

formista. La misma libertad de sus narraciones introduce un desorden. Sus significados se diseminan por toda la trama. El mensaje se sitúa en una zona abierta, en ese más allá (*metá-fora*) donde los signos se vuelven mediadores de sus revelaciones inesperadas. *Martín Fierro* provoca una lectura en vilo y descubre el azaroso límite de la antiepopéya. Va desde la centellante contemporaneidad de la voz (su aquí, su ahora) hasta el discurso como carnalidad (*Pues sólo no tiene voz / El ser que no tiene sangre*) y como memoria. Ir hacia el *Martín Fierro* por el camino de la picaresca, palabra que mora en la historia, supone estremecer la placidez inofensiva de los museos filológicos donde los metalenguajes, como las telarañas, velan la muerte de los textos. Entre el *Lazarillo de Tormes* (1554), impreso hacia los mismos años de la fundación de Buenos Aires, y el *Martín Fierro* media un espacio histórico de más de trescientos años que se supera en el espacio literario de la obra de Hernández.

Si la picaresca le permite a Hernández abrir novelescamente su obra y no diluir la veracidad de su contenido, muchas veces acudirá a las notas ya resueltamente oscuras de lo grotesco para subrayar aún más el carácter infernal de la vida del gaucho. Su mirada escrutadora penetra esas zonas macabras, torturantes, donde sus criaturas se sienten ahogadas hasta el delirio y la locura. Lo grotesco extrema la trágica tensión del poema. Con notas francamente repulsivas ahoga escapatorias hacia la caricatura cómica o hacia la idealización retrospectiva aparentemente opuestas, pero en esencia coincidentes con el propósito de diluir la angustia de la obra. Hernández acerca a lo repulsivo: la cueva tenebrosa del Viejo Vizcacha, los cadáveres insepultos, la sangre y el barro, los cepos donde se doblega al *indino*, la mugre y la miseria del fortín, la peste y las torturas de los infieles, las tripas y osamentas de hombres y animales, la cárcel donde uno de los hijos de Fierro paga culpas ajenas. Rompe círculos de inviolabilidad urdidos por la historia concreta y respetados por la bella literatura. Lo grotesco, dentro de una ceñida correspondencia con su expresión en Goya y en la escritura española de los siglos XVI y XVII, posibilita a Hernández, mediante tonos negros y grises, remover profundamente lo que siempre conlleva de abstracto la linealidad del lenguaje. Pone en primer plano lo impuro, lo maléfico, lo nauseabundo, y borra de la lengua los sedimentos decorativos y agradables, procedimiento éste en el cual *Martín Fierro* está muy próximo a los cuadros de suciedad de *El matadero* y al *pathos* trágico de *Facundo*.

Si a través de las vicisitudes extremas de la persecución, el encierro, la tortura o la muerte, alcanzan Fierro y los suyos las cimas de lo sagrado, no por eso el poema ofrece escapatorias para los responsables

y beneficiarios reales y próximos de tanta inhumana aflicción. Bueno es fijar concretamente esos límites. El que el hombre sea el lobo del hombre no es precisamente lo que lo lleva a Dios. Hernández pone cerca, sin distanciamientos salvadores, el horror y la culpa. Y hay así una homogeneidad esencial entre su rompimiento estético con una escritura repetitiva, como cegada por signos culturales y distantes, y esa grotesca reivindicación de las heridas, las lágrimas y el martirio del gaucho.

A la infamación de sus condiciones morales y espirituales como pretexto para sacrificarlo en el fuego prometeico del orden y progreso, Hernández opone la cualificación y la individualización sutiles de sus criaturas capaces de ardor, esperanza y heroísmo. La voz del payador derrota la escritura y la oratoria infladas de palabras sin sangre, y resuena salvaje, cruda, imprecatoria, blasfema, abierta al contrapunto incesante. No hay conclusión posible para el canto. Cualquier final hubiese sido equivalente a la paz o a la derrota. La voz del cantor quiere, como los fantasmas de Macbeth, agitar los sueños de los culpables con sus sombras inmortales. La sustracción semántica a las posibles salidas novelescas y a su consiguiente disolución en el olvido, convierten a Martín Fierro en criatura supra-histórica y proyecta una dimensión que constituye a la obra. Deja el mundo delimitado por los hechos para abarcar el mundo removedor de los significados, válidos éstos tanto para 1872 como para hoy y para siempre. Entonces la obra se corporiza, alcanza a personalizar al gaucho y a darle un nombre y una morada espiritual. Cumple así Hernández la misteriosa misión del poeta, tan insustituiblemente percibida por Shakespeare: «... and gives to air nothing / A local inhabitation and a name» (*A Midsummer Night's Dream*, 1, V, 14).

En el mismo momento en que se nos imponen la extrañeza y el desconcierto frente al poema, éste comienza a revelar su transparencia. Sus signos más secretos, sus zonas de expresivo silencio, su ruptura semántica, recuperan entonces su pobreza y hablan de otra manera. Esa otra manera es muy antigua (vitaliza ceremonias arcaicas de una lejanísima primavera poética, ritos de iniciación nacidos de los héroes que salvó la palabra), y a la vez de hoy, de todas partes. Universalidad y personalidad, primitivismo y refinamiento artístico, se unifican en una creación de prodigiosa singularidad, que de pronto con un solo diminutivo (*Como arbolito que crece / Desamparado en la loma*) crea el misterio lírico para arriesgar luego un giro apocalíptico o una seca anotación o descubrir la unidad entrañable que, en síntesis extremada, vincula en dos núcleos—*pelegrinaciones, soledades*—el sino de las criaturas del poema y la realidad inabordable, última de nuestro estar

en el mundo. Porque, en definitiva, como siempre sucede con las obras que burlan el tiempo, el poeta recoge antiguas banderas calcinadas y las levanta hacia el aire infinito.

Martín Fierro nos enfrenta críticamente, en una dimensión esencial, con una Argentina cuya complejidad y cuyo ímpetu se religan con los significados explícitos o latentes del poema. El argumento o las anécdotas pueden ocultar lo menos ostensible de su mensaje. Una inteligibilidad totalizadora puede acabar por sustituirlo. La historia de Fierro, con ser la parte fundamental del cantar gauchesco, es sólo el centro de una constelación cuyos componentes, aun los más escondidos, se revitalizan entre sí y suscitan un desplazamiento imaginativo hacia el contexto. El poema se abre siempre a varios niveles de lectura: el relato del hijo mayor puede, por ejemplo, mirarse como el último grado del exilio y asociarse a otras alegorías sobre la cárcel (las de Calderón o de Dante, por ejemplo); puede reducirse al testimonio de una experiencia dolorosa, ejemplificar una de las tantas formas represivas utilizadas contra el gaucho o simbolizar la ascesis mística. Hernández sugiere constantemente el mito, lo universal, y a la vez adhiere a la realidad del gaucho. La imaginación (hacia adelante) y la memoria (hacia atrás) trasladan la atención hacia un centro único; la voz ata significados y significantes de una manera física, a veces ostensible. Sorprende la minuciosidad con que Hernández rehúye los motivos topológicos, aun los propios del ámbito físico y espiritual del gaucho. Esto crea una sensación de mundo clausurado, onírico, lo cual, por la precisión con que está urdido, sugiere una lejanía como la de *El proceso* o *El extranjero*.

Si aceptamos esa dialéctica inquieta del poema, que se adelanta con una compleja gama de signos jugados en el tiempo, sentiremos que el texto de Hernández, en un doble movimiento, se hace más intrincado y, a la vez, más traslúcido. Cuando Hernández vaticina sobre su mensaje: *Me tendrán en su memoria / Para siempre mis paisanos*, no se refiere al pacífico refugio de los museos literarios, sino a esa ardiente memoria, angustiada y angustiosa, donde la hermosura no es un bálsamo; la memoria del *Quijote*, de Dostoievsky, Kafka, *Facundo* o las *Novelas ejemplares*. Esa larga noche del gauchaje que el poema alegoriza es también la noche oscura del alma del hombre; el destierro entre las tolderías indígenas y su marginación en el mundo civilizado levanta ese muro donde el nacer es ya un exilio.

El *Martín Fierro* revela un arte de presencia. Desde los testimonios más directos hasta la fabulación y la alegoría, desde la sencillez y la proximidad del vivir de los gauchos hasta esas regiones de esplendor o de sacudimiento terrible donde el canto remite a lo absoluto, a lo

sagrado, hay una ascensión de ninguna manera gratuita y que resulta coherente con el mundo del poema. La palabra de Hernández nos enfrenta al conflicto del hombre frente a las fuerzas inabarcables del universo y nos acerca a la alegoría, en el sentido más remoto de esta palabra de expresar *otra cosa* que de alguna manera ata el lejano desierto de lo absoluto con las cosas y el contrasentido de lo próximo. La queja de Martín Fierro se aproxima muchas veces a una plegaria; Cruz surge salvador porque tal vez un Santo Bendito, un Alguien inalcanzable dicta el socorro. Muchas veces el poema, tan aferrado a lo inmediato, deja ver y oculta el orden de lo «otro», de lo que solamente nos es dado abarcar en una dimensión visionaria. Que no haya color local ni exotismo, sino suma transparencia en esos encuentros de lo próximo y lo imaginario, constituye otro triunfo de la palabra de Hernández. Con impulso irresistible nos mete en el círculo mágico donde ofician los seres doloridos del poema. La voz rompe las articulaciones del vivir aparente, escapa de los paraísos gramaticales, altera los usos. El poeta es entonces el *homo allucinatus*. Descubre esas reservas de silencio donde la palabra impone su misterio. Su canto se alza ante quienes lo oyen y lo ven (*loquere ut videam*).

Hernández posee la aguda conciencia del paso de la voz a la escritura y de las limitaciones y dificultades que ofrece la reconversión del lector en oyente. Es un gaucho quien canta y cuenta acompañado de una guitarra. Esos trasvasamientos mágicos (canto-escritura, escritura-canto) surgen de la intrincada red de sus manuscritos. Como los calígrafos orientales, parece pensar y sentir con sus palabras escritas, en las que no falta la tachadura, el rasgo angular, la presión o la mancha significantes. El entrelazado caligráfico sigue el dinamismo de la voz, que en la superficie o en una oscura profundidad se deja oír siempre. Se sabe que Hernández canturreaba sus versos mientras escribía. El afán de ajustar la escritura a la voz se advierte en el uso de los signos estilísticos de relieve. Los emplea abundantemente: introduce el guión para marcar una pausa que es mayor que la del punto y coma y menor que la del punto, utiliza los puntos suspensivos para breves silencios y las líneas de puntos para señalar pausas o silencios más marcados. A veces, la música o la voz son muy tenues, un hilo apenas, pero nunca dejan de escucharse. Tal vez dicho sustento crea una impresión de formas fugitivas que surgen y se borran incesantemente llenas todas de versatilidad y riqueza. Tal vez por esto mismo desde los primeros oyentes y lectores del *Martín Fierro* hasta los de hoy, el poema ha ido conquistando esa libertad esencial que no se resuelve en reductos de inmanencia y donde la palabra no sólo fluye hacia nosotros, sino que nos exige un acto de amor y de lucha mediante el cual el lenguaje deja de

ser instrumento de la muerte. La voz de Hernández se yergue así victoriosa dentro de nosotros. El *ser* y el *ser dicho* se unifican en ese paso ontológico tan luminosamente visto en el *Parménides* como el movimiento más creativo del lenguaje. Las cosas desventuradas que se escuchan de labios de Fierro y de los otros infelices que hablan o cantan en el poema disuelven nuestra rutina, son inajustables a la comodidad de un discurso que había mutilado su poder de veracidad.

La certidumbre de pervivencia aparece reiteradamente en el poema. Ya consumada la síntesis entre Hernández y Fierro, surge la afirmación que el transcurso de un siglo ha corroborado: *Me tendrán en su memoria / Para siempre mis paisanos*. La obra se alza a un nivel escatológico cuando Hernández afirma que *no ha de lloverse el rancho / Donde este libro esté*. Otras veces, la seguridad del destino del canto se vuelca con arrogancia: *Lo que pinta este pincel / Ni el tiempo lo ha de borrar*. Pero es en un momento esencial del preludio de *La vuelta* donde el poeta descubre con más sutil clarividencia el destino de su palabra: *Más que yo y cuantos me oigan, / Más que las cosas que tratan, / Más que lo que ellos relatan / Mis cantos han de durar...*

Inexorablemente, el tiempo disuelve formas y realidades: *las cosas que tratan*. La ilusión máxima del historicismo fue, acaso inconscientemente, cimentar el existir en una suerte de equilibrada consolidación del suelo temporal, y así reconocía en los textos más la escritura que la voz; más que la metáfora, la denotación; más que la invención, la quieta filología; no entendía, gramaticalizaba; medía, dosificaba. Hernández comprende que en lo singular y único de su canto hay un aliento inmortal; que el *telar de desdichas* del gaucho no se revela anecdóticamente. Por eso hemos acabado por ver en su poema todo lo contrario de lo que vieron los hombres influidos por una visión geométrica y entusiasta de la Argentina.

Martín Fierro quiso ser, y lo fue, un acto de escándalo.

Frente a un país enajenado por el oro y el lujo (*arenilla dorada, amarga droga*) exhibe su miseria. Frente a la imitación, su inventiva y su gracia. Es de santos y de poetas la locura del escándalo. San Ignacio de Loyola intentó pasearse desnudo por Roma para acusar al vicio y fundó un hogar para prostitutas. Dios era para él la locura de la Cruz y la piedad y el amor a los perseguidos y humillados. Hernández supo bien el carácter perturbador de su poema y en qué consistía su anterioridad esencial. Obliga así a mirar frente a frente a esos gauchos que braman en las estacas o buscan a sus pobres hijos, como Martín Fierro, en una peregrinación que es su agonía, o son apaleados, enloquecidos a sablazos, encarcelados, desposeídos. El poeta es, sobre todas las cosas, fiel a los muertos, que se agitarán siempre bajo nuestro suelo. Con

una inmediatez sangrante nos acerca al *misterium tremendum*. Ahí, aquí, están sus cuerpos, su sangre, sus espectros. Manos que se asoman desde la tierra, cadáveres insepultos, constante amenaza de aniquilación: *El gaucho no es argentino / Sino pa hacerlo matar*. En círculo siniestro, hasta los sueños (como los del Hijo Segundo) se invisten de horror. Fática, estremecedora, la muerte agita sus sombras: *Puede ser que redempte / Veamos el campo desierto / Y blanquiando solamente / Los huesos de los que han muerto*. Pero el *Martín Fierro* es libertad desatada, objetividad y aventura bajo el signo victorioso de la esperanza. Su voz terrible se hunde en nuestro costado para siempre. Del carácter abismal de su revelación, de esa muerte brota la verdadera eternidad del canto, capaz por sí solo de sofocar el oprobio. Se vuelve entonces grito desgarrado clamando en el desierto. Y su voz es piedad, alarma, miedo y sobrecogedora victoria.

Cuando se convierte en epopeya o canto nacional en términos escolares, se disuelve todo ese material oscuro e incierto que halló cauce en el *Martín Fierro*. La crítica cumple así una función homogeneizadora y borra el impulso rebelde, la acritud desasosegante de la obra.

La palabra del *Martín Fierro* no deja espacio para el simulacro. Por eso descubren inmediatamente su falsedad los significados supletorios, los ácidos que buscan alterar el metal del poema. Resistente, destruida y a la vez inexpugnable, se yergue esa morada del gaucho, ese canto que es su victoria sobre el dolor y el silencio.

Asumido el texto desde dentro, surge como una privación, como una impresionante revancha del hombre argentino contra las fuerzas que lo aplastaron, como una desazón que se actualiza y no permite que el que llega a su voz pueda ya acogerse a una lengua gastada. El contenido del *Martín Fierro* no puede reducirse a un marco hermenéutico ideal ni ser relegado a sistemas categoriales inmóviles. Cada lectura, cada ensanchamiento semántico, son búsquedas, nuevos caminos hacia *Martín Fierro*. No fue esa criatura brote exclusivo de la fantasía ni una expansión subjetivista que modulaba quejas a través del canto. No es su realidad física ni su contraste mítico los que sostienen la obra. Como la condición humana que procura mirar hasta sus abismos, *Martín Fierro* posee significados inagotables que se resisten a las simplificaciones apaciguadoras.

Martín Fierro alienta allí donde Hernández quiso, en la región del fuego, en una abierta zona de intranquilidad y de conflicto. Su canto no rememora solamente la tragedia de unos gauchos víctimas de un país y de una inteligencia que lo ordenaba con imposiciones de fuera. También nos incluye en un extraño triunfo que Hernández no ignoró. Nos impone la privación de la paz frente a su texto, nos sacude con su

memoria más allá de los hechos que sus cantos relatan. Por eso su gloria no se ha ido tejiendo en torno a la armadura intelectual de la obra, sino dentro de ese límite donde la poesía impone un reconocimiento esencial. El poema de José Hernández es un continuo punto de partida, una imposibilidad de muerte, una evidencia de esa Argentina que todavía está tan lejos de justificar a su canto más grande y más hermoso.

ANTONIO PAGES LARRAYA

Libertad, 1274, 6.º B
BUENOS AIRES (Argentina)

BIBLIOGRAFIA

El lector que desee consultar aspectos especiales o profundizar temas relativos a José Hernández y *Martín Fierro* encontrará un material vastísimo en algunas excelentes bibliografías. Destaco, por orden cronológico, las siguientes:

MAUBÉ, José Carlos: *Itinerario bibliográfico y hemerográfico del Martín Fierro*, Buenos Aires, Ed. El Ombú, 1943.

CORTÁZAR, Augusto Raúl: *José Hernández, «Martín Fierro» y su crítica. Aportes para una bibliografía*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes (Bibliografía Argentina de Artes y Letras, Compilaciones especiales, núm. 6), 1960.

FOSTER, David Williams, y FOSTER, Virginia Ramos: «Hernández, José», en *Research Guide to Argentine Literature*, Metuchen, New Jersey, The Scarecrow Press Inc., 1970, 103-109.

SAVA, Walter: «José Hernández: cien años de bibliografía. Aporte básico anotado», en *Chasqui*, Madison, University of Wisconsin, vol. 1, núm. 3, mayo-junio 1972, 5-25.

BARBATO, Marta J.: «José Hernández y *Martín Fierro*. Aporte a su bibliografía», *Logos*, núm. 12, 1972, 259-318.

Pueden consultarse asimismo algunas obras que, con motivo del primer centenario de *El gaucho Martín Fierro*, lograron reunir un valioso y contrastado material crítico. Me refiero fundamentalmente al número de homenaje de *Logos* (núm. 12, 1972), Revista de la Facultad de Filosofía y Letras; *Martín Fierro, un siglo* (Editorial Xerox Argentina); *Martín Fierro/72* (Instituto Salesiano de Artes Gráficas), y *Martín Fierro centenario*, organizado por José Isaacson (Ministerio de Cultura y Educación).