

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 Vandra (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 éllo 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.).