

El Martín Fierro libertario. Problemáticas, resignificaciones y continuidades en las lecturas ácratas del poema durante la primera mitad del siglo XX

Matías Emiliano Casas

páginas / año 12 – n° 30 Septiembre-Diciembre / ISSN 1851-992X/ 2020

<http://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas>

DOI: <http://dx.doi.org/10.35305/rp.v12i30.447>

páginas

Revista digital de la Escuela de Historia
Universidad Nacional de Rosario

El Martín Fierro libertario. Problemáticas, resignificaciones y continuidades en las lecturas ácratas del poema durante la primera mitad del siglo XX

The libertarian Martín Fierro. Problems, resignifications and continuities in the anarchist readings of the poem in the first half of the twentieth century

Matías Emiliano Casas

Universidad Nacional de Tres de Febrero,
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)
mecasas@untref.edu.ar

Resumen

En este artículo se estudia la apropiación en clave libertaria del Martín Fierro, el famoso poema escrito por José Hernández en la década del setenta del siglo XIX. Se considera que la utilización del texto por parte de agentes de esa ideología no necesariamente reprodujo imágenes levantiscas e insumisas del gaucho. Las representaciones anarquistas de la gauchesca tuvieron que integrarse a contextos complejos, tanto en el ámbito literario como político, que incidieron en las posibilidades para reinterpretar al gaucho Fierro. Por ese motivo, este trabajo se extiende hasta mediados del siglo XX, cuando la Argentina era gobernada por el peronismo. A partir del registro de publicaciones anarquistas y de las actividades político-culturales organizadas por instituciones y agrupaciones adeptas, junto con el acervo documental elaborado por los payadores libertarios más el análisis de las producciones de Alberto Ghirardo, se pretende develar nuevas reflexiones sobre los usos ácratas del Martín Fierro.

Palabras clave

Anarquismo; Martín Fierro; Política; Gauchos; Cultura.

Abstract

This article studies the libertarian appropriation of Martín Fierro, the famous poem written by José Hernández in the seventies of the nineteenth century. I consider that the use of the text by agents of that ideology did not necessarily reproduce insurgent images of the gaucho. The anarchist representations of the gauchesca had to be integrated into complex contexts, both literary and political, which influenced the possibilities to assign new interpretations to the gaucho Fierro. Therefore, this work extends until the mid-twentieth century, when Argentina was governed by Peronism. Through anarchist publications and the political-cultural activities organized by institutions and groups, with the documentary collection on libertarian payers plus the analysis of Alberto Ghirardo's productions, I introduce new reflections on the anarchist uses of Martín Fierro.

Keywords

Anarchism; Martin Fierro; Politics; Gauchos; Culture.

Esta obra está sujeta a la Licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Este artículo se concentra en los usos políticos tempranos del poema escrito por José Hernández entre 1872 y 1879. En particular se estudia la apropiación en clave libertaria del texto y las interpretaciones esbozadas sobre la obra a través de diversos canales de expresión. Se considera que la utilización del *Martín Fierro* por parte de agentes ácratas no necesariamente reprodujo imágenes levantiscas e insumisas del gaucho. En rigor, las representaciones anarquistas de la gauchesca tuvieron que integrarse a contextos complejos, tanto en el ámbito literario como político, que incidieron en las modalidades y en las posibilidades para reinterpretar al gaucho Fierro. Por ese motivo, los intereses de este estudio alcanzan hasta mediados del siglo XX, cuando la Argentina era gobernada por el peronismo.

En los últimos años se ha revitalizado el interés historiográfico por los diversos usos de la gauchesca. A riesgo de simplificar esquemáticamente la producción reciente, se la puede identificar según sus propósitos centrales. En primer término, una serie de trabajos se abocaron a analizar la institucionalización de la figura del gaucho, es decir a su sacralización como un símbolo para la nación desde una perspectiva edulcorada y naif que funcionaba para legitimar a las élites dirigentes y mantener el statu quo (Cattaruzza y Eujanian, 2003; Casas, 2017; Casas, 2018a). Al mismo tiempo, otros estudios mostraron la pervivencia de representaciones contestatarias del gaucho. En efecto, mientras que el Estado nacional se apropiaba de su figura y la utilizaba a su(s) voluntad(es), desde otros sectores sostuvieron perspectivas diametralmente opuestas para pensarla. Así se advirtió que, entre otros factores, la circulación de literatura de bajo costo propagaba la fama de ciertos personajes gauchescos que habían alcanzado una repercusión amplia a partir de los folletines producidos en las últimas décadas del siglo XIX (Adamovsky, 2019). Juan Moreira, Hormiga Negra, Juan Cuello, entre otros, representaban gauchos alejados de la sumisión y encarnaban tanto las denuncias como las injusticias perpetradas por las fuerzas estatales.

Las divergencias políticas no fueron las únicas atendidas por los especialistas en los últimos años. Las tensiones que generaron las reproducciones de la industria cinematográfica (Suárez 2019) y en el ámbito de la música (Chamosa, 2012; Bockelman, 2011), las perspectivas de género para pensar el lugar de la mujer y la masculinidad en la gauchesca (Peluffo, 2013), los nuevos enfoques literarios que complementaron y discutieron los clásicos trabajos de Adolfo Prieto (1988) y Josefina Ludmer (1988) (Schvartzman, 2013; Chicote y García, 2008) e incluso las narrativas que continúan resignificando el *Martín Fierro* desde relatos sugerentes (Kohan, 2015; Cabezón Cámara, 2017), evidencian la vigencia de la temática y la pertinencia de volver sobre las interpretaciones anarquistas del “poema nacional”. El texto de José Hernández fue sustancialmente un texto político. Los mensajes del protagonista, los contextos aludidos, su autor, su editor, y las transformaciones operadas entre la primera y la segunda parte dan cuenta suficiente de ello. La correspondencia que recibió Hernández y que luego fue reproducida en los prólogos de diferentes ediciones también advertía el potencial político del poema y los

El Martín Fierro libertario. Problemáticas, resignificaciones y continuidades en las lecturas ácratas del poema durante la primera mitad del siglo XX

posibles efectos -deseados y no tanto- que podía provocar en el público lector y oidor.

En el contexto finisecular, las corrientes ideológicas que impregnaron la incipiente vida gremial en las principales ciudades del país, interpretaron la funcionalidad política del poema y, al calor del crecimiento de sus órganos de difusión, realizaron diversas aproximaciones sobre la figura de Martín Fierro. Hacia la década del noventa del siglo XIX, la clase trabajadora había adquirido una visibilidad sustancial al compás de la crisis económica, propagada por la quiebra del sistema financiero, y de las proyecciones tanto sindicales como partidarias (Poy, 2012). Esos años fueron testigos de diversos folletines y periódicos entre los que se destacaría *La Protesta Humana*, fundada por el anarquismo en 1897. Como explica Juan Suriano (2001), la publicación se constituyó como un campo de expresión de diversos grupos internos que pujaban por consolidar distintas interpretaciones sobre el anarquismo. En el pasaje a la tirada diaria, esas tensiones teóricas y doctrinarias se imbricaron con un proceso que excedía ampliamente a *La Protesta*, se trataba de un impulso hacia la modernización periodística y gráfica que acompasó a la prensa en su totalidad y erigió nuevas disputas por el público lector (Prieto, 1988).

A partir de 1904 *La Protesta* diversificó los contenidos buscando extender el impacto de sus páginas hacia lectores no necesariamente comprometidos con la militancia del anarquismo. Era un proyecto que había sido esbozado en 1902 y que entonces se concretaba bajo la administración de Juan Creaghe. Durante su gestión le cedió espacios en la publicación a Alberto Ghirardo (Rey, 2017). Se trataba de un escritor con cierta trayectoria en el campo editorial y también en el ámbito político. Había dirigido la revista cultural *El Sol* hasta 1903 y había participado en la "Revolución del Parque" y en los levantamientos radicales siguiendo la dirección señalada por Leandro Alem (Suriano, 2001). Ghirardo aportó el registro gauchesco al espacio literario anarquista. En marzo de 1904, unos meses antes de asumir la dirección de *La Protesta*, fundó una revista que se tituló *Martín Fierro* y que funcionó de manera independiente del diario. Desde esas páginas Ghirardo se convertía en punto de encuentro entre el poema hernandiano y las ideas libertarias. Esa convergencia se desplegó con mayor intensidad cuando asumió la dirección del periódico en agosto y su *Martín Fierro* se incorporó como suplemento cultural.

La revista se publicó hasta febrero de 1905 contabilizando un total de 48 números. La periodicidad semanal se sostuvo durante ese año y quizá el cambio más significativo, exceptuando leves modificaciones en formato y cantidad de páginas, se dio cuando pasó a estar vinculada directamente al diario *La Protesta*. Eso conllevó la modificación del taller de impresión y la incorporación de contenidos más ligados a la teoría y a la militancia anarquista (Minguzzi, 2007). La revista ofreció la novedad de las ilustraciones para la prensa ácrata. A su vez, logró usufructuar la extendida difusión que había alcanzado *La Protesta* con una tirada de aproximadamente ocho mil ejemplares (Suriano, 2001).

Antes de focalizar sobre las representaciones difundidas desde la revista es preciso visitar las explicaciones historiográficas más atendidas con respecto a esa

conexión temprana entre criollismo y anarquismo materializada en el trabajo de Ghiraldo. Desde una perspectiva general se podría considerar que los especialistas en la materia han subrayado que se trató del ensayo más audaz para anclar la ideología ácrata en el terruño nacional (Suriano 2001; Ansolabehere, 2011; Minguzzi, 2007; Delgado, 2012; Gamero, 1989). Además, se puntualizó que esa adopción gauchesca había generado un conjunto de controversias entre: lo nacional y lo internacional; los personajes populares y las críticas continuas a las formas populares de entretenimiento; y la imbricación del ámbito campero con el urbano fabril. En otros aspectos, los estudios centrados en el anarquismo develaron ciertas disidencias con respecto a la utilización del gaucho y, en particular, del *Martín Fierro*.

Los trabajos de Juan Suriano (2001) y Pablo Ansolabehere (2011) han subrayado el carácter indómito que el personaje hernandiano expresaba en la primera parte del poema. El texto triunfal, fundacional para la revista, anunciaba que Martín Fierro “es el grito de una clase luchando contra las capas superiores de la sociedad que lo oprimen, es la protesta contra la injusticia” (*Martín Fierro*, 1904 p. 1). Aquel gaucho perseguido que concluía huyendo hacia las tolderías ante la opresión estatal era “fácilmente” asimilable con los propósitos propagandísticos de la publicación. No obstante, tanto Ana Lía Rey (2004) como Armando Minguzzi (2007) explican cómo ha sido sobre atendida esa caracterización en detrimento de una mirada más integral que incorporara las diversas secciones del suplemento y la selección canónica sobre textos y autores de literatura gauchesca reproducidos en esas páginas. Para Minguzzi y Rey, Ghiraldo priorizó el Martín Fierro consejero, aplacado y adaptado que se delinea en la segunda parte del poema. Esa hipótesis sostiene que el director del periódico buscó más la reivindicación de las clases subalternas criollas que la propagación de un adoctrinamiento ácrata en la voz del gaucho.

Fuese para cautivar a sectores rurales hacia el anarquismo o para corroborar la histórica opresión de las clases postergadas, Martín Fierro se hizo protagonista de las lecturas anarquistas entre 1904 y 1905. En ese sentido, se han puntualizado una serie de funcionalidades aportadas por el gaucho a los intereses de Ghiraldo: la extensión del mensaje tomando como vector la cultura popular criollista; la integración del universo inmigrante con el criollo; las oscilaciones gauchas entre la rebeldía y la sensibilidad moral (Delgado, 2012); la posibilidad de legitimar el discurso anarquista como aplicable a la Argentina (Gamero, 1989); la imbricación entre el espacio rural y los trabajadores urbanos quienes eran los principales lectores de la revista; la interpelación a la voluntad individual y a las proezas personales; y la posibilidad de sostener secciones denunciadoras desde las “voces” de los oprimidos (Ansolabehere, 2011).

Ante la batería de utilidades posibles aún quedaban pendientes algunos interrogantes con respecto a la experiencia particular del suplemento cultural: ¿Cuáles fueron los factores que definieron a Ghiraldo por el uso de un “criollismo libertario”? ¿Por qué se escogió al personaje de José Hernández como referencia del gaucho evocado? ¿Por qué no Juan Moreira? ¿Cuáles fueron los

El Martín Fierro libertario. Problemáticas, resignificaciones y continuidades en las lecturas ácratas del poema durante la primera mitad del siglo XX

procesos de “purificación” operados sobre Martín Fierro? ¿Qué correlatos políticos alcanzó la apropiación anarquista del gaucho? ¿Cuál fue la sobrevida de Martín Fierro entre las filas del anarquismo?. Consideramos que esas preguntas deben ser integradas con otras más generales sobre la relación entre las ideas ácratas y el poema. Por ese motivo, este trabajo no se focaliza solo en la experiencia editorial sino que pone el acento en otros dispositivos que revelaron la pervivencia de ese vínculo. Los usos ácratas del *Martín Fierro* nos permiten, al mismo, indagar sobre la puja de sentidos políticos que atravesó al texto durante la primera mitad del siglo XX. Creemos que a medida que fue avanzando el proceso de canonización oficial del gaucho, se fueron intensificando los reclamos partidarios e ideológicos por la exclusividad del “poema nacional”. A partir del registro de publicaciones anarquistas y de las actividades político-culturales organizadas por instituciones y agrupaciones adeptas, junto con el acervo documental elaborado por los payadores libertarios se pretende develar tanto la continuidad del “Martín Fierro anarquista” como las tensiones políticas que se generaron alrededor del poema.

Alberto Ghiraldo y las ambigüedades de Martín Fierro

La prístina adopción gauchesca de Ghiraldo para la revista estuvo ligada más a una elección estratégica que a una experiencia vivencial. De acuerdo a la lectura de Carlos Gamerro (1989), no habrían sido sus primeros pasos en la ciudad de Mercedes ni su infancia en el ámbito campero los que habrían definido su opción literaria sino el reconocimiento del potencial ya explotado por muchos escritores ciudadanos al calor del éxito del folletín y los poemas gauchescos. Cuando Ghiraldo tomó el control del diario *La Protesta*, en agosto de 1904, potenció lo que ya ensayaba con su revista: ese novel proceso de integración que luego explotaría también en sus producciones teatrales.

Al incluir los tonos criollistas al principal periódico anarquista del país, el director entraba en diálogo con dos discursos que lo antecedían. Pablo Ansolabehere (2011) señala que el suplemento *Martín Fierro* se instaló en una “doble disputa” sobre la tradición: por un lado frente al anticriollismo anarquista y por el otro ante el “rescate oficial” del gaucho que, según sus consideraciones, se encontraba en marcha hacia los primeros años del siglo XX. Entendemos que ese planteo requiere una serie de explicaciones ad hoc, en particular con respecto a la segunda disputa enunciada.

La reconstrucción de la primera de las tensiones echará luz sobre la opción de Ghiraldo por la gauchesca. Al mencionar el anticriollismo como corriente extendida en las filas del anarquismo argentino previo a la aparición de la revista, resulta sustancial poner de relieve la labor de Félix Basterra, uno de los intelectuales más prolíferos de la época. En 1903, publicó *El crepúsculo de los gauchos*, un ensayo con pretensiones científicas sobre la decadencia argentina anclado en una reinterpretación singular de la matriz civilización y barbarie (Minguzzi, 2004;

Matías Emiliano Casas

Rodríguez Martín, 2015). Claro que en el polo civilizatorio incorporaba a su España natal, a diferencia del clivaje sarmientino, y en la otra faz a los gauchos criollos, “primitivos” e “involucionables”, y confirmaba su posición anunciando que “la civilización jamás vino de la pampa” (Basterra, 1903, p. 12). Ansolabehere plantea que el texto se consolidó como ejemplo máximo de la posición anticriolla del anarquismo.

Esa perspectiva era corroborada con otras informaciones y relatos circulantes incluso en el mismo periódico *La Protesta*, que el propio Basterra había dirigido brevemente en 1900. Así, en una crónica se describía a la policía en un estado de borrachera y se resaltaban las dificultades para apresar a un joven cuando lo intentaba al grito de “yo soy Moraira (sic)” (Ansolabehere, 2011). La referencia al indómito personaje de Eduardo Gutiérrez comprobaba la existencia de “gauchos de uniforme”. Esa caracterización era funcional al anticriollismo dado que se definía a la autoridad como el máximo exponente del atavismo y de la barbarie criolla. Por otro lado, interpelaba un contexto particular ligado a la “moreirización” de la sociedad. En otros trabajos hemos analizado las reacciones de la cultura letrada ante el avance de la literatura de folletín que promocionaba a gauchos levantiscos, como Juan Moreira. La fama de esos personajes se veía incrementada por las puestas en escena del circo criollo que colaboraba con los mecanismos de identificación entre espectadores y protagonistas (Casas, 2017).

El repliegue reactivo de parte de la intelectualidad finisecular, nucleándose en el valor del libro y condenando las publicaciones folletinescas, no necesariamente derivó en un correlato oficial sobre la restitución del gaucho, al menos no en el contexto de aparición de la revista *Martín Fierro*. Para los cursos de literatura de Ricardo Rojas y las conferencias de Leopoldo Lugones, puntales para las primeras proyecciones oficiales en relación al gaucho como arquetipo de la argentinidad restaban algunos años. Es por eso que entendemos la operación de Ghiraldo como una estrategia que se define desde, y contra, los posicionamientos anarquistas con respecto al ámbito criollo.

Las pretensiones de “desmoreirizar” a la sociedad tuvieron como epicentro correcciones ensayadas dentro del propio campo literario, como se advierte en los textos de Ernesto Quesada (Prieto, 1988). El criollismo “díscolo” intentaba encausarse a partir de las resignificaciones de los personajes y de la publicación de historias que desplazaban el eje central de aquellos folletines. Un buen ejemplo de ello quedaba representado con la aparición de *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (Payró, 1910). Las correcciones también se leían en otros registros literarios, como el ensayo por uno de los referentes de la primera generación nacionalista, Manuel Gálvez. En *El Diario de Gabriel Quiroga* se lamentaba por la admiración del pueblo a Moreira en detrimento del “gaucho bueno” Martín Fierro (Gálvez, 1910).

Ghiraldo, antes que discutir con la futura apropiación oficial del gaucho, amansado y depurado por las élites gobernantes, advirtió que posturas como las de Basterra excluían un universo posible de lectores y adherentes a los principios del

El Martín Fierro libertario. Problemáticas, resignificaciones y continuidades en las lecturas ácratas del poema durante la primera mitad del siglo XX

anarquismo y redefinió el perfil del diario *La Protesta* con la incorporación del suplemento cultural. En este punto, es preciso advertir por qué Ghiraldo seleccionó al gaucho Fierro en ese proceso de integración y no al personaje más afamado que había brindado la literatura gauchesca hasta el momento. La primera apreciación es que el “moreirismo” había generado un nivel de condena difícil de desarticular. Es decir, no solo alarmaba a las plumas consagradas y a las instituciones que debían imperar por el orden social, sino también a referentes del propio anarquismo, como se vio más arriba. En contraposición, Martín Fierro le permitía eludir el cerco crítico con respecto al derrotero del protagonista y también lo desligaba de la literatura de folletín tan condenada. Ese recorte se plasmaba en la sección “Clásicos Criollos” del suplemento semanal, donde los personajes de Gutiérrez no tenían espacio (Ansolabehere, 2011). A su vez, Martín Fierro ofrecía una doble garantía: la amplitud de la recepción y el éxito en las ventas (Martínez Gramuglia, 2007). Más aún, contenía la reivindicación de un gaucho que luego de haber sido forzosamente reclutado, caer en el crimen, los vicios, y destruir su guitarra avizorando el epílogo de su existencia, regresó en la segunda parte para reconciliarse con esa sociedad que lo había perseguido hasta las tolдерías y enunció una serie de consejos reflexionando sobre su accionar.

En definitiva, el nombre Juan Moreira parecía obturar todo tipo de consenso, reconciliación y entendimiento incluso para ensayarlo entre los intelectuales adheridos al anarquismo. A contramano, Ghiraldo pensó en Martín Fierro como un vector más fluido de integración para el público criollo y el tabloide ácrata, y al mismo tiempo, para desarticular posiciones como la de Basterra. No se trató de una decisión menor. Mucho menos cuando se la plantea en la perspectiva histórica que se pretende abordar aquí. Se entiende que la primera apropiación política del *Martín Fierro*, exceptuando la realizada *in situ* por su propio autor, se correspondió a una respuesta al interior de las filas del anarquismo y al posicionamiento anti criollo que esbozaban algunos de sus representantes. Esa primera respuesta, sostenemos, sería fundacional para una serie de utilidades políticas que operarían sobre el texto durante las décadas sucesivas.

En febrero de 1905 los mecanismos represivos del Estado se intensificaron al ritmo de las rebeliones radicales. Las consecuencias alcanzaron a los órganos de prensa que sufrieron allanamientos y prohibiciones. Entre ellos, los talleres de *La Protesta* fueron clausurados y su aparición se vio interrumpida. Ghiraldo, al relatar el episodio hizo alusión a la requisita policial: “Somos la autoridad, venimos en busca del Director del Martín Fierro” (Ghiraldo 1905, p. 16). La pesquisa en el hogar particular del responsable recreaba un cuadro inmejorable para dilucidar la ambigüedad ofrecida por el protagonista de José Hernández. Nuevamente, como en los versos del poema publicado en 1872, la autoridad de un lado y Fierro del otro. La persecución se actualizaba en esa Buenos Aires de 1905 y el gaucho perseguido se encarnaba en la figura del director del diario que era intimidado en su propia casa. La clausura que determinó el final del suplemento semanal mostraba, como última lección, otra de las potencialidades del gaucho: si en términos generales se priorizó

Matías Emiliano Casas

su faceta asimilada, propia de la segunda parte del poema como señalaba Minguzzi, no se resignaba su carácter contestatario siempre listo de evocar, como lo plasma la reconstrucción realizada por Ghiraldo sobre el episodio final.

La vigencia del poema en clave libertaria

Las relaciones entre el anarquismo y la gauchesca no se agotaron con la revista. Si bien no se trató de una perspectiva extendida luego de la experiencia de 1904 (Peraldi, 2012), a través de tres niveles diferentes se puede rastrear la pervivencia de ese vínculo en el mediano plazo: las obras de teatro, la circulación de la *Carta Gaucha*, y la actuación de los payadores libertarios. En el primero de los casos se destacaron los títulos del propio Ghiraldo. Uno de los más renombrados fue *Alma Gaucha*, pieza estrenada en 1906 que tuvo entre sus actores a una de las figuras más importantes del ambiente teatral: Pablo Podestá. Dos someras referencias al protagonista echan luz sobre las complejas tensiones que impregnaban las representaciones del gaucho en ese período. Como primer punto, la familia Podestá había sido un factor decisivo para la fama de Juan Moreira, que tantas preocupaciones generaba, gracias al éxito alcanzado por su compañía de circo criollo. Al mismo tiempo, en Uruguay eran evocados como socios fundadores de la primera agrupación tradicionalista de América, sociedad que cultivaba al gaucho desde una perspectiva diametralmente opuesta a los intereses de Ghiraldo. Un tradicionalismo de “frac y guante blanco” hacía su embrionaria aparición en el continente y, poco a poco, se iba confirmando como refugio anticomunista para la sociedad uruguaya (Casas, 2018b).

Más allá de las contradicciones que encarnaba el actor principal de la obra, en *Alma Gaucha* caracterizaba a Cruz, un gaucho soldado que llevaba el mismo nombre que el otrora sargento devenido en el mejor amigo de Martín Fierro. Desde una perspectiva general, el drama teatral dejaba entrever varios puntos de contacto con la primera parte del poema de José Hernández. Cruz, como Martín Fierro, en el escenario daba cuenta de la opresión estatal sufrida en su trayectoria de vida. Al enrolamiento forzoso le seguía la huida y la persecución de las fuerzas de seguridad. El carácter arbitrario del Estado era resaltado en diferentes pasajes. En esa línea, se destacaba el espíritu libertario del gaucho y su coraje para enfrentar las injusticias de la época. Hasta ahí lo distinguía poco del gaucho más revisitado de la literatura nacional, pero en la resolución de su existencia Ghiraldo desplazó los desenlaces. Mientras que Fierro regresó reflexivo a la sociedad que lo había expulsado, Cruz fue encarcelado y, luego de un período de confinamiento, condenado a muerte. Seguramente atento a la eficacia represiva del Estado que se incrementó en la antesala del Centenario de la Revolución de Mayo, el autor buscó resaltar la intransigencia gaucha como modelo de lucha ácrata. “¡La ley, la ley!” (Ghiraldo 1907, p. 110) denunciaba con sus gritos Cruz mientras lo llevaban hacia su ejecución. La caída del telón cerraba el cuadro que interpelaba al sistema en su conjunto.

El Martín Fierro libertario. Problemáticas, resignificaciones y continuidades en las lecturas ácratas del poema durante la primera mitad del siglo XX

Si en *Alma Gaucha* se evocaba la rebeldía distinguida en los cantos inaugurales de Fierro, en otra obra de su autoría, *Los Salvajes*, las conexiones con el poema fueron más directas aunque con perfiles diferentes. Martín Fierro aparecía como personaje secundario en el drama publicado en la década del veinte. Allí, en primera instancia, se actualizaba la afamada payada a contrapunto con el moreno, hermano de una víctima de Fierro durante su etapa más levantisca. Veinte años después, según afirmaba el guion, se volvían a dar cita en la pulpería que el gaucho frecuentaba. En la previa del duelo se profundizaba el carácter conciliador de Martín Fierro que reprendía a unos paisanos borrachos, indomables para el gringo pulpero pero rápidamente ubicados ante la represalia de semejante figura. “Es un viejo que sabe mucho. Ha vivido y ha sufrido” (Ghiraldo, 1928, p. 30) comentaba uno de los personajes entrando en razón. Luego de la reproducción de la payada, sin mayores variantes que la clásica escena de la segunda parte del poema, Martín Fierro se lamentaba por tener que responder a la afrenta de su contrincante que cambió la guitarra por una daga sobre el final de sus versos. Nuevamente la escena evidenciaba cierta originalidad respecto al texto de Hernández: la mediación del pulpero y un grupo de gauchos, junto con la poca predisposición de Fierro, evitaron la pelea. Además, el cuadro se extendía para refrendar la tónica pacifista del protagonista del canto.

Una vez expulsado el moreno de la pulpería, dos gauchos buscaban calmar la sed de combate y aguardiente desafiándose mutuamente. En ese caso la intervención de Martín Fierro fue aún más drástica y, en un acto cargado de simbología, se abalanzó sobre uno de los instigadores para desarmarlo. Al entregarle la daga al pulpero agradecido se cristalizaba su nueva función. Su participación concluía al cierre del segundo acto aconsejando al protagonista, el gaucho Facundo, quien había matado por primera vez después de una cruenta pelea. Fierro recordaba sus “desgracias” y lo disuadía de entregarse a la justicia. Como para todos los personajes anteriores, la voz del viejo sabio era infalible. Facundo se alejó de su esposa y su hijo para refugiarse entre los indios. El drama concluye con una escena trágica: al retornar para visitar a su familia, el perseguido fue acribillado por italianos que se organizaron para vengar el asesinato de su compatriota (Ghiraldo, 1928).

Las dos obras señaladas sindicaban la injusticia de las leyes y reconstruían los principales victimarios de ese sistema pero el lugar asignado al poema nacional era oscilante. Mientras que en el primero de los casos perduraban las alusiones hacia un gaucho netamente contestatario, encarnado en Cruz, en *Los Salvajes* el propio Martín Fierro confirmaba haber perdido sus energías levantiscas para quedar amoldado en aquel consejero, manso y sereno. Así, el texto de Ghiraldo podía considerarse como un testimonio de los procesos correctivos que, hacia la década del veinte, habían sido operados sobre el protagonista desde diferentes sectores opuestos al anarquismo. Es decir, la incorporación de la voz del gaucho parecía funcionar menos como un modelo de conducta ácrata que como una ligazón al ambiente nacional. El *Martín Fierro*, en esas producciones de Ghiraldo, había matizado su grito inicial seguramente al calor de las intervenciones oficiales que

comenzaban a percibir a la obra como una herramienta insoslayable para la construcción de la argentinidad y para la celebración del statu quo.

No obstante el cariz pacífico sellado por Ghiraldo, los dramaturgos anarquistas no resignaron el carácter revolucionario del gaucho en general y de Fierro en particular. Un ejemplo de esa interpretación se puede rastrear en las producciones de Rodolfo González Pacheco. Se trataba de un hijo de estancieros del sur de la provincia de Buenos Aires que había adherido a las filas del anarquismo gracias a la tarea propagandística panfletaria de quienes recorrían el interior buscando extender el movimiento (de la Rosa, 2011). Sus textos teatrales se publicaron desde mediados de la década del diez y en varias ocasiones sostenían verdaderos tributos a los dramas sociales de Florencio Sánchez. La reivindicación del gaucho en González Pacheco se develaba tanto en sus obras como en los *Carteles* que eran publicados en el periódico ácrata *La Antorcha*. Allí, por caso, destacaba la fortaleza gaucha para vencer al destino y “seguir siendo libres en una pampa esclava” (González Pacheco, 1956, p. 6). Sus guiones fueron recuperados por grupos filodramáticos anarquistas aún durante la década del cuarenta (Dolabani, 2017). Para ese tiempo, González Pacheco estaba de regreso de su intervención artística y periodística en la Guerra Civil española. En Buenos Aires, se abocó a la industria cinematográfica nacional, en plena expansión, con el mismo énfasis con el que pregonaba su oposición al “nazismo peronista” (González Pacheco, 1956, p. 30). Al momento de su muerte, en 1949, se encontraba trabajando en un film sobre *Martín Fierro* que, sin duda, hubiera resultado de particular atención para los debates en torno al poema en la época (de la Rosa, 2011).

En otro registro, más propagandístico que artístico, el gaucho Fierro siguió enlazado a los propósitos anarquistas gracias a la masiva reproducción del texto *Carta Gaucha*. Su autor era Luis Woollands, hijo de inmigrantes holandeses que se habían radicado en el sur de la provincia de Buenos Aires. Durante sus trabajos estacionales en el ramo de la construcción, abrazó el anarquismo a partir del intercambio con obreros de origen español. Los testimonios que recuerdan su militancia en Mar del Plata hacen foco en sus habilidades con la pluma. Si bien su función fue principalmente periodística, y quedó sintetizada en la circulación de la carta señalada, Woollands también había incursionado en obras teatrales aunque sin la resonancia de los casos reseñados anteriormente (Pellettieri, 2007).

Donde sí se destacó fue en la adaptación gauchesca del mensaje ácrata. Bajo el seudónimo de Juan Crusao, Woollands proclamó la revolución libertaria y denunció las injusticias de su época. Fue una de las primeras voces en reclamar por las arbitrariedades cometidas contra los célebres presos de Bragado durante la década del treinta (Jordán, 1988). Así, el gaucho canalizaba diferentes mensajes tanto a través de sus publicaciones en los periódicos anarcosindicalistas (*Solidaridad Obrera, Unión Obrera Local de Mar del Plata*), de sus esporádicas colaboraciones con *La Protesta*, y de sus conferencias en la Biblioteca Popular Juventud Moderna.

El último caso amerita una mención singular. Esa biblioteca había sido fundada en 1911 por un grupo de obreros anarquistas y había funcionado como base de

El Martín Fierro libertario. Problemáticas, resignificaciones y continuidades en las lecturas ácratas del poema durante la primera mitad del siglo XX

diferentes sindicatos. Además de una multiplicidad de actividades culturales, a partir de la remodelación del edificio en 1940, se construyó el “Salón Teatro” donde se repusieron obras clásicas del teatro ácrata, entre ellas la citada *Alma Gaucha* de Ghirardo. En diciembre de 1947, el espacio fue clausurado como resultado de los enfrentamientos entre esos sindicatos y los gremios peronistas (Nieto, 2015).

Luego de meses de gestiones, los directivos de la biblioteca, entre los que se encontraba el hijo de Luis Woollands, consiguieron que se rehabilitara solamente la sala de lecturas y sostuvieron fracasados intentos por restituir la totalidad del edificio. En estricto control policial, reanudaron tenuemente sus funciones. En ese marco, cada evento debía ser autorizado por el comisario de la seccional primera de Mar del Plata y más adelante, en caso de ser concedido el permiso, un oficial uniformado informaba sobre el desarrollo del acto. Las aclaraciones sobre el funcionamiento de la Biblioteca Popular Juventud Moderna cobran sentido cuando se advierten en los documentos policiales referencias a dos conferencias de Juan Crusao que versaban -o habrían versado- sobre temáticas gauchescas.

La primera aparece con cuatro fojas que remiten a la solicitud de permiso, la autorización y el reporte de la conferencia de Luis Woollands titulada “Los gauchos de San Martín y los gauchos de Urquiza”, pronunciada el 9 de febrero de 1952. La crónica del cabo que presenció el evento, junto con más de sesenta asistentes, parecía tranquilizar a la autoridad policial destinataria en tanto expresaba que las instigaciones de Woollands habían sido dirigidas a cultivar el amor por la literatura. Del mismo modo, confirmaba que las temáticas de la conferencia no se habían distanciado en lo más mínimo de su título por lo que todo se había desarrollado en “perfecto orden”.¹

A fines de septiembre de 1953, los responsables de la biblioteca elevaron una nota para lograr el permiso de una nueva conferencia de Woollands, esta vez denominada “Comentando a Martín Fierro”. A pesar de la exitosa experiencia anterior, el subcomisario a cargo sugirió impedirla: “en razón de que el secretario general de la entidad recurrente Flavio Gambini es de neto corte `Comunista´, presumiéndose los fines que se persiguen podrían ser divulgación de tal doctrina en forma velada”.² El informe de inteligencia que contiene el legajo de la biblioteca remarca que efectivamente Gambini había sido apresado en 1950 y como resultado del allanamiento en su domicilio se había secuestrado material de propaganda comunista.³ Lo llamativo era que Gambini también era secretario en 1952 cuando sí se le había permitido la presentación a Woollands. También era extraño que no repararan en la filiación anarquista del orador, cuando los mismos documentos de inteligencia advierten esa orientación ideológica para su hijo que por entonces

¹ Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. Legajo 13, p. 4. Agradezco especialmente a Agustín Nieto quien tuvo la gentileza de compartirme el legajo de su propio acervo documental.

² Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. Legajo 13, p. 27.

³ Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. Legajo 13, p. 76.

ocupaba la presidencia de la institución. ¿Por qué prohibir, entonces, la charla sobre Martín Fierro?

La única certeza es que el comisario Héctor Vignau denegó el permiso para la conferencia. Dos explicaciones pueden proponerse al respecto. Durante 1953 los controles sobre las actividades de la biblioteca se intensificaron. Es posible que la censura haya estado a tono con otras prohibiciones en ese contexto, como las que sufrieron las solicitudes de encuentros vinculados a analizar la posibilidad de una tercera guerra mundial o a revisar la literatura de José Martí. Sin embargo, otras temáticas gozaron de la habilitación oficial quizá por estar desligadas de “potencialidades comunistas”, como una charla ofrecida sobre el matrimonio y el divorcio. Siguiendo esta línea analítica, es factible avizorar que el poema de José Hernández sí podía representar una “amenaza” de izquierda para los funcionarios de la época. En ese sentido, la prohibición adquiere un significado mayor porque confirma las interpretaciones alternativas -y por qué no antagónicas- que ofrecía el texto.

De ese primer ejercicio argumentativo se desprende una explicación complementaria. Hacia 1953 la única perspectiva ideológica válida para “comentar” al gaucho Fierro parecía ser la peronista. Que una entidad con componentes comunistas y anarquistas se preparara para auspiciar una velada sobre el poema nacional -aún cuando no se haya reparado en la trayectoria del conferencista- atentaba contra la estrecha filiación entre el *Martín Fierro* y el peronismo que tanto se divulgaba desde sectores allegados al Gobierno.

Las variables para pensar esa relación exceden los límites de este artículo. Se pueden señalar, aquí, los usos partidarios del texto en diferentes escalas: en primer lugar, el propio Perón se había encargado de certificar lo “auténticamente criollo” de su movimiento aludiendo en diversos discursos públicos a la figura de Martín Fierro; en consonancia, durante su mandato se extendió la efeméride que celebraba el natalicio de José Hernández a todo el territorio nacional; además, un conjunto de conferencias oficiales y publicaciones se encargaron de interpretar, divulgar y completar el poema en clave peronista; por último, las bases se encargaron de refrendar esa relación a través de distintas manifestaciones en las que emergieron los “gauchos de Perón” (Casas 2017).

Más allá de los estrictos controles sobre las alocuciones de Woollands que se ejercieron durante el peronismo, su *Carta Gaucha* continuó circulando. El breve texto no estaba centrado en la vida de Fierro pero sí contenía alusiones directas a su figura. Allí se interpelaba a los “gauchos trabajadores” a partir de la propia experiencia de Crusao. Para lograr su cometido, sutilmente se operó una reformulación en una de las características más disputadas del gaucho: su vínculo con el trabajo. El autor afirmaba: “Haraganes son los ricos, que no saben lo q’ es sudar en el trabajo y duermen hasta las dose (sic)” (Woollands 1960, p. 15). Lejos de haberse pasado la vida de fogón en fogón, Crusao contestaba a quienes descalificaban al gaucho para las jornadas laborales (tanto en el campo como en la ciudad) y lo incorporaba a la masa explotada que era instigada a “dar un grito” y

El Martín Fierro libertario. Problemáticas, resignificaciones y continuidades en las lecturas ácratas del poema durante la primera mitad del siglo XX

adueñarse de todo. Al mismo tiempo, pronunciaba un fuerte rechazo a la Iglesia y al “cuento del tío inventado por los frailes pa’ vivir sin trabajar”; una animadversión absoluta a los políticos, “hacedores de tanto daño que ni la muerte en la horca hubiera resultado suficiente castigo”; y una denuncia a todos los compatriotas que “cuando no hayan trabajo se meten de vigilantes”. La última era la peor condición por tratarse de los máximos enemigos de los trabajadores. Woollands imaginaba: “miren si no es como pa’ ponerse a llorar a gritos en ver entrar de milico al hijo de un gaucho que talvés murió peliando con l’autoridá...” (Woollands 1960, p. 18). Si bien Martín Fierro aún no entraba en su relato se podían amoldar pasajes de sus cantos a las tres características señaladas. Pese a los esfuerzos posteriores por sectores del clero y militares castrenses por configurar al protagonista del poema como modelo de religiosidad y disciplina marcial, la deserción de Fierro, su vago deísmo y las denuncias frente a los abusos electorales lo convertían en una figura cercana a las arengas de Juan Crusao.

No obstante el potencial de Martín Fierro para encarnar algunas de esas características, las referencias a sus cantos fueron dos y estuvieron muy distanciadas de presentarlo como guía para el comportamiento revolucionario. En el primer caso se trataba de un lamento nostálgico del gaucho por los tiempos pasados. El cuadro, casi idílico, pintado por Fierro era recuperado por Woollands pero como proyección futura pensando en el triunfo de la revolución. La segunda mención indicaba: “La lay (sic) es como dice Martín Fierro, una tela de araña que la rompen los bichos grandes, pero los chicos quedan enredados” (Woollands, 1960, p. 23). En ese caso, el parafraseo contenía cierto tono disruptivo al enfrentarse al sistema legal por considerarlo expresión de una clase dominante -como se había señalado en Ghirardo- pero en rigor la analogía no le pertenecía al protagonista del poema sino al Moreno contra el que payaba.

De ese modo, aún las someras conexiones esbozadas en la *Carta Gaucha* permiten dar cuenta de un rol específico asignado a Martín Fierro y de una serie de silencios en relación a su figura. Se lo recupera como testigo de una realidad pasada, pero también posible, a la vez que víctima de la persecución y opresión estatal. Además, su voz aparece mediada por Crusao para ligarla a una denuncia más radical. Allí pareciera querer evocar las cualidades consejeras del gaucho sin resignar el tono levantisco del mensaje. La operación falla tanto por “confundir” los personajes como por los silencios sobre Fierro. Uno de los más significativos se relacionaba con las tensiones entre las descalificaciones a los extranjeros que realizaba el protagonista del poema y la relevancia revolucionaria que les otorgaba Woollands en su texto. Es más, el elogio a la intervención de los “extranjeros pobres” se extendía entre las dos alusiones a Martín Fierro presentes en su carta, por lo que cualquier lector que desconociera el poema en profundidad podía incluso atribuirle a Fierro ambas referencias.

Como se señaló más arriba, Juan Crusao fue contemporáneo del peronismo. Durante ese período, sus denuncias gauchescas estuvieron dirigidas a corregir los destinos de los trabajadores que se habían dejado envilecer por “un aventurero” (Quiroga,

2003). En su antiperonismo también se conjugó la pluma y la acción. En efecto, fue uno de los que participó en la “guerra de guerrillas” desatada en Mar del Plata luego del Golpe de Estado que derrocó a Perón, donde se enfrentaron diferentes comandos de obreros. Al respecto, el “gaucho” celebraba que: “Las cuevas peronistas, la cegeté y otros nidos de bichos dañinos habían sido echados a la calle y se habían vuelto humo” (en Nieto 2009, p. 44).

La última de las ventanas para analizar la utilización libertaria del *Martín Fierro* fueron las actividades de los payadores anarquistas. Entre los más afamados de las primeras décadas del siglo XX, se encontraba Luis Acosta García. Era hijo de una familia trabajadora del campo que se había instalado en Dorrego, en el interior de la provincia de Buenos Aires. Desde su adolescencia realizó tareas rurales como boyero y tropero pero abandonó esos trabajos debido a su conexión con el mundo artístico, gestada gracias a su trayectoria como actor circense. Durante la década del diez estuvo de gira interpretando a payasos y gauchos en los espectáculos que recorrían la provincia. Finalmente, desde 1920 actuó en Buenos Aires donde fue perfilando su figura como payador y escritor de canciones. Su fama se debió a tres eventos: los primeros contrapuntos con Evaristo Barrios, el éxito de su canción tanguera “Dios te salve m’hijo” grabada por Agustín Magaldi, y la evocación de Atahualpa Yupanqui en su “Cantos al Sur”.⁴

La participación del payador en el ámbito político está sujeta a polémicas. Si bien su nombre ha quedado identificado con las ideas libertarias, e incluso sectores de la izquierda argentina como el Partido Comunista Revolucionario lo siguen reivindicando, al parecer estuvo afiliado a la Unión Cívica Radical y realizó presentaciones artísticas en diversos comités del sur de Buenos Aires.⁵ Lo cierto es que desde sus primeras composiciones se ocupó de las desventuras de los trabajadores, como se manifiesta en su “Balada del pan”, escrita con motivo de la “Rebelión de los braceros” que paralizó varios distritos del sudoeste bonaerense en 1919 (Sartelli, 1993).

Sus intervenciones en el ámbito de la prensa han quedado mejor documentadas. Durante sus estancias en Bahía Blanca, Carhué y Junín fundó diferentes revistas y periódicos que lo dotaron de una experiencia editorial que culminaría en Buenos Aires con la creación de la revista *El alma que canta*. Se trataba de una afamada publicación musical, que más adelante sería dirigida por Silverio Manco, un prolífero autor de folletines gauchescos. Luis Acosta García dejó constancia de sus versos tanto en los órganos periodísticos como en compilaciones que circulaban a módicos precios. En una de sus composiciones más renombradas, titulada “¿Por qué canto así?”, explicaba los fermentos de su perspectiva crítica. Para justificar sus tonos se emparentaba con el gaucho hernandiano: “...como Hernández, que el bello Martín

⁴ Las referencias sobre la trayectoria personal, artística y política de Luis Acosta García se presentaron en una edición homenaje del municipio de Dorrego. Disponible en <https://ladorrego.com.ar/2018/12/22/con-audio-se-cumple-un-nuevo-aniversario-del-nacimiento-de-luis-acosta-garcia/>, consultado 7 de marzo de 2019.

⁵ Las menciones son fragmentarias y parciales. Una síntesis de las divergencias al respecto en: <http://www.fundacionyupanqui.com.ar/acostagarcia.html>, consultado 9 de abril de 2019.

El Martín Fierro libertario. Problemáticas, resignificaciones y continuidades en las lecturas ácratas del poema durante la primera mitad del siglo XX

Fierro nos pintara, la obra magistral que nos declara del gaucho Argentino la opresión, a la par de esos hombres me levanto...” (En Manco, 1944, p. 25). Sin embargo, para el payador que siguió entonando sus versos hasta su muerte a comienzos de la década del treinta, Fierro ocupó un espacio periférico. Sus denuncias se conjugaron con cantos de amor que diluían los aspectos más radicales de sus comienzos. No por eso su fama se vio acallada sino que sus textos fueron permanentemente recuperados, por lo menos hasta la década del cincuenta.

Uno de los principales admiradores y continuadores de Acosta García fue el payador anarquista Martín Castro. En una composición que le realizó como homenaje aseguraba: “Desde entonces fue el cantor / de la masa proletaria / del insurrecto, del paria / del linyera y del pastor” (Castro 1949, p. 10). Castro se había desempeñado como peón rural en la zona oeste del Gran Buenos Aires. Desde la década del veinte, comenzó a publicar folletos con sus cantos, que ya entonaba al menos desde 1917 (Adamovsky, 2019). Uno de sus más famosos era “Rincón amigo”, popularizado con el nombre “Payador” gracias a la versión grabada por el músico folklórico Horacio Guaraní (Castro, 1949). En esos versos se narraba el carácter disruptivo del payador porque fue el primero en entonar el “grito de desobediencia”. La opresión del gaucho, las levas forzosas que lo enviaban a la frontera, el avance del Estado, su condición de paria, etc. fueron tópicos recurrentes de sus payadas. Pese a eso, la figura de Martín Fierro tampoco fue atendida de modo particular por este exponente del “anarquismo gaucho”. Su rebeldía encontró un mejor vector en el gaucho como arquetipo que en el arquetipo gaucho.

A diferencia de Castro, otro “payador rojo” contemporáneo (aunque exponente de una generación posterior) sí se concentró en Fierro como portador de los mensajes libertarios. Carlos Molina había nacido en Uruguay y en sus letras hizo diferentes alusiones al protagonista de José Hernández. Tanto para denunciar a los “cantores de fantasía” como para exponer las injusticias del sistema, buscó emparentarse con el gaucho Fierro. Incluso llegó a realizar una grabación del poema que circuló durante la década del setenta. Su arte quedó ligado al texto, es así que Chito de Mello, otro cantor oriental, lo recuerda en una composición como: “Payador de payadores / mejor entre los mejores / con la firmeza de un cerro / auténtico Martín Fierro.”⁶

Conclusiones

Los usos anarquistas de *Martín Fierro* en particular y de los textos gauchescos en general asentaron un conjunto de funciones que marcaron tempranamente la potencialidad del poema para el ámbito político. Desde la revista dirigida por Ghirardo a la experiencia de los payadores libertarios, se mostraron los esbozos de

⁶ La referencia se encuentra en la web biográfica del autor. Ver: <http://www.cdm.gub.uy/a-carlos-molina-de-chito-de-mello>, consultado 17 de abril de 2019.

una tensión permanente durante el siglo XX, la puja por la exclusividad política del poema y la diversidad de sentidos posibles que dispara la obra.

La identificación con el gaucho Martín Fierro fue pensada como una articulación entre las ideas libertarias y los sectores populares. En efecto, como indica Carlos Gamerro reflexionando sobre el suplemento cultural de *La Protesta*, se trataba de “un acercamiento al público nuevo por medio de lo criollo y un acercamiento de lo criollo para el público consolidado” (Gamerro, 1988, p. 151). En esa aproximación, los textos que circularon en la revista, muchos de autoría del propio Ghiraldo, plasmaron otro de los mecanismos que sentarían precedente obligado para las perspectivas políticas: la necesaria depuración del *Martín Fierro*. Las correcciones al gaucho se transformarían en denominador común de todas las apropiaciones partidarias. Así también se intentó desde el anarquismo. Como se explicó aquí, para matizar los pasajes en los que Fierro quedaba ligado al crimen o al alcoholismo, desde las publicaciones ácratas se hizo foco en las condiciones de injusticia estructurales que habrían empujado al gaucho a una vida en los márgenes de la ley. Se trataría de un incitador revolucionario o de un gaucho purificado, la atención del anarquismo sobre el poema generó diferentes reacciones. Durante los primeros años del siglo XX, las respuestas que buscaron desligar los textos gauchescos del anarquismo no emergieron del ámbito político sino del ambiente teatral y literario. Como marca Pablo Ansolabehere (2011), cuentos de Fray Mocho y obras de Carlos Pacheco apelaron al criollismo para distanciarlo de las doctrinas ácratas. Aquí se vio cómo esas oposiciones ya se habían enunciado desde las propias filas del anarquismo. La postura de Félix Basterra evidenció las disidencias al respecto. Sin embargo la fragmentaria respuesta a la experiencia de Ghiraldo era una muestra contundente de que ni el *Martín Fierro*, ni la figura del gaucho, contaban aún con un halo sacro que los defendiera de usos poco apetecibles para el poder de turno.

A contramano, se recuperó en este estudio la censura a la conferencia de Woollands sobre el *Martín Fierro* en 1953. La opción de llevar este artículo hasta mediados de la década del cincuenta permitió vislumbrar dos aspectos que nutren las reflexiones políticas y culturales sobre la obra. Evidentemente, los anarquistas no se resignaron ante las apropiaciones estatales del gaucho Fierro. Ni las tempranas disidencias internas ni las posteriores resignificaciones que hicieron del protagonista un símbolo maleable para los sectores dirigentes provocaron la separación definitiva entre el texto y las ideas revolucionarias. A su vez, la presentación fallida develó que los funcionarios del Estado, en ese caso gobernado por el peronismo, reconocían el potencial “díscolo” de Martín Fierro. De ese reconocimiento se desprende la cabal comprensión de la continua disputa por los sentidos del texto y de la capacidad del gaucho Fierro de fertilizar el impacto de mensajes políticos, incluso distantes y contradictorios.

El Martín Fierro libertario. Problemáticas, resignificaciones y continuidades en las lecturas ácratas del poema durante la primera mitad del siglo XX

Bibliografía

Adamovsky, E. (2019). *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Ansolabehere, P. (2011). *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Basterra, F. (1903). *El Crepúsculo de los Gauchos (estado actual de la República Argentina)*. París-Montevideo: Les Temps Nouveaux / Librería de la Universidad.

Bockelman, B. (2011). Between the Gaucho and the Tango: Popular Songs and the Shifting Landscape of Modern Argentine Identity, 1895-1915. *The American Historical Review* 116 (3): 577-601.

Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House.

Casas, M. E. (2017). *Las metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires, 1930-1960*. Buenos Aires: Prometeo Editorial.

Casas, M. E. (2018a). *La tradición en disputa. Iglesia, Fuerzas Armadas y educadores en la invención de una Argentina gaucha, 1930-1965*. Rosario: Prohistoria.

Casas, M. E. (2018b). El Fogón, periódico criollo. Tiempos fundacionales, sociabilidad y reformulaciones sobre el criollismo finisecular rioplatense (1895-1896). *Claves. Revista de Historia* 4 (6): 153-190.

Castro, M. (1949). *Camino del Payador*. Buenos Aires: Editorial DA-GA.

Cattaruzza, A. y A. Eujanian. (2003). *Políticas de la historia, Argentina 1860-1960*. Madrid-Buenos Aires: Alianza Editorial.

Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.

Chicote, G. y M. García. (2008). *Voces de tinta: estudio preliminar y antología comentada de Folklore argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata.

De la Rosa, F. (2011). Detrás de escena. Rodolfo González Pacheco y su influencia en la cultura libertaria argentina, 1910-1930. Ponencia presentada en *Terceras Jornadas Nacionales de Historia Social*, 11, 12 y 13 de mayo, Córdoba, Argentina.

Delgado, L. (2012). Criollismo y anarquismo: de la deconstrucción del gaucho al descubrimiento del arrabal. *Culturales* 8 (16): 159-196.

Dolbani, M. (2017). El repertorio teatral de Amigos del Arte: entre la "cultura anarquista" y la "cultura de masas", Mar del Plata 1937-1947. *Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia* 9 (20).

Matías Emiliano Casas

Gálvez, M. (1910). *El diario de Gabriel Quiroga; opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires: Arnaldo Moen y hno.

Gamerro, C. (1989). La gauchesca anarquista. *Filología* 24: 133-164.

Ghiraldo, A. (1928). *Los Salvajes. Tríptico dramático*. Madrid: Prensa Moderna.

Ghiraldo, A. (1905). *La tiranía de frac (crónica de un preso)*. Buenos Aires: Biblioteca Popular de Martín Fierro.

Ghiraldo, A. (1907). *Alma Gaucha. Drama en tres actos y seis cuadros*. Buenos Aires.

González Pacheco, R. (1956). *Carteles*. Buenos Aires: Editorial Americalee.

Jordán, C. (1988). *Los presos de Bragado*. Buenos Aires: CEAL.

Kohan, M. (2015). *Cuerpo a tierra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco: un tratado para la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Manco, S. (1944). *Luis Acosta García y sus versos*. Buenos Aires: Biblioteca Criolla.

Martínez Gramuglia, P. (2007). El libro nacional de los argentinos: las primeras lecturas del Martín Fierro. *Decimonónica* 4 (2): 61-76.

Minguzzi, A. (2004). La doble otredad del anarquista español Félix Basterra en la Argentina: ficción, política migratoria y realismo. En *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, editado por Lerner Isaías, Roberto Nival y Alejandro Alonso, Madrid: Juan de la Cuesta: 441-446.

Minguzzi, A. (2007). Estudio preliminar e índice bibliográfico a *Martín Fierro. Revista popular ilustrada de crítica y arte (1904-1905)*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

Nieto, A. (2009). La 'Revolución Libertadora' en perspectiva local: los bombardeos en el puerto de Mar del Plata. En torno a los orígenes de la guerra civil en Argentina, 1955. *Trabajos y Comunicaciones* 35: 19-44.

Nieto, A. (2015). Vida asociativa a ras del suelo en una aldea peronista. Activismo obrero y popular en Mar del Plata, 1943-1955. *Revista Páginas* 7 (14): 41-61.

Peluffo, A. (2013). Gauchos que lloran: masculinidades sentimentales en el imaginario criollista. *Cuadernos de Literatura* 17 (33): 187-201.

Pelletieri, O. (dir.) (2007). *Historia del Teatro Argentino en las provincias*. Vol. II. Buenos Aires: Galerna / Instituto Nacional del Teatro.

Peraldi, C. (2012). Imágenes en conflicto. Las representaciones del pasado rural como instrumento de pugna política al interior del movimiento anarquista argentino, 1900-1910. *A Contracorriente* 10 (1): 451-471.

El Martín Fierro libertario. Problemáticas, resignificaciones y continuidades en las lecturas ácratas del poema durante la primera mitad del siglo XX

Poy, L. (2012). Socialismo y anarquismo en la formación de la clase obrera en Argentina: problemas historiográficos y apuntes metodológicos. *Archivos de historia del movimiento obrero y la izquierda* (1): 13-34.

Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Quiroga, N. (2003). Lectura y política. Los lectores de la Biblioteca Popular Juventud Moderna de Mar del Plata (fines de los años treinta y principios de los cuarenta). *Anuario IEHS* 18: 449-474.

Rey, A. (2004). *Periodismo y cultura anarquista en la Argentina a comienzos del siglo XX. Alberto Ghirardo en La Protesta y Martín Fierro. Hipótesis y Discusiones 24*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires.

Rey, A. (2017). Periodismo y periodistas anarquistas en Buenos Aires a comienzos del siglo XX. *Improntas de la Historia y la Comunicación* 4 (12): 1-20.

Rodríguez Martín, C. (2015). Francisco Grandmontagne y Félix Basterra: habitar en el entre transatlántico. *Estudios Filosóficos* 64 (185): 111-124.

Sartelli, E. (1993). De estrella a estrella, de sol a sol...Huelgas de braceros en Buenos Aires, 1918-1922. En Ansaldi, W. (comp.). *Conflictos obreros rurales pampeanos, 1900-1937*. Buenos Aires: CEAL.

Schwartzman, J. (2013). *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Suárez, N. (2019). Los gauchos angloparlantes y la pampa en Technicolor: versiones y perversiones del Martín Fierro en *Way of a Gaucho* (1952) de Jacques Tourneur. *452ºF. Revista de Teoría de Literatura y Literatura Comparada* (20): 126-148.

Suriano, J. (2001). *Anarquistas: cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Wollands, L. (1960). *Carta Gaucha y la descendencia del Viejo Vizcacha*. Buenos Aires: Impresiones el Sol.

Recibido: 15/01/2020

Evaluado: 10/03/2020

Versión Final: 29/04/2020