

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» *Discusión* (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 gauchopolíticos 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 descrito 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 descrito 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».