La originalidad del *Martín Fierro*

Al cumplirse este año el centenario de la muerte de José Hernández, no parece caprichoso preguntarse por las razones del asombroso éxito que su poema obtuvo en el siglo XIX y ha seguido teniendo en los años posteriores. Y cuando hablamos del éxito queremos decir algo tan complejo como esto: por qué es la obra que logra la más amplia e inmediata respuesta comprensiva de parte del público —en su mayoría analfabeto— al que iba destinada, y por qué, al mismo tiempo (en contra de lo que cierta crítica superficial ha escrito), encontró también entre los cultos una respuesta positiva y admirativa, que no ha cesado hasta nuestros días[1].

Si bien se mira, es la única obra literaria hispanoamericana que en la centuria pasada consiguió de su público una aceptación inmediata y se convirtió en el primer *best seller* que recuerdan las letras de nuestro continente. Obra que se erigió entonces en caso único y que en las décadas siguientes fue aumentando su prestigio, su valor y excentricidad no sólo a nivel nacional, también continental. La opinión de lectores y críticos tan equilibrados como Juan M. Gutiérrez, Unamuno, Menéndez y Pelayo y Henríquez Ureña supone que estamos ante algo realmente excepcional. Desde 1872 se han dado numerosas y variadas respuestas para explicar por qué *Martín Fierro* era algo distinto a todo el resto de la poesía gauchesca; ninguna parece aclarar de modo definitivo un proceso complejo y fascinante. Aquí se intenta ver qué separaba a *Martín Fierro* del resto de la gauchesca. Hemos comenzado preguntándonos por qué el texto de Hernández ha sido siempre reconocido como la cumbre del género «poesía gauchesca» y por qué sus lectores, críticos, historiadores de la literatura, oyentes, juzgaron desde su aparición que el poema superaba todo lo anterior y era *diferente* de todo lo anterior. La primera respuesta, casi obvia, sería que Hernández escribe un texto original, distinto, insertándose sin problemas en una tradición que enriquece y amplía hasta límites jamás antes alcanzados. Aclarar todo el sentido de ese proceso y de esa rica realidad que es la obra de Hernández desbordaría el corto espacio de estas páginas. Nuestro examen —inevitablemente limitado— consistirá en ir viendo qué trae la obra de nuevo, de diferente, y cómo recrea materiales y formas anteriores para dar a su poema aspectos originales que lo apartan de esa misma tradición de la que pasa a formar parte.

[1] *A. Pagés Larraya, «Las primeras cartas sobre* Martín Fierro*», en* Martín Fierro; un siglo *(Buenos Aires: Xerox, 1972), pp. 175-181; y del mismo autor, «Unamuno y la valoración crítica del Martín Fierro»,* Logos, *12 (1972), 423-440. Fermín Chávez, «Los primeros hernandistas», en* Martín Fierro; un siglo, *citado, pp. 155-158.*

Antecedentes

¿Qué elementos tenía a mano Hernández para componer su poema, cuáles utilizó y cuáles dejó de lado? Es muy difícil —y no tendría sentido— repetir aquí los documentados exámenes fontales de Azeves, quien ha mostrado, casi siempre con acuidad, el vasto fondo al que nuestro poeta apeló para crear su obra. [2] Tal vez sea más útil examinar el asunto desde otro punto de vista. Un punto de vista formal. Un examen de los comienzos del género poesía gauchesca nos permitirá ver que ya en Hidalgo (y posiblemente aún antes del uruguayo) están presentes varias de las direcciones formales que explotará la gauchesca posterior. [3] En primer lugar el relato dialogado, *el diálogo* entre dos hombres de campo que, casi siempre, da ocasión para que uno de ellos narre al otro un o unos sucesos de su vida reciente (podríamos hablar aquí de diálogo narrativo). En esa narración, generalmente precedida del encuentro y el saludo amical, hay siempre un interlocutor activo (el gaucho que narra algo vivido o presenciado por él), y un interlocutor pasivo (otro gaucho, que escucha el relato de su amigo y que comenta, interrumpe, enriquece, agranda, con chistes o muestras de su ignorancia, asombro, tontería, la narración del primero). Este es el esquema de, por ejemplo, el «Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en la isla del Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte» (1821), que parece ser el primero que compuso Bartolomé Hidalgo. Este tipo de *diálogo* va a continuarse con textos como el de Araucho, «Diálogo de dos gauchos, Trejo y Lucero» (1835), y tantos otros que adoptan el mismo esquema. [4] Los temas de este tipo de composición van desde lo político a lo cómico, desde lo costumbrista a lo social. Uno de los interlocutores cuenta al otro una experiencia personal, por ejemplo el conocimiento de la ciudad, con sus asombros y peligros, una fiesta patria, un hecho de la guerra de la independencia, o una función de teatro (en esa compleja pieza gauchesca que se llamó *Fausto)*. [5]

Otro de los módulos fue el de la *relación*, cuyo título claramente señala su contenido. Un relato en primera o tercera persona en el que en verso octosílabo (como ya había ocurrido durante todo el período colonial, no se olvide que la gauchesca está lastrada de materiales hondamente hispánicos), un paisano narra un hecho singular que ha presenciado, o del cual ha participado. De las más antiguas es la «Rela-

[2] *A Azeves,* La elaboración literaria del Martín Fierro *(La Plata: Facultad de Humanidades y C. de la Educación, Univ. de La Plata, 1961).*

[3] *Véase nuestro trabajo, «Hidalgo, iniciador de la poesía gauchesca»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *204 (diciembre 1966), 619-649.*

[4] *A. H. Azeves ha estudiado algunas de las formas o tipos de la poesía gauchesca: «El diálogo de la poesía gauchesca»,* Revista de Educación, *La Plata, año IV, n.º 7 (julio 1959) 174-175; «El cielito militante», ibidem, año 5, n.º 3-4 (marzo-abril 1960), 462-464.*

[5] *En un extenso análisis de* Fausto, *hemos examinado este especialísimo modo narrativo, en el que el relato de uno de los interlocutores es constantemente interrumpido (= enriquecido), con el humor, las exageraciones, la ignorancia, los complementos inocentes del que escucha, «Estanislao del Campo:* Fausto», Revista de Literaturas Modernas, *II (Mendoza, 972), 31-61. Se ha indicado allí además el sentido teatral de este diálogo, que supone un público social y culturalmente superior al de sus interlocutores.*

El rostro de Martín Fierro, según Castagnino

ción exacta de lo que ha sucedido en la expedición a Buenos Aires, que escribe un sargento de la comitiva, en este año de 1778, en las siguientes décimas», conocida por contener la primera descripción en verso del tipo gaucho que conocemos. [6]

Hidalgo escribió la «Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas mayas de Buenos Aires en 1822», y Ascasubi compuso «Jacinto Amores, gaucho oriental, haciéndole a su paisano Simón Peñalva, en la costa del Queguay, una completa relación de las fiestas cívicas que para celebrar...» (H.J. Becco,, *Antología de la Poesía gauchesca,* Madrid: Aguilar, 1972, p. 476).

¿Por qué nos detenemos en estas dos especies o tipos de poesía gauchesca? Porque aunque Hernández apeló —como veremos— a algo distinto de lo que conocemos como textos gauchescos, no por eso dejó de utilizar todos los antecedentes que podían serle útiles para componer su obra. Es evidente que el poema hernandiano posee momentos dialogados, que sirven de unión a los encuentros del personaje principal con los otros, y hay algún pasaje de la obra donde el *diálogo narrativo* (que es, en definitiva, el sentido esencial de esta forma, y que encontramos por ejemplo en el encuentro con Cruz), se suma al diálogo sin más (encuentro con el Moreno). Pero debe reconocerse, con absoluta claridad, que ese no fue el módulo preferido por Hernández, al contrario, hay una visible voluntad de no utilizar ese esquema que es la base del *Fausto*, por ejemplo.

El texto todo es sentido por el protagonista como una narración informativa, como una *relación.* Así es como denomina Fierro a su largo monólogo, que combina en una forma muy particular elementos narrativos y elementos líricos, pero con preeminencia de lo informativo, de lo testimonial:

«Y atiendan la relación / que hace un gaucho perseguido» (I, 109-110).

«Y ya con estas noticias / mi relación acabé» (I, 2306-07).

Y en la *Vuelta,* al terminar Fierro el relato de su regreso:

«Concluyo esta relación, / ya no puedo continuar», II, 1551-52.

Otros elementos —en general poco estudiados en el Poema— provienen de la más antigua tradición hispánica. El Poema utiliza por una parte *temas* que provienen del romancero (del más viejo y del deturpado y en decadencia del siglo XVIII): romances de valentones, héroes desmesurados, monstruos, cierta misoginia más o menos visible, lances de valentía hiperbólica, religiosidad popular, didactismo constante, picaresca. Por otra ciertos recursos de estilo o *fórmulas específicas* romanceriles, como los comienzos con sus invocaciones religiosas, los finales, cargados de didactismo, la adjetivación, los asonantes, etc. [7]

[6] *Angel J. Battistessa, «Antecedentes de la poesía gauchesca en el siglo XVIII»,* Sur, *14 (1935), 90-96.*

[7] *Juan A. Carrizo estudió algunos aspectos de la relación entre el romancero del siglo XVIII y la poesía gauchesca: «El matonismo en algunos poetas del Río de la Plata»,* Revista de Educación, *a. 3, n.º 3, 521—525. A. Navarro González, «El gaucho Martín Fierro o De Dios abajo ninguno»,* Revista de Literatura, *Madrid, t. 37, N.º 73-74 (enero-junio 1970), 5-14. Véase las similitudes textuales y temáticas que señalamos en «Hernández y Ascasubi»,* Revista Iberoamericana, *87-88 (abril-septiembre 1974), 393-408. Además, la ponencia que leímos en el Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana celebrado en Madrid, el junio de 1984 (cuyas Actas deben estar a punto de salir editadas): «El* Martín Fierro *y los romances de ciego».*

El relato autobiográfico

Hernández usó algo muy distinto a todo el resto de la gauchesca (por lo menos de la poesía gauchesca que conocemos), algo infrecuente en el género: el relato monologado de tipo autobiográfico o, para decirlo con más precisión, *el monólogo autobiográfico de tono dramático-lírico.* Es evidente que el Poema combina sabiamente varias de las direcciones temáticas y estilísticas anteriores, a partir de este esquema fundamental. El *Martín Fierro* es, esencialmente, una sucesión de monólogos autobiográficos encabezados por el del protagonista, al que siguen envueltos en el alvéolo fundamental de la voz y la presencia constante de Fierro —los de Cruz, el Hijo Mayor, el Hijo Segundo, Picardía, el Moreno. Debe insistirse en este aspecto del Poema porque es uno de los costados diferenciales del mismo frente a casi toda la gauchesca anterior. El relato autobiográfico no sólo establece en el Poema una dirección de sentido, un nivel estructural y formal, le da un *tono* peculiar (que tiñe todo lo dicho de una atmósfera emotiva específica), y es el que constituye uno de sus más eficaces y poderosos instrumentos de ejemplaridad social y de identificación social, entre la voz del protagonista y la del público al que estaba destinado.

¿De dónde proviene este relato autobiográfico? Ya Sarmiento, en aquella página admirable del *Facundo,* dedicada al «gaucho cantor», hizo una enumeración de los temas y motivos preferidos por la «poesía de los gauchos». Esta poesía es la que suponemos componían los miembros de la clase social llamado *gauchos*, antes y durante el período que va de fines del siglo XVIII, hasta fines del XIX. No nos quedan nada más que unos pocos versos deturpados de esa poesía oral; no había entonces antropólogos interesados en esos textos, ni hubo folkloristas con dictáfonos para registrar su música y sus letras... De cualquier manera el testimonio negativo de Joseph de la Vandera (el funcionario español que se ocultó debajo del seudónimo de Concolorcorvo), en *El Lazarillo de ciegos caminantes* (1773), debe sumarse al de Sarmiento. En *Facundo* leemos algo sorprendente:

> El cantor mezcla entre sus cantos heroicos, la relación de sus propias hazañas... El año 1840, entre un grupo de gauchos... estaba sentado en el suelo... un cantor que tenía azorado y divertido a su auditorio, *con la larga y animada historia de sus trabajos y aventuras.* Había ya contado lo del rapto de la querida, con los trabajos que sufrió; lo de la *desgracia* y la disputa que lo motivó; estaba refiriendo su encuentro con la partida, y las puñaladas que en su defensa dio... (Cap. II, «Cantor»). [8]

El testimonio es importantísimo porque muestra que, en la poesía típica de los gauchos, ya a mediados del siglo XIX, uno de los temas reiterados, de los temas

[8] *Para no repetir cosas ya dichas, véase Borello, Becco, Weimberg, Prieto,* Trayectoria de la poesía gauchesca *(Buenos Aires: Plus Ultra, 1977) pp. 43-46, donde se analiza todo el pasaje de* Facundo *y se demuestra su valor como descripción de los temas, motivos y situaciones que usó preferentemente la que hemos convenido en llamar «poesía de los gauchos». Recuérdese lo que escribió hace muchos años Federico de Onís: «Cuando se habla de poesía gauchesca se hace referencia a dos cosas que hay que separar muy claramente...: una, la poesía de los payadores o cantores populares, que no escribían, sino cantaban o recitaban sus propias obras o las ajenas; otra, la de los poetas cultos, de la ciudad, que escribieron sus obras en lenguaje gauchesco», «El* Martín Fierro *y la poesía tradicional»,* Homenaje a Menéndez Pidal *(Madrid, 1925), p. 407.*

que llamaríamos preferidos y constantes, era el de un hombre que narra a otros sus sufrimientos (éste es el sentido clásico con que Sarmiento usa en el pasaje la palabra *trabajos)* y sus aventuras. Obsérvese que los temas son los de la poesía gauchesca de autores cultos, y muchos de los que aparecen en el *Martín Fierro:* peleas con la partida, sufrimientos, encuentros dramáticos, rapto de la mujer amada, muertes *(desgracias)* cometidas por el cantor, etc.

¿Hay antecedentes de esta clase en la poesía gauchesca propiamente dicha? Si examinamos los Diálogos gauchescos, tanto los de autores conocidos (Hidalgo, Araucho, Ascasubi, Del Campo, Lussich, etc.), como los anónimos, veremos que siempre hay, en el relato del gaucho que narra, elementos autobiográficos; pero muy pocas veces nos encontramos con un auténtico *monólogo* autobiográfico. Ninguno convierte (como Hernández) a ese relato autobiográfico del protagonista en el eje central, dramático y narrativo, lírico y social, del poema. En ninguno la vida del protagonista, su destino tristísimo oído a través de su voz cargada de tensión dramática y de intención acusadora existencial y social, se erige en elemento fundamental de la obra, como ocurre en *Martín Fierro*. Hernández supo combinar elementos anteriores que insertó en su poema con admirable habilidad (lo tradicional hispánico, lo gauchesco, la poesía de los gauchos, el diálogo, la relación, etc.), y tuvo clara conciencia de qué quería hacer con su obra. A partir de un esquema inicial fundado en la presencia del protagonismo que narra y canta su vida y sus sufrimientos (los del *individuo* Martín Fierro, y los de la *clase social* a la que representa, simultáneamente), Hernández supo organizar con encomiable conciencia estética, las distintas partes del Poema. Parece exagerada la opinión de Martínez Estrada cuando afirma que Hernández comenzó la obra con una forma estética determinada, y a mitad de camino cambió equivocadamente el punto de vista (o la voz) que *dice* el relato. [9]

¿Hubo algún antecedente conocido de relato autobiográfico en un texto gauchesco parecido al de *Martín Fierro?* Sí lo hubo, pero no es el de Lussich, como han escrito

[9] *E. Martínez Estrada,* Muerte y Transfiguración de Martín Fierro *(México: F.C.E., 1948), «Parte primera. Las estructuras, Donde el Poema se bifurca», sostiene que hay un serie de incongruencias en el Poema: de lo evocado se pasa a lo dramáticamente mostrado (del* telling *de un hecho pasado, al hoy de un* showing*); hay una confusión y superposición de narradores; lo lírico es destruido por lo dramático; la obra confunde estilos (del esquema monológico se pasa al diálogo, que es lo que habían sido los poemas gauchescos anteriores), etc. etc. Asuntos todos que los pocos estudios posteriores sobre el tema, han confundido de modo lamentable. Esperamos estudiar algunos de estos aspectos en un trabajo en preparación. Como observación general creo que la crítica debe atenerse estrictamente a lo que el Poema es, y quiso ser. Y no entiendo qué derecho tiene el crítico a superponer al texto concreto que estudia, sus ideas personales sobre* cómo debió *ser organizado y estructurado dicho texto. La Obra que leemos, es una estructura lingüística que produce en nosotros, lectores, un efecto dado. El primer deber del crítico es explicar lógicamente las razones de esos efectos estéticos sobre el lector. Claro que cuando hablo de razones englobo en ello esa confusa totalidad que suma significaciones, ritmo, sonidos, resonancias, poesía, estructuras temáticas, estructuras retóricas (monólogo autobiográfico, uso de la primera persona, tipos de Narrador, narratario(s), tiempo, espacio, fórmulas tópicas, etc.).*

repetidamente varios críticos, comenzando por el autor de *El Aleph.* [10] En un oscuro periódico político favorable a Rosas, en 1830, apareció un texto titulado «Historia de Pancho Lugares». En numerosos aspectos ese relato autobiográfico escrito por un tal Luis Pérez, coincide con el *Martín Fierro.* Comienza, como la obra hernandiana, con las invocaciones religiosas tradicionales (a la Virgen del Rosario, a Dios); viene después la narración autobiográfica desde la niñez, el aprendizaje de su trabajo como domador y peón en las «estancias de Rosas»; un día, Pancho es sorprendido por un oficial, detenido y llevado en leva forzada a servir como soldado en la guerra contra el Imperio del Brasil (1825-1828). Es mal tratado; piensa en desertar; lo hace. Después el texto va perdiendo su centro autobiográfico y el narrador desplaza su atención de sí mismo al conflicto político entre Dorrego y Lavalle. De la relación de la propia vida se pasa a lo testimonial político y desemboca, finalmente, en una biografía, en verso del tirano Juan Manuel de Rosas. [11]

No se quiere decir aquí que Hernández leyó este texto, o que el mismo influyó o determinó a *Martín Fierro*. Simplemente se indica que el olvidado y olvidable poema de Pérez está dentro de una línea autobiográfica tradicional, que Hernández usó como esquema vertebral de su Poema. La historia del arte nos ha enseñado que casi siempre la literatura se inspira en la literatura, pocas veces en la realidad. Y que Hernández, como indicara una aguda crítica, siempre tuvo muy en cuenta los materiales heredados, lo tradicional y folklórico como fuente primaria de inspi-

[10] *Ya Borges, en uno de sus primeros ensayos sobre el tema, había escrito: «El libro de Lussich, al principio, es menos una profecía del* Martín Fierro, *que una repetición de los coloquios de Ramón Contreras y Chano. Entre* amargo *y* amargo, *tres veteranos cuentan las patriadas que hicieron. El procedimiento es el habitual, pero los hombres de Lussich no se ciñen a la noticia histórica y abundan en pasajes autobiográficos. Esas frecuentes disgresiones de orden personal y patético, ignoradas por Hidalgo o por Ascasubi, son las que prefiguran el* Martín Fierro, *ya en la entonación, ya en los hechos, ya en las mismas palabras»* Discusion *(Madrid: Alianza, 1980), p. 23. A continuación Borges compara diversos pasajes de Lussich con otros —muy semejantes— del* Martín Fierro. *Y después de ello escribe: «Huelgan otras confrontaciones. Bastan las anteriores, creo, para justificar esta conclusión: los diálogos de Lussich son un borrador del libro definitivo de Hernández. Un borrador incontinente, lánguido, ocasional, pero utilizado y profético», ibidem, p. 27.*

Eneida Sansone de Martínez, en el prólogo a Los tres gauchos orientales *(Montevideo: Bca. Artigas, 1964), pp. IX-XV, probó definitivamente que el imitador y discípulo confesado del «maestro» Hernández, fue Lussich. Este, en la segunda edición de dicha obra, corrigió numerosos pasajes (agregó 250 versos) para ajustarse a las fórmulas, vocabulario, estilo, que aparecían en* Martín Fierro.

Angel Rama ha esbozado una historia del desarrollo de la poesía gauchesca vista como un proceso de paulatino enriquecimiento que, a partir de lo simple y semi-teatral (la danza folklórica del «cielito» y los Unipersonales *neoclásicos), fue hacia lo complejo y dramático. Según Rama, de los* Diálogos *de dos personajes se pasa a los de varios (los de Lussich), y de aquí nació el teatro nacional rioplatense. Lussich sería el antecedente tanto de* Martín Fierro, *como de* Juan Moreira *(la pieza inspirada en la novela de Gutiérrez, que mimó la compañía de Podestá). Adjudicaciones ambas, aventuradas e indemostradas; véase A. Rama,* Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad *(Buenos Aires: Calicanto, 1976), pp. 126-143.*

[11] *Ricardo Rodríguez Molas, «Luis Pérez y la biografía de Rosas escrita en verso en 1830»,* Historia, *Buenos Aires, 6 (1956), 99-137. La parte autobiográfica de este texto fue reeditada con el título de «Historia de Pancho Lugares», en* Poesía Gauchesca, *prólogo de A. Rama, Selección, Notas y Cronología de J. B. Rivera (Caracas: Bca. Ayacucho, 1977), pp. 37-53. El texto se inicia así: «En nombre de Dios comienzo/ y la virgen del Rosario,/ para referir mi vida/ como gaucho del Salado». Ignoro si el título que se adjudica al texto en esta última reedición, figura en el original de la revista* El Gaucho, *números 1 a 10 (Buenos Aires, 1830), donde por primera vez apareció esta composición. Es evidente que Luis Pérez (como haría más tarde Hernández), apeló a la fórmula del relato autobiográfico sabiendo que era popular entre la gente del campo.*

ración para componer su obra. [12] Debemos suponer (después de los testimonios de Concolorcorvo, Sarmiento, el texto de Pérez, y algunos ejemplos de romances de finales del XVIII), que hubo un subgénero de poesía gauchesca basado en el relato de la propia vida por un gaucho, que con el acompañamiento de la guitarra, cantaba-contaba ante los demás, su existencia. Su vida era casi siempre trágica, desdichada, había llevado al protagonista a ser un desertor, un asesino (sin quererlo), un abandonado por la mujer amada, un hombre fuera de la ley y condenado a huir de la persecución de una justicia primaria encarnada en jueces y policías no siempre demasiado duros. No sabemos muy bien cuál era el sentido de esos relatos; posiblemente emocionar, entristecer, conmover, reclamar justicia (¿acusar a una clase de su irresponsabilidad y culpabilidad?), presentar el propio destino como muestra documental de la fatalidad, o sea darle un sentido ejemplar y didáctico (motivo éste el más reiterado de gran parte de este tipo de historias en el romancero del siglo XVIII). A esto debemos agregar que, en poemas orales, populares, recogidos en este siglo en algunas regiones de la Argentina, cuya antigüedad en ciertos casos puede remontarse hasta los comienzos del siglo XIX, este subgénero del relato trágico de la propia vida, aparece reiteradamente. Casi siempre se trata, como indicó O. Fernández Latour de Botas, de:

«...muchachos que salen a divertirse, inocentes que, por su mala estrella, caen en desgracia ante la justicia; presos políticos; *desertores llevados por la desesperación y la miseria*... esos desgraciados, perseguidos por la fatalidad, incomprendidos por la sociedad... vagabundos tristes y en el fondo inocentes hablan con la entonación de los personajes hernandianos», *Prehistoria de Martín Fierro* (Buenos Aires: Platero, 1977), p. 115.

Si se leen despacio algunos pasajes de la vida humilde de Francisco Lugares, se verá que aquí están presente esos dos elementos básicos del *Martín Fierro:* una vida narrada por el agonista de esa vida; un hombre que además es ejemplar representante de una clase social... Esta sabia combinación de lo individual y lo social, encarnados por un mismo individuo, y expresados en una misma y sola voz, explica uno de los secretos básicos del éxito, del envidiable poder para conquistar de inmediato un público humilde (sus iguales), que escuchaba en otro el mismo triste destino propio... Fierro no era sólo un destino idéntico —en su dolor y en ser sujeto de la injusticia— al de los que oían su voz; en él en su canto melancólico y a veces feroz, escuchaban sus sufrimientos, veían objetivados sus destinos, expresados con admirable claridad sus reclamos de justicia. Los que escuchaban cómo la desespera-

[12] *«El caso de Hernández es, sin embargo, particularísimo. Su lenguaje y su estilo son mucho más reales, mucho menos caricaturescos que los de los otros poetas gauchescos. Y esto fue posible seguramente, porque Hernández conocía y supo aprovechar las dos dimensiones de esta perspectiva: se apartó de lo folklórico lo necesario para elegir sus rasgos característicos (y así parecer realmente folklórico ante la cultura urbana), y se alejó de lo gauchesco lo suficiente para suprimir su visión deformante (y realizar así la obra más parecida a lo auténticamente popular», Olga Fernández Latour de Botas, «El* Martín Fierro *y el folklore poético»,* Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, *3 (Buenos Aires, 1962), 287-308, espec. p. 302. De la misma autora, «Aportes del folklore a la crítica del* Martín Fierro», Logos, *12 (1972, Facultad de Filosofía y Letras, UNBA, 171-220.*

ción de los de abajo los empuja a la autodestrucción matando a otros desdichados (eso son, en definitiva, los homicidios que Fierro comete contra el Negro, contra el Terne, contra los miserables soldados de la Partida), veían en ese destino frustrado un ejemplo terrible del propio. Fierro no es sólo este individuo en particular, es también en el Poema el tipo ejemplar de una clase social. Esta dualidad simultánea se expresa, como hemos demostrado hace ya muchos años, con ciertos recursos lingüísticos y estilísticos. [13] Y esta circunstancia es otra de las razones que explican no sólo el éxito de público, también la poderosa identificación sentimental y social que el texto ejerce de manera hipnótica sobre el oyente-lector que lo percibe.

Se trata (como indicó A. Reyes hablando de un texto medieval), de un Yo ejemplar, no de un Yo autobiográfico. Ejemplar en el sentido de típico, y ejemplar en sentido didáctico. Típico, como representativo de una clase, de un nivel social específico. Si se comparan los sucesos que de su propia vida narra Fierro, con los que cuenta Cruz, o los de los hijos, se verá que hay en todos ellos un mismo dibujo, una identidad semejante que nace de lo social: es la vida casi igual de los que pertenecen a esa clase desheredada y orgullosa en su miseria que fueron los gauchos. [14] Martín Fierro no es jamás descripto desde afuera por ningún narrador; jamás es contemplado por nadie. No sabemos cómo es su rostro, color de ojos, estatura, manos, ropa. Todo lo que sabemos está dado en la acción, en las reacciones, en los sentimientos, en los juicios. Creo que carece de rostro descripto por varias razones que no podemos examinar aquí. Pero una de ellas está relacionada con su funcionalidad representativa desde el punto de vista social. Su vida es *ejemplar* (un ejemplo concreto y neto), porque retrata a toda una clase. Esto ya fue claramente señalado por Hernández en el prólogo a la primera edición de la *Ida:*

> Me he esforzado... en presentar un tipo que *personificara* el carácter de nuestros gauchos, concretando el modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse que les es peculiar.

¿Por qué ejemplar en sentido didáctico? Porque Fierro, siendo un personaje que ha vivido y sufrido la dura existencia de sus iguales, ha extraído de esas experiencias una forma muy peculiar de sabiduría. El Poema, en ambas partes, está lleno de referencias didácticas, de enseñanzas que Fierro, de modo paternal, transmite a sus oyentes siempre como nacidas de esos años de sufrir y vivir. Lo didáctico es una parte esencial del Poema, y la capacidad de enseñar, de hablar paternalmente y didác-

[13] *«La simultaneidad de lo biográfico y lo social en la voz de Martín Fierro»,* Martín Fierro; un siglo *(Buenos Aires: Xerox Argentina, 1972), pp. 115-122.*

[14] *R. Rodríguez Molas,* Historia social del gaucho *(Buenos Aires: Maru, 1968), reunión numerosos documentos que no dejan dudas sobre las condiciones terriblemente negativas y en desamparo en que vivió esa clase social. La obra echa luz —definitivamente— sobre la mentirosa y edulcorada leyenda blanca con que se ha silenciado —en la Argentina— la situación de pobreza, explotación, ausencia de derechos en que vivieron esos hombres. De aquí debe extraerse una conclusión necesaria: Hernández dio una pintura exacta de la situación de los gauchos, tanto en sus campañas periodísticas, como en su Poema. Su descripción de la leva forzada, el maltrato, la vida en los fortines, así como las de sus hijos y Picardía sobre la justicia, el poder y las leyes, son exactas, pueden comprobarse con multitud de referencias de la época. Martínez Estrada demostró que el Poema posee una veracidad histórica absoluta. Véase en la obra citada, «Parte tercera. La frontera».*

ticamente desde sus años, constituye uno de los elementos sustanciales de la figura del protagonista. En la compleja figura de Fierro se expresan muy distintos niveles de significación. Uno de los más poderosos (porque aparece como velado por aspectos más visibles en una primera lectura) es éste de lo paternal, que se une sin solución de continuidad con la capacidad de enseñar, de convertir sus experiencias en enseñanza útil a sus compañeros de infortunio. Ese es el sentido indirecto, ambiguo, que se expresa en aquella afirmación final que dice: «no se ha de llover el rancho / en donde este libro esté» (II, 4857-58) que encarece este aspecto, a veces descuidado por la crítica, interesada en nuestro siglo por lo histórico, lo social, lo estético, y que ha olvidado que éste ha sido uno de los componentes básicos de la obra.

Martínez Estrada ha señalado, con su habitual precisión, que una de las notas más características del tipo social llamado gaucho está dada por la ausencia de la figura paterna y, por ende, por la existencia de una vida familiar retaceada, limitada —a veces— solamente a la presencia activa y constante de la madre y a un padre muchas veces ausente, desconocido, y apenas aludido como una realidad o una persona supuesta, pero no fácticamente visible. Tal vez aquí resida una de las causas psicológicas (y psicoanalíticas) más importantes para explicarse el asombroso éxito de la obra en los niveles sociales más alejados del mundo social dominante, de la cultura o de los poderosos. Siempre me he preguntado qué veían allí, en ese Poema tan cargado de dolores, de ausencias, de injusticias, de vidas destruidas por un sino casi infernal, estos posibles admiradores del héroe que recibieron su mensaje con un interés superior a toda previsión. No parece descaminado suponer que en la voz y sobre todo en el «presencia vicaria» de Martín Fierro estos analfabetos que veían reflejada en esa vida su propia existencia dolorosa, que en sus reclamos de justicia (en sus denuncias y en sus palabrotas, en sus chistes burdos y la pobreza de esa existencia) escuchaban su propia voz dicha por otro que la encarnaba y captaba con asombroso mimetismo. Pero hay más. Creo que en esa voz y en esa presencia ellos escuchaban la voz y «sentían» «percibían» la presencia de una figura paterna de la que muchos habían carecido. «Un hombre que da consejos / más que padre es un amigo / ...» nos dice (decíales a aquéllos) el Padre Martín Fierro. ¿No sería justo decir que hay tres voces, tres diferentes niveles de significación en esa voz?: el hombre éste, Martín Fierro, que nos cuenta su vida y su destino. Un gaucho cualquiera, ejemplar, en cuya vida se da como una perfecta síntesis de los destinos de todos los otros gauchos. Un Padre, una figura Paterna, que nos entrega su experiencia vital y nos habla en nuestra lengua, con nuestras inflexiones a nosotros, oyentes-compañeros-iguales en el infortunio - hijos-discípulos en el complejo, duro oficio de vivir. Es esta trilogía, creo, la que explica psicoanalíticamente el éxito de la obra y su asombrosa persistencia hasta la actualidad en zonas donde todavía persisten situaciones como las que describe Martínez Estrada en su ya famoso libro sobre el Poema. Fierro sería entonces la figura paterna no tenida, el Padre desconocido y anhelado. Y esa sería una de las explicaciónes del hecho —asombroso para los patrones estéticos de finales del siglo XIX y de gran parte del XX— de que una obra cargada de significaciones e intensiones didácticas, siga interesando a un público

Retrato de José Hernández, por Tomás Di Taranto

que desconoce (aparentemente) este aspecto en la literatura contemporánea. Y que parece rechazarlo en casi toda ella. Pero ya veremos, con un sólo ejemplo, que lo didáctico está de tal modo presente y actuante en la obra de Hernández, que asoma su rostro inesperado (y desapercibido) en los momentos más dramáticos del Poema.

El protagonista-héroe-narrador

A la calidad paternal (en la que no es exagerado pensar que se unían el personaje y su autor), se suman varios rasgos que explican la intensidad poderosa con que Fierro-personaje protagónico se ha fijado en la memoria y el sentimiento de sus oyentes. En primer lugar su constante y poderosa presencia, su esencial *estar ahí,* que supone siempre —durante todo el transcurso de la obra y aún después de terminada, cuando entra a hablar un Narrador en tercera persona que podríamos suponer que es el autor— que Fierro (su voz, su presencia, su cálida cercanía) es siempre el testigo que acompaña y da nacimiento al mundo todo de la obra. Ese es uno de los sentimientos del comienzo, que persiste durante todo el desarrollo, (el decirse-cantarse-narrarse del Poema):

Aquí me pongo a cantar / ...

Es un presente constante de tipo espacial y temporal, que ya desde la primera palabra del Poema instala ante nosotros esta figura taumatúrgica que da nacimiento a la obra, y participa, actúa, tiñe toda ella de un tono específico. Ese *Aquí* supone que el que habla está presente ante nosotros y *ante todos los hechos* que suceden en el Poema. No se olvide que se trata de un narrador *homodiegético:* El Narrador es a la vez Actor, según la designación de Genette. [15] Pero en el caso de *Martín Fierro* se trata de algo más complejo y más rico. Jamás desaparece Fierro como persona, con su drama y su dolor y ferocidad individuales; *siempre está ahí, presente,* con toda su densidad como persona específica: dolores, pérdidas, fracasos, venganza, destino injusto e irremediable, desaparición final voluntaria. Narra y actúa; de modo doble: como personaje de muchos pasajes dramáticos, y como Voz presente, que cuenta, canta y recuerda. Hay una doble función activa en el protagonista: 1) *Narrar-cantar,* tiñendo todo lo dicho con su Voz y pasión individuales; 2) *actuar* en el mundo que él va creando en ese Presente constante que nace del dibujo de su Voz. Obsérvese la riqueza de niveles temporales; en general todo el mundo evocado está en el pasado, como ocurre con la épica. Pero la Voz que narra está en un presente eterno, presente acentuado por la presencia constante del mismo que ha vivido ese pasado que ahora se trae otra vez a la vida.

Esta es otra de las grandes novedades que Hernández introduce en la gauchesca: convertir en personaje protagónico, en héroe y en ente poético cargado de significa-

[15] *G. Genette,* Figures III *(París: Du Seuil, 1972), pp. 252-261. Un examen muy bien sintetizado, con vasta bibliografía, Jaap Lintvelt, «Pour une typologie de l'enonciation écrite»,* Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires, *I (1977), 62-80.*

ción social e individual, a un personaje cuyo drama asume ahora una dimensión antes desconocida en el género. Hernández va a dar a la gauchesca una dimensión inesperada y asombrosa: del diálogo costumbrista-dramático-político, cargado de sentido todavía ilustrado, Hernández va a pasar a lo décimonónico: notas novelescas, épicas, románticas. Toda la obra, como ocurre con otras del siglo (Byron, Espronceda), está centrada en la figura protagónica, un narrador-protagonista, que habla de sí y que mostrará ciertas notas de época: primera persona, verso, narración cargada de elementos autobiográficos, mezcla de lirismo y epicidad, dramatismo, comicidad, intención y crítica social. Pero la gran invención de Hernández es elevar a categoría de héroe único, irrepetible, a un hombre cuya vida y cuyas desgracias son las de toda una clase. Elevar a la dignidad de héroe central, a una vida formada —en el fondo— con la suma de miles de otras vidas semejantes. Martín Fierro es un hombre, este, particularísimo y único; cantor, peleador, asesino sin quererlo, dominado por un destino infausto, condenado a la soledad, a la pobreza, a la derrota, a la desaparición. Y que de toda esa suma de notas negativas extrae sin embargo una afirmación positiva de su misma existencia. Convertir lo social en individual; volver lo individual en representativo de una totalidad de miles. Y de esa pobreza a primera vista misérrima, crear una obra de asombrosa fuerza dramática y poética.

Siempre se ha preguntado por qué en *M.F.* jamás se describe al protagonista. No sabemos ni la edad, ni la estatura, ni los rasgos físicos externos del héroe ni de sus hijos. Como bien señalara M. Estrada el único personaje descripto desde el exterior con absoluta exactitud y cuidado es el Viejo Vizcacha. Y la respuesta es obvia: si, como hemos señalado, todo el Poema es una sucesión de relatos autobiográficos que van «diciendo» los agonistas (una serie de cantos elegíacos que cada uno dice a su turno, todos rodeados por el gran marco biográfico y aún sonoro de Martín Fierro), es natural que éste no se describa a sí mismo en ningún momento. Ningún gaucho auténtico lo habría hecho; esto habría significado una concesión vanidosa, un narcisismo insoportable para el carácter mesurado, anti-confesional, del personaje protagónico. Es aquí donde pueden señalarse los límites que separan las notas románticas del poema, de la confesionalidad y el regusto en el ego que arrastra a tanto héroes del XIX a hablar y describirse a sí mismos. El sentido del ridículo, la medida visión de sí mismo (que sólo se manifiesta en los momentos extremos de dolor o de peligro), habrían impedido al héroe esta forma «vistosa» de autocontemplación absolutamente fuera de los gustos, los límites y los intereses del personaje y del tipo social que encarnaba. Claro que también puede y debe aceptarse la observación de Martínez Estrada: el rostro de un ser que encarna a miles no puede ser descripto ni fijado en una suma de rasgos particulares.

La notable originalidad de Hernández frente a toda la gauchesca, tal vez su creación más importante después de la unidad de estilo que caracteriza al Poema, es haber centrado toda la obra en una figura protagónica y en haber dado vida a esa figura. El protagonista es, por una parte, el foco narrativo. La Voz que narra y canta y desde la cual toda la obra emana como nacida mágicamente de esa Voz. Esa voz

es la que revive ante nosotros el pasado épico, lo trae a la actualidad de nuestra presencia, que somos espectadores-oyentes-destinatarios; mundo entonces evocado, pero acompañado siempre, desde lejos o desde muy cerca por el Cantor.

Pero por otra parte, Fierro y su biografía son el modelo estructural-argumental de la obra. Ese modelo sustancialmente fundado en lo biográfico narrado de manera auto-monológica, prosigue un modelo muy antiguo, que fue preferido por el público al que Hernández dirigía su obra. Es una estructura nacida de una necesidad de comunicación y de identificación, como ocurre con el nivel de lengua, el mundo evocado, las presencias y las ausencias. Este es uno de los secretos de la aceptación inmediata de la obra. También a nivel formal el Poema se acomoda a su público.

El Poema funciona con el primitivo (sencillo, pero no simple) esquema comunicativo de la épica: 1) un cantor (protagonista-narrador-evocador-actante), que habla ante un público; 2) el mundo evocado, siempre en un pretérito lejano o cercano; la tensión y el peligro o lo didáctico, acercan ese pasado, lo presentifican; el dolor de la felicidad perdida, lo aleja desmesuradamente del Cantor; ese mundo evocado es la biografía personal, con sus dolores, aventuras, peligros; 3) un público supuesto y, a veces, activamente presente, que rodea al Cantor y escucha su relato; 4) nosotros, oyentes-espectadores a segundo grado, que somos los destinatarios (¿los narratarios?) últimos de todo el texto. Unas veces nos sentimos tan identificados con el Cantor que lentamente —inadvertidamente— comenzamos a decirlo en alta voz, y a través de él reclamamos justicia y comprensión. Otras, recibimos su mensaje. En unos casos formamos parte de los explotados y necesitados de justicia; en otros, nos sentimos partícipes y culpables de esas injusticias. Unas veces somos gauchos; otras el Poder injusto que recae sobre ellos. Esta doble polaridad está siempre presente en el Poema, aunque pocas veces se advierta su compleja funcionalidad significativa y su intención, de la cual tenía clara conciencia el autor.

Hernández —y aquí está una de las pocas notas que acerca su Poema a la épica clásica— da el texto como nacido de la voz creadora del Cantor, que establece con el mundo evocado una relación dinámica y cambiante que varía según la situación, la tensión dramática y la intención concreta del pasaje. En unos casos podemos establecer una clara distancia, una visible separación entre el cantor-evocador (Fierro), y el mundo evocado. En otros casos la fuerza de la situación evocada ante nosotros es tan poderosamente dramática, que ese pasado se actualiza, se presentifica ante nosotros de tal manera que ocupa todo el espacio evocado. Es lo que ocurre en los grandes momentos de tensión (pelea con el Moreno, pelea con el Terne, pelea con la partida, pelea con el indio). En esos casos el Yo-narrador-evocador, pasa a ser sólo Yo-actor. En otros casos, lo didáctico abarca tanto espacio narrativo, que la escena (aun las de gran tensión dramática) parece detenerse (como cuando en cine detenemos el filme para ver un fotograma, o detenemos el tape en un video para analizar una escena dada), y el Cantor intercala una observación de sentido didáctico. Esto es visible en una de las más complejas partes de la obra, la del relato que se hace de la pelea con el indio, cuando Fierro expone su vida para salvar a la Cautiva y

en un pasaje de terrible peligro termina venciendo a su enemigo y huyendo a la civilización. No hay aquí espacio para describir toda la riqueza de recursos, de módulos temporales y estilísticos usados por el autor para entregarnos el episodio. Sólo queremos mostrar cómo esa tensión intolerable se detiene por un momento, para intercalar lo didáctico. Y cómo, la presentificación de la acción evocada (sucedida hace mucho en un pretérito cumplido y terminado: un pretérito *perfecto,* en el sentido aspectual), vuelve a ese pretérito para dar paso a otro presente: el del Cantor-Padre-Consejero, que se vuelve hacia nosotros para darnos indicaciones nacidas de su rica experiencia vital.

Estamos en la *Vuelta,* al final del canto VII, ocupado todo por la soledad y la pena de Fierro, conmovido por la muerte de Cruz. En los últimos versos Fierro se encuentra con la escena de la Cautiva, salvajemente golpeada por el Indio. El canto VIII es un canto explicativo, relato y descripción de la vida que las cautivas llevan entre los indios. Ese Canto comienza con un adelanto de su contenido, técnica de ida y vuelta, de anticipación sintética del argumento, que es típica de la obra. Allí leemos: «Más tarde supe que ella, / de manera positiva, / que dentró una comitiva» (VIII, 1015-17); todo lo que allí se narra es el relato que la Cautiva hizo a Fierro más tarde, durante la larga huída hacia la tierra de cristianos. Es canto explicativo y justificativo: da los antecedentes de la feroz escena de la mujer golpeada por el Indio, y explica por qué Fierro deberá matarlo o morir en el encuentro. Viene ahora el canto IX, en cuyo comienzo se resume todo lo anterior y se reinicia la acción en el momento en que fue interrumpida al final de VII. Ahora sabemos bien quién es ella, y por qué llora: «De ella fueron los lamentos / que en mi soledá escuché, / en cuanto al punto llegué / quedé enterado de todo» (II, 1117-1120). La acción del canto se desenvuelve en dos partes; la primera va desde el comienzo del combate, hasta la caída de Fierro (1117-1248); la segunda va desde la invocación a Dios, hasta el final (1249-1370). Una línea de puntos (=tiempo, pausa dramática) separa las dos partes; ella marca una clara división entre el momento de máxima tensión y peligro para el protagonista, de la vislumbre del triunfo, encabezada con la invocación teologal, de claro corte tradicional. Sin embargo, aún en este pasaje de poderoso suspenso *(suspensión* escribía Cervantes), hay pausas didácticas, momentos en que se detiene el filme y un fotograma queda fijo por un segundo ante nosotros, para que el Cantor intercale su experiencia de vida:

1159 Se debe ser precabido
cuando el indio se agasape

Obsérvese bien cómo un instante de terrible peligro, en el que la vida del héroe está casi a punto de terminar, sirve para este presente didáctico:

1201 En la dentrada no más
me largo un par de bolazos;
uno me tocó en el brazo;
si me da bien me lo quiebra,
pues las bolas son de piedra
y vienen como balazo

pues: 'porque', explicación de ese peligro.
La vida vivida sirve para encarecer el peligro:

1209 era el salvaje más pillo
que he visto en mis correrías

Las explicaciones que detienen la acción y nos vuelven a la realidad presente del Cantor:

1301 pisa el indio y se refala
en el cuerpo del chiquito.
Para esplicar el misterio
es muy escasa mi cencia;
lo castigó, en mi conciencia,
su Divina Majestá:
donde no hay casualidá
suele estar la providencia

Lo didáctico casi siempre es intemporal, y esa intemporalidad se expresa a través del presente, tiempo que asume muy específicos sentidos en la obra. [16]

Este didactismo va acentuándose a medida que avanza la obra. Ya al final, Fierro, directamente da sus consejos a los hijos, pero esas advertencias van/iban dirigidas también a los oyentes que componían el público de su tiempo, oyentes que entonces como hoy, han seguido interesándose por ese costado sorprendentemente anacrónico del poema. Lo didáctico, encarnado en una figura paternal para aumentar su poder suasorio, es uno de los componentes esenciales de la obra. Componente muy bien destacado por Hernández en su conocido prólogo «Cuatro palabras de conversación con los lectores». Allí indicó con toda claridad la dualidad horaciana de «dulce et utile» («...sólo así esa lectura puede serles amena, interesante y útil...») y también comentó largamente qué quería enseñar: que el trabajo honrado es la fuente del bienestar, las virtudes morales, la religión, le ética y el amor familiar, etc. Todo esto nuestro autor lo sintetizó en dos palabras: «propósitos moralizadores». [17]

Es tan poderoso —y tan constante— este respeto por la obra como conjunto de normas explícitas, que aún hoy, en ciertas zonas cordilleranas de la Argentina del noroeste, algunos individuos saben el Poema de memoria (se lo llama reverentemente «El Libro»), y lo recitan de la misma manera que lo hacían hacia fines de siglo algunos «repetidores» de los que habló Lugones en *El Payador.* Todo esto nos lleva a destacar otra vez cómo el texto utiliza y conserva con eficacia todavía actuante, este aspecto de la más antigua literatura en lengua española (la medieval y la neoclásica). Lo cual demuestra nuevamente la enorme importancia que lo tradicional, lo hispánico heredado y rememorado tiene en la obra.

[16] *Véase nuestro análisis: «Lectura de Martín Fierro (Vuelta, cantos (VI-IX),* Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana, *2, Mendoza (1960), 31-48, donde estudiamos el uso de los tiempos verbales y lo didáctico.*

[17] Martín Fierro, *edición de Luis Sáinz de Medrano (Madrid: Cátedra, 1980, 2.ª ed.), pp. 194-195.*

Epica y lírica (lo narrativo y lo confesional)

Otra de las visibles diferencias (y de la enorme riqueza) del Poema frente a toda la gauchesca anterior, que éste entregaba un verdadero mundo narrativo coherentemente organizado, con un protagonista que quintaesenciaba los valores gauchos, y cuya personalidad, aventuras y padecimientos retrataban los de esa clase social. Ese cosmos narrativo describía exactamente los aspectos más destacados de la vida gaucha (y de su progresiva desaparición histórica), con una marcada admiración por los valores encarnados en ese tipo social: independencia, libertad, amistad, coraje, generosidad, honestidad, caballerosidad. El esquema narrativo era el más fácilmente comprensible y aprehensible por dicho público: el del marco biográfico. El Poema funciona como una serie de biografías narradas por cada agonista, dentro del gran marco biográfico del personaje principal. Esta forma biográfica ha sido la más antigua y tradicional utilizada por la humanidad. Y es evidente inferir el cambio de nombre que deciden todos los personajes al final del Poema, que hay allí un equivalente a la desaparición histórica de la clase que ellos representaban. Primero deciden que van a separarse «para empezar vida nueva» (II, 4.590); después vienen los consejos que Fierro da a sus hijos y al de Cruz (II, 3.595-4.780); finalmente, se dirige a «los cuatro vientos» y «convinieron entre todos/ en mudar allí de nombre» (II, 4.791-92).

Los sucesos narrados en el Poema, las situaciones, episodios, motivos, eran conocidos y cotidianos para el público oyente, público que al oír el texto confrontaba y vivía una rica experiencia: verse retratado en la voz y los sucesos del que hablaba, y al verse a sí mismos tenían una visión objetiva de la propia existencia y de sus terribles injusticias. A la vez, esa voz denunciaba dichas injusticias y reclamaba un trato más humano para sus iguales. Pero la segunda parte (como indicó Pérez Amuchástegui), ampliaba el público al que esa denuncia se dirigía. Por una parte exigía de la clase dirigente, una política distinta para los gauchos; por otra, dirigía a éstos una serie de consejos para reinsertarlos en la nueva sociedad que estaba forjándos en esos momentos en la Argentina de finales de siglo, la de la inmigración, la inversión capitalista, los ferrocarriles y el progreso desenfrenado. Claro que tenemos plena conciencia de que la *Vuelta* posee una riqueza argumental, episódica, pintoresca, colorística, muy distinta del acre y burilado dibujo de la *Ida,* tan ferozmente denuncialista [18].

Esta totalidad narrativa se entrega sin embargo de un modo peculiar, que también diferencia absolutamente *Martín Fierro* de todos los otros textos gauchescos. Pero antes de proseguir en el análisis de lo lírico y lo subjetivo en el Poema, creemos necesario hacer referencia a dos hechos que juzgamos esenciales. Uno es lo que hace muchos años escribió don Miguel de Unamuno, cuando considerando la calidad genérica de la obra de Hernández observó:

[18] *Véase nuestro libro,* Hernández: poesía y política *(Buenos Aires: Plus Ultra, 1973), pp. 151-158.*

El otro es la sensación de profundo desagrado que sentí al terminar de ver, por vez primera, la versión fílmica que Torre Nilsson realizó del Poema. Mucho tiempo he tardado en darme cuenta de cuál era la causa de ese marcado rechazo a la puesta en imágenes del Poema. El rechazo no provenía de que se trataba de esa u otra versión cinematográfica, el rechazo estaba originado en que el Poema parece resistirse a ser «visto», o «imaginado» en imágenes. Hay una como interioridad, como subjetividad de la acción, que separa de modo absoluto a *Martín Fierro* de toda obra puramente realista (el *Santos Vega* de Ascasubi, por ejemplo, o el *Juan Moreira* de Gutiérrez, dos típicos relatos). ¿Pero es que entonces *Martín Fierro*, en contra de lo que escribió Borges, no es una novela...? Asociemos esta sensación a lo escrito por Unamuno.

A la unión de lo narrativo y lo confesional, de lo épico y lo lírico, se suma el rechazo de lo visual, esa especial vivencia de que el contenido del Poema (el mundo puesto en obra) está rodeado de un aura que lo aparta de lo real-visual, de lo directamente mentado por palabras que hacen referencia a sucesos, situaciones, rostros, espacios, tiempos, personajes. Esta constante subjetivación de lo narrado, esta oscilante y diría ambigua situación del mundo narrativo (que parece mentar lo real siempre a través de una sensibilidad, quitándole nitidez, restándole realismo), tiene un claro origen.

Al comenzar la obra leemos:

> Aquí me pongo a cantar
> al compás de la vigüela,
> que el hombre que lo desvela
> una pena estraordinaria,
> como el ave solitaria,
> con el cantar se consuela. (I, 1-6).

Es el cantor que nos anuncia el comienzo del Poema; pero a la vez este que en primera persona (YO) nos dice que *aquí* (presente constante, ya lo hemos señalado), él se pone a cantar.

Aquí es uno de los extremos de este comienzo. En el medio, está la primera persona *Yo:* «me *pongo* a cantar». El otro extremo es el de la subjetividad: «una pena extraordinaria». *Aquí* es un término que carga dos grupos de significaciones: espaciales y temporales. En lo espacial el Cantor nos indica que en este sector del espacio («cerca de Ustedes» que me rodean en el Poema, y me escuchan; pero cerca también, actuando y contemplando lo que actúo, estoy al lado del mundo ficticio que mis palabras van creando: el recuento de lo pasado). Pero también estoy —de algu-

na manera— cerca de los otros que me escuchan y me leen: Ustedes los lectores de mañana, los oyentes de hoy y de siempre[19].

Temporales, porque *Aquí* significa «simultáneamente, a la vez, en el mismo momento» en que este mensaje se emite. Yo estoy, estaré, siempre aquí, *al mismo tiempo,* frente a Ustedes mientras me escuchan. No desaparezco mientras emito este mensaje y su mundo; estoy siempre presente. Pero ¿qué, o quién está presente...? Lo que está siempre presente es en primer lugar *un estado de ánimo, un temple de ánimo:* el del Cantor. Todo lo narrativo está siempre acompañado de ese hombre, de esta voz que *aquí/canta.* Es esta presencia la que tiñe de subjetividad todo lo narrado. Aun lo más épico, lo peligroso y dramático está inundado de esta especialísima sustancia emotiva. La voz narrativa, centrada en una primera persona consustanciada en presencia y en co-temporalidad, inunda constantemente todo lo mentado de subjetividad activa y presente.

El texto posee aspectos de marcada ambigüedad y uno de los más importantes e imperceptibles es este de la subjetividad del relato, que se logra a través de la

[19] *El Poema utiliza el esquema de una típica «payada», relato en verso en el que un* improvisador *(esto significa originalmente* payador) *narra una historia acompañado de su guitarra, ante un público concreto. En la obra, Fierro (Cantor y Narrador), se dirige constantemente a una audiencia, a un público* (Narratario, *en el esquema de la narratología). Ese público es casi siempre plural:*

Soy gaucho, y entiéndanlo	*I, 79*
Y sepan cuantos escuchan	*I, 103*
Y atiendan la relación	*I, 109*
si gustan... en otros cantos	
les diré lo que he sufrido	*I, 285-86*

Todas referencias a Ustedes, *el plural respetuoso de segunda persona que, como sabemos, por herencia de Vuesa Merced, usa el verbo en tercera. Estas alusiones no son siempre en tercera, y tampoco se refieren a* Ustedes. *Pero constituyen siempre formas de* captatio benevolentia, *o tratamientos amistosos; así apela a la segunda persona singular* (Usted):

Pues si usté pisa en su rancho
y si el alcalde lo sabe
lo caza lo mesmo que ave
aunque su mujer aborte I, 2159-62.

O al término amical: ¡Aparcero *si usté viera I, 381*
no soy lerdo... pero, hermano, *I, 657*
Afigúrese cualquiera/ la suerte de ese su amigo, *I, 661-2.*

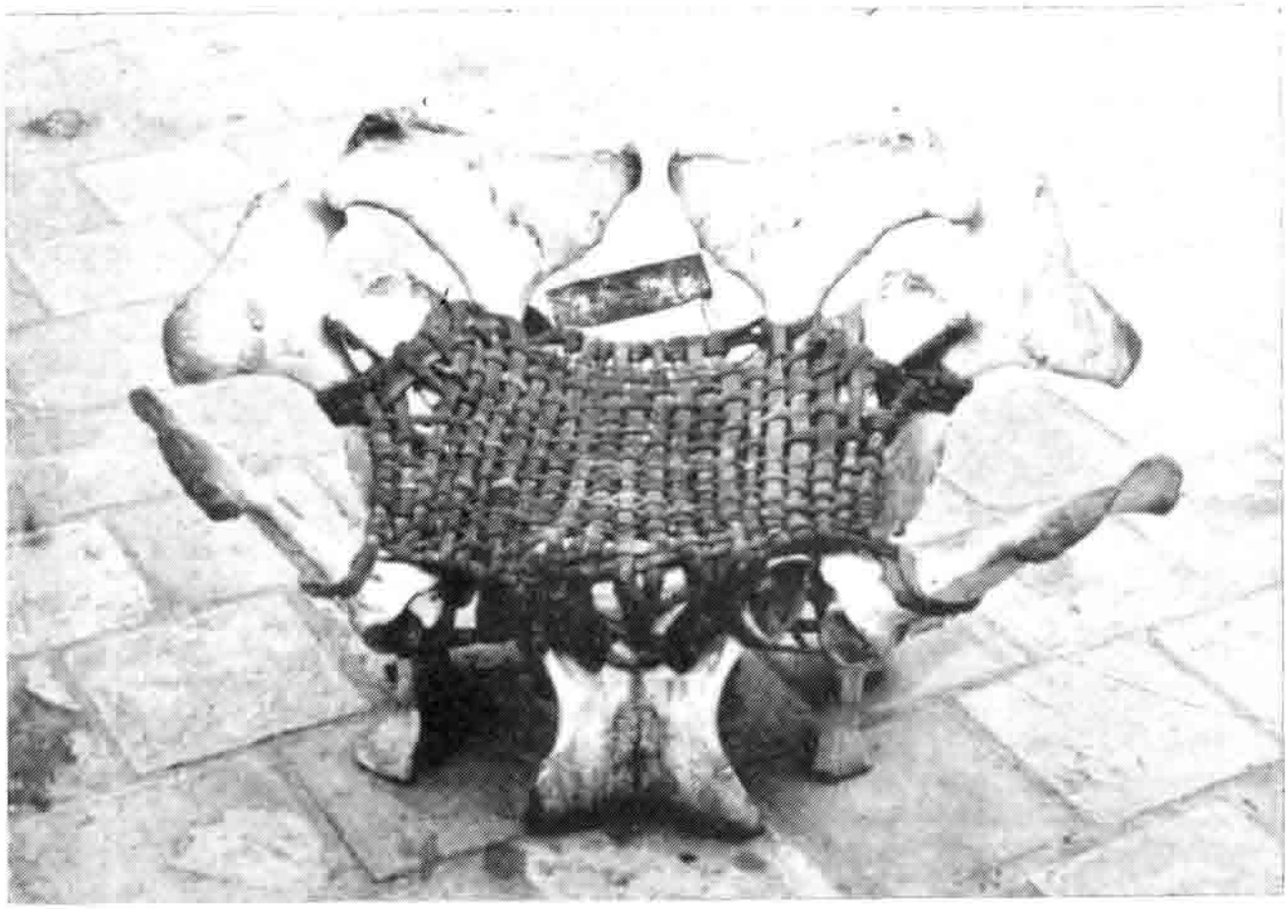
Como ha indicado Eneida Sansone de Martínez, formas de «lograr que el lector se ponga imaginativamente en su lugar», en el del Cantor. La misma crítica habla de «un ritmo, una ondulación del relato, que fluctúa entre la confianza de la confidencia amistosa y el contar a personas desconocidas», ver La poesía gauchesca en Martín Fierro *(Montevideo: la casa del estudiante, 1981), pp. 58-60.*

Pero este Narratario del Poema, es múltiple. Por una parte supone un Tú, al que se dirige el Yo que habla (un Tú plural o singular, eso no es demasiado importante), y que aparece claramente acotado en las formas lingüísticas que hemos transcripto. Hay sin embargo otros destinatarios, fuera de la escena que supone el texto mismo. Y esos otros Narratarios son los que escuchan o leen el Poema, destinatarios a los que Hernández (el scriptor) *tuvo en cuenta y que pertenecían a niveles sociales determinados: Por una parte, gauchos a los que el texto retrataba, concientizaba en cuanto a su condición y situación, y aconsejaba. Por otra la clase dirigente, que recibía un llamado de atención y una dura denuncia de sus injusticias, inadvertencias e incapacidades.*

Para los problemas del Narratario, ver Gerald Prince, Narratology. The form and functioning of narrative. *(Berlín: Mouton Publishers, 1982). Janua Linguarum, Series Maior 108, pp. 16-26.*

voz que nos entrega el texto y su mundo. Nada hay aquí comparable a la escritura realista del siglo XIX, con la tercera persona constante, aquella que Benveniste calificó de «la no persona» [20]. Estamos ante una serie de mensajes emitidos todos desde Yoes, teñidos todos con el Yo del protagonista. Una serie de relatos más o menos confesionales que abundan en referencias autobiográficas con algunas notas subjetivas (estados de ánimo, emociones, etc.). La nota constante es la nostalgia, el dolor por la felicidad perdida, más dolorosa al evocarla en el sufrimiento (como ya dijo inmortalmente Dante). Todo el texto parece en un primer momento dirigido a explicar y justificar este estado de ánimo nacido del sufrir del protagonista. Y ese Yo se dirige siempre a un Tú, lo supone (como también indicó Benveniste). Y este destinatario constante somos —en último término— nosotros mismos, los lectores u oyentes del Poema. Otro elemento más que explica el poder convocador, la penetración afectiva y sentimental que logra el texto por su sola presencia.

Rodolfo A. Borello



[20] *E. Benveniste,* Problèmes de linguistique générale, I *(París: Gallimard, 1966), p. 242: «La 3.e personne ne s'oppone à aucune autre, elle est au vrai una absence de personne».*