

La originalidad del *Martín Fierro*

Al cumplirse este año el centenario de la muerte de José Hernández, no parece caprichoso preguntarse por las razones del asombroso éxito que su poema obtuvo en el siglo XIX y ha seguido teniendo en los años posteriores. Y cuando hablamos del éxito queremos decir algo tan complejo como esto: por qué es la obra que logra la más amplia e inmediata respuesta comprensiva de parte del público —en su mayoría analfabeto— al que iba destinada, y por qué, al mismo tiempo (en contra de lo que cierta crítica superficial ha escrito), encontró también entre los cultos una respuesta positiva y admirativa, que no ha cesado hasta nuestros días¹.

Si bien se mira, es la única obra literaria hispanoamericana que en la centuria pasada consiguió de su público una aceptación inmediata y se convirtió en el primer *best seller* que recuerdan las letras de nuestro continente. Obra que se erigió entonces en caso único y que en las décadas siguientes fue aumentando su prestigio, su valor y excentricidad no sólo a nivel nacional, también continental. La opinión de lectores y críticos tan equilibrados como Juan M. Gutiérrez, Unamuno, Menéndez y Pelayo y Henríquez Ureña supone que estamos ante algo realmente excepcional. Desde 1872 se han dado numerosas y variadas respuestas para explicar por qué *Martín Fierro* era algo distinto a todo el resto de la poesía gauchesca; ninguna parece aclarar de modo definitivo un proceso complejo y fascinante. Aquí se intenta ver qué separaba a *Martín Fierro* del resto de la gauchesca. Hemos comenzado preguntándonos por qué el texto de Hernández ha sido siempre reconocido como la cumbre del género «poesía gauchesca» y por qué sus lectores, críticos, historiadores de la literatura, oyentes, juzgaron desde su aparición que el poema superaba todo lo anterior y era *diferente* de todo lo anterior. La primera respuesta, casi obvia, sería que Hernández escribe un texto original, distinto, insertándose sin problemas en una tradición que enriquece y amplía hasta límites jamás antes alcanzados. Aclarar todo el sentido de ese proceso y de esa rica realidad que es la obra de Hernández desbordaría el corto espacio de estas páginas. Nuestro examen —inevitablemente limitado— consistirá en ir viendo qué trae la obra de nuevo, de diferente, y cómo recrea materiales y formas anteriores para dar a su poema aspectos originales que lo apartan de esa misma tradición de la que pasa a formar parte.

¹ A. Pagés Larraya, «Las primeras cartas sobre Martín Fierro», en *Martín Fierro; un siglo* (Buenos Aires: Xerox, 1972), pp. 175-181; y del mismo autor, «Unamuno y la valoración crítica del Martín Fierro», *Logos*, 12 (1972), 423-440. Fermín Chávez, «Los primeros hernandistas», en *Martín Fierro; un siglo*, citado, pp. 155-158.

Antecedentes

¿Qué elementos tenía a mano Hernández para componer su poema, cuáles utilizó y cuáles dejó de lado? Es muy difícil —y no tendría sentido— repetir aquí los documentados exámenes fontales de Azeves, quien ha mostrado, casi siempre con acuidad, el vasto fondo al que nuestro poeta apeló para crear su obra.² Tal vez sea más útil examinar el asunto desde otro punto de vista. Un punto de vista formal. Un examen de los comienzos del género poesía gauchesca nos permitirá ver que ya en Hidalgo (y posiblemente aún antes del uruguayo) están presentes varias de las direcciones formales que explotará la gauchesca posterior.³ En primer lugar el relato dialogado, *el diálogo* entre dos hombres de campo que, casi siempre, da ocasión para que uno de ellos narre al otro un o unos sucesos de su vida reciente (podríamos hablar aquí de diálogo narrativo). En esa narración, generalmente precedida del encuentro y el saludo amical, hay siempre un interlocutor activo (el gaucho que narra algo vivido o presenciado por él), y un interlocutor pasivo (otro gaucho, que escucha el relato de su amigo y que comenta, interrumpe, enriquece, agranda, con chistes o muestras de su ignorancia, asombro, tontería, la narración del primero). Este es el esquema de, por ejemplo, el «Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en la isla del Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte» (1821), que parece ser el primero que compuso Bartolomé Hidalgo. Este tipo de *diálogo* va a continuarse con textos como el de Araucho, «Diálogo de dos gauchos, Trejo y Lucero» (1835), y tantos otros que adoptan el mismo esquema.⁴ Los temas de este tipo de composición van desde lo político a lo cómico, desde lo costumbrista a lo social. Uno de los interlocutores cuenta al otro una experiencia personal, por ejemplo el conocimiento de la ciudad, con sus asombros y peligros, una fiesta patria, un hecho de la guerra de la independencia, o una función de teatro (en esa compleja pieza gauchesca que se llamó *Fausto*).⁵

Otro de los módulos fue el de la *relación*, cuyo título claramente señala su contenido. Un relato en primera o tercera persona en el que en verso octosílabo (como ya había ocurrido durante todo el período colonial, no se olvide que la gauchesca está lastrada de materiales hondamente hispánicos), un paisano narra un hecho singular que ha presenciado, o del cual ha participado. De las más antiguas es la «Rela-

² A Azeves, La elaboración literaria del Martín Fierro (*La Plata: Facultad de Humanidades y C. de la Educación, Univ. de La Plata*, 1961).

³ Véase nuestro trabajo, «Hidalgo, iniciador de la poesía gauchesca», Cuadernos Hispanoamericanos, 204 (diciembre 1966), 619-649.

⁴ A. H. Azeves ha estudiado algunas de las formas o tipos de la poesía gauchesca: «El diálogo de la poesía gauchesca», Revista de Educación, La Plata, año IV, n.º 7 (julio 1959) 174-175; «El cielito militante», *ibidem*, año 5, n.º 3-4 (marzo-abril 1960), 462-464.

⁵ En un extenso análisis de *Fausto*, hemos examinado este especialísimo modo narrativo, en el que el relato de uno de los interlocutores es constantemente interrumpido (= enriquecido), con el humor, las exageraciones, la ignorancia, los complementos inocentes del que escucha, «Estanislao del Campo: *Fausto*», Revista de Literaturas Modernas, II (Mendoza, 1972), 31-61. Se ha indicado allí además el sentido teatral de este diálogo, que supone un público social y culturalmente superior al de sus interlocutores.



El rostro de Martín Fierro, según Castagnino