

De *Martín Fierro* a *El payador perseguido* (Filiaciones y correspondencias)

RAÚL DORRA

Universidad Autónoma de Puebla

1. La continuación y el eco

El payador perseguido — también conocido como *Coplas del payador perseguido* —, extenso poema que se dio a conocer en 1965,¹ es sin duda un referente central en la vasta obra poético-musical de Atahualpa Yupanqui.² Compuesto por 122 sextinas,³ este poema de tono autobiográfico relata las andanzas de un cantor sin domicilio

¹ Además de su imprescindible audición (hay numerosos discos que registran este poema actuado por su propia voz), puede consultarse el texto escrito en Ediciones Siglo Veinte. También el texto aparece en páginas de internet.

² Atahualpa Yupanqui, que, siguiendo la etimología quechua puede traducirse como “el que viene de tierras lejanas para decir algo” es el pseudónimo de Héctor Roberto Chavero Aramburu (1908-1992), el más prolífico y más destacado folclorista argentino.

³ Se trata de la estrofa de versos octosilábicos con rima abbcbb, característica del *Martín Fierro* y a cuyo autor se atribuye su paternidad por lo que se la conoce también como la “estrofa hernandiana”. Tomás Navarro Tomás llama a esta estrofa sextilla y reserva este nombre para designar un artificioso poema compuesto de seis estrofas de seis versos de arte mayor — en general endecasílabos — cuya invención se atribuye al trovador provenzal Arnaut Daniel. En la Argentina sin embargo se prefiere llamarla sextina por la influencia de críticos como Carlos Alberto Leumann y sobre todo Leopoldo Lugones, pero sin duda también porque en el habla de los argentinos se tiende a evitar el uso de diminutivos en *-illo* o *-illa*. Decididamente la palabra sextina se asocia mejor con el “canto paisano” y por eso la adoptamos para este artículo. Por otra parte, la sextina a la que alude Tomás Navarro Tomás es prácticamente desconocida en el Río de la Plata.

fijo —“yo soy del norte y del sur / del llano y del litoral” (405-406)—,⁴ un hombre de incontables oficios —“sin estar fijo en un lao / a toda labor le hacía” (143-144)— cuyo afán es compartir las duras experiencias de una vida de trabajos con más adversidades que alegrías, para así poder denunciar “las penas del paisanaje / la explotación y el ultraje / de mis hermanos queridos” (396-398).

Compuesto en la misma estrofa que prefirió o “inventó” José Hernández⁵ para escribir su *Martín Fierro*,⁶ el poema de Yupanqui quiere ser a la vez un homenaje y una continuación de aquella obra fundamental. Ya desde el título podemos notar esa filiación. En efecto, aplicado al poema de Atahualpa Yupanqui, *El payador perseguido* resulta un título por lo menos equívoco pues el protagonista del relato no es un payador ni un hombre perseguido. Sintomáticamente, la denominación de “payador” aparece sólo en el título. En el interior del poema el protagonista se designa a sí mismo como “cantor”, específicamente como “cantor que canta a los pobres”, y reiteradamente se describe como un “paisano”

⁴ En las citas tomadas de los poemas estudiados, se harán indicaciones numéricas que remitan a los versos citados, y no se indicará número de página pues existen, sobre todo en el caso del *Martín Fierro*, innumerables ediciones. De este modo, el lector podrá localizar con facilidad en cualquier edición los versos citados pues en todas hay una marcación numérica que progresa cada cinco versos.

⁵ Existen en la poesía gauchesca antecedentes aislados o aproximaciones a esta estrofa. En *Los tres gauchos orientales*, de Antonio Lussich, hay estrofas de seis versos pero ninguna tiene la distribución de rimas de la estrofa *hernandiana*. En *Paulino Lucero*, de Hilario Ascasubi, una obra de “diálogos patrióticos” en la que se entremezcla una variedad de formas estróficas con amplio predominio del metro octosilábico, hay varias estrofas de seis sílabas pero sólo una con la rima abbcbb. Estas obras han sido recogidas en: Borges, J. L. y Bioy Casares, A., eds., 1955. *Poesía gauchesca*. México: FCE. La obra de Lussich está en el tomo 2 y la de Ascasubi, en el 1; la sextina de Ascasubi se localiza en p.188 de ese primer tomo.

⁶ Este poema se compone de dos partes. La primera (*El gaucho Martín Fierro*) fue editada en 1872, y la segunda (*La vuelta de Martín Fierro*), en 1879. Por razones de economía verbal, y tomando como referencia el título de esta segunda parte, los críticos pronto comenzaron a nombrar a estas partes como La Ida y La Vuelta, respectivamente. Siguiendo ese hábito, en este artículo indicaremos la localización de versos citados con un número antecedido por las iniciales *I*: o *V*.; según se trate de la primera parte, o de la segunda.

andariego, llevado aquí y allá por su decisión de conocer los más variados paisajes buscando materia para su canto:

Yo he caminao por el mundo
 he cruzao tierras y mares
 sin frontera que me pare,
 y en cualesquiera guarida
 yo he cantao tierra querida
 tus dichas y tus pesares (678-683).

No se trata de cantos improvisados, repentistas, sino de estrofas compuestas o retomadas: “Yo canto por ser antiguos / cantos que ya son modernos” (417-18). Así, si este título no resulta adecuado para este cantor anónimo y trashumante, podría aplicarse muy bien al gaucho Martín Fierro, a quien Hernández imaginó como un varón que, situado frente a sus oyentes, va desgranando su alegato con el que vigorosamente denuncia las injusticias de que ha sido víctima. El carácter de canto improvisado aparece como apertura y cierre de cada parte del poema a la vez que lo atraviesa por completo. Así, mientras la Primera Parte (*El gaucho Martín Fierro*) comienza anunciando:

Aquí me pongo a cantar
 al compás de la vihuela

y termina recapitulando:

Y aquí me despido yo
 que referí así a mi modo
 males que conocen todos
 pero que naides contó.

La Segunda Parte (*La vuelta de Martín Fierro*) se abre en un tono patético:

Atención pido al silencio
 y silencio a la atención,
 que voy en esta ocasión (...)

y se cierra en un tono reconciliador:

Y si canto de este modo
por encontrarlo oportuno
no es para mal de ninguno
sino para bien de todos.

Incluso, para una más nítida caracterización de este personaje, hacia el final de la segunda parte encontramos la célebre payada en la que Martín Fierro pone a prueba su habilidad de poeta repentista y su sabiduría de hombre experimentado frente al Moreno, ese otro gaucho que es “por fuera pura tiniebla / y por dentro claridá” (V: 4269-4270).

El vigor de este personaje y su estampa de payador inspirado fueron tan contundentes que pronto empezó a apropiarse de la identidad del propio José Hernández. Así, Leopoldo Lugones, recogió, en un libro editado en 1916, la materia de unas decisivas conferencias — decisivas no sólo para la posteridad sino también para la eficacia social del poema de Hernández — pronunciadas en un teatro de Buenos Aires en el año de 1913. El libro se llamó *El payador* y si bien Lugones aclara que escogió este nombre para evocar a “los antiguos cantores errantes” que hacían oír sus trovas en “nuestras campañas”,⁷ el libro está escrito para exaltar la figura prototípica del personaje y borrar la figura de su autor. Por su parte, en su *Historia de la literatura argentina*, Ricardo Rojas subtítulo: “José Hernández, el último payador”, al capítulo dedicado a estudiar el *Martín Fierro*.⁸

⁷ Tales palabras están escritas en el “Prólogo” a este libro que apareció en 1916 cuando se celebraba el centenario de la Declaración de la Independencia del país. Yo consulté la edición publicada en 1979 por la Biblioteca Ayacucho.

⁸ Es sabido que en las memorables honras fúnebres que le hicieron a José Hernández, éste fue despedido como “El último payador” y que, en vida, los encendidos discursos políticos que pronunció en la legislatura de Buenos Aires, fueron atribuidos a “El senador Martín Fierro”.

De modo que lo que no tuvo de payador el personaje autobiográfico de Atahualpa Yupanqui, sí lo tuvo, sobradamente, el protagonista del *Martín Fierro*. Por otra parte, como vimos, aquél no se siente perseguido sino más bien liberado y lo expone explícitamente:

El cantor debe ser libre
 pa desarrollar su cencia
 sin buscar la conveniencia
 de alistarse con padrinos.
 De esos oscuros caminos
 yo ya tengo la experiencia⁹
 (411-416)

Mientras, por el contrario, el gaucho Fierro, siempre atado a un destino adverso, solicitará la escucha de sus oyentes con estas palabras:

Y atiendan la relación
 que hace un gaucho perseguido
 que padre y marido ha sido
 empeñoso y diligente,
 y sin embargo la gente
 lo tiene por un bandido
 (I: 109-114).

Estos razonamientos nos permiten la conclusión de que, al llamarle "El payador perseguido" a su poema, Atahualpa Yupanqui está nombrando el poema de Hernández.

Ambos poemas, pues, recurren a un tono y a una técnica argumentativa fuertemente persuasiva construyendo un relato que enfatiza la presencia del auditorio ante el cual el cantor narra sus propias experiencias. La naturaleza de esas experiencias, en un caso y en el otro, son diferentes pero una suerte de ley poética

⁹ En esta estrofa Atahualpa Yupanqui alude a su insatisfactoria militancia en el Partido Comunista Argentino al cual se había afiliado en 1945 para abandonarlo en 1953.

termina haciéndolas semejantes. El gaucho Martín Fierro es, ciertamente, una ficción de Hernández, una ficción verosimilista que provoca en el lector-auditor la sensación de que, tal como asegura su protagonista, todo lo que él dice “es pura realidad”. En el otro caso, quienes conocen la biografía de Atahualpa Yupanqui pueden saber que prácticamente todo lo que su poema relata deriva de situaciones efectivamente vividas por el autor. Pero esta vida se confunde —se diría que *debe* confundirse— con la ficción pues necesita ser construida a partir de la convicción de que el gaucho Martín Fierro es, también, efectivamente “pura realidad”; que ese gaucho es un hombre que vivió, que padeció la injusticia y se hizo fuerte en su denuncia. De ese modo, el paisano trashumante que a su vez se muestra como una ficcionalización de su autor, puede vivirse como un relevo de aquel gaucho de quien heredó su destino, su misión, y su fuerza argumentativa. Ambos, el gaucho y el paisano, existen para contar sus vicisitudes y elaborar a partir de ellas un alegato perdurable. El canto no es diversión sino conversión, cumplimiento de un destino que es también un mandato social. Así, si el gaucho Fierro declara:

Yo he conocido cantores
que era un gusto el escuchar,
mas no quieren opinar
y se divierten cantando
pero yo canto opinando
que es mi modo de cantar
(V: 61-66)

el protagonista del poema de Yupanqui puede recoger esas palabras y prolongarlas, como si se tratara de un eco:

Si uno pulsa la guitarra
pa cantar cosas de amor
de potros, de domador
de la sierra y las estrellas
dicen ¡qué cosa más bella
si canta que es un primor!

Pero si uno como Fierro
 por áhi se larga opinando
 el pobre se va acercando
 con las orejas alertas
 y el rico vicha¹⁰ la puerta
 y se aleja reculando.
 (351-362)

El canto, en ambos casos, es el arma de la que se valen para cumplir su destino. Pero el canto, a su vez, también es un destino, algo que desde el origen está incorporado a la existencia del cantor: “Dende el vientre de mi madre / vine a este mundo a cantar” (I: 35-36), dice Fierro, y el paisano trashumante replica: “Yo también que desde chango¹¹ / unido al canto crecí” (37-38). Resulta coherente, entonces, que el canto, como tal, sea un motivo constante en ambos poemas. En el *Martín Fierro*, por ejemplo, antes de que comience “la relación / que hace un gaucho perseguido”, hay una larga serie de estrofas donde su protagonista exalta la “gloria” del canto y enfatiza sus propias virtudes de cantor, para luego, a lo largo de la dos partes del poema, regresar una vez y otra al tema del canto. En cuanto a *El payador perseguido*, de las 122 estrofas que lo componen se pueden contar hasta 50 que refieren al canto de una manera explícita o implícita. Se trata, en ambos casos, de un canto que se vive no sólo como destino, sino también como vocación, como dicha, pero sobre todo como deber. El destino de cantor impone una ética: hablar de las experiencias vividas en tanto éstas son vividas, sufridas, por los demás. De ese modo no extraña que en la voz del cantor se mezclen el lamento, la queja, el desconsuelo, pero también el desafío, la burla, la jactancia y aun la bravata. El gaucho Martín Fierro, tanto como el paisano cantor que recorre la geografía del noroeste argentino, son hombres a la vez sufridos y altaneros, quejumbrosos y retadores.

¹⁰ *vichar*: lanzar una mirada rápida o sigilosa.

¹¹ Niño.

Pero hay una diferencia importante en la conducta de ambos. El gaucho Fierro es un sujeto de borracheras y pependencias que en más de una ocasión terminaron en muerte. Fierro tratará de alegar que esta violencia homicida encuentra justificación por las circunstancias padecidas:

Y sepan cuantos escuchan
de mis penas el relato
que nunca peleo ni mato
si no es por necesidad,
y que a tanta adversidad
sólo me arrojó el mal trato.
(I: 103-108)

Sin embargo, las muertes que él mismo narra no son sino resultado de pependencias debidas a la embriaguez. La primera muerte que obró, la más ominosa, la obró en el turbio entusiasmo de una fiesta:

Riunidos al pericón
tantos amigos hallé
que alegre de verme entre ellos
esa noche me apedé.
Como nunca en la ocasión
por peliar me dio la tranca¹²
y la emprendí con un negro
que trajo una negra en ancas.
(I: 1143-1150)

Pero el cantor de *El payador perseguido*, marcadamente, aquí se aleja de esa conducta del gaucho Fierro. Por un lado, nos muestra que sus paisanos recurren a la bebida sólo como un paliativo de su triste situación: “Era un consuelo pal pobre / andar jediendo a vinacho” (213-214); pero la violencia homicida no forma parte

¹² Borrachera.

de sus características: “Rara vez mata el paisano / porque ese instinto no tiene” (621-622). Y en cuanto a su propia conducta, él advierte que hay en su conciencia un núcleo resistente que lo resguarda de estos peligros:

La vida me fue enseñando
 lo que vale una guitarra
 por ella anduve en las farras
 tal vez hecho un estropicio
 y casi me agarró el vicio
 con sus invisibles garras.
 Menos mal que llevo adentro
 lo que la tierra me dio:
 —patria, raza o qué sé yo—
 pero que me iba salvando,
 y así, seguí caminando
 por los caminos de Dios.
 (567-578)

De ese modo, el cantor de Yupanqui se libra de aquella funesta carga que Fierro lleva en su conciencia y a la que alude cuando, ya entrando a la vejez, abra el alma a sus hijos y les deje esta enseñanza:

El hombre no mate al hombre
 ni pelee por fantasía.
 tiene en la desgracia mía
 un espejo en qué mirarse.
 Saber el hombre guardarse
 es la gran sabiduría.
 (V: 4733-4738)

Podríamos decir, pues, que esa sabiduría que alcanzó Fierro al final de sus “pelegrinaciones”, la adquirió el paisano cantor como si se tratara de una herencia. O, hablando de otra manera, podríamos que quien se miró en el espejo de la desgracia, quien escuchó y aplicó ese consejo, fue el paisano cantor de *El payador perseguido*.

2. La construcción del léxico

Otra semejanza entre ambos poemas es la construcción del léxico. En los dos casos — como en general en la poesía gauchesca — se trata de un léxico diríase barroco, y hasta casi manierista, en el que se observan frecuentes arcaísmos que ya hacia sus respectivos tiempos están prácticamente en desuso o en trance de desaparecer, como la palabra “vihuela” para nombrar la guitarra. Claro que en el caso del *Martín Fierro*, la construcción del léxico es mucho más osada y desde luego mucho más eficaz. Con un conocimiento preciso de la elaboración idiomática llevada a cabo por José Hernández, Carlos Alberto Leumann afirmó que éste “empleó muchos modos de decir y vocablos que nadie, hasta la aparición del *Martín Fierro*, había oído nunca y que él mismo, en consecuencia, sólo llegó a conocer en el instante de crearlos” (1961: 9). Otros críticos han repetido esta aseveración de Leumann. Ello, pues, quiere decir que José Hernández no sólo imitó, no sólo refundió sino que aun inventó, hasta cierto punto, el idioma del gaucho, con la deliberada intención de darle una voz y para que esa voz encontrara un lugar en la tradición argentina.

La labor idiomática de Atahualpa Yupanqui fue menos trascendente porque todo el trabajo ya lo había hecho José Hernández y lo que a él le correspondía — o lo que él pretendió — era trasladar ese esfuerzo y adaptarlo a las voces y giros del habla de los “paisanos” del noroeste argentino. Claro que dentro de esa enjundiosa construcción idiomática, se nota a veces cierta restricción o más bien una autorrestricción. José Hernández deja escrita la palabra “vihuela” en el segundo verso de la primera estrofa su poema pero en todo lo que sigue ya no volverá a utilizarla. En efecto, a lo largo del texto sólo recurre al vocablo en uso (“guitarra”) aunque también en ocasiones usa el vocablo gauchesco “estrumentito”. Por su parte, Atahualpa Yupanqui, corroborando su filiación hernandiana, utiliza el término “vihuela” también una sola vez pero en el interior del poema, cuando, empobrecido ese yo-personaje por su aventura fallida en la “gran ciudad”, se ve obligado

a vender sus pertenencias y en las noches insomnes se lamenta: “Vihuela dónde andarás / qué manos te están tocando” (525-526). El término “vihuela”, es cierto, no ha dejado de usarse en la Argentina pero actualmente, como suele ocurrir, es usado por intelectuales o en general por gentes de cultura letrada, como un nominativo de *ornato*. Es curioso observar cómo muchos arcaísmos o antiguos usos del habla rural son reciclados y se incorporan al habla de la gente de la ciudad, o cómo, por ejemplo, el rock nacional argentino restaura, en otro contexto, vocablos del lunfardo orillero al que habían recurrido los autores de letras de tango. Otro ejemplo es el vocablo “milonga” (sobre el que volveremos en el próximo apartado), el cual pasó de designar una forma de cantar propia de payadores, a designar los lugares de canto y baile en las zonas rurales e ingresar después al habla suburbana formando parte de una jerga casi pecaminosa, para ser en la actualidad, finalmente, una manera *aggiornada*, traviesa, de designar los eventos bailables. Esa misma migración se ha operado con la palabra “boliche”, lugar donde se bebía en la campaña (“Otra vez en un boliche / estaba haciendo la tarde” I: 1265-1266) para designar esos lugares — también llamados “antros” — al que concurren los jóvenes de las ciudades con, o sin, el permiso de sus padres.

Podríamos decir, entonces, que estamos ante un léxico artificial, ante un modo de hablar al que no recurren, o al menos no recurren con tanta frecuencia, las personas en cuyo nombre hablan los protagonistas de ambos poemas. También los letristas de tango suelen usar el lunfardo con una profusión mayor a la del uso que los que habitantes de los suburbios de Buenos Aires le daban a esta jerga. Eso nos muestra que en un caso hay, por parte de los autores, una conciencia muy fuerte del valor estético y de la pregnancia identificatoria que adquiere una determinada forma de hablar, conciencia de la que en general carecen — o bien la tienen pero atenuadamente — los hombres reales. Lo que ha llegado hasta nosotros de las actuaciones de grandes payadores como Gabino Ezeiza o José Betinotti, nos muestra que ellos usaban un léxico que nunca se aparta demasiado de la norma. Por

otro lado, en el extenso libro en que Ismael Moya (1959) pasa revista, diríase exhaustivamente, a la actividad de los payadores del siglo XIX en el Río de la Plata, puede observarse esta misma conducta idiomática y hasta una cierta tendencia a rechazar los arcaísmos tan frecuentes en el *Martín Fierro*. En este mismo sentido, una simple revisión de los cancioneros de Juan Alfonso Carrizo es suficiente para mostrarnos que en las coplas que entonaban — y que todavía entonan — los habitantes de lejanos caseríos del noroeste argentino, si bien se recurre a un léxico propio de la región, a usos verbales y a formas expresivas peculiares, con llamativa frecuencia — como suele ocurrir, por ejemplo, en los cancioneros de México — también se exhibe un castellano que no resulta muy diferente del que se habla en todo el ámbito de la hispanidad:

Cuando chiquito lloraba
cuando grande siempre lloro.
Cuando chiquito por leche
cuando grande por ser solo.
(Carrizo, 1935: 306)¹³

Esta suerte de paradoja no quita fuerza ni valor a los poemas compuestos respectivamente por Hernández y por Yupanqui, sino que nos hace conscientes del grado de elaboración artística que hay en ellos.

3. Tono y entonación: la sextina

En las ediciones discográficas de *El payador perseguido* suele aparecer un subtítulo — indudablemente debido al propio Atahualpa Yupanqui — que anuncia el género y sobre todo su forma de entonación: *Relato por milonga*. Aquí el término “milonga”, que

¹³ J. A. Carrizo, *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1937; copla 1459.

hemos citado más arriba, designa una forma de cantar que incorpora matices del candombe o en general de la música de origen africano y cuya invención es invariablemente atribuida a Gabino Ezeiza — un payador negro nacido en 1858 y muerto en 1916, justo al cumplirse el primer centenario de la Independencia —, quien siempre fue celebrado en la Argentina como el máximo exponente del género por su invencible virtuosismo de repentista.

El “cantar por milonga” vino a asociarse, y en cierto modo a desplazar, al “cantar por cifra”, la forma original característica de los viejos payadores. La cifra es una variedad del canto silábico, esto es, un canto donde cada sílaba, o más bien cada vocal, tiene el valor de una nota.¹⁴ Interesa agregar que la cifra es una antigua forma de notación musical en la que, en lugar del pentagrama, están simuladas las cinco cuerdas de la vihuela; sobre ese simulacro de cuerdas, y en valores numéricos (1-2-3-4) colocados en determinados lugares del *traste* o *entrastado*, se indica qué dedo de la mano izquierda debía apoyar el intérprete para lograr una mayor o menor tensión de determinada cuerda; asimismo, en la parte superior, y con valores alfabéticos, se indica el ritmo que debía regir la interpretación de una determinada pieza musical. Esta forma, tan didáctica, de señalar cómo se debía ejecutar una pieza, supone que el intérprete no está suficientemente capacitado para *leer* el pentagrama como los músicos formados en escuelas; se trataría, pues, de un intérprete de origen popular.¹⁵ En el caso del canto payadoresco del Río de la Plata, el

¹⁴ Se suele contraponer el canto silábico al canto melismático en el que una sílaba puede sostenerse o desplegarse en varias notas, como ocurre por ejemplo en el *cante jondo* andaluz.

¹⁵ Estas informaciones las procuré básicamente consultando a musicólogos y recurriendo a la internet. En la internet puede consultarse: “La cifra”, por Lauro Ayestarán, una muy esclarecedora nota sobre el cantar por cifra en los payadores uruguayos extraída del *Suplemento Dominical EL DÍA*, Montevideo, s/f. Respecto de la antigüedad de esta notación, existen varios libros sobre la cifra publicados a lo largo del siglo XVI, en ciudades españolas. Entre ellos se cuenta la edición de *Tres libros de música en cifra para vihuela*, de Alonso Mudarra (Sevilla, 1546) al que no pude acceder.

“cantar por cifra”, además de una ejecución musical sin mayores complicaciones, remite a un canto ejecutado enfáticamente por motivos casi siempre celebratorios o encomiásticos como las guerras de independencia, el esplendor del paisaje, las fechas memorables o los avances de la organización nacional.¹⁶ Cantando “por cifra” el payador alterna los tramos recitados con los cantados, y hace intervalos en los que sólo se oye el rasgueo de la guitarra. Tales intervalos —o pausas— al inicio y al final de una estrofa —décimas o cuartetos— representan el momento en que el cantor busca inspiración para hacer una pregunta o responderla, y por ello los intervalos serán más o menos prolongados según la capacidad repentista de éste: cuanto más breve es el intervalo, mayor dominio de su arte muestra el payador.

Hacia mediados del siglo XIX, según dijimos, el cantar por cifra cedió lugar al “cantar por milonga” una forma de ejecutar el canto que tiene básicamente la misma estructura (recitación-canto-intervalo acústico) pero ahora en un tono más grave, más ensimismado, más quejumbroso o melancólico pues los temas ya son otros. Esta forma de cantar también fue adoptada por cantores que no improvisaban sino componían, como Alfredo Zitarrosa o el propio Atahualpa Yupanqui no sólo en este poema, sino en gran parte de sus composiciones. El cantar por cifra continuó, aunque ahora la materia del canto pasa a ser la crítica picaresca o la expresión del desafío, y su forma estrófica es casi exclusivamente la décima.

La sextina, pues, no fue utilizada por los payadores seguramente porque su forma requería de una entonación especial que no era demasiado apta para el canto repentista. En su artículo “La métrica del Martín Fierro”, Emilio Carilla, refiriéndose a la estrofa característica del poema (a la que, obedeciendo a la autoridad de Tomás Navarro Tomás llama sextilla), observa que algunos la describieron como una “décima descabezada” o “una

¹⁶ Ver, en el citado libro de Ismael Moya, el Cap. XIII: “La música y los instrumentos del payador”.

décima sin pies o sin cabeza” (Carilla, 1972: 459). Emilio Carilla hace este comentario sin detenerse en él, pues estima que sólo se trata de una “travesura” verbal. Con un poco de atención, sin embargo, se puede observar que en esta estrofa nos encontramos, efectivamente, ante una derivación de la espinela, de una espinela a la que se le hubieran sustraído los cuatros primeros versos.¹⁷ Tal sustracción, que dejó libre al primer verso de la sextina (el que vendría a ser el quinto verso de la décima espinela), dio lugar a una entonación característica, a la que José Hernández percibió como una modulación apta para dar forma a una voz representativa del habla —hasta entonces silenciada— del humilde peón de campo. Una voz reflexiva, demorada y cargada de sabiduría moral, pero también afirmativa, y hasta, por momentos, irónica o arrogante. Con mayor o menor conciencia pero con una intuición siempre certera, Hernández encontró, y enseñó, un modo de sostener la voz en la que no sólo los gauchos desamparados consiguieron sostenerse, sino que convenció a los demás de que un nuevo protagonista había ingresado a la escena política de un país en proceso de organización. Este aspecto ha sido estudiado en mi artículo “*Martín Fierro*: la voz como forma de un destino nacional” (Dorra, 1997). La sextina no es la estrofa única en el poema. Hay también otro tipo de estrofas como cuartetas y romances, pero su presencia no alcanza a restarle peso o poder a esta estrofa distintiva del poema.

Muchos calificaron al *Martín Fierro* como una epopeya, pero aun los que no aceptaron ese calificativo, como Jorge Luis Borges, siempre adhirieron a la convicción de que era el poema nacional. El poema, agregaba Borges, “que hemos escrito los argentinos”. A mi modo de ver, fue el hallazgo de la sextina, y sobre todo la manera en que Hernández la explotó, lo que permitió hacer oír un tono de voz hasta entonces no explotado en la poesía gauchesca; un tono en el que podían convivir naturalmente el lamen-

¹⁷ De modo que, si en la espinela las rimas tienen este esquema: abbaaccddc la “estrofa hernandiana” habría elidido los cuatro primeros versos para dejarla así: (abba) accddc.

to y la queja, así como la jactancia, el desafío o la frase apicarada, pero sobre todo la conclusión sentenciosa. Siendo así, esta estrofa conservaría algo de la cifra aunque se inclinaría más bien por la milonga. Tanto la sextina de Hernández como la de Yupanqui instalan en el verso suelto inicial el registro más alto y el *tempo* más rápido para que luego, con diversas alternativas, el tono vaya descendiendo hasta terminar en una reflexión demorada de la que se desprende una enseñanza:

Y aves y bichos y pejes
se alimentan de mil modos,
pero el hombre en su acomodo
es curioso de observar,
es el que sabe llorar,
y el que se los come a todos.
(V: 469-474)

Aunque no todas sigan el mismo esquema conceptual y melódico, la tendencia característica de la estrofa hernandiana es utilizar los cuatro primeros versos para presentar un asunto o hacer una evocación y cerrar los dos últimos con una sentencia propia del estilo paremiológico. De modo que en la sextina parece encontrar su mejor acomodo la sabiduría atávica de los hombres de campo. Por esa razón, muchos leyeron este poema como un exponente de la literatura sapiencial y, de hecho, el *Martín Fierro* alimentó notablemente el refranero argentino.

Sabemos que este poema se difundió en la campaña por la lectura en voz alta o por la actividad de recitadores memoriosos. No podemos saber cómo entonaban los versos, pero siempre tendremos a pensar que seguirían una gravedad ya inscrita en las estrofas. De hecho, los folcloristas que en nuestro tiempo se dieron a entonar las estrofas del poema de Hernández — como Horacio Guaraní y sobre todo Jorge Cafrune — invariablemente recurrieron a la combinación de recitado con canto manteniendo como fondo el rasgueo de la guitarra y lo hicieron, como diría Atahualpa Yupanqui, “en la forma preferida de una milonga

pampeana”.¹⁸ Como es de suponer, *El payador perseguido* repite la misma preferencia por ese esquema melódico-conceptual al que parece tender, diríase *naturalmente*, la sextina:

El trabajo es cosa buena
 es lo mejor de la vida;
 pero la vida es perdida
 trabajando en campo ajeno:
 unos trabajan de trueno
 y es para otros la llovida.
 (103-108)

Para nuestra fortuna disponemos de la posibilidad —y es, diríamos, imprescindible aprovecharla— de escuchar el *Payador perseguido* en la voz de su autor. De ese modo se puede observar que incluso aquellas estrofas que, cuando leídas, no parecen seguir el mismo esquema, sí muestran que lo sugieren cuando son escuchadas. Se trata de una voz grave que se arrastra como astillándose y, si bien en ese arrastre cada par de versos va formando una unidad rítmica en el interior de la estrofa, ésta siempre seguirá una tendencia descendente y en proceso de desaceleración para culminar en la demora de los últimos dos versos en los que encuentra su lugar la intención paremiológica.

4. Entre el rancho y el libro: iletrados, letrados y semiletrados

En mi artículo “El payador y sus regiones” (1997), me detuve en una estrofa de *El payador perseguido* en la que aparece una crítica,

¹⁸ No hay que confundir la milonga pampeana, o campera, con la milonga urbana o ciudadana pensada sobre todo para el baile. La primera muestra de este subgénero se titula “Milonga sentimental” y fue compuesta en 1931 con música de Sebastián Piana y letra de Homero Manzi. La milonga ciudadana fue, en las pistas de baile, un complemento del tango. Al revés de la milonga campera, en la que predomina la demora, la milonga ciudadana se caracteriza por su tendencia a la aceleración.

o más bien una censura, referida a la conducta de los hombres letrados:

Por áhi se llegaba un máistro
de esos puebleros letraos;
juntaba tropa e versiaos
que iban después a un libraco,
y el hombre forraba el saco
con lo que otros han pensao.
(267-272)

Debido a que este poema, como ya se dijo, está basado en las experiencias reales de su autor, en ese artículo afirmábamos que era del todo verosímil que la citada estrofa, y la que le sigue, aludieran a la actividad de Juan Alfonso Carrizo, quien, en fechas muy próximas, había recorrido los mismos lugares recogiendo coplas para componer sus celebrados cancioneros de Catamarca, Salta, Jujuy, Tucumán, La Rioja o Tucumán, entre otras compilaciones que aparecieron aproximadamente entre 1930 y 1950. Si estamos en lo cierto, Atahualpa Yupanqui emitió una censura del todo injusta con este folclorólogo, que era un hombre humilde (nunca olvidó su condición de maestro de escuela), un apasionado de aquella diversidad de paisajes que recorrió, un andariego solitario que debió afrontar adversidades climáticas con una voluntad equivalente a la de aquél que lo habría censurado. Ahora, sin embargo, no volvemos sobre aquella estrofa para hacer este tipo de afirmaciones sino para advertir que, más allá de nombres propios y de circunstancias históricas, en esta estrofa hay una clasificación de roles protagónicos y de horizontes culturales. En efecto, aquí aparece el “maistro” como un hombre de letras que va en busca de la producción de otros que componen o entonan versos sin nombre de autor (“Los pioneros formaban versos / con sus antiguos dolores”, 273-274) y aparece también la mirada de aquel que observa y juzga. Este último se sitúa entre ambos extremos. A él no le es desconocida la actividad que realiza el “puebleros letrao” porque también, a su modo, está inicia-

do en las letras (en una estrofa anterior había expresado que encontró trabajo en una escribanía, “buscando de desasnarme”),¹⁹ pero que, entre la cultura del libro (la cultura intelectual) y la cultura de la mano cuyo quehacer se despliega en los espacios abiertos, ha preferido aproximarse a esta última: se ha querido a sí mismo como un hombre que se separa del libro y se abraza a la cultura alimentada de tradiciones orales. Tenemos, pues, estos tres roles que son, también, tres formas de vida: *a)* el hombre del libro — el “maestro” — que en este caso desempeña el papel de folclorólogo; *b)* el hombre de oficios manuales que es hacedor del folclore; y *c)* el hombre que toma una decisión consciente y se convierte en folclorista. Tres roles, tres formas de vida, y tres formas de cultura: la cultura letrada, la cultura iletrada, y la cultura semiletrada. Estimo que hacer esta clasificación es importante, diría fundamental, para comprender la materia que tratamos.

¿Y qué ocurre, a este respecto, con el *Martin Fierro*? En el poema de Hernández hay una doble situación digna de observarse por su ambigüedad. Hacia el comienzo de la primera parte su protagonista afirma, enfático y desafiante: “Yo no soy cantor letrado” (I: 49). En esta declaración hay una suerte de paradoja pues al negar su pertenencia al mundo de las letras está implicando que de algún modo lo conoce y que un objetivo fuerte de su canto es medirse con los cantores letrados, los poetas cultos de la ciudad. Oponerse y, a su modo, triunfar. Esto quedará expresado en la estrofa que viene después de la inmediatamente siguiente:

Yo soy toro en mi rodeo
Y torazo en rodeo ajeno
(I: 61-62)

¹⁹ Es del todo probable que Atahualpa Yupanqui, entre los muchos oficios que ejerció, uno de ellos haya sido el de escribiente. Lo seguro es que era un hombre al que las letras no le eran ajeno. En su libro *Del algarrobo al cerezo* en el que describe las impresiones de su primera visita a Japón, muestra su activo interés por conocer otras culturas. Por otra parte, como guitarrista primero a aprendió a interpretar obras de Albéniz o Tárrega, así como transcripciones para guitarra de obras musicales de Schubert, Liszt, Bach o Beethoven. En París, donde se movía con comodidad, cultivó la amistad del poeta Paul Eluard.

Este “rodeo ajeno”, en efecto, no puede ser un espacio habitado por otros gauchos sino por cantores *ajenos*, es decir, ubicados en un espacio cultural diferente. La confrontación con los poetas de cultura letrada atraviesa todo el poema y se mueve entre el desafío y la ironía:

Canta el pueblera y es poeta
 canta el gaucho... y ¡ay Jesús!
 lo miran como avestruz
 (V: 49-51)

Pero esta confrontación no podría tener lugar si el desafiante no supiera a quiénes está enfrentando. Por su parte, los otros personajes que toman la palabra para cantar (los dos hijos de Fierro, el hijo de Cruz y el Moreno) muestran o bien ignorancia o bien indiferencia con respecto al mundo evocado por Fierro en su desafío. Es como si se hubiera operado un deslizamiento entre el mundo que vive el protagonista y el mundo que vive su autor. Este deslizamiento, esta oscilación, puede explicar a su vez el deslizamiento narrativo que acontece tanto al final de la primera parte como de la segunda, donde se hace presente un narrador externo al relato que toma la palabra y mezcla su voz a la voz del protagonista produciendo así un efecto de desdoblamiento o resonancia de voces. Hacia el final de la primera parte, después de haber tomado con Cruz la dura decisión de buscar refugio entre los indios —tierra de infieles—, se produce un acontecimiento cargado de simbolismo: Fierro rompe la guitarra golpeándola hasta hacerla “astillas contra el suelo”. La relación de esta escena patética corre ya a cargo de la voz de otro que recoge las palabras que en esa ocasión ha pronunciado Fierro:

“Ruempo —dijo— la guitarra
 por no volverme a tentar
 ninguno la ha de tocar
 por seguro tenganló
 pues naides ha de cantar

donde este gaucho cantó.”
(I: 2275-2280)

Lo que viene a continuación es una identificación de voces pues este narrador ahora se apropia de toda la narración anterior, diciendo: “Y daré fin a mis coplas / con aire de relación” (I: 281-282) para luego describir cómo ambos gauchos cruzan la frontera que separa una tierra de otra. Y enseguida transmite una imagen que recuerda irresistiblemente el momento en que el Cid Campeador abandona Castilla rumbo al destierro:²⁰

Y cuando la habían cruzado,
una mañanita clara,
le dijo Cruz que mirara
las últimas poblaciones
y a Fierro dos lagrimones
le rodaron por la cara.
(I: 2293-2298)

Mimetizado con Fierro, ese ¿otro? narrador, después de haber prometido que procurará tener noticia de la suerte de ambos amigos, se hace cargo de finalizar el relato diciendo:

Y ya con estas noticias
mi relación acabé.
por ser ciertas las conté
todas las desgracias dichas:
es un telar de desdichas
cada gaucho que usted ve.
(I: 2305-2310)

¿Pero quién ha hablado, entonces, aquí? Es como si el narrador y el protagonista de la historia fueron una misma persona desdoblada. Sintomáticamente, este deslizamiento de voces y de

²⁰ “De los sos ojos tan fuertemente llorando / tornava la cabeça i estávalos catando”.

roles se repetirá al final de la segunda parte. Después de la payada con el Moreno y después de los sabios consejos que dirige Martín Fierro a sus hijos y al hijo de Cruz, culminando aquel encuentro, vuelve a aparecer esa *otra* voz, para enunciar algo sorpresivo y acaso también inevitable:

Después a los cuatro vientos
 los cuatro se dirijieron.
 Una promesa se hicieron
 que todos debían cumplir;
 mas no la puedo decir
 pues secreto prometieron.
 (V: 4781-4786)

Y el que sigue hablando es un narrador desdoblado que tiene la misma voz del gaucho Fierro, o que se apropia de esa voz. Esa voz dice algo que parece contener una clave para lectura de todo el poema:

(...) Así pues, entiéndanme,
 con codicias no me mancho:
 no se ha de llover el rancho
 en donde este libro esté.
 (V: 4855-4858)

Esto quiere decir, entonces, que la narración ha ido a parar a un libro pues esa *otra* voz mimetizada con la de Fierro se muestra como la voz de su autor. La voz, sostenida a través de tantas peripecias, sin dejar de ser voz, se convierte finalmente en letra.

Con estas disquisiciones que acabo de exponer, he tratado de mostrar cómo se da, en el poema de Hernández, el juego de los roles y cómo se señalan los distintos espacios culturales. Si en *El payador perseguido* esos roles y esos espacios quedan nítidamente marcados, en *Martín Fierro* quedan esbozados por un doble desdoblamiento: por una parte, el gaucho Fierro está a la vez del lado de los gauchos iletrados aunque es, en realidad, un hombre semiletrado; y, por otra, José Hernández, siendo un autor letrado,

no deja de exhibir la tentación de mostrarse como un hombre de campo, un semiletrado. José Hernández, autor de escasa cultura literaria pero atento lector de libros de historia política, así como de libros sapienciales o moralizantes y tratados de retórica, tenía una vigorosa pluma de polemista y una contundente voz de orador. Sin embargo, nunca dejó de sentirse inseguro en relación a los méritos literarios de su “pobre Martín Fierro”, como describe a su libro ya en el prólogo a la primera parte. José Hernández parecía sentirse más bien como un advenedizo ante los hombres de letras a quienes hacía llegar su libro y de quienes esperaba humildemente su juicio, a pesar de ser sus adversarios en política; se sentía, diríamos, como un hombre de cultura campesina que se atrevió a componer un libro.²¹ De ahí este juego de ambigüedades y este fuerte contraste entre la voz desafiante del personaje (y también la voz alta y templada del orador político) y la modestia con que el autor del poema entregaba su libro, un libro exitosísimo que contenía una trascendental denuncia política pero cuyos méritos literarios eran otros los autorizados para evaluar. De este aspecto me he ocupado en mi artículo “El libro y el rancho” (Dorra, 2003).

Y para concluir, quisiera dejar apuntado un tema que no puedo ya desarrollar en el presente trabajo pero que se liga con estos cambios en la autoría de la voz de la que resulta finalmente una permutación de identidades. Me refiero al tabú del nombre propio. Hacia el final del poema, antes de dispersarse “a los cuatro vientos”, esos cuatro hombres unidos por un juramento, toman otra decisión, fundamental: mudar de nombre. Así, el tabú del nombre propio, un tema que tiene vastos antecedentes en la literatura universal pero también en las leyendas y tradiciones re-

²¹ En efecto, José Hernández, era un escritor de escasa formación literaria que, aparte de esta obra fundamental, no ha dejado sino algunos breves poemas olvidados, una biografía del caudillo Ángel Vicente Peñaloza, de 1863 (que fue conocida como: *Vida del Chacho*), un sinnúmero de artículos y notas periodísticas —en donde consta su orientación política y su talento de polemista—, así como *La Instrucción del estanciero*, de 1881, un tratado con prescripciones y consejos sobre la mejor manera de administrar una estancia.

gionales, agrega materia de estudio y reflexión a este poema. Eco del Martín Fierro, *El payador perseguido* se cierra con este tema, o este tópic tradicional. En la despedida, en la última estrofa, el cantor reclama:

No me nuembren que es pecao
y no comenten mis trinos;
yo me voy con mi destino
pal lao donde el sol se pierde:
tal vez alguno recuerde
que aquí cantó un argentino.

El perder el nombre supone desaparecer como individuo para perdurar como voz colectiva. En el *Martín Fierro* esta desaparición transformadora es doble: el autor es borrado por su personaje y el personaje termina borrando su nombre y alejándose del escenario, en suma, desapareciendo. Resulta por ello sintomático el hecho de que uno de los estudios más importantes referidos a este poema, es el libro que le dedicó Ezequiel Martínez Estrada con el título: *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. El nombre propio es un tema pendiente y su tratamiento se tendría que extender a otros libros o a otras composiciones que lo retoman y desarrollan.

Bibliografía citada

- CARILLA, Emilio, 1972. "La métrica del Marín Fierro". En *Thesaurus*, XXVII-3: 455-473.
- CARRIZO, J. A., 1935. *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- DORRA, Raúl, 1997a. "Martín Fierro: la voz como forma de un destino nacional". En *Entre la voz y la letra*. México: BUAP/ Plaza y Valdés, 123-139.
- _____, 1997b. "El payador y sus regiones". En *Entre la voz y la letra*. México: BUAP/Plaza y Valdés, 99-109.

- _____, 2003. "El libro y el rancho". En Julio Schavartzman, dir., *La lucha de los lenguajes*, vol. 2 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirección general de Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 251-275.
- HERNÁNDEZ, José, 2001. *Martín Fierro*. Barcelona: ALLCA XX/UNESCO.
- LEUMANN, Carlos Alberto, 1961. "Introducción". En *Martín Fierro* de José Hernández, 4ª ed., edición crítica de C. A. Leumann. Buenos Aires: Estrada.
- LUGONES, Leopoldo, 1979. *El payador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, 1958. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. México: FCE.
- MOYA, Ismael, 1959. *El arte de los payadores*. Buenos Aires: P. Berutti.
- ROJAS, Ricardo, 1924. *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: El Ateneo.
- TOMÁS NAVARRO, Tomás, 1974. *Métrica española*. Madrid: Guadarrama.
- YUPANQUI, Atahualpa, 1984. *El payador perseguido*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- _____, 1977. *Del algarrobo al cerezo*. Madrid: Aguilar.