

pues: 'porque', explicación de ese peligro.

La vida vivida sirve para encarecer el peligro:

1209 era el salvaje más pillo
que he visto en mis correrías

Las explicaciones que detienen la acción y nos vuelven a la realidad presente del Cantor:

1301 pisa el indio y se refala
en el cuerpo del chiquito.
Para explicar el misterio
es muy escasa mi cencia;
lo castigó, en mi conciencia,
su Divina Majestá:
donde no hay casualidá
suele estar la providencia

Lo didáctico casi siempre es intemporal, y esa intemporalidad se expresa a través del presente, tiempo que asume muy específicos sentidos en la obra.¹⁶

Este didactismo va acentuándose a medida que avanza la obra. Ya al final, Fierro, directamente da sus consejos a los hijos, pero esas advertencias van/iban dirigidas también a los oyentes que componían el público de su tiempo, oyentes que entonces como hoy, han seguido interesándose por ese costado sorprendentemente anacrónico del poema. Lo didáctico, encarnado en una figura paternal para aumentar su poder suasorio, es uno de los componentes esenciales de la obra. Componente muy bien destacado por Hernández en su conocido prólogo «Cuatro palabras de conversación con los lectores». Allí indicó con toda claridad la dualidad horaciana de «dulce et utile» («...sólo así esa lectura puede serles amena, interesante y útil...») y también comentó largamente qué quería enseñar: que el trabajo honrado es la fuente del bienestar, las virtudes morales, la religión, la ética y el amor familiar, etc. Todo esto nuestro autor lo sintetizó en dos palabras: «propósitos moralizadores».¹⁷

Es tan poderoso —y tan constante— este respeto por la obra como conjunto de normas explícitas, que aún hoy, en ciertas zonas cordilleranas de la Argentina del noroeste, algunos individuos saben el Poema de memoria (se lo llama reverentemente «El Libro»), y lo recitan de la misma manera que lo hacían hacia fines de siglo algunos «repetidores» de los que habló Lugones en *El Payador*. Todo esto nos lleva a destacar otra vez cómo el texto utiliza y conserva con eficacia todavía actuante, este aspecto de la más antigua literatura en lengua española (la medieval y la neoclásica). Lo cual demuestra nuevamente la enorme importancia que lo tradicional, lo hispánico heredado y rememorado tiene en la obra.

¹⁶ Véase nuestro análisis: «Lectura de Martín Fierro (Vuelta, cantos (VI-IX)), Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana, 2, Mendoza (1960), 31-48, donde estudiamos el uso de los tiempos verbales y lo didáctico.

¹⁷ Martín Fierro, edición de Luis Sáinz de Medrano (Madrid: Cátedra, 1980, 2.ª ed.), pp. 194-195.

Epica y lírica (lo narrativo y lo confesional)

Otra de las visibles diferencias (y de la enorme riqueza) del Poema frente a toda la gauchesca anterior, que éste entregaba un verdadero mundo narrativo coherentemente organizado, con un protagonista que quintaesenciaba los valores gauchos, y cuya personalidad, aventuras y padecimientos retrataban los de esa clase social. Ese cosmos narrativo describía exactamente los aspectos más destacados de la vida gaucha (y de su progresiva desaparición histórica), con una marcada admiración por los valores encarnados en ese tipo social: independencia, libertad, amistad, coraje, generosidad, honestidad, caballerosidad. El esquema narrativo era el más fácilmente comprensible y aprehensible por dicho público: el del marco biográfico. El Poema funciona como una serie de biografías narradas por cada agonista, dentro del gran marco biográfico del personaje principal. Esta forma biográfica ha sido la más antigua y tradicional utilizada por la humanidad. Y es evidente inferir el cambio de nombre que deciden todos los personajes al final del Poema, que hay allí un equivalente a la desaparición histórica de la clase que ellos representaban. Primero deciden que van a separarse «para empezar vida nueva» (II, 4.590); después vienen los consejos que Fierro da a sus hijos y al de Cruz (II, 3.595-4.780); finalmente, se dirige a «los cuatro vientos» y «convinieron entre todos/ en mudar allí de nombre» (II, 4.791-92).

Los sucesos narrados en el Poema, las situaciones, episodios, motivos, eran conocidos y cotidianos para el público oyente, público que al oír el texto confrontaba y vivía una rica experiencia: verse retratado en la voz y los sucesos del que hablaba, y al verse a sí mismos tenían una visión objetiva de la propia existencia y de sus terribles injusticias. A la vez, esa voz denunciaba dichas injusticias y reclamaba un trato más humano para sus iguales. Pero la segunda parte (como indicó Pérez Amuchástegui), ampliaba el público al que esa denuncia se dirigía. Por una parte exigía de la clase dirigente, una política distinta para los gauchos; por otra, dirigía a éstos una serie de consejos para reinsertarlos en la nueva sociedad que estaba forjándose en esos momentos en la Argentina de finales de siglo, la de la inmigración, la inversión capitalista, los ferrocarriles y el progreso desenfrenado. Claro que tenemos plena conciencia de que la *Vuelta* posee una riqueza argumental, episódica, pintoresca, colorística, muy distinta del acre y burilado dibujo de la *Ida*, tan ferozmente denunciante¹⁸.

Esta totalidad narrativa se entrega sin embargo de un modo peculiar, que también diferencia absolutamente *Martín Fierro* de todos los otros textos gauchescos. Pero antes de proseguir en el análisis de lo lírico y lo subjetivo en el Poema, creemos necesario hacer referencia a dos hechos que juzgamos esenciales. Uno es lo que hace muchos años escribió don Miguel de Unamuno, cuando considerando la calidad genérica de la obra de Hernández observó:

¹⁸ Véase nuestro libro, Hernández: poesía y política (Buenos Aires: Plus Ultra, 1973), pp. 151-158.

En *Martín Fierro* se compenetran y como que se funden íntimamente el elemento épico y el lírico

El otro es la sensación de profundo desagrado que sentí al terminar de ver, por vez primera, la versión filmica que Torre Nilsson realizó del Poema. Mucho tiempo he tardado en darme cuenta de cuál era la causa de ese marcado rechazo a la puesta en imágenes del Poema. El rechazo no provenía de que se trataba de esa u otra versión cinematográfica, el rechazo estaba originado en que el Poema parece resistirse a ser «visto», o «imaginado» en imágenes. Hay una como interioridad, como subjetividad de la acción, que separa de modo absoluto a *Martín Fierro* de toda obra puramente realista (el *Santos Vega* de Ascasubi, por ejemplo, o el *Juan Moreira* de Gutiérrez, dos típicos relatos). ¿Pero es que entonces *Martín Fierro*, en contra de lo que escribió Borges, no es una novela...? Asociemos esta sensación a lo escrito por Unamuno.

A la unión de lo narrativo y lo confesional, de lo épico y lo lírico, se suma el rechazo de lo visual, esa especial vivencia de que el contenido del Poema (el mundo puesto en obra) está rodeado de un aura que lo aparta de lo real-visual, de lo directamente mentado por palabras que hacen referencia a sucesos, situaciones, rostros, espacios, tiempos, personajes. Esta constante subjetivación de lo narrado, esta oscilante y diría ambigua situación del mundo narrativo (que parece mentar lo real siempre a través de una sensibilidad, quitándole nitidez, restándole realismo), tiene un claro origen.

Al comenzar la obra leemos:

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como el ave solitaria,
con el cantar se consuela. (I, 1-6).

Es el cantor que nos anuncia el comienzo del Poema; pero a la vez este que en primera persona (YO) nos dice que *aquí* (presente constante, ya lo hemos señalado), él se pone a cantar.

Aquí es uno de los extremos de este comienzo. En el medio, está la primera persona Yo: «me pongo a cantar». El otro extremo es el de la subjetividad: «una pena extraordinaria». *Aquí* es un término que carga dos grupos de significaciones: espaciales y temporales. En lo espacial el Cantor nos indica que en este sector del espacio («cerca de Ustedes» que me rodean en el Poema, y me escuchan; pero cerca también, actuando y contemplando lo que actúo, estoy al lado del mundo ficticio que mis palabras van creando: el recuento de lo pasado). Pero también estoy —de algu-

na manera— cerca de los otros que me escuchan y me leen: Ustedes los lectores de mañana, los oyentes de hoy y de siempre¹⁹.

Temporales, porque *Aquí* significa «simultáneamente, a la vez, en el mismo momento» en que este mensaje se emite. Yo estoy, estaré, siempre aquí, *al mismo tiempo*, frente a Ustedes mientras me escuchan. No desaparezco mientras emito este mensaje y su mundo; estoy siempre presente. Pero ¿qué, o quién está presente...? Lo que está siempre presente es en primer lugar *un estado de ánimo, un temple de ánimo*: el del Cantor. Todo lo narrativo está siempre acompañado de ese hombre, de esta voz que *aquí/canta*. Es esta presencia la que tiñe de subjetividad todo lo narrado. Aun lo más épico, lo peligroso y dramático está inundado de esta especialísima sustancia emotiva. La voz narrativa, centrada en una primera persona consustanciada en presencia y en co-temporalidad, inunda constantemente todo lo mentado de subjetividad activa y presente.

El texto posee aspectos de marcada ambigüedad y uno de los más importantes e imperceptibles es este de la subjetividad del relato, que se logra a través de la

¹⁹ El Poema utiliza el esquema de una típica «payada», relato en verso en el que un improvisador (esto significa originalmente payador) narra una historia acompañado de su guitarra, ante un público concreto. En la obra, *Fierro* (Cantor y Narrador), se dirige constantemente a una audiencia, a un público (Narratario, en el esquema de la narratología). Ese público es casi siempre plural:

Soy gaucho, y entiéndanlo	I, 79
Y sepan cuantos escuchan	I, 103
Y atiendan la relación	I, 109
si gustan... en otros cantos	
les diré lo que he sufrido	I, 285-86

Todas referencias a Ustedes, el plural respetuoso de segunda persona que, como sabemos, por herencia de Vuesa Merced, usa el verbo en tercera. Estas alusiones no son siempre en tercera, y tampoco se refieren a Ustedes. Pero constituyen siempre formas de captatio benevolentia, o tratamientos amistosos; así apela a la segunda persona singular (Usted):

Pues si usted pisa en su rancho
y si el alcalde lo sabe
lo caza lo mismo que ave
aunque su mujer aborte I, 2159-62.

O al término amical: ¡Aparcero si usted viera I, 381
no soy lerdo... pero, hermano, I, 657

Afigúrese cualquiera! la suerte de ese su amigo, I, 661-2.

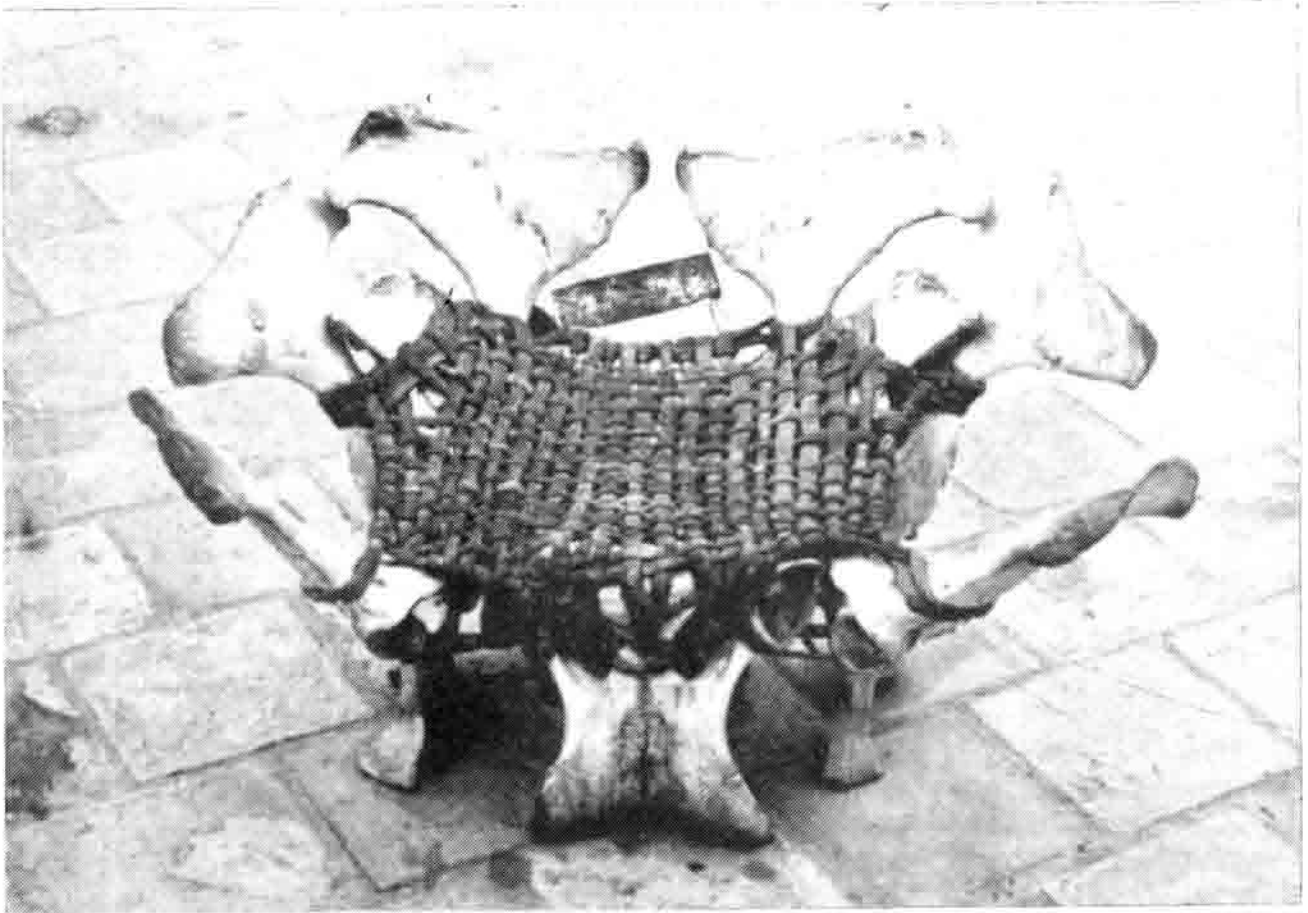
Como ha indicado Eneida Sansone de Martínez, formas de «lograr que el lector se ponga imaginativamente en su lugar», en el del Cantor. La misma crítica habla de «un ritmo, una ondulación del relato, que fluctúa entre la confianza de la confidencia amistosa y el contar a personas desconocidas», ver La poesía gauchesca en Martín Fierro (Montevideo: la casa del estudiante, 1981), pp. 58-60.

Pero este Narratario del Poema, es múltiple. Por una parte supone un Tú, al que se dirige el Yo que habla (un Tú plural o singular, eso no es demasiado importante), y que aparece claramente acotado en las formas lingüísticas que hemos transcritto. Hay sin embargo otros destinatarios, fuera de la escena que supone el texto mismo. Y esos otros Narratarios son los que escuchan o leen el Poema, destinatarios a los que Hernández (el scriptor) tuvo en cuenta y que pertenecían a niveles sociales determinados: Por una parte, gauchos a los que el texto retrataba, concientizaba en cuanto a su condición y situación, y aconsejaba. Por otra la clase dirigente, que recibía un llamado de atención y una dura denuncia de sus injusticias, inadvertencias e incapacidades.

Para los problemas del Narratario, ver Gerald Prince, *Narratology. The form and functioning of narrative.* (Berlín: Mouton Publishers, 1982). *Janua Linguarum, Series Maior* 108, pp. 16-26.

voz que nos entrega el texto y su mundo. Nada hay aquí comparable a la escritura realista del siglo XIX, con la tercera persona constante, aquella que Benveniste calificó de «la no persona»²⁰. Estamos ante una serie de mensajes emitidos todos desde Yoes, teñidos todos con el Yo del protagonista. Una serie de relatos más o menos confesionales que abundan en referencias autobiográficas con algunas notas subjetivas (estados de ánimo, emociones, etc.). La nota constante es la nostalgia, el dolor por la felicidad perdida, más dolorosa al evocarla en el sufrimiento (como ya dijo inmortalmente Dante). Todo el texto parece en un primer momento dirigido a explicar y justificar este estado de ánimo nacido del sufrir del protagonista. Y ese Yo se dirige siempre a un Tú, lo supone (como también indicó Benveniste). Y este destinatario constante somos —en último término— nosotros mismos, los lectores u oyentes del Poema. Otro elemento más que explica el poder convocador, la penetración afectiva y sentimental que logra el texto por su sola presencia.

Rodolfo A. Borello



²⁰ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I (París: Gallimard, 1966), p. 242: «La 3.^e personne ne s'oppose à aucune autre, elle est au vrai une absence de personne».