

alce broncamente su protesta de modo más directo: siempre surgirá su verdad de hombre, su presencia física, fuera del paraíso iluminista. En esa fidelidad difícil, imposible de humillar, el canto de Fierro va revelando zonas que el periodista y el político Hernández no había vislumbrado. Y es entonces cuando la voz del cantor que se vuelve elegíacamente hacia su pasado divisa otro horizonte que le obliga a gritar la verdad, consciente de los riesgos que ello significa (*Deshaceré la madeja / Aunque me cueste la vida*). Lo que en el canto comienza por ser conciencia de sí y revelación de sus vicisitudes, emerge pronto a un mundo más vasto. Sin que la experiencia se anonimice ni se ciegue el sentimiento, las venas de su doliente intimidad se abren a las de todos y es su sangre la sangre del Cordero, la que corre por esos seres sin historia, sin nombre, sin hogares ni tumbas en los que se esconde junto a su idescubierta riqueza humana una tensión sobrenatural, presencia y certidumbre de cosas celestes que se afirma en ese mirar encariñado y constante a las estrellas.

Poseyó Hernández una agudísima conciencia de autor que se revela incluso por la manera en que sabe ocultarse. Martín Fierro canta ante su auditorio, pero por detrás está el artista que organiza y funde elementos lingüísticos diversos y logra vincular los hechos inmediatos con estratos muy arcaicos en función de un canto nuevo. Desde la iniciación del poema, mediante recursos ceremoniales y dramáticos, el payador incorpora el auditorio a su propio recuerdo y, mediante una gama muy amplia de recursos parenéticos, reclama su participación cuando intuye un distanciamiento. El oyente o el lector queda atrapado en el fluir del canto. Hernández se muestra capaz de abarcar el mundo y sus criaturas con esa mirada «ardua y fecunda» que Bertold Brecht exige para las imágenes poéticas vinculadas fielmente al hombre. Si bien surge en el *Martín Fierro*, y muchas veces con hondísimo desgarramiento ontológico, el ciego mandato de la *suerte* o de la *fatalidad*, su fuerza irrevocable no enajena ni atenúa las inmediatas responsabilidades humanas, personales y sociales. Son jueces, jefes con estancia, comandantes, pulperos, alcaldes, quienes *enriedan* esa madeja que el gaucho, a pesar de su *inorancia*, alcanza a desovillar.

Seres concretos, fuerzas históricas y no entelequias imponen castigo y esclavitud al gaucho. La escritura de los vencedores siempre volatiliza o embellece épicamente la expoliación de los vencidos. La mala consistencia social se disfraza de heroísmo o simplemente se afana en borrar las huellas de la sangre. Hernández ataca esa suerte de debilidad mnemónica de la historia. Su *Martín Fierro* evita que la culpa se esconda en ríos subterráneos. Hernández se esfuerza en individualizar al gaucho, quiebra su inercia, dándole conciencia de su situación. El poeta

va descubriendo sin atenuaciones los intereses que lo cosifican, pero mira también su extremo exilio en una trágica dimensión universal. En la primera estrofa del poema se habla del hombre y no del gaucho. Lo esencialmente doloroso de la obra se levanta así, a la vez, como materia contemporánea y como alegoría. No cabe sino constatar el fuerte sentido actual que varias generaciones de argentinos han percibido en el *Martín Fierro*, en la misma medida en que, transfiguradas, subsisten en el país zonas dolientes y las mismas injusticias que ya Hernández llamara *miserias viejas*. No son, pues, pequeñas anécdotas, situaciones limitadas e inconexas las que se manifiestan en el poema, sino un horror más explícito e intenso que aparece siempre vinculado a lo infernal y que acosa bruscamente al lector sin permitirle distracciones ni huidas sentimentales. La obra busca escandalizar, no divertir. El contrapunto frente al mensaje de *Martín Fierro* se ubica así en las dimensiones más recónditas de nuestro existir y a la interpretación sin fantasmagorías del país que amamos y sufrimos.

Tanto el *Martín Fierro* como la poética que lo fundamenta constituyen una transgresión contra el orden intelectual del ochenta. Sus personajes y los conflictos que afrontan se integran patéticamente y en notoria disyunción con los valores característicos del grupo social que somete al gaucho. Tampoco la escritura de Hernández es coextensiva con la situación histórica y cultural del ochenta. Desde el lenguaje asume la conciencia del grupo social cuya opresión exhibe. De haber aceptado volcar los contenidos del poema a la literatura de su época, su idioma estaría ahogado y la interdicción que pesaba sobre el gaucho hubiese llegado a la palabra. Por eso *Martín Fierro* se parece tantas veces a un ruego o a una ceremonia de salvación.

Ofrece una extrema dificultad situar a *Martín Fierro* dentro del marco conceptual y la *Zeitgeist* de su época. Pese al dramatismo candente, inmediato de su contenido y a su invención poética, se lo percibe fuera de la modernidad. Al mundo urbanizado opone Hernández una existencia libre, a veces salvaje, abierta a la inmensidad; al progresismo iluminista, la inalterabilidad de unas pocas nociones esenciales y la condición sagrada del hombre; a la ostentación y la lucha por el lujo y el poder material, la austera sencillez del gaucho (*Ansí no se sobresalten / Por las cosas que parezcan*). Esas vidas siempre al borde de la muerte, tocadas por una intensa religiosidad, parecen, en su dolor, ofrecer una respuesta a la crisis del sentido escatológico del existir, característica de un escepticismo que preanunciaba la náusea y la nada. Al entusiasmo por el saber científico, Hernández opone un saber asentado en la memoria y forjado en la experiencia (*Porque esto tiene otra llave / Y el gaucho tiene su ciencia*); al intelectual (el *liberato* que in-

terrumpe pedantemente el relato del Hijo Segundo) lo enfrenta con el cantor y su burla es sutil. Frente al cosmopolitismo del ochenta y el auge mercantilista, Hernández ve crecer su fervor nacional y aun su regionalismo. La mundanalidad y el brillo que Buenos Aires se afanaba en conseguir destacan más lo huraño del poeta y su poema. No es menos marcada la antinomia entre la angustia ontológica que el texto expresa y el optimismo decimonónico.

Estas diferencias, que podrían ampliarse hacia otras direcciones, ayudan a comprender por qué la *intelligentzia* oficial del ochenta o no prestó atención alguna al *Martín Fierro* o la miró como una obra desgajada del entorno, vieja, melancólica y populachera. Todo esto se lo deja entender con suficiente transparencia aun a través de elogios que no logran velar cierta condescendencia paternalista, o se lo dice con crudeza, como ocurre en la crónica del *Anuario Bibliográfico* (1880), que califica al poema de «epopeya de crímenes puestos cuidadosamente en relieve como hechos heroicos». Martín García Mérou, el crítico más activo y a la moda del ochenta, es suficientemente explícito y parece hablar por todos los jóvenes de entonces: «Cuando llegó *Martín Fierro* [evoca en 1886] ya no halló público verdaderamente entusiasta entre la juventud estudiosa y tuvo que buscarlo en los hogares de la pampa, llegando a ser pronto una verdadera Biblia campesina que se lee en torno del fogón de las estancias y que hace palpitar el corazón de los bárbaros ingenuos que la escuchan...» Tal el juicio de quien no vacilaba en manifestarse como vocero de «una generación ardiente y vigorosa» que estaba echando «las bases de lo que será un día nuestra literatura». De ninguna manera desearía atenuar los méritos de García Mérou como crítico, que son muchos, pero sí subrayar a qué abismos de error puede conducir el entusiasmo de quien no veía a su alrededor «sino trabajo y agitación mercantil, cotizaciones de bolsa, compras y ventas, agiotajes y querellas jurídicas» o proclamaba orgulloso: «el chiripá ha sido sustituido por el frac; la bota de potro, por el calzado de Galoyer...» Nadie podría entonces ni ahora sostener una suerte de fetichismo costumbrista que violase las reglas inevitables del «sistema de la moda», pero sí es lícito subrayar lo que García Mérou no alcanzó a ver. Mientras sus *Poesías* o su novela *Ley social* son hoy libros puramente documentales, *Martín Fierro* es un texto vivo, porque Hernández realizó una obra de insólita belleza sin limitación alguna, ni siquiera por la anticuada fruición de estar de moda que suele frustrar a tantos artistas. Fue más perspicaz y más visionario Juan María Gutiérrez, quien, en una página intensísima de su *Juan Cruz Varela*, supo prever cuál era el destino de la literatura gauchesca, lo que hoy vale tanto para el *Martín Fierro* como para *Don Segundo Sombra*: «... los argentinos,

sin excepción de uno solo, amamos todo y comprendemos la llanura y las costumbres *sui generis* de sus pobladores.» Cualquier dogmatismo es estéril en literatura, pero aún lo es más aquel que excluye a su propia tierra como tema poético.

Un hiato profundo se abre entre la poesía de José Hernández y la de su época. El evasiónismo de los escritores cultos porteños presionaba y desfiguraba el mensaje, aunque éste se aplicara a la temática gauchesca. El *Lázaro* (1869), de Ricardo Gutiérrez, publicado solamente tres años antes que *El gaucho Martín Fierro*, se aproxima al poema de Hernández por su simpatía hacia el gaucho, pero se aparta tajantemente de él por su sensiblería byroniana, por su desubicación estetizante, que lo lleva a levantar castillos en las márgenes del Paraná y a imaginar al gaucho combatiendo contra monarcas y señores feudales, coartada ciertamente cándida que soslaya un crudo e inmediato drama social. José Hernández, en consciente disidencia con la cultura de su tiempo, se acerca a una Hispanoamérica bárbara, no afrancesada, fuertemente unida a su expresión lingüística, afinada y particularizada en un proceso de tres siglos. No desfigura rousseaunianamente al gaucho. Sus personajes desafían, se emborrachan, trampean, son abandonados por sus mujeres, desertan, matan y enfrentan a la ley. En ningún momento aparecen idealizados, lo cual coincide con lo que el poeta manifiesta en su carta a Miguens cuando declara su voluntad de pintar al gaucho «con todos los juegos de su imaginación, llena de imágenes y de colorido, con todos los arranques de su altivez, inmoderados hasta el crimen...» Hernández afianza la impresión de veracidad mediante dos actitudes coincidentes: no diluye el significado en un sistema exterior de referencias históricas o ideológicas, y evita que la fuerza del mensaje se disgregue en el paisajismo o en las notas sentimentales. Los sucesivos relatos o argumentos recrean nítidas experiencias que en su conjunto dan testimonio carnal del languidecimiento y la muerte del gaucho. No tienen el sabor romántico de la aventura. Son acontecimientos revelados en su desnudez por distintos personajes, cada uno de los cuales muestra la coincidencia entre su expresión y sus particulares vicisitudes y sentimientos.

Hernández no es un observador privilegiado, sino un ordenador relativo y casi siempre oscuro. Mediante su omisión, mucho más perceptible en la *Ida*, logra una perspectiva sin fracturas ni líneas divisorias. A través de las distintas versiones entrecruzadas o sucesivas de una misma realidad consigue proyectar un sentido total. El interés del *Martín Fierro* no surge de la amenidad de su asunto, sino de una reiteración de acontecimientos revelados por voces diferentes que humanizan así la experiencia. La observación es más rica que el juicio y el mundo del

poema se constituye mediante recursos lingüísticos muy matizados que no excluyen el manierismo y la aprehensión casi delirante de situaciones (la llegada de Fierro a su hogar destruido, la muerte de Cruz, la soledad del Hijo Segundo frente al cadáver del Viejo Vizcacha). Y así, tampoco nosotros miramos abstractamente el fluir del mensaje y logramos casi siempre *estar* en él, tan relativos y oscuros como el creador del poema.

Sin inscribirse en ninguna de las grandes corrientes literarias de su época, a contrapelo de la moda y lo novedoso, logró Hernández una obra de originalidad agresiva. Texto huidizo, desconcertante, como lo fue el *Quijote* para su época. Al configurar la inaprehensible materia del canto en una *relación* o *argumento*, su escritura retiene todo lo real y todo lo imaginario de unos seres tan inaccesibles como el desierto que cabalgan errantes. Conserva además esa dimensión misteriosa que, en algunos momentos, convierte al *Martín Fierro* en una fantasmagoría universal de dimensión visionaria.

Hernández, como lo hará Ricardo Güiraldes en la elaboración de su *Don Segundo Sombra*, presta oídos atentos al habla de la gente (palabra que se reitera con expresiva insistencia en el poema), vislumbra certeramente la debilidad del andamiaje ideológico positivista y va encontrando un principio de cohesión para su obra en la medida que prescinde de las ideas comunes y de los prejuicios de sus contemporáneos. No participa de la predilección por lo más nuevo e inmediato, sobre todo si llegaba de ultramar, tan característico de la era de «orden y progreso». Lee ávidamente libros universales cuya diversidad asombró al penetrante Nicolás Avellaneda; profundiza y recuerda lo más rico y expresivo de la literatura española: Cervantes, Quevedo, Góngora, Fray Luis, la picaresca, Garcilaso, Calderón, y esto solamente por mencionar aquellos que de alguna manera surgen transfiguradas con maestría en el *Martín Fierro*. Margina la moda y la ideología oficiales para atender a lo más bello de nuestra herencia literaria y a la lengua viviente, para compenetrarse de una sabiduría universal y aprehender, con identificación humana profundísima, la sustancia humana del gaucho.

Hernández se acerca a las vivencias secretas de su pueblo y abarca al mismo tiempo valores de orden trascendente y lo profundamente peculiar de los argentinos. Algunas de las imágenes primordiales del *Martín Fierro* rebrotan así, a través de las transformaciones exteriores del país, como rasgos nuestros: el pudor viril, la amistad entera, la inmensidad de la llanura hundida en el alma, la capacidad de resistir tericamente a la opresión, el estremecimiento de la libertad, la voluntad de ascender hacia una intelección sagrada del universo. Este repaso empo-

brece la complejidad de los signos que en el poema constelan lo argentino. Cada oyente, cada lector, reclama la libertad de elegir los suyos.

El poema está constituido por una serie de biografías imaginarias. Las de más relieve son las de Martín Fierro, el sargento Cruz, los dos hijos de Fierro y Picardía, el hijo de Cruz. Cada una de ellas sigue una línea de acontecimientos que se desenvuelven en forma sincrónica. Desde el punto de vista del desarrollo, sus vínculos son muy diversos, pero, en lo esencial, el encuentro y la separación marcan siempre esas vidas errantes. Entre Martín Fierro y Cruz hay un nexo de convergencias; entre Cruz y Picardía, de divergencia; entre Martín Fierro, sus hijos y Picardía, de convergencia y divergencia. Aunque los hechos simultáneos, dada la linealidad del discurso, sólo pueden ser presentados en forma sucesiva, Hernández, mediante recursos de distorsión y recomposición, alcanza a iluminar desde el tiempo del poema el tiempo vital de los protagonistas.

Mencionaré siquiera un ejemplo de cada uno de estos recursos de la trama del *Martín Fierro*, entre los muchos que, con espontaneidad aparente, señalan el ajuste expresivo del poema. En algunos casos, nuestra visión coincide con la del protagonista cantor o narrador; nos enteramos de los hechos a la misma altura y recomponemos con iguales datos los lazos de simultaneidad. El relator, aunque sabe más que el personaje-protagonista, no lo revela. Tampoco agrega datos que los personajes no tengan. Ni la identidad del Moreno ni la de Picardía se anticipan. Solamente se las descubre al final de sus apariciones. Picardía, en su relato, es fiel a la ignorancia que se mantenía en la historia acerca de su padre, y la *anagnorisis* se retarda hasta el momento en que se entera de que es hijo de Cruz. Lo sabemos al mismo tiempo que los demás personajes y recomponemos la fábula de la misma manera que ellos.

En cuanto a la distorsión en las relaciones sucesivas, utilizada con menos frecuencia, recordemos el episodio de la lucha con el Indio en *La vuelta*. A fin de acentuar el interés narrativo, Hernández posterga el encuentro y la explicación de los hechos. El canto VII concluye con la visión del Indio y de la Cautiva (*Cauteloso me acerqué*), y todo el canto VIII, relato en segundo grado de la historia de la Cautiva, se separa de su continuación en el canto IX. Existe una transgresión al orden de la historia, pues lo que se cuenta sobre la Cautiva es posterior a la pelea que todavía no se ha iniciado (*Más tarde supe por ella*), motivo por el cual debemos reconstruir prospectivamente de la historia y, además, dado que el relato de la Cautiva explica, en uno de sus momentos, la escena ya presentada, debe operar también una recomposición hacia el pasado. La falta de isocronía entre el canto y el enunciado se

manifiesta en el *tempo* peculiar de cada pasaje, lo cual influye también en la densidad expresiva. La huida del fortín o el regreso con la Cautiva son de una estructura apocopada; se acortan en comparación con el tiempo real de los acontecimientos; el momento que precede a la payada con el Moreno, en cambio, se dilata litúrgicamente. En todos los casos, Hernández ajusta el ritmo del enunciado a la necesidad interior del poema. La transparencia con que logra estos pases mágicos y el pulso con que evita retorcimientos en los hilos finísimos del *botón de pluma* corroboran la conciencia artística de Hernández. He aquí esa «relación oculta y remota» de que el poeta habla en su carta a José Zoilo Miguens. Aunque la mencione como compensación a «todas las imperfecciones de forma» propias del arte de los gauchos, la ambigüedad resulta frágil y, en todo caso, valora la audacia creativa del autor. Karl Vossler, al advertir cómo muchos admiradores del *Martín Fierro*, seducidos por «la fresca vitalidad del poema», suponen en el autor y en su héroe una ingenuidad que no poseen, destaca la «nítida conciencia artística de Hernández» (*La vida espiritual en Sudamérica*, 1935), bien perceptible por cierto en la carta a Miguens ya recordada.

Si Hernández declara su ambición de presentar al gaucho «lo más fielmente» que le resultase posible, no podía limitarse al retrato novelesco ni a acusar su situación histórica. Necesitaba también profundizar el hondo vínculo con lo que llamó su «fisonomía moral». Los preludios, la payada con el Moreno, el canto del Hijo Mayor no son ilustraciones desde fuera del poema, sino su centro mismo. No cabe, pues, aceptar puntos de partida ni puntos de llegada incommovibles en el texto. La *junción*, la ceremonia, la *fiesta* es incesante y comienza o concluye desde ángulos no necesariamente armónicos con el orden de la escritura.

El poema, centrado en los cinco relatos básicos de Fierro, Cruz y sus hijos, se va ampliando constantemente por apariciones enriquecedoras. En la confesión del Hijo Segundo se incorpora a través de su propia voz y de una serie de relatos de segundo grado su tutor, el Viejo Vizcacha; en la voz de Fierro cobra vida el personaje de la Cautiva; el Moreno surge, en la payada final, dramáticamente personalizado. Otras criaturas, como Barullo, la Bruja o el Ñato «enriedista» alcanzan a mostrar, en sus instantáneas apariciones, una humanidad propia. Hay todavía otro grupo de seres anónimos, simples actantes (jueces, milicos, curanderos, jefes, pulperos, comandantes) y un último orden de personas señaladas aún más vagamente («un amigo mío», «otro», «un amigo viejo», «un fraile», «un tonto»). En este minucioso retablo alcanzan a verse todos los representantes del mundo que rodeaba al gaucho.

Algunos personajes sin mayor caracterización se repiten. Las tías,