

En esa ocasión tan ruda. Solanas, Marechal, Borges: el *Martín Fierro* al calor de *la vuelta de Perón*

Martín Pérez Calarco
CONICET - Universidad Nacional de Mar del Plata, Ce.Le.His.

FECHA DE RECEPCIÓN: 29-02-2016 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 01-05-2016

Resumen

Tras su canonización definitiva en torno a la celebración del primer Centenario, el *Martín Fierro* de José Hernández quedó instalado en el centro de la cultura argentina; de ahí en más, se convirtió en un texto propicio para la interpretación de la íntegra historia nacional cuya lectura legítima permanecería en disputa. A comienzos de la década de 1970, anunciado y luego concretado el regreso de Juan Domingo Perón a la Argentina, Fernando “Pino” Solanas y Jorge Luis Borges elaborarían, desde posiciones ideológicas irreconciliables, sus interpretaciones del contexto inmediato mediante relecturas del poema nacional. Al mismo tiempo, la muerte de Leopoldo Marechal propiciaría el redescubrimiento de su lectura del *Martín Fierro*, ligada al primer peronismo, por parte de la joven militancia que protagonizaba el proceso de radicalización política desde fines de la década anterior. Este trabajo aborda crítica y contextualmente los textos en los que se sostiene este litigio de lecturas con marcas ideológicas divergentes y, sin embargo, con notoria semejanza en sus procedimientos.

Palabras clave

Martín Fierro – Relecturas – Borges – Solanas – Marechal

**On that rough occasion. Solanas, Marechal, Borges:
The *Martín Fierro* in the heat of *the return* of Perón**

Abstract

After its final canonization around the celebration of the first Centenario, the *Martin Fierro* by José Hernández was definitively installed in the center of the Argentinean culture; from then on, it became a propitious text for the interpretation of the whole national history, and therefore its legitimate reading would remain in dispute. In the early 1970s, before the announced and then actual return of Juan Domingo Perón to Argentina, Fernando “Pino” Solanas and Jorge Luis Borges would develop their interpretations of

the immediate context by re-reading the national poem from irreconcilable ideological positions. At the same time, the death of Leopoldo Marechal would encourage the rediscovery of his reading of the *Martín Fierro*, linked to the first Peronism, by the young militants who had staged the process of political radicalization since the end of the previous decade. This paper addresses critically and contextually the texts on which this dispute was sustained, showing that, although these readings display the marks of divergent ideological positions, they do so with remarkable similarity in their procedures.

Keywords

Martín Fierro – Re-readings – Borges – Solanas – Marechal

Hacia mediados de 1973, la vida política argentina era lo suficientemente vertiginosa como para que una misma revista militante celebrara de manera enfática el estreno de una película y, apenas un número después, defenestrara a su realizador mandándolo a la sección “Cárcel del pueblo”. Eso fue lo que ocurrió con *Juan Moreira* y Leonardo Favio entre el número 2, del 21 de junio, y el número 3, del 28 de junio, de *Militancia peronista para la liberación*.¹ La condena a Favio está directamente relacionada con su presencia en el palco de Ezeiza el 20 de junio: es de suponer que la edición del 21 ya estaba terminada cuando los responsables de la revista decidieron convertir en traidor al héroe que había filmado *Juan Moreira*.

Algo semejante pasó con Octavio Getino, cofundador junto a Fernando “Pino” Solanas del Grupo Cine Liberación, durante sus cien días de gestión como Interventor del Ente de Calificación Cinematográfica, entre agosto y noviembre de 1973.² El número 17 de la misma revista resume una polémica en la que, de cara al estreno oficial, Jorge Cedrón, director de la versión cinematográfica de *Operación masacre*, primero denuncia a Getino por cortes en su película para luego conceder que, con la presencia de Perón en la Argentina, la nueva situación política amerita una serie de “cortes tácticos” (*Militancia* N° 17: 22).

En este escenario, *Militancia peronista para la liberación* anticipa el estado de la nueva propuesta cinematográfica de Solanas. Se trata del material que terminará siendo *Los hijos de Fierro* pero que, en julio de 1973, todavía es apenas “un crudo”, aún sin montaje ni sonido, que estaba destinado a la realización de dos películas: *Los hijos de Fierro* y *El retorno de Fierro*. A sólo un mes de la masacre de Ezeiza, la película es planteada como “homenaje al *Martín Fierro* y a la larga marcha del general Perón y

¹ En adelante, resumiremos el título de la revista como referencia de cita a *Militancia*.

² Para un desarrollo mayor sobre la gestión de Getino, ver el trabajo de Nicolás Mazzeo consignado en la bibliografía.

de su ejército popular hacia la toma del poder definitivo” (*Militancia* N° 5: 40-41).

Solanas describe su proyecto con el lenguaje habitual de la tendencia revolucionaria del peronismo, presupuesta en el “nosotros” desde el cual enuncia:

La concepción de la obra se basa en la fusión y síntesis de la esencia del poema (...) es decir, del mito gaucho o mito de los argentinos, con la historia política contemporánea (...) Para nosotros, los “hijos de Fierro” son hoy el pueblo, más concretamente su eje, la clase trabajadora urbana, y a quien éstas reconocen como conducción: el general Perón (*Militancia* N°5: 40).

También en esta historia lo que desarrollamos (...) es el conflicto medular del pueblo, que es el conflicto político. Por ello nos encontramos con un film político, que contará la larga marcha del exilio al retorno, de la Resistencia a la ofensiva (...) este film se asienta sobre la reconstrucción, mezclando la ficción, el mito, la leyenda, el testimonio. Se trata de un film coral, de masas, apoyado en el relato de los dos hijos de Fierro y del hijo de Cruz, que expresan en la historia tres líneas políticas y tres métodos de lucha empleados en estos últimos 18 años (*Militancia* N°5: 40).

Desde la perspectiva de la militancia radicalizada, *Los hijos de Fierro* hubiera sido la película propicia para coronar un extenso y complejo proceso de lucha contra la proscripción, la persecución y la represión militar; un dispositivo de convocatoria para la participación política al mismo tiempo que una narración de la espera mesiánica (y su culminación presente) en la que quedaba bien definido “lo nacional”, la patria, la identidad, aquello que genuinamente podía ser considerado como “lo argentino” desde el imaginario revolucionario.

El proyecto, finalmente, queda entrampado en la espiral de cambios que las disputas internas del peronismo despliegan entre la asunción de Cámpora y el Golpe de Estado de marzo de 1976. En menos de un año, pasa de ser declarado de “interés especial” por el Instituto Nacional de Cinematografía (Monteagudo: 32) a que uno de los protagonistas, Julio Troxler (“el fusilado que vive”), sea secuestrado y asesinado por la Triple A el 20 de septiembre de 1974. Tras este episodio, el rodaje se termina realizando en condiciones de semiclandestinidad; el montaje final recién tendrá lugar entre 1976 y 1978, cuando el director ya esté exiliado en París. La película se proyecta en 1978, en el Festival de Cannes y en el Festival Internacional del Cine del Tercer Mundo (Túnez) pero recién se estrena en Buenos Aires el 12 de abril de 1984 (Monteagudo: 59-61).³

³ La fecha de estreno en Buenos Aires es un dato que difiere según varios autores. Gustavo Aprea (52) señala el año 1984; Ana Amado sostiene: “Se estrenó en Buenos Aires el 5 de mayo de 1988, una semana antes de su exhibición en el festival de Cannes, donde fue seleccionada en representación de la Argentina” (66). La página oficial del Festival de Cannes ratifica que la película fue proyectada allí en 1978, e indica que en 1988 Solanas presentó *Sur*; ver: <http://www.festival-cannes.fr/es/archives/artist/id/784.html>. Nos

Más allá de la dilación de su estreno oficial en el país, *Los hijos de Fierro* tiene el valor de una articulación totalizadora. La película sistematiza una lectura de la historia argentina y del peronismo a través del *Martín Fierro* y, con un encuadre antiimperialista, amalgama procesos diversos y divergentes desde la perspectiva del momento utópico que implica *la vuelta* de Perón. A un siglo de su aparición, el texto nacional, canonizado por Rojas y Lugones en torno al primer Centenario de la patria y disputado luego por Martínez Estrada y Borges, propiciaba ahora el relato de la historia argentina a la luz de la historia del peronismo como figuración de una alegoría nacional superpuesta al *Martín Fierro*.

En la elaboración de Solanas, cada símbolo parece convertirse en prueba fehaciente del sentido de una filosofía de la historia cuya culminación inminente parecía dar la razón a ese sujeto colectivo que proponía un horizonte de cambio radical en el orden social. La serie de correspondencias elementales aúna a *Martín Fierro* con Juan Perón; al viejo Vizcacha, con los directivos sindicales que fraguan elecciones y se alinean con las Fuerzas Armadas; al hijo Mayor, el hijo menor y Picardía, con distintos momentos de “la resistencia peronista” y diversos modos de activismo político (militancia barrial, militancia en fábricas y militancia armada); el cambio de nombres de *Fierro*, sus hijos y el de Cruz alude ahora a la proscripción y la clandestinidad; y la cautiva se resignifica como referencia al cadáver secuestrado de Evita. La densidad de estas superposiciones excede la mera linealidad en tanto, salvo las singularidades de Perón y Evita, cada una de estas construcciones aglutina experiencias colectivas y hace de la integración de tales condensaciones una representación del “pueblo peronista”, identificado con la “clase trabajadora” y entendido como el sujeto colectivo de la historia nacional que finalmente se impondrá a las fuerzas imperialistas, represivas y explotadoras contra las que ha sostenido una larga lucha.

Solanas trabaja sobre un material heterogéneo (referencias a y representaciones de acontecimientos históricos, alusiones a episodios biográficos anónimos y de cierta repercusión, hitos signados por medidas políticas puntuales, estrategias de militancia, versos escritos al estilo gauchesco, militantes que actúan, actores de oficio, música escrita *ad hoc*, cancionero popular y otro sinfín de elementos y detalles) que es metabolizado por la estructura narrativa del *Martín Fierro* y por las características de los personajes de Hernández. El montaje no se restringe al armado de la película sino que se expande hacia el trabajo de homologación, continuidad, superposición, recorte y establecimiento de correspondencias que el director ejecuta en el nivel conceptual, para la formulación de un

inclinamos por la fecha que propone Monteagudo en tanto coincide con “el reciente estreno de otro largometraje, *Los hijos de Fierro*” al que se refiere la reseña del *film* publicada en el número 28 de la revista *El porteño*, editado en abril de 1984 (73), en el que aparece también una entrevista de Susana Villalba (75-77) al cineasta, titulada “Pino Solanas: Hacia un Tercer Cine”.

ideario coherente al que la alegoría mítico-política se subsume. Según la lectura de Horacio González, se trata de “una película de la odisea nacional con soluciones gauchipolíticas” (151); cabría decir que esas “soluciones gauchipolíticas” están contaminadas de una esperanzada teleología, orientada hacia una victoria final. En ese sentido, *Los hijos de Fierro* asume sus ambiciones mitopoéticas en pos de una épica del presente, cuya conexión con el momento cero de la historia argentina –el momento fundacional elegido es el de la expulsión de las invasiones inglesas– se sostiene ininterrumpidamente a través de gestas populares de resistencia contra el Imperio, en las que se aglutinan quienes habían logrado la independencia junto a los inmigrantes, los trabajadores y los desposeídos: “los hijos de Fierro”. Si la agrupación Montoneros aspiraba a establecer, desde su nombre mismo, una simbólica continuidad militar entre los ejércitos populares de los setenta con las montoneras del siglo anterior, *Los hijos de Fierro* expande ese movimiento hacia la continuidad civil de un pueblo caracterizado por la común experiencia de la postergación, la marginalidad, la pobreza, la inestabilidad laboral y la firme voluntad de revertir esa suma de injusticias mediante la lucha por la mesiánica *vuelta* de Fierro/Perón.

El hecho de que la promesa mítica estallara en pedazos por el definitivo giro a la derecha del nuevo gobierno peronista, la muerte del líder y el golpe de 1976 no impidió que Solanas mantuviera en el tiempo el mismo corte del *film*. Sin embargo, una serie de “notas” (la palabra es de Solanas) en las que explica la concepción estético-ideológica sobre la que se sostiene la película muestran una notoria dilución de la figura de Perón, y traen a superficie cuál es y de dónde proviene la lectura del *Martín Fierro* que subyace en la suya.

Un símbolo y dos lecturas

Las “notas” a las que nos referimos constan en la página web del realizador, donde componen, bajo el título general “*Los hijos de Fierro* (1975)”, un texto integrado por tres subtítulos: “Carta a los espectadores”, “Martín Fierro: un poema de exilios” y “Los hijos de Fierro”. Si bien no está fechado con exactitud, ni consta de mayores referencias, pareciera corresponder al itinerario de proyecciones en festivales europeos o a una posterior difusión comercial en el extranjero, en un momento anterior al retorno democrático de 1983. Una serie de indicios permite conjeturar un tiempo y espacio en el que situar el texto (el subrayado es nuestro):

A comienzos de los años 70, y con la idea de reflejar el momento histórico que vivíamos, comencé a concebir una nueva película (...) Estas notas exponen el planteo histórico y temático de “Los Hijos de Fierro” (...) Aunque Los Hijos de Fierro fue realizada hace cinco años, para llegar masivamente a su público y esté referida a otro momento histórico, las circunstancias dolorosas que vive nuestro país le otorgan una renovada vigencia (...) Más allá de los juicios cinematográficos o políticos que esta

obra pueda merecer *fuera de su contexto* (...) me sentiría satisfecho al *proyectarla en el extranjero* si en ella encontraran su identidad nacional (...) aquellos miles de argentinos que como los cuatro jinetes del final de *Martín Fierro* y del film, *tuvieron que abandonar su tierra para emigrar al extranjero* (...) *Hoy presento al público la película tal como fue terminada en 1975* (...) Sin embargo, la parábola del film *trasciende la cronología histórica y adquiere mayor actualidad* porque LOS HIJOS DE FIERRO, *representa a los que luchan, hoy más que nunca por la plena vigencia de la Constitución y el fin de la violencia del privilegio*. Es decir, *los que luchan por la democratización de la sociedad argentina* (...) Las sucesivas batallas libradas por LOS HIJOS DE FIERRO continuarán siendo vigentes *hasta que podamos conseguir estos objetivos* (Solanas, s/n).⁴

Los “cinco años” mencionados por el autor y la indicación de estar proyectándola “en el extranjero” sitúan el texto en el momento en que la película es presentada en Europa. La “Carta a los espectadores” desarrolla el fundamento teórico-político del *film*: el tradicional enfrentamiento entre un proyecto de país colonizado y otro con conciencia nacional, condensados respectivamente en las figuras de Mitre y Sarmiento, por un lado, y Rosas y Hernández por el otro. Sobre este esquema, Solanas desarrollará una lectura del *Martín Fierro* que valora lo colectivo sobre lo individual y reivindica la idea de que el héroe es el pueblo. La oposición dicotómica no escapa del esquema habitual; la lectura del poema, en cambio, detenta un alto valor explicativo acerca del sentido que le otorga la militancia revolucionaria.

La interpretación que postula Solanas trae por fin a la luz la exégesis que la voz solitaria de Leopoldo Marechal planteara en una conferencia radial de 1955, titulada “Simbolismos del *Martín Fierro*” (1998: 157). Luego de aquella transmisión, el derrocamiento y la proscripción del peronismo harían permanecer inédito aquel texto por más de quince años. En el segundo aniversario de la muerte del escritor (y primer centenario del poema nacional), el diario *La opinión* lo publicaría por primera vez, bajo el titular “Un texto desconocido de Leopoldo Marechal”, como “«*Martín Fierro* o el arte de ser argentinos y americanos»”, en el suplemento cultural del 25 de junio de 1972.⁵ La fecha de esta publicación coincide lo suficiente con el momento en que Solanas comenzaba a planificar el rodaje de *Los hijos de Fierro* como para considerarla su fuente. Al repasar las líneas

⁴ Dado su sistema de enunciación y su temática, hemos optado por denominar este texto por su primer subtítulo “Carta a los espectadores”. El texto completo consta en http://www.pinosolanas.com/los_hijos_info.htm

⁵ En ninguna de las reproducciones escritas publicadas hasta el momento consta la fecha precisa en la que Marechal hizo su lectura, en el marco de la audición “La conferencia de Hoy”, en Radio del Estado. La Fundación Marechal no ha dado aún con el dato ni con un registro de audio de la lectura. Por su parte, Elbia Robasco de Marechal (110), viuda del escritor, reproduce la nota con la que el diario *La Opinión* presenta el texto, donde se indica que fue pronunciada “a comienzos de 1955”.

centrales de la lectura simbólica de Marechal, encontraremos también las de la película.⁶

En “Simbolismos del *Martín Fierro*”, Marechal hace referencia a una serie de “nuevas lecturas”, entre las que pareciera preeminente la de *El mito gaucho*, de Carlos Astrada (1964) [1948], que lo condujeron a considerar el poema no en tanto “obra de arte” sino en aquellos “valores que hacen que una obra se constituya en el paradigma de una raza o de un pueblo en la manifestación de sus potencias íntimas, en la imagen de su destino histórico” (Marechal 1998: 157). Así, “el *Martín Fierro* es, como las epopeyas clásicas, el canto de gesta de un pueblo, es decir, el relato de sus hechos notables cumplidos en la manifestación de su propio ser y en el logro de su destino histórico” (165).

Marechal califica el poema de Hernández como un “milagro” producido en el “instante justo en que se lo necesitaba”, cuando la “nueva y gloriosa nación” recién nacida de la guerra debía reclamar su derecho a la grandeza de los libres (158). Se detiene luego en lo que llama el “mensaje lanzado a lo futuro”. Según el autor, el poema sería un “grito de alerta” dirigido a la “conciencia nacional”, que se vuelve urgente porque los primeros actos libres dieron comienzo a la “enajenación de lo nacional” en sus aspectos materiales, morales y espirituales (160), por la clase dirigente y por la clase intelectual. El Viejo Vizcacha vendría a ser la imagen precisa del “ser nacional” que al desertar de su propio estilo se adapta al estilo invasor. El dramático mensaje, ignorado por las *élites* aunque dirigido a todos los argentinos, habría sido escuchado sólo por el mismo pueblo de “cuya entraña salió”, en “una *Vuelta de Martín Fierro* que no ha escrito José Hernández” (161).

El autor de *Adán Buenosayres* se referirá entonces al momento de la canonización culta del poema y dirá que con el correr de los años *Martín Fierro* llega desde las pulperías y ranchos a “comparecer” ante el tribunal de la “crítica erudita” en un momento en el que la “enajenación” había sido agravada “merced a las corrientes cosmopolitas (inmigratorias o no)” (162). El conflicto entre el gaucho y ese “otro estilo” queda condensado en las siguientes palabras:

En aquella época, la mística del “progreso indefenido” [sic] está en su auge y perfuma todas las almas de buena voluntad: se está montando en el país

⁶ La recuperación de la figura de Marechal por la juventud peronista revolucionaria llegará a las revistas militantes en 1973. En el marco de “un nuevo aniversario de su muerte”, *El Descamisado* número 7 (3 de julio) publicará “Leopoldo Marechal vió Cuba con los ojos de un «viejo cristiano y justicialista»”, texto inédito que *Primera Plana* habría encargado al escritor y luego no habría publicado. El 28 de junio, *Militancia peronista para la liberación* número 3 publicará una breve reseña bio-bibliográfica sobre “la voz más alta de la cultura popular” en la que se celebra su obra y, particularmente, la anticipación del desarrollo de la “guerra popular revolucionaria” que representa *Megafón o la guerra*; la revista anuncia para números venideros un análisis de su vida y obra “acorde a su importancia” que finalmente no se concreta.

la usina del Progreso, con mayúscula, y el gaucho Martín Fierro es un desertor de la usina, una hostilidad militante, lo que hoy se llamaría “un elemento de perturbación” (165).

El sentido simbólico del *Martín Fierro* se despliega en paralelo al literal: el héroe de la epopeya será el gaucho de nuestra llanura tal como nuestra evolución racial y el medio lo produjeron; pero en “sentido simbólico”, el gaucho de Hernández será el “ente nacional”, salido de las guerras independentistas y civiles a la busca de realizar su destino histórico. El desierto será el refugio durante la “suspensión de su destino” y allí penará hasta “purificarse” y emprender el “regreso” a la acción cuando ocurra el episodio de “la cautiva” (168).

La lectura simbólica de Marechal homologa la figura de “la cautiva” a la “nación entera”, enajenada y cautiva como ella:

Si Martín Fierro también es la encarnación simbólica del ente nacional, no hay duda de que, al enfrentarse con la Cautiva, nuestro héroe se enfrenta consigo mismo y se ve a sí mismo en ella, como si la Cautiva, en aquel instante, fuese un clarísimo espejo de su conciencia (169).

El rescate de la mujer cautiva será el comienzo del rescate de la patria “que vuelve con él a la frontera” (169), ese regreso implicaría, entonces, un plan de acción. Con esta base, los consejos de Fierro a sus hijos no son otra cosa que la transmisión de “la ética del ser nacional” (170), y la secreta “promesa que se hicieron” encubre “una consigna vinculada, naturalmente, a la misión que se proponían cumplir” (171): el rescate del ser nacional y su restitución en el escenario de la historia, “como único protagonista de su destino”. El cierre de la conferencia deja un último detalle, Fierro habría dejado las indicaciones de una metodología para la acción: “Mas Dios ha de permitir / que esto llegue a mejorar; / pero se ha de recordar, / para hacer bien el trabajo, / que el fuego, pa’ calentar, / debe ir siempre por abajo” (Marechal 1998: 170-171).

La extensa glosa anterior deja algunos corolarios. La lectura simbólica de Marechal parece erigirse en contraste con la no menos simbólica que Borges desarrollara en una profusión de textos pero que sistematizara apenas dos años antes en el libro *El ‘Martín Fierro’* (1971) [1953]. Al señalar su inscripción en el linaje de las grandes epopeyas, Marechal retoma la premisa nacionalista del primer centenario y añade que, establecido esto, “los profesores de literatura ya no vacilarán en la especificación del ‘género’ a que pertenece la obra gaucha” (157). Curiosamente, tras este disparo por elevación, Marechal desplaza el episodio epifánico de la identificación entre Cruz y Fierro –que Borges reescribe en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (1994)– hacia el encuentro entre Fierro y la cautiva. Fuera de esos detalles, la lectura de Marechal es estructuralmente inversa a la de Borges: contra la celebración del carácter individual y la afirmación de que Fierro y Cruz corresponden a una

construcción literaria divorciada del sujeto histórico real que fue el gaucho, Marechal hará énfasis en la dimensión colectiva del símbolo y encuadrará al gaucho genérico en el íntegro proceso histórico nacional. Visiblemente, la actitud antitética respecto del poema no es otra cosa que una traslación del verdadero conflicto de fondo, sus respectivas valoraciones ideológicas del peronismo. En su regreso a la conferencia de Marechal, Solanas se hará eco de esta cuestión. Desde su exilio en Europa, el fundador del Grupo Cine Liberación restablecerá este debate a destiempo entre su autor faro y Borges, a quien define inversamente como “un europeo en el exilio”:

Martín Fierro es, para Borges, el gaucho inadaptado, rebelde ante las leyes de la sociedad, para la interpretación nacional es algo muy distinto: el representante de una clase y de un pueblo a los que el nacimiento de la oligarquía ganadera arrebató sus tierras y derechos, mientras la organización neocolonial del país los marginaba y condenaba a peregrinar por el desierto (Solanas, s/n).

La “interpretación nacional” a la que se refiere el cineasta no es otra que la del autor de “El poeta depuesto”:

Para Leopoldo Marechal, en cambio “... el Martín Fierro (...) Como las epopeyas clásicas, es el canto de un pueblo, es decir, el relato de sus hechos notables cumplidos en la manifestación de su propio ser y en el logro de su destino histórico. ¿Y quién es el héroe en el Martín Fierro? En el sentido literario, es un gaucho de nuestra llanura, y en sentido simbólico, es el pueblo de la Nación recién salido de su guerra de la Independencia y de sus luchas civiles, en las cuáles [sic] se ha fogueado...” (Solanas, s/n).

Aunque no se especifique su procedencia, las citas que aparecen entre comillas son extractos literales del texto de Marechal; sobre la base de esa lectura, Solanas realizará en su *film* una serie de desplazamientos, enmarcados en el contexto político inmediato, que dan un nuevo sentido a “Simbolismos del *Martín Fierro*”. La escena de la separación de Fierro y sus hijos con la que concluye *La vuelta de Martín Fierro* quedará precisamente fijada en el golpe de septiembre de 1955. Así, la secreta promesa que antecede a la dispersión rumbo a los cuatro vientos adquiere un contenido preclaro. La “consigna vinculada a la misión que se proponían cumplir” y la “metodología de acción” que señala Marechal (1998: 170-171) se redimen como la concreción de una “profecía”. La misión de los hijos de Fierro, el “rescate del ser nacional” y “su restitución en el escenario de la historia, como único protagonista de su destino” (170), se convierte en el rol histórico de la militancia revolucionaria del peronismo. Con este movimiento, Solanas toma como punto de partida el límite de la lectura de Marechal y establece una irreductible continuidad entre ésta y su película, cuyo corolario es la unidad lógica del proceso que une el comienzo de la resistencia peronista con el regreso de Perón.

Coincidencias irreconciliables, otra vez Borges

La acción militante de Solanas, en su rol de cineasta-intelectual, no se limita a recuperar la lectura perdida de Marechal sino que rehabilita y actualiza el debate con Borges, quien mantiene el hábito de poner lúcidamente en correlación el devenir histórico con el universo literario en sus posicionamientos políticos.

Durante 1974, con vistas a la publicación de sus prólogos seleccionados por Torres Agüero Editor para la compilación que aparecería al año siguiente, Borges añadirá una serie de posdatas al final de algunos de estos. Entre ellas, las posdatas de los prólogos al *Martín Fierro* y a *Recuerdos de provincia* tienen la singularidad de ser las últimas manifestaciones escritas de Borges sobre *Facundo* y *Martín Fierro* y, en conexión explícita con el presente inmediato, corresponden a su posicionamiento final respecto de la serie histórico-político-literaria argentina:

Del “Prólogo” al *Martín Fierro*:

“POSDATA de 1974: El *Martín Fierro* es un libro muy bien escrito y muy mal leído. Hernández lo escribió para mostrar que el Ministerio de la Guerra –uso la nomenclatura de la época– hacía del gaucho un desertor y un traidor; Lugones exaltó a ese desventurado paladín y lo propuso como arquetipo. Ahora padecemos las consecuencias” (1996c: 93).

Del “Prólogo” a *Recuerdos de provincia*:

“POSDATA DE 1974: Sarmiento sigue formulando la alternativa: civilización o barbarie. Ya se sabe la elección de los argentinos. Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor” (1996b: 124).

Esta sintomática recurrencia de los análisis coyunturales a través del *Martín Fierro* indica no sólo la perdurabilidad del poema entre las definiciones de *lo nacional* sino también la disputa por su legítima interpretación. La condena a la “mala lectura” de Lugones saca a superficie la subterránea línea de filiación entre la apropiación peronista de Marechal y Solanas y la operatoria de Lugones y Rojas, signadas todas por un nacionalismo que Borges no dudará en repudiar hasta sus últimos días. Asimismo, la postulación de una historia nacional alternativa y mejor, en razón de la canonización del texto de Sarmiento y no del de Hernández, trasciende la simple ironía. La formulación en tiempo presente de la alternativa “civilización o barbarie” y la polisémica “elección de los argentinos” refieren tácita pero inequívocamente al retorno del peronismo al poder.

No debería sorprendernos, entonces, el primer párrafo del “Prólogo” a una nueva edición del *Facundo* que Borges escribiera pocas semanas

después de las elecciones que consagraron presidente a Héctor Cámpora, mientras Solanas llevaba adelante el rodaje de *Los hijos de Fierro*:

El *Facundo* nos propone una disyuntiva –civilización o barbarie– que es aplicable, según juzgo, al entero proceso de nuestra historia. Para Sarmiento, la barbarie era la llanura de las tribus aborígenes y del gaucho; la civilización, las ciudades. El gaucho ha sido reemplazado por colonos y obreros; la barbarie no sólo está en el campo sino en la plebe de las grandes ciudades y el demagogo cumple la función del antiguo caudillo, que era también un demagogo. La disyuntiva no ha cambiado. *Sub specie aeternitatis*, el *Facundo* es aún la mejor historia argentina (1996a: 125).⁷

La coincidencia no se restringirá ya al *uso* del poema nacional para interpretar la escena histórico-política inmediata, Borges y Solanas confluyen en un mismo diagnóstico social:

Los descendientes de aquellos gauchos que habían emigrado a las ciudades y los de otros trabajadores que habían llegado de Europa, conformarían cien años más tarde la clase trabajadora urbana. El protagonista histórico ya no es un héroe de derrota como el solitario gaucho de la pampa sino un personaje colectivo que ha conquistado su dignidad y sus derechos fundamentales y se ha organizado para defenderlos: la clase trabajadora, LOS HIJOS DE FIERRO (s/n).

Lo curioso, entonces, no es que tanto Solanas como Borges homologan la serie literaria y la serie histórica en sus respectivas interpretaciones de los procesos político-sociales de nuestro devenir nacional; ni tampoco que dos décadas después Borges y Marechal (a través de Solanas) sigan debatiendo acerca de cómo leer el *Martín Fierro*; lo que creo que no deberíamos dejar pasar es que, en su plena disidencia ideológica, Borges y Solanas leen la historia argentina a través de los mismos textos y coinciden en la interpretación de *la vuelta* de Perón como un cierre de la estructura narrativa del peronismo en analogía con *La vuelta de Martín Fierro*. El hiato que los distancia es claro y deja al descubierto, más allá de la irreductible coherencia borgeana y de la nostálgica utopía del cineasta, las falencias de cada lectura; donde Solanas reconoce a los desheredados hijos de Fierro, Borges percibe una forma actual de la “barbarie”; donde Borges encuentra a un demagogo, Solanas calla.⁸

⁷ Este prólogo corresponde a Sarmiento, Domingo Faustino (1974). *Facundo. Prólogo y notas de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: “El Ateneo” Editorial y fue luego recogido en *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Según Nicolás Helft, está fechado “Buenos Aires, 15 de abril de 1973” (1997:100).

⁸ Vale recordar otra instancia del desacuerdo en torno a “civilización y barbarie”. En “El poeta depuesto”, Marechal (2008) sostenía acerca del olvido “prefabricado” que sufriría desde 1955: “la «barbarie» que Sarmiento denunciara en las clases populares de su época se había trasladado paradójicamente a la clase intelectual de hoy, ya que sólo bárbaros (¡oh, muy lujosos!) podían excluir de su comunidad a un poeta que hasta entonces llamaban

Suspensión momentánea de un sistema de lectura

La película de Solanas y los textos de Borges marcan el final de un momento de particular esplendor en el recurso a los mitos nacionales en las interpretaciones históricas, estimulado por la respiración épica que alimentó las insurrecciones populares en varios puntos del planeta en la segunda mitad del siglo XX y que en no pocos casos culminó con la consecuente militarización de las formaciones civiles. En la Argentina, la frecuencia e intensidad de estas operatorias, que no se circunscriben a los juegos estéticos de un grupo de escritores, artistas e intelectuales sino que atraviesan el tejido social, se irá diluyendo conforme avance, amparada en los decretos de aniquilación firmados por el Poder Ejecutivo de la Nación en febrero y octubre de 1975, la cruzada sangrienta que la Junta Militar emprenda a partir del golpe del 24 marzo de 1976.⁹ Mientras tanto, mediante el redescubrimiento y la actualización de lecturas y debate, esta suspensión provisoria de las reinterpretaciones del *Martín Fierro* al calor de los acontecimientos históricos y los rumbos políticos encuentra en Borges y Solanas una culminación insigne. Su coincidencia irreconciliable en el *Martín Fierro* indica la importancia del poema, como referencia cultural activa en toda la extensión del arco ideológico, durante el proceso de radicalización política de la década del setenta.

Las batallas culturales libradas tras el retorno de la democracia prescindirán por un buen tiempo del texto canónico. Los retornos al *Martín Fierro* como dispositivo cultural activo serán contados hasta entrada la década de mil novecientos noventa, cuando la dirigencia política vuelva a desentenderse de la función representacional que el Estado le debe a la ciudadanía.

hermano, por el solo delito de haber seguido tres banderas que creyó y cree inalienables”. El texto habría sido escrito alrededor de 1965 y descartado para la primera edición de *Cuaderno de navegación* (Saccomanno); según indica el número de *Radar Libros* de donde lo tomamos, no apareció en su versión completa hasta la edición del libro en 2008, por Seix Barral. Una versión más breve de “El poeta depuesto” que la publicada por *Página 12*, consta en *Abanico. Revista de letras de la Biblioteca Nacional de la República Argentina*, cuya fuente declarada es: *Revista Causa popular*, número 6, año 2006; ver: <http://www.bn.gov.ar/abanico/A40705/marechal.depuesto.html>. Graciela Coulson y William Hardy (324) consignan que el texto fue publicado en la *Revista Nuevos Aires*, Año I, Nº 1 (junio-julio-agosto, 1970), 55-60.

⁹ Nos referimos al decreto Nº 261, del 2 de febrero de 1975, y a los decretos Nº 2770, 2771 y 2772, del 6 de octubre de dicho año, en los que queda constituido el dispositivo estatal para concretar el objetivo de “aniquilar el accionar de los elementos subversivos en todo el territorio del país”. El texto completo de estas normativas puede leerse en <http://www.boletinoficial.gov.ar/Inicio/Index.castle>. Para un desarrollo exhaustivo ver el trabajo compilado por Rosa Elsa Portugheis consignado en la bibliografía.

Bibliografía

- Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Apra, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Astrada, Carlos (1964). *El mito gaucho*. Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur.
- Borges, Jorge Luis (1994). "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)". En *El Aleph, Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé. 561-563.
- Borges, Jorge Luis (1996a). "Domingo Faustino Sarmiento. Facundo" [Prólogo]. En *Prólogo con un prólogo de prólogos, Obras completas*. Vol. IV. Buenos Aires: Emecé. 125-129.
- Borges, Jorge Luis (1996b). "Domingo Faustino Sarmiento. Recuerdos de Provincia" [Prólogo]. En *Prólogo con un prólogo de prólogos, Obras completas*. Vol. IV. Buenos Aires: Emecé. 120-124.
- Borges, Jorge Luis (1996c). "José Hernández. Martín Fierro". En *Prólogo con un prólogo de prólogos, Obras completas*. Vol. IV. Buenos Aires: Emecé. 84-93.
- Borges, Jorge Luis (1971) [1953]. *El 'Martín Fierro'*. Buenos Aires: Columba.
- Coulson, Graciela y Hardy, William (1972). "Contribución a la Bibliografía de Leopoldo Marechal". *Revista Chilena de Literatura*, N° 5-6. Santiago de Chile: Departamento de Letras, Universidad de Chile, Editorial Universitaria. 314-333.
- González, Horacio (2007). *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Colihue.
- Helft, Nicolás (1997). *Jorge Luis Borges. Bibliografía completa*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Marechal, Leopoldo (1998). "Simbolismos del *Martín Fierro*". En *Obras completas. Los cuentos y otros escritos*. Vol. V. Buenos Aires: Perfil libros. 157-171.
- Marechal, Leopoldo (2008). "El poeta depuesto". *Diario Página/12, Suplemento Radar Libros*, 27 de julio.
- Mazzeo, Nicolás (2013). "Entre lo posible y lo deseable. Octavio Getino frente a la gestión pública en 1973", *Cine Documental* N° 7.
Disponible en:
<http://revista.cinedocumental.com.ar/entre-lo-posible-y-lo-deseable-octavio-getino-frente-a-la-gestion-publica-en-1973/>
- Monteagudo, Luciano (1993). *Fernando Solanas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Portugheis, Rosa Elsa (comp.) (2012). *Documentos del estado terrorista: directiva del comandante general del ejército n° 404/75, lucha contra la subversión, plan del ejército contribuyente al plan de seguridad nacional*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, Secretaría de Derechos Humanos.
- Revista El descamisado* N° 7, 03 de julio de 1973.
- Revista Militancia peronista para la liberación* N° 2, 21 de junio de 1973.
- Revista Militancia peronista para la liberación* N° 3, 28 de junio de 1973.
- Revista Militancia peronista para la liberación* N° 5, 12 julio de 1973.
- Revista Militancia peronista para la liberación* N° 17, 4 de octubre de 1973.
- Revista Militancia peronista para la liberación* N° 30, 3 de enero de 1974.

- Robasco Marechal, Elbia (1973). *Mi vida con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Paidós.
- Saccomanno, Guillermo (2008). "Marechal, el alegato". *Diario Página 12, Suplemento Radar Libros*, 27 de julio.
- Solanas, Fernando Ezequiel (s/d). "Carta a los espectadores".
Disponible en:
http://www.pinosolanas.com/los_hijos_info.htm (febrero 2016).
- Villalba, Susana (1984). "Pino Solanas: Hacia un Tercer Cine". *Revista El Porteño*, N° 28, abril.