

ción social e individual, a un personaje cuyo drama asume ahora una dimensión antes desconocida en el género. Hernández va a dar a la gauchesca una dimensión inesperada y asombrosa: del diálogo costumbrista-dramático-político, cargado de sentido todavía ilustrado, Hernández va a pasar a lo décimonónico: notas novelescas, épicas, románticas. Toda la obra, como ocurre con otras del siglo (Byron, Espronceda), está centrada en la figura protagónica, un narrador-protagonista, que habla de sí y que mostrará ciertas notas de época: primera persona, verso, narración cargada de elementos autobiográficos, mezcla de lirismo y epicidad, dramatismo, comicidad, intención y crítica social. Pero la gran invención de Hernández es elevar a categoría de héroe único, irrepetible, a un hombre cuya vida y cuyas desgracias son las de toda una clase. Elevar a la dignidad de héroe central, a una vida formada —en el fondo— con la suma de miles de otras vidas semejantes. Martín Fierro es un hombre, este, particularísimo y único; cantor, peleador, asesino sin quererlo, dominado por un destino infausto, condenado a la soledad, a la pobreza, a la derrota, a la desaparición. Y que de toda esa suma de notas negativas extrae sin embargo una afirmación positiva de su misma existencia. Convertir lo social en individual; volver lo individual en representativo de una totalidad de miles. Y de esa pobreza a primera vista misérrima, crear una obra de asombrosa fuerza dramática y poética.

Siempre se ha preguntado por qué en *M.F.* jamás se describe al protagonista. No sabemos ni la edad, ni la estatura, ni los rasgos físicos externos del héroe ni de sus hijos. Como bien señalara M. Estrada el único personaje descrito desde el exterior con absoluta exactitud y cuidado es el Viejo Vizcacha. Y la respuesta es obvia: sí, como hemos señalado, todo el Poema es una sucesión de relatos autobiográficos que van «diciendo» los agonistas (una serie de cantos elegíacos que cada uno dice a su turno, todos rodeados por el gran marco biográfico y aún sonoro de Martín Fierro), es natural que éste no se describa a sí mismo en ningún momento. Ningún gaucho auténtico lo habría hecho; esto habría significado una concesión vanidosa, un narcisismo insoportable para el carácter mesurado, anti-confesional, del personaje protagónico. Es aquí donde pueden señalarse los límites que separan las notas románticas del poema, de la confesionalidad y el regusto en el ego que arrastra a tanto héroes del XIX a hablar y describirse a sí mismos. El sentido del ridículo, la medida visión de sí mismo (que sólo se manifiesta en los momentos extremos de dolor o de peligro), habrían impedido al héroe esta forma «vistosa» de autocontemplación absolutamente fuera de los gustos, los límites y los intereses del personaje y del tipo social que encarnaba. Claro que también puede y debe aceptarse la observación de Martínez Estrada: el rostro de un ser que encarna a miles no puede ser descrito ni fijado en una suma de rasgos particulares.

La notable originalidad de Hernández frente a toda la gauchesca, tal vez su creación más importante después de la unidad de estilo que caracteriza al Poema, es haber centrado toda la obra en una figura protagónica y en haber dado vida a esa figura. El protagonista es, por una parte, el foco narrativo. La Voz que narra y canta y desde la cual toda la obra emana como nacida mágicamente de esa Voz. Esa voz

es la que revive ante nosotros el pasado épico, lo trae a la actualidad de nuestra presencia, que somos espectadores-oyentes-destinatarios; mundo entonces evocado, pero acompañado siempre, desde lejos o desde muy cerca por el Cantor.

Pero por otra parte, Fierro y su biografía son el modelo estructural-argumental de la obra. Ese modelo sustancialmente fundado en lo biográfico narrado de manera auto-monológica, prosigue un modelo muy antiguo, que fue preferido por el público al que Hernández dirigía su obra. Es una estructura nacida de una necesidad de comunicación y de identificación, como ocurre con el nivel de lengua, el mundo evocado, las presencias y las ausencias. Este es uno de los secretos de la aceptación inmediata de la obra. También a nivel formal el Poema se acomoda a su público.

El Poema funciona con el primitivo (sencillo, pero no simple) esquema comunicativo de la épica: 1) un cantor (protagonista-narrador-evocador-actante), que habla ante un público; 2) el mundo evocado, siempre en un pretérito lejano o cercano; la tensión y el peligro o lo didáctico, acercan ese pasado, lo presentifican; el dolor de la felicidad perdida, lo aleja desmesuradamente del Cantor; ese mundo evocado es la biografía personal, con sus dolores, aventuras, peligros; 3) un público supuesto y, a veces, activamente presente, que rodea al Cantor y escucha su relato; 4) nosotros, oyentes-espectadores a segundo grado, que somos los destinatarios (¿los narratarios?) últimos de todo el texto. Unas veces nos sentimos tan identificados con el Cantor que lentamente —inadvertidamente— comenzamos a decirlo en alta voz, y a través de él reclamamos justicia y comprensión. Otras, recibimos su mensaje. En unos casos formamos parte de los explotados y necesitados de justicia; en otros, nos sentimos partícipes y culpables de esas injusticias. Unas veces somos gauchos; otras el Poder injusto que recae sobre ellos. Esta doble polaridad está siempre presente en el Poema, aunque pocas veces se advierta su compleja funcionalidad significativa y su intención, de la cual tenía clara conciencia el autor.

Hernández —y aquí está una de las pocas notas que acerca su Poema a la épica clásica— da el texto como nacido de la voz creadora del Cantor, que establece con el mundo evocado una relación dinámica y cambiante que varía según la situación, la tensión dramática y la intención concreta del pasaje. En unos casos podemos establecer una clara distancia, una visible separación entre el cantor-evocador (Fierro), y el mundo evocado. En otros casos la fuerza de la situación evocada ante nosotros es tan poderosamente dramática, que ese pasado se actualiza, se presentifica ante nosotros de tal manera que ocupa todo el espacio evocado. Es lo que ocurre en los grandes momentos de tensión (pelea con el Moreno, pelea con el Terne, pelea con la partida, pelea con el indio). En esos casos el Yo-narrador-evocador, pasa a ser sólo Yo-actor. En otros casos, lo didáctico abarca tanto espacio narrativo, que la escena (aun las de gran tensión dramática) parece detenerse (como cuando en cine detenemos el filme para ver un fotograma, o detenemos el tape en un video para analizar una escena dada), y el Cantor intercala una observación de sentido didáctico. Esto es visible en una de las más complejas partes de la obra, la del relato que se hace de la pelea con el indio, cuando Fierro expone su vida para salvar a la Cautiva y

en un pasaje de terrible peligro termina venciendo a su enemigo y huyendo a la civilización. No hay aquí espacio para describir toda la riqueza de recursos, de módulos temporales y estilísticos usados por el autor para entregarnos el episodio. Sólo queremos mostrar cómo esa tensión intolerable se detiene por un momento, para intercalar lo didáctico. Y cómo, la presentificación de la acción evocada (sucedida hace mucho en un pretérito cumplido y terminado: un pretérito *perfecto*, en el sentido aspectual), vuelve a ese pretérito para dar paso a otro presente: el del Cantor-Padre-Consejero, que se vuelve hacia nosotros para darnos indicaciones nacidas de su rica experiencia vital.

Estamos en la *Vuelta*, al final del canto VII, ocupado todo por la soledad y la pena de Fierro, conmovido por la muerte de Cruz. En los últimos versos Fierro se encuentra con la escena de la Cautiva, salvajemente golpeada por el Indio. El canto VIII es un canto explicativo, relato y descripción de la vida que las cautivas llevan entre los indios. Ese Canto comienza con un adelanto de su contenido, técnica de ida y vuelta, de anticipación sintética del argumento, que es típica de la obra. Allí leemos: «Más tarde supe que ella, / de manera positiva, / que dentró una comitiva» (VIII, 1015-17); todo lo que allí se narra es el relato que la Cautiva hizo a Fierro más tarde, durante la larga huída hacia la tierra de cristianos. Es canto explicativo y justificativo: da los antecedentes de la feroz escena de la mujer golpeada por el Indio, y explica por qué Fierro deberá matarlo o morir en el encuentro. Viene ahora el canto IX, en cuyo comienzo se resume todo lo anterior y se reinicia la acción en el momento en que fue interrumpida al final de VII. Ahora sabemos bien quién es ella, y por qué llora: «De ella fueron los lamentos / que en mi soledá escuché, / en cuanto al punto llegué / quedé enterado de todo» (II, 1117-1120). La acción del canto se desenvuelve en dos partes; la primera va desde el comienzo del combate, hasta la caída de Fierro (1117-1248); la segunda va desde la invocación a Dios, hasta el final (1249-1370). Una línea de puntos (= tiempo, pausa dramática) separa las dos partes; ella marca una clara división entre el momento de máxima tensión y peligro para el protagonista, de la vislumbre del triunfo, encabezada con la invocación teologal, de claro corte tradicional. Sin embargo, aún en este pasaje de poderoso suspenso (*suspensión* escribía Cervantes), hay pausas didácticas, momentos en que se detiene el filme y un fotograma queda fijo por un segundo ante nosotros, para que el Cantor intercale su experiencia de vida:

1159 Se debe ser precabido
cuando el indio se agasape

Obsérvese bien cómo un instante de terrible peligro, en el que la vida del héroe está casi a punto de terminar, sirve para este presente didáctico:

1201 En la dentrada no más
me largo un par de bolazos;
uno me tocó en el brazo;
si me da bien me lo quiebra,
pues las bolas son de piedra
y vienen como balazo