

Atahualpa Yupanqui y el *Martín Fierro*: una visión enfrentada a Borges

Atahualpa Yupanqui and Martín Fierro: a vision facing Borges

REINER CANALES CABEZAS*

RESUMEN

*Este ensayo revisa la visión que Jorge Luis Borges tiene de la poesía gaucha o de los gauchos y, a la vez, es una valoración del linaje de poetas populares que sintetizaremos en la obra y figura de Atahualpa Yupanqui. Borges fundó su examen de la poesía gauchesca y, luego, las piezas narrativas desprendidas de este examen, en un menosprecio del rol de los gauchos en la génesis de la poesía gauchesca. Proponemos, en contradicción, la importancia de los gauchos y su idioma en la génesis ya sea de la poesía gaucha como de la gauchesca: que otros venidos de la ciudad hayan tomado esos materiales y hayan creado una tal poesía gauchesca lleva implicado el aporte de esos gauchos. Junto a esto, encontramos una literatura genuinamente arraigada en la poesía de los gauchos, que registra quizás sus aguas más rebeldes en *El payador perseguido* de Atahualpa Yupanqui, publicado en 1972 cuando los años del *Martín Fierro* sumaban ya cien.*

PALABRAS CLAVE: *Atahualpa Yupanqui, Jorge Luis Borges, poesía gaucha, poesía gauchesca, música popular.*

ABSTRACT

*This essay reviews the vision that Jorge Luis Borges has on “gauchesque” poetry or poetry of the gauchos and, in turn, is an assessment of popular poetry and Atahualpa Yupanqui’s work. Borges started his review of gauchesque poetry in contempt of the role of the gauchos in the genesis of this poetry. We propose, in contradiction, the importance of the gauchos and their language in both gauchesque poetry and the poetry of the gauchos. The fact that others came from the city had taken these materials and created such a gaucho poetry, has been implied the gauchos contribution. Along with this, we find a literature more faithfully rooted in gauchesque poetry: the work of Atahualpa Yupanqui, particularly “*El payador perseguido*”, published in 1972, a hundred years after “*Martín Fierro*”.*

KEYWORDS: *Atahualpa Yupanqui, Jorge Luis Borges, gauchesque poetry, popular music.*

* Magíster en Literatura, mención Literatura Hispanoamericana y Chilena. Editor de Publicaciones y Medios Electrónicos del Instituto Antártico Chileno (INACH). E-mail: reinercanales@yahoo.com

BORGES Y LA POESÍA GAUCHA¹

No lo dudemos: el gaicho, sus modos y símbolos, ocupan un lugar de privilegio en la obra crítica y narrativa de Borges. Cuentos como *El Sur*, *El fin* y *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)*; ensayos como *La poesía gauchesca* y *El escritor argentino y la tradición*, son claros ejemplos del interés por la figura del gaicho y su encarnación literaria en el *Martín Fierro*. Ninguno de los textos señalados se puede entender sin el antecedente de la obra mayor de José Hernández, sin el efecto que ese libro produjo en Borges.

El escritor argentino y la tradición y *La poesía gauchesca* son dos piezas incluidas en el libro de ensayos *Discusión* (1932). En *El escritor argentino y la tradición*, Borges (1996a) distingue la poesía de los gaichos, de la poesía gauchesca: “Basta comparar cualquier colección de poesías populares con el *Martín Fierro*, con el *Paulino Lucero*, con el *Fausto*, para advertir esa diferencia, que está no menos en el léxico que en el propósito de los poetas” (p. 268). Más adelante Borges afirma que la poesía gauchesca es un género como cualquier otro, es decir, artificial, ajeno a toda naturalidad, a la naturalidad de los gaichos, y así Borges contrapone la poesía gauchesca a la poesía de los gaichos, abundante en temas generales con un léxico también general, a diferencia de los poetas gaichescos que “cultivan un lenguaje deliberadamente popular” (p. 268).

En los primeros párrafos de *La poesía gauchesca*, Borges (1996b) investiga las causas del fenómeno de la poesía gauchesca: “Quienes me han precedido en esta labor se han limitado a una: la vida pastoril que era típica de las cuchillas y de la pampa” (p. 179). Borges argumenta que otras vidas pastoriles de América no han tenido como resultado un *Martín Fierro*. Según él, para que hubiera poesía gauchesca fue fundamental que “hombres de cultura civil se compenetraran con el gaichaje; de la azarosa conjunción de esos estilos vitales, del asombro que uno produjo en otro, nació la literatura gauchesca” (Borges, 1996b, p. 179). Esto le despeja el camino a Borges para entregar su aporte creativo al género gaichesco, ya que no necesitará ser gaicho para hacerlo; al contrario, justamente por no serlo y ser, en cambio, un hombre de letras ciudadano, podrá con propiedad dar forma narrativa a las inquietudes que la gauchesca había provocado en él.²

El razonamiento seguido por Borges se vuelve sospechoso cuando lo comparamos con la operación crítica que despliega en *Evaristo Carriego* (de 1930, pero completado en 1955). A diferencia del carácter apenas rudimentario que Borges les otorgó a los gaichos en la gestación de la poesía gauchesca, cuando examina la poética de Carriego, Borges ahora sí toma en cuenta aspectos tan circunstanciales como las inscripciones de los carros, las letras de tangos, los juegos

¹ Nomenclatura utilizada por Enrico-Mario Santí (1974).

² Del mismo modo, y siguiendo los razonamientos de *El escritor argentino y la tradición*, no necesitará ser español para pertenecer a la tradición española, ni ser europeo para pertenecer, finalmente, a la tradición occidental. Beatriz Sarlo desarrolla este punto en su libro *Borges, un escritor en las orillas* (1995) proponiendo que la condición “orillera” de Borges le permite insertarse en la literatura (general) del siglo XX de una forma original, anticipando, incluso, tópicos de la teoría literaria: la importancia del lector y la lectura como un acto creativo, la intertextualidad, la creciente complejidad del narrador y del hablante lírico, el cuestionamiento de la originalidad y de la autoría, etc.

de barajas, los relatos de duelos. Borges reconoce en estas expresiones un *modo* poético que estaría presente en algunos versos de Carriego: no hay ruptura entre el fraseo del tango o de los cantos de truco y los poemas de Carriego, hay continuidad y comercio. Josefina Ludmer (1988) participa de este punto de vista:

El libro de crítica de Borges es un mosaico, con agregados y fragmentos: un libro no orgánico. Esto, y el ataque a las instituciones, el impulso a buscar la literatura donde se llama literatura, la definición de lo literario como el afuera de la vida, la mezcla entre literatura alta y popular, son las marcas históricas de la vanguardia y del deseo de modernidad de Borges (p. 226).

Es en este punto donde se puede, por un lado, reestablecer el sendero que va de la poesía de los gauchos o poesía gaucha a la poesía gauchesca; y, por otro, analizar obras como *El payador perseguido*, de Atahualpa Yupanqui, un libro que se nutre tanto de la tradición escrita como de la tradición oral propia de los payadores y cantores.

En el prólogo de su libro *Martín Fierro, cien años de crítica* (1986), José Isaacson afirma: “no puede dejar de tenerse en cuenta que lo existente [la poesía gaucha] fue el punto de apoyo sin el cual el poema [el *Martín Fierro*] no hubiese sido posible” (p. 11).³ Y más adelante agrega: “El *Martín Fierro* es imposible sin el folklore y éste le debe aportes cuya economía expresiva pocas veces fue formulada con mayor rigor” (Isaacson, 1986, p. 12). Tulio Halperin Donghi (1991) profundiza este juicio al estudiar las virtudes de la obra de Hernández; para este autor el éxito del *Martín Fierro* no se debe sólo al retrato fiel que hace del gaucho y la pampa y a la eficaz “hazaña poética” con que lo logra, sino también, y esto habría sido justamente lo valorado por sus lectores contemporáneos, por haber “logrado apropiarse plenamente de esa sabiduría específica que es destilado de la experiencia histórica de la vida en la pampa, y las frases sentenciosas que la expresan a lo largo del poema son sin duda tan legítimamente suyas como de su héroe” (p. 253), entendiendo aquí por *héroe* a *Martín Fierro* como un gaucho entre los gauchos.

Las líneas que siguen quieren demostrar que los payadores y gauchos y quienes se sienten sus continuadores, tienen derecho a levantar su voz en el recinto de la literatura. Y no hago otra cosa que continuar lo que el mismo Yupanqui proponía al insistir “una y otra vez en otorgar a los trabajadores anónimos de nuestra patria, –estibadores, peones de estancia, hacheros, hombres del cañaver, pastores de la quebrada y obreros de las fábricas– el rol de creadores de la cultura nacional, que luego los poetas –como José Hernández o él mismo– logran traducir, interpretar, sublimar en el plano del arte” (Galasso, 1992, p. 135). En esta tarea me servirá de ejemplo su libro de 1972, *El payador perseguido*.

³ Este libro reúne la opinión de más de 30 estudiosos sobre el *Martín Fierro*, entre los que podemos nombrar a Rafael Hernández (hermano de José Hernández), Unamuno, Menéndez y Pelayo, Lugones, Rojas, Vossler, Martínez Estrada, Borges, Hughes, etc.

EL PAYADOR ARGENTINO Y LA TRADICIÓN

Recordemos por un momento la situación que han soportado las clases bajas y los grupos indígenas en América; pensemos en las Campañas del Desierto que ya aparecen retratadas en la segunda parte del *Martín Fierro* y la destrucción de antiquísimos modos de vida, formas culturales, idiomas, historias. Entonces, ¿qué oportunidad tenía el mundo indígena o, mejor dicho, los mundos indígenas del suelo argentino, de ser presentados dignamente en los colegios? Galasso (1992) nos relata la experiencia escolar de Yupanqui:

Como a [Arturo] Jauretche, el colegio le hablará de “civilización” europea y “barbarie” criolla, le hará desfilar ante sus ojos una geografía predominantemente lejana, escamoteando la propia (“El Yantse-kian y el Danubio, pero no el río Salado”), le enseñará una literatura y una historia denigratoria del criollo y del indio, donde los hombres rubios de ojos celestes son los apóstoles del progreso. (p. 9-10)

Y ya adulto, las dificultades no disminuyen: irá a leer de noche a la Biblioteca Nacional, después de ir a trabajar.

En este contexto adverso, se decantarán historias, pensamientos, melodías, pero sobre todo una forma de acercamiento a las expresiones artísticas del pueblo. Una forma que por su profundidad y, aunque suene paradójico, originalidad, lo transformarán en un indiscutido fundador de un nuevo canto popular argentino. Así lo dirá en *El payador perseguido* (1972):

Hoy que ha salido un poquito
de sol pal trabajador.
No falta más que un cantor
que lo cante libremente.
Pero sabe mucha gente
que primero canté yo. (vv. 451-456)

El payador, ese viandante pobre en bienes, más rico en estilos, milongas, gatos, sucedidos, es la voz de un pueblo cada día más empobrecido, desvalijado de sus acervos más antiguos. Como lo expresa el payador uruguayo José Curbelo:⁴

el payador fue alguien que propagó noticias de pago en pago, de lugar en lugar, de comarca en comarca, cuando no existían los medios para hacerlo; ahora el planeta entero se puede comunicar en segundos. Pero tal vez ese fárrago de noticias no viene digerido y uno nota que el pueblo escucha una cosa e interpreta a su manera y larga otra. Entonces, creo que lo que le queda al payador ahora es comentar las noticias con voz de pueblo: antes la propaló y ahora las tiene que comentar con voz de pueblo, que no es lo mismo que todo ese fárrago que viene de las agencias noticiosas. El pueblo hace una segunda lectura siempre.

El payador es también la voz de la rebelión que la injusticia constante genera. *Martín Fierro* será una muestra, la muestra literaria más acabada, de esa rebelión. Algo que no dejó

⁴ En entrevista inédita con el autor de este escrito, realizada en Santiago de Chile el 31 de agosto de 2003.

indiferentes a los inmigrantes anarquistas, que “lo consideraron un modelo de insurgencia social” (Sarlo, 1995, p. 86).

Todas estas cualidades se manifestarán en *El payador perseguido*.

YUPANQUI Y LOS ESCRITORES

Antes de comenzar un análisis más detallado de esta obra, digamos algo sobre la relación que tuvo Yupanqui con el mundo de las letras. Sabemos que fue muy amigo de escritores como Neruda, Hesse o Cortázar, a quienes visitaba en sus casas de Chile, Ginebra y París, respectivamente. A Neruda le dedicó un poema, que era número puesto en sus recitales. Cortázar le daba a Yupanqui textos “para tus archivos”; uno de estos poemas también formó parte de los recitales de don Ata: “El árbol, el río, el hombre”.

Sin embargo, la relación con la Sociedad Argentina de Escritores no fue tan feliz:

Hace cuarenta años que soy socio de la SADE, desde mi primer libro, *Piedra sola*. A principios de mes me cobran las cuotas pero jamás esa benemérita sociedad me invitó a ninguna de sus actividades. Entonces tengo que pensar: –Lo mío no son más que coplitas de un guitarrero. En la SADE están solamente los grandes escritores y yo no pertenezco al ramo: *Negro –me digo– seguí tocando tu vidalita callada*. (Galasso, 1992, p. 154)⁵

De algún modo, este menosprecio fortalecerá la vocación de Yupanqui, le hará saber que su camino no es fácil, que estará plagado de soledades, de incomprensiones, de ausencias. Y sabrá también encontrar el justo apoyo en sus paisanos, en esa gente de “pata en el suelo” como él, como sus padres y sus abuelos. A ellos los buscará cada vez que vuelva a Argentina e incluso evitará pasar por Buenos Aires, “ciudad gringa”.

En esto, la convergencia con Borges no fue posible. Escribe Galasso (1992):

‘No mires al pueblo desde afuera’ dice Atahualpa y aconseja a los poetas ‘vivir junto al pueblo’. Por eso sus elogios a Borges no provienen de esta clara concepción sobre el arte que, por sobre todo, Atahualpa ‘siente’ porque es lo suyo, sino de la presión que ejerce el liberalismo oligárquico sobre su pensamiento. Más allá de ocasionales encuentros cordiales con Borges o Victoria Ocampo, no es posible suponer una comunicación de temas, un compartir de emociones, como los que Atahualpa pudo alcanzar, por ejemplo, con Miguel Ángel Asturias o Pablo Neruda. Más aún, años después, cuando el poeta profundiza su reflexión crítica sobre este tema, delimita su concepto acerca de la función del artista respecto a ‘los monstruos sagrados’ de la literatura oficial, ‘ciudadanos del mundo’ y ‘devotos de la cultura universal’: ‘Nunca me consideré ciudadano del mundo; prefiero sentirme un criollo caminador’. (p. 141-142)

⁵ Declaraciones de Yupanqui en *La Nación* de Buenos Aires, 29 de mayo de 1983.

EL PAYADOR PERSEGUIDO

El payador perseguido tiene una génesis compleja: fue primero unos apuntes que el autor llevó por muchos años, una forma de contar su vida. Sin embargo, cuando decide hacerlo público, la peripecia y desgracia personales son relegadas por aquello que sucede a todos o a muchos. Primero aparece como grabación fonográfica a mediados de 1965; sabemos de, al menos, otras dos grabaciones posteriores: una de 1972 y otra de 1980, con mínimas variaciones (lo que nos daría pie para otro trabajo). En formato de libro, igual tiene varias ediciones: sabemos de una edición en la colección *A viva voz*, dirigida por Mario Benedetti (Ed. Espasa Calpe, Buenos Aires), y otra en Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires. Usaremos una tercera por dos razones: es la de 1972 impresa por la Compañía General Fabril Editora, y el año es más que significativo en el contexto de este trabajo; y, por otro lado, es la edición más prolija y con una numeración de párrafos rigurosa.

Manuscrito, grabación, libro. Vemos cómo desde la producción de la obra misma, canto y palabra, persona y comunidad, se entrelazan.⁶

No son pocos los que han establecido, y Borges entre ellos, que la poesía gauchesca comprende desde las obras de Bartolomé Hidalgo hasta la de Hernández. Sin embargo, hay, al menos, dos continuaciones o continuidades que es necesario definir. Primero, lo que Borges hizo en cuentos como *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)* y *El fin*, que, según Beatriz Sarlo (1995), “cierra narrativamente el ciclo gauchesco, corrigiendo al precursor y agregando algo que todavía nadie había imaginado” (p. 89). En segundo lugar, está la obra de Atahualpa Yupanqui, no sólo sus libros, sino también sus canciones (¿acaso no tienen textos?), que como materiales poéticos y narrativos registrados en libros con autor reconocido, comparten una doble posición: habitan la poesía gauchesca, pero también la poesía gaucha. No se puede entender la grandeza de Yupanqui sin ese movimiento que va de lo popular, de lo anónimo (a través de sus recopilaciones de cantos) a la creación personal embebida en aquella raíz social y cultural. La poesía gaucha no fue un plasma estéril en espera de que los literatos de la ciudad hicieran la gauchesca: fue la savia de los payadores y cantores de ayer y de hoy.

Los rumbos de Yupanqui no fueron muy distintos de los que siguió Hernández; perfectamente, pudo haber sido uno de los hombres del cuadro social que tanto impacto a Hernández:

Ese Uruguay provinciano y ese sur del Brasil donde gana unos pesos guitarreando y recurriendo a veces ‘a los siete oficios y ninguno bueno’ para subsistir, se le presentan familiares, entroncados a ese mundo criollo que tanto conoce y allí también se le esfuman las fronteras, diluidas en idéntico canto. Allí también se consolida su definición política popular al cruzarse con otros radicales subversivos que se han jugado a fines del treinta y tres, con los coroneles Bosch y Pomar, siendo severamente

⁶ En el caso del *Martín Fierro*, Carlos Albarracín (1991) ha propuesto una distinción en los tipos de narradores y entre éstos nombra al “cantor”. Una distinción cuestionable, pero que pone de relieve la complejidad de la materia narrativa en el *Martín Fierro* y su íntima afinidad al canto y al acto de la payada (p. 237-247).

reprimidos. Con ellos comparte dolores y hasta nuevos proyectos insurreccionales y no sería raro que en esas andanzas del litoral haya conocido a Arturo Jauretche, otro guitarrero y conspirador radical que por entonces reivindica el levantamiento de Paso de los Libres con versos que resultan un puente en el cancionero popular entre lo que ha sido el *Martín Fierro* y lo que será, años más tarde, *El payador perseguido* del propio Atahualpa. (citado por Galasso, 1992, p. 58)

El *Martín Fierro* está presente de muchas formas en *El payador perseguido*. En ambos textos estamos en presencia de un gaucho cantor que irrumpe en una reunión de otros; Yupanqui utiliza la sextina y el tono gauchesco. Como lo hará Fierro en la primera parte y con más fuerza en la segunda, el narrador del *Payador* también es un hombre adulto, un mayor que cuenta su vida para que sirva de experiencia a otros; la profusión de consejos así lo testimonia. Así como Borges rescata los aspectos novelescos, Yupanqui hace lo propio con los aspectos estilísticos, históricos y éticos más acordes a su idea de lo criollo.

Los primeros versos son tan memorables como los que fijó Hernández en su “Aquí me pongo a cantar”:

Con permiso via a dentrar
aunque no soy convidao,
pero en mi pago, un asao
no es de naides y es de todos.
Yo via cantar a mi modo
después que haiga churrasquiao. (vv. 1-6)

Es el gaucho que pide permiso para compartir el alimento de los suyos y es también el payador que se abre camino entre los literatos, esos mismos literatos que jamás lo invitaron a reunión alguna de su sociedad.

La condición popular del cantor queda de manifiesto en unos versos que bien podemos interpretar como una crítica a aquellos que viven solamente en los seguros recintos de las bibliotecas o las sacristías: “Yo soy de los del montón, / no soy flor de invernadero” (vv. 79-80).

Y por eso cuenta más adelante cómo eran esos “maístros” que venían de mala forma a ponerle autorías a lo que por tradición era de “naides y de todos”:

Por áhi se allegaba un máistro,
de esos puebleros letraos;
juntaba tropa y versiaos
que iban después a un libraco,
y el hombre forraba el saco
con lo que otros han pensao.

Los piones formaban versos
con sus antiguos dolores.
Después vienen los señores
con un cuaderno en la mano,

copian el canto paisano
y presumen de escritores. (vv. 261-270)

El cantor, el payador es un instrumento de la memoria de los pueblos, de sus felicidades y de sus penas. Su tarea es recoger ese “canto del viento” y llevarlo a otros, al futuro:

Se pueden perder mil trovas
ande se canten quererres,
versos de dichas, placeres,
carreras y diversiones;
suspiros de corazones
y líricos padecerres.

¡Pero si la copla cuenta
del paisanaje la historia,
ande el peón vueltea la noria
de las miserias sufridas,
ésa, se queda prendida
como abrojo en la memoria! (vv. 319-330)

¿Qué dirían, qué harían, quiénes eran esos gauchos, para no merecer un respeto mayor por parte de sus compatriotas? ¿Por qué nunca una invitación, una deferencia, un interés? Quizás una primera explicación la obtengamos al ver quiénes eran y qué lugar ocupaban en la sociedad los que establecían los límites de la “cultura nacional”. A esos no les habría sido de agrado versos como los que siguen:

Si uno pulsa la guitarra
pa cantar coplas de amor,
de potros, de domador,
de la sierra y las estrellas,
dicen: ¡Qué cosa más bella!
¡Si canta que es un primor!

Pero si uno, como Fierro,
por áhi se larga opinando,
el pobre se va acercando
con las orejas alertas,
y el rico vicha la puerta
y se aleja reculando. (vv. 343-354)

Y surge la figura de *Martín Fierro*, con esa doble sustancia de personaje de un libro y de símbolo de los gauchos y los payadores; al menos, así fue asumido por el pueblo argentino hasta el día de hoy, olvidando, queriendo olvidar, aquellos actos que hacen de Fierro un ser cuestionable. Y quizás por eso se produjo y se produce un grado de identificación tan intenso: Fierro es un valiente, pero también yerra.

El payador, sin nombre, hace explícita su condición clandestina; de ahí su abrupta entrada y su pronta despedida. Deberá seguir su rumbo a otros pueblos, al contacto de otras almas:

Y aunque me quiten la vida
o engrillen mi libertad.
¡Y aunque chamusquen quizá
mi guitarra en los fogones,
han de vivir mis canciones
en l'alma de los demás!

¡No me nuembren, que es pecao,
y no comenten mis trinos
Yo me voy con mi destino
pal lao donde el sol se pierde.
¡Tal vez alguno se acuerde
que aquí cantó un argentino! (vv. 715-726)

¿Adónde se irá nuestro payador? Fernando Aínsa (1997) propone en un ensayo sobre la presencia literaria de las utopías en América, que éstas siempre han estado, para las culturas occidentales, hacia el lado “donde el sol se pierde”:

No es exagerado decir que ‘la huida hacia el Oeste’ que caracteriza a la civilización occidental contribuye, más que otras razones, al ‘encuentro’ de Europa y América. El movimiento hacia los límites del sol poniente, esa ‘tierra de los muertos’ del antiguo Egipto, se inicia en Grecia. El paraíso pagano, llámese Campos Elíseos o Jardín de las Hespérides, están en esa dirección. (p. 99)

El payador perseguido va en busca de sus pagos, que tratándose de un lugar posible en las Américas, no puede tener sino el sitio de las utopías.

Siguiendo la conceptualización desarrollada por Josefina Ludmer (1988), *El payador perseguido* logra una fusión de la biografía y la autobiografía: es la vida de un sujeto entre y con sujetos, donde justicia y ley se separan, pero no para asumir la justicia de un acto de valor, sino para cumplir, aceptar una otra justicia, la justicia criolla de los pueblos que habitaron las llanuras y de quienes llegaron de otros lugares para sumárseles.

CONCLUSIONES

Quisiera sintetizar las conclusiones de este ensayo contando cómo nació la idea que lo ha guiado.

Todo comenzó en una anécdota que cuenta Yupanqui:

Una vez le dije a Borges eso que decía mi tío Gabriel, que ‘un amigo es ser uno mismo en la piel de otro’. Le gustó mucho y me dijo: –¿Cómo no se me ocurrió decirlo a mí?... Le dije: –No, porque usted no es paisano. Usted sabrá mucho y eso nos

enorgullece a todos, pero no es paisano, porque ser paisano es llevar el país adentro.
(Galasso, 1992, p. 153)⁷

Ya se ve el respeto que tenía Yupanqui por la tradición de sus padres y abuelos, por las tradiciones criollas, gauchas. A él jamás se le hubiera ocurrido repetir o celebrar aquel chiste de Macedonio Fernández que Borges tuvo el dudoso gusto de recordar en el discurso fúnebre que le dedicó: según Fernández, “los gauchos eran un entretenimiento para que no se aburrieran los caballos” (Abós, 2002, p. 232).⁸ ¡Qué distintas formas de entender el terruño y los hombres que lo trabajan y recorren!

Este trabajo pretendió aclarar un espacio que laboriosos y anónimos “cultores de artes olvidadas” han formado en el transcurso de jornadas y lunas. Podemos concluir que las diferencias entre poesía gaucha y gauchesca son más complejas, o menos gruesas, de lo que se cree; que la influencia de la poesía gaucha en la poesía gauchesca es más activa de lo que pensó Jorge Luis Borges; que hay una forma de entender el *Martín Fierro* más acá del duro mármol épico y más allá de las bajas intrigas novelescas; que la poesía de los payadores y de Atahualpa Yupanqui recoge precisamente este entendimiento.

REFERENCIAS

- Abós, A.** (2002). *Macedonio Fernández. La biografía imposible*. Buenos Aires: Plaza & Janés Editores.
- Aínsa, F.** (1997). Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica. En S. Sosnowski (Ed.), *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales* Vol. 4 (pp. 84-109). Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Albarracín C.** (1991). “Estructura del *Martín Fierro*: los narradores”. En C. Goic (Coord.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* Vol. 2 (pp. 237-247). Barcelona: Editorial Crítica.
- Borges, J.** (1996a). *El escritor argentino y la tradición*. En *Obras completas* Vol. 1. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J.** (1996b). *La poesía gauchesca*. En *Obras completas* Vol. 1. Buenos Aires: Emecé Editores.

⁷ Declaraciones de Yupanqui en Canal 9 de Buenos Aires, 23 de abril de 1990.

⁸ “En la Recoleta, Borges no leyó las anotaciones que llevaba; con la emoción velándole los ojos dirigidos hacia arriba, contó un chiste de Macedonio (“los gauchos eran un entretenimiento para que no se aburrieran los caballos”) y la gente que asistía al entierro sonrió porque fue como si Macedonio estuviese vivo con ellos: sonrisas en el cementerio, ¿algo le hubiera gustado más?” (Abós, 2002, p. 232). Las oraciones fúnebres de Borges y Fernández Latour leídas en el entierro de Macedonio Fernández fueron publicadas en el número 209-210 de *Sur* (1952).

- Galasso, N.** (1992). *Atahualpa Yupanqui. El canto de la patria profunda*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional.
- Halperin, T.** (1991). José Hernández y sus mundos, En C. Goic (Coord.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* Vol. 2 (pp. 251-257). Barcelona: Editorial Crítica.
- Isaacson, J.** (Ed.). (1986). *Martín Fierro, cien años de crítica*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- Ludmer, J.** (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Santí, E-M.** (1974). Escritura y tradición: El *Martín Fierro* en dos cuentos de Borges. *Revista Iberoamericana*, (87-88), 303-319.
- Sarlo, B.** (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Editorial Ariel.
- Yupanqui, A.** (1978). *El payador perseguido*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.