

PALABRA Y SILENCIO EN EL *MARTÍN FIERRO*

por David Lagmánovich

LA RELACION de similaridad formal entre el *Martín Fierro* y un recitativo o, quizá más propiamente, una melopea ha sido convincentemente mostrada por Noé Jitrik¹. El crítico, al examinar las características de esta melopea, analiza el tema del canto y su transformación en el trayecto que va del *Martín Fierro* propiamente dicho, es decir, el de 1872, a *La Vuelta de Martín Fierro*, de siete años más tarde. Similarmente, John B. Hughes² ha dedicado un valioso capítulo a este tema del canto y el cantor dentro del poema. Tales análisis, cuya validez no discuto, presuponen o indican una oposición fundamental dentro de la tectónica de la obra: la oposición de *cantor* y *público* (inclusive Jitrik, págs. 19-20, destaca las diferencias en la concepción del "público" entre la primera y la segunda parte del libro). Por mi parte, prefiero explorar brevemente una oposición básica que me parece aún anterior a aquella: la oposición entre *palabra* y *silencio*. Espero poder mostrar que hay todo un subsistema de valores referentes a esta oposición dentro del sistema general de *Martín Fierro*, a punto tal que su percepción puede resultar enriquecedora para la lectura crítica de esta obra fundamental del género gauchesco.

Si partimos de la relación entre "cantor" y "público" ya apuntada, advertiremos inmediatamente que, no sólo en el mundo meta-literario o exterior al poema, sino también dentro de este mismo, la existencia del acto de cantar, fundamento estético de la obra, exige su complementación en una especie de silencio circundante. En forma neutra lo expresa el narrador cuando califica a sus oyen-

¹Noé Jitrik, "El tema del canto en el *Martín Fierro*, de José Hernández", en su libro *El Fuego de la Especie*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, págs. 13-46.

²John B. Hughes, *Arte y Sentido de Martín Fierro*, Madrid, Castalia, 1970; cf. capítulo IV, "El canto y el cantor simbólicos", págs. 87-112.

tes en estas líneas: “Y sepan cuantos escuchan / de mis penas el relato” (I, 103-04)³; o cuando les ofrece una continuación: “Si gustán... en otros cantos / les diré lo que he sufrido” (I, 285-86); similarmente, tiene presente la posible reacción de su auditorio al amonestarlo con “Soy gaucho, y entiéndanlo / como mi lengua lo explica” (I, 79-80). Antes de la payada entre Martín Fierro y el Moreno, en la *Vuelta*, se describe la presencia casi física de ese silencio: “y así cantaron los dos / en medio de un gran silencio” (II, 3915-16). Finalmente, cuando ello resulta necesario, el silencio de los circunstantes es exigido como un prerrequisito del canto: “Atiendan, pues, los oyentes / y cáyensen los mirones” (II, 3917-18), exige el propio Fierro, como si estuviera dirigiendo la palabra y la vista a algunos individuos bien determinados entre los que lo rodean; él mismo, al comenzar el relato de la *Vuelta*, había formulado similar advertencia en un sentido aparentemente más genérico: “Atención pido al silencio / y silencio a la atención” (II, 1-2). En este contexto, las interrupciones al cantor —esta vez representado por el hijo segundo de Fierro— de que es culpable el circunstante sumariamente calificado como “buey corneta”, y hasta en cierta medida la presencia vigilante y ligeramente obsesiva del Moreno antes de su intervención, adquieren una connotación mayor de transgresión, al equivaler a la irrupción del profanador en un espacio mítico, signado por una relación sagrada o, con mayor exactitud, con-sagrada, en la que se realiza el acto del canto. En otras palabras, las referencias a la oposición palabra/silencio son, precisamente, las que explicitan la relación cantor/público, identificada por otros comentaristas.

Pero, ¿a dónde conduce esta doble línea potencial, por un lado la palabra, por otro el silencio? En ambas direcciones, se despliegan varias posibilidades, que son las que trataremos de clarificar⁴.

³Identificamos las citas con la numeración generalmente aceptada del poema, en dos series respectivamente para *El Gaucho Martín Fierro* y *La Vuelta de Martín Fierro* (I, 1-2316, y II, 1-4894); el texto de las mismas ha sido cotejado con el de Editorial Losada, decimotercera edición, 1971, que contiene las ya clásicas “Introducción, notas y vocabulario” de Eleuterio F. Tiscornia.

⁴No ignoramos, es obvio, la sólida línea de argumentación que señala sustanciales diferencias entre la concepción artística de la *Ida* y de la *Vuelta*. Sin embargo, creemos que tales diferencias no afectan a lo esencial de nuestra exploración, en tanto ésta tiene que ver con una concepción general del mundo que encuentra corroboración en ambas partes (diferentes, sobre todo, en lo que

El ex cantor, que rompió su guitarra antes de partir hacia las tolderías de los indios, retoma el instrumento al comienzo de la *Vuelta* afirmando que “Viene uno como dormido / cuando vuelve del desierto” (II, 7-8); a partir de ese “sueño” —que es inmovilidad, olvido y silencio—, va a intentar recuperarse con ayuda de la música: “veré si a esplicarme acierto / entre gente tan bizarra, / y si al sentir la guitarra / de mi sueño me despierto” (II, 9-12). La música aparece así (y no es la única instancia de ecos de creencias órficas en el poema) como la clave que ayuda a salir del silencio: “de la vigüela al son”, implora “a la alma de un sabio, / que venga a mover mi labio” (II, 15-17); así, el retorno de las tierras de los infieles es también un retorno a la facultad clave y primordial del canto: “porque recibí en mí mismo, / con el agua del bautismo / la facultá para el canto” (II, 9-24). En más de un sentido, el cantor “vuelve en sí”; vuelve al ejercicio del habla, vuelve a dirigirse a sus paisanos, sale del silencio, y consigue todo ello mediante el instrumento de la música.

Recordemos este dato: el silencio, en *Martín Fierro*, tiene un significado fundamental de enajenación. Y volvamos a la palabra. Ejercida con discreción y discernimiento, según ciertos paradigmas de la vida campesina que Hernández —por su propia vida— conoce mejor que nadie, la palabra ocupa una zona central en el sistema de valores de la obra. Como lo expresa en la segunda parte —más filosófica, en contraposición con la primera, más social—, la ubicación de la palabra en ese papel central tiene un fundamento ontológico: por boca del hijo mayor se dice que “de todos los bienes, / (en mi ignorancia lo infiero) / que le dio al hombre altanero / su Divina Majestá, / la palabra es el primero” (II, 2019-23); la resonancia clásica de este aserto se amplifica poco más adelante con la mención de que “el hombre alegra al hombre, / y el hablar consuela al triste” (II, 2053-54). Pero, sobre todo, se trata de la palabra en su máxima función significativa: la función de la palabra en el canto. En I, 2155-72, se arguye elocuentemente que Dios otorgó al hombre más bienes que a las flores, porque le dio el corazón; más que a los otros seres animados, “al darle el entendimiento” (I, 2166); y, final-

tiene de actitud hacia el medio social en que se produce la obra y al que pertenece la figura concreta de José Hernández).

mente, lo puso por encima del canto de las aves: “le dio al hombre más tesoro / al darle una lengua que habla” (I, 2171-72), un canto significativo. De ahí el inmenso respeto con que es tratado en *Martín Fierro* todo lo que tiene que ver con la palabra, y la connotación fuertemente negativa que adquiere todo uso indebido de la misma.

En lo individual, este respeto por la palabra adquiere caracteres de reticencia en la conducta del paisano (“perdónenme tanta charla”, se excusa Picardía, II, 2941-42; “es ladino el corazón / pero la lengua no ayuda”, dice el hijo segundo, II, 2089-90); el uso de la palabra está gobernado por una función ética (“he de decir la verdad, / de naides soy adulón”, II, 87-88; “acostúmbrense a cantar / en cosas de jundamento”, II, 4767-68) relacionada, primordialmente, con una actitud testimonial (“Mucho tiene que contar / el que tuvo que sufrir”, II, 31-32; “voy a darles testimonio / de lo que vi en la frontera”, II, 3727-28 [la segunda vez habla Picardía]). En lo social, las espontáneas pláticas de los paisanos en la cocina (“platicar muy divertidos / hasta después de cenar”, I, 197-98), las conversaciones y confidencias entre Fierro y Cruz, los cuentos entre Martín Fierro y sus hijos (“porque tiene muchos cuentos / y muchos hijos la ausencia”, II, 4539-40), se ven como formas positivas del uso de la palabra. Las formas negativas aparecen tanto por carencia como (lo más general) por exceso. El viejo Viscacha tiene entre sus rasgos denigrativos el de que “Siempre andaba retobao, / con ninguno solía hablar” (II, 2301-02); es decir, no se presta a la comunicación espontánea y simple con sus paisanos. Pero, por otra parte, nada bueno suele derivar el pobre de la comunicación oral con los poderosos: “Al mandarnos nos hicieron / más promesas que a un altar” (I, 355-56), como preludio a la miseria de la vida en la frontera; y los intentos de diálogo son siempre frustrados: “en su boca no hay razones / aunque la razón le sobre; / que son campanas de palo / las razones de los pobres” (I, 1375-78). Es que hay una diferencia, no sólo en lo específico del canto sino también en lo general del habla, entre lo popular (cuyas virtualidades para representar lo mejor de lo humano se ponen de relieve constantemente) y lo “culto”, lo ciudadano, lo “pueblero”. ¡“Menosprecio de corte y alabanza de aldea”, en verdad! El hijo segundo, ante la interrupción impertinente, acla-

ra “que no créia haber venido / a hablar entre literatos”⁵ (II, 2473-74), con lo que reivindica el ámbito propio de “su” palabra. Porque, en contraste con ella, la palabra de los “otros” no sólo no vale cuando se dirige al pobre —como ya hemos visto—, sino que además no vale en sí misma. Del sospechoso juez que se encarga de arrebatar al hijo segundo de Martín Fierro los bienes heredados, se dice que “Era hombre de mucha labia, / con más leyes que un doctor” (II, 2127-28): si en otro lugar Viscacha resulta sospechoso por hablar menos de lo indispensable, el juez en cambio lo es por hablar demasiado. Eso, el hablar demasiado y “sin fundamento” es lo malo del habla pueblera, cuyo retrato definitivo queda así pintado por Fierro: “De los males que sufrimos / hablan mucho los puebleros, / pero hacen como los teros / para esconder sus niditos; / en un lao pegan los gritos / y en otro tienen los güevos” (I, 2131-36). La palabra adquiere una función precisa de caracterización. Es, claro está, una caracterización valorativa, en base precisamente al respeto por su dignidad, por su ya señalada función central en la vida humana.

¿Qué puede oponerse a este plano en el cual la palabra adquiere dignidad trascendente? Dos desviaciones, ambas enajenantes, compiten con la palabra: el silencio y el grito. Tanto el silencio como el grito deshumanizan al hombre, le quitan posibilidades de manifestarse en la comunicación con sus semejantes, le niegan la palabra. Exploremos estas dos dimensiones de la enajenación.

El silencio, en el *Martín Fierro*, tiene siempre connotaciones amenazantes o negativas. No es de extrañar que esté ausente de la descripción idílica de la vida campesina perdida: “Éste se ata las espuelas, / se sale el otro cantando” (I, 157-8), y que, en cambio, presagie la estafa de que Fierro es víctima en cuanto a sus haberes de soldado: “ya era casi la oración / y ninguno me llamaba” (I, 735-36), en la primera parte. Similar a esto último es lo que le

⁵O “entre *liberatos*”, según se lee en la edición original. Sostiene Angel Héctor Azeves (*La Elaboración Literaria del Martín Fierro*, Universidad de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1966, pág. 131) que esa lectura debe mantenerse para preservar el sentido de mofa del habla culta, de deformación maliciosa de la palabra, que buscó Hernández. Nótese que, en tal caso, resulta coherente encontrar una actitud de desacralización o aun de exorcización de la palabra de los “otros”, los “puebleros”.

ocurre al hijo menor en la segunda parte: "En tan triste desabrigo, / tras de un mes iba otro mes; / guardaba silencio el juez, / la miseria me invadía" (II, 2145-48); en ambos casos, la negación deliberada de la palabra es preludio de otra negación o despojo, que no hace sino confirmar la situación general de desamparo del gaucho postergado por la sociedad capitalina: "el gaucho desgraciao / no tiene a quién dar su queja" (I, 1413-14), el gaucho no tiene "más compañía / que su soledá y las fieras" (I, 1467-68).

Frente a esta injusticia, por decirlo así, pasiva, el silencio aparece también —quizá más elocuentemente— en situaciones límite, dos de las cuales aparecen simétricamente en la *Vuelta*: la pelea de Martín Fierro con el indio y la triste existencia del hijo mayor en la penitenciaría. En el primer caso, dice el relator, "mudos, sin decir palabra, / peliábamos como fieras" (II, 1283-84); en el segundo, como parte de una elocuente evocación de la soledad y tristeza de la prisión, el hijo precisa que lo peor de esa vida es "un silencio tan projundo / que parece que en el mundo / es el único que está" (II, 1842-44) y que "uno en condiciones tales, / se convierte en animal, / privao del don principal / que Dios hizo a los mortales" (II, 2009-12). Reaparece, como se ve, la misma noción: "como fieras", dice Martín; "se convierte en animal", dice el hijo. El silencio, enajenante, retrotrae a la animalidad.

Pero, en el otro extremo, también el grito tiene connotaciones fuertemente negativas en el mundo de *Martín Fierro*. El grito, el exceso de ruido, simbolizan también desviación respecto de las normas fundamentales del trato en sociedad: una desviación que puede ir desde el apartamiento apenas advertido hasta la presencia de situaciones extremas y, aún más allá, hasta los extremos de hostilidad ante toda forma de vida civilizada que Fierro pinta en la vida de los indios; sin que tampoco esté ausente de este cuadro —tal como acontece en el ya apuntado dominio del silencio— un matiz de crítica social. Hay algunas palabras clave en este contexto, y ellas son "barullo", "grito" y "alarido", cada una con una distribución especial.

Por una parte, *Barullo*, usado ya en el sentido aclarado por Tiscornia de 'desorden, confusión'⁶, documentado también por Coromi-

⁶Tiscornia, ed. cit., pág. 283, con menciones adicionales de Ascasubi, Reyless y Güiraldes.

nas⁷, pero con una clara connotación adicional de tipo auditivo. Así, cuando se califica de “barullero” a un individuo, ello por lo general alude tanto a sus costumbres en general como a lo que habla o “predica”; tal hace, precisamente, el comandante de frontera, cuando recluta a uno de sus futuros soldados con estas palabras: “Este es otro barullero / que pasa en la pulpería / predicando noche y día / y anarquizando a la gente” (II, 3445-48): el “barullo” en cuestión es una conducta inaceptable para el comandante, pero una conducta que implica hablar de lo que no se debe, no quedarse callado. Como con frecuencia ocurre en esta obra, la crítica ejercida por los de arriba es retomada y encuentra su correspondencia en una crítica similar ejercida por los de abajo: así, hacia el final del libro se ofrece este comentario que invierte los términos y, de hecho, trata a los de arriba de “barulleros”: “Y han de concluir algún día / estos enriedos malditos; / la obra no la facilito / porque aumentan el fandango / los que están, como el chimango, / sobre el cuero y dando gritos” (II, 48-29-34). De nuevo, las connotaciones auditivas de “barullo” aparecen una vez al describir un ataque de los indios: “¡Qué vocerío, qué barullo, / qué apurar esa carrera!” (I, 553-54).

Por otro lado, *grito* y *alarido* definen, por lo general, conductas lingüísticas distintas, con una correspondencia general de *grito* con la vida de los criollos y *alarido*, muy específicamente, con la conducta del indígena. No es, por supuesto, que se disculpe a quien habitualmente da gritos (mucho menos, alaridos). En el análisis post mortem que se hace de la personalidad de Viscacha —además de compararlo con el tero, animal ruidoso— se dice de él que era “un haragán, un ratero, / y más chillón que un barraco” (II, 2263-64)⁸: como se ha visto, todo apartamiento de la norma de medida oral que es ley de la conducta gaucha, recibe aquí una suerte de

⁷Joan Corominas, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1967, pág. 88, da el significado de ‘confusión, mescolanza’, establece su origen en el portugués *barulho*, con el mismo significado (procedente en última instancia del latín *involucrum* ‘envoltorio’), y data su primera aparición escrita en 1832.

⁸Sobre la voz *barraco*, véase Tiscornia (‘cerdo padre’), ed. cit., pág. 283, y la oportuna observación de Azeves (‘cerdo cimarrón’, apoyado en la autoridad de W. H. Hudson), op. cit., pág. 112.

amonestación. Cruz, enfermo de viruela, merece en cambio compasión: “Se le pasmó la virgüela / y el pobre estaba en un grito” (II, 907-8); también, cuando Viscacha está cerca de la muerte, cree oír los gritos de su difunta mujer que lo llama: “y decía el viejo maldito / el tiempo que estubo enfermo, / que ella dende el mismo infierno / lo estaba llamando a gritos” (II, 2297-2300). En cambio, el lindo enfermo de viruela “brama de dolor” (es decir, como un animal, II, 825), y al indio ya herido en la lucha a muerte con Martín Fierro “le salían de la garganta / como una especie de aullidos” (II, 1319-20); en contraste con esas expresiones de animalidad, en la misma ocasión, un *grito* de Fierro señala la ocasión extrema de su lanzamiento final en la lucha cuerpo a cuerpo: “y al tiempo que le di un grito / y le dentro como bala” (II, 1299-1300). Vale decir: el *grito* puede marcar situaciones desagradables o extremas, pero es propio de los criollos; el *alarido*⁹ está signando lo que Hernández ve como la animalidad connatural del indígena¹⁰. Cuando los indios salen a sus incursiones por la pampa, “dan cada alarido atroz / que hace erizar los cabellos” (II, 579-80); si están borrachos, “en el suelo, están mamaos / los indios, dando alaridos” (II, 761-62); cuando están en medio de una de sus asambleas, un anciano (Hernández lo llama “un indio viejo”), “Pegó al fin tres alaridos, / y ya principia otra danza” (II, 271-72); entonces “se hizo allí una mescolanza, / de potros, indios y lanzas, / con alaridos que aterran” (II, 286-88); y por último, en las elocuentes palabras de Hernández, “Y aquella voz de uno solo, / que empieza por un gruñido, / llega hasta ser alarido / de toda la muchedumbre, / y así adquieren la costumbre / de pegar esos bramidos” (II, 325-330); si desde lejos, en el

⁹Es cierto que hay algunos pasajes en los cuales *grito* (y no *alarido*) aparece referido al indígena (por ejemplo, “me atropelló dando gritos”, I, 586); pero no me parece contradecir la sustancia de mi interpretación, en virtud de la notable especificidad en la atribución de *alarido* únicamente a los indios.

¹⁰Nótese de paso —en forma coincidente con el juicio de Jitrik, op. cit.— que la actitud general de Hernández respecto del indio es la misma de sus presuntos enemigos políticos, quienes están ya a un paso de eliminar definitivamente el “desierto”. La insistencia de Hernández en el sentido de quitar a su descripción del indio todo vestigio de humanidad, comparándolo sistemáticamente con los animales —desde las costumbres familiares hasta los “alaridos”, “gruñidos” y “bramidos”— revela la básica similaridad ideológica que evidentemente hay entre todos los argentinos “ilustrados” de ese momento.

primer ataque al fortín, se ve que “la indiada todita entera / dando alaridos cargó” (I, 555-56), desde cerca, en el feroz combate cuerpo a cuerpo narrado en la *Vuelta*, el final del contendor de Fierro está signado de la misma manera: “y al verse ya mal herido, / aquel indio furibundo / lanzó un terrible alarido / que retumbó como un ruido / si se sacudiera el mundo” (II, 1341-45). Desde el primer momento hasta el último, los alaridos atribuidos al indígena marcan la concepción que de éste tiene el blanco, el civilizado. Y marcan también, como el silencio, la enajenación, lo otro amenazante.

Vemos así, pues, que parte de las significaciones del *Martín Fierro* reposan sobre una oposición semántica básica, la de *palabra* y *silencio*. Esta oposición, indispensable en la situación objetiva que constituye el germen narrativo del poema —la de un cantor que entona su recitativo o melopea frente al auditorio—, va adquiriendo a lo largo de la obra una serie de armónicos o resonancias. Con metáfora musical podría decirse que lo que está en el centro es una nota justa dada por la palabra medida¹¹ y veraz: la palabra del paisano que la usa con un sentido ético, para dar testimonio y cantar “con jundamento”. Fuera de ese centro justo sólo hay, o bien barullo, grito y alarido —en grados crecientes de anomalía y deshumanización—, o bien silencio. Lo mismo que las desviaciones de la palabra, el silencio es enajenante: preludia situaciones límite o es el más agudo testimonio de la injusticia ejercida por el hombre contra el hombre. Muchos siglos más tarde, resuena en el *Martín Fierro* la fundamental intuición hispánica que, ya en el *Cid*, hace decir admirativamente al juglar que el héroe habló “bien e tan mesurado”. Fuera de esta medida nada existe que sea sustantivo; a los efectos que íntimamente cuentan, bien puede decirse que “lo demás es silencio”.

The Catholic University of America
Washington D.C.

¹¹A este respecto dice Ezequiel Martínez Estrada (*Muerte y Transfiguración de Martín Fierro: Ensayo de Interpretación de la Vida Argentina*, México-Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1948, vol. 2, pág. 428): “Martín Fierro habla bajo vigilancia, medida, reserva; sabe que el que lo escucha está en el juego y que nada se le escapa, sin necesidad de que lo diga”.