, lo cual es un tópico, como hemos visto a lo largo de la obra. El hombre que domina la naturaleza es un hombre sabio. La supuesta humildad²⁰⁷ de anunciar que es ignorante, es parte del ir y venir de la palabra en batalla «*Yo tiro cuando me tiran, /cuando me aflojan, aflojo*»(*Vuelta*, 4025- 4026). Por otra parte, el moreno es el primero en dejar claro que conoce el poder de la voz, de la palabra que posee y sobretodo, comprende que el aprovechamiento de esta fuerza no precisa de los conocimientos de los que supuestamente carece.

MARTÍN FIERRO

Ah! negro, si sos tan sabio
no tengás ningún recelo;

La fiera ama en su guarida,
de la que es rey y señor
allí lanza con furor
esos bramidos que espantan
porque las fieras no cantan
las fieras braman de amor

(*Vuelta*, 4193-4204).

²⁰⁷ «Durante las luchas por la consolidación nacional, dos obras, “Amalia” y “Martín Fierro”, compiten por representar visiones muy diferentes de la nación argentina. En una de ellas, los afro-argentinos son parte de la anti-patria, pura carnalidad y animalidad al servicio de la “tiranía”. En la otra, los morenos son figuras centrales del discurso sobre la igualdad social: ellos poseen virtud y sabiduría, y como individuos de razón expresan reclamos legítimos a ser parte de la patria y gozar de la ciudadanía» (Viterbo, 2003, 271-272) .

pero has tragao el anzuelo
y al compás del estrumento,
has de decirme al momento
cuál es el canto del cielo.

Aunque «tragar el anzuelo» tiene el sentido de engañar o caer en la trampa, en este caso significa, más bien, que el negro ha aceptado las reglas del juego liderado por Fierro. Con-
testa el moreno:

Cuentan que de mi color
Dios hizo al hombre primero;
mas los blancos altaneros,
los mismos que lo convidan,
hasta de nombrarlo olvidan
y sólo lo llaman negro.

Pinta el blanco negro al diablo,
y el negro, blanco lo pinta;
blanca la cara o retinta
no habla en contra ni a favor,
de los hombres el criador
no hizo dos clases distintas.

Y después de esta alvertencia
que al presente viene a pelo,
veré, señores, si puedo,
sigún mi escaso saber,
con claridá responder
cuál es el canto del cielo

(*Vuelta*, 4055-4078).

El Martín de *La Vuelta* es un personaje distinto al hombre que muchos años atrás descargó su ira en un baile; ahora nos encontramos ante un personaje en sabia pausa. En la narración de la primera pelea se trataba de un personaje en acción; ahora es un hombre viejo que reconstruye lo vivido, mientras los fantasmas del pasado lo acompañan. Ahora, a diferencia de la primera pelea contra el negro y contra el gaucho de la pulpería, el poder de la palabra no le pertenece momentáneamente, sino que lo acompaña durante los enfrentamientos y las narraciones. Ya no existe aquel personaje silenciado a golpes; él da la voz, introduce a los que van llegado, enseña y corrige a los suyos. Sus coplas, llenas de sabiduría práctica y de

superioridad. «Aquí no valen Dotores, / sólo vale la esperiencia,/ que verían con inocencia/ esos que todo lo saben;/ porque esto tiene otra llave/ y el gaucho tiene su cencia» (*Gaucho*, 1457-1462). El hecho de no golpear a su adversario no elimina la veta satírica de donde Martín Fierro obtiene burlas, gestos crueles y respuestas prontas para su adversario; Martín se subleva ante las respuestas, se enciende, se mofa y se retrae ante las palabras del hermano del moreno; se eleva en sus preguntas y humilla al otro en sus respuestas.

El hermano del moreno sabe que su honor depende de este encuentro y que cada una de sus respuestas lo acerca o lo aleja definitivamente de encarar al asesino y de hacer justicia. El moreno tiembla, se prepara, contesta con cuidado y va ganando el terreno imaginario que se apuesta entre el gaucho y él. Uno avanza y el otro se resiste a dar un paso atrás. El encuentro busca ya su punto culminante, vuelan los versos y cuando comienza a aparecer el reconocimiento de Martín por la habilidad del otro, el moreno deja escapar que su propósito es encontrar al gaucho que mató a su hermano. Las tímidas alabanzas desaparecen y Martín, furioso, huye.

Al fin cerrastes el *pico*²⁰⁸
después de tanto charlar,
ya empezaba a maliciar
al verte tan entonao,
que traías un embuchao²⁰⁹
y no lo querías largar

(*Vuelta*, 4469-4474).

Su enojo desmedido, que aparentemente no obedece a ninguna razón, se debe a que perdió el enfrentamiento verbal por abandono²¹⁰, pues ante la huida de Fierro no puede

²⁰⁸ En vez de boca, se utiliza pico coloquialmente. En la función animalizadora del personaje se aprovecha para remarcar su carácter, especialmente por tratarse de un canto.

²⁰⁹ *Embuchado*: «asunto o negocio revestido de una apariencia engañosa para ocultar algo de más gravedad e importancia que se quiere hacer pasar inadvertido» (*DLE*).

²¹⁰ «Generalmente las payadas surgían de improviso por el encuentro fortuito y casual o programado con anticipación de dos payadores que, primitivamente, en décimas, más tarde en sextinas y octavillas y más frecuentemente en cuartetos, cantaban improvisando y alternativamente sobre temas filosóficos o

decidirse quién de los dos es mejor cantor. Podemos cuestionarnos por qué Martín abandona la pelea, si en el espejo de sus acciones reconocemos a un hombre impulsivo y certero que, ante el ataque, reacciona y mata. Una posibilidad es que, ante el inminente cierre de la obra, el autor haya preferido que la acción quedara suspendida en aras de «corregir» al peleador impulsivo de otros tiempos y de mostrar a un hombre más racional²¹¹. Hernández sacrificaría la acción a través de un diálogo inconcluso para mostrar al hombre maduro y sabio en que se ha convertido Fierro con los años. El enojo de Martín y las palabras afiladas con que ataca al negro son el único resquicio satírico que podemos encontrar al final del enfrentamiento. Sin embargo, nos queda el ir y venir de la palabra inquisidora, de la palabra hiriente, de la sorpresa y el innegable reconocimiento de que los personajes no son los mismos después del enfrentamiento.

Podemos imaginar el volumen que sube y baja, la postura que cambia cuando se es sujeto y cuando se es destinatario; la risa que viene y va, el cambio de gestos ante una pregunta difícil, ante un momento crítico. «No te trabes lengua mía, / No te vayas a turbar» dice el moreno (*Vuelta*, 4277-4278).

referidos a la vida de la estepa, pero difíciles, que exigían una gran agilidad mental y conocimientos algo más que relativos. La payada terminaba cuando uno de los cantores no hallaba respuesta inmediata a la pregunta de su oponente y se extendía en el rasgueo de su guitarra» (*Diccionario Folklórico de América*).

²¹¹ «Cabe recordar a Santos Vega, el fantasma de los payadores, personaje presentado como real por Bartolomé Mitre, tan parte de la leyenda, como de la realidad argentina. En los testimonios recogidos por Mitre se señala que en su tumba está escrito: «Histórico: Santos Vega murió de pesar, según tradición, por haber sido vencido por un joven desconocido, en el canto que los gauchos llaman de contrapunto, o sea de réplicas improvisadas en verso al son de la guitarra que pulsa cada uno de los cantores. Cuando la inspiración faltó a su mente, su vida se apagó». La tradición popular agrega que aquel cantor desconocido era el diablo, pues sólo él podía haber vencido a Santos Vega» (*Diccionario Folklórico de América*).

c. Sátira y animalización

El cuerpo está presente en esta batalla lírica. Y es precisamente en esta relación entre cuerpo y razón que encontramos también la correspondencia entre la sátira y la animalización. La fuerza satírica «quiebra la unidad y la integridad del ser, obligándolo a descender a un abismo que lo subtrae de la luz de lo espiritual, de lo ideal, de lo abstracto y le marca los límites de su condición humana material y corporal» (Nogueira, 2010, 29). Este quiebre es conceptualmente cercano a las marcas animalizantes que hemos encontrado en la obra, pues la sátira es una «lupa desfigurante» (Nogueira, 2010, 45) que recurre a procesos retóricos de metamorfosis para alterar nuestra percepción de los personajes. De esta manera, son más susceptibles de ser contrastados con un sistema de valores, como sucede con el negro.

En el caso del *Martín Fierro* encontramos ejemplos de zoomorfización moral, no física. Ésta resulta de imponer al objeto satirizado «una metamorfosis degradante, expuesta a varias miradas: a la mirada del propio yo, su creador y primer espectador, y a las miradas del destinatario y de los receptores» (2010, 180). La animalización reduce al personaje a una condición infrahumana; se trata, sin duda, de un proceso de quiebre y descenso²¹².

En otro enfoque, Jerez-Farrán define la animalización como una «técnica de distorsión [...] cuya finalidad es poner al descubierto la esencia oculta de la realidad» (Dougherty, 1993, 296). Nogueira define este proceso como de «alegorización animal» que consiste en «eluso de la imagen animal(izante) con objetivos simbólicos, dentro de un cuadro de atribución de características reconocidas como inequívocamente propias de animales a una

²¹² «Como señala Freedman, la bestialización generalmente involucra la oscilación entre el descubrimiento de las características del animal y del humano. Si un villano o campesino es "como" un buey o un cerdo, es precisamente porque él o ella es algo más que un buey o un cerdo, que la comparación tiene sentido» (Brion, 1997, 13).

entidad colectiva humana»(2010,578). Martín Fierro, su hijo mayor, el hijo menor, el moreno, Picardía y los soldados son personajes que representan a una colectividad. Lo que le sucede a uno, le sucede a todos con ligeras variaciones, como se revisó en el segundo capítulo y como puede comprobarse en el siguiente ejemplo:

Ya veo que somos los dos
astillas del mismo palo:
yo paso por gaucho malo
y usted anda del mismo modo

(*Gaucho*, 2143-2146).

Un gaucho pisa la cárcel y luego es traicionado y otro es traicionado y, más tarde, es encarcelado. En la narración de sus vidas se advierte un clima asfixiante, de constante denigración en la que el hombre se va diluyendo hasta convertirse en un ser animalizado por su contexto, y en la medida en que no se diferencia de un animal, entendemos la crueldad del trato que recibe, la hostilidad de sus respuestas, la soledad de sus horas y la necedad de sus acciones.

El más altivo varón
y de *cormillo*²¹³ gastao,²¹⁴
allí se verá agobiao
y su corazón marchito,
al encontrarse encerrao
a solas con su delito.

En esa cárcel no hay *toros*²¹⁵,
allí todos son *corderos*;
no puede el más altanero
al verse entre aquellas rejas,
sinó *amujar* las orejas²¹⁶

y sufrir callao su encierro.

²¹³*Cormillo*: colmillo

²¹⁴*Colmillo gastado*: frase relacionada con las expresiones «tener colmillo», enseñar los colmillos, o «tener el colmillo retorcido» relacionadas con la astucia y la experiencia que dificulta el engaño. Con respecto al capítulo 2 de la tesis, en donde se analizó la figura de varón, es interesante encontrar esta palabra en una frase con referencias animales.

²¹⁵Una vez más, aunque con un sentido distinto de superioridad aparece el toro en las comparaciones del Martín Fierro.

²¹⁶*Amujar*: amusgar (*Diccionario de palabras argentinas*) que es «dicho de un caballo, de un toro, etc.: echar hacia atrás las orejas en ademán de querer morder, tirar coces o embestir» (*DLE*). *Amujar las orejas*: «reprimirse por temor» (*Diccionario de palabras argentinas*).

Y con esto me despido
todos han de perdonar,
ninguno debe olvidar
la historia de un desgraciado:
quien ha vivido encerrado
poco tiene que contar

(*Vuelta*, 1845-2084).

La pobreza de Martín Fierro y la cárcel que padecen sus hijos tienen como consecuencia la desnudez y la suciedad, que se presentan repetidamente a lo largo del poema y que provocan el desprecio y la mirada altiva de los demás sobre él y lo aleja de la percepción ideal que tiene de sí. Sucede algo parecido con el trato desconsiderado que reciben los hijos del gaucho tras abandonar el hogar.

El proceso de reducción del objeto satirizado envuelve siempre la privación de su identidad física y espiritual. Aquel que se ve despojado de la indumentaria e inmediatamente confrontado con su condición animal, baja y vil. El despojado es el reverso burlesco del desnudo, que por el contrario, puede significar la apoteosis de la anatomía humana y de su competencia para la sublimidad de la función atlética o erótica (Nogueira, 2010,546).

Las conclusiones sobre el influjo satírico del *Martín Fierro* en los extractos elegidos nos permiten entender que el poema debe leerse a través de un filtro de desmoralización, de denuncia, de destrucción del otro y del yo. Las palabras elegidas por Hernández no son inocentes, siempre hay un sentido oculto en las apariciones animalizantes que doblan la frontera moral del hombre y lo obligan a proceder de maneras que nunca hubiera imaginado.

La sátira se muestra en la deshumanización que cruza la obra y que se concentra en estos pasajes de intercambio verbal. Es una forma de denuncia del círculo de maltrato social, pero también es la expresión misma del hondo desprecio por la otredad lastimante que convierte en un extraño al gaucho y que está simbolizada en el negro, el gaucho altanero y el hermano del negro, quienes reciben la palabra de Martín Fierro que busca defenderse y

hacer daño. Esta deshumanización proyectada en el otro, entrega la visión que tiene el gaucho de sí²¹⁷. A través de la sátira se obtiene o se alcanza el salvamento del sujeto y del objeto, más allá del ánimo de destrucción que se haya establecido en la relación de ellos. Por eso, puede decirse que el gaucho que se animaliza está buscando su salvación a través de la palabra, ya que en el devenir animal hay posibilidades positivas de supervivencia para el gaucho. En la animalización, en la sátira y en el devenir animal, el gaucho obtiene conocimientos sobre sí que no poseía. Las manifestaciones deshumanizantes constituyen una manera de explicar el mundo.

La contraparte de la deshumanización, en especial la que concierne a la animalización, está en la memoria dorada del gaucho, aquella que rescata y narra los recuerdos de su vida plena. Ya se ha señalado que esos recuerdos son históricamente falsos, pues no existió un espacio libre de marginación para el estamento gauchesco. Este se inventa en la obra como la contraparte de la animalización, un parámetro indicador de los valores deseados frente a la realidad, que podría ser, más bien, la expresión de una terrible ironía. Dentro de la obra hay una contraposición y una salvación en el canto, pero en la realidad histórica, (que es también la realidad de la obra, si eliminamos la ensoñación de la época dorada), resulta terrible entender que no existió una balanza para el terror. En la obra encontramos paliativos, como una noche de reunión con la familia que culmina en el necesario cambio de nombres y en la huida, pero ni en la obra, ni en la realidad, hay ningún equilibrio. Hay un terrible, desmedido peso que no encuentra compensación del otro lado de la balanza. Éste es el verdadero sentido satírico de la obra. Lo que analizamos son ejemplos de sátira, pero si lo analizamos de manera global, es claro que el tono satírico acompaña cada uno de los versos del poema. Quizás el gaucho, a través de la animalización está buscando su salva-

²¹⁷ Se trata sólo del retrato psicológico del gaucho a través de la percepción del autor.

ción, pero lo único claro y contundente es que no hay, en toda la obra, ninguna posibilidad de encontrarla.

CONCLUSIONES

En la introducción a la tesis se formuló una serie de preguntas y se explicó que la intención del trabajo era ofrecer distintas perspectivas teóricas que dieran luz sobre qué eran y cómo funcionaban las animalizaciones. Tras haber analizado el poema, su contexto y distintas perspectivas teóricas, puede concluirse que las animalizaciones o tropos animales son metáforas o recursos cognitivos que redescubren la realidad de manera significativa; son herramientas cotidianas que emplea el hombre para entender el mundo y rescatar su capacidad para transmitir conocimientos. Además se reconoce en el poeta a quien puede reelaborar la manera en que nos enfrentamos al mundo. A través de las expresiones animalizantes se conforma y se refuerza un esquema cultural que vive en las frases cotidianas y en la literatura

El poema se vale de la animalización para caracterizar una amplia gama de situaciones, algunas positivas y enaltecedoras, otras, de burla, desdén e injusticia. En el contexto de la Campaña del Desierto, la mayoría de las animalizaciones tiene el objetivo de mostrar la deshumanización del hombre que no logra reinsertarse en ninguna esfera social.

El acervo de usos animalistas en la obra se explica por la relación del gaucho y del indígena con la fauna de la pampa argentina, que le sirve como medio de transporte y de trabajo, de alimentación y recreo.

La ambigüedad semántica es fundamental para lograr los tropos animales, pues éstos se presentan a través de descripciones, elipsis, comparaciones, metáforas, símiles, imágenes y juegos de palabras. Las menciones animales son utilizadas por los personajes de la obra para describir el lugar en el que viven, mientras que, a través de las animalizaciones, se describe y se caracteriza a quienes los rodean.

Las animalizaciones marcan los espacios de soledad de los gauchos en el poema; también pueden aparecer si quienes acompañan al gaucho no le permiten establecer un diálogo o si éste siente una relación de superioridad moral, social o racial con respecto a ellos, como en el caso de los negros, los extranjeros y los indios. Por el contrario, los momentos de reunión con otros gauchos eliminan las animalizaciones del poema.

Los recursos retóricos de animalización son los mismos para todos los personajes, pero se reserva un espacio y una temporalidad distinta para cada uno de ellos.

Las razones para animalizar al indio son:

- a) Diferenciarlo del gaucho o mostrar algunos rasgos en común.
- b) Mostrar que por ser pagano y no ser blanco puede considerársele un animal.
- c) Evidenciar que el indio es un objeto de odio y repudio, ya que habita las tierras que los criollos desean y que Martín Fierro debe defender para ganar su libertad.
- d) Mostrar que no tiene éxito comunicativo.
- e) Justificar que el gaucho sienta admiración por ellos y que enfrentarlos requiere habilidad y valentía.
- f) Manifestar su crueldad al amoldarlos a un estereotipo de salvajismo para explicar que están fuera del orden de la civilización.
- g) Reducirlos a través de un acto satírico.

Por su parte, las razones para animalizar a Fierro son:

- a) Mostrar su deshumanización ante el maltrato o la soledad.
- b) Denunciar el maltrato físico que sufre en la frontera.
- c) Revelar la pobreza anímica y material que caracteriza su vida.
- d) Evidenciar que no tiene capacidad de expresarse o de tener éxito comunicativo.
- e) Igualar su fuerza con la del indio, para mostrar que el gaucho lo supera.
- f) Explorar el devenir animal del gaucho.
- g) Propiciarle experiencias que descubran aspectos de su persona, acumular experiencias y encontrarse con los suyos en la madurez espiritual.
- h) Enfatizar el racismo y la misoginia de los personajes del poema.

Finalmente, las razones para animalizar a los negros son:

- i) Mostrar que pertenecen a una otredad de la que Martín Fierro se siente distinto y superior.
- j) Reducirlos a través de un acto satírico.

Así vemos que las animalizaciones marcan o desmarcan diferencias entre los personajes que comparten rasgos, aunque se distinguen a partir de la superioridad del gaucho.

Las razones para la humanización o rehumanización del gaucho son:

- a) Diferenciarlo de un grupo social antagónico o de la alteridad animalizada.
- b) Enfatizar el cambio que suponen en él el sentido gregario y la pertenencia a la colectividad.
- c) Establecer comunicación efectiva con un igual.
- d) Explicar la importancia de la libertad para el gaucho.
- e) Encontrar un lugar privilegiado dentro de la creación divina.

La ambigüedad o la indeterminación de significados son características de las animalizaciones de la obra y multiplican las posibles interpretaciones de cada verso. La convivencia de redes semánticas posibilita que haya gradaciones, que no todos los símiles sean animalizaciones y que no toda animalización sea desvalorizante. Los elementos en juego determinan la sutileza o la violencia con la que se describen las distintas etapas de la vida del gaucho y de otros personajes. Por ejemplo, algunas palabras como *salvaje*, *matrero* y *bruto* son ejemplos de voces animalizantes que en combinación con marcas temporales, verbos y adjetivos, marcan una situación favorable o desfavorable para los personajes de la obra.

La adquisición de rasgos animales es una cuestión simbólica, no física. Se trata más bien de la apropiación de estos rasgos a través de la palabra; el gaucho, cual heredero inconsciente de la sabiduría animista y de las prácticas de magia simpática, adquirió la destreza del animal al apropiarse de su nombre. En algunos casos, esta transferencia puede anclarse en conocimientos populares sobre los animales; no obstante, las citas de animales del folclor no implican que el poema sea una obra folclorista, sino que Hernández citó y

continuó el camino de algunas metáforas populares para explicar el devenir en el que están inscritos sus personajes.

En el poema podemos encontrar algunas oposiciones binarias en aspectos de distribución espacial, así los pares opuestos de bondad y maldad o poder y sumisión están relacionados con las nociones espaciales de superior e inferior. Se coloca el poder, la hombría y la libertad «arriba», mientras que la denigración, la animalidad y el sufrimiento se encuentran «abajo». Esta oposición se marca a través de verbos y adjetivos que establecen en qué espacio se encuentra el gaucho. Las animalizaciones son menos frecuentes cuando el gaucho «está arriba». En esta metáfora la figura del caballo es fundamental para marcar positiva y negativamente al gaucho y al indio.

Existe otra oposición significativa entre tiempos verbales. El presente es el momento de la ejecución del canto, en el que no se presentan animalizaciones, mientras que éstas abundan en el pretérito. El espacio reservado para los recuerdos anteriores a la leva no presenta animalizaciones. Tampoco aparecen en la edad de oro que sucede en el pretérito remoto; son constantes en la caída o degradación del pretérito y desaparecen de nuevo en la restauración a través de la palabra y el canto, narradas en presente.

La relación entre racismo, violencia y sátira es que algunas animalizaciones del poema pueden ser comprendidas como un acto de mitigación del otro a través de la palabra. El gaucho, marginado de la sociedad, no logra insertarse en ningún círculo y repite los patrones de desprecio y humillación aprendidos. La acción satírica se completa en el intercambio de insultos que sucede entre Martín Fierro y sus oponentes. Los gritos y los golpes buscan la ruptura y la destrucción del otro y posibilitan que el protagonista se conozca y pueda triunfar a través del dominio de la palabra.

Además, el insulto y la agresión posibilitan el conocimiento de sí del gaucho, que le permite aprovechar el devenir animal en que está inscrito y destacar, durante los momentos en que la animalización desaparece, como un personaje cada vez más conocedor del canto, los potros, la amistad y el juego.

El quiebre y el descenso del ser que implica la fuerza satírica se relacionan con las animalizaciones negativas y con los enfrentamientos con la alteridad que reducen a los personajes a una condición deshumanizante de quiebre y descenso. Junto con la denigración viene la apropiación de las características positivas de los animales. Cuando el gaucho está en sociedad y humanizado no necesita de estas capacidades, pero aprovecha la experiencia que le dejaron. Se destaca en él el valor de la sabiduría práctica.

Conforme se construye el acto satírico, el gaucho evidencia que posee el valor de la palabra y demuestra lo que el dolor y la animalización le han aportado. El enfrentamiento con la otredad es un acto satírico que nos devuelve a un hombre distinto que va conociéndose a partir de la interacción fallida con la alteridad (criollos, extranjeros, negros e indios). El gaucho logra salvarse al triunfar sobre ellos y obtener nuevas herramientas de defensa física y verbal.

Las animalizaciones están relacionadas también con la teoría de la Gran Cadena Metafórica que establece que cada forma de ser posee todos los tipos de atributos inferiores en la jerarquía, por lo que contar sólo con los rasgos de la categoría inferior resulta en la pérdida de los atributos superiores. El orden categorial de la obra es cristiano, así que la mayoría de las animalizaciones puede entenderse como procesos negativos, ya que se trata de un *continuum* jerárquico que supone al hombre superior al animal.

Este fenómeno negativo puede tornarse benéfico si se considera que el gaucho vuelve a la humanidad con los rasgos aprendidos de los animales con los que se le compara, es decir la degradación jerárquica lo devuelve a la instancia superior con nuevos conocimientos.

Ahora bien, las animalizaciones se vinculan con la entrada a lo salvaje o la salida de la civilización, ya que se propician a partir de la pérdida de aquello que hacía hombre a Martín Fierro; José Hernández relaciona el regreso de la tierra de los indios con la humanización del gaucho. El cambio de perspectiva política del autor provoca que en el segundo tomo el personaje vuelva a la tierra de la civilización, aunque no sea mejor recibido en ella, ni sea aceptado o forme parte del grupo criollo.

Para Martín Fierro es necesario vencer al indio, al animal y volver a la humanidad, volver a ser hombre, aunque sea un hombre perseguido. Por eso se muestra como un hombre cristiano que deja atrás lo bárbaro, lo incivilizado y lo salvaje. Este cambio surge a partir de la aparición de Cruz y de la Cautiva, quienes inauguran un espacio libre de tropos animales, en el que el gaucho se humaniza rodeado de una micro sociedad de iguales. La colectividad permite la palabra, el canto y la sabiduría: mientras que los colectivos erradican las animalizaciones, la soledad los propicia.

Por último, hay que señalar que la deshumanización es contraparte de la libertad, la vida en familia y la alegría que alguna vez tuvieron los gauchos del poema. Aunque a través de las animalizaciones y de las experiencias, Martín Fierro descubre una salvación en la compañía y el canto, la marginación social y el dolor dejan claro que ésta es imposible de encontrar y que lo único que le queda a la familia de Martín Fierro, tras su encuentro, es seguir huyendo el resto de su existencia, escondidos y solos como animales matreros.

BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, John Langshaw, *How to do things with words*, Harvard University Press, Cambridge, 1975
- ARISTÓTELES, *Historia de los animales*, trad. de J. Pallí Bonet, Gredos, Madrid, 1992
- ALBERO MUÑOZ, María del Mar, «La investigación sobre fisiognomía y expresión de las pasiones. Objetivos y metodología», *Panta Rei*, III, 2ª época, 233-24, Universidad de Murcia, España, 2008, en <http://www.um.es/pantarei/pantarei23/articulo11.pdf>
- BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1957
- BRADLEY, Keith «Animalizing the Slave: The Truth of Fiction», *The Journal of Roman Studies*, Vol. 90, Society for the Promotion of Roman Studies, 2000, en <http://www.jstor.org/stable/300203>
- BRION DAVIS, David «Constructing Race: A Reflection», *The William and Mary Quarterly*, Third Series, Vol. 54, No. 1, Omohundro Institute of Early American History and Culture, enero, 1997, en <http://www.jstor.org/stable/2953310>
- COLUCCIO, Felix, *Diccionario folklórico argentino*, Luis Lasserre y Cia. S.A. Editores, Buenos Aires, 1964
- _____, *Diccionario folklórico de la flora y fauna de América*, Biblioteca de cultura popular, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2001
- DI BENEDETTO, Antonio, «Aballay» en *Absurdos*, Hidalgo, Buenos Aires, 2004
- Diccionario de palabras argentinas* en http://www.latimer.com.ar/miscelaneas/dicc-palab_arg.htm
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, vigésima segunda edición
- ECHEVERRÍA, Esteban, *La cautiva*, Biblioteca de cultura popular, Ediciones del Sol, Barcelona, 2007
- HADAR, Julieta. «La transdisciplinariedad de la retórica» en Adrián Gimete-Welsh, coord., *Metáfora en acción*, UAM / Juan Pablos, México, 2007
- HERNÁNDEZ, José, *Martín Fierro*, Conaculta/FCE (Archivos), Madrid, 2001
- JÁUREGUI, Carlos A. *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Iberoamericana Editorial, Madrid, 2008
- JEREZ-FARRÁN, Carlos «El expresionismo en Valle-Inclán: Una reinterpretación de su visión esperpéntica», *Hispanic Review*, 61, 1993, p. 296-297
- _____, «El carácter expresionista de la obra esperpéntica de Valle-Inclán», *Hispania*, Vol. 73, No. 3 (Sep., 1990), p. 568-576, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese en <http://www.jstor.org/stable/343935>
- LACKOFF, George y Mark TURNER, *More Than Cool Reason. A Field Guide To Poetic Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989
- LOBDELL, William Y., «Animal Imagery and Annette von Droste-Hülshoff's Concept of Nature», *The South Central Bulletin*, Vol. 35, Núm. 4, Studies by Members of SCMLA, Invierno, 1975, p. 126-130 en <http://www.jstor.org/stable/3188470>
- MARTÍ, José, *En un domingo de mucha luz: cultura, historia y literatura españolas en la obra de José Martí*, Universidad de Salamanca, Salamanca, s/a
- MARTÍNEZ, Chono, *Los trabajadores*, Dunken, Buenos Aires, 2006
- MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL, *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Losada, 1957
- NOGUEIRA, Carlos, *A sátira na poesia portuguesa e a poesia satírica de Nicolau Tolentino, Guerra Junqueiro e Alexandre O'Neill*, tesis doctoral inédita, 2010

- PAYNO, Manuel, *Los bandidos de Río Frío*, volumen 1, Promexa Editores, Santa Fe, 1979
- PEDROSA, José Manuel, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, Grupo Medusa Ediciones, sin ciudad, 2002
- PLATH, Oreste, *Lenguaje de los pájaros chilenos*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1976 en <http://www.oresteplath.cl/antologia/pajaros.html>
- _____, «Grafismo animalista en el hablar del pueblo chileno», *Ensayo*, Viñeta de Peñike, Santiago de Chile, 1941 en <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0031698.pdf>
- PRADO, *La guerra al malón*, novena edición, Eudeba S.E.M, Buenos Aires, 1979
- PUJANTE, David, *Manual de retórica*, Castalia, Madrid, 2003
- ROJAS-MIX, Miguel, *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*, Editorial Universidad de Costa Rica, San José, 1991, p. 334
- SCROGGINS, Daniel, *A Concordance of José Hernández' Martín Fierro*, University of Missouri Press, Missouri, 1971
- S/A, <http://www.mapasdeargentina.com.ar>
- S/A, http://avesdemanzanares.blogspot.mx/2009_04_01_archive.html
- S/A, «La primera bula “inter coetera” de Alejandro VI» en *Documentos para el estudio de la Historia de la Iglesia*, s/ año en <http://webs.advance.com.ar/pfernando/DocsIglLA/AlejVI-InterCoetera.htm>
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Tirano Banderas*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1948
- VAN DIJK, Teun A., *Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2003, p. 189-192
- VIÑAS, David, *Indios, Ejército y frontera*, Siglo XXI Editores, México, 1982
- VITERBO, Beatriz «Alejandro Solomianski. Identidades Secretas: la negritud argentina» en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2003
- ZUMTHOR, Paul, *Introducción a la poesía ora*, Taurus, Madrid, 1983

APÉNDICE: TRADUCCIONES

En todos los casos, las traducciones que se ofrecen en el cuerpo del trabajo fueron hechas por mí. Se transcribe el original para que pueda ser contrastado sin obstaculizar la lectura, las citas se encuentran en el mismo orden en que aparecen en el análisis.

CAPÍTULO 1

It is extremely common to see metaphor as a matter of linguistic expressions alone and not of conceptual structure. This is the assumption behind the grammar-school distinction between metaphor and simile: given that A is not literally B, a metaphor is a statement of the form «A is B», while a simile is a statement of the form «A is like B». This attempt to define metaphor in terms of syntactic form misses entirely what metaphor is about: the understanding of one concept in terms of another. Statements of both forms can employ conceptual metaphor. The kind called a simile simply makes a weaker claim (Lackoff / Turner, 1989, 133).

In the cultural model comprising the basic Great Chain, part of any being's nature is shared with lower beings. For example, it is not our instincts that separate us from beasts, because beasts also have instincts. It is the basic Great Chain that makes it sensible for us to speak of our "bestial instincts" and our "animal drives". Though we are not beasts, we share these properties with beasts and not with trees or algae. They are called "bestial instincts" because such instincts are a property that beasts and beings above them have while lower-order beings don't [...]. What defines a level are the attributes and behaviors distinguishing it from the next level below (Lackoff / Turner, 1989, 168).

It is often possible to derive a further, second-order metaphoric reading of the poem as a whole »(cf. Lackoff, 1989, 139).

"Slots in the source-domain schema which get mapped onto slots in the target domain. In some cases the target-domain slots exist independently of the metaphoric mapping. [There are also] relations in the source domain which get mapped onto relations in the target domain [and] properties in the source domain, which get mapped onto properties in the target domain" (Lackoff / Turner, 1989, 63).

"What we have here is an image-mapping based on structure—in this case, structure that is in part metaphorically imposed. When such a mapping exists between the structure of a sentence and the structure of the meaning or the image that the sentence conveys, that mapping is called iconic. That is, in general, what iconicity in language is: a metaphorical image-mapping in which the structure of the meaning is understood in terms of the structure of the form of the language presenting that meaning. Such mappings are possible because of the existence of image-schemas, such as schemas characterizing bounded spaces [...], paths, motions along those paths, forces, parts and wholes, centers and peripheries" (Lackoff / Turner, 1989, 156-157).

CAPÍTULO 2

More is up (idem,46).

CAPÍTULO 3

A sátira é uma potencia vital, não um simples recurso, nem uma doutrina, um fim absoluto; é uma actividade, um meio de e para a vida, uma força com que a condição humana procura tornar-se mais humana" (Nogueira, 2010,677).

"A sátira é reduzida a um simples instrumento de crítica social, de censura das mentalidades e dos costumes, ou a um mero recurso subsidiário de disposições de espírito e estratégias discursivas como a ironia, o humor, o burlesco e o grotesco"(5).

- "O termo sátira recusa todos os esforços de conceituação num paradigma genérico" (6).
- " a profundidade da sátira: quer enquanto manifestação de emoções, pensamentos e ideais, quer enquanto modo de expressão literária (que às vezes se configura em género) (8).
- "tanto nas paixões intrínsecas e secretas como na textualidade satírica que materializa essa índole, mas irmanados pelo mesmo desejo de transformação ética e estética do real"(9).
- " cumpre aquela que é a sua função estruturante: iluminar a uma luz crua e intensa a lógica intrínseca de (dis)funcionamento do sistema [...] que possa conduzir à surpresa da descoberta e ao reconhecimento dos defeitos próprios e dos outros" (44).
- "Um dos atributos essenciais do humor verbal consiste na sua qualidade de acto comunicativo que assume ao mesmo tempo a linguagem como objecto e veículo intermediário de uma mensagem, alterando a ordenação e previsibilidade do sistema convencional de referência. Reformulando o plano da expressão para desdobrar e transformar o plano do conteúdo, o mecanismo do humor, neste aspecto idêntico ao funcionamento da ironia, abrange duas forças complementares: a ilocutória e a perlocutória, na linha da definição do filósofo Austin. Um mesmo apontamento humorístico pode conter significações de irritação, ameaça, desdém, etc., e uma energia perlocutória, destinada a agir sobre o receptor com propósitos tão distintos como a diversão, a denúncia, a agressão" (67)
- "Na sátira o essencial não é o intuito de morigerar os costumes, que dela está quase sempre ausente. O que parece ser essencial na sátira é a oposição ao meio. O ironista é um desintegrado, um isolado; linguisticamente é alguém que individualiza os aspectos sociais da linguagem"(42).
- " A sátira, enquanto escrita de emoções, regula-se pela linguagem do corpo e do espírito, perseguindo uma determinada poética; enquanto escrita de intenções, orienta-se pela linguagem do pensamento, num roteiro que se move para a inquirição, a declaração, a demonstração, o depoimento"(668).
- "através de uma operativa combinação de imagens e ritmos e da invocação de forças sobre-humanas, se procura que a maldição actue sobre a vítima, seja para a conduzir a um abatimento ou mesmo à morte, seja para mitigar os seus poderes malévolos"(27).
- "enfraquecimento psicossomático" (29).
- "mas prossegue bem descoberto no código da arte literária oral, que não mais prescinde da motivação simbólica, mágica, da palavra dita, declamada, cantada" (17).
- "No organismo em convulsão que a sátira é, espírito e corpo são uma unidade indivisível; o que é muito próprio do ser humano enquanto corpo e mente, [...] Na sátira, portanto, há uma topografia mais fortuita ou mais programada que se propaga da paixão para o corpo, do corpo para a razão" (667).
- "Together with the way they were captured, enslaved, and traded, this perception of Africans made the connection with animals easy and swift; and it was facilitated by the entirely fortuitous fact that early penetration of West Africa exposed adventurers for the first time not only to an enslavable indigenous human population but also, and simultaneously, to the higher forms of apes. Many shared characteristics between the two were immediately postulated, and, in particular, sexual union between African and ape was commonly assumed. Such views were long maintained, giving rise to various debates about the place of Africans and their slave descendants in the New World in the Great Chain of Being - the notion, very prevalent in the late eighteenth century, that all life forms could be positioned on a scale rising from lowest to highest. To some, notably Thomas Jefferson, it seemed that Africans were to be classified on a scala naturae as creatures standing midway between beasts and human beings like themselves. Proximity to the beast - and in this instance it is the wild beast - thus reinforced and compounded the inferiority of the African established by the difference of race, which itself provided the basic foundation for the growth and development of slavery systems in the New World. (4)
- "A palavra literária satírica cura ou pacifica o eu e destrói ou atenua a força do outro. Mas a malignidade não se encontra necessariamente do lado do objecto [...]" (669).

- "Na punição que o poema idealiza, o castigo físico e o castigo verbal da sátira complementam-se; na impossibilidade de concretizar a violência física, o poeta figura-a, numa performance ritual que expõe publicamente as vítimas e vale como exemplo para a comunidade. Todo o poema, e muito em particular estas passagens, veicula aquela que é a teoria implícita mais comum da sátira: a sátira, que regra geral é associada a agressão física, ataca e despedaça; daí a necessidade de recorrer a imagens em que entram objectos como o «látego»" (220).
- "Compreende-se: o impropério quebra a unidade e a integridade do ser, obrigando-o a descer a um abismo que o subtrai à luz do espiritual, do ideal, do abstracto e marcando-lhe os limites da sua condição humana material e corporal" (29).
- "A zoomorfização decorre de uma hipotipose que impõe ao objecto satirizado uma metamorfose degradante, exposta a vários olhares: ao olhar do próprio eu, seu criador e primeiro fruidor, e aos olhares do destinatário e dos receptores"(180).
- "As Freedman notes, bestialization usually involves an oscillation between the discovery of both animal and human traits. If a villein or peasant was "like" an ox or pig, it was precisely because he or she was also something more than an ox or pig that made the comparison meaningful" (13).
- " alegorização animal: o uso da imagem animal(izante) com objectivos simbólicos, dentro de um quadro de atribuição de características reconhecidas como inequivocamente próprias de animais a uma entidade colectiva humana" (Nogueira, 2010, 576).
- "O processo de redução do objecto satirizado envolve sempre a privação da sua identidade física e espiritual. Aquele que se ve despojado da indumentaria é imediatamente confrontado com a sua condição animal, baixa e vil. O desnudado é o reverso burlesco do nu, que, pelo contrario, pode significar a apoteose da anatomia humana e da sua competência para a sublimidade da função atlética ou erótica" (546).

Casos

<i>Gaicho</i> 605-606.....	104
<i>Gaicho</i> , 1187-1191	67
<i>Gaicho</i> , 109 - 110.....	98
<i>Gaicho</i> , 1099	94
<i>Gaicho</i> , 1100	70
<i>Gaicho</i> , 111-112.....	98
<i>Gaicho</i> , 113 - 114.....	99
<i>Gaicho</i> , 1289-1306.....	120
<i>Gaicho</i> , 1375-1378	64
<i>Gaicho</i> , 1379	69
<i>Gaicho</i> , 1381-1384.....	89
<i>Gaicho</i> , 1391	71
<i>Gaicho</i> , 1391 - 1402.....	40, 73
<i>Gaicho</i> , 1409-1414	73
<i>Gaicho</i> , 1415-1418	73
<i>Gaicho</i> , 1427 - 1432	73
<i>Gaicho</i> , 1428	70
<i>Gaicho</i> , 1457-1462.....	128
<i>Gaicho</i> , 1469 - 1474	74
<i>Gaicho</i> , 1469-1476	75
<i>Gaicho</i> , 1493 - 1496	75
<i>Gaicho</i> , 1513	75
<i>Gaicho</i> , 1538-1542	75
<i>Gaicho</i> , 1549-1554	76
<i>Gaicho</i> , 1561-1566	76
<i>Gaicho</i> , 157-162.....	92
<i>Gaicho</i> , 1581-1584.....	76
<i>Gaicho</i> , 1597-1600	76
<i>Gaicho</i> , 1-6.....	35
<i>Gaicho</i> , 1616-1619	76
<i>Gaicho</i> , 1629-1632	77
<i>Gaicho</i> , 1637-1638.....	77
<i>Gaicho</i> , 1651-1656	77
<i>Gaicho</i> , 1687-1688.....	48
<i>Gaicho</i> , 169-174	36
<i>Gaicho</i> , 1703-1704	78
<i>Gaicho</i> , 1717-1718	78
<i>Gaicho</i> , 1723-1728.....	45
<i>Gaicho</i> , 1747 - 1748	78
<i>Gaicho</i> , 175-186.....	37

<i>Gaicho</i> , 1765 - 1768	78
<i>Gaicho</i> , 1771-1778	49
<i>Gaicho</i> , 1788 - 1789	78
<i>Gaicho</i> , 1807 - 1808	78
<i>Gaicho</i> , 1813 - 1814	79
<i>Gaicho</i> , 1831 - 1836)	79
<i>Gaicho</i> , 1843 - 1848	79
<i>Gaicho</i> , 1855-1856	79
<i>Gaicho</i> , 1861-1862	79
<i>Gaicho</i> , 1867-1872	50
<i>Gaicho</i> , 187-190	92
<i>Gaicho</i> , 1879 - 1884	79
<i>Gaicho</i> , 1901-1902	80
<i>Gaicho</i> , 1911-1914	80
<i>Gaicho</i> , 1913-1914	48
<i>Gaicho</i> , 1969	49
<i>Gaicho</i> , 199-202	104
<i>Gaicho</i> , 2009	71
<i>Gaicho</i> , 2025-2026	95
<i>Gaicho</i> , 205-206	102
<i>Gaicho</i> , 2079-2080	80
<i>Gaicho</i> , 2085-2088	81
<i>Gaicho</i> , 2095-2096	81
<i>Gaicho</i> , 2098 - 2100	88
<i>Gaicho</i> , 212	102
<i>Gaicho</i> , 2133 - 2136	81
<i>Gaicho</i> , 214-216	92
<i>Gaicho</i> , 2143-2146	131
<i>Gaicho</i> , 2161-2166	81
<i>Gaicho</i> , 2167-2172	82
<i>Gaicho</i> , 2173 - 2178	82
<i>Gaicho</i> , 2187-2188	82
<i>Gaicho</i> , 2199-2200	105
<i>Gaicho</i> , 2210	82
<i>Gaicho</i> , 2215-2220	83
<i>Gaicho</i> , 2225-2226	83
<i>Gaicho</i> , 2257 - 2262	67
<i>Gaicho</i> , 2257-2262	83
<i>Gaicho</i> , 2269-2274	99
<i>Gaicho</i> , 2275 - 2280	99
<i>Gaicho</i> , 2281 - 2282	99
<i>Gaicho</i> , 235-236	92

<i>Gaicho</i> , 241-242.....	49
<i>Gaicho</i> , 245-246.....	92
<i>Gaicho</i> , 253-261.....	25
<i>Gaicho</i> , 283-284.....	94
<i>Gaicho</i> , 295-296.....	27
<i>Gaicho</i> , 373-378.....	96
<i>Gaicho</i> , 375-376.....	102
<i>Gaicho</i> , 485 - 492	60
<i>Gaicho</i> , 505 - 510	60
<i>Gaicho</i> , 513 - 516.....	52
<i>Gaicho</i> , 555 - 556	54
<i>Gaicho</i> , 558	70
<i>Gaicho</i> , 56-57.....	104
<i>Gaicho</i> , 579-582	64
<i>Gaicho</i> , 614.....	104
<i>Gaicho</i> , 618.....	104
<i>Gaicho</i> , 643 – 654.....	97
<i>Gaicho</i> , 643-648.....	96
<i>Gaicho</i> , 655 - 656.....	103
<i>Gaicho</i> , 661 - 666.....	103
<i>Gaicho</i> , 786.....	118
<i>Gaicho</i> , 78-79.....	35
<i>Gaicho</i> , 826-828.....	102
<i>Gaicho</i> , 889 - 892.....	95
<i>Gaicho</i> , 895 - 896.....	95
<i>Gaicho</i> , 91-96.....	26, 105
<i>Gaicho</i> , 93-94.....	27
<i>Gaicho</i> , 975- 978.....	30
<i>Gaicho</i> , 979-982.....	97
<i>Gaicho</i> ,1517-1522.....	49
<i>Gaicho</i> ,1523	70
<i>Gaicho</i> ,2071-2074	80
<i>Gaicho</i> : 1147 - 1154.....	112
<i>Gaicho</i> : 1155 - 1160.....	113
<i>Gaicho</i> : 1163-1178.....	114
<i>Gaicho</i> : 1179-1190.....	115
<i>Gaicho</i> : 1191 - 1202.....	116
<i>Gaicho</i> : 1208-1210.....	117
<i>Gaicho</i> : 1215-1222.....	117
<i>Gaicho</i> : 1235-1241.....	118
<i>Gaicho</i> : 1415-1418.....	46
<i>Gaicho</i> : 877-882.....	112

<i>Vuelta</i> , 1111-1116.....	66
<i>Vuelta</i> , 1119 - 1122.....	85
<i>Vuelta</i> , 1133 - 1140.....	85
<i>Vuelta</i> , 1137-1138.....	65
<i>Vuelta</i> , 1177- 182.....	47
<i>Vuelta</i> , 1192 - 1200.....	106
<i>Vuelta</i> , 1196.....	67
<i>Vuelta</i> , 1213 - 1214.....	69
<i>Vuelta</i> , 1279-1280.....	65
<i>Vuelta</i> , 1279-1284.....	65
<i>Vuelta</i> , 1327 -1332.....	68
<i>Vuelta</i> , 1342 - 1343.....	54
<i>Vuelta</i> , 1378-1382.....	87
<i>Vuelta</i> , 1387-1388.....	87
<i>Vuelta</i> , 1399-1400.....	87
<i>Vuelta</i> , 1401 - 1406.....	87
<i>Vuelta</i> , 1417 - 1418.....	88
<i>Vuelta</i> , 1419 - 1424.....	88
<i>Vuelta</i> , 1437 - 1442.....	88
<i>Vuelta</i> , 1449 - 1454.....	88
<i>Vuelta</i> , 1497-1514.....	45
<i>Vuelta</i> , 1509-1514.....	16
<i>Vuelta</i> , 1515 - 1517.....	89
<i>Vuelta</i> , 1537 - 1538.....	89
<i>Vuelta</i> , 169 - 174.....	103
<i>Vuelta</i> , 1845-2084.....	132
<i>Vuelta</i> , 1917-1922.....	106
<i>Vuelta</i> , 1943 - 1946.....	48
<i>Vuelta</i> , 1971-1974.....	94
<i>Vuelta</i> , 1999-2000.....	94
<i>Vuelta</i> , 2007-2012.....	52
<i>Vuelta</i> , 2019 - 2024.....	91
<i>Vuelta</i> , 2019-2024.....	52
<i>Vuelta</i> , 203 - 204.....	67
<i>Vuelta</i> , 2039- -2042.....	91
<i>Vuelta</i> , 2039-2042.....	52
<i>Vuelta</i> , 2049-2054.....	53, 91
<i>Vuelta</i> , 217 -218.....	102
<i>Vuelta</i> , 2171.....	106
<i>Vuelta</i> , 219 - 222.....	69
<i>Vuelta</i> , 2259-2264.....	29
<i>Vuelta</i> , 2346-2348.....	50

<i>Vuelta</i> , 2455	69
<i>Vuelta</i> , 2535 - 2549	106
<i>Vuelta</i> , 319 - 324	66
<i>Vuelta</i> , 3331 - 3332	71
<i>Vuelta</i> , 3395-3396	51
<i>Vuelta</i> , 3403	96
<i>Vuelta</i> , 3481 - 3484	51
<i>Vuelta</i> , 3487 - 3492	51
<i>Vuelta</i> , 3550 – 3558	72
<i>Vuelta</i> , 3565 - 3570	72
<i>Vuelta</i> , 3571-3572	93
<i>Vuelta</i> , 3855-3858	89
<i>Vuelta</i> , 3881-3182	89
<i>Vuelta</i> , 3885 - 3886	43
<i>Vuelta</i> , 4013-4018	124
<i>Vuelta</i> , 4025- 4026	126
<i>Vuelta</i> , 4115-4120	50
<i>Vuelta</i> , 4127-4132	49
<i>Vuelta</i> , 4193-4204	126
<i>Vuelta</i> , 427-428	47
<i>Vuelta</i> , 4423-4426	105
<i>Vuelta</i> , 457 - 474	43
<i>Vuelta</i> , 4583-4594	93
<i>Vuelta</i> , 461-462	43
<i>Vuelta</i> , 4727 - 4730	47
<i>Vuelta</i> , 475 - 477	54
<i>Vuelta</i> , 4787-4792	48
<i>Vuelta</i> , 481-482	63
<i>Vuelta</i> , 515-516	106
<i>Vuelta</i> , 577 - 580	65
<i>Vuelta</i> , 604-606	68
<i>Vuelta</i> , 679-684	62
<i>Vuelta</i> , 709 - 714	51
<i>Vuelta</i> , 709 - 722	62
<i>Vuelta</i> , 733 - 738	61
<i>Vuelta</i> , 743-744	66
<i>Vuelta</i> , 745 - 762	63
<i>Vuelta</i> , 745-762	63
<i>Vuelta</i> , 851-853	95
<i>Vuelta</i> , 852	69
<i>Vuelta</i> , 931 - 936	48
<i>Vuelta</i> ,1407 - 1412	88

<i>Vuelta,2763-2766</i>	41
<i>Vuelta,4655-4660</i>	47
<i>Vuelta,4733</i>	41
<i>Vuelta,685-686</i>	41
<i>Vuelta: 4013 - 4030</i>	125
<i>Vuelta: 4049 - 4054</i>	126
<i>Vuelta: 4055 - 4078</i>	127
<i>Vuelta: 4277 - 4278</i>	129
<i>Vuelta: 4469 - 4474</i>	128
<i>Vuelta: 685-686</i>	61