

## EL "MARTIN FIERRO" A LOS CIEN AÑOS

Hace una centuria publicaba José Hernández *La vuelta de Martín Fierro* (1879), segunda parte de *El gaucho Martín Fierro* (1872). A ambas partes se las suele distinguir como la *Ida* y la *Vuelta* (aunque en rigor hay dos vueltas de Martín Fierro, la del fortín y la de la toldería indígena), pero para el lector se borra el hiato de siete años entre una y otra y se le ofrece como una totalidad sin fisuras. *Martín Fierro*, con *Facundo* y *Don Segundo Sombra*, los tres en la tradición de lo gauchesco, constituyen ya obras clásicas de Hispanoamérica y han alcanzado una discreta difusión universal. Para los lectores argentinos que, de pronto, descubren al *Martín Fierro* éste se revela como una obra dura, abruptamente valerosa, cuyas conexiones con el presente valen tanto como su desdén por lo heroico como cobertura de la explotación y genocidio del gaucho. Todo esto sin atenuar sus sutiles valores líricos y épicos tan bien sorprendidos precursoramente por Unamuno. Lo cierto que el centenario del *Martín Fierro* sólo ha tenido pálidos reflejos y conmemoraciones. A principios del setenta, en cambio, se empezaron a preparar varios volúmenes que, aparecidos en 1972, al cumplirse el centenario de la primera parte, vinieron a corresponder, por su amplitud y seriedad, con la grandeza de la obra. No ocurre este año lo mismo, lo cual no impide ni mucho menos que se sienta próximo, vivo, aleccionador, al desvelado canto del *Martín Fierro*.

En la obra de José Hernández, como en todas aquellas que perduran unidas al sentimiento y la conciencia del hombre, sorprende su fuerza de transfiguración y de síntesis. Es capaz de decir siempre algo nuevo y distinto a cada lector, a cada época. Atada vigorosamente a las raíces de la Argentina, interesa no por lo que pueda ofrecer de típico, sino porque descubre, con originalidad tantas veces abrumadora, esos extremos de angustia y esperanza que singularizan la dimensión cósmica del hombre.

Al seguir la extraña historia de *El gaucho Martín Fierro*, desde la aparición del humilde folleto salido a fines de 1872 de las prensas de La Pampa, al que Hernández llamaba cariñosamente «mi pobre Martín

Fierro» o «mi pobre gaucho», hasta hoy, se siente una suerte de vértigo, como un río sonoro que se abre y se dilata, como un coro de voces que levantándose frente al payador lo acompañan a través del tiempo en tenso contrapunto. ¡Quién podría haber imaginado, salvo el propio cantor, el crecimiento irresistible de esa voz sencilla, franca, que en una tierra carcomida de mentiras altisonantes brotaba con el conmovedor estremecimiento de la verdad!

Así, por su realidad y su fantasía y su hermosura, fue escuchado y leído el poema de Hernández. Al imprimirse la undécima edición de *El gaucho Martín Fierro*, en 1878, ya se habían agotado los cuarenta mil ejemplares de las anteriores, esto sin contar las impresiones clandestinas y numerosas reproducciones en periódicos. Al agradecerle el envío de un ejemplar, Nicolás Avellaneda le comenta a Hernández: «... [*Martín Fierro*] ha recorrido ya toda la América española y ha sobrepasado en difusión a cualquier otro libro publicado entre nosotros» (9 de mayo de 1879). Adolfo Saldías le dice a su vez: «Once ediciones de un libro son como para llenar de orgullo a un autor en Buenos Aires. Usted solo puede blasonar de ello.» Saldías comenta que el *Martín Fierro* lleva más ediciones que la Constitución y «recorre a caballo la llanura, las pulperías y los ranchos» (16 de noviembre de 1878). Podríamos citar muchos otros testimonios parecidos. Desde su aparición, y mucho antes de *La vuelta* (1879), el poema de Hernández consiguió lo que ningún otro: llegar al alma de su pueblo, a los fogones campesinos, a los hombres para quienes la literatura, hasta *Martín Fierro*, sólo había sido oscuridad y silencio. Esa marea siempre creciente de ediciones estremeció los cimientos culturales de una escritura que se evadía por senderos lejanos y obligó a vencer muchos prejuicios, a romper muchos silencios. Al éxito sorprendente del poema<sup>1</sup> se fue sumando ya desde los primeros comentarios aparecidos al publicarse la *Ida* un ingente trabajo crítico, acosado muchas veces de ambigüedad y estupor, al que le sucedieron muy pronto consagraciones incuestionables. «Es el primer poeta en lengua castellana (o parecida) que viva hoy... Del empuje de los primitivos; asombroso»: así escribía Unamuno en 1892, «fuera de sí» por el deslumbramiento del poema. Un año después, Frederick Mann Page presentaba a la Universidad de Heidelberg un estudio sobre *Los payadores gauchos* que incluye inteligentes observaciones sobre la obra de Hernández, con las que se iniciaba una corriente

<sup>1</sup> Uso la palabra «poema» en el sentido de creación imaginaria en verso y no a modo de determinante retórico o de clasificación. *Martín Fierro* es un *unicum* que escapa a los órdenes canónicos que agrupan las obras literarias. Puede estar más o menos próximo a algunos de los llamados géneros, pero en ninguno logra encajar del todo como les complacería a los amantes del canon. *Martín Fierro* es obra de un poeta (*poietés*, hacedor o compositor) que recrea la situación original, folklórica, del cantar (*aoidós*), frente a su auditorio.

cada vez más amplia y precisa de estudios filológicos. Dos vertientes, la lectura espontánea, popular, de la obra y la sobreescritura crítica, confluían en su enriquecimiento continuo, para cimentar lo que Leopoldo Lugones, en una crispada respuesta a las censuras levantadas por *El payador* (1916), llamó «La gloria del *Martín Fierro*» (1935). Ardua consagración, de ningún modo ajena al desgarrado sentir del poeta («*El cantar mi gloria labra*», vaticina *Martín Fierro* ya en el preludio de la *Ida*), que vincula en una misma trascendencia a José Hernández y su singularísima criatura. *Martín Fierro* no conoce vejez y, libro infinito o «infinido», como llamó a uno de los más queridos suyos (c. 1335) el Infante Don Juan Manuel, burla a quienes se afanan por estrecharlo en límites unívocos. Cada nueva lectura fundamenta así la libertad del texto y recorre en actitud de búsqueda senderos sin repetición posible, que siempre se borran y siempre se iluminan, hacia *Martín Fierro*.

No eran solamente las historias de Fierro y Cruz y sus hijos en las tolderías, la cárcel, los fortines, ni la riqueza lírica del poema, ni el hallazgo musical de sus sextinas, ni el sabor y el saber de sus lecciones, ni el humor levísimo o el temblor retenido propio del habla criolla, acaso sólo enteramente perceptibles por aquellos que Juana Manuela Gorriti, en una carta a su primo José Hernández, llama «hijos de ese país mágico del fantasista lenguaje». Era todo eso y mucho más lo que iba ensanchando y enriqueciendo incesantemente la gloria del poema. Desbordaría el propósito de estas páginas inventariar siquiera los significados del *Martín Fierro*. Sí es posible asegurar que siempre surgirán respuestas en abierto contrapunto iniciado por el payador desde ese *Aquí me pongo a cantar*, donde *Aquí* es ayer y hoy y mañana en la indetenible manifestación del canto. Y es posible imaginar que siempre las voces del poema seguirán escuchándose bajo las mismas estrellas que vieron las peregrinaciones de *Martín Fierro* y presenciaron la secreta promesa de esa noche deslumbrante que precede a la separación. Sobre la misma pampa indestructible, otros seguirán viendo llegar y partir a esos jinetes o escuchando sus cantos o estremeciéndose con el aullido de los perros que rodean el cadáver del Viejo Vizcacha o sintiendo el frío de esos soldados de frontera vestidos de jirones o la rabia y la queja de los que no querían purgar faltas ajenas o ser arrancados de sus ranchos o morir sin motivo o acaso no morir y seguir latiendo en ese ascenso numinoso de la palabra, a veces tan desgarradora que puede helar la tierra, pero que sobrevive, antigua y actual, muy lejos y muy cerca, voz y sangre vivas.

Hernández, un nombrador como todo poeta, puso el segundo apellido de su abuelo (Hernández Plata) a un periódico fundado por él

(*El Río de la Plata*); llamó *del Plata* a la librería suya que editó *La vuelta de Martín Fierro*. Fue también él quien propuso que se denominase La Plata a la capital recién creada de la provincia de Buenos Aires. Y es la noble serenidad de ese metal cuyo nombre está en la raíz de nuestra Argentina, su tono íntimo, bruñido y purificado por el tiempo, lo que resplandece en el poema. De sus insondables reverberaciones surgen y se esfuman figuras y memorias. Luz delgadísima y cegadora de esta obra grave, sin adornos ni disfraces. Nuevos lectores, nuevos tiempos van sacudiendo esas herrumbres que deshacen metales menos nobles, ese polvo invernal que se ensaña sobre los gajos de la palabra viva. Mi intención es llegar a ese tiempo sin tiempo del poema, no desenredar el «botón de pluma» tejido con secreta minucia por Hernández. Si los libros más hermosos, según observa sagazmente Paul Valéry, son los que conservan más tiempo su misterio, no es nuestra aspiración disipar el que marca a *Martín Fierro*, sino sumarnos a él y, ¿por qué no?, rozar siquiera algunos de sus signos.

Es una lectura enamorada, en vilo, de alguna manera fiel al estremecimiento que brota del inexhausto manantial del poema, la que procuro estimular. No se trata de releer una vez más un libro que aparece constantemente en todas las lenguas, sino de lograr, *more magico*, que los signos lingüísticos y musicales extremen y sutilicen su riqueza semántica. En el siglo XVI, para referirnos a esa alucinante percepción del mundo propia de lo grotesco que Hernández explora en muchos momentos del *Martín Fierro*, se hablaba de «sueños de los pintores», y es idea aceptada que en el siglo XVIII se leyó de una manera más penetrante el *Quijote* por el aporte creativo de los grabados de Guillermo Hogarth, iniciador, sobre todo a través de su visión del lado oscuro y sufriente del mundo, de lo que se llamó «caricatura moral». En esa compleja relación de formas y contenidos que mutuamente se enriquecen hay que situar el texto de *Martín Fierro*.

Emana del *Martín Fierro* una violenta sensación de dificultad y extrañeza de la que participan todas sus lecturas creadoras y que, en contraste, no rozan siquiera quienes aplican al cantar gauchesco groseros aparatos de mensura. Vano sueño filológico el de una homogeneización que pula las aristas, logre dar transparencia arquitectónica a la provocativa ambigüedad del texto y lo momifique, bello y quieto, apto para museos y espíritus siempre inclinados a volver la cabeza frente al rostro tenebroso de los seres heridos por la humillación y la injusticia. *Martín Fierro*, como el *Quijote*, o *Hamlet*, o *Los endemoniados*, se enriquece por su diversidad, por el oscuro estremecimiento que inevitablemente instala en el lector, estremecimiento que puede trastornar significados, crear el malentendido o librarse a un azar que separe la

voz de sus referentes. Todas estas posibilidades aparecen como menos negativas frente a las que reducen el libro a una suerte de monumento revestido de una gratuidad urdida deliberadamente para quitarle sus peligrosos venenos. Si en el preludio a la payada con el Moreno, Hernández señala como deber de los cantores el ejercicio del contrapunto, se impone salvar esa distancia anuladora, ese espacio defensivo que nos protege frente a los textos riesgosos, y sumarnos interiormente, con toda la conflictualidad que pueda provocarnos, al manantial sonoro que comienza a brotar del pecho de Fierro cuando se sienta *en el plan del bajo* a cantar esa historia suya que es por tantos motivos la de todos los hijos del país y la de todos los hombres enfrentados a límites extremos de violencia o desdicha.

El poema rompe las barreras que protegen sus significados y consigue que nuestro silencio se vuelva voz. Regresa a su presente infinito en la transitoria experiencia de cada uno. Senderos trazados en el mar que suelen volverse más duraderos que la roca. Triunfo del canto que nos unifica de manera viviente con *Martín Fierro* en un acto de renuncia y de simpatía. El fuego que llamea en los textos unidos entrañablemente al asombro del existir los vuelve carnales y arde también en nuestro cuerpo. Peligrosos y bellos, poseen un calor expansivo que Baudelaire llama *curiosidad*. Si falta esa aproximación entera a la obra literaria y su sobrenaturaleza, la sangre se convierte en un líquido de muerte, «el agua verde de Leteo». La distancia del poema no es nunca una abstracción, sino un desafío, una exigencia de llegar a él a través de la opacidad y el silencio con que la escritura se protege de amistades fáciles y ambigüedades hostiles. La crítica actual parece haber renunciado a la utopía iluminista de los que Nietzsche llamó «topos filológicos», afanados en conseguir, mediante una serie de operaciones inculcablemente macabras, una descripción tan minuciosa y total de las obras que éstas concluían por volverse irreconocibles. La erudición celebraba así los rituales de la muerte del texto. A partir del reconocimiento de la pluralidad de la obra literaria, ésta recupera sus signos latentes y ensancha los límites de su expresión. Y es ese tipo de lectura, enriquecedora, imaginativa, la que, en esencia, viene a cimentar el inmachito mensaje de José Hernández.

Nada más ajeno a los propósitos del poeta que intentar una suerte de imagen testamentaria del gaucho, pues lo que buscó con implacable y obsesionante continuidad fue precisamente lo contrario: dar voz a seres a los que se había enmudecido, descubrir sus llagas y ofrecer a todos aquellos anónimos y olvidados la fraternidad del gaucho Martín Fierro, que alza su voz y rescata la libertad última del canto.

También, acaso, dentro de una lógica interior siempre indescifrable,

Hernández aspiró a salvar lo más trascendente de su libertad. Expatriado en su propia tierra, en un cuarto del Hotel Argentino, frente a la Plaza de Mayo, Hernández cobija dolorosamente dentro de sí mismo la condición de exiliado inherente a todo poeta, ya que, según palabras de Maurice Blanchot en *L'espace littéraire*, «el poeta es el exilio, y el poeta que le pertenece, pertenece a la insatisfacción del exilio, está siempre fuera de sí, fuera de su lugar natal, pertenece al extranjero, a lo exterior sin intimidad y sin límites».

En un estado de trance y ansiedad creadora del que da testimonio Martiniano Leguizamón, y mientras perduraba en la ciudad el sacudimiento causado por la fiebre amarilla, Hernández fue asistiendo con estupor creciente a la extraña naturalidad del canto de Martín Fierro, como dotado de cierta oscura potencia que unía en una especie de vértigo a criatura y creador. Es un hijo que daría nombre a un padre. Poco a poco, el payador cobraba humanidad, consistencia, y se acercaba al propósito confesado por Hernández: «personalizar el carácter de nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir y de expresarse que les es peculiar...» (carta a Miguens). Decepcionado de la cultura de su época, busca dentro de sí, deja manar toda aquella sabiduría leída y escuchada en su azarosa existencia, y, hombre de lecturas esenciales y prodigiosa memoria, siente brotar esa suerte de «ignorante franqueza» que para Leopardi era necesaria en las expresiones supremas de arte. Pero toma distancia y, con extrema intransigencia, encauza una obra que sabía tan distinta y alejada de las de sus contemporáneos. Esa búsqueda se advierte casi físicamente en las apelaciones laberínticas de los preludios. Martín Fierro busca disipar con la cura del canto una tensión que culmina una estremecedora crisis vital que ha durado exactamente cinco años (*tres años en la frontera, dos como gaucho matrero*) y que se cierra con la quiebra de todos los vínculos humanos y sociales que lo unían a la cultura vigente. El poema se ordena desde el interior de la conciencia y del alma doloridas de Fierro, y Hernández no necesita censurar ni la vehemencia ni la pesadumbre de su personaje, porque en él las está viendo, quizá por vez primera con tan crispada sinceridad, en su propia vida. Los temas esenciales del payador (soledad, injusticia, orfandad, pesadumbre, rebeldía) son los fantasmas que rondan al poeta. Y así, el canto de Martín Fierro, tan poco abundante en fabulación, adquiere su rasgo unitario en esa búsqueda de la patria perdida, en esa fuga y en ese regreso sin fin, en ese añorar, alucinante y alucinatorio, de la tierra que lo desechó. Y cuando regrese, en un tiempo tan ancho e intenso pese a su fugacidad extrema, el canto fluirá enriquecido por otros cinco años, éstos en el exilio de las tolдерías salvajes, que han acrecentado su experiencia dolorosa,

pero no han cegado las fuentes de su poesía (*No perdí mi amor al canto / Ni mi voz como cantor*). Surge una clara identificación órfica en este cantor que sacude su sueño y emerge a la luz al *sentir la guitarra*. Los nueve cantos de Fierro en la *Ida* y los diez de *La vuelta* y el atenerse a la separación cronológica entre los primeros y los últimos cantos empobrece la percepción profunda del conjunto. La ilación es ceñida tanto en el plano expresivo como en el del contenido. No ocurre lo mismo en otros momentos, cuando, rota esa conexión vital entre Hernández y Fierro, la obra se vuelca hacia lo novelesco, en función de nuevas vidas, de nuevas experiencias que logran ese ensanchamiento, esa *dilatatio* del poema, ya más separado de su estremecimiento elegíaco. Y así, en las otras dimensiones del texto, otras voces, otras penas, otros gestos, rehacen a los anteriores y su misma infinitud, en una misteriosa decantación semántica, estimula la independencia del lector. Le deja elegir su propio sitio en esa tierra del poema en la que nunca hay horizontes inmóviles. A partir de una actitud que nos libera de rígidos círculos es posible lograr una suerte de límpido desdoblamiento, una *arrière-pensée* como la que sugiere Jean-Pierre Richard para recorrer la mágica geografía de Gérard de Nerval (*Poésie et profondeur*, 1955), y escapar así a la forzada unicidad o al gramaticalismo. Nunca los signos de Hernández son monovalentes, y pese a tocar lo más carnal de la Argentina, corre por ellos ese fuego ligero donde el espacio interior del canto se superpone al ensueño.

Nada más ajeno al luchador José Hernández que el propósito de limpiar de culpas, redimiéndolos en un acto poético, a los responsables de la miseria y la muerte del gaucho. La exaltación de la memoria, último bastión de los vencidos para rescatar siquiera algo de su miseria, la síntesis que propone entre *sentimiento* (como manera de conjurar la des-subjetivización inherente a toda esclavitud) y *jundamento* (como clarificación de lo que no puede adjudicarse a una fatalidad equivalente al pecado original, sino a concretar situaciones reales), la afirmación de una poética de *cantar opinando*, todo esto revela, entre otras muchas señales que se manifiestan en el curso del poema, la sutil conciencia crítica con que Hernández enfrenta a los *puetas* y *dotores* que buscaban encubrir con minuciosidad costumbrista la tragedia del gaucho. Martín Fierro no es un personaje fáustico ni una figura romántica, soberana e independiente, sino uno más, nacido, eso sí, con el don del canto. Su palabra no se ofrece como mediación entre un ser egregio y el gauchaje desvalido. Martín Fierro es uno entre todos o todos en uno y, consecuentemente, enjuicia desde adentro el sistema que lo exilia.

Tanto vale que sea él, Cruz o Picardía quien se detenga en ese minucioso desmontaje del robo y reparto de las raciones del fortín, o