

ta; va como Fierro a la frontera (XVII); aquí, acelerando la acción en redondillas, Hernández vuelve a la crítica de aquella organización nefasta, pero ya no con sentido heroico sino burocrático: los turbios enjuagues de los jefes con el racionamiento. Una picaresca criolla y rural, mas con todos los rasgos intrínsecos de las tradiciones españolas. Mucho más extensa que las otras dos historias secundarias forma en sí como una narración autónoma donde se reiteran como protesta conceptos ya conocidos.

Otro corto romance de treinta líneas (XXIX-vv. 3886 a 3916) da entrada al moreno cantor y a la reaparición de Fierro como protagonista. Viene entonces la famosa payada donde la inspiración de Hernández volvió a encontrar acentos inolvidables. Todo el canto XXX es una bellísima y popular cosmología donde la interpretación lírica, la ternura, la ciencia humilde y la fe se entrelazan con sencilla y conmovida tensión filosófica. Maravillosa página de un saber elemental y espontáneo que completa la índole épica del poema.

Ya se sabe: el negro resulta hermano del muerto en la primera parte y viene a cobrar la deuda como en las venganzas diferidas de las viejas epopeyas. El duelo lo impiden los presentes en la payada.

Nuevamente otro romance muestra a «Martín Fierro y los muchachos» (v. 4529).

Llega la noche y están reunidos los cuatro. Ya hemos dicho de la tendencia didáctica de esta segunda parte; Hernández ha ensayado una descripción antropológica del aborigen, una cosmología en la payada con el moreno viene ahora su ética —lo religioso, apuntamos, circula por todo el texto— con los paternos consejos que Fierro imparte como lección de vida en el canto XXXII, vida honesta y en vigilia como opuestos a los acomodaticios que Vizcacha dio al hijo segundo en el canto XV.¹⁶

Canto final, Hernández parece reemplazar al payador:

Después a los cuatro vientos
Los cuatro se dirijieron (vv. 4781-82)

Pero en el verso 4787 recobra la voz: «Les alvierto solamente» que al separarse hacia los cuatro puntos cardinales resolvieron «en mudar allí de

nombre» (v. 4792), deja al «estrumento» (v. 4799) y, en las estrofas siguientes, vuelve a lamentar la situación del gaucho y a exponer el anhelo de que todo ello mejore; ya copiamos y reiteramos la síntesis de este fragmento:

Debe el gaucho tener casa,
Escuela, iglesia y derechos (vv. 4827-28)

Dos rasgos conviene subrayar en este final: los versos 4863-64:

Estos son treinta y tres cantos
Que es la misma edad de Cristo;

Dada la persistencia ternaria ya señalada en muchas ocasiones y el sentido religioso que embebe al poema no creo que el número se alcance al azar; creo que hay en el fondo una alusión simbólica —¿la Trinidad?— así como me parecería exagerado pensar en un propósito de seguir la estructura de la *Commedia*; el otro rasgo plantea un interrogante; dicen las líneas 4865 a 4870:

Y guarden estas palabras
que les digo al terminar:
en mi obra he de continuar
hasta dárselas concluida
si el ingenio o si la vida
no me llegan a faltar,

¿Pensó Hernández en una tercera parte? ¿Se proponía darnos al gaucho rehabilitado en su fortuna dado que el país iba entrando en carriles más humanos y armónicos? No lo sabemos no tenemos ningún dato para confirmarlo; lo que sí sabemos es que tenía plena conciencia de lo que había escrito y de su tremendo valor testimonial:

y si la vida me falta,
ténganlo todos por cierto,
que el gaucho, hasta en el desierto,
sentirá en tal ocasión
tristeza en el corazón
al saber que yo estoy muerto (vv. 4871-76);

conciencia de que ya había payado con un alto y

noble propósito de justicia:

y si canto de este modo
por encontrarlo oportuno
NO ES PARA MAL DE NINGUNO
SINO PARA BIEN DE TODOS (vv. 4981-4894).

2

Sabido es que Hernández, superando la solución romántica con el severo plan de su poema, eludió toda descripción de paisaje y toda referencia toponímica. Hay una bellísima descripción de la soledad nocturna:

Ansí me hallaba una noche
contemplando las estrellas,
que le parecen más bellas
cuando uno es más desgraciao
y que Dios la haiga criaio
para consolarse en ellas (vv. 1445-50)

Y otras dos aparecen durante el regreso con la cautiva:

Todo en cielo y horizonte
en inmenso campo verde (vv. 1491-92).
Y al fin pisamos la tierra
en donde crece el ombú (vv. 1533-34);

Topónimos solamente uno:

¡Sobresaliente el matucho!
Con él gané en «Ayacucho»
más plata que agua bendita (vv. 362-64),

Con estos pocos elementos, y las referencias históricas que del contexto pueden inferirse, el que fuera eminente geógrafo Horacio A. Difrieri pudo establecer la topografía del poema en la Provincia de Buenos Aires: «campo», la pampa «de adentro», esto es desde la ondulante y elástica línea de fortines, hacia el este, lugar de la pradera verde y, claro, de las estancias, la «pampa desértica» monte con caldén dominante, zona de las tolderías lo que obligaba al malón para sobrevivir, y finalmente el pago de Fierro que por deducción de los vv. 1°- 3801:

a guarecerse en la sierra;
agucitando atrás de un cerro, y
que había bolino en la sierra

ubica en las serranías del sistema de Tandilia al no haber ninguna referencia a la pampa septentrional del Paraná-Plata ni a la zona pampeana de la Cuenca del Salado¹⁷.

La acción está pues centrada entre Ayacucho y Azul sobre la antigua frontera, esto es los fortines, de 1870; desde ahí parte su huida hacia el oeste hasta alcanzar las primeras tolderías, las más pobres sobre el meridiano 63, y desde ahí regresar con la cautiva de poniente a oriente hasta:

Divisar una sierra,
y al fin pisamos la tierra
en donde crece el ombú
(II- vv. 1530-32).

Como se ve nuestro autor ubicó el poema exactamente en la zona que conoció durante lo que hemos llamado su bachillerato pampeano: las estancias del sur y más allá de la frontera —la verdadera protagonista del relato como dice Difrieri— el desierto de los aborígenes pámpidos; tribus culturalmente de las más primitivas; tal el escenario aquende y allende los fortines para los sufridos hombres del ganado.

Veamos ahora a los protagonistas del drama. Hernández no nos da solo un retrato físico de Fierro, en cuanto a su retrato moral surge de todo el contexto; no es posible saber si todos los gauchos o la mayoría eran como él; cabe suponer que de los rasgos generales de ese singular tipo humano que habitó geográficamente el área comprendida entre los paralelos 25 y 40, los meridianos 62 y 50, de Río Grande do Sul, el litoral argentino y la llanura pampeana, extrajo como un epítome o síntesis de sus cualidades más acusadas. Fierro es sentimental, es frecuente verlo llorar; sufrido, pero violentamente arrebatado cuando lo apura el alcohol o cuando ve un peligro o una injusticia —los ejemplos abundan—; es creyente, con una religiosidad inmediata, tosca y primitiva, pero profunda e irrevocable, esto si bien corre, como lo hemos reiterado, por toda la rapsodia, tiene un momento terminante al enfrentar la partida; quien al contemplar su rancho convertido en tapera jura:

ser más malo que una fiera
(v. 1014)

En el fragor de la lucha exclama:

[...] Si me salva
la Virgen en este apuro
en adelante lo juro
ser más güeno que una malba (vv. 1587-90)

y terminada la refriega aún con más convicción:

yo junté las osamentas
me hiqué y les recé un bendito
hice una cruz de un palito
y pedí a mi Dios clemente
me perdonara el delito
de haber muerto tanta gente (vv. 1645-50);

es valiente en los trances y decidido en la pelea.

No creemos que pueda –al menos en la primera parte– tomárselo, según algunas interpretaciones en exceso complacientes, como símbolo de la argentinidad; cierto que una organización, o mejor, desorganización bárbara e inmisericorde lo empuja a una vida cruel, pero de su parte no hay un solo movimiento útil para superarla; se deja llevar por el destino al azar de las circunstancias:

yo ruedo sobre la tierra
arrastrao por mi destino
(vv. 2199-2200)

desde una consideración, diríamos, sentimental; es desertor y las dos muertes que comete –la del negro en el baile y la del gaucho en la pulpería– son absolutamente gratuitas; producto del alcohol y de una broma maliciosa; su solución por último no es reaccionar sino huir a tierra de infieles. Lugones en *El Payador* lo compara a los paladinos: «fuerte y solo –escribe– he ahí la situación del caballero andante». ¹⁸

Pero creo que Martín Fierro podrá ser un héroe, pero lo es en sentido negativo, en una soledad nihilista y sin el autogobierno que un verdadero héroe se exige; su fuerza no es constructiva sino destructora; «no representa el futuro sino el pasado y no está solo por superación sino por desarraigo». ¹⁹

Sin embargo en la conciencia popular que no entra en recovecos, Fierro es un héroe, y es lógico

que lo sea porque en «La Ida» es un vengador de los males inferidos a muchos, y aunque no adquiere la magnitud de un paladín, como afirma Lugones, ya que no va directamente contra un enemigo es al menos la víctima ostensible y malherida de aquellos malos tratos que en la inmolación de la partida castiga con un acto de justicia al modo gaucho, matrero y solitario, librado todo a su suerte y a su cuchillo

Vamos suerte –vamos juntos
dende que juntos nacimos-
y ya que juntos vivimos
sin podernos dividir...
yo abriré con mi cuchillo
el camino pa seguir. (I. vv. 138-143)

Hernández acumuló sobre el personaje todas las desdichas posibles hasta saturar su capacidad limitada de resistencia que, sin una real y reposada naturaleza heroica, lo lleva a escapar de su mundo; es entonces cuando concita toda nuestra piedad; el poeta ha alcanzado su propósito de denuncia y condena de un régimen a través de una figura equívoca pero sufriente y dolorida de gaucho solitario, desgajado de su familia, atacado en su libertad y puesto en el camino del alcohol y el crimen.

Fierro se interna en el desierto para regresar al cabo de siete años de gestación, cinco en el texto, según su capítulo de estada entre las pampas; vuelve transfigurado. En esa segunda parte, luego de purificarse, como apuntamos, con la liberación de la cautiva, su fisonomía moral ha cambiado radicalmente. ¿Cuál es la causa? ¿Vejez? ¿Cumplimiento de su promesa a la Virgen? (I- vv. 1587-90) ¿Aprendizaje, como él mismo dice, meditado en sus soledades (II- vv. 4775-76)? O es simplemente que Hernández necesitaba ese cambio para desarrollar todo el aspecto pedagógico –tan característico de los hombres del 80– hasta convertirlo casi en un apóstol cuando imparte los consejos en el canto XXXII en «La Vuelta». Nos parece ésta la explicación más sencilla dado el nuevo espíritu que informa al poema, más natural que la compleja de Martínez Estrada cuando habla de la presencia «diabólica» de Cruz y del cambio mágico de Martín Fierro. ²⁰ Por otra parte, el autor mismo trató de justificar por todos los medios esta transformación. Acaso, en última instancia, quepa de

ese viraje una explicación estética factible en poeta tan lúcido como Hernández: prolongar al Fierro matrero hubiera sido darnos una monótona narración policial que fue el tremendo error de toda la prosa novelística posterior inspirada en el irreplicable poema. Hernández era demasiado artista para caer en esa grosera trampa, y explotó muy bien las nuevas circunstancias del país para humanizar a su protagonista. Fierro no podía ser de ningún modo en 1879 el mismo matrero de 1872 como tampoco tenía Hernández el mismo modo de pensar en esos dos distintos momentos.

En torno a Fierro se mueve un mundo fuliginoso sin caracterización definida: es una multitud antagonista e informe sobre la que cae su venganza: oficiales, soldados e indios en el fortín; el negro del baile, el gaucho de la pulpería, la masa nocturna de la partida; una sola vez escribe un sustantivo propio de la irónica intención política como la deformación del nombre de Martín de Gainza, el ministro de Guerra de Sarmiento:

que iba a venir sin tardanza,
según el jefe contó,
un menistro o que se yo...
que lo llamaban Don Ganza (vv. 949-54)²¹

o alguna figura más dibujada para descargar su odio como el gringo «pa-po-li-tano» causa de su estaquada (vv. 847-70).

Cruz se apareja a Martín Fierro en los versos 1624-26:

¡Cruz no consiente
Que se cometa el delito
De matar así a un valiente!

Veamos despacio: el sargento «poleca» considera delito el cumplimiento de su misión porque con toda la simpatía que Fierro nos despierta era sujeto de «estado peligroso», como se diría en derecho penal, y el sargento como representante de una autoridad buena o mala tenía el deber de reducirlo; en consecuencia, Cruz es otro desertor cuya fisonomía e historia —salvo un episodio sentimental— en poco o nada difiere con la del protagonista:

Ya veo que somos los dos
Astillas del mismo palo (vv. 2143-44).

¿Qué objeto tiene pues este nuevo personaje? Ya vimos que Martínez Estrada lo llama «diabólico» por desconcertar la unidad del principal, pero también dijimos que nos parece una explicación esotérica y poco convincente. Hernández nunca opera por capricho ni deja cabos sueltos; el justificar su papel no es pues tan sencillo. Cruz no tiene otra acción que pelear junto a Fierro contra la partida; luego queda conio una figura inerte, y reaparece en la segunda para acompañarlo pasivamente tras de dos años sin presencia durante los cuales la indiada los tiene separados, y reaparece para morir de la peste. No caben, creemos, sino dos explicaciones: una literaria, convertir en diálogo con un deuteragonista el largo monólogo de casi 1700 líneas; otra, que diríamos psicológica, acentuar la soledad del gaucho —«leit-motiv» sordo y profundo que galvaniza toda la rapsodia— al privarle del único compañero fiel encontrado en el solitario camino de su tragedia:

en mi triste desventura
no encontraba otro consuelo
que ir a tirarme en el suelo
al lao de su sepultura (vv. 957-60).

Otra masa anónima, sin personalidades definidas es, en la segunda parte, la indiada de los pampas; el único que cobra cierto relieve personal es el indio con el que pelea Fierro hasta matarlo durante la imponente defensa de la infeliz cautiva.

El cantor calla y van a aparecer, como sabemos, dos nuevos personajes: la personalidad del hijo mayor queda anulada en su condición de presidiario; en la historia del hijo segundo colocó Hernández un personaje que, siendo incidental, cobran una dimensión de extraordinaria magnitud. Es muy posible que sea recuerdo de alguna persona real, pero la versión artística es insuperable en ese equilibrio de pintura entre un tipo humano miserable, zorro y ladrón quien al mismo tiempo se las echa de comedido, paternal y consejero. Vizcacha es el gaucho viejo, sedentario y derrotado que ha convertido su fracaso en una trama de vida urdida de bajezas, componendas y olvido, en miseria y alcohol; es un milagro del arte,

de esa mutación que el arte opera casi inconscientemente porque Hernández quiso darnos un tipo siniestro y repulsivo, más tratado de modo que, en última instancia, nos resulta luminoso y jocundo, es decir, está dotado de tal carga humana que fatalmente sentimos con cordialidad su miseria física y moral. Es uno de esos personajes que, por su entidad, su contorno, su filosofía utilitaria, su misma muerte blasfema, puede ingresar sin ningún reparo entre los grandes de la literatura universal. Sólo él es una historia independiente y vivísima dentro de todo el contexto narrativo.

Frente a Vizcacha, su irónico tutor, se opaca la personalidad del hijo segundo porque no es otra cosa que un juguete en manos del juez trapalón o del curandero, que busca sanarle su mal de amores, muestra de esa trascendencia mítica que señala que el gaucho necesita, aunque sea fiada, la más burda superchería.

Como el relato de Picardía —un Vizcacha joven, desaprensivo y de malos recursos sin la honra y simpatía del primero— forma, como hemos dicho, una suerte de novela picaresca en miniatura; los personajes de sus aventuras son más numerosos que en cualquier otro fragmento; como individuos están apenas abocetados: es una simple mención al ovejero de los malos tratos, como la del pruebista de Santa Fe (v. 2983) —el otro único topónimo que con Ayacucho figura en el poema—; durante su época de jugador sólo destaca como víctima al:

nápoles mercanchifle
que andaba con un arpiste
(vv. 3217-18)

para darnos otra caricatura de los gringos; no es distinto de otros oficiales en partida «el Nato» que lo toma entre ojos y lo enfrenta por causa de una mujer (v. 3301), como en nada difiere de otros el comandante que lo manda a la frontera; el más perfilado es el Ayudante al que se arrima Picardía; probable seminarista:

decían estaba aprendiendo
pa recebirse de fraile (vv.3755-56),

es de una extraña finura en ese ambiente bárbaro:

Muy delicado dormía en cuja,

y no sé porque sería
la gente lo aborrecía
y le llamaban LABRUJA

era el encargado del racionamiento y el tipo del «funcionario» astuto, tramposo y malversador:

y decían en los jogones
como por chocarrería
con La Bruja y Picardía
van a andar bien las raciones
(vv. 2777-80)

y el ladino hijo de Cruz demuestra cómo, en los sucesivos «bocaos» (v. 3831) llegaban miseras y diezmadas a la infeliz soldadura.

¿Será necesario agregar que en todos estos episodios nuestro cantor aprovecha más de una vez para insistir en su denuncia y lamentarse por la suerte del gaucho?:

y es necesario aguantar
el rigor de su destino
el gaucho no es argentino
sinó pa hacerlo metar (vv. 1371-72)

recuérdese que Fierro en La Ida ya había dicho:

porque al gaucho en esta tierra
solo sirve pa voto (vv.1371-72)

Poco cabe decir del Negro de la última payada; es el último contendedor de Fierro sin dibujo preciso y sin llegar siquiera a ejecutar su propósito de venganza.

En poema de tan recia masculinidad, la mujer tiene un papel pasivo, se encuentra en segundo o tercer plano y casi siempre evocado en lo pretérito. Esto no quiere decir que se la desprecia, al contrario: Fierro la elogia permanentemente; recuérdense los versos 685 a 708 de «La Vuelta»; no puede, aunque rudo, dedicársele madrigal con que Cruz recuerda a quien lo traicionó; y aun Fierro de la suya propia disculpa la caída:

Me dicen que se voló
con no sé qué gavilán,

Sin duda a buscar el pan
que no podía darle yo (vv. 1. 1053-56)
¿qué más iba a hacer la pobre
pa no morirse de hambre? (vv. 1. 1061-62)

cierto es que el motivo sentimental en ese medio se reduce a la unión precaria de los sexos, y es sintomático que el discurso del protagonista a sus hijos cuando llega el turno del amor hable del «corazón y de la mujer querida» (II vv. 4757-58), pero al aconsejar fidelidad no la fundamente en un principio ético sino de prevención y defensa:

siempre los ha de perder
una mujer ofendida (II° vv. 4761-62);

de cualquier modo, por el sexo en aquellos tiempos realmente «débil» siente respeto y compasión.

Mucho menos en el caso de Cruz porque la «pilcha» que le «enllenó el corazón» (vv. 1741-42) lo traiciona vilmente con el viejo Comandante y esto lo desilusiona para siempre:

Las mujeres desde entonces
conocí a todas en una.
Yo no he de probar fortuna
con carta tan conocida:
mujer y perra parida
no se me acerca ninguna (vv. 1741-46)

Naturalmente no tiene cabida en el feroz egoísmo del viejo Vizcacha:

Si buscas vivir tranquilo
dedicate a solteriar (vv. 2391-92);

es ducho en la materia y sin conocerlo imita al «ondoyante et diverse» de Montaigne, la mujer:

(...) tiene el corazón
como barriga de sapo. (vv. 2401-02)

Hernández con fina sutileza ha trazado, en ese medio primitivo tres versiones de varón con su acostumbrada síntesis de los tipos humanos: el generoso y el altruista, el desengañado, el azorronado egoísta.

Tenemos luego apuntes de una galería entre grotesca e infernal: la negra del baile (I vv. 1239-48); la china dueña de la toldería dueña de la cautiva (II vv. 1033-56); la mulata y sus viejas rezadoras en la historia de Picardía (II Canto XXI); sólo está mencionada y en un plano muy distante la viuda por la que padece de amores el hijo segundo.

Desde luego la figura femenina más perfilada y completa es la de la cautiva. Se acumulan sobre ella todas las desdichas posibles de sufrir en esa situación, pero nuestro poeta le otorga una entereza varonil al punto de salvar a su defensor en la lucha con el salvaje:

Le pegó al indio un tirón
Que me lo sacó de encima (vv. 1259-60)

y Hernández puesto en boca de Fierro, no puede por menos que entonar un canto a esa viril decisión de una mujer:

¡Bendito Dios poderoso!
Quien te puede comprender
cuando a una débil muger
la asiste en esa ocasión
la fuerza que en un varón
tal vez no pudiera haber (vv. 1249-54).

Frente a la sobriedad de otros episodios, el payador se demoró en éste recargando las tintas y subrayando por espacio de dos cantos (VIII y IX) y cincuenta y cinco versos el franco carácter melodramático del tema.

Sin duda es el momento culminante y heroico de su protagonista; es el «clímax»; la prueba es que desde ese momento o se esfuma del relato o sólo reaparece para asumir papel puramente didáctico de filósofo o de moralista:

Ya no puedo continuar
Permítanme descansar (vv. 1552-53).

De un modo o de otro, en primeros o segundos planos, Hernández es, a más de un admirable pintor de cuadros de movimiento, un magnífico retratista; no necesita demorarse en detalles ni dibujar fisonomías ni rasgos somáticos. La ac-

ción misma los plasma de un modo indeleble y aún los que en la densidad de todo el movimiento narrativo aparecen un solo instante sin volver a escena están cavados con tan enérgico relieve que resultan inconfundibles y de inolvidable recuerdo.

Si el *Martín Fierro* es testimonio de una época y brava protesta por sus males, le fuerza de los mismos podrá estar en las amargas reflexiones de Fierro, pero se transparentan mucho más en la asombrosa realidad viva de todos los protagonistas.

Y ése es el milagro del arte y ése es el secreto profundo de la verdadera poesía.

Capítulo V

Las soluciones formales

1

¿Qué es literariamente el *Martín Fierro*? Nos parece excesivo considerarlo una epopeya, falta el héroe conductor de la hazaña —un Eneas, un Rolando, un Cid, un Sigfrido— y falta el carácter en presagio o anuncio de toda una instancia heroica y cultural como puede desprenderse de *La Ilíada* o de la gesta de los *Nibelungos*. Poema épico es demasiado restringido o, en todo caso, denominación vaga ya que puede cuadrar a otras formas de expresión como el romance histórico o, en cierto modo, la fábula. Considerarlo novela, como quería Borges, no pasa de ser una de sus frecuentes paradojas.

El texto de Hernández es un fragmento circunscrito de la gran epopeya argentina todavía no escrita, y se llamaba rapsodia al fragmento de los grandes poemas homéricos cantados por los rapsodas; Fierro es ese rapsoda al que oyen religiosamente los gauchos en la enramada de la pulpería o en torno al fogón, y cantaba una historia desprendida, separada y exenta —la que correspondía a su drama— de la gran, la total epopeya de la patria.

Pensamos que llamar rapsodia al poema hernandiano —y siempre en este ensayo hemos tomado la voz poema en su sentido virtual de creación poética— no es aminorarlo sino por el

contrario, como bien lo merece, desde su alta jerarquía de dignidad clásica.

Formalmente la narración ofrece una alternancia bien marcada en todo su curso: a cada situación angustiosa de los personajes centrales o secundarios sigue inmediatamente la cruda denuncia de los males sufridos por el gauchaje; de este modo la protesta no aparece con la baja calidad de un panfleto sino imbricada o, si se prefiere, derivada de la viva y poética andadura del relato:

Males que conocen todos
pero que naides contó (I vv. 2815-16)

Nuestro autor para ese relato procede con una técnica que sin mucho riesgo pese a estar escrito en la década del '70 del siglo XIX bien podríamos calificar de «cinematográfica»; presentar un vasto cuadro de conjunto extraordinariamente dinámico y de pronto aislar, como en un primer plano, un momento, un instante aparte de ese conjunto.

Demos algunos ejemplos. En el malón de la indiada sobre el fortín en «La Ida»:

Se vinieron en tropel
haciendo temblar la tierra (vv. 546-47),

el verso 577 individualiza la refriega en el encuentro de Fierro con el hijo del cacique:

y pa mejor de la fiesta
en esta aflicción tan suma
vino un indio echando espuma
y con la lanza en la mano
gritando: «Acabau cristiando
metau el lanza hasta al pluma (vv. 577-82).

Un caso muy típico de esta técnica lo tenemos en la pelea con el negro en la milonga; descripta maravillosamente detalle por detalle cuando le da muerte rompe el cuadro con la intervención violenta y repentina de la negra:

En esto la negra vino
con los ojos como ají,
y empezó la pobre allí
a bramar como una loba.

yo quise darle una soba
a ver si la hacía callar;
mas pude reflexionar
que era malo en aquel punto,
y por respeto al dijunto
no la quise castigar (vv. 1239-48);

y obsérvese cómo para dar más realce a este primer plano cambia las cuartetas de toda la narración de la lucha por una décima independiente. También el entrevero con la partida está narrado con puntual exactitud; es un grupo compacto contra uno solo, mas, en algunos momentos, alguien se destaca de ese conglomerado amorfo y toma personalidad de primer plano:

A uno que una tacuara
había atado con una tijera
se vino como si fuera
palenque de atar terneros
pero en dos tiros certeros
salió aullando campo ajuera (vv. 571-76)

En «La vuelta», canto IV, al pintar con un conocimiento digno del mejor antropólogo las costumbres de los pampas: preparación para los malones, cuidado del caballo, temeridad, modo de curar, de hacer la guerra, etc. Hay una sextina con la que enfoca aparte y psicológicamente una aislada condición del aborigen:

El indio nunca se ríe,
y el pretenderlo es en vano,
ni cuando festeja ufano
el triunfo de sus correrías;
la risa en sus alegrías
le pertenece al cristiano (vv. 571-76)

Canto VI: la descripción de la peste de la que muere Cruz tiene una forma masiva:

Dentró una virgüela negra
Que los diezmo a los salvajes (vv. 803-804)

Pero de esa mortandad separa una que es todo un episodio autónomo, síntesis dolorosamente emocionante de la historia del país, es la sextina que entusiasmaba a Lugones:

Había un gringuito cautivo
que siempre hablaba del barco
y lo augaron en un charco
por causante de la peste;
tenía los ojos celestes
como potrillito zarco (vv. 853-58);

¿Se puede decir, sugerir más en menos espacio?

La pelea llevada a los últimos extremos de realismo y de asombrosa dinámica narrativa es la del rescate, pero también aquí ese movimiento acelerado y angustiante se detiene de pronto para darnos un cuadro estático de los personajes intervinientes al modo como la cámara suspende en un punto la filmación:

Tres figuras imponentes
formábamos aquel terno:
ella en su dolor materno,
yo con la lengua dejueira
y el salvaje, como fiera
disparada del infierno (vv. 1327-32).

Otra interrupción realmente singular aparece en la historia del hijo menor y Vizcacha; cuando el tutor se enferma, el atribulado pupilo cuenta que llamó a una *culandrería* quien diagnosticó un caso fatal por tener el viejo *debajo del brazo* un *tabernáculo* (vv. 2443-50), pues bien desde la puerta del rancho (vv. 2453) aparece un comedido, un *güey corneta* (vv. 2452) quien lo corrige advirtiéndole que lo correcto es decir *curandera* y *tubérculo*; se responde entonces airadamente:

No es bueno, dijo el cantor,
muchas manos en un plato,
y diré el que ese barato
ha tomado de entremetido,
que no creía haber venido
a hablar entre literatos (vv. 2469-74);

es la única corrección semántica de todo el poema y plantea algunos interrogantes ¿Quién contesta en esa forma? ¿el hijo menor o Hernández? La duda aparece con esa impersonalización de *el cantor* en el verso 2469, bien que se aclare en la estrofa siguiente:

Y para seguir contando
La historia de mi tutor (vv. 2475-76),

para que se entienda que es el muchacho el cantor en ese momento; ahora ¿qué se propuso el poeta con tan abrupto corte filológico cuando no lo ha hecho en otras ocasiones: *resertor*, *naides*, etc.? Desde luego sería pueril pensar que quiso advertirnos que le conocía las formas correctas de *culandrería* y *tabernáculo*; sospechamos que como al descuido y sin alegarlo en forma directa ni específica dijo a sus lectores y sobre todo a sus críticos –Mitre por ejemplo– mi poema es para dicho entre el buen pueblo que va a entenderlo y no *entre literatos*; ²² si esto es así, y no vemos razón para que lo sea, probaría una vez más el ingenio y la agudeza de nuestro poderoso escritor.

2

Metáforas absolutas no hay ninguna; esto es correspondencia lejana entre lo dicho y lo evocado, en este sentido la forma del Martín Fierro es deliberada y conscientemente la más lejana de cualquier solución barroca; todo es directo, claro nítido para la más elemental inteligencia. Lo que otorga a todo el discurso una magnífica elocuencia poética son las imágenes, comparaciones todas inspiradas en el medio rural donde se desenvuelve la rapsodia; sería necesario transcribirla íntegra pues casi no hay estrofa donde aparezcan con una cuidada y permanente voluntad de estilo. Ábrasela al azar y saltarán como chispas luminosas los indios

Salieron como maíz frito
en cuanto sonó un cencerro (vv. 539-40);

el pulpero del fortín, para tragar
tenía un buche de ñandú (v. 700);

La astucia de Fierro para no perderse le hace decir:

Soy pa rumbiar como el cerdo (v. 1601).

La negra del baile está retratada con cuatro líneas.

Y entró al baile muy tiesa
Con más cola que una zorra
Haciendo blanquiar los dientes
Lo mismo que mazamorra (vv. 1163-66)

La soledad en esta delicada sextina:

Bala el tierno corderito
Al lao de la blanca oveja
Y a la vaca que se aleja
llama el ternero amarrao
pero el gaucho desgraciao
no tiene a quien dar su queja
(vv. 1409-14);

Cruz explica como le duele el mal ajeno y dice:

Soy un pastel con relleno
Que parece torta frita (vv. 1697-98).

El mismo personaje evoca de este modo la belleza de la mujer que lo traicionó:

Era el águila que a un árbol
dende las nubes bajó,
era más linda que el alba
cuando va rayando el sol,
era la flor deliciosa
que entre el trebol creció (vv. 1771-76).

Para Cruz como cantor, las coplas

de la boca se me salen
como ovejas del corral (vv. 1889-90).

Los *puebleros* hablan mucho de los males del gaucho:

pero hacen como los teros
para esconder sus niditos
en un lao pegan los gritos
y en otro tienen los huevos (v. 2133-36).

El reflexionar de Fierro, antes de marchar al desierto, sobre los dones que Dios le otorgó al hombre le inspira estas imágenes de profunda belleza campesina:

Le dio claridá a la luz .
 juerza en su carrera al viento,
 le dio vida y movimiento
 dende el águila al gusano
 pero más le dio al cristiano
 al darle el entendimiento (vv. 2161-66).

Finalmente:

cada gaucho que usté ve
 es un telar de desdichas (vv.2309).

Sumaria antología sin movernos de la primera parte, en «La Vuelta», bastará con recordar esas notables y oportunas comparaciones zoológicas mediante las cuales Vizcacha ejemplifica cada uno de sus prácticos consejos. ¿Qué buen lector del poema no los recuerda?

La urdimbre literaria extrínseca es en consecuencia de una maravillosa sencillez, de una llana naturalidad. Pareciera como si no hubiera existido ningún esfuerzo ni meditación al escribirla. Es realmente prodigioso cómo Hernández desde su posición culta –articulista, maestro, legislador– pudo asimilar para verterlos con tan radical exactitud el tono y timbre de aquellos payadores de las campañas sin duda oídas durante su adolescencia, y filosofar de acuerdo con aquel sentir hondo sin oscuridades metafísicas, y encender el conjunto de un lirismo rural nunca desmentido con el mismo sentimiento de aquellos oscuros y errantes rapsodas en la pampa.

3

Métricamente el poema en sus 7210 versos no cambia ni una sola vez el octosílabo característico de la copia improvisada; exagerando un poco se podría decir que cada estrofa es una copia luego épica engarzada; es pues la medida común de la *improvisación oral*:

Y aunque yo por mi ignorancia
 con gran trabajo me explico
 cuando llego a abrir el pico
 ténganlo por cosa cierta:
 sale un verso y en la puerta
 ya asoma el otro el hocico.

Explica el poeta Cruz en el canto XI, estrofa 3 de «La Ida»; este fue el propósito estético indudable de Hernández. Por eso no manejó ninguna rima compleja de alcuña académica: la octava real, el soneto, el ovillejo, etcétera.

Como es sabido el noventa por ciento del texto está compuesto en sextinas con un verso libre –generalmente el primero– lo que le presta singular flexibilidad; se trata en rigor de una quintilla –por lo común rimada a-a-b-b-a a la que un pie más introductorio facilita su desarrollo; no es en consecuencia ni la sextina clásica de arte mayor ni de la quintilla, por ejemplo de *A buen juez, mejor testigo*; es una forma peculiar de nuestro poeta.

Incidentalmente aparecen otras soluciones: el enjuto con el negro (I-VII) están en cuartetas rimadas las líneas pares ya en forma consonante, ya asonante, y libres las impares, y, como apuntamos, utiliza una décima para la actitud de la negra no con la rima de la espine-la clásica sino dos quintillas fundidas en un bloque. Con rima muy peculiar y versos libres, el canto VIII de esta parte comienza con tres octavas, los cantos XXVII y XXVIII de «La Vuelta» durante la narración de Picardía, están redactados en redondillas; señalaremos que en el canto XI de «La Ida» hay dos estrofas (vv. 1957-1968) de manifiesto ritmo musical: lo que canta el guitarrero burlándose de Cruz en un baile; este ritmo es el típico de la seguidilla española, por ejemplo:

Las mujeres son todas
 como las mulas;
 yo no digo que todas,
 pero hay algunas
 que a las aves que vuelan
 le sacan plumas (...)

Mal podía dejar nuestro cantor el viejo romance castellano de tan noble prosapia y menos en un poema de tan fuerte naturaleza épica. Como sabemos –en la parte segunda– los utiliza en cuatro ocasiones: en el canto XI para actualizar la vida de Fierro desde su regreso del desierto; uno muy breve en el canto XX con el que entra en escena Picardía; otro más breve aún para hacer ingresar al moreno de la última payada y en el XXXI para reunir a Fierro y sus hijos antes de los célebres consejos.

Como se ve, muy pocas extralimitaciones al empleo normal de la sextina, y la mayor parte de ellas en «La Vuelta de Martín Fierro».

4

No corresponde a los límites y objeto de este ensayo entrar en pormenores técnicos con respecto a la lengua en que está escrito e' *Martín Fierro*, por otra parte asunto ya agotado por los estudios e investigaciones de Eleuterio F. Tiscornia. Es él quien ha dicho:

La lengua gauchesca, que ahora no vive ni actúa socialmente, persiste como expresión propia en los textos literarios. Nos queda, pues, un hecho histórico que, sólo en ese carácter, debe ser rectamente considerado y estudiado.²³

La base de esa lengua es el español que trajeron los conquistadores, esto es el castellano popular del siglo XVI; cuando leemos, por ejemplo, en Santa Teresa de quien sabemos escribía con directa llaneza: *ansi, mesmo, nadie, truje, medé ina, rancho*, etc. Nos parece estar oyendo la voz de nuestro cantor; a ese material semántico se unieron luego, en natural simbiosis, voces indígenas generalmente referidas a utensilios domésticos, a la fauna o a la flora: *bagual, cimarón, chaja, estaquiar, guacho, guanaco, jagüel, matz, matabo, naco, pulperia, reyuno, saguapé, tamango, vizcacha*, etcétera.

Fonológicamente aparecen los cambios vocálicos y la diptongación: *cáir, maistro, máiz* o las formas de diptongación en ie: *sorprende, compriende*, etc.; la acentuación final de los pronombres enclíticos: *grabenlo, azotándolo*; las formas de *e* por *i*: *menistro, polecla, medecina*, etc. O de *o* por *u*: *coyuntura, sepultura*, etc. En las consonantes, aunque muchas veces en el texto no están marcados ortográficamente aparecen el característico seseo criollo y el yeísmo: *güeya, gollite*, etc.; otras formas —dice Tiscornia— que acusan una manera de extrema rusticidad son: *refalar, amujar, rajido* por resbalar, amusgar o rasguído como lo son el uso de la *j* en reemplazo de *f* o *h*: *junción, fuerte, dijunto, projundo o juir, jedionda*, etc.; o el cambio de la *b-v* por *g*: *güeno, güelta*, etc.; por último desaparecen las consonantes implosivas intermedias *b, c, g, p*: *osequiar, conduta, inorancia, otar*, etc., o, fonación aún

persistente la caída de la *d* intervocálica: *amma-rráo, desgraciao*, etc. Como el sincopado *pa* de la preposición *para*.

Son estos, sumariamente, los rasgos más destacados, pero cabe una observación general en prueba, una vez más, del arte soberano del poema.

Hernández no forzó ni con mucho su lengua, no quiso hacer un remedo sino una versión lo más textual posible de aquel modo payadoresco; tomemos dos ejemplos en la primera y segunda partes cuando dice:

Yo quise hacerles saber
que allí se hallaba un varón;
les conocí la intensión
y solamente por eso
es que le gané el tirón
Sin aguardar voz de preso (I vv. 1517-22).

O, si no:

Me hiqué también a su lado
a dar gracias a mi santo
en su dolor y quebranto
ella, a la madre de Dios,
le pide, en su triste llanto
que nos ampare a los dos (vv. 1141-44)

estas doce líneas — y como éstas hay muchas — son español puro y, sin embargo, por el aire, el tono, el vocabulario no disuenan como cultas en la boca de Fierro.

Si por el contrario tomamos alguna redondilla del *Fausto*:

Allí está ufana la flor
Linda, fresca y olorosa,
A ella va la mariposa,
A ella vuela el picaflor (v. 1141-44)

en la comparación de los destinos de la flor y Margarita se nota — y no es el único caso — una subreplicia intromisión culta de del Campo en la voz del Pollo que narra la ópera.

Tal es el valor lingüístico de Hernández: desarrolló sin renuncios y una extensa melodía gauchesca impregnada de sus modos, su timbre, su genio, pero dejando exenta y clara la inteligibilidad del texto en su profundo contenido histórico y humano. Por eso el *Martín Fierro*, aunque naturalmente

pierda algo de su gracia, ha podido ser trasladado a las lenguas más alejadas de su textura: el inglés, el árabe, el chino.²⁴

Su canto centenario se lee hoy en veintisiete idiomas del mundo, y él lo sabía:

Más que yo y cuantos me oigan
más que las cosas que tratan,
más que los que ellos relatan
mis cantos han de durar. (II vv. 97-100)

Conclusión

Circula por todo el *Martín Fierro* desde el primero al último verso una línea roja de alcohol y de sangre; el payador no escatima ningún momento de horror y de miseria, de sufrimiento y de angustia. ¿Por qué entonces no produce ese desagradable sabor, ese desasosiego que nos deja el melodrama? Sencillamente porque el poema está tocado por el «*quie divinum*», tiene ángel, tiene ese misterio purificante que el creador pone de modo incons-

ciente asistido por una fuerza trascendente e inapalable a la que, sin saberlo, no puede negarse.

Esto no quiere decir que escriba, sin saber lo que escribe, al contrario, lo sabe muy bien, pero lo sabe por ese impulso superior que guía su mano y estimula su inspiración.

Y el estímulo llega por el impulso de acicates vivos y ardientes: su mundo, su tierra, sus hombres; por eso la voz es clara y vibrante, es nítida y persuasiva. Por eso la entendieron primero los rudos paisanos de la llanura y por eso al fin, lograron entenderlo las academias y los eruditos.

Poema de un ciclo ya cerrado, perdura y perdurará con el encanto mágico de su poderosa evocación, esa evocación que nos llega intacta a través del más luminoso de los caminos: el de la verdad y la poesía. Y esa verdad y poesía no morirán mientras existan, en la patria de Fierro, seres que sientan el latido de la tierra y el dolor de sus hombres.

Transcripción: Estefanía Quevedo Lusby

Revisión: Soledad Castresana

NOTAS

1 Lo atestigua Cunningham Graham en *El Río de la Plata* «El gaucho». El viajero inglés la visitó hacia 1870.

2 Buenos Aires desde setenta años atrás.

3 «Sarmiento», en *Nosotros*; Buenos Aires, julio de 1918, págs. 332-35.

4 Sabemos muy bien que hoy determinadas corrientes ideológicas –respetables como todas– consideran a esta campaña como un bárbaro «genocidio»; acaso no se tenga en cuenta que una guerra es una guerra y que de haber vivido las angustias de las poblaciones sureñas –robo, homicidios, raptos, producto de los malones– la opinión subjetiva acaso no fuera tan tajante.

5 Acaso esta nómina debió integrarse con Groussac, el gran maestro francés asimilado, cuya energía crítica sin paliativos fue para muchos, y al mismo tiempo, estímulo y reparo.

6 En *Hernández, poesía y política*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973, pág. 31.

7 ¿Acaso un atisbo de tuberculosis? No lo sabemos; se ha hablado, incluso, de vómito de sangre. Su robustez conocida posterior, lo desmentiría.

8 Artículos de *La Prensa* de marzo de 1964, octubre 1966, enero 1967 y septiembre 1968.

9 Supe, después de escritas estas líneas, que tal era la tesis sostenida por Vicente Rossi en sus *Folleto Lenguaraces*, y aún señaló en el texto rasgos abrasileñados.

10 No sé por qué se me ocurre que la llamaríamos «hipótesis del hotel» tiene un fondo de ingenuo nacionalismo al propiciar la idea de que el libro tan radicalmente criollo y popular «no debió» o no pudo haberse escrito en tierra extranjera brasileño-uruguayo. No sería la primera ni la última vez que el «chauvinismo» lleva a estas exageraciones.

11 No entro a considerar si Hernández abjuró o no de sus ideas de doce años atrás en esta su actitud profederalización; la polémica al respecto es muy viva, pero nosotros estamos haciendo bibliografía objetiva y no política. Por otra parte y sin entrar a juzgar, es natural que un hombre de tan afanosa

vida a quien ahora se le ofrece un ambiente de paz no se decida a sostenerlo.

12 El libro fundamental del escocés: *Investigación sobre la naturaleza y las causas de la riqueza de las naciones* es de 1776, pero como dice Charles Guide va a asegurar a la escuela inglesa, durante cerca de un siglo, absoluta preeminencia. *Curso de E.P.*, París, México, Librería de la Vou de Ch. Bouree, 1920, pág. 11.

13 Estos versos han sido analizados con su habitual perspicacia por nuestro investigador Emilio Carilla en su artículo «El programa social de J. H.», aparecido en *La gaceta*, Tucumán, 10 de marzo de 1986.

14 Copio de las partes argentina y uruguay que editó las «Publicaciones del Liceo de España» (Buenos Aires, 1943, pág. 137).

15 Lo deduzco por los versos 773-74 de «La Ida». Cuando Fierro protesta por no cobrar su paga el comandante le dice: que no era el tiempo de Rosas / que aura a naides se debía.

16 Para este tema confr. A.B.C. «Ética y estética en los consejos de M.F.» en *Ensayos sobre literatura popular argentina*, Buenos Aires, Americanas, 1981, págs. 82-113.

17 DIFRIERI, Horacio A., «La geografía del Martín Fierro» (Separata de la revista *Logos*. Buenos Aires, N° 12, 1972, págs. 5-31. Con precisa ilustración cartográfica).

18 Cap. VII, pág. 163. Buenos Aires, Otero, 1916.

19 «La estilística de la soledad en el Martín Fierro» en: *Ensayos sobre literatura popular argentina*. Ed. cit. Pág. 20).

20 En su importante exégesis *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* T. I, págs. 71-86, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme N° 44, 1948.

21 El desprecio es total; todavía no ha cometido ningún delito, pero frente a ese ignorado personaje ya se considera matrero.

22 Incluso la palabra *literatos* queda un poco absurda en boca de un mozo gaucho hijo de Fierro.

23 Advertencia Lingüística de la edición de Martín Fierro a su cargo de la Editorial Losada. Buenos Aires, 1939, pág. 17.

24 Hermosa edición, ilustrada del Instituto Nacional, de Tr. y Edic. en Taipex, Taiwán. Versión realizada bajo la dirección del Dr. Alberto Gómez Farfás asistido por el Rev. Dr. Alberto Chao y revisado por el Rev. Dr., Juan B. Kao. Prólogo de Ernesto J. Gonzáles del Solar, 1982.