

Magias parciales del *Martín Fierro*

Nicolás Magaril

“Aquí me pongo a cantar”, el emblemático primer verso performativo del *Martín Fierro*, no pertenece a José Hernández sino a la tradición hispánica; fue asimilado por el cancionero criollo durante la época virreinal y resultó ser el primer verso del primer poema gauchesco conservado de la literatura argentina, el “Canta un guaso...” de Baltazar Maziel, de 1777, el cual se conoció recién a comienzos del siglo XX, o sea que Hernández difícilmente pudo haber tenido noticia de ese precedente literal. “Aquí me pongo a cantar” resume en su migración secreta la entera parábola histórica gauchesca, en cuyo principio, como en el cuarteto de Thomas S. Eliot, está su fin. En el *Martín Fierro* “Aquí” empieza siendo, como corresponde a la tradición de la que proviene, el escenario silvestre donde el cantor “se pone”, es decir, el “plan de un bajo”, tal como se indica unas coplas más adelante. Según Eleuterio Tiscornia, el plan de un bajo era “la parte lisa y limpia de yuyos que le ofrece al gaucho asiento cómodo”. Pero por obra y gracia de las magias parciales que intentaremos considerar en el presente trabajo, “Aquí” se vuelve puramente literario, una especie de un deíctico utópico en el sentido de que no hay tal Aquí.

En *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, Ezequiel Martínez Estrada destaca el hecho de que el poema de Hernández es una obra “sin organización arquitectónica, sin estructuración, [que] se compuso con un plan impremeditado y resultó que iba ordenándose durante el proceso de formación”. En casos así, advierte, “el diablo puede entrar a colaborar”. Todo lo cual, sigue diciendo, genera “dificultades técnicas” pero conduce también a “situaciones equívocas” e “inesperados efectos grandiosos” (158). Quisiera sugerir que la impremeditación estructural, cierta dimensión demoníaca, las dificultades técnicas, situaciones equívocas e inesperados efectos grandiosos del *Martín Fierro* son fenómenos que cristalizan un instante en la palabra inicial del poema.

Estamos tan sentimentalmente cerca del “Aquí” que se ha naturalizado su problemático estatuto adverbial. “Aquí” es un punto de la ribera pampeana, el “plan de un bajo”, como señalamos recién, donde el cantor “se pone”. Leónidas Lamborghini observa que el “Aquí” que antecede al “me pongo” que antecede a su vez a “cantar”, no es un lugar geográfico sino “la palabra del origen, la primera palabra robada por el cantor al silencio”.

Lo cual es cierto en la medida en que constituya un efecto retroactivo de la progresiva impremeditación del poema, no su condición de posibilidad. En virtud de ese efecto retroactivo “Aquí” pasa de topográfico a topológico y de idílico a utópico. Para examinar más detenidamente esta cuestión es preciso recapitular las partes del poema no solo según la subdivisión numérica de José Hernández sino también según quién habla, cuándo y dónde.

1) Recitado autobiográfico del gaucho Martín Fierro que empieza con el consabido “Aquí me pongo a cantar” y procede de un tirón hasta el verso 1668; momento en el que después de masacrar a la partida policial Fierro se va a los indios con el ex sargento Cruz: los dos, se dice, “como sigüeñas / estirando los pescuezos”.

2) Del verso 1669 al verso 1686: son tres estrofas entrecomilladas. El que sigue hablando es Martín Fierro pero las comillas señalan ortográficamente que ha pasado algo que no estaba previsto. Parafraseando a Martínez Estrada se diría que el diablo ha empezado a meter la cola. Se trata de lo que Fierro le dice al sargento Cruz en ese momento, después del enfrentamiento con la partida policial y en el lugar de los hechos: “«Yo me voy –le dije–, amigo, / donde la suerte me lleve»”, etcétera. Las comillas con las que Fierro cita su parlamento a Cruz en el marco de su propio relato garantizan *todavía* el verosímil autobiográfico pactado al comienzo. No habría razón para dudar de que Fierro no está todavía allá, es decir, “Aquí” en el “plan de un bajo”, en un campo, usando la palabra campo en sentido epistemológico, que presupone por lo pronto haber retornado a salvo del campo de la experiencia completa para advenir discursivamente. Ese verosímil entra en seguida en una crisis que Hernández logra sortear produciendo lo que Martínez Estrada llamaría un inesperado efecto grandioso. Lo suficientemente grandioso, se podría agregar, como para pasar totalmente desapercibido.

3) Se produce entonces el relato en primera persona de Cruz, donde acaba de tener lugar el enfrentamiento con la partida. Es de suponer también que han tenido el decoro de apartarse un poco de los cadáveres de los siete jóvenes conscriptos rurales caídos en el ejercicio del deber. Ya conocíamos la voz de Cruz porque Martín Fierro había citado en su propio relato el célebre grito en tercera persona “«¡Cruz no consiente / que se cometa el

delito / de matar así a un valiente!»”, previo a ponerse de lado del prófugo. Dicho sea de paso, tanto a Borges como a Martínez Estrada les interesaba especialmente ese momento, al primero para bien, porque demostraba que el argentino no se identifica con el estado, al segundo para mal, porque demostraba que para cuando el sargento se desidentifica del estado argentino el combate estaba ya totalmente decidido en favor de Fierro. Lo cierto es que ahora no es Fierro el que cita a Cruz sino el propio Cruz el que canta en primera persona. Cruz está exento del régimen que había regido el relato de Martín Fierro. Su monólogo dramático desdobra el espacio elocutivo. Cruz se pone a cantar pero no en el plan de un bajo sino donde lo ha puesto el relato de Fierro. Es una voz que irrumpe por primera vez controlado por el discurso directo (“Cruz no consiente el delito” etcétera entre comillas) pero que ahora, como una subordinada de la sintaxis narrativa que se autonomiza del antecedente, procede por su cuenta hasta el verso 2142.

4) Una vez que Cruz termina de contar su historia, Fierro reanuda la suya, pero ya en un espacio (discursivo) no monológico sino dialógico, y en un espacio (geográfico) no ribereño sino de frontera. Entonces la crisis estructural que estábamos viendo venir se precipita. Fierro es atraído hacia la órbita de Cruz, como a través del espejo, fuera de su rapsodia autobiográfica. Entonces se ofrece a buscar “pa los dos un mismo abrigo” y le hace saber a Cruz su decisión de “refalarse” tierra adentro. Esta reanudación, en otro tiempo y lugar distintos del “Aquí” donde se había puesto al comienzo, concluye con el elogio de los toldos, donde no llega “la facultá del gobierno”. Y Fierro remata diciendo “en fin, amigo, yo salgo / de estas pelegrinaciones”. En efecto, Fierro *se sale*, no solo de sus peregrinaciones, de la clandestinidad, del territorio de la ley y del estado bélico argentino de 1872, sino de su régimen narrativo. Es evidente que José Hernández advierte todo esto. No puede volver atrás pero tampoco puede proseguir alegremente. La solución que encuentra es inobjetable: Hernández traza una línea de puntos, como quien dice borrón y cuenta nueva.

5) Después de esa línea de puntos puede pasar potencialmente cualquier cosa, y lo que pasa es el descenso del payador *ex machina* o, siguiendo a Martínez Estrada, del Narrador. Este tercer personaje se hace presente para reestablecer en una copla el pacto acordado al comienzo: “En este punto el cantor / buscó un porrón pa consuelo, / echó un

trago como un cielo / dando fin a su argumento, / y de un golpe al instrumento / lo hizo astillas contra el suelo”. Cruz y la partida masacrada son suprimidos de un plumazo y el Narrador nos transporta al plan de un bajo inaugural.

6) Ahora el Narrador pasa a controlar ya abiertamente un programa narrativo que se le ha ido de las manos al Autor y refiere, entre comillas y en estilo directo, lo que dice Fierro en *ese punto*, es decir, después de romper la vihuela contra el suelo en el gesto protopunk por excelencia de la cultura argentina. Se vuelve al “Aquí” como después de un confuso y tal vez bochornoso deslizamiento hacia lo prohibido, que puede ser no menos la decisión de abrazar la barbarie que el funcionamiento demoníaco del poema o el deseo de un cuerpo varonil como el suyo, o todo eso al mismo tiempo.

7) Finalmente leemos seis estrofas en las que el Narrador admite implícitamente admite el matete diegético en el que se ha metido. Ha “resuelto” la situación de Fierro donde se había puesto al comienzo pero no la de Fierro y Cruz a punto de cruzar la frontera. Forzado por las circunstancias, el payador *ex machina* se exhibe como tal y se atribuye la totalidad de las coplas que habíamos estado atribuyendo al personaje: “Y daré fin a *mis* coplas”, dice. Nada le impide ahora administrar libremente lo que es suyo. Se abre así un tercer plano: no el relato de Fierro *aquí* en el plan de un bajo, ni el diálogo entre Fierro y Cruz *allá* donde se acaba de producir el enfrentamiento con la partida, sino el *más allá* de una tercera persona que refiere que, ya en retirada de la civilización, los dos gauchos se afanan una tropilla y cruzan la frontera, que Fierro echa un vistazo a las “últimas poblaciones” y se emociona hasta las lágrimas y que se internan en el desierto hasta que se los pierde de vista. Entonces el Narrador concluye el “argumento” con la expectativa, que parece estar saboreado de antemano el éxito de la primera parte del poema, de saber “algún día...algo cierto” acerca del destino de sus dos criaturas. El punto de vista del Narrador es en parte omnisciente –porque se atribuye la autoría de todas las coplas– y en parte focalizada –porque se queda no solo de *este* lado de la frontera sino de este lado de la temporoespacialidad del relato–.

Podemos decir entonces que “Aquí” sobreentiende un pacto autobiográfico que se desmiente incesantemente a sí mismo en la medida en que Fierro no llega nunca *desde* el

pasado, que es la materia de su enunciado, al presente de la enunciación, que es la ocasión del canto. Más allá de la frontera no alcanza “la facultá del gobierno”. Tampoco la facultad del Narrador ni la de los géneros. El cruce de la frontera de Fierro y Cruz es entonces literalmente el *cruce* de la gauchesca al fantástico. Fierro ha estado contando la historia de su *ida*, pero siempre *yendo* incluso después de *haber vuelto*. Entre el plan de un bajo del inicio y el desierto del final se abre un diferendo formal en el plano de la enunciación que el canto reactiva, cada vez que *se pone*, pero que no resuelve, porque la serie autobiográfica que empieza “Aquí” presupone posterioridad respecto de un desenlace que nunca sucede. Por un lado, entonces, el Narrador nos dice que Fierro rompe la guitarra, y transcribe en estilo directo sus últimas palabras en el plan de un bajo; y por otro lado reanuda la historia del desertor en la parte del relato donde había quedado interrumpida antes de romper la guitarra, es decir, en “aquella inmensidá”, donde al protagonista lo sorprende la “polecía”, en las inmediaciones de alguna “estancia”, todavía cerca de las “últimas poblaciones” de frontera, la cual que cruzan “sin ser sentidos”. Nadie hubiese podido sentirlos cruzar la frontera, pero tal vez el Narrador no se está refiriendo a algún tipo de precaución en sino al hecho de que Fierro y Cruz son ya técnicamente dos fantasmas.

Si el poema gauchesco deviene fantástico deberíamos leer de manera literal cuando Fierro dice de sí mismo en tercera persona que “no lo espantan los fantasmas”. Luego de la intervención del payador *ex machina* y de que sepamos que la segunda parte es en una pulpería, con público, Fierro quedará simultáneamente suspendido en el plan de un bajo, desafiante, de frente y sin testigos, y eternamente *yendo*, de espaldas, del otro lado de la frontera. El inicio de la *Vuelta* hace que el mecanismo de la *Ida* se cierre definitivamente sobre sí mismo. La segunda estrofa dice “Viene uno como dormido / Cuando vuelve del desierto; / Veré si a esplicarme acierto / Entre gente tan bizarra, / Y si al sentir la guitarra / De mi sueño me dispierto”. Fierro *va* a los indios como el desprendimiento fantasmagórico de un sujeto textual que sin embargo se queda en el plan de un bajo y *vuelve* como sonámbulo sin haber dejado nunca de estar *yendo*. Antes de la payada se dice que “era fantástico el negro”. No menos fantástico que Fierro entonces después de haberse ido y quedado al mismo tiempo y después de haber vuelto como dormido de donde nunca se había ido.

En la segunda parte Fierro se pone otra vez a cantar, está en una pulpería, tiene oyentes –“gente tan bizarra”– y una doctrina –“les mando que me escuchen”–. Fierro

cuenta además con que su auditorio recuerda lo dicho por él siete años antes: “Recordarán que con Cruz / para el desierto tiramos”, etcétera. El que presupone ese recuerdo colectivo es menos Fierro que Hernández, que trabaja deliberadamente a partir del record editorial de la *Ida*.

Después de contar su vida con los indios (es decir, después de justificar la Campaña del Desierto), Fierro le avisa al auditorio que estaban sus hijos presentes, y pasa de la sextina al romance para explicar cómo fue que se reencontró con ellos, quedando a un paso de la magia parcial por excelencia de la literatura moderna. Pero los personajes de la segunda parte del *Martín Fierro* no son, como los de la segunda parte del *Quijote*, lectores de la primera. Hernández no da el salto cervantino al abismo metaficcional pero lo presupone, y además trabaja con las mismas premisas: el éxito de la primera parte, las continuaciones apócrifas, la transformación del personaje en mito y un intervalo más o menos largo entre la primera y la segunda parte. Resulta que “un amigo viejo” le había dicho a Fierro que el Gobierno ya no perseguía a los gauchos y que “naides se acordaba de la muerte del moreno”. Si nadie se acordaba del episodio más famoso de la *Ida* difícilmente se acordarían del resto. El poema no se priva de contar a su favor con las dos cosas al mismo tiempo, es decir, con el hecho de que nadie recuerda (por lo que respecta a la posibilidad civil de volver) y con el de que todos se acuerdan (por lo que respecta a la posibilidad literaria de la *Vuelta*).