

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.10
821.134.2(82).09-1 Ернандез Х.

Martín Fierro como (anti)héroe nacional argentino: de José Hernández a la actualidad*

Ksenija M. Vraneš**

Universidad de Belgrado, Facultad de Filología, Departamento de Estudios Ibéricos

 <https://orcid.org/0000-0002-6957-8201>

Palabras clave:

Martín Fierro,
José Hernández,
(anti)héroe nacional,
heroísmo,
reescritura,
tradición argentina

Resumen

El *Martín Fierro* de José Hernández, poema fundacional de la literatura y la cultura argentinas, dio origen a una de las figuras más persistentes del imaginario nacional. Su protagonista puede leerse como un (anti)héroe: un sujeto marginado y violento, pero también portador de un código ético propio y de una resistencia simbólica frente a un orden institucional percibido como injusto. Aunque su canonización y sus reescrituras han sido ampliamente estudiadas, resulta pertinente examinar de manera diacrónica la transformación de su condición heroica y antiheroica desde el siglo XIX hasta la actualidad. Este trabajo analiza la evolución de *Martín Fierro* como (anti)héroe nacional mediante un análisis diacrónico y comparativo, atendiendo a su apropiación, canonización, desmitificación y reformulación en distintas etapas de la tradición literaria argentina. El análisis muestra que la ambivalencia del protagonista atraviesa toda la historia de su recepción. Mientras Lugones y Rojas contribuyeron a su canonización como héroe épico y símbolo nacional, Borges, Martínez Estrada y Alazraki destacaron su complejidad moral y su dimensión antiheroica. Su apropiación por la vanguardia argentina y su resignificación en Borges convirtieron al gaucho en un espacio crítico para repensar las nociones de género literario, nación y tradición. En el siglo XXI, obras de Pablo Katchadjian y Oscar Fariña, desplazan al personaje hacia nuevos contextos formales y sociales, mientras Gabriela Cabezón Cámara y Martín Kohan incorporan nuevas lecturas de la violencia, la sexualidad, el género y los vínculos afectivos. Estas reescrituras no eliminan el mito nacional, sino que lo reformulan críticamente. *Martín Fierro* se configura así como un palimpsesto cultural en permanente transformación, capaz de revelar los cambios históricos en las concepciones argentinas del heroísmo, la marginalidad y la identidad nacional. (primљeno: 5. јуна 2026; прихваћено: 15. јула 2026)

* La cuestión de la posición del poema *Martín Fierro* en la literatura argentina se encuentra desde hace ya algún tiempo en el centro de nuestros intereses de investigación. Por ello, las ideas iniciales de este trabajo aparecieron, en una versión sumamente condensada, en uno de los textos complementarios de la exposición «Ilustrando el *Martín Fierro*», celebrada en el Instituto Cervantes de Belgrado del 10 de diciembre de 2020 al 28 de febrero de 2021, y fueron posteriormente presentadas, en 2021, en el LVII Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas.

La mención del nombre de Martín Fierro y del poema de Hernández evoca hoy, de manera inequívoca, un fenómeno en el centro mismo del canon literario y cultural argentino. Martín Fierro se percibe hoy como una figura indispensable de la literatura argentina, su mayor (anti)héroe, pero no siempre fue así. Aunque hoy el poema de José Hernández, cuya primera parte, *El gaucha Martín Fierro*, se publicó en 1872 y la segunda, *La vuelta de Martín Fierro*, en 1879, se concibe como la «national epic»¹ de Argentina (Sava, 1982: 61), la recepción de esta obra a lo largo de más de 150 años ha pasado por diferentes etapas, dependiendo principalmente de la percepción de su género y de la naturaleza del protagonista. En este artículo intentaremos presentar los esbozos de la recepción de *Martín Fierro*² a lo largo del tiempo, haciendo hincapié en las formas en que la literatura y la cultura argentinas se han relacionado activamente con el protagonista del poema, y prestando especial atención a las formas de recepción creativa en los siglos XX y XXI, es decir, a las maneras en que Martín Fierro ha encontrado una nueva vida en las reescrituras literarias.

En los primeros años de la recepción existe una visible discrepancia en la manera en que el público general y la crítica especializada recibieron la aparición de esta obra. Como señala Walter Sava (1982: 51), hasta la publicación de la segunda parte del poema en 1879, *El gaucha Martín Fierro* vendió más de sesenta mil ejemplares. Sin embargo, la primera parte del poema no solo fue leída por quienes compraron un ejemplar del libro, sino que esta «ajado y manchado tal vez con grasa o carbón, pasaba de mano en mano en una pulpería rural» (Martínez Gramuglia, 2007: 62). Además, *Martín Fierro* no solo se leía, sino que también se escuchaba, de forma masiva y con gran devoción. Leopoldo Lugones da testimonio de «un mozo llamado Serapio Suárez que se ganaba la vida recitando el *Martín Fierro* en los ranchos y en las aldeas» (Lugones, 1916/1991: 53), y sobre la afinidad hacia el poema y la necesidad de escucharlo una y otra vez entre la población analfabeta de las zonas rurales de Argentina escribió lo siguiente: «Para honra de nuestra población rural, no hay un rancho argentino donde falten la guitarra y el *Martín Fierro*. Los que no saben leer, apréndenlo al oído; los que apenas silabeaban trabajosamente, hacen del poema su primera lectura» (Lugones, 1916/1991: 131). En contraste, Sava (1982: 51–54) registra que hasta 1878 solo se habían publicado dos estudios pormenorizados sobre *Martín Fierro*, mientras que el resto de la crítica consistía principalmente en cartas de los contemporáneos de Hernández. Estos leían la obra en relación con problemas sociales concretos: la conscripción forzosa de los gauchos, la violencia

1 «epopeya nacional»

La traducción es nuestra, salvo que se indique lo contrario.

2 El motivo de intentar presentar solo los esbozos de la recepción de esta obra radica en su posición central en la crítica literaria argentina e hispanoamericana, y en la imposibilidad de abarcar la totalidad de las interpretaciones dedicadas a ella. Por ejemplo, en su artículo «Literary Criticism of *Martín Fierro* from 1873 to 1915» de 1982, Walter Sava afirma que *Martín Fierro* es la obra de la literatura argentina que más veces ha sido objeto de interpretación, y que se le han dedicado cerca de 1200 estudios científicos (Sava, 1982: 51). Subrayamos que Sava expone esta afirmación en 1982, y en los últimos 44 años se ha producido un enorme aumento en el número de estudios científicos publicados, por lo que hoy en día solo se puede intuir la inalcanzabilidad de la tarea de revisar todos los textos dedicados a *Martín Fierro*.

del Estado, la injusticia hacia la población rural y la posición política del propio José Hernández. Por ello, las primeras reacciones a menudo adoptaron la forma de comentarios, recomendaciones, elogios o reseñas políticas, y no de análisis literarios desarrollados. En esta fase, *Martín Fierro* aún no es un héroe épico, sino una víctima social y un síntoma literario-político de la desaparición del gaucho. Su grandeza no es heroica en el sentido clásico, sino que emana del sufrimiento, de la protesta y de su representatividad de la clase rural desfavorecida. Una forma adicional de la falta de reconocimiento inicial por parte de los círculos eruditos hacia la obra de Hernández se puede identificar en el hecho de que *Martín Fierro* no figuró en las estadísticas de lectura de libros en el período anterior a 1887, a pesar de que la primera edición del poema de Hernández se agotó en los primeros dos meses tras su publicación (Navarro Viola, 1879; Prieto, 2006: 46).

Sin embargo, los dos primeros estudios significativos sobre *Martín Fierro*, cuya consecuencia es también la consideración de la naturaleza de su protagonista, se publicaron a finales del siglo XIX, más precisamente en 1894 y 1895, y llevan la firma de dos célebres españoles, Miguel de Unamuno y, posteriormente, Marcelino Menéndez y Pelayo (Alazraki, 1972: 433–434; Durán, 1974: 479–484; Sava, 1982: 55–57). Unamuno es el primero en interrogarse sobre la naturaleza genérica del texto de Hernández, y en ese contexto menciona como «en *Martín Fierro* se compenetran y como se funden íntimamente el elemento épico y el lírico» (Unamuno, 1894/1958a: 53), mientras que Menéndez y Pelayo decide dedicar varias páginas de su *Antología de poetas hispano-americanos* justamente al poema de Hernández y se refiere de manera elogiosa a las consideraciones de Unamuno sobre el poema (Menéndez y Pelayo, 1895: CCI–CCIV). En esa ocasión, Menéndez y Pelayo (1895: CXCVII) concluye: «Ni Estanislao del Campo, [...] ni Hilario Ascasubi, [...] ni José Hernández, [...] pueden ser calificados en rigor de payadores ni de poetas populares: hay en sus obras mucho diletantismo artístico, pero la fibra popular persiste, y en el último llega á manifestarse épicamente.» El adverbio «épicamente», en el contexto de la representación de la fibra popular en *Martín Fierro*, se convertirá en 1899 en Unamuno en la afirmación de que *Martín Fierro* es «lo más homérico» en la literatura hispanoamericana (Unamuno, 1899/1958b: 89).

El encuadre de *Martín Fierro* en la esfera de las epopeyas homéricas por parte de Unamuno y Menéndez y Pelayo representa un giro cualitativo en la percepción de su protagonista. En los años anteriores a sus estudios, se había escrito sobre *Martín Fierro* que «no es el tipo de gaucho patriota», y además «es el hijo desheredado de una raza de centauros, envilecido perseguido y menospreciado por la sociedad en que vive, engendro miserable de la guerra civil y la ignorancia» (Lautaro, 1873: XLIII). Lautaro, autor de las líneas anteriores, muestra sin embargo compasión hacia *Martín Fierro*, de quien dice también que es un «verdadero pária de nuestros días, pero indomable; ignorante, pero con arranques de nobleza; resistiéndose á ser arrastrado al ignominioso servicio de frontera y batiéndose como un león con la partida del pago» (Lautaro, 1873: XLIII), pero no halla en él ninguna sublimidad. Navarro Viola, en la bibliografía anual de Argentina para el año 1879, al escribir

sobre *La vuelta de Martín Fierro*, va un paso más allá y, al referirse a la primera parte del poema, afirma que es notable «la falta de una tendencia y fin moral en esa epopeya de crímenes puestos cuidadosamente en relieve como hechos heroicos» (Navarro Viola, 1873: 271).

La perspectiva de Unamuno y Menéndez y Pelayo nos brinda la oportunidad de examinar a Martín Fierro a la luz de la teoría de la epopeya y de definirlo como un héroe, pero no en el sentido de una simple afirmación de un héroe moralmente ejemplar, sino en el sentido de su función representativa dentro de la conciencia colectiva. Para Bowra, en la poesía épico-heroica la excepcionalidad del individuo debe confirmarse a través de la acción: el héroe no solo posee cualidades «superiores», sino que debe realizarlas en el peligro, el esfuerzo y el conflicto. Al mismo tiempo, ni el fracaso ni la muerte anulan su valor heroico si en ellos se manifiesta la medida extrema de coraje y resistencia (Bowra, 1952: 4, 91–92; pero también Campbell, 2020: 35). En este sentido, Martín Fierro puede leerse como la figura de un héroe que ingresa al horizonte épico no por ser moralmente impecable, sino porque su experiencia de persecución, violencia, resistencia y vagabundeo se convierte en el espacio donde se confirma la naturaleza esencialmente heroica de su personalidad. Por otra parte, la teoría de los modos de Frye permite definir esta ambivalencia con mayor precisión: el héroe de la epopeya pertenece al modo «mímesis alta» cuando es superior en relación con los demás hombres, pero no en relación con su propio entorno natural y social. Para Frye, él es un líder o una figura excepcional, pero sigue estando sujeto a las leyes del mundo en el que actúa (Frye, 1969: 33–35). Por ello, la función nacional de Fierro no se basa en que sea un héroe idealizado, sino en que su excepcionalidad aparece dentro del contexto histórico y socialmente limitado de la Argentina rural de la segunda mitad del siglo XIX. A Martín Fierro lo acompañan simultáneamente el aura del héroe épico y la problematicidad del antihéroe, con lo cual la epopeya nacional se transforma en un espacio donde la nación no solo se afirma a través de un modelo heroico, sino también a través de sus propias contradicciones.

En la primera década del siglo XX es cada vez más frecuente la perspectiva que ve *Martín Fierro* como un símbolo de la identidad nacional, y cada vez menos como un texto sobre el gaucho marginalizado. Este proceso alcanza su punto culminante en los años posteriores a la celebración del centenario de la independencia argentina, y especialmente en las conferencias sobre *Martín Fierro* que Leopoldo Lugones dicta en 1913 en el Teatro Odeón, las cuales fueron publicadas en 1916 en el libro *El payador*. Lugones compara el texto de Hernández con las grandes epopeyas nacionales europeas, consolidando así su posición en la esfera del canon nacional (Lugones, 1991: 13), y lo vincula indisolublemente con la historia nacional argentina:

Entonces hallamos que todo cuanto es origen propiamente nacional, viene de él [de Martín Fierro]. La guerra de la independencia que nos emancipó; la guerra civil que nos constituyó; la guerra con los indios que suprimió la barbarie en la

totalidad del territorio; la fuente de nuestra literatura; las prendas y defectos fundamentales de nuestro carácter; las instituciones más peculiares, como el caudillaje, fundamento de la federación, y la estancia que ha civilizado el desierto: en todo esto destaca como tipo. Durante el momento más solemne de nuestra historia, la salvación de la libertad fue una obra gaucha (Lugones, 1991: 38).

El objetivo de Lugones no es estrictamente literario, sino que su intención, al utilizar el concepto de epopeya para la definición genérica de *Martín Fierro*, es crear en él «un ideario nacional» (Alazraki, 1974: 434), es decir, la personificación de la idea sobre el origen, la nación y el destino de Argentina. De ahí que Lugones, en la continuación de su estudio, lleve a cabo de manera consecuente el proceso de mitologización de Martín Fierro y reconozca en él al perfecto defensor y hombre justo, a pesar de las acciones y características de su personalidad que antes se percibían como faltas morales:

No hay cosa más nuestra que ese poema, y tampoco hay nada más humano. Todas las pasiones, todas las ideas fundamentales están en él. Todas las pasiones, todas las ideas fundamentales están en él. Las nobles y superiores, exaltadas como función simpática de la vida en acción, que representa el ejemplo eficaz; las indignas y bajas, castigadas por la verdad y por la sátira. Tal es el concepto de la salud moral. Cuando el pueblo exige que en los cuentos y las novelas triunfe el bueno injustamente oprimido, aquella pretensión formula uno de los grandes fines del arte. La victoria de la justicia es un espectáculo de belleza. En ello, como en el amor, el deleite proviene de una exaltación de vida. [...] El tipo permanente de la vida progresiva, el que representa su éxito como entidad espiritual y como especie, es el héroe, el campeón de la libertad y la justicia. Y por eso, porque personifica la vida heroica de la raza con su lenguaje y sus sentimientos más genuinos, encarnándola en un paladín, o sea el tipo más perfecto del justiciero y del libertador; porque su poesía constituye bajo esos aspectos una obra de vida integral, *Martín Fierro* es un poema épico (Lugones 1991: 133).

Las ideas de Leopoldo Lugones encontraron eco ya al año siguiente en el célebre estudio de Ricardo Rojas sobre la literatura gauchesca: «De los tres poetas mencionados [Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo y José Hernández], José Hernández, con su *Martín Fierro*, es el que sobresale; y casi diría que sálvase en él su género. [...] El *Martín Fierro* llega, por su unidad y por su asunto, a ser para la nación argentina algo muy análogo a lo que es para la nación francesa la *Chanson de Roland* y el *Cantar de mío Cid* para la nación española» (Rojas, 1917/1957: 55) Rojas también alude explícitamente a sus objetivos (político-)filosóficos: «He dicho lo que creo demostrar ampliamente: la identidad de esa poesía con el alma argentina, y su carácter épico, representativo de la raza como entidad espiritual, y la significación

del *Martín Fierro* dentro de ella, y por fin su poder de fecundación en los otros géneros cultos de la literatura nacional»³ (Rojas, 1917/1957: 57).

Rojas no tuvo que esperar mucho tiempo para ser testigo de la deseada fecundación de la literatura nacional, ya que pronto aparecería un participante sumamente significativo de la vida cultural argentina que llevaría precisamente el nombre del héroe de Hernández: la revista vanguardista *Martín Fierro*. En realidad, antes del *Martín Fierro* vanguardista de 1924, el nombre del héroe de Hernández figuró en el título del suplemento literario del periódico anarquista *La Protesta*, que bajo el título *Martín Fierro* era editado por Alberto Ghiraldo y se publicó entre marzo de 1904 y febrero de 1905 (Sarlo, 1982: 55). Este suplemento literario era «de ideología anarquista y teñida de un contenido fuertemente social» (Gallone, 1996: 160) y hoy en día su existencia ha quedado relegada en gran medida al olvido. La tradición del nombre fue continuada por la revista que el poeta vanguardista Evar Méndez fundó con sus amigos en 1919, logrando alcanzar «una continuidad de apenas tres números en lo que resulta una experiencia fugaz y tentativa» (Gallone, 1996: 160). De este modo, ya a principios del siglo XX se establece la tradición de apropiarse del nombre de *Martín Fierro* como signo de rebelión contra el orden establecido: primero en una clave social-anarquista y luego, a partir de febrero de 1924, en la clave estética y polémica de la vanguardia argentina. Esta segunda revista vanguardista, y tercera en total con ese nombre, dejó una huella profunda y duradera en la opinión pública cultural y literaria argentina. Sarlo destaca que su aparición transforma el medio intelectual argentino en un espacio de ruptura vanguardista típicamente moderno (Sarlo, 1982: 39), mientras que Gallone ve esta fractura como un punto de inflexión en la literatura argentina: simultáneamente «como espejo de su época y como proyección al futuro» (Gallone, 1996: 160). Esa ruptura se articula con especial claridad en el manifiesto publicado en el cuarto número⁴, donde la revista se define en oposición al «honorable público», a la académica e historiográfica «funeraria solemnidad», al anacronismo, al mimetismo y al falso nacionalismo basado en el inflamamiento de valores aparentes. En su lugar, *Martín Fierro* proclama la necesidad de una «NUEVA sensibilidad» y una «NUEVA comprensión», de una perspectiva actual y una expresión contemporánea (Manifiesto, 1924: 25).

La elección del nombre para la tercera, vanguardista revista *Martín Fierro*, sin embargo, no fue solo una continuación de los intentos de publicaciones anteriores, sino una invocación consciente al símbolo más poderoso de la tradición cultural argentina. Por ello, Sarlo enfatiza que el nombre de la revista no puede explicarse únicamente por la continuidad de dicha denominación (el vínculo con el suplemento de Ghiraldo y la edición de Méndez de 1919), sino que es necesario preguntarse por qué «la revista más importante de la vanguardia argentina» llevó el

3 Sin embargo, unas páginas más adelante, Rojas niega la existencia de una intención de adaptar la materia estudiada a su idea: «Quiero hacer, finalmente, una salvedad: yo no he concebido a priori un sistema de clasificación para deformar los hechos forzándolos a entrar en ese molde teórico» (Rojas, 1917/1957: 65).

4 Aunque el manifiesto se publicó de forma anónima, hoy existe la firme convicción de que el autor es en realidad Oliverio Girondo (Fernández, 1999: 12; Rogers, 2010: 167; Videla de Rivero, 2021: 215).

nombre precisamente del poema de Hernández (Sarlo, 1982: 55). Tal decisión puede examinarse desde dos perspectivas: la vanguardia adopta el nombre de un héroe nacional que para entonces ya estaba claramente canonizado para legitimarse como auténticamente argentina, pero al mismo tiempo alude a su naturaleza subversiva y rebelde, y la vuelve contra la costumbre, el academicismo y el esclerosamiento cultural. En el manifiesto esta estrategia se expone explícitamente: *Martín Fierro* no rechaza el pasado como tal, sino que rechaza su tendencia a petrificación y su repetición mimética. En el manifiesto se expone que la revista *Martín Fierro* desea, «instruido de sus antecedentes», salir a la calle con «nervios» y «mentalidad de hoy», porque «todo es nuevo bajo el sol» si se observa con ojos contemporáneos y se expresa con una expresión contemporánea (Manifiesto, 1924: 25). Por eso, la invocación al héroe de Hernández puede parecer paradójica, pero es programáticamente funcional: la revista toma el nombre de una figura que ya ha ingresado al canon nacional, pero lo utiliza contra el nacionalismo esclerosado y contra la *estética pasatista*. Gallone reconoce en el manifiesto algo más que una mera imitación del futurismo europeo: con él se establece una nueva sensibilidad liberada de la «servidumbre mimética» (Gallone, 1996: 161), una nueva contribución intelectual en América «previo tijeretazo a todo cordón umbilical» (Manifiesto, 1924: 25). En este sentido, los martinfierristas eligen el nombre de Fierro porque les permite presentar la ruptura vanguardista no como un abandono de la tradición nacional, sino como su modernización. Precisamente por ello, el título «La vuelta de Martín Fierro» que abre el primer número de la revista (Dirección, 1924: 1) posee una fuerte carga simbólica: Martín Fierro regresa de nuevo, pero ahora como el nombre de una literatura argentina contemporánea, urbana, polémica y antiacadémica.

La siguiente fase en la relación con Martín Fierro, basada esencialmente en su posición central en la cultura y la literatura argentinas, pero marcada por una actitud profundamente crítica hacia su estatus de héroe, llega con los estudios de Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada. En su ensayo «La poesía gauchesca», publicado en la colección *Discusión* en 1932, Borges ya establece la base de su interpretación posterior de *Martín Fierro*: rechaza la necesidad lugonesca de declarar el poema una epopeya a toda costa e insiste en que su fuerza radica en su naturaleza narrativa y en la progresiva individualización de un personaje que inicialmente es presentado de forma arquetípica (Borges, 1999: 42). Para Borges, el foco de Hernández se encuentra en la manera en que el propio Fierro cuenta su destino: «No intuimos los hechos, sino al paisano Martín Fierro contándolos» (Borges, 1932/1974: 182). Por esta razón, Hernández no presta especial atención a los pormenores de la realidad de Fierro, sino que esta aparece apenas «en función del carácter del héroe» (Borges, 1932/1974: 182). Ya en este temprano ensayo de Borges sobre la literatura gauchesca se reconoce el desplazamiento desde el héroe épico hacia un personaje novelesco y antihéroe: Fierro no es el portador de una virtud nacional ideal, sino que es un «soberbio cuchillero de pulpería», a quien caracterizan «bravatas» y un «acento agresivo» (Borges, 1932/1974: 195). Borges, por lo tanto, cuestiona «la estrafalaria y cándida necesidad de que el *Martín Fierro* sea épico», porque esa necesidad intenta «comprimir [...] la historia secular de la

patria [...] en las andanzas de un cuchillero de mil ochocientos setenta» (Borges, 1932/1974: 193–194). En otras palabras, al centrarse en los defectos del personaje de Hernández, pero también en la veracidad de su representación en el momento histórico al que pertenece, Borges concluye que la naturaleza de Martín Fierro es de «la índole novelística [...], hasta en los pormenores. Novela, novela de organización instintiva o premeditada, es el *Martín Fierro*: única definición que puede transmitir puntualmente la clase de placer que nos da y que condice sin escándalo con su fecha» (Borges, 1932/1974: 197). Finalmente, en el cierre mismo del ensayo, Borges se distancia de manera inequívoca de la clasificación de Lugones de *Martín Fierro* como epopeya y separa a su protagonista del héroe épico:

Dije que una novela. Se me recordará que las epopeyas antiguas representan una preforma de la novela. De acuerdo, pero asimilar el libro de Hernández a esa categoría primitiva es agotarse inútilmente en un juego de fingir coincidencias, es denunciar a toda posibilidad de un examen. La legislación de la épica [...] no es aplicable aquí. Las condiciones novelísticas, sí lo son (Borges, 1932/1974: 197).

Ezequiel Martínez Estrada, en su estudio *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, confirma la postura de Borges de que la obra de Hernández es una novela y basa su punto de vista ante todo en las características del personaje del gaucho: «El gaucho no daba para la epopeya —la epopeya estaba fuera de época, más que él—, pero daba para la novela y el cuento, para la poesía del tipo llamado gauchesco y para el teatro» (Martínez Estrada, 1948/1958: 162). La razón por la cual el gaucho no puede ser propio de la epopeya, sino de la novela, reside según Martínez Estrada (1948/1958: 16) en su forma de vida, literal y metafóricamente en la frontera, entre la civilización y la barbarie, donde «Las personas y la acción también oscilan entre uno y otro mundo», y los habitantes carecen de «arraigo material ni moral». De ahí que Fierro no sea un héroe épico nacional, sino el síntoma de la decadencia histórica y moral de la sociedad argentina. Su naturaleza antiheroica no es un fracaso personal ni un capricho de Hernández para crear a semejante personaje, sino que él es producto de la injusticia, la militarización, la coacción y la desintegración del orden jurídico de Argentina. Sin embargo, al contrario de lo que pudiera pensarse, Martínez Estrada (1948/1958: 286) no reconoce en Martín Fierro únicamente a una víctima del sistema, sino que lo ve también como un victimario inherente que perpetúa la cadena de injusticias: «¿Y cómo callar que a su vez Martín Fierro es agente de injusticias? Las recibe y las comete, descargándolas sobre inocentes». Al desplazar a Fierro a la esfera del verdugo, su transformación en antihéroe nacional es definitiva: él es representativo no porque genere una imagen ideal de la nación argentina, sino porque revela sus contradicciones reprimidas: la injusticia, la frontera, la violencia, la marginación y la ambivalencia moral. Debido a la capacidad de abarcar la totalidad del personaje de Fierro y la especificidad de su posición, Rodríguez Monegal (1974: 288) calificó la interpretación de Martínez

Estrada como «enciclopédica», a diferencia de la de Borges, a la cual define como un ejemplo de «el fragmentarismo brillante».

Ese «fragmentarismo brillante» de Borges se pondrá especialmente de manifiesto cuando en 1953 publique con Margarita Guerrero todo un estudio dedicado a *Martín Fierro*. Mientras que Martínez Estrada (1948/1958: 162) había identificado en las generaciones anteriores un rechazo activo a caracterizar la obra de Hernández como novela, no por el hecho de estar escrita en verso sino por una percepción de inferioridad de la novela y su naturaleza ficticia⁵, Borges enfatiza que *Martín Fierro* culmina como un representante del género novelesco: «Descontado el accidente del verso, cabría definir al *Martín Fierro* como una novela, [...] la del siglo novelístico por excelencia: el de Dickens, el de Dostoievski, el de Flaubert» (Borges/Guerrero, 1999: 101). Esta afirmación es crucial para la interpretación de Fierro como antihéroe, ya que Borges añade de inmediato: «La épica requiere perfección en los caracteres; la novela vive de su imperfección y complejidad» (1999: 101). El valor de Fierro, por lo tanto, no radica en la ejemplaridad moral, sino en su complejidad: es valiente, pero violento; víctima, pero también asesino; nacionalmente reconocible, pero inadecuado como modelo ético. Rasi observa acertadamente que Borges separa el valor estético de la obra del valor moral del protagonista: *Martín Fierro* puede ser una obra maestra sin que su personaje principal sea un «héroe» en un sentido normativo. Por las mismas razones por las que *Martín Fierro* no puede considerarse la epopeya nacional argentina, tampoco puede considerarse la raíz de la identidad nacional argentina, ya que, como señala Borges, la obra de Hernández no logra: «así comprimir (siquiera de un modo simbólico) la historia secular de la patria con sus generaciones, sus destierros, sus agonías, sus batallas de Chacabuco y de Ituzaingó en el caso individual de un cuchillero de mil ochocientos setenta» (Borges, 1999: 94; el énfasis es nuestro). Borges establece así la posición de Fierro como un (anti)héroe literario extraordinariamente concebido y realizado, pero en ningún caso como un modelo moral universal y abstracto de la nación. Precisamente en la ambivalencia de un personaje que para algunos es un hombre justo y para otros un verdugo se encuentra, según la opinión de Borges (1999: 101), «uno de los rasgos de las criaturas más perfectas del arte, porque lo es también de la realidad». La hipocresía de Fierro, contenida en el hecho de que él, «que ignoró la piedad, quería que los otros fueran rectos y piadosos con él y a lo largo de su historia se queja, casi infinitamente» (Borges, 1999: 102), lo vuelve cercano y reconocible para nosotros. Borges elogió a Hernández por crear el personaje de gaucho genuino y concluyó que la autenticidad de *Martín Fierro* toma precedencia sobre sus fallas morales:

El pobre *Martín Fierro* no está en las confusas muertes que obró ni en los excesos de protesta y bravata que entorpecen la crónica de sus desdichas. Está en la entonación y en la respiración de los versos; en la inocencia que rememora

5 «Pero nosotros no queremos la novela, sino la epopeya, no queremos la verdad, sino la ficción; no las pepitas de oro, sino las cuentas de vidrio» (Martínez Estrada, 1948/1958: 162).

modestas y perdidas felicidades y en el coraje que no ignora que el hombre ha nacido para sufrir. Así, me parece, lo sentimos instintivamente los argentinos. Las vicisitudes de Fierro nos importan menos que la persona que las vivió. Expresar hombres que las futuras generaciones no querrán olvidar es uno de los fines del arte; José Hernández lo ha logrado con plenitud (Borges, 1999: 102-103).

La estricta orientación de Borges, Martínez Estrada y otros críticos de su generación hacia el texto de Hernández, y no hacia sus propios deseos extraliterarios, llevó a Jaime Alazraki a concluir en su célebre estudio «El género literario del *Martín Fierro*» de 1974 lo siguiente:

Frente a la generación de Lugones, que glorifica al poema por razones extraliterarias [...], la generación siguiente busca recuperar el texto, desmitificarlo y devolverlo a la literatura. Tal vez en ese esfuerzo se explica su preferencia por la novela, un género que no tiene el prestigio de la épica, el linaje de la lírica, o la tradición del drama (Alazraki, 1974: 434).

Sin embargo, si la generación de Borges reprochaba a sus predecesores, encarnados ante todo en Lugones, la subordinación del texto literario a objetivos políticos y extraliterarios, Alazraki le reprocha a Borges cierta relajación teórica, visible especialmente en el hecho de haber descartado como «el accidente del verso» la circunstancia de que *Martín Fierro* esté escrito en verso. Alazraki (1974: 448) continúa: «Su omisión ha posibilitado encontrar en el *Martín Fierro* una novela: no hubiera sido difícil encontrar cualquier otro género (y en rigor esto último se ha hecho indiscriminadamente)», y añade que «definir la forma exterior de una obra es haber recorrido la mitad del camino hacia la fijación de su género». La respuesta de Alazraki (1974: 451) a la pregunta sobre el género del texto de Hernández es que este debe pertenecer a la literatura gauchesca, ya que Hernández se inspiró tanto en la *Divina comedia* como, o mucho más, en las obras de Hidalgo, Ascasubi, Del Campo y Lussich. Además de los modelos, Alazraki considera que el momento y las circunstancias del surgimiento de una obra literaria son determinantes para su género: «El género de una obra no es un hecho que se define a posteriori: nace y está contenido en el acto mismo de la creación». Según la opinión de Alazraki (1974: 451), *Martín Fierro* no solo pertenece al género de la literatura gauchesca, sino que representa el núcleo mismo de su poética, mientras que su personaje es la consecuencia de la transición del género épico al novelesco, por lo que Alazraki lo define como un antihéroe: «Entre los defensores del género novela, sin embargo, nadie ha notado que *Martín Fierro* como personaje representa a ese tipo humano que produce la novela al tomar el lugar de la épica: el anti-héroe» (Alazraki, 1974: 444).

Parece que el texto de Alazraki puso punto final a la cuestión del género del poema de Hernández como una obra perteneciente a la literatura gauchesca y a

la figura de Martín Fierro como un antihéroe, ya que la siguiente generación de intérpretes, liderada por Ángel Rama y Josefina Ludmer (v. Ludmer, 1988; Ludmer, 1995), continúa el proceso de desmitologización del poema y desplaza el foco de la disyuntiva entre héroe o antihéroe, en lo que respecta a su protagonista, hacia la cuestión de su función histórica. Rama examina *Martín Fierro* desde la perspectiva de la función social de la literatura gauchesca y reconoce en él al representante de una clase rural derrotada. Según Rama, la obra de Hernández sirve a los gauchos «proporcionándoles la explicación de su situación presente» y les permite comprender que constituyen «una clase que ha sido derrotada y sometida», «una clase desheredada» (Rama, 1982: 110). Para Ludmer, la diferencia clave radica entre *El gaucho* y *La vuelta*: el primer *Martín Fierro* pertenece a la esfera de la confrontación, la violencia y el conflicto entre dos órdenes jurídicos, mientras que en *La vuelta* ese potencial se pacifica. Por ello, ella afirma que en *El gaucho* Fierro era «el héroe de la confrontación que desafió la ley diferencial con su propia ley oral» (Ludmer, 1988: 280), mientras que en *La vuelta* se transforma en una figura del saber, del consejo y de la integración en el orden estatal: «Martín Fierro enuncia [...] la nueva ley de la unificación jurídica del estado» e indica la fórmula «El trabajar es la ley» (Ludmer, 1988: 234).

La cuestión es si la idea de que la discusión académica e interpretativa sobre el género y la naturaleza del protagonista del poema de Hernández ha quedado agotada en los más de 1200 estudios dedicados a ellos responde a la relación esencial de la nación argentina y sus escritores con Martín Fierro. Por esta razón, en la continuación de este trabajo, mediante una breve revisión de la recepción creativa de la obra de Hernández y, ante todo, de la figura de Martín Fierro, intentaremos desentrañar su verdadera posición en la cultura argentina.

Borges fue uno de los primeros en sentir la necesidad, y tener la audacia crítica y ficcional, de completar los espacios en blanco dentro de la historia de Martín Fierro, creando de ese modo sus propias ficciones a partir del poema de Hernández. Esta operación puede entenderse dentro de una concepción general de la literatura como relectura y reescritura: como señala Alazraki, en Borges «escribir es releer un texto anterior, es reescribirlo» y en ese sentido «“El fin” rehace el final del *Martín Fierro* de Hernández» (Alazraki, 1984: 281). No se trata, por lo tanto, de una mera continuación argumental, sino de una lectura intertextual que convierte el texto de Hernández en palimpsesto⁶. El propio Borges había definido su otro cuento basado en el *Martín Fierro*, «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829–1874)», publicado en 1944 en *Sur* y luego incluido en *El Aleph* (1949), como «una glosa al *Martín Fierro*» (Borges, 1974c: 629). Sin embargo, esa «glosa» modifica profundamente la lectura del personaje: Borges completa el nombre apenas insinuado por Hernández (el sargento Cruz se convierte en Tadeo Isidoro Cruz), le da una genealogía, una biografía⁷ y

6 El concepto de palimpsesto tal como lo establece Gérard Genette (1982: 60) exige que el lector reconozca el hipotexto para poder comprender en su totalidad el juego en marcha en el hipertexto. En este caso concreto, esto significaría que Borges cuenta con la posición canónica de *Martín Fierro* para que su juego tenga efecto.

7 «Una biografía apócrifa», diría Pedro Luis Barcia (1973: 211).

un destino, y transforma el gesto de ponerse del lado de Fierro en una revelación ontológica. Como observa Alazraki, para Hernández el acto de Cruz era «un homenaje a la valentía de Fierro» y una expresión de la «religión del coraje» propia del mundo gauchesco (Alazraki, 1984: 300). Para Borges, en cambio, es también «una suerte de epifanía», el momento en que Cruz comprende «su destino de lobo» y descubre su verdadera identidad (Alazraki, 1984: 300). De este modo, Borges no solo completa una laguna narrativa, sino que desplaza el problema del heroísmo hacia el plano del destino: Cruz se une a Fierro no porque este sea un héroe moralmente ejemplar, sino porque reconoce en él una forma extrema de sí mismo. Esta biografía apócrifa de Cruz equipara esencialmente a Cruz y a Martín Fierro y desestabiliza y relativiza aún más las posiciones sociales de ambos, señalando que no hay diferencia entre el proscrito de la ley y el brazo de la ley que lo persigue.

Otra glosa de Borges a *Martín Fierro* presenta un final alternativo o un epílogo al poema de Hernández intitulado simplemente «El fin» y publicado en 1953 en *La Nación* e incluido más tarde en la segunda edición de *Ficciones* (1956). Allí Borges escribe un final alternativo para el poema de Hernández, retomando la escena suspendida de la payada entre Fierro y el Moreno y convirtiéndola en un duelo a cuchillo. En este sentido, «El fin» funciona, según García Morales, como un «epílogo infiel», escrito de acuerdo con la ética y poética de *El gaucho Martín Fierro*, «desde la ética del coraje [...], desde lo [...] que para él constituía la base del mito de Martín Fierro, lo que pese a todo atraía a los lectores, a los argentinos, a él mismo» (García Morales, 2000: 56). Balderston confirma, desde el estudio del manuscrito, hasta qué punto Borges construyó conscientemente ese nuevo desenlace: el cuento «sets out a new ending to Hernández's poem, an ending for its protagonist»⁸ (Balderston, 2021: 3), y en su manuscrito aparecen referencias precisas a Lugones, Leumann, Martínez Estrada y al propio poema de Hernández (Balderston, 2021: 5–6). La muerte de Fierro no es, por tanto, una simple corrección del texto original, sino una intervención crítica sobre el mito nacional. Borges lleva hasta sus últimas consecuencias la lógica del cuchillo que Hernández había querido atenuar en *La vuelta*: Fierro muere como había vivido, dentro de la ética del valor personal, pero esa muerte no lo redime plenamente ni lo consagra como héroe épico. Al contrario, convierte su figura en la de un antiheroico portador de violencia, cuyo destino sólo puede cumplirse mediante otra muerte.

Desde esta perspectiva, «El fin» resulta fundamental para pensar a Martín Fierro como antihéroe nacional. Borges clausura la vida del personaje mediante una inversión irónica: el Moreno cumple su «tarea de justiciero», pero al matar a Fierro queda atrapado en la misma cadena de violencia que pretendía cerrar. El texto de Borges lo formula de manera tajante: «Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho, era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre» (Borges, 1974a: 521). Balderston subraya que este cierre no solo cita a Hernández (la limpieza del facón en el pasto remite al asesinato del moreno en

8 «propone un nuevo final para el poema de Hernández, un final para su protagonista».

La ida), sino que funciona también como autocita borgeana y como inscripción de Borges en la tradición argentina que a la vez modifica (Balderston, 2021: 20). En esa cadena de reescrituras, Fierro deja de ser el héroe nacional idealizado y se convierte en una figura ambigua: víctima y victimario, perseguido y asesino, símbolo nacional y, al mismo tiempo, problema moral de la nación. Del mismo modo que se oponía a la idea del «endiosamiento de Martín Fierro» en sus ensayos, en el cuento «El fin» queda claro que también a través de sus ficciones Borges lucha contra la idealización del poema (García, 1999: 180). Precisamente por eso, las ficciones borgeanas no destruyen el mito de Fierro, sino que lo reabren: al llenar los vacíos narrativos dejados por Hernández, Borges hace visible que la vigencia del poema no depende de una lectura heroizante, sino de su capacidad de ser releído, contradicho y continuado. Después de Borges, como concluye García Morales, «el Martín Fierro es otro» (García Morales, 2000: 63).

Sin duda alguna, el hecho de que el escritor argentino más influyente del siglo XX jugara con el argumento del *Martín Fierro* y «llenara» los vacíos en la trama que había dejado Hernández abrió el paso a la vigencia del poema de Hernández en el siglo XXI. Yendo en esta dirección el primero fue Pablo Katchadjian con su experimento poético neovanguardista titulado *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007). La obra de Katchadjian contiene exactamente lo que su nombre sugiere: cada verso de *El gaucho Martín Fierro* de Hernández ordenado alfabéticamente por un procesador de texto sin alterar una sola letra o signo de puntuación. De este modo se deshace la disposición métrica original del poema de Hernández, se destruye la estructura del texto, pero se consigue una renovación rítmica y melódica basada en los paralelismos y anáforas. Aunque muchos críticos entendieron el experimento de Katchadjian solamente como un juego interesante con la obra fundamental de la literatura argentina, irreverente pero simpático e indudablemente sin un significado más profundo, hubo autores que reconocieron el potencial de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. César Aira, por ejemplo, vio en esta obra «un poema a la vez extraño y conocido, una cámara de ecos del poema nacional» y subrayó que la operación de Katchadjian revela que todo orden textual, incluido el de Hernández, es «convencional y permutable» (Aira, 2009: s. p.). En este sentido, Katchadjian juega osadamente con el poema decimonónico y lo manipula con la ayuda de los medios del nuevo milenio, pero no lo destruye: al contrario, pone en evidencia su carácter canónico y la fuerza de una voz que persiste incluso cuando se desarma la narración. Como señala Cóccaro, en *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* «el relato cae, la voz persevera» (Cóccaro, 2015: 6), mientras que Premat interpreta este gesto como una forma de «irrupción vanguardista» basada en la manipulación de libros «sagrados» de la tradición argentina (Premat, 2020: 4). Así, la figura de Martín Fierro ya no aparece aquí como héroe o antihéroe narrativo, sino como un resto verbal y cultural que sigue produciendo sentido. Por eso Lanctot puede situar esta obra entre las reescrituras contemporáneas que «desarticulan una voz emblemática de la argentinidad» y muestran el carácter anacrónico, pero todavía vigente, del poema nacional (Lanctot, 2017: 356).

Otra reescritura poética del *Martín Fierro* en el siglo XXI es igualmente impactante, pero se realiza de una manera diametralmente distinta. Oscar Fariña, un escritor paraguayo-argentino, decidió no cambiar la métrica, la estructura o la trama del poema original, sino trasladarlo y traducirlo al nuevo milenio. Este proceso, según Marzolla, constituye una «transposición» de régimen serio que busca «preservar el núcleo semántico del texto de partida» y «rescata primariamente el componente de denuncia social del *Martín Fierro*» (Marzolla, 2023: 37). Así, el argumento de *El guacho Martín Fierro* de Fariña se desarrolla en las márgenes de la Buenos Aires moderna, en «un barrio de calle de tierra», con el protagonista, un joven «guacho» Martín Tincho Fierro, un «pibe chorro» cuyo universo cultural está constituido fundamentalmente por la «cumbia villera», el fútbol y la jerga carcelaria (Pérez Calarco, 2014: 1308). Como sintetiza Campero, en esta reescritura el mundo de la delincuencia y la marginalidad «no se ubica ni en las vastas extensiones pampeanas ni en la frontera, sino en las villas miseria y cárceles de la ciudad de la Buenos Aires contemporánea» (Campero, 2018: 199–200). El poema de Hernández fue traducido verso por verso «a un registro tumbero y cumbianchero que trabaja una historia de marginalidad, desposesión, estigmatización y delito» (Stratta, 2018: 4). Así como el gaucho Martín Fierro representó una rebelión contra la injusticia social a la que estuvo sometido un gran grupo marginado en el siglo XIX (Ramallo, 2015: 91), del mismo modo el guacho Tincho Fierro de Fariña, gracias a su predecesor literario, alza su voz para hablar de los problemas de su tiempo: los barrios urbanos pobres, las instituciones de encarcelamiento, el servicio penitenciario y el sistema judicial, la xenofobia, el racismo y el machismo (Ramallo, 2015: 108). En este sentido, la sustitución de «gaucho» por «guacho» y, en algunos pasajes, por «pobre», no borra la dimensión antiheroica del personaje, sino que la actualiza: el antiguo gaucho perseguido reaparece como sujeto urbano, criminalizado y excluido, para quien, como muestra Fariña al reformular a Hernández, «el ser pobre es un delito» (Marzolla, 2023: 46). Martín Fierro reaparece en el siglo XXI, otra vez como un representante de «una clase desheredada», como la llamó Rama; la única diferencia es que esta vez la clase desheredada se trasladó de la margen al centro del país, aunque todavía permanece al margen social y cultural.

La narrativa argentina del siglo XXI no solo experimenta con la forma o el lenguaje del poema de Hernández, sino que también continúa la práctica de Borges de llenar los vacíos en la trama de Martín Fierro. Gabriela Cabezón Cámara escribe *Las aventuras de la China Iron* sobre el destino de la esposa de Fierro y cuenta la historia de Martín Fierro y la vida en la pampa en la segunda mitad del siglo XIX desde una perspectiva feminista, LGBT y poscolonial. En primer lugar, ella bautiza a la esposa anónima de Fierro, idea su pasado hasta el momento de casarse con Fierro y ofrece una explicación y motivación para uno de los episodios más problemáticos en el poema: la matanza del negro. La propia China describe el incidente en que Fierro mató al Negro de la manera siguiente: «quizás no veía de borracho y lo mató por negro nomás, porque podía, o quizás, y me gusta pensar esto aun de ese que era él, lo mató para enviudarla a la Negra que me maltrató media infancia como si

yo hubiera sido su negra» (Cabezón Cámara, 2022: 13). Como señala Fandiño, es de suma importancia el hecho de que la persona que nos revela la razón probable de la matanza del negro y quien narra sea «aquella que en el poema es apenas referida como la china de Fierro y madre de sus dos hijos», de modo que la novela «imagina y torna audible la historia de una de las voces silenciadas de la literatura» (Fandiño, 2019: 51).

Sin embargo, *El gaucho Martín Fierro* y, más específicamente, el momento en el que llevan a Martín Fierro de su tierra para servir en la frontera representan solo el punto de partida de la historia de China Iron y su viaje por la pampa en compañía de una inglesa peculiar que se convertirá en su amante. Stratta observa que, en esta reescritura, la leva adquiere «una connotación de liberación que hubiera sido inconcebible en el poema-denuncia del siglo XIX», porque al llevarse lejos a «la bestia del marido», deja a la China en condiciones de ponerse un nombre y desplegar «una sexualidad queer» (Stratta, 2018: 9). De hecho, en la novela de Cabezón Cámara aparecen muchos personajes del poema de Hernández, pero ahora vemos, por ejemplo, a un Martín Fierro (transformado, al menos en su nombre, en Josephine Star Iron) que ha dejado atrás su pasado de machismo y vive felizmente como una mujer en tierra de indios.

La reescritura de Cabezón Cámara puede entenderse como una forma de parodia en el sentido contemporáneo que le da Linda Hutcheon: no como simple burla, sino como repetición crítica de un texto anterior. Para Hutcheon, la parodia implica simultáneamente «authority and transgression»⁹ (Hutcheon, 1985: 69), porque necesita reconocer la autoridad del texto parodiado para poder desplazarlo. En términos posmodernos, ese proceso «both legitimizes and subverts that which it parodies»¹⁰ (Hutcheon, 2001: 101). En el caso de Cabezón Cámara, la parodia trabaja precisamente sobre la autoridad del texto fundacional argentino: el *Martín Fierro* se reescribe desde los cuerpos, voces y deseos que el poema había dejado fuera. Por eso Gallego Cuiñas define *Las aventuras de la China Iron* como «un gesto vanguardista de apropiación travesti» del texto fundacional argentino y afirma que «matar al padre, al mito o al canon» resulta inútil, porque «lo más productivo es travestirlo» (Gallego Cuiñas, 2023: 7). La novela de Cabezón Cámara muestra la artificialidad del canon: al travestirlo, revela también que el propio canon literario «se re-viste y des-viste una y otra vez para hacer vanguardia en el siglo XXI» (Gallego Cuiñas, 2023: 7).

Las aventuras de la China Iron representa así una versión descentralizada de la historia bien conocida que ahora ofrece una voz a todos los que son silenciados en la sociedad tradicional y una oportunidad de reconocer y comunicar su identidad libremente. En este sentido, como afirma Pisano, la novela propone una narración histórica y nacional «no centrada ni en la masculinidad gaucha ni en la afirmación territorial de la Conquista del Desierto» (Pisano, 2023: 2), sino en una comunidad alternativa, plural y no binaria. Gallego Cuiñas lo formula como el paso de la «épica patriarcal de Hernández» a una «épica transfeminista» basada en una «comunidad

9 «autoridad y transgresión».

10 «al mismo tiempo legitima y subvierte lo que está parodiando».

igualitaria y festiva» (Gallego Cuiñas, 2023: 8). Desde esta perspectiva, la transformación de Martín Fierro no significa su desaparición como figura nacional, sino su conversión paródica y travesti: de héroe masculino de la tradición gauchesca a materia disponible para imaginar otras formas de comunidad, deseo y pertenencia.

Como si jugar con un tabú no fuera suficiente, Martín Kohan en el cuento titulado «El amor» (2011)¹¹ decide completar el argumento del *Martín Fierro* presentando su bastante provocativa interpretación de la amistad entre el protagonista del poema de Hernández y el valiente sargento Cruz como una relación homosexual apasionada y prohibida. Para escribir su relato, Kohan parte de los versos al final de *El gaucho Martín Fierro* con los que Fierro convence a Cruz de escapar frontera afuera diciendo: «Fabricaremos un toldo/ Como lo hacen tantos otros, / Con unos cueros de potro/ Que sea sala y sea cocina/» (Hernández, 1994: 140–141) y de las lágrimas de Fierro en *La vuelta* al pensar en Cruz. Ya Martínez Estrada había señalado que, frente a la impresión poco intensa que produce en Fierro la noticia de la muerte de su mujer, «el desgarramiento por la pérdida de su amigo [Cruz] adquiere aún mayor relieve», aunque el «tono viril» del mundo gauchesco rechazara «otra interpretación que la ingenua que surge de la lectura sin malicia del texto literal» (Martínez Estrada, 1948/1958: 94). Las razones para su relectura del *Martín Fierro* Kohan las explicó así (Méndez, 2015): «Cuando Fierro evoca a Cruz y lo extraña, cuando evoca la muerte de Cruz y lo llora, ¿qué extraña exactamente y qué llora? Creo que es eso lo que yo escribí. Habría que decirles a los conservadores que lean con cuidado el Martín Fierro, que lo reciten menos y lo lean con cuidado».

Sin embargo, Kohan leyó atentamente no solo el poema de Hernández, sino también los cuentos de Borges, porque su ampliación del argumento de Martín Fierro se da en el espacio en blanco entre *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta* (tal como Borges escribió una suerte de precuela y de epílogo del poema) y los protagonistas son, por supuesto, Martín Fierro y Tadeo Isidoro Cruz. En este sentido, Regazzoni (2019: 211) observa que Kohan no elige simplemente al Cruz de Hernández, sino al «Tadeo Isidoro Cruz de Borges». Si Borges le da a Cruz una biografía previa, Kohan cuenta «lo que sucede inmediatamente después del célebre encuentro entre ellos» (Regazzoni, 2019: 212). El lector del cuento de Kohan se encuentra con el gaucho y el sargento fugitivos justo en el momento de su llegada a la tribu de los indios. Los sentimientos amorosos ocultos de los protagonistas, ostensibles solo en los celos que siente Cruz cuando una cautiva se acerca a Fierro, culminan esa misma noche bajo un toldo en escenas eróticas explícitas de amor homosexual desenfrenado. Así, como señala Pachamé, Kohan se «injerta» tanto en el poema de Hernández como en la «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», y su cuento «solo está completo si un lector se acerca a los otros textos y lo lee a partir de ellos» (Pachamé de Gracia, 2023: 150–151).

Al presentar la relación entre Fierro y Cruz, Kohan trabajó con los opuestos, con la masculinidad y la rusticidad de gauchos y policías por un lado y con la

11 Kohan publica el cuento «El amor» por primera vez en *Página12* el 4 de febrero 2011 para ser incluido más tarde en la colección *Cuerpo a tierra* en 2015.

ternura enfatizada y casi feminidad que muestran dos hombres en su relación íntima, y logró unirlos en una imagen bien acabada y emocionante. Este proceso toca directamente el núcleo heroico del personaje: si la tradición había construido al gaucho como emblema de valentía, virilidad y coraje, Kohan desplaza esa valentía hacia la posibilidad de vivir un deseo prohibido, en los márgenes de la ley, de la patria y de la masculinidad normativa. No casualmente, Borges, reacio a estas lecturas «torcidas»¹², había afirmado en una conversación recogida por Bioy Casares: «La pederastia ha manchado toda la literatura. Ahora la amistad es un tema vedado», añadiendo: «Martínez Estrada vio algo de pederastia en el Martín Fierro. Es claro, si hasta se llamaba Fierro: un predestinado» (Bioy Casares, 2006: 1228–1229). Además, María Esther Vázquez (1977: 59) recoge una observación de Borges acerca de los lamentos de Fierro: «Si un payador hubiera dicho eso, habrían pensado que era un marica. ¡Hubiera sido despreciado por todos!». Precisamente contra esa resistencia, «El amor» convierte la amistad heroica entre Fierro y Cruz en una escena de deseo, mostrando que la dimensión antiheroica de Fierro no reside solo en su condición de desertor, fugitivo o matrero, sino también en su capacidad de desestabilizar el modelo heteronormativo del héroe nacional. Aunque los críticos conservadores han reprochado a Kohan su reescritura de la historia del héroe nacional en el contexto de una relación homosexual, otros autores han señalado que «[n]o se trataría, en tanto, de replantear la historia literaria del país sub specie homosexualis, sino de explorar y acaso mejorar las posibilidades de un mito» (González, 2018: 200).

Las reacciones a las obras inspiradas por el Martín Fierro en el siglo XXI han sido numerosas y turbulentas, y los autores de estos textos fueron a menudo acusados de, por lo menos, falta de respeto hacia la tradición y la literatura argentina. No obstante, la actitud de la literatura argentina contemporánea hacia José Hernández y su *Martín Fierro* no debe entenderse como un insulto a la tradición literaria nacional, ni como un sacrilegio. Por el contrario, las reescrituras contemporáneas confirman la vitalidad de un texto cuya recepción, desde el siglo XIX hasta hoy, nunca dejó de estar atravesada por disputas en torno a su género, su lugar en el canon y la naturaleza de su protagonista.

Como se ha visto, *Martín Fierro* fue leído primero como denuncia social y como expresión del sufrimiento del gaucho perseguido; más tarde fue elevado, por Lugones y Rojas, a la categoría de poema épico nacional y convertido en emblema de la identidad argentina. Sin embargo, Borges y Martínez Estrada desestabilizaron esa lectura heroizante al insistir en la complejidad moral del personaje y en su pertenencia al ámbito de la novela, de la frontera, de la violencia y de la contradicción. A partir de esas interpretaciones, Fierro aparece como una figura doble: héroe nacional por su capacidad representativa y por su inscripción en la memoria colectiva, pero también antihéroe por su condición de desertor, matrero, asesino, víctima y victimario. Precisamente esa ambivalencia explica su permanencia: Martín Fierro no sobrevive porque ofrezca una imagen pura, cerrada y ejemplar de la nación, sino porque permite pensar sus conflictos más profundos.

12 Mariano Javier Oliveto dedicó un estudio entero a estas versiones «torcidas» de Martín Fierro (v. Oliveto, 2023).

Las reescrituras del siglo XXI prolongan esa tensión y la desplazan hacia nuevas formas de marginalidad, deseo y pertenencia. El vuelco del poema hecho por Katchadjian, el guacho de Fariña, el lesbianismo de la esposa de Fierro en la novela de Cabezón Cámara, Fierro y Cruz retratados como amantes, no destruyen el poema de Hernández, sino que revelan todo lo que todavía podía decirse a partir de él. En estas obras, el antiguo problema del héroe nacional se transforma en una pregunta contemporánea por los sujetos que la tradición había dejado fuera: el pobre urbano, la mujer silenciada, el cuerpo *queer*, el marginal, el excluido de la ley y de la comunidad. Así, la figura de Fierro deja de ser únicamente el gaucho canonizado por la tradición y se convierte en una materia literaria capaz de volver a encarnar, una y otra vez, las tensiones de la identidad argentina.

Por ello, el poema de Hernández sigue siendo una inspiración, un tema de investigación siempre actual y novedoso, capaz de abrazar la vida en el siglo XXI porque no se quedó petrificado en su época, sino que cambió junto con la noción misma de la identidad argentina. La multitud de escritos que juegan con Fierro y con el legado de Hernández atestigua el arraigo de este poema en el seno mismo del ser nacional argentino. Todas estas variaciones son posibles solo porque el poema de Hernández está tan firmemente arraigado en la identidad nacional argentina que nada puede hacerle daño, ni siquiera un poco de jugueteo literario.

Bibliografía

- Aira, C. (2009). El tiempo y el lugar de la literatura. *Otra parte*, 19, s. p. <https://www.revistaotraparte.com/op/ideas/el-tiempo-y-el-lugar-de-la-literatura/>.
- Alazraki, J. (1974). El género literario del *Martín Fierro*. *Revista Iberoamericana*, 40(87–88), 433–458. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1974.2901>.
- Alazraki, J. (1984). El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges. *Hispanic Review*, 52(3), 281–302. <https://www.jstor.org/stable/474142>.
- Balderston, D. (2021). Point and Counterpoint: On the Manuscript of “El fin” (1953), *Variaciones Borges*, 51, 3–24. <https://www.jstor.org/stable/27034393>.
- Barcia, P. L. (1973). Proyección de “Martín Fierro” en dos ficciones de Borges. En J. C. Ghiano (Ed.), *José Hernández (Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El gaucho Martín Fierro) 1872–1972* (pp. 209–232). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. Barcelona: Destino.
- Borges, J. L. (1974a). Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829–1874). En *Obras completas 1923–1972* (pp. 561–563). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1974b). El fin. En *Obras completas 1923–1972* (pp. 519–521). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1974c). Epílogo. En *Obras completas 1923–1972* (pp. 629–630). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1974). La poesía gauchesca. En *Obras completas 1923–1972* (pp. 179–197). Buenos Aires: Emecé Editores. (publicado por primera vez en 1932)

- Borges, J. L., Guerrero, M. (1999). *El «Martín Fierro»*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bowra, C. M. (1952). *Heroic Poetry*. London: MacMillan & Co.
- Cabezón Cámara, G. (2022). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Campbell, J. (2020). *The Hero with a Thousand Faces*. Stillpoint Digital Press.
- Campero, E. (2018). Del gaucho al guacho: la orfandad mostrosa de Martín Fierro en la poesía de Oscar Fariña. *Revista de Estudios Hispánicos*, 52(1), 199–222. <https://doi.org/10.1353/rvs.2018.0004>
- Cóccaro, V. (2015). Repetición en *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* de Pablo Katchadjian. En *Actas del IV Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”* (pp. 1–8). Rosario: Universidad Nacional de Rosario. <https://www.cetycli.org/trabajos/coccarocc2015.pdf>
- Dirección, La. (1924, febrero). La vuelta de “Martín Fierro”. *Martín Fierro*, 1(1). <https://ahira.com.ar/ejemplares/1-12/>
- Durán, M. (1974). El *Martín Fierro* y sus críticos españoles. *Revista Iberoamericana*, 40(87–88), 479–489. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1974.2904>
- Fandiño, L. (2019). Canon, espacio y afectos en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara. *Hispanófila*, 186, 49–66. <https://doi.org/10.1353/hsf.2019.0032>
- Fernández, C. (1999). El tamaño de la influencia: gauchesca, criollismo y nación. Sarmiento y Güiraldes leídos por Borges. *INTI*, 49/50, 9–25, <https://www.jstor.org/stable/23287000>
- Frye, N. (1969). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New York: Atheneum.
- Gallego Cuiñas, A. (2023). Un canon travestido. La vanguardia trans de Gabriela Cabezón Cámara. *Ínsula*, 923, 7–10. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9221020>
- Gallone, O. (1996). *Martín Fierro: el ingreso en el siglo XX*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 551, 159–164. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm9297>
- García, C. (1999). Borges y el “endiosamiento de Hernández”. *Variaciones Borges*, 8(Número especial del Centenario 2. Borges y la ciudad), 178–186. <https://www.jstor.org/stable/24879487>
- García Morales, A. (2000). Jorge Luis Borges, autor del *Martín Fierro*. *Variaciones Borges*, 10, 29–64. <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1002.pdf>
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- González, H. (2018). *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia nacional*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Hernández, J. (1994). *Martín Fierro*. Madrid: Castalia.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: London: Methuen.
- Hutcheon, L. (2001). *The Politics of Postmodernism*. London: New York: Taylor & Francis.

- Katchadjian, P. (2007). *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía.
- Kohan, M. (2011, 4 de febrero). El amor, *Página12*.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-161693-2011-02-04.html>
- Lanctot, B. (2017). Frecuencias del *Martín Fierro* en orden neoliberal. *Bulletin of Hispanic Studies*, 94(3), 351–370. <https://doi.org/10.3828/bhs.2017.22>
- Lautaro. (1873, 6 de febrero). Bibliografía Martín Fierro. *Mercantil*, XLII–XLIII.
https://es.wikisource.org/wiki/Bibliograf%C3%ADa_Mart%C3%ADn_Fierro_-_El_Mercantil_%286_de_febrero_de_1873%29
- Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco: Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Ludmer, J. (1998). Héroes hispanoamericanos de la violencia popular: construcción y trayectorias. (Para una historia de los criminales populares en América Latina). En P. A. Odber de Baubeta (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21–26 de agosto de 1995, Birmingham* (Vol. 7: Estudios hispanoamericanos II, pp. 1–14). Birmingham: University of Birmingham.
- Lugones, L. (1991). *El payador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. (primera edición publicada en 1916)
- Manifiesto de “Martín Fierro” (1924, 15 de mayo). *Martín Fierro*, 1(4).
<https://ahira.com.ar/ejemplares/4-6/>
- Martínez Gramuglia, P. (2007). El libro nacional de los argentinos: Las primeras lecturas del *Martín Fierro*. *Decimonónica*, 4(2), 62–76.
<https://doi.org/10.26077/bc5a-1522>
- Martínez Estrada, E. (1958). *Muerte y transfiguración de Martín Fierro: ensayo de interpretación de la vida argentina* (segunda edición corregida). México: Buenos Aires: Fondo de cultura económica. (publicado por primera vez en 1948)
- Marzolla, L. (2023). *El guacho Martín Fierro* de Oscar Fariña entre transposición «restauradora» y resignificación. *Quaderni del Dottorato*, 2, 37–53.
<https://doi.org/10.6092/UNIBO/AMSACTA/7454>
- Mendez, M. (2015, 22 de noviembre). Martín Kohan: “Me gusta pensar a contramano de la mitología de la grandeza argentina”. *Infobae*.
<https://www.infobae.com/2015/11/22/1771534-martin-kohan-me-gusta-pensar-contramano-la-mitologia-la-grandeza-argentina/>
- Menéndez y Pelayo, M. (1895). *Antología de poetas hispano-americanos* (Vol. IV). Madrid: Real Academia Española.
- Navarro Viola, A. (1879). *Anuario bibliográfico de la República Argentina* (Año I). Buenos Aires: s. e. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg16p2>
- Oliveto, M. J. Versiones “torcidas” del *Martín Fierro*. *Estudios de Teoría Literaria*, 12(27), 138–150.
<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/download/6293/7094>
- Pachamé de Gracia, T. (2023). El *Martín Fierro* en la literatura argentina contemporánea: las reescrituras de Martín Kohan. *Nota al margen*, 1(1), 144–154. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9182011>

- Pérez-Calarco, M. (2014) Dos inflexiones contemporáneas del *Martín Fierro*: entre el orden alfabético y la traducción verso a verso. En *VI Congreso Internacional de Letras: Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística* (pp. 1306–1314).
<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/VI-2014/paper/view/2153>
- Pisano, J. I. (2023). Voz, pueblo y alteridad: sobre dos reescrituras del *Martín Fierro* en el siglo XXI. *Orbis Tertius*, 37, 1–14.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8998122>
- Premat, J. (2020). Quehaceres espectrales. Pablo Katchadjian y la vanguardia hoy. *Anclajes*, XXIV(2), 1–16.
<https://doi.org/https://doi.org/10.19137/anclajes-2020-2421>
- Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Rama, A. (1982). *Los gauchipolíticos rioplatenses: literatura y sociedad*. Buenos Aires: Editorial Arca.
- Ramallo, C. (2015). Ponerse a cantar. Modos de autorrepresentación del poeta cantor en *El gaucho Martín Fierro* y en *El guacho Martín Fierro*. *Catedral tomada*, 3(4), 89–110.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5819145.pdf>
- Rasi, H. (1974). Borges frente a la poesía gauchesca: crítica y creación. *Revista Iberoamericana*, 40(87–88), 321–336.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1974.2895>
- Regazzoni, S. (2019). Otras transfiguraciones de Fierro: Martín Kohan y Gabriela Cabezón Cámara. *Revista Landa*, 8(1), 210–221.
<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/202940>
- Rodríguez Monegal, E. (1974). El *Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada. *Revista Iberoamericana*, 40(87–88), 287–302.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1974.2893>
- Rogers, G. (2010). La isla del arte martinfierrista. *Anclajes*, 14(14), 165–174.
<https://www.scielo.org.ar/img/revistas/anclajes/v14n2/html/v14n2a04.htm>
- Rojas, R. (1957). *Historia de la literatura argentina: ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata* (Vol. 1. Los gauchescos). Buenos Aires: G. Kraft. (publicado por primera vez en 1917)
- Sarlo, B. (1982). Vanguardia y criollismo: La aventura de “Martín Fierro”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 8(15), 39–69.
<http://www.jstor.org/stable/4530040>
- Sava, W. (1982). Literary Criticism of *Martín Fierro* from 1873 to 1915. *Hispanófila*, 72, 51–68.
<https://www.jstor.org/stable/43799123>
- Stratta, I. (2018). Las vueltas del *Martín Fierro* en la literatura del siglo XXI. En *XXX. Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, marzo 2018* (pp. 1–11). <https://www.scribd.com/document/439379099/Las-vueltas-de-Martin-Fierro-en-la-literatura-del-siglo-XXI>.

- Unamuno. M. de. (1958a). El gaucho Martín Fierro: poema popular gauchesco de don José Hernández (argentino), En *Obras completas* (vol. VIII, pp. 47–63). Madrid: A. Aguado. (publicado por primera vez en 1894)
- Unamuno. M. de. (1958b). La literatura gauchesca. En *Obras completas* (vol. VIII, pp. 89–95). Madrid: A. Aguado. (publicado por primera vez en 1899)
- Vázquez, M. E. (1977). *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monte Ávila.
- Videla de Rivero, G. (2021). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano: Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920–1930*. Mendoza: Ediunc.

Ksenija M. Vraneš

Summary

MARTÍN FIERRO AS AN ARGENTINE NATIONAL (ANTI)HERO: FROM JOSÉ HERNÁNDEZ TO THE PRESENT

A foundational work of Argentine literature and culture, José Hernández's *Martín Fierro* gave rise to one of the most persistent and complex figures in the national imaginary. This study examines the historical transformation of Martín Fierro as a national (anti) hero, from the poem's early social and political reception to its canonization, critical demystification, and contemporary literary rewritings. Its primary aim is to explore how successive interpretations of the gaucho redefine the concepts of heroism, marginality, national identity, and literary tradition. Hernández's protagonist is presented as an ambivalent figure: a marginalized and violent subject who nevertheless possesses his own ethical code and embodies symbolic resistance to an institutional order perceived as unjust. This tension shaped the poem's reception from the outset. Whereas Leopoldo Lugones and Ricardo Rojas contributed to the canonization of Martín Fierro as an epic hero and a symbol of national identity, Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez Estrada, and Jaime Alazraki emphasized the protagonist's moral complexity and antiheroic condition. The study also considers the appropriation of Martín Fierro by the Argentine avant-garde, when the title of Hernández's poem was adopted by an influential literary magazine and group. In this context, the gaucho became a critical figure through which writers reconsidered literary genre, cultural authority, nation, and tradition. Using a diachronic and comparative approach, the study analyzes selected critical interpretations and literary rewritings from the twentieth and twenty-first centuries. It focuses particularly on the ways in which later authors preserve, transform, or challenge the ideological, aesthetic, and ethical meanings associated with Hernández's protagonist. The analysis shows that contemporary rewritings do not simply reject the national myth but critically reconfigure it. Pablo Katchadjian's *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* transforms the canonical poem through a neo-avant-garde formal experiment, while Oscar Fariña's *El guacho Martín Fierro* relocates the rebellious gaucho within an urban and socially precarious environment.

Works by Gabriela Cabezón Cámara and Martín Kohan further destabilize traditional heroic models by introducing new perspectives on gender, sexuality, violence, and affective bonds between characters. The study concludes that *Martín Fierro* functions as a cultural palimpsest whose successive transformations reveal historical changes in Argentine understandings of heroism, marginality, and national identity. Its continuing reinterpretation confirms both the resilience of the national myth and its capacity to accommodate critical, formal, political, and ethical revision.

Key words:

Martín Fierro, José Hernández, national (anti)hero, heroics, rewriting, Argentine tradition

Ксенија М. Вранеш**Сажетак****МАРТИН ФИЈЕРО КАО АРГЕНТИНСКИ НАЦИОНАЛНИ АНТИ(ЈУНАК): ОД ХОСЕА ЕРНАНДЕСА ДО ДАНАС**

Кључни спев аргентинске књижевности и културе, *Мартин Фијеро* Хосеа Ернандеса, написан у XX веку, изнедрио је једну од најдоследније присутних и најсложенијих фигура аргентинског националног имагинаријума. У чланку се преиспитује историјска трансформација Мартина Фијера као националног (анти)јунака, од раних друштвених и политичких читања до канонизације, критичке демистификације, и савремених књижевних прерада. Примарни циљ студије јесте утврђивање како различита тумачења редеофинишу појмове јунаштва, маргиналности, националног идентитета и књижевне традиције. Ернандесов гаучо посматра се као амбивалентна фигура, национални (анти)јунак: маргинализован и насилни појединац, а у исто време поштовалац сопственог етичког кодекса и симбол отпора неправедном институционалном поретку. Ова унутрашња напетост обојила је рецепцију спева од самог почетка. Док су Леополдо Лугонес и Рикардо Рохас допринели канонизацији Мартина Фијера као епског јунака и националног симбола, Хорхе Луис Борхес, Есекијел Мартинес Естрада и Хајме Аласраки померили су фокус на моралну комплексност протагонисте и његову природу антијунака. У чланку се разматра и авангардно присвајање Фијера, када је *Мартин Фијеро* позајмио своје име часопису и књижевној групи. У овом контексту фигура гауча је пружила критички простор за промишљање идеја књижевног жанра, културног ауторитета, нације и традиције. Служећи се компаративним и дијахронијским приступом, у студији су анализирани и одабране критичке интерпретације и књижевне прераде настале у XX и XXI веку. Посебна пажња је посвећена начинима на које су потоњи аутори чували, мењали или преиспитивали идеолошке, естетске или етичке компоненте личности Ернандесовог протагонисте. Студија показује да савремена књижевна дела не одлучују да само одбаце национални мит, већ га критички преобликују. Док Пабло

Каћадхијан канонски спев трансформише у неоавангардни експеримент, Оскар Фариња у својој књижевној преради побуњеног гауча претвара у сироче (*guacho* тј. гуачо на шпанском), урбану и несталну личност. Дела Габријеле Кабесон Камаре и Мартина Коана додатно дестабилизују традиционални модел јунака уводећи квир, феминистичке и постколонијалне перспективе, али и постављајући питања о сексуалности и природи веза између ликова. У студији се стиже до закључка да *Мартин Фијеро* функционише као књижевни палимпсест чије прераде откривају историјске промене у аргентинском доживљају појмова јунаштва, маргиналности и националног идентитета. Непрекидно присуство Мартина Фијера потврђује његову отпорност на позицији националног мита, као и способност да собом обухвати критичка, формална, политичка и етичка превредновања.

Кључне речи:

Мартин Фијеро, Хосе Ернандес, национални (анти)јунак, јунаштво, верзије, аргентинска традиција