

MARTIN FIERRO, UNA EPOPEYA DE AMERICA

(Tesis presentada, por Dn. F. Maurilio Arriola Grande, para optar el grado de Doctor en Literatura)

INTRODUCCION

Capítulo inicial y permanente de la formación argentina es aquel que Ricardo Rojas bautizó con el nombre de "Los Gauchescos". Elementos primordiales extraídos de las capas combatientes por la libertad de la patria son los "gauchescos", los que, literariamente, al alumbrar el 800, espigaron en expresión inconfundible la emoción nativa. Es por esta doble virtud de militancia nacional y significado estético que cuajan en ellos con mayor raigambre el estilo y el tono de lo popular argentino. Existe, claro está, antes de lo estrictamente gauchesco, una poesía cuyo anonimato revela que en ella estaba hundida la rudeza del alma, mas no es considerable la distancia entre aquella reventazón de la lira gaucha y esta profunda remoción de los estratos iniciales. Los primeros aedos como Bartolomé Hidalgo (1788-1823) al recoger en sus humildes romances la vena terrígena en medio de la imitación escolástica impuesta por la colonia, no presintieron siquiera la trascendencia de su obra, que su canto avanzaba más allá de los meros sonetos endecasílabos. Y de una manera imperceptible que sólo explica la inclinación ingénita del artista, se echó mano de cualquier instrumento que pudiera cantar la melodía que palpitaba en ellos. Y pronto empuñarían la guitarra en lugar de la lira griega; el romance habría de sustituir al soneto, y la pulpería abierta y libre reemplazaría al estrado para dar paso a la bota del hombre rústico y al casco del pouro.

Surgía, en verdad, a flor de tierra el genio americano, en un desencadenarse de pasiones populares. La misma turbulencia y difusión del nacimiento gaucho, entre tropezones por los metros clásicos, está informando de por sí sobre la gravedad del instante, en que había que romper con un molde estirado y foráneo para encuadrar y dar vida a un orden y un temperamento, no nuevos sino genuinos, "criollos", "mestizos". De aquel indefinido hervor surgió la precursora figura de Hidalgo, el autor de los "cielitos" y los "diálogos" (1), con quien, según Rojas, se inicia el período gauchesco o vernacular. Y ello es justo. Antes de Hidalgo, el canto de los payadores no había pasado de su condición oral a su expresión escrita y vagaba y multiplicábase, sin técnica literaria, a través de sus rapsodas, a lo largo del desierto (2). Mérito suyo es ha-

-
- (1) Los "cielitos", eran propiamente, la poesía anónima gaucha. Celebrados en las danzas, trataban de asuntos amorios propios del hombre del campo. Con la guerra de la independencia de la que éstos fueron actores, les vino el ideal de libertad, de donde sus cantares están inspirados en temas heroicos o civiles. Así sonaban tambores y charangos en las pulperías de la campaña o en las faldas montañosas denunciando la leva o anunciando la victoria. De ahí que los himnos, las glosas y las letrillas de esta época acusen una misma procedencia popular. Reza la siguiente letrilla de una canción que figura en "La Gaceta" de 1810:

¡Que viva la patria!
Muera el que es traidor!

Creación lírica en gran parte de la raza anónima, en Hidalgo no tuvo sino a su mejor cantor, cuyas huellas siguió.

En cambio los "diálogos" aunque de origen popular, son creaciones típicamente personales de Hidalgo en los que virtió, digamos, su "lírica política", utilizando un procedimiento realmente literario a través del cual debiera subsistir el espíritu poético de la vida rural.

- (2) Las voces payador y payada que equivalen respectivamente a trovador y *tensón* (Diccionario de la Academia, V acepción), indican que proceden de la lengua provenzal, por ser ésta la "lengua de los trovadores" y es posible que ambas se formaron por concurrencia de acepciones. Semejantes voces existen, sin embargo, en otras lenguas: en portugués "palhada" significa charla; en italiano "baja" y "bajata" dicen broma, chanza; y el verbo francés "bailler" tiene análogo significado en ciertas frases familiares. Es de suponer que siendo estas lenguas procedentes de un mismo tronco, la fuente original de la voz resida en el latín o el griego.

No se descarta, empero, que la voz tenga su origen en el araucano "pallar" (repentizar o contrapunto), que habría cruzado la frontera con los malones invasores de los indios sureños a la pampa del Río Negro.

El payador argentino hizo su aparición en el escenario gauchesco a fines del siglo XVIII; tenía la facultad de repentizar, acompañando de la guitarra, sobre un asunto dado, y probaba sus fuerzas allí donde había otro cantor, con quien armaba la payada, un canto de contrapunto. Se asegura que fue Santos Vega el más grande de los criollos payadores.

ber trasfundido los elementos y haber dotado de la esencia técnica a la poesía oral para su validez literaria. Claro está que para ello debió contar previamente con las transformaciones del sistema social que trajeron la independencia y los anónimos cantares heroicos. No se puede concebir, en modo absoluto, el caso de una estricta creación individual. Existe compensación entre aquello que Hidalgo debe a la trova payadesca antecesora y lo que a él le deben sus afortunados sucesores, de los que es José Hernández empujado representante.

La guerra de la emancipación había lanzado a los hombres de la ciudad hacia los campos y esto motivó que ante los ojos ciudadanos se descubriera un suelo virgen: extensas pampas, ríos, selvas y montañas. Los caracteres del descubrimiento, la grandiosidad de la naturaleza y la primordial sensación de tierra rústica observados por el espíritu del hombre combatiente hicieron nacer el canto errante y homérico estremecido de relieves epopéyicos. Gauchos fueron, en efecto, los soldados de los ejércitos libertadores. Hay que recordar que los caudillos de gauchos en la pampa eran a la vez los estadistas del gobierno y los caballeros del estrado. En su juventud Mitre fue domador de potros, el mismo que a la voz de la guitarra entonaba sus propios versos. Don Leopoldo Lugones asegura que su suegro, hombre de duros lances con la montonera, tenía el buen tino de cargar en el bolsillo de su pellón un diccionario de la rima. Semejante alumbramiento sólo se experimentó siglos atrás, durante la era de la conquista, cuando los bachilleros hispánicos, frente a la tierra fabulosa de América, vieron empujados a alternar péñola y tizona. Sólo que aquéllos sintieron el mensaje y la empresa de diverso modo, con acento americano, mientras que los contados épicos de la península vieron y no sintieron aquel mundo.

Al par que en el sur, en los demás países del continente, donde sistemáticamente operaba el cuadrante revolucionario, apareció aquel misterio de lo autóctono que cantar, la legítima herencia maternal de la tierra que brota en canciones. Y así resultan con virtudes precursoras en la formación de sus respectivas nacionalidades, el gaucho en la Argentina, igual que, por ejemplo, el cholo en el Perú o el pelado en México. "El alma nacional —afirma Rojas, en "La Literatura Argentina", T. II, pág. 513— necesitaba un arte que reflejara la vida de esas campañas, donde manan las fuentes aborígenes, autóctonas, genuinas del porvenir americano".

Recogida así la extensa obra coplera, fruto de aislados y espontáneos esfuerzos, fijado su origen en la entraña de la pampa, sus elementos fragmentarios y fugaces había que enlazarlos mediante la orgánica

técnica que ofrecía el arte forastero, esto es el romance, la forma más sencilla y casi natural en el habla común. Semejante transformación, que no deja de ser compleja por constituir la primitiva forma de la poesía gauchesca, y cuyo proceso de cambios no ha concluído totalmente, estriba en ciertos elementos reconocidos sin oposición por la crítica: el argumento, la intervención de varios personajes, la animación dramática por el diálogo, la forma octosilábica de los romances y el vocabulario payadresco y gauchesco. Los dos primeros, de mayor fundamento y organicidad por representar el fondo de la poesía, son también señalados como elementos "creativos", pues son los que incorporan, con sus personajes y la trama original, la sustancia permanente de una literatura nacional. Los últimos, de carácter expresivo y sujetos a modificaciones —como ocurre con el léxico, el metro y el diálogo— son de orden enteramente técnico porque en ellos intervienen el criterio personal y la consideración de escuelas o épocas. El capítulo poético de los "diálogos" de Hidalgo corresponde a esta etapa, la de ensartar o adoptar el romance castizo y el diálogo dramático a las rústicas canciones del alma nativa (1). A esta incorporación de esfuerzos distintos y hasta contradictorios, se debe en realidad la constitución de un arte nacional, no siendo más desdeñables los que más humildes parecen, ni más meritorios los que más brillan. Ya ha explicado José Gabriel desde su magnífica labor martinfierrista que el tema gauchesco fue considerado inferior por el equívoco de "tomar por rústico lo que era primoroso".

Las calamidades del gaucho se inician con la guerra de emancipación y se dilatan, nutriéndose con sus despojos, durante la guerra civil, haciéndose de su sangre indispensable elemento experimental. No reivindica totalmente sus fueros justificativos el estudio de los poemas que han exaltado su estirpe, ni siquiera el que lo ha inmortalizado para la literatura, el "Martín Fierro". Pero esto por lo menos demuestra que todo cuanto es origen propiamente argentino viene de él; que en las prendas y defectos esenciales del carácter nacional, que en las instituciones más peculiares, tal como el caudillaje que preparó la confederación; que en la estancia que civilizó el desierto, destácase su humilde figura. Cuando ya la patria injusta no necesitó de él y resultó en

(1) Con anterioridad se produjo, y en forma nutrida, este fenómeno de injertación en las florecientes colonias de Perú y México. Los soldados, en los vivaques, acrecientan el acervo popular a base de coplas hispanas y melodías indígenas. El inca Garcilaso describe cómo los catequistas utilizaban la música quechua y el verso castellano para sus loas a Cristo. De este modo el ardid de los frailes, en pesquisa de tierras y almas, hizo más que la espada del soldado en favor del mestizaje.

cambio elemento estéril, es que cayó herida el alma del patriota, se apagaron casi sus atributos cívicos, pero su cualidad de zorzal cantor, esa no la pudieron apagar. A los tambores sucedieron los charangos, pero en cualquiera de ellos gimió muy alto el tono mestizo del gauchaje, difundiendo lo que en esencia debe llamarse la argentinidad, o más exactamente la americanidad. De pronto las impetuosas mesnadas que con su sangre y su sudor labraron la República, tornáronse errantes vagabundos que al son de la vihuela armonizaban un nuevo cantar: el del éxodo a través de la pampa. Improvisábanse por los trovadores certámenes o payadas alrededor de un tema que, como en las églogas de Teócrito o de Virgilio, era comúnmente filosófico. El buen payador solía alternar sus canciones con el recital de estrofas mordientes. Interminables eran aquellos lances que duraban días enteros. Se concertaban del mismo modo concursos de danza, los llamados malambos —que todavía sobreviven por las sierras riojanas en las mascaradas de carnavales— y donde una pareja improvisaba figuras coreográficas que no debían ser repetidas. Sobrevenía la invocación a los dioses o númenes propicios, la intercesión milagrosa o milagrera para el éxito de la copla. Ascasubi utilizó esta manera de impetrar el favor divino en su composición "Los Payadores", en la que los concursantes empiezan así:

Entrerriano.— ¡Ay! ¡en el nombre del Señor!
a cantar va un entrerriano,

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Porteño.— ¡Virgen mía de Luján!...
ayudá mi entendimiento...

(P. Lucero, p. 155)

Fiel reminiscencia del verso de Ascasubi es esta sextilla de Hernández:

Pido a los santos del cielo
Que ayuden mi pensamiento:
Les pido en este momento
Que voy a contar mi historia
Me refresquen la memoria
Y aclaren mi entendimiento

(M. F. I, vv. 7-12)

Los payadores siguieron en su metro una línea de la menor dificultad posible, construyendo su obra en octosílabo. Bastaron los cuatro versos libres o rimados de la copla para los casos de la cuita individual; pero enseguida ese mismo verso, al recoger el papel de intérprete de pasiones más extensas o rapsoda de proezas heroicas y nacionales, necesitó discurrir, narrar, y en su auxilio vino la guitarra como un fino susurro que descifra entre la prima y la bordona los octosílabos del romance.

Según el decir griego la civilización nace al son de la lira; es la música el verbo inicial en la aurora de todos los pueblos. Lo fue ayer, entre nosotros los americanos, en los viriles ritmos quechuas, en esa ancestral música juntadora de tierras y de pueblos cantada en los albores de nuestra autóctona civilización. La gema india y de buena ley no ha dejado de actuar desde entonces entre nosotros, ni siquiera en la Argentina, por más que muchos porteños de Buenos Aires se hayan indignado cuando Keyserling les descubriera adentro el tuétano indio. En sus "Meditaciones Sudamericanas" (Calpe, Madrid, 1933), el Conde Keyserling arriba a interesantes conclusiones respecto de la trascendencia telúrica de lo indio en nuestro continente, como aquello de que nuestra tristeza no tiene nada de trágica; de que en esta América teñida de bronce hay ya indicios de una concepción autóctona y original del universo y de que es posible que el próximo resurgimiento del espíritu surja aquí, en Indoamérica, para la salvación de los hombres y su redención de la brutalidad, y finalmente de que nuestra tristeza —esta tristeza optimista— "entraña más alto valor que todo el optimismo de los norteamericanos y que todo el idealismo de la Europa moderna" (pág. 304). Y se comprueba que ahora surge esta tristeza optimista —acicate sólido de la revolución— acendrada en lo que hay de arte puro. "Es fuerte y pura en la "Kachampa" cuzqueña, por ejemplo, —escribe Haya de la Torre— en más de una dulce y bella canción maya que escuché en Yucatán; en la música mestiza de buena cepa campesina, como el "pericón", el "tamborito", la "ranchera" y "santiagueñas" gauchas; en las vibrantes "zambas", "zambacuecas" o "zamacuecas", o "marineras", que con variantes leves de compás son del Plata, de Chile, de Bolivia y del Perú; en los "pasillos" del Ecuador y Colombia; en no pocas canciones brasileñas, centroamericanas y antillanas, y en la magnífica música popular de México, plena de gallardía y de vigorosas resonancias". "Surge también esa optimista tristeza india —agrega— en la pintura genial de Rivera, Orozco y sus discípulos y en la auténtica poesía rural indoamericana, irónica y ágil a lo "Martín Fierro", porque la ironía triste

y fuerte a la vez es de firme rastro indio" (Haya, "No nos avergoncemos de llamarnos indoamericanos", artículo en "Itinerario de América", Buenos Aires, Dic. 1938). Como el gaucho no concibió la poesía sino a la manera primitiva, sus coplas no estuvieron separadas de la danza y de la música. Sólo tuvo dos modos de cantar: el acompañamiento de la danza y la payada. Las estrofas de payar solían ser la cuarteta y la sextilla, esta última creada y adaptada propiamente por Hernández. Las coplas de la danza reducíanse a tres formas estróficas: la cuarteta común, a veces con los versos alternados por estribillos de 6, 8 y 10 sílabas; la cuarteta de seguidilla, también alternada generalmente con estribillos de 3 y de 4 sílabas, pero eran simples glosolalias: vidalitas y carambas. Todo ello demuestra que las estrofas eran para cantarse. Así, la siguiente cuarteta de autor desconocido, con estribillos hexa y heptasílabos:

Vida mía de mis ojos
—La luna y el sol
Piedra imán de mis sentidos
—Alégrate corazón.

Lo cual denota que a la vena americana se le estaba adoptando la forma castiza de la gramática; castizo era también el instrumento que lo acompañaba, y la versificación misma obedecía a las exigencias del romance provenzal. Era la tradición del romancero vivificada en nuestras tierras, clarificada por otra aurora y nuevos soles para cantar la gesta de los gauchos, es decir, de un nuevo mundo. Se asimilaron, pues, los elementos advenedizos en el nuevo medio, y el rebrote del idioma produjo con cadencias y nombres dictados por el acento de la tierra; a la guitarra española, procedente de la "quitar" moruna o la "kitara" griega, sucedió el charango indoamericano (charango, vocablo nuestro, originariamente usado por los quechuas peruanos), la rústica cítara de las pulperías y el desierto.

Igual ocurre con el castellano. Viajando por nuestras tierras y oyendo el habla de sus pueblos, se llega a pensar que lo indio está impreso hasta en la peculiar entonación con que hablamos el idioma. El hombre de México da al castellano, según la región, un acento que no es difícil percibir cuando se oye hablar los dialectos originales. En la región norteña, azteca o zapoteca, hasta un tono yanqui se cierne en el vocabulario. No se puede negar la existencia de semejantes inflexiones quechuas entre los andinos del Ecuador, Perú, Bolivia y las sierras argentinas. Y donde el negro dejó su rastro para sustituir al indio en la labranza, hay otra manera peculiar de hablar la lengua de Castilla.

Y es que, propiamente, no hablamos el castellano de Castilla, el español de España; el tono que canta en nosotros nos diversifica de la lengua original, aquello que extraños y propios denominamos "dejo"; aunque digno de apuntarse es que nadie sabe escucharse el propio "dejo" y suele decirse que los foráneos "cantan". En realidad, "canta" el indio en la fonética de todos y sólo se reconoce en los extraños.

Esto no obsta, por cierto, para descubrir en el espíritu de la poesía gaucha algo que recuerda a España. Si se comparan los octosílabos de Hidalgo, iniciales rapsodias de gauchos y payadores, y los de Ascasubi y Hernández, con las mejores piezas del romancero, surge el gran parecido en el colorido de las descripciones, la brevedad en el relato, la mezcla de socarronería y tristeza en el argumento, esa "ironía triste" de talón indígena de que habla Haya; la rudeza, áspera e incivil, del ambiente en que se mueven las palabras.

Cotejemos a la ligera un par de versos iniciales de Hernández con otro igual en el que andan asociadas reminiscencias de antiguos romances castellanos y asturianos que recogiera Lafuente, y comprobaremos el lejano parentesco que los une:

Ninguno me hable de penas,
Porque yo penando vivo.
(M. F., I, 115-16)

La pena y la que no es pena
Todo es pena para mí.
(Lafuente, Canc. Pop. II, 27)

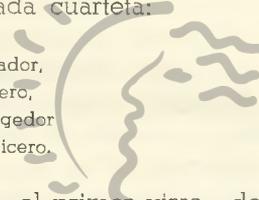
O también este otro par de Rodríguez Marín:

De los que viven con pena
Nadie se iguala conmigo.
(Cant. Pop. Esp. III, 5291)

Habrá que agregar, en salvaguardia de la originalidad gauchesca, que ni Hidalgo ni cualquiera de los otros poetas de esta estirpe necesitó recurrir a la imitación retórica o la resurrección deliberada para lograr tales éxitos; cabe sí explicarse que la semejanza fué instintiva y no menos se debió a que fueron castizas las fuentes psicológicas en que se inspiraba. Algunos estudiosos argentinos del ciclo payadoresco se jactan de que se trata precisamente de una "floración silvestre y espontánea". En realidad, muchas anónimas coplas que registran el folklore de la Rioja o el de Santiago del Estero y el cordobés guardan estrecha si-

militud, salvadas las diferencias de medio o ambiente, con ciertos apólogos del "Libro de Buen Amor" del Arcipreste de Hita y otras fábulas del zorro que se anticipan en el "Libro de los Ensiemplos" del Infante don Juan Manuel, y sobre todo en los "Romances" donde se cree identificar al gaucho como al "caballero" de la pampa, envuelto el poncho al brazo izquierdo y el acero en la diestra durante las lidias. Cámbiese manto por poncho, venablo por daga y se tendrá la imagen del gaucho vengador en lugar del infante castellano.

Sabido es que el romancero inicial de la conquista dió sus primeros y bien logrados frutos en el Perú y México, centros de cultura colonial y focos de irradiación literaria, desde aquel chispazo de la poética americana que data de 1527 cuando Pizarro en plena conquista del Perú, pidiera refuerzos a Panamá, el soldado Juan de Saravia envió dentro de un ovillo de hilo como obsequio a la mujer del Gobernador de Panamá, aquella audaz e intencionada cuarteta:



Pues, señor Gobernador,
Mírelo bien por entero,
Que allá va el recogedor
Y acá queda el carnicero.

Blasco Núñez de Vela, el primer virrey del Perú, muere en el campo de batalla, y sobre su tumba se alza una estrofa alusiva. Uno de sus más feroces vencedores —el octogenario guerrero Francisco de Carvajal— al caer derrotado, marcha al patíbulo, tirado por caballos, diciendo coplas, refranes y versos satíricos:

Niño en cuna
Viejo en cuna
Qué fortuna.

Ahora bien, las crónicas del Plata no abundan en testimonios semejantes. Apenas fulgura un solo romance de 1630 o fines del siglo XVII, descubierto por don Ricardo Rojas, en el "Archivo Capitular de Jujuy" (Imp. Coni, Bs. As. 1913, T. I. pág. LXXVII) y transcrito en su "Literatura Argentina" pág. 527. Se trata de una pieza de inspiración hispana y escrita también en estricto vocabulario castizo (1).

(1) La rica y nutrida aportación de vocabularios indígenas que Juan Alfonso Carrizo extrae en sus Cancioneros Populares, y su registro de la lengua norargentina en la era de la conquista, delatan inspiración peninsular, o como el autor afirma, "proyecta la clásica cultura española en América".

Sin duda, como ésta anduvieron dispersos trozos de romances eruditos, generalmente agrupados de cuatro en cuatro versos, tal como fueron divididos por los autores del siglo XVII. De los extensos romances sólo determinadas cabezas supervivieron en razón de su adaptación a determinada música por la que les recordaba la memoria popular. Hay una razón elemental que explica el fenómeno. Como se trataba de romanceros y de músicos, era naturalmente ordinario amoldar las músicas a la primera copla de cada romance y como esto no podía ser continuado en todo el recorrido del romance porque "el primer cuartete se lleva el mayorazgo de la propiedad de la sonada", quedaban pobres las demás coplas.

Contrariamente a la teoría hispana que explica la dispersión de fragmentos poéticos, la labor gauchesca demuestra haber consistido en la recolección de aquellos romances castizos con el fin de reconstituir su perdida unidad en razón de la misma asonancia y el idéntico argumento. Esto es, los elementos de la fantasía popular, lo que Hidalgo refundió de manera sobresaliente en una nueva técnica al constituir los "diálogos", recogiendo de este modo el fugaz y estelar momento coplero de la vida gaucha en una nueva forma, que abría un campo más vasto a las aventuras del alma y las perspectivas de la tierra. La consumación de la obra correspondió a dos nombres, que son dos arquitectos del épico ciclo gauchesco: Ascasubi, en el "Santos Vega", y Hernández en el "Martín Fierro".

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

SOBRE LAS HUELLAS DEL AUTOR

Hemos utilizado en este breve rastreo de la vida de Hernández (1834-1886) el documento más importante legado por su hermano Rafael, "Pehuajó" (Nomenclatura de las Calles), 1896, Buenos Aires; el utilísimo e imprescindible boceto "Vida de José Hernández" (Avellaneda, 1943, ed. privada fuera de comercio) cuyo autor, don José Roberto del Río tuviera a bien dedicarnos un ejemplar y que a su vez contiene sugerencias e informaciones, aparte del citado "Pehuajó", de las obras de Ricardo Rojas, Eleuterio F. Tiscornia, Fernández Saldanha, José Gabriel, Paul Grousac, Ricardo Levene, Carlos Alberto Leumann, Vicente G. Quesada, Francisco D. Segovia y David Peña; y datos informativos del Consejero de Educación Próspero G. Alemandri, del camarista Victor M. Claver, del Vicegobernador de la Provincia de Buenos Aires Edgardo J. Míguez, del bibliófilo y coleccionista del poema Guillermo H. Moores, del poeta Delio Panizza, del Mayor Ignacio J. Camps, y la colaboración de Raúl Rodríguez Deibe. También hemos utilizado al agilísimo y desconcertante libro de Azorín, medio poema y medio ensayo "En torno a José Hernández" (Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1939).

José Rafael Hernández y Pueyrredón nació el 10 de noviembre de 1834 en la chacra de Pueyrredón, perteneciente a la actual Villa de Billinghurst, en el partido de San Martín, propiedad de doña Victoria, tía por rama materna de José. Murió en Buenos Aires el 21 de octubre de 1886. Fué su padre don Rafael Hernández, porteño federalista, hijo de un español de rango que fué miembro del Cabildo durante la colonia. Doña Isabel Pueyrredón, su madre, descendía de irlandeses, los O'Doghan, llegados a América en el siglo XVIII, y de una rama de los franceses Pueyrredón, uno de cuyos miembros —don Juan Martín de— peleó al frente de los gauchos contra los ingleses y ocupó el cargo de Director Supremo de las Provincias Unidas del Río de la Plata.

A los pocos meses de nacido, José fué bautizado en la Parroquia de la Catedral Norte, de la actual Capital Federal. La fe de bautismo firmada por D. Francisco Cortaberría data de 27 de julio de 1835 y se halla en el libro 28, a fojas 237 vuelta. Es curioso, pero el poeta nunca usó el segundo nombre Rafael ni el apellido materno; en recompensa, su hermano mayor Rafael jamás usó el segundo suyo José. La casa paterna de Hernández se conserva todavía al igual que en su origen, bajo la sombra del ombú de dos siglos, que cobijó en 1806 a los gauchos de la resistencia que Pueyrredón opuso a los invasores. Ahí vivió el niño José con

su hermana Magdalena y bajo el cuidado de Mama Totó, su tía doña Victoria, mientras sus padres recorren las lejanas estancias. De pronto, la apacible niñez se ve turbada por la pasión política entre unitarios y federales. Mama Totó y su tío Mariano son unitarios; sus tíos Eugenio y Juan José Hernández son federales, lo mismo que la servidumbre de color. El dictador ha impuesto de tal modo el terror que los adversarios viven ocultos. "En la Quinta de Pueyrredón —escribe del Río— desde la cocina que está en un pabellón apartado del edificio, los sirvientes llevan la comida por un pasillo junto al patio posterior y lo hacen pasar al comedor por un torno —hoy desaparecido—, pues en aquel tiempo de peligro mortal la casa está clausurada para todo aquel que no es de la familia de sus moradores" (Ob. cit. pág. 7-8). Cierta día, cuando Mama Totó se halla cosiendo frente al corredor, llega un enviado de color que trae el encargo de Juan José Hernández de que huyan de la casa pues aquella misma noche habrían de sitiarla los mazorqueros. Y en verdad que huyeron en dirección al Baradero, pasando luego por Rosario, hasta llegar al Brasil. El niño José queda bajo la tutela de su abuelo paterno con quien ha de vivir en su Quinta de Barracas, cerca al Riachuelo y desde donde es fácil asistir al colegio de don Pedro Sánchez. Pero poco ha de durar esto. Por diversas causas el niño cae afectado de su salud, y urge cambiar el sistema de vida. El abuelo cierra sus libros y el niño ha de marchar en dirección del campo, junto a su padre. A partir de aquí, Hernández todo lo aprendió debido a su solo esfuerzo personal; abrióse para él la pampa, es decir, la entraña argentina, primitiva, ruda, natural, con sus gauchos barbudos, de chiripá y bota de potro, siempre sobre sus caballos; unas veces son los soldados en un entrevero de lanza y boleadoras, y otras pastores de ganado salvaje en las estancias sureras, barajándose a cada instante los naipes de vida y muerte. De la rudeza de la pampa, de la amplitud del horizonte y de la injusticia con el gaucho le nació aquel idealismo nebuloso de defensa de sus hermanos. Basta recordar que sólo dos estancias, las de Vela, administradas por don Felipe Vela, en el Tandil, abarcan 64 leguas cuadradas y están cubiertas de ganado cimarrón, para justificar el dicho de Fierro:

Tendiendo al campo la vista
Sólo vía hacienda y cielo.

La política de Rosas llegaba a su fin. Crecía la figura de Urquiza como cabeza de rebelión, muerto ya Lavalle y alejado Paz del mando.

Concluídas las discrepancias entre Urquiza y Rivera, el caudillo entre-riano cruzó el Paraná, avanzando hacia la provincia de Buenos Aires y en Monte Caseros presenta batalla al ejército federal al que vence en toda la línea. Perece en aquella fecha Juan José Hernández, el tío del poeta. Por el acuerdo de San Nicolás, Urquiza se erige en Jefe Supremo de las fuerzas militares efectivas, pero su actitud despótica es repudiada en Buenos Aires y combatida en la Legislatura por Vélez Sarsfield y Mitre. Renuncia el gobernador López y Planes y la Legislatura acepta, y nombra a su reemplazante interino general Pinto. Pero de un golpe desde Santa Fe, Urquiza impone en el gobierno al general Galán, mientras estalla en Buenos Aires una revolución con Valentín Alsina y el general Pirán para ser derrocado pronto por el coronel Hilario Lagos que sitia la ciudad. Es cuando Hernández, mozo de 19 años, se incorpora a las fuerzas en defensa de la ciudad, recordando quizá el cívico pareado de Santos Vega:

De Buenos Aires nos llaman
A Buenos Aires volvemos.

En la frontera sur de Buenos Aires promueven un alzamiento los coroneles Faustino Velasco y Pedro Rosas y Belgrano, hijo adoptivo del tirano —y “no Prudencio Rosas, el hermano del dictador, como se ha dicho erróneamente” (1). A él se adhirieron José Hernández y los gauchos que han de luchar al lado del general Pinto contra Hilario Lagos en Rincón de San Gregorio, pero con tal suerte que terminaron por desbandarse. Velasco es degollado, y apresado Rosas y Belgrano. Hernández se refugia temporalmente en la campaña, para reintegrarse a la acción un año después en Tala donde saborea el dulzor de la revancha victoriosa.

Es necesario hacer énfasis sobre estas campañas militares de Hernández en medio de un viejo ejército a base de gauchos y en un país de índole silvestre. De ellas extrajo, en casi dos lustros, aquello que después habrá de florecer en el “Martín Fierro”. “El arquetipo literario —dice Rojas— estaba así modelándose en el alma del hombre real”. (Lit. Arg. p. 767).

La Confederación argentina y las Provincias de Buenos Aires se han organizado por separado, y el entendimiento entre ellos se rige a base

(1) La rectificación corresponde a José Roberto del Río, referente sin duda a una afirmación de Rojas que en su “Literatura Argentina”, pág. 766 a la letra dice: “...su carrera militar había comenzado bajo las órdenes de D. Prudencio Rosas, hermano del tirano y estuvo con él en los combates de San Gregorio y el Tala”.

de tratados, pero para nadie es un secreto que de su seno va surgiendo hirviente la amenaza de una nueva guerra. En Buenos Aires la política se divide en bandos distintos: los "pandilleros", que son porteñistas" y adversarios de Urquiza, y los "chupandinos", partidarios del principio de unión con la Confederación argentina. Hernández se pliega a estos últimos e inicia el combate con su pluma desde el periódico de Nicolás Calvo y Juan José Soto "La Reforma Política", que defiende la causa de Urquiza, y desde "El Argentino". Pero adviene en 1857 la elección de Valentín Alsina como gobernador de Buenos Aires. Ante este hecho ha de emigrar Hernández a Entre Ríos, junto con Calvo, para establecerse luego en Paraná, asiento de la Confederación Argentina, donde momentáneamente halló lugar propicio para sus estudios e ideales reformistas; momentáneo porque los decretos de Alsina precipitan movimientos bélicos y Hernández ha de empuñar el fusil para unirse a las tropas de Urquiza contra el ejército porteño que conduce Mitre. Vence en Cañada de Cepeda y vuelve a Paraná con el Dr. Manuel Martínez Fonte, su futuro concuñado. Trabaja de taquígrafo en el Senado de la Confederación. Paraná se ha convertido en el centro intelectual del país y virtualmente es la capital. Actúan allí hombres de la talla de Pérez, Ferré, Zuviría y Colodrero; despuntan Huergo, Seguí y Llerena, y otros más. Hernández alterna sus horas de taquígrafo con el estudio de derecho constitucional. "A mi lápiz de taquígrafo —solía decir— debo mis estudios constitucionales". Por otro lado su vocación artística iba labrándose al contacto de algunas celebridades extranjeras: Martín de Moussy, el barón Du Graty, M. de Viel Castel, Burmeister, el chileno Bilbao, etc. Vicente Quesada, por el lado argentino, dirige la Revista de Paraná; colaboran las mejores plumas: Victorica; el inseparable amigo de Hernández, Guido Spano; J. M. Gutiérrez y Juana Manuela Gorriti, prima del poeta.

Pero a raíz de la elección de diputados de Buenos Aires y el rechazo de sus diplomas por el Congreso, se ahonda la división y a poco se declara la guerra, entre el ejército nacional que comanda Urquiza, y el de Buenos Aires que conduce Mitre, y han de trabar encuentro en los campos de Pavón, donde a Hernández se le confirió grado de sargento mayor. Pero la derrota dispersa a los hombres y mientras el Presidente Derqui se retira a Montevideo, y el Vice Pedernera declara en receso el poder nacional, Hernández va con este último en calidad de secretario privado. Afincada luego, en Paraná, con Martínez Fonte, en la calle Industria, y a media cuadra de la misma calle ocupa una casa la familia del Solar que suele pasar ciertas temporadas en la capital de la

Confederación. En razón de la vecindad, los amigos Hernández y Martínez Fonte traban más estrecha amistad, y avanzando más, entre ellos y las dos hermanas Carolina y Teresa González del Solar. Poco después se celebran bodas entre Martínez Fonte y Teresa, y Hernández y Carolina. La fe de matrimonio de Hernández data de 8 de junio de 1863 en la Catedral de Paraná y está registrada en el Libro VII, folio 86 de la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario.

No obstante haber formado hogar, vive en Hernández el espíritu inquieto y revolucionario como en los grupos diseminados de gauchos; y el general Mitre se ocupa en sofocar montoneras. En 1863, el caudillo riojano Ángel Peñaloza, llamado "El Chacho", se levanta en armas al frente de sus tropas gauchas, avasallando las provincias de San Luis, La Rioja, Catamarca, Salta, Tucumán y San Juan, hasta que en su retirada de la Rioja cae asesinado en Olta por soldados del ejército nacional. Este hecho que liquidaba al más belicoso representante de la fracción federal causa en José Hernández honda impresión y lo convierte en beligerante acusador; y con voz apocalíptica hace cargo del asesinato al partido unitario, a los hábitos del Club Progreso, y en particular al promotor —según él— del suceso, D. F. Sarmiento, gobernador de San Juan (1).

Las disensiones de los nacientes partidos Blanco y Colorado en el Uruguay, van provocando por otro lado hechos que han de acelerar la guerra con el Paraguay. El Brasil entabla la lucha con los blancos del Uruguay, y con fuerzas coloradas coaligadas del caudillo Flores y del general Mitre, sitia la heroica ciudad de Paysandú, cuya resistencia está encomendada al general Gómez. Paysandú ha caído mientras Hernández y Guido Spano se alistaban en Concepción para su defensa. El bravo general de la Resistencia es fusilado, prisioneros los más; algunas familias han emigrado a la isla Caridad, frente a Paysandú, y entre ellas, disfrazado de gaucho, pudo escapar también el capitán don Rafael Hernández a quien cura su hermano José con sus propias manos. Es tradición local que en Paysandú, durante su breve estada, escribió el poeta algunos cantos del "Martín Fierro".

Sobreviene la declaratoria de guerra del Paraguay a la Argentina, apoderándose de la ciudad de Corrientes. Acude Hernández en su de-

(1) Esos artículos fueron reunidos en un folleto que es pieza bibliográfica de gran valor y se titula "Rasgos biográficos del general D. Ángel V. Peñaloza" — Colección de artículos publicados en "El Argentino" — segunda edición — Paraná, dic. 1º de 1863. Hay una tercera edición con pie editorial de Angel Da Ponte, 1865, Bs. As

fensa, a órdenes del gobernador Evaristo López de quien es secretario privado, pasando a ser de inmediato secretario de la Cámara Legislativa; en octubre del año 68 ocupa el cargo de Ministro de Hacienda. Caído el gobierno de López en una revuelta, en Buenos Aires la Asamblea Electoral elige Presidente y Vice de la República a Domingo F. Sarmiento y Adolfo Alsina. Hernández se traslada a la ciudad porteña dispuesto a combatir la política que estos hombres representan, pues es irreconciliable enemigo. El 6 de agosto del 69 sale a luz "El Río de la Plata", diario que se supone está financiado por Urquiza, y cuyo programa redactado por Hernández y Guido Spano, sustenta los siguientes puntos: autonomía de las municipalidades; abolición del contingente de fronteras; elegibilidad popular de jueces de paz, comandantes militares y consejos escolares. Observa del Río: "En sus páginas describe Hernández en prosa y quizá al mismo tiempo, todo lo que poco después expresa en verso en el Martín Fierro" (ob. cit. pág. 26). A través del periódico readquieren prestigio y actualidad nombres de figuración: Vicente F. López, Bernardo de Irigoyen, Luis Sáenz Peña, Alvear, Vicente Quesada, Navarro Viola y Tomás Guido. Las acerbas censuras al gobierno determinaron la clausura del diario, hecho casi coincidente con el asesinato de Urquiza y el levantamiento en armas de López Jordán en Entre Ríos adonde va Hernández a abrazar la causa rebelde; pero derrotado en Ñaembé, huye al Brasil.

Al cabo de un año vuelve a Buenos Aires, alojándose en el Hotel Argentino, en la calle Rivadavia, entre la de 25 de Mayo y Plaza Colón con ventana a la Casa Rosada. Aquí recibe una carta de Antonio Lussich, el autor uruguayo de "Los Tres Gauchos Orientales", de cuyo espíritu gauchesco se piensa que participa el "Martín Fierro". En respuesta al obsequio de este libro, con dedicatoria, Hernández le escribe a su amigo: "He leído sus versos con vivo interés, veo con satisfacción que su trabajo corresponde a estas esperanzas y lo felicito con todo el ardor y con toda la sinceridad de mi ánimo" (en Buenos Aires, Hotel Argentino, 20 de junio de 1872). En marzo del año siguiente aparece un nuevo libro de Lussich "El Matrero Luciano Santos", dedicado a Rafael Hernández. Confiesa el autor por boca de su personaje en sus octavas que sólo respeta a un amigo al que le es leal: Martín Fierro.

Yo cabestriando lo sigo
Y siempre lo he de seguir... (1)

(1) Respecto al problema de la prioridad inspirativa entre las obras de Hernández y Lussich, Gabriel insinúa que el Martín Fierro es anterior, y que acaso todo Lussich no sea sino extracción de nuestro gran poema.

El "Martín Fierro" aparece a fines del 72, zumo destilado del azar montonero y la hosca vida de la campaña. Así es como fué acumulándose la experiencia humana del poeta para ser vertida en el lienzo por la pulcritud de su pincel y retornar al campo salvaje en forma de cantos que han de ser escuchados con religiosidad a la lumbre de los fogones, en rueda de gauchos.

Con la difusión y la fama alcanzada por la obra en poco tiempo, sucede el fenómeno cervantino de que el autor aparece cubierto por la imagen del personaje; y el nombre de José Hernández va eclipsándose paulatinamente ante el avasallador de Martín Fierro que lo cubre y reemplaza en los usos públicos y privados. Y jovialmente, acepta Hernández tal hecho en estas palabras: "Soy un padre al cual ha dado nombre su hijo". Su hermano don Rafael asegura que el parecido físico de José con su héroe es notable: hombre de formas atléticas, de fuerza colosal comparable a Rafetto, el héroe del circo, y una bondad de alma sólo comparable a su fuerza. Tradicionalmente famosas son también sus cualidades retentivas de la memoria, pues solía repetir con facilidad páginas enteras y con precisión de fechas y de números. Podíasele dictar hasta cien palabras arbitrarias que se escribían fuera de su vista y las repetía al revés, al derecho y salteadas.

El período presidencial de Sarmiento llega a su fin. Hernández ha pasado por la redacción de "La Patria", diario fundado y dirigido por él y por Juan José Soto. Flotan en el ambiente político nuevas candidaturas: la del doctor Nicolás Avellaneda, la del doctor Adolfo Alsina y la del general Mitre. La coalición civil de los dos primeros pone en derrota a Mitre. El período de Sarmiento, al decir de Levene, sólo había significado una transición entre el influjo porteño cuyo sostén es Mitre y el sentimiento de las provincias. "Avellaneda en cambio —dice— es la esperada, la impostergable y anhelada fusión de las dos fuerzas creadas, es decir, es el emblema de ambas". En la candidatura de Avellaneda, pues, Hernández tiene un lugar para desarrollar su apostolado del campo. Y en 1879 es llevado a la banca de diputado por la Segunda Sección electoral de la provincia de Buenos Aires. Como buen coplero, sin embargo, sabe alternar las activísimas tareas políticas con las cuerdas de su lira silvestre, demostrando que "las coplas le van brotando como agua de manantial". Así cuando una Asociación de Damas consigue del gobierno uruguayo el envío del cuadro de Blanes "Los 33 Orientales" para una exposición de beneficio, Hernández acude a verlo, y compone después la felicitación versificada al autor. La epístola ha sido extraída de su ineditéz por Ricardo Rojas y equivale a un prelude de La Vuelta

de Fierro que ya está gestándose. Se establece el poeta con su familia en una finca suya en Belgrano, fraccionada hoy y limitada de un lado por las calles Luis María Campos —antes Cañitas— y Cabildo, y de otro por Olleros y José Hernández —antes Esteco. Aquí, en el más hermoso de los barrios residenciales porteños, escribe el poeta la segunda parte del poema, cincelando a los hijos de Fierro, el viejo Vizcacha, Picardía, etc., cerriles personajes que habrían de perennizar la literatura gauchesca o nativa.

La "Vuelta de Martín Fierro" aparece el año 79, editada por el autor. Los ejemplares llevan en la contratapa el siguiente largo aviso: "Librería del Plata de José Hernández. Fundada en 1849. Calle Tacuarí 17. Surtido general de libros. Especialidad en libros sobre América, antiguos y modernos. El Gaucho Martín Fierro, la Vuelta de Martín Fierro por mayor y menor. Se compran y cambian libros. Contando esta casa con activos a inteligencias corresponsales en Europa se compromete a hacer venir inmediatamente cualquier pedido de libros". Y se agrega: "Compra de campos. Los vecinos de la campaña que quieran solicitar campos en compra en cualquier punto de la provincia pueden dirigirse a José Hernández, calle Tacuarí 17, quien se encargará de las diligencias necesarias". Asegura del Río que en los altos de ese edificio —que aun existe— vive en aquellos años Rafael Obligado, en donde, según su hijo Carlos, escribe gran parte del "Santos Vega".

Los candidatos se disputan el poder en los finales del período Avellaneda; el doctor Carlos Teledor con arraigo en la provincia de Buenos Aires, y el general Roca, ministro de guerra de Avellaneda. Con el objeto de plantearse el viejo asunto de la capitalización, convócase con carácter extraordinario a la Asamblea Legislativa Provincial. Las tres primeras sesiones ocupan el curso de debates que favorece al proyecto de la Cámara Alta por el que se cede el Municipio de Buenos Aires para capital de la República. Interviene el diputado Leandro N. Alem para impugnar el proyecto en un discurso que ocupa el resto de la sesión más la cuarta y la quinta del 17 de noviembre. A ello replica Hernández en el sentido de las primeras sesiones, aun siendo del partido autonomista. Destácase su intervención por la misma importancia del tema que trata. Es necesario rescatar esta severa actitud parlamentaria de Hernández que, como en la poética, supo perfilarse (1).

(1) Empujado por la circunstancia y el azar, vióse a menudo Hernández obligado a desempeñar alternativas y hasta contradictorias ocupaciones. Así es sucesivamente, o a la vez, contador, taquígrafo, militar, revolucionario y legislador. Hombre de espada

En 1881 y con la fórmula Dardo Rocha y Adolfo González Chávez, Hernández es electo senador por la tercera sección electoral, siendo incorporado a la Cámara el 29 de abril, casi investido de autoridad y versación en problemas campestres. Aun aquí la sombra de Fierro el héroe cubre al nombre del autor, y para el público está en el escaño el senador Martín Fierro, el arquetipo de todo un pueblo. En verdad, lo que ocurre es que la hondísima encarnación del personaje en su pueblo, en la capa más popular e intransferible de su país, de la que es flor y zumo, produce el fenómeno general a toda obra universal que por genuina y típica es, al mismo tiempo, impersonal.

El primer capítulo del libro de Azorín lleva por título: "José Hernández no existe". Veamos cómo no existe en realidad. En un lugar cerca de Francia, "au large", o sea mar adentro, solían reunirse Hilario Obligado, capitán del bergantín "Cóndor", de la matrícula de Buenos Aires; Pompilio Rosas, catedrático jubilado de quechua de la Universidad de Córdoba, José Hernández y Antonio Gómez Garbín. Hernández no hablaba en aquella reunión: hasta que de tanta espera inútil, Gómez Garbín le declara refiriéndose a su poema: "Tu poema es popular y aristocrático a la vez. De lo popular tiene el desgarro, el color y la transición inesperadas y rápidas. De lo aristocrático tiene un sentimiento vivo, hondo, inflexible, que deja en el alma una huella de luz". Y luego, para dejar perplejo a su auditorio: "Ay, querido José Hernández!, tú no existes. Te veo ahí sentado frente a mí bibliotecario de la Biblioteca de Letras 'Jorge Puccinelli Converso' y del profesor de Lengua quechua y sé que no existes. José Hernández no existe, señores. ¿Lo oyen ustedes bien?"

y de pluma, de bosque y de salón, pero en todo caso dispuesto a servir al país en sus intereses nacionales o provinciales.

Una sola cosa le fué vedada al poeta: el deleite estético de los sonidos a compás. Refiere al respecto su hermano Rafael una anécdota en que Guido Spano, eximio flautista, tocó en su casa, frente a José Hernández que lo visitaba, sus más sobresalientes piezas, y en lo mejor, Hernández roncaba como un bendito. Escandalizado, el artista, le empujó:

- Duermes, noble elefante
- No, replica el otro, medito.
- En qué, vamos a ver, en qué?
- En la extravagancia de un hombre de talento, que pasa tantas horas soplando en un canuto.

"Pehuajó", 137.

Aplíquese el contenido de la siguiente admonición de Azorín al espíritu que trema en el "Martín Fierro": "Demos nuestro arte a la patria" "Cuanto más de nuestra tierra sea la obra, menos será nuestra. Cuanto más del espíritu nacional sea nuestra obra, menos nos pertenecerá. Y cuanto menos nos pertenezca —y esta es la perdurable y consoladora paradoja!— más intrínsecamente será de nuestra alma". ¡Qué bien casa el precepto literario con el alma del poeta!

Conocedor de los problemas de la tierra y de sus fórmulas de solución, Dardo Rocha promulga un decreto por el cual se designa a Hernández para emprender un largo viaje de estudio por Europa y Australia en vía de recoger elementos de estudio sobre razas y métodos pecuarios capaces de aplicarse al medio rural argentino. Hernández rechaza la propuesta por considerar gravosa para el fisco la partida de gastos. A un segundo requerimiento del gobierno, Hernández contestó que sin salir de su casa ni agravar el erario, escribiría el libro que se necesitaba. Y es así como en 1881 sale a luz la última obra de Hernández "La Instrucción del Estanciero", editada por Casavalle, de la cual el gobierno no adquirió un solo ejemplar. No obstante, el libro criollo de la estancia se impone como tratado agropecuario en el país.

Subsiste desde el gobierno anterior el proyecto de fundación de una nueva ciudad, que preocupa a Dardo Rocha, quien acompaña a su mensaje a la Legislatura del 82 el proyecto de capitalización del municipio de la Ensenada y fundación de una nueva ciudad frente al puerto y sobre los terrenos altos. A sugerencia de Hernández se denomina a la futura ciudad La Plata, según afirma el senador Orzábal en el discurso que pronuncia en 1896, con motivo de colocarse una placa en el sepulcro del poeta. Recuérdese que con ese mismo nombre bautizó Hernández su librería y su diario.

Los postreros días del payador deslizaron en medio de relativo sosiego, consumiéndole todo su tiempo la labor parlamentaria. Tras un viaje oficial a Salta, cae enfermo, del que no podrá levantarse más, y ya en su agonía pronuncia: Buenos Aires... Buenos Aires. Fallece el 21 de octubre de 1886. Al día siguiente se lee en un diario: "ayer murió el Senador Martín Fierro".

EL POEMA

¿Es el "Martín Fierro" un poema "hondamente español", como quieren las paradojas de Unamuno o Salaverría? ¿Es el poema de la "raza" argentina, como insinúa algún crítico porteño? No. Martín Fierro es la flor silvestre de la América morena que se expresa en castellano, es el más logrado canto de la autoctonía que utiliza la prosodia castiza y el acento vernáculo en un desentrañar de suelo y alma americanos. Es una obra "exprimida de los arbustos, ordeñada de las nubes, extraída del suelo, condensada del viento de la pampa" como afirma Sánchez (1).

José Hernández publicó su poema en 1872. El extraordinario éxito logrado lo obligó a continuar en una segunda parte, salida a la luz en 1879, bajo el título de "La Vuelta de Martín Fierro", y en cuyo prólogo confesaba el autor que entrega al público "la segunda parte de una obra que ha tenido una acogida tan generosa que en seis años se han repetido once ediciones, con un total de cuarenta y ocho mil ejemplares". Así quedó integrado el poema, sumándose a los 2316 versos de La Ida los 4894 de La Vuelta (2).

Sin que el afán de comparación evoque ni remotamente un plano de igualdad, el hecho es que esta circunstancia aditorial hace recordar la formación y aparición del Quijote. Ocurre con la primera parte del "Martín Fierro", escrita por inspiración genial, lo que con la primera de la obra de Cervantes. La correlativa falsificación equivalente a la de Avellaneda, estaría representada en nuestro poema por las audaces y corrompidas ediciones clandestinas que desvirtuaron la primitiva pureza del texto. Con el Quijote se culmina y se liquida la novela de caballería, simbolizando el eclipse de una época un caballero, el suyo, al enfrentarlo con la realidad. Con el "Martín Fierro" llega a su más empinada ex-

(1) L. A. Sánchez, "Nueva Historia de la Literatura Americana", p. 289.

(2) A pesar de la prolijidad empleada por los editores del poema en la "Biblioteca Argentina" ("Martín Fierro", por José Hernández, con estudio preliminar de R. Rojas. Ed. Clydoc, Buenos Aires, 1945) dirigida por Ricardo Rojas, lo cual autoriza la seriedad y la pureza del texto, existen, aunque secundarios, algunos errores que lamentar y que trataremos de salvar en este estudio. Así, por ejemplo, la numeración consignada en el volumen citado no corresponde al que cada verso debiera tener, ni al total de versos que reúnen ambas partes del poema; y las cifras apuntadas de 2325 y 4893 para la primera y la segunda parte respectivamente, no alcanzan al total que es de 7210.

presión el romance de gaucherías, simbolizando la clausura del ciclo un rústico mestizo, el gaucho, al enfrentarlo también a la realidad de su tiempo. Arquetipos ambos de la llanura, de la castellana el uno, el otro de la argentina. Explosivo y vigoroso de carácter en la primera parte, declina y languidece en la segunda. Palpita la ambición de justicia en el Quijote; la de libertad y justicia en "Martín Fierro". La locura y la protesta en los dos héroes, con caracteres salvajes en su aparición, terminan por apagarse luego, hasta convertir a los personajes en moralistas del orden y del equilibrio social. Por último, ¿no es cierto que la persona real, José Hernández, queda totalmente cubierta por su personaje ideal?. "Martín Fierro", como el "Quijote", obscurece a su autor.

No obstante la verdad que encierra aquello de que nunca segundas partes fueron buenas, por actuar la reflexión literaria, y decaer por tanto la fuerza y la acción, no desmerecen a la primera el vigor y el impulso discursivo de la Vuelta de Fierro, a pesar de que va paulatinamente borrándose la silueta enérgica del paladín.

Es necesario advertir que toda analogía que se haga de nuestro poema con los viejos cantares de Europa, ya sea el Quijote, Rolando, o el Cid, no pretende acaso más que señalar mera coincidencia bibliográfica, y el proceso de formación de los tipos en los ciclos sociales que les son respectivos, sin confundir el significado, mayor o menor, que suscita cada cual, y si el valor estético trasciende o no a su propia órbita para ganar contorno universal. Además, no existe una ortodoxia que prescriba la permanente validez paternal de los cantares occidentales respecto de la auroral epopeya americana que empezó a alumbrar con el "Martín Fierro". Su misma diferente expresión, y la tierra y el ambiente distintos en que brota y germina, están indicando la variedad del cantar y, por tanto, su categoría universal. Hacemos esta aclaración porque suele el criterio simplista de algunos, con fines de irrisoria crítica, mostrar en esencia la analogía que sólo corresponde en ciertos atributos. Esto le ocurrió, con su secuela de tempestad polémica, al más autorizado crítico del poema de la pampa, don Ricardo Rojas, cuando éste se atrevió a señalar cierta semejanza entre el romance gauchesco y los cantares de Rolando y del Cid, hecho que abrió y promovió discusiones encendidas y una encuesta pública de la revista "Nosotros" de Buenos Aires, y de cuyo registro de juicios daremos cuenta en su oportunidad bibliográfica.

Además de la consabida división en dos partes del poema, todas las ediciones concuerdan en el número respectivo de sus "Cantos"; XIII para la primera y XXXIII para la segunda. Esta división, no obstante la

falta de razón lógica para ello, por separar en miembros desiguales, aparece autorizada por el mismo Hernández en una edición que puede considerarse la más auténtica y definitiva, porque lleva todas las correcciones que los autores suelen introducir a última hora, y que se conserva en el Museo Mitre, bajo la signatura A 18, E7, Ord. 20. La primera parte data de 1878, undécima edición, y cuyo ejemplar está dedicado a Mitre (1). La segunda parte es de primera edición (1879), nítidamente estampada y con 10 láminas de Clerice. El hecho de ser de primera edición, la cual se realizó bajo los cuidados del autor, autoriza la fidelidad y autenticidad, aun con mayor ventaja sobre el original, por las correcciones aludidas. Este ejemplar del Museo Mitre ha sido utilizado por Rojas en sus dos partes para el estudio crítico del poema. Don Eleuterio F. Tiscornia, casi igualmente, para erigir su monumental estudio del "Marín Fierro", reproduce como primera parte el texto de 1872, que lleva algunas correcciones del autor en la página 65, con las anotaciones al pie de página de las variantes del de 1878; y como segunda parte el de 1879, autenticada por el autor, ya que no existe otra edición que haya sido corregida o modificada. No es pues de extrañar en extremo la desaparición definitiva de los manuscritos, porque el citado ejemplar ofrece, ya por la rúbrica del autor, ya por la corrección en la plana tipográfica, la más segura de las garantías que se exigen a una obra.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

(1) Dice así la dedicatoria: "Señor General don Bartolomé Mitre. Hacen 25 años que formo en las filas de sus adversarios políticos; pocos argentinos pueden decir lo mismo; pero pocos también se atreverían como yo, a saltar sobre ese recuerdo para pedirle al ilustrado escritor que conceda un pequeño espacio en su Biblioteca a este modesto libro. Le pido que lo acepte como un testimonio de respeto de su compatriota. El autor. Buenos Aires, Marzo 1879".

En carta respuesta (Buenos Aires, Abril 14 de 1879) Mitre le decía entre otras cosas lo siguiente: "Este libro faltaba a mi biblioteca americana y el autógrafo de su autor, de que viene acompañado, le da doble mérito".

ARGUMENTO DEL POEMA

Establecida así esta arbitraria e ilógica división, puede abordarse el argumento. En la primera parte el autor narra la vida de un gaucho (Martín Fierro), que cae en la leva de paisanos y es llevado contra su voluntad a las fronteras. Alistado en el contingente, es destinado a un fortín. Aquí sufre privaciones y castigos, que han de determinar en el gaucho su desertión y fuga. A su retorno del desierto no halla familia ni bienes, y, jurando vengarse, se hace gaucho malo; bebe, pelea y mata y se hace matrero. Toda su acción en esta parte está dirigida a la rehabilitación de su libertad, estimulada por la persecución que es el tema central. Es la misma historia de todos los gauchos contemporáneos, empujados por la injusticia a la desertión, el alzamiento y la resistencia.

La segunda parte del poema apareció siete años después en los cuales el sentimiento y la idea de Fierro han cambiado casi radicalmente. Aquí teje y narra la vida entre los indios, describe sus costumbres de paz y de guerra. A raíz de un hecho incidental, en que rescata la vida de una cautiva de manos de un salvaje, decide por la marcha del regreso y la asimilación a la vida democrática y en sociedad. La vuelta al real de los cristianos y su reencuentro con dos de sus hijos y el de Cruz, significa el renunciamiento al individualismo estéril del gaucho. De las experiencias nace la filosofía práctica y Fierro se dedica a adoctrinar a sus hijos, con la lección de sus peripecias, reunida en preceptos de justicia.

Como los antiguos aedos y trovadores, arranca Fierro su payada autobiográfica con una fórmula consagrada de poesía popular:

Aquí me pongo a cantar
Al compás de la vigüela

(M. F. I, 1-2)

Ya hemos visto que esta manera de pedir inspiración a los dioses es casi común a los antiguos y anónimos copleros, y está registrada en Lafuente, Rodríguez Marín y en cierto viejo romancero americano. Jáctase luego de su facilidad para el canto y su arrojo ante el peligro, y brota el canto como alivio de olvido en el mayor dolor. Entre los versos 19 y 24 existe una alusión transparente. En aquello de "muchos cantores" Hernández no quiso referirse sin duda a Hidalgo, ni siquiera a As-

casubi cuya producción es considerable; es más seguro que quiso señalar a su amigo Estanislao del Campo, autor del "Fausto" (1886) espiga de poesía gauchesca, tronchada en su germinación debido al infeliz consejo de Juan Carlos Gómez, quien le dijera: "Arroje usted, pues, lejos de sí la guitarra del gaucho" (1). Finaliza el primer canto con una airada protesta de su condición de fiero y peleador, a la que sólo acudió en última instancia por la natural necesidad de defensa, en el obligado vagabundaje errátil.

Y sin embargo la gente
Lo tiene por un bandido

(M. F. I, 113-14)

Y de ahí empieza bruscamente la vida accidentada y fatal que ha de narrar el héroe, recordando en poético contraste los días que fuera buen padre y ejemplar esposo. Destila sus coplas llenas de sabiduría, con un conocimiento acabado del dolor, y ha de demostrar estoicamente en la historia de sus dolorosas experiencias que sólo el dolor prepara y enseña para las contingencias de la vida.

Porque nada enseña tanto
Como el sufrir y el llorar

(M. F. I, 125-26) (2).

Describe los tiempos en que la pampa era dulce y la vida pródiga, hasta que cancelada aquella edad de oro de los pastores de esa tierra semibárbara, cuando a la primitiva y elemental paz del rancho siguió

-
- (1) El episodio está inserto con lujo de detalles en el libro de Rafael Hernández, hermano del poeta, titulado "Pehuajó", Bs. As. 1896, pág. 78.
(2) Don Juan Timoneda, en "Rosalinda" (Obras Completas, Valencia, 1911, I, p. 147) exhuma unos antiguos versos de igual raíz, dicen así:

después que por mi dolor
soy maestro en sufrir males,
que antes de ver las señales
siento los ramos de humor.

Hay también en las coplerías anónimas de las sierras peruanas algún verso semejante con que el arte cholo y jaranero salpica su literatura folklórica:

Así es la vida, así el destino
para llorar, para padecer.

la era de las persecuciones y la caza de paisanos para amurallarlos en los fortines, el período todavía no eclipsado de la decadencia gaucha.

Asómase luego el pálido fulgor que la nostalgia de aquella edad brillante revive, en rudo contraste, una terca y fría realidad cuyos episodios ha de relatar esta parte del poema:

Tuve en mi pago en un tiempo
Hijos, hacienda y mujer

.....

Y qué iba a hallar al volver
Tan sólo hallé la tapera

(M. F. I, 289-94).

Así empieza el payador en el canto III a pintar la desventura y el drama domésticos. Refiere cómo la arbitrariedad del juez despojó de sus bienes, aprovechándose de su remisión por la policía a cierto cantón de la frontera. Sobreviene aquí la sordidez de la vida entre los cristianos, acosada perennemente por los impetuosos malones de los indígenas. Es cuando el cuadro en el poema, contrastando con el color picaresco y pinturero del primero, cobra de lleno el primer ventarrón épico, en la acción y el tono, pues entra ya en materia, describiendo en un centenar de versos el ataque de los indios a la defensa cristiana, y el singular combate del propio Fierro sobre su moro con el hijo de un cacique, como él, armado de facón, lanza y bolas. Da lugar este lance, de aires caballerescos, a uno de los más refulgentes y bellos episodios de la obra, que recuerda, salvadas las distancias, a las luchas medievales. Fierro resultó vencedor en el presente, como puede verse:

Y para mejor de la fiesta
En esa aflicción tan suma,
Vino un indio echando espuma,
Y con la lanza en la mano.... (M. F. I, 577-80)

.....

Era el hijo de un casique
Sigún yo lo avirigüé;
La verda del caso jué
Que me tuvo apuradazo,
Hasta que, al fin, de un bolazo
Del caballo lo bajó

(M. F. I, 601-06).

Luego del combate, Fierro torna al cantón y entrégase a meditar en las miserias de aquella vida cuyo cuadro se completaba con los casti-

gos corporales, coimas, desnudez, míseros sueldos impagos; una oficialidad corrompida que no escatimaba cinismo y maña con los soldados en la procura de estancias y el aprovechamiento del ganado recogido en las malocas. Insuficiente la propia vigilancia y el control con tales elementos, aquel fortín dentro del mismo país resultaba en verdad una capitulación con la barbarie. "Los fortines son verdaderas cartujas en el desierto", exclama Lugones en uno de los capítulos más vibrantes, "El telar de sus desdichas", de su libro "El Payador"; y agrega, "Bajo la greña inculta que desborda de los kepís estrafalarios, ladeados sobre la ceja con aire temerón, germinan ideas de bandolero" (1).

Para muchos críticos poco o nada sensibles de la fuerza telúrica, por saberse foráneos, espiritual o corporalmente, aquel "telar de las desdichas" que cubrió buena parte de la historia en los sectores más humildes de la nacionalidad, no representa sino meros casos desafortunados, aislados e individuales. El mal humor y desdén que sienten por los personajes "plebeyos", verbigracia el gaucho, en razón de su inocultable porción de sangre india, les hace negar a éstos su categoría nacional, por más que en la remoción de los vestigios coloniales, formaran filas delanteras no de mercenarios sino de pueros patriotas aquellos mismos cetrinos y toscos pampeanos; ayer héroes y paradigmas, bandoleros ahora una vez conquistadas con su sangre la república y la libertad (2). Leamos en un capítulo al respecto la proclama de Calixto Oyuela en su brevísimo estudio de Martín Fierro; cuán lejos, cuán abismal diferencia separa el ingenio castizo de la entraña nativa americana: "Pese a todos los fetichismos gauchescos o indígenas, y a nuestra relativa y desdichada mezcla con aborígenes, por la cual los yankis nos llaman espurios, ni el gaucho ni el indio pueden explicar ni caracterizar nuestra nacionalidad, ni

(1) Leopoldo Lugones: "El Payador", tomo I "Hijo de la Pampa", 1916, pág. 186.

(2) "...tenemos que retroceder espantados ante este cuadro de desolación y ruina, cuya exactitud parecería sospechosa, si no estuviese confirmada por hechos que todos conocen"... "Parece que el despotismo y la crueldad con que tratamos a los pobres paisanos, estuviesen en la sangre y en la educación que hemos recibido" ... Oroño, Discurso en el Senado de Buenos Aires, sesión del 8 de octubre de 1869. "Esas montañas vieron la grandeza de la raza diaguita; presenciaron la heroicidad de la conquista; la vida tranquila de la colonia; oyeron el grito libertador de 1810; después, asistieron a las luchas civiles; vieron a los pastores y a los labriegos abandonar sus herramientas, empuñar la lanza, montar a caballo y seguir a Facundo... o al Chacho valeroso y romántico". "Debemos realizar un acto de justicia con nuestros hermanos del norte, para que se produzca la unidad espiritual de la patria, que hoy no existe". Alfredo L. Palacios. Discurso en el Senado de Buenos Aires. Sesión del 27 de agosto de 1941.

nuestro abolengo español, ni..." (pág. 1116 de su "Antología Poética Hispanoamericana", tomo III, 2º volumen). ¿Puede imaginarse que en el proceso de una conquista en que se fundieron las razas y se cruzaron las sangres, primen los caracteres forasteros antes que el latido maternal de la tierra que los sustenta? Considérese a cualquiera de nuestras repúblicas en la época de su formación, y ahora mismo, e indáguese por sus héroes militares o civiles, los hombres que segaron su existencia para que subsista la nación, ¿qué se hallará?. En su fuerza muscular la independencia de América fué sostenida por el hombre nativo, y en el orden intelectual, algunos como Benito Juárez, se empinaron por sobre todos los matices raciales importados de Europa en la querrela continental del siglo pasado. En este sentido, ¿no parecen hablar un mismo lenguaje el gaucho argentino, el roto chileno, el cholo peruano, el cuico boliviano, el cauchero colombiano, el llanero de Venezuela o el pelado de México, genuinos personajes de la América mestiza?. En los cantos IV a VI traza el poema de Hernández la silueta del inmigrante europeo que ha de asimilarse a la vida del desierto. Lo picaresco de la estrofa no indica un sentimiento xenófobo en el autor; acaso el choque de la primera impresión de hombres delicados y afeminados y de diverso tipo de cultura habría de producir el rechazo despectivo del gaucho irónico y rudo:

Quando me vido acercar:
"Quén vivore?" preguntó;
"Qué vivoras" dije yo:
"Ha garto!" me pegó el grito,
Y yo dije despacito:
"Más lagarto serás vos"

(M. F. I, 859-64) (1).

- (1) Los juegos y cruces de palabras son producto de la etimología popular: el vulgo reduce a vocablos de representación concreta aquellos que para él son desconocidos. Igual procedió el rústico español del teatro y la novela, como ilustra el siguiente trozo cómico de Torres Naharro, extraído oportunamente por Tiscornia:

Esc.—Según manda el galieno

Avenrois y Avicena

Galt.—Jurialciego

se levanta como un trueno

Sano y bueno en hora buena

Si yanta "gallo relleno"

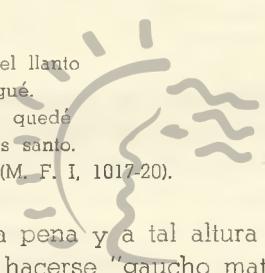
"Y ave roye, y ave cena"

(T. Naharro, Com. Aquilana, jorn. IV

Prop. II, 310).

Sorteando, en tres años de confinamiento, la fuga que es lo único que acecha a los reclusos, cansado de aquella vida torva, agravada por el hambre y el abuso de coroneles, Martín Fierro decide desertar en pos de libertad, y retorna al lar.

De tanta ruina la cabaña (o rancho como se la llama en el Río de la Plata) se ha convertido en tapera. La mujer y los hijos han emigrado acosados por la necesidad que impusiera la ausencia del varón. Es cuando el viejo gaucho, el héroe del poema, siente reunirse dentro de sí la furia amasada en el destierro, prorrumpe en desesperados gritos el viril dolor de la injusticia. Muéstrase aquí, en el desgarrador canto VI, la hondura sentimental por el rancho y la familia, en dulce elegía del hogar herido y la mujer ausente, bellísima muestra de nobleza y seguro mentís para quienes creyeron gaucho incapaz de sentir el amor hogareño y familiar:



Puedo asegurar que el llanto
Como una mujer largué.
¡Ay mi Dios! Si me quedé
Más triste que jueves santo.
(M. F. I, 1017-20).

A tan profundo tocó la pena y a tal altura se irguió la ira que de ahí arrancó la decisión de hacerse "gaucho matrero":

Yo juré en esa ocasión
Ser más malo que un fiero.
(M. F. I, 1013-14).

Se explica su alzamiento contra el orden social, ya que éste sólo le había brindado desventuras; acaso recién su individual y plena libertad en protesta militante, pensó que habría de reconquistar alguno de sus despojados fueros sociales; y en todo caso bastábale aquel gesto cívico pronunciado frente a la incipiente organización política del país. A diferencia de los paladines militares de las epopeyas primitivas y clásicas que lucían sus resplandecientes armas, el nuestro sólo cobra los contornos del héroe civil, cuya hazaña épica consiste en la protesta cívica de un hombre libre contra el defectuoso régimen estadual de una democracia embrionaria y en un suelo por infinitas razones virgen y naciente. Por eso sus lances, de tipo individual, a través de una línea obscura, cobran trascendencia social y colectiva; y aunque Fierro se expresa en lenguaje personal, bien se sabe que por su boca habla un sec-

tor social, un pueblo, en determinada transición histórica. ¿Acaso está esclarecido que Martín Fierro tuviera existencia real, o es sólo producto de la fantasía del poeta?. En cualquier caso, representa al hombre rústico y común de la pampa que es, a pesar de todo, la permanente levadura de la formación social argentina. El mismo payador esclarece en elocuentes y brillantes ideas el destino de los hombres de su estirpe:

Para él son los calabozos
Para él las duras prisiones,
En su boca no hay razones
Aunque la razón le sobre;
Que son campanas de palo
Las razones de los pobres. (M. F. I, 1373-78).

.....
Vamos, suerte, vamos juntos
Dende que juntos nacimos. (M. F. I, 1385-86).

Ha de insistir Hernández en los siguientes pasajes del poema en pintar ese oscuro determinismo del medio social en que pervive el tipo del gaucho. Naturalmente, no se ha sustraído el poeta a la exigencia real que la vida impone al hombre, justificando la sentencia que él mismo se dió en el poema, la de "cantar opinando". Duélese Hernández del abandono en que los gobiernos habían dejado a los nativos, y es que palpita en él, como en todos los grandes, la fibra apostólica por la redención de los humildes. Insiste Rojas que el "Martín Fierro" apareció en nuestras letras cuando los gauchos comenzaban en la vida real el ciclo penoso de su decadencia y cuando un nuevo tipo de cultura civil iba a tornar imposible la vida para esos vigorosos hijos del desierto"... Exclama en seguida: "No supimos transformarlos para hacerlos útiles en la nueva sociedad" (1), en virtud de un abstracto darwinismo que erróneamente sé les quiso aplicar. Cualquier apología del poema ha re revestir por eso un carácter de protesta moral por el crimen perpetrado, y de elegía que se extrae a las entrañas del tipo olvidado y moribundo.

Los siguientes y últimos cantos de la primera parte cuentan las aventuras que siguieron al homicidio del moreno cometido por Fierro, y desde donde se abre el camino del matrero y fugitivo al borde de la ley.

(1) J. Hernández, "M. F." Est. prelim. por Ricardo Rojas, Clydoc, Bs. As. p. LXII.

Ansí es que al venir la noche
Iba a buscar mi guarida,
Pues ande el tigre se anida
También el hombre lo pasa... (M. F. I, 1415-18).

Cuenta cómo pasó sus noches solitarias bajo la luz de las estrellas, su espeluznante encuentro con la partida (cuadrilla) policial que le seguía las huellas, el choque librado por él contra los agentes y el caballeresco origen de su amistad con Cruz.

En las fiestas de puipería donde busca a ratos un poco de arrimo y cobija, inspírale el trago enturbiadas ideas de muerte. Una noche la partida policial llega a las inmediaciones de su posada. Cruz venía con ella; era él mismo un gaucho que por accidente estaba sirviendo a la policía, pero en el momento de mayor premura, al ver cómo Fierro —"gaucho redondo"— libraba solo el combate, siente interiormente el llamado instintivo de la estirpe y de la admiración heroica, y pásese del bando policial a la parte del perseguido, blandiendo su acero:

"...Cruz no consiente
Que se cometa el delito
De matar así un valiente.

(M. F. I, 1624-26).

"Y ai nomás se me apareó", declara Fierro, encendiéndose desde entonces entre aquellos dos errantes espíritus la chispa de una fraternal amistad.

A solas ya, luego del combate, ambos hombres se refieren sus azarosas y atribuladas vidas en todo el trayecto a campo traviesa, dejando atrás el tendal de cadáveres de gendarmes. Cruz, el sargento, es también otra víctima del enredo social de su época. Un comandante del ejército sedújole la mujer; una vez descubierto en adulterio intentó matarlo, por lo que el gaucho tuvo que emprender la vida errante llena de sus habituales episodios. Luego, gracias a cierta amistad es bienquisto con la autoridad, la que lo nombra sargento. Y así discurre sus amargos días de uniformado, hasta que la actitud gallarda de Fierro provoca en él ese bello arranque oliveriano o roldaniano, soldando así la desventura de una misma raza:

Yo veo que somos los dos
Astillas de un mesmo palo.

Y adoctrinados en una misma escuela estoica:

Amigazo, pa sufrir
Han nacido los varones.

(M. F. I, 1687-88).

Adviértese en el espíritu de este pareado pronunciado por Fierro la inconfundible cepa india, la inspiración quechua que con otras palabras reza en Perú: "Así es la vida, así el destino, para padecer".

Resuelven los gauchos trasponer la frontera y emigrar a tierra de indios, ya que no tienen cabida en la propia. De suerte que van en pos de la vida libre, frente a la naturaleza y lejos de aquella maraña social que era grillo para los gauchos. En los cuadros siguientes del relato autobiográfico de Cruz o las reflexiones de Fierro, siéntese agitar una instintiva protesta anárquica, reflejo natural de una santa indignación ante el ingrato orden social. Su protesta por la deficiente y mala organización tiene su correlativo en el sueño de otra mejor, que bien quisieran ellos despejarlos, pero no pudiendo van allá a tierra de infieles con el mismo ideal seductor que la naturaleza provocara en Rousseau. El sueño de libertad o de justicia ha producido en casi todos los tiempos y los pueblos semejante romántico destierro en sus más señeros y representativos hombres, desde los democráticos días de la Hélade hasta los presentes (1).

Rústicos y pampeanos, pero paladines por tales motivos, fueron los héroes del "Martín Fierro", afrontando diferentes peligros, ya por la inclemencia del desierto o el proveniente de las tolderías, pero en todo caso con el acentuado latido que la nostalgia del lar produce:

Y cuando la habían pasao
Una madrugada clara,
Le dijo Cruz que mirara
Las últimas poblaciones
Y a Fierro dos lagrimones
Le rodaron por la cara

(M. F. I, 2293-98).

¿Que Fierro no era capaz de experimentar elevados sentimientos de familia, hogar o tierra por ser matrero?. Los que así creen debieran leer la precedente sextilla. ¿Que el poema tiene sólo valor de panfleto político en lugar de pieza literaria? Igual alegato se enrostró en su tiempo a la Comedia del Dante y al Paraíso de Milton.

La segunda parte del poema es más extensa y verbosa, con menor fuerza dramática, y es que actúan en ella una deliberada presunción y cierto diletantismo literario y no poca intención docente del poeta, lo cual

(1) En tiempo de los incas, esta clase de hombres proscritos, los mitimaes, produjo en sus bardos y sus músicos la más entrañable y doliente de las canciones indias, el yaraví, que es obligada clave de estudio del genio de la raza.

le ha merecido acerba crítica de quienes no admiten calidad en la musa gaucha. Las "Cuatro palabras de conversación con los lectores" que preceden a esta segunda parte, hacen en realidad las veces de testimonio de los fines didácticos que quiso el autor imprimir en su romance. Dice, por ejemplo, Hernández: "...un libro destinado a despertar la inteligencia y el amor a la lectura en una población casi primitiva, a servir de provechoso recreo, después de las fatigosas tareas, a millones de personas que jamás han leído, debe... rendir sus ideas e interpretar sus sentimientos..." "Enseñando que..." "Enaltecendo las virtudes ...", etc.

Salvados estos reparos, puesto que tales reglas no están bien en una obra que en su primera parte fué arranque espontáneo y tempestuoso del alma, podemos abordar el tema de la "Vuelta de Martín Fierro" que es la descripción odiseica del héroe que regresa con su carga de sabiduría arrancada a la terca realidad y la ha de verter en preceptos de filosofía práctica. Antes de retomar el hilo de la rapsodia, traza un ligero preludeo que ensarta los temas:

Atención pido al silencio
Y silencio a la atención,
Que voy en esta ocasión,
Si me ayuda la memoria
A mostrarles que a mi historia
Le faltaba lo mejor

(M. F. II, 1-6).

Biblioteca de Letras

Bien que no decae la misma vivacidad pintoresca, y nótase la abundancia de poesía natural, pero como la dilación y la variedad del relato son mayores, hacen apenas perceptible aquella circunstancia. El carácter general y objetivo con que aboceta sus cuadros de la vida indígena en los cantos IV a VI hace endeble aquella vivacidad poemática de la primera parte. Multiplicanse los personajes en el cuadro, vuelven a intervenir los indios sobre sus potros salvajes, y píntanse cuadros sombríos y aterradores referentes al trato de indígenas con los cristianos, hasta que en el canto VI la multiplicidad de los personajes cede el paso individual a Fierro, cuya figura readquiere su importancia. El viejo Cruz ha dejado sus huesos en las tolderías, su historia célebre nos la trasmite el mismo Fierro. Respecto de la muerte de Cruz, nótase en el siguiente cuadro la precisión de la pintura realista y la profundidad a que llega el desgarramiento de la elegía:

De rodillas a su lado
Yo lo encomendé a Jesús!

Faltó a mis ojos la luz
Tuve un terrible desmayo
Caí como herido del rayo
Cuando lo ví muerto a Cruz

..... (M. F. II, 925-30).

Aquel bravo compañero
En mis brazos espiró:
Hombre que tanto sirvió.
Varón que fué tan prudente
Por humano y por valiente (1)
En el desierto murió

(M. F. II, 931-36).

¿Puede reclamarse del autor de estos versos más evidente certificado de amistad en semejante genuina inspiración?. "Fierro y Cruz pueden quedar en nuestra literatura —afirma Rojas en luminosa frase— como dos genuinas personificaciones de aquel sentimiento viril, desde el momento en que la chispa bienhechora encendióse espontánea entre esos dos aparceros de la vida, hasta la hora de la muerte, después de haberles alumbrado los siniestros caminos de la aventura" (Noticia Preliminar al Martín Fierro, p. LXVII). Y si no basta esta prueba de amistad caballeresca por el hombre que compartió su destino, léase los cantos VIII a X en que alumbró el amor de la piedad caballeresca para la cautiva cristiana que el azar puso bajo su protección. Solía Fierro de cuando en vez brindar una oración a la tumba de su amigo Cruz en media pampa. Un día que estuvo postrado frente al madero simbólico, oyó la ululante queja de una mujer que lloraba. No obstante que Fierro estaba ya casi familiarizado con la hosca costumbre de los pampas, de haber visto morir a una chinita degollada por su indio, quien la tiró a los perros, aquella queja le inspiró horror, y fué al sitio de donde surgía la voz, quizá porque ésta llevaba un aire cristiano, como confiesa el poeta:

Conocí que era cristiana
Y esto me dió mayor pena

(M. F. II, 1007-08).

Era una cautiva blanca, caída en uno de los tantos malones y entregada en servidumbre por un indio a su china. Habiendo fallecido una

(1) Los dos epítetos en esta caracterización de Cruz resumen la entidad moral del hombre a quien Fierro rinde el homenaje de sus llantos. En adelante no han de brotar más lágrimas de los ojos del gaucho.

hermana de ésta, se le acusó a la cristiana de "haber echado brujería". El hombre trató de hacerla confesar a fuerza de torturas; no consiguiendo declaración por este medio, optó por degollar al hijito de la blanca —pues era viuda— atando las manos de la madre con los redaños de la criatura:

Me amarró luego las manos
Con las tripitas de mi hijo

(M. F. II, 1115-16).

Todo el canto noveno está cubierto por la descripción de la pelea entre Fierro y el indio, éste con sus bolas aquél con su facón. El lance es cruento y duro, agravado por la presencia de la cautiva frente a su hijo inmolado:

Me hizo sonar las costillas
De un bolazo aquel maldito,
Y al tiempo que le dí un grito
Y le dentro como bala,
Pisa el indio y se refala
En el cuerpo del chiquito.

(M. F. II, 1297-302).

El tropiezo del indio en el cadáver del niño, que insinúa en el poema una incierta presencia de lo providencial, porque favoreció la victoria del gaucho, decidió la suerte del lance:

Aquel hijo del desierto,
Ensartado lo llevé,
Y allá recién lo largué
Cuando ya lo sentí muerto

(M. F. II, 1349-52).

Concluye en el canto X la vagancia de Fierro entre los pampas porque fuerza era que el gaucho huyese de la "tierra ajena" y tornase a la frontera cristiana después del lance terminado en sangre contra un indio. La fuga se realiza con la cautiva rescatada. Es en este pasaje, como en ningún otro del poema, donde brilla más clara la castidad del héroe, por tanto el espíritu de la obra; pues Fierro luego de vengar al niño y salvar a la viuda, no permite que se enturbie la ley del honor, verbigracia por un interés de orden sensual, en una de aquellas noches del desierto al cruzar la pampa sobre sus caballos. Hernández no quiso

deslucir la pureza del arte con nada que fuera espurio, y cuidó con esmero de cincelar la noble figura de su héroe.

Después de mucho sufrir (1)
Tan peligrosa inquietú,
Alcanzamos con salú
A divisar una sierra,
Y al fin pisamos la tierra
En donde crece el ombú (2)
..... (M. F. II, 1527-32).

Ahí mesmo me despedí
De mi infeliz compañera
"Me voy, le dije, andequiera
Aunque me agarre el gobierno,
Pues infierno por infierno,
Prefiero el de la frontera".

La serenidad gana a Fierro a partir del canto XI, en que la fogosa protesta aventurera cede el paso del consejero que filosofa, que discurre sobre una especie de tabla de moral que ha extraído de la experiencia de

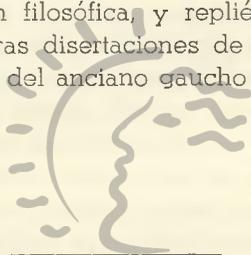
- (1) Revelador es el siguiente dato acerca de la penuria que ocasiona el cruce del desierto: En noviembre de 1849 escapó del desierto el cautivo Sebastián Avendaño con rumbo a la frontera de San Luis. Ha contado después las peripecias espeluznantes de su marcha. Es posible que por la memoria de Fierro anduvieran estos recuerdos inenarrables pues por lo menos alude en los versos 1479-81. "Comí algunas raíces de thoromen o junquillo", declara Avendaño. "Yo también perdí la esperanza de vivir, mi vista no distinguía sino objetos de color azul, mi garganta era más, bien un agujero por donde entraba y salía un aire que me secaba cada vez más; los labios no los podía mover porque tenía unas rasgaduras que de nada se me sangrentaban" (Rev. de Bs. As. 1867, t. XIV, págs. 357 y siguientes).
- (2) No precisa la geografía del poema los lugares donde se desarrolla su historia, pero hay casi acuerdo unánime en que la frontera de que habla debe ser la del Azul, y los "toldos" estarían al sur cerca del Río Negro. El retorno hacia la tierra del ombú indica que se trata de las cercanías sureñas de Buenos Aires. Tiscornia cree que Fierro se acordaba de la última estrofa de la composición de Luis Dominguez "El Ombú", que dice:

Y si en pos de amarga ausencia
vuelve el gaucho a su Partido,
echa apenas al olvido
cuando alcanza a divisar
el ombú, solemne aislado.

"El Ombú" se publicó en la "América Poética" de J. M. Gutiérrez, 1846.

sus malandanzas. Los preceptos están puestos en la boca del propio payador o en la de sus hijos a quienes al fin encuentra en el regreso, o en la de otros dos nuevos personajes, Picardía, el hijo de Cruz y el viejo Vizcacha su tutor. Los 22 cantos restantes están cubiertos por las narraciones de cada uno de estos personajes, sacudidos todos por el aire de la penuria constante a que el flagelo social los sometió.

Alternan todavía en la parte final del poema un lance y una payada que avivan el colorido de este pesado discurrir de consejos y enseñanzas. Luego Fierro con sus dos hijos y Picardía diríjense a la costa de un arroyo a pasar la noche. Deciden por último mudar sus nombres para dejar atrás el pasado y recomenzar la vida. Pero Fierro encuentra deficiente todavía la organización social de su patria. De ahí que en esta parte el poema empaña un poco su perfil romancesco a cambio de una meditación filosófica, y repliégame la fuerza dramática de los tipos a favor de otras disertaciones de orden universal. De este modo, la sabiduría solar del anciano gaucho irradia su luz de bien en la hora de la declinación.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

ESTETICA Y EPICA DEL POEMA

Hay un tipo humano en nuestro poema: el gaucho, y una acción de carácter épico: la lucha de Martín Fierro con su medio. Pero al gaucho precedió el indio en la evolución étnica, y el indio es el hijo genuino de la naturaleza, no sólo argentina sino americana, de padre y madre legendarios. Fué el legado de la ciencia atávica del indio lo que hizo posible la adaptación de los extraños al nuevo medio, para la sobrevivencia de su genio, en el mestizo de América, en el gaucho de la Argentina. Si el indio entró en el mestizo como elemento primordial, localizador digamos, éste entró en el idioma de los extraños, también como elemento localizador de una literatura nueva. Tales elementos concurrentes, el social y el filológico, tienen en el presente caso, un cantor: el Martín Fierro. La acción protagónica y épica está determinada por la lucha de ese arquetipo social que es Fierro con el medio que es la pampa inculta. El idioma en que se halla escrito el poema es el mismo que hoy hablamos, mechado y enriquecido de localismos propios y dotado de intransferible tono que exhala nuestro ambiente; es decir, nuestro romance en vías de lograr su emancipación total de preceptos y cánones estáticos y ajenos. Los argentinos, muy dados a exaltar la nacionalidad, y aun el gran don Ricardo Rojas suelen a menudo simbolizar en el "Martín Fierro" consideraciones patrióticas y de "raza". Así Lugones en el primer capítulo de su "El Payador", tomo I, que otorga superioridad en sus respectivas razas a Platón, Miguel Ángel, Washington y Hernández. Así Rojas, que escribe lo siguiente: "Consideremos, pues, lo que de colectivamente argentino y de genuinamente "nuestro" hay en el gaucho como prototipo humano y de nacionalidad, y en su lucha con el desierto americano como esquema de nuestra evolución. Si la patria y el héroe así coinciden en el poema, no tendremos por qué negarle significación épica en nuestra literatura" (p. LXXIV de su Nota Preliminar). Los que observamos desde más lejos y hemos sentido alguna adhesión o comunidad con el espíritu del poema, no es, precisamente, en razón de su nacionalidad o de su raza. Quizá más valdría destacarlo como símbolo de una cultura naciente y de un tipo social que, por la variedad que reúne, no es exclusivo de un país. Siendo el "Martín Fierro", de otro lado, una peculiar epopeya nuestra, que no tiene lugar dentro de los clásicos preceptos aristotélicos, como bien lo sustenta Rojas, nada obliga en nuestro poema que para tener categoría de epopeya conjuen ineludiblemente los elementos patria y héroe. Y quizá el mis-

mo Hernández al tejer su inmortal poema, no pensó tanto en la nación y la patria como en la justicia y el bien, de donde proviene su universalidad.

El fortín en que actúa Fierro padece la prisión de dos enemigos: la ciudad y el desierto, es decir, el mal social y la hostilidad natural. Pudo haber sido concebido y escrito el Martín Fierro en cualquier punto del mundo indohispano, y en lo sustantivo no habría variado de categoría ni importancia, salvando los caracteres atributivos del país. Lo que ocurrió en el caso argentino con los indios pampas es que la conquista se retrasó en más de tres siglos, cosa que no debe extrañar si todavía tenemos por delante ardua tarea igual en nuestras tropicales selvas, y de las que ha de surgir sin duda otra epopeya, otro Martín Fierro.

La vida en la frontera, tal como la traduce Hernández, fué miserable por su teatro y por su hombre, por su primitivismo. El hombre, solitario y semidesnudo, debió compensar aquel hostil vacío con la grandeza de su alma, con su coraje o su tristeza, adoptando por ello la misma rusticidad del medio, al contacto del desierto que curtió su alma y su cuerpo; "ejercitó una psicología especial —escribe Raúl Quintana— sutil a la percepción y el análisis, verdadero sexto sentido que, como preciosa virtud de gobierno, heredaron algunos de nuestros gobiernos" (1). Los gauchos harapientos de semejantes fronteras, al clausurar con Roca el ciclo social de la conquista, abrieron al mismo tiempo el camino a la nueva civilización. Del conflicto surgió la aspereza y rudeza en el tema y de su signo auroral y anunciador la epopeya hirviente de un nuevo mundo, nuevo por su tema, por su forma, por sus protagonistas, por su tono, por su idioma, por su ideal. Claro es que el gusto académico, de tipo retórico y gramatical, se inclinó a rechazar esta filiación, como quedan todavía muchos detractores. El vocabulario gauchesco y el metro menor en lo que respecta a la forma del "Martín Fierro" no concuerdan, por ejemplo, con la arquitectura de "La Araucana", de léxico erudito y octava real. Pero en el terreno de la epopeya, aun sólo como género, no pesa tanto el argumento gramatical como el histórico, y es dentro de la historia hispanoamericana —como dice Rojas— donde hay que buscar el hilo conductor de esa filiación. Confróntese el esquema de cualquier obra épica con su referencia histórica respectiva, y surgirá el mis-

(1) "La Vuelta de Martín Fierro" por José Hernández. Facsímile de la primera edición con un estudio de Raúl Quintana. Bs. As. Imprenta de la Biblioteca Nacional. 1941, pág. XVI.

mo aliento de rudeza y primordialidad que se encuentra en el "Martín Fierro", aparte de la diversidad entre sí que hay en las clásicas epopeyas agrupadas en un solo género por la docencia de los retóricos; rudeza y rispidez de que no está exento el poema homérico, modelo y patrón del género, establecido por Aristóteles. "Quien haya cantado sobre nuestros paisanos —reafirma Quintana—, ha cantado sobre algo original, sobre un fenómeno circunscripto a nuestra tierra" (ob. cit., p. XV). No se busquen, pues, forzados símiles que no tienen por qué existir en el poema de la pampa respecto de la acción o la forma de los antiguos cantares. Carlos Octavio Bunge calificaba de "crimen de lesa patria y sacrilegio de lesa poesía" la comparación del poema con las obras de Homero o Dante (1) reclamando en cambio las "multitudes épicas", las "dramatis personae llenas de vida y de acción", los "desgarramientos pasionales que determinan la gloria". Pero igual delito o crimen de lesa literatura resulta la obligada comparación de esta con aquella obra como condición para determinar la filiación de una de ellas. Acudamos a los preceptos establecidos por algún retórico, por ejemplo Blair, y bastará para aclarar y responder el ambicioso reclamo de Bunge: "Es necesario que no nos deslumbren perpetuamente con hazañas valientes; porque todos los lectores se cansan de estar viendo siempre encuentros y batallas; y es indispensable que toque nuestros corazones". (2). Lo cierto es que el secreto vital de una epopeya reside en su identidad con el alma de un pueblo —de una raza, diría Lugones— su radicación terrígena —el medio americano en este caso— que determina su progenie histórica. Claro que la misma dificultad del "Martín Fierro" por su género para clasificarlo dentro de los valores de la retórica tradicional, hace imposible su inclusión, acaso porque el poema gauchesco sea cualquier cosa menos retórica. De aquí proviene el rasgo de su originalidad, que es y tiene que ser diferente. Es evidente que por la perfección de forma de que están dotadas las epopeyas clásicas, resulta embrionario nuestro poema, lo mismo que por la ingenuidad de su fondo, y es que ello responde a su condición de voz elemental de la naturaleza. Como tal hasta Jorge Luis Borges lo reconoce, transcribiendo una bella frase de Rojas: "Tanto valiera repudiar el arrullo de la paloma porque no es un madrigal, o la canción del viento porque no es una onda" (3). Contrariamente, Una-

(1) Introducción de Carlos Octavio Bunge al "Martín Fierro" por José Hernández, Biblioteca "La Cultura Argentina", Vacaro, Bs. As. 1919, p. 24.

(2) Hugo Blair "Lecciones sobre Retórica y las Bellas Artes", trad. del inglés por José Luis Munarriz, Madrid, 1817, t. IV, p. 85.

(3) J. L. Borges en "Sur", año I, otoño 1931, Bs. As. págs. 134-45.

munio, a quien se debe el desate de la torrencial literatura sobre el poema, afirma a todo viento que el "Martín Fierro" es "lo más homérico" de la literatura hispanoamericana, debido, claro está, a que es el espíritu de la tierra natal, cantando el génesis de la civilización en la pampa y la angustiada pelea del hombre con su medio áspero. Bien está que lo demás resulte inútil, que a nada positivo conduce la digresión teórica de que para ser epopeya tiene el poema que reunir retóricas condiciones formuladas por el estagirita para otra época, la suya. Desde él, las nomenclaturas y los dogmas literarios vienen sufriendo fatales transformaciones en la medida que la obra de arte se renueva o por natural mutación de los ciclos históricos o por el simple empuje arrollador de los genios. La novela, el cuento, el periódico, el ensayo, no pertenecen a la época de Aristóteles, ni de Horacio ni Boileau; escapan por tanto a su nomenclatura, creando otras nuevas, menos rígidas y severas.

Cuando nadie atina a emitir idea en la Argentina sobre el poema que hizo su humilde aparición en 1872, don Miguel de Unamuno es el primer gran osado que desata la nube cargada de tormenta. Escribe en la Revista España, Madrid, 1894, t. I, reproducido y ampliado después en "Ilustración Hispanoamericana", 1899, t. II, pág. 44, lo siguiente: "De cuanta producción literaria nos llega de la América Española, nada me ha ganado tanto como lo que podría llamar literatura gauchesca, la que canta las alegrías y las penas, las fortunas y desengaños de un tipo social americano, curiosísimo por extremo y casi desaparecido: el gaucho". Le sorprende que ni Juan Valera en sus "Cartas Americanas" ni Berriso en su "Pensamiento de América" le concedan atención. Y agrega Unamuno su consabida paradójica afirmación de que el gaucho, y con él su poema, es "lo más profundamente español" que de América conoce.

En cuanto la epopeya refleja cantando el deslumbramiento de la naturaleza y de su medio, el "Martín Fierro" cumple tal forma y tal peripecia. En efecto —y lejos de toda estéril comparación— Homero había reflejado su medio social y geográfico, en un momento de la historia helénica, y absurdo estético ha sido todo intento de imponer tal modelo a las posteriores obras de tal carácter. Porque la formación de un pueblo, desde la edad homérica, ha ido sufriendo lenta transformación, en la misma medida que ella obedece a una distinta y original alma colectiva, original en sus héroes, en sus dioses, en su ambiente, en su lengua. En tal sentido no bastan los requerimientos aristotélicos de majestad inherente a los metros heroicos, la intervención alegórica de los dioses o el carácter esencialmente militar y político ni todos los demás

elementos que decoran las fábulas de la antigua épica. El carácter moderno del héroe civil, cuyo paladín es Fierro, no concuerda con tales exigencias que sólo corresponden a una época mitológica. Los dogmas estéticos, inmóviles hasta el siglo XVIII, han sufrido la renovación sustancial de sus bases en virtud de las nuevas corrientes filosóficas que lo renovaron todo: los pueblos en lugar de los reyes; la igualdad que barrió con las jerarquías; la mutación histórica en vez de la concepción estática y racionalista; la lógica de las ciencias biológicas que sucede a la de las ciencias metafísicas; la realidad en contraposición de la divinidad. Si la suma de estos criterios renovados establece un nuevo canon para juzgar una obra, pues a ello hay que someter el antiguo. Sólo a la luz de la nueva filosofía es que resplandece el "Martín Fierro" como típica expresión de una epopeya americana, cuyos motivos, la libertad o la justicia, desconocidos en la vieja nomenclatura, campean iluminando el nuevo tiempo. Asociando al espíritu de las gestas castellanas, Lugones cree que el "Martín Fierro" "es un campeón del derecho que le han arrebatado: el campeador del ciclo heroico que las leyendas españolas inmortalizaron siete u ocho siglos antes" ("El Payador" p. 159). Escuchemos al propio payador que declara que no necesitó modelos en la elaboración de su poema:

De naide sigo el ejemplo
Naide a dirgirme viene

Aquí no hay imitación
Esto es pura realidad.

Herminia Brumana, en reiterados estudios del poema de la pampa, afirma que, contrariamente a lo que ocurre en la historia de otros pueblos, donde la libertad es por lo general concebida por un individuo o un grupo de individuos ilustrados que se erigen en mentores e inspiran a la masa el fervor por aquella, "en el nuestro ha ocurrido que la libertad ha nacido con el pueblo tal vez porque el jinete iba absorbiendo aquel aire de la pampa que es el aroma de la libertad"(1). Unamuno aseguraba que al leer el "Martín Fierro" le parecía oír un eco robustecido de los viejos romances castellanos: "la misma concentración en el retrato, el mismo vigor en el trazo, la misma ausencia de matices y penumbrosidades", etc. No obstante la belleza y la certeza con que Unamuno enfoca la obra, no dejan de infiltrarse ciertos errados conceptos, insal-

(1) Herminia C. Brumana, "Nuestro Hombre", J. L. Rosso, Bs. As. 1939.

vables, y razonables por cierto, para un estudioso que "mira de lejos y analiza, y un tanto de oídas". No es exacto que el poema carezca de matices y es exagerado conferir una raigambre totalmente hispánica a la poesía, sin aceptar que el alma es americana, argentina. "Americanos son los tipos y el paisaje —exclama Quintana—, los elementos y los problemas, los sentimientos y las pasiones y la emoción, y sobre todo, el actor Martín Fierro, arquetipo de una raza y exponente de una época de la civilización americana; hijo genuino de la pampa, original por su vestimenta y sus costumbres. Todo ello, es cierto, unido a la madre patria, por el milagro maravilloso de la lengua, pero transformada ésta y profundamente, por influencias intelectuales nuevas, y por factores de espacio, de tiempo y de lugar". (Facsimile de la primera edición, p XX). Pero, ha de agregar todavía Unamuno en su magistral paradoja que "su canto está impregnado de españolismo: es española su lengua, españolas sus modismos, españolas sus máximas", pero cuida de añadir que todo ello no forma sino la vestidura de un alma americana; que por debajo del vocabulario pícaro y archiditablesco que le ofrece la verba castiza, vibra la tristeza americana como dictado del espíritu quechua.

Marceiño Menéndez y Pelayo, en el breve y magnífico estudio que precede al tomo IV de su *Antología* (1), concede al "Martín Fierro" más racional y mesurado honor de ser la obra maestra de la literatura gauchesca, vale decir mestiza de América. Restringe un poco el carácter popular del poema, pero conviene en que de lo que hoy puede hacerse, es evidentemente lo más popular que existe. Dice que el pensamiento de "reforma social" resulta más visible de lo que convendría a la pureza de la impresión estética. Ya hemos confirmado que siendo cierto este defecto, crece en forma notoria en la segunda parte del poema. En su brevísimo, sereno y al mismo tiempo superficial juicio, incide Menéndez y Pelayo sobre dos puntos: restringe el sentido popular del poema y destaca la tesis de reforma social. La primera alegación se refiere al punto de vista idiomático. El poema está escrito en una lengua rústica, mezcla del arcaísmo español y de voces propias americanas, sin contar una gran parte puesta por el autor, que es contribución personal, sin valor vernáculo ni histórico y que por ser de plano intelectual superior al del gaucho, está por encima y define la belleza y magnificencia de la creación estética. La segunda opinión invita a más hondas meditaciones, por estar en ella el secreto de la difusión sin par del poema, y que demuestra que no fué el lenguaje, la parte atributiva o

(1) M. M. Pelayo, 'Antología de Poetas Hispanoamericanos', Madrid, 1895, t. IV, p. cc.

continente del poema, el factor primordial que le dió justo renombre, sino el contenido, el grito mestizo, la tesis de orden social sustentada en él. Es en razones de tipo social que descansa el argumento para la filiación del Martín Fierro como epopeya. Es por la evolución social más que por la literaria que se rige el tipo estético en la aparición de la epopeya, siendo ésta anterior a la "literatura" como la entienden los retóricos, es decir, como levadura social que fecunda nuevos y variados géneros. Así por ejemplo la novela moderna que tiene su germen en el Quijote, ha debido recorrer potencialmente, partiendo del tronco epopéyico céltico de los Eddas y Nibelungos, pasando por las epopeyas caballerescas o cantares de gesta y los libros de caballerías. Así del tronco bárdico gauchesco de nuestro "Martín Fierro" están surgiendo las derivaciones literarias en lo lírico, lo épico y el teatro, y las históricas y filosóficas. Cúmplese la dialéctica hegeliana en la siguiente esclarecedora frase de Rojas: "El indio que pereció, vive en el gaucho; el gaucho que está pereciendo, sobrevive en el criollo actual, y los tres viven en el argentino futuro. Este no será la negación de sus precursores, será su perfección".

Calixto Oyuela que padece "su" enfermizo "abolengo español", que se irrita si alguien descubre una vena india debajo de la piel de muchos blancos porteños, solía negar de plano que existiera entre los americanos el armisticio de sangre en el proceso de mestizamiento, tan fatal como necesario y condicional para elaborar nuestra propia cultura. Y avanzando más allá aún de la tesis racional de muchos buenos españoles, solía citar en su libro aquel juicio de Valera que lo hiciera tristemente célebre entre nosotros: "La América civilizada no es ni puede ser sino la prolongación, el complemento, una parte del triunfo de la civilización europea y cristiana sobre la naturaleza bravía y no domada aún por el hombre y sobre las razas bárbaras y salvajes" (1).

No menor oficiante de virrey literario, aunque más recatado y de más ponderado raciocinio, José María Salaverría, al inscribir su alegato destinado a excluir del tipo social americano toda virtud autóctona, cae en flagrante contradicción al derribar su propia tesis y la de Oyuela con estas palabras que se le escaparon: "Las familias argentinas de apellido y abolengo español, especialmente aquellas muy antiguas que proceden de las ciudades interiores, tienen casi siempre los rasgos del mestizo" y agrega: "Los hombres más significados de la Argentina suelen tener igualmente sangre india, como Sarmiento, como Lugones, como Ricardo

(1) "Cartas Americanas", primera serie, Madrid, 1889, pág. 103.

Rojas" (1). Ahora bien, la voz de aquella estirpe indoamericana surge en este argentino cien por cien —Rojas— que ha recogido el espíritu payadoresco y nativo de los gauchos para ensamblarlos con los elementos de la civilización blanca. "De ahí que sobreviviendo en nosotros el gaucho y el indio —declara Rojas— los verdaderos argentinos no podemos reconocer sin dolor para nuestra cultura clásica, en los protagonistas del "Martín Fierro", que son indios y gauchos. Y no tenemos por qué avergonzarnos de ellos (2) porque el indio es nuestra propia tierra de las Indias hecho hombre, embellecido por el misterio cosmogónico del barro primordial, y el gaucho es el protagonista de la independencia en el campamento salteño de Güemes, o en el campamento mendocino de San Martín" (3).



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

(1) Salaverría, ob. cit., pág. 93.

(2) "No nos avergoncemos, pues, de llamarnos indoamericanos. Reconozcamos que en el corazón de nuestro Continente, como en el corazón de cada uno de sus habitantes, está lo indio y ha de influir en nosotros aunque se perdiera en la epidermis y el sol se negara a retostarla". Haya de la Torre, "Itinerario de América", Bs. As. Dic. de 1938.

(3) Rojas, Noticia Preliminar, pág. XC.

GRAMATICA DEL POEMA

El llamado "idioma gauchesco" es una formación filológica que estaba ya totalmente creada a la aparición del "Martín Fierro", tanto como la técnica de la poesía correspondiente a este ciclo. Poco necesitó aportar, pues, Hernández en el metro, salvo la sextilla, cuya paternidad se la confiere Gabriel, ni en el léxico, ni en la sintaxis, ni en el arte de la composición para elaborar su historia. Acaso sólo sea suyo el mérito de haber resumido, con criterio de cierta unidad, todos aquellos elementos del género que el instinto colectivo mantuvo dispersos durante un siglo.

¿Que no está escrito el "Martín Fierro" en idioma castellano?. Claro que lo está. Cabe, empero, distinguir en cuál castellano. El peninsular es fiel reflejo de la circunstancia española y de sus esencias vitalizadoras, hijo legítimo de la realidad en que nace y de la que se nutre. Por esa genuinidad tuvo virtud para desbordarse de su propio cauce y calar hasta muy hondo la tierra indiana. El americano, a su turno, es la fiel copia sustancial de su ciudad y su campo, expresados previa esa condición que formula Henríquez Ureña de "doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda". En un castellano en estructuración, en romance de romances es que está expresado el gran poema de la pampa. La retórica nunca se ha explicado de la virtud de elasticidad del idioma y de su buceo por el fondo popular. Don Hugo de Achával, ceñido ortodoxamente a las prisiones gramaticales del idioma, escribía lo siguiente con respecto al poema, al que conoció sólo de oídas: "No habiéndolo leído ignoro la pureza idiomática de su poema, pero de algunos versos que el crítico cita —se refiere a Lugones— infiero que el buen vate criollo empezó por no escribir en castellano" (1). Escribió en romance. Leal al flujo del lenguaje que es un todo vivo y en perenne devenir, que asume innumerables formas, el poeta creó, o recopiló, por virtud de la palabra, esos símbolos verbales: imágenes, metáforas, símiles, tropos, alegorías y comparaciones que llegan a constituir la expresión del alma colectiva. Ya Antenor Orrego distinguía las épocas que tienen grandes escritores de aquellas que no tienen y que en cambio sólo cuentan con la boca del pasado, la boca de los gramáticos, cuyo verbo inapto lo era por carecer del licor estremecido de la vida.

(1) Revista "Nosotros", año VII. t. XI, Bs. As. 1913, p. 84.

"Esto nos explica —escribe Orrego— que los lenguajes que se agotan en las capillas literarias y eruditas tienen que volverse hacia los montañeros populares para renovarse, porque si no lo hacen, el pueblo los deja, como cascarrones vacíos . . ." (2).

Tanto por su versificación como por su vocabulario, el "Martín Fierro" es, pues, una síntesis que integra toda la anterior y aislada formación coplera dentro del ciclo payadoresco, incluyendo al "Santos Vega".

La versificación gauchesca es simple y ya conocida: su métrica, su rítmica y sus combinaciones estróficas. Todo el cantar se halla en octosílabo popular, y el número exacto de versos que contiene es de 7,210. (Al final del capítulo va un esquema explicativo de la métrica y la disposición de los versos). El héroe central del cantar habla en primera persona en el tono confidencial de los payadores. A menudo se interrumpe el relato autobiográfico por la intervención dialogada de otros personajes, o por payadas, milongas y bailes. Rige por lo general la sextilla cuando no el viejo romance español con las modificaciones impuestas por el habla popular regional y al son de la guitarra; se alternan así sextillas, cuartetas y romances. El Marqués de Santillana había los desdeñado a fines de la Edad Media, —poco antes de la colonización americana— con esta conocida sentencia: "Infimos son aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento hacen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran". De baja y servil condición fueron las gentes que siguieron cultivándolos en la campaña, no obstante que fué el padre del culteranismo, el gran Góngora, quien habría de utilizarlos después en el Renacimiento. El breve metro castizo fué reducido después a las clases humildes, y para ello influyó no poco la invasión petrarquista e italiana del sonoro endecasílabo que patrocinaron Garcilaso y Boscán. De este modo se formaron dos claras tendencias: la una popular que apreciaba el romance; la otra de salón, académica, que enalteció la oda, la epístola, la égloga y el soneto. La tradición plebeya y castiza que se expresaba en octosílabos hundió sus raíces en la entraña del pueblo, quizá por la facilidad de la combinación, tanto en la cantidad silábica como en la alternación del asonante en la rima. Esta sencilla versificación, unida al interés realista y dramático del argumento, estaba a salvo de toda disputa intelectual de los retóricos. Los romances fueron trasplantados a América durante los siglos XV y XVI; muchos de los conquistadores los recitaban de memoria. En los siglos pos-

(2) Rev. "Renovación", Lima, junio-julio, 1944.

teriores, parece que por un proceso de reconstitución, fueron transformándose en narraciones más extensas, hasta llegar a ser formas más logradas como el "Martín Fierro". De ahí que cuando ahora se pretenda abordar el tratamiento de la lengua y su organización gramatical es obligación mirar el problema en un campo más vasto que el mero regional, porque tal estudio permite cierta generalización del habla, comparaciones con el antiguo español y con la lengua popular de América. No se trata naturalmente del habla argentina en general, sino del gauchesco cuya región propia, como se sabe, abarcaba el litoral rioplatense, con la Pampa y la república del Uruguay, en su mayor parte comprendiendo las provincias de Buenos Aires, Entre Ríos, Santa Fe y el sur de Córdoba y de Corrientes.

En un completo y detenido estudio de la lengua del "Martín Fierro" (1), Eleuterio F. Tiscornia analiza todos los elementos conformativos del habla gauchesca, a la luz del viejo español y con la persistente comparación de los actuales dialectos americanos, determinando las coincidencias y divergencias. Aspira a ofrecer — como claramente advierte en el prólogo — y lo consigue con ventaja, "una visión de conjunto del habla gauchesca en relación con las regionales hispanoamericanas, con lo cual se quiere valorar, ante todo, la comunidad de las fuentes para una y otras, como hecho histórico, y la conservación de los fenómenos lingüísticos, como hecho social".

En cuanto al vocabulario, — es de destacar el colorido, el ritmo y la intención, por cuya vía se descubre también el origen de muchas comunidades dialectales en el lenguaje popular de América. De esto resulta otra importancia sustantiva del poema, en razón de su verismo y fantasía, la de servir como documento filológico inapreciable del idioma. Lo son también, pero en mucho menor grado, los copleríos anteriores, tales como "El Amor de la Estanciera", atribuido a Maziel, impregnado de influencia andaluza, también los "Diálogos" de Hidalgo, en la iniciación

(1) "La lengua de Martín Fierro" III Vol. de la Bib. de Dialectología Hisp. Am. Prensas de la Universidad de Buenos Aires, 1930 (T. II de "Martín Fierro" comentado y anotado.

Ultimamente terminada de imprimirse en dic. de 1945 y lanzada al público en dic. de 1946, apareció una sobresaliente edición crítica del poema por Carlos Alberto Leumann, editada por Estrada, Bs. As., 600 pp. En el manuscrito de "La Vuelta" el autor, que hace tiempo tiene hundido su análisis, aplica un riguroso método filológico, tratando de restaurar la genuinidad del texto. Por tales razones, resulta este volumen imprescindible instrumento en la disección idiomática para el filólogo y el lingüista.

política del alma gaucha, los "Trovos" de Paulino Lucero, y por último el "Santos Vega" de Ascasubi y el "Fausto" de Del Campo, anteriores inmediatos al "Martín Fierro". El de Hernández fija el estado del habla de los gauchos en el apogeo de su desenvolvimiento social; capta con singular maestría y maneja con no menor genialidad esa habla campesina, como resultado de la experiencia en la vida errante, su sensibilidad nativa y su auténtica fantasía payadoresca, todo lo cual fecundó el léxico que habría de florecer en sus trovas de genuina estirpe gaucha.

Queremos dejar establecido que no es nuestra intención perseguir absurdas emancipaciones idiomáticas o la resurrección de lo dialectal indígena (1) o gauchesca, como se ha venido vanamente insinuando por muchos autores. No se trata de un idioma distinto del español, ni siquiera del régimen de una futura lengua americana o argentina, porque si algo nos une de modo irremediable a la península, aparte de la sangre, es el idioma, "el más fuerte aislador de lo vernáculo —como escribe Marinello en tono fatal —porque nacemos a la lengua como a la vida, sin oportunidad de elección: cuando pensamos, cuando existimos, el lenguaje de Castilla es ya nuestro lenguaje. Somos a través de un idioma que es nuestro siendo extranjero. A lo largo de nuestra existencia el idioma vivirá ya su propia vida. Sudaremos de echar criollismos sobre la lengua matriz y cuando queramos innovar seriamente el habla, derivaremos formas que tuvieron hace siglos vida lozana en Andalucía o Extremadura" (2). Y el idioma del "Martín Fierro" y, con él, de todos los gauchescos, sólo obedece a este intento de innovación, que no consigue sino hacer reflorar el viejo castellano de los siglos XV y XVI, como veremos más adelante en la confrontación de algunas raíces del vocabulario. No ha de ser admisible, pues, en un análisis de la lengua por medios científicos, la peregrina idea —resultado de simpatías personales o equivocado patriotismo— de erección de un idioma nacional, como la que patrocinaba un libro de don Luciano Abeille ("Idioma Nacional de los Argentinos", París, Boullón, 1900) porque —como repudiaba un gran argentino— fomenta las inclinaciones más barbarizantes y vanas del patriotismo criollo.

(1) "Claro es que no merecen espacio los intentos de resurrección de lo dialectal indígena, ni el propósito de independizar de España el castellano de América para la formación de idiomas criollos. Pero en esta lucha por contexturar y forjar nuestra lengua, hay que hincar más sobre la veta indígena transformando la entraña idiomática, con golpe americano". F. M. Arriola Grande, "Aspectos de Lit. Am." Lima, El Universal, 1942, p. 24.

(2) Marinello, "Literatura Hispanoamericana". Universidad de México, 1937.

Lo americano del "Martín Fierro" no está en su prosodia, en su habla accidentada, ni siquiera en su dialectal fibra idiomática de origen autóctono; está en el alma, en el espíritu, en la emoción, en el acento mental que da vida a las palabras que de por sí serían documento muerto. Es el silvestre mensaje del mestizo indohispánico expresado en lengua castiza. Cuando Unamuno alza su reclamo del poema para la literatura ibera, en realidad no hace otra cosa que reclamar la letra, el documento escrito que, por estar en castellano, bien podría ocupar un lugar en el archivo de España. Igualmente equivocados andan muchos "argentinitas" que creen que sobre la base del poema se puede erigir un idioma nacional, tanto como los que proclaman al poema como documento literario perteneciente a la "raza argentina". Sarmiento solía formular a sus compatriotas la siguiente ácida interrogación: "¿Argentinos? Desde cuándo y hasta dónde, bueno es darse cuenta de ello".

El vocabulario del poema puede estudiarse en base a su procedencia que para el efecto hay que distinguirlo: 1) en palabras de procedencia peninsular; 2) en palabras de procedencia americana. Casi por lo general Hernández adopta el consonantismo académico, y esporádicamente en actitud gauchesca, reproduce la fonética dialectal.

Por esta posición indeterminada que desemboca en la injertación de la dicción y el fonema, aparecen en el texto formas distintas de una misma palabra (juria, I, 2174; furia, II, 280). A veces la alternativa entre lo académico y lo dialectal obedece a inseguridad de la ortografía (empesó, I, 1241; empezo, II 3253).

En cuanto a las palabras de extracción americana, salvando a muchas de ellas que están registradas en el romancero español, es de anotarse que en su mayor parte están incluidas en el diccionario de la Academia que indica la lengua americana de que provienen, o el país de origen. (Por ejemplo, el vocablo "mataco", cuya definición en diccionario, tercera acepción, es: m. Amér. Nombre que dan en el Río de la Plata a una especie de tatú o armadillo). Otra particularidad de los términos indígenas es que se refieren a cualidades o sustancias, y a sustancias y cualidades concretas, como "poncho", sustantivo de un manto. Todas estas palabras, indispensables por concretas, fueron asimiladas al castellano en tiempo de la conquista por soldados y poetas; para este último caso, se puede comprobar con páginas íntegras de "La Argentina" de Barco Centenera y "La Araucana" de Ercilla. Rojas señala también como prueba concluyente un paisaje del "Laurel de Apolo" de Lope de Vega, donde se pueden hallar versos íntegros con vocablos indígenas, todos sustantivos:

Camairones de arroba los racimos
Bejuco de guaquimos,
Aguacates, magüeyes, achíotes,
Qutayas, guamas, tunas y zapotes;
Preguntaban de dónde había traído,
Arboles que en la India habían nacido.

En "La Villana de Vallecas", Tirso de Molina para rememorar sus días de estada en Centro América, igualmente utiliza términos americanos:

¿Cómo se coje el cacao?
Guarapo ¿qué es entre esclavos?
¿Qué fruta dan los guayabos?
¿Qué es cazabe; y qué jaojao?

(Acto II, Esc. IX).

Y deslízanse todavía más palabras: bejuco, jején, jícara, manana, maíz, naguas, nigua, papaya, petaca, tabaco, cacique, caimán, canoa, chocolate, iguana, tumbo, tiburón, tomate, yanacona, yuca, todas propias de la jungla centroamericana.

Naturalmente la inclusión de estos vocablos no indica que las obras de Lope o de Tirso puedan considerarse como escritas en nuestros dialectos; señalan, por el contrario, la incorporación de vocablos y giros en el idioma, la fundición en los moldes de la prosodia castiza, y que se ha operado en el castellano el mismo trabajo de absorción que siglos antes con las voces árabes, hebreas o góticas. La presencia del gaucho se produce mucho después de tales asimilaciones. Asegurase que la voz "bagual" (caballo salvaje) les fué tomada a los araucanos durante sus merodeos a la pampa (siglos XVIII y XIX). Quedan, por otro lado, algunas palabras del léxico gaucho que no se pueden identificar como típicas originales, y que en cambio sí se encuentran en el tronco castellano, como ocurre con "dende": desde allí, que se halla en el Cantar del Cid.

Tiscornia asegura que la región argentina es de seseo y yeísmo, lo cual, siendo cierto, no descarta múltiples excepciones. Así Hernández que, por otro lado, no tiene fijado un criterio prosódico, casi siempre respeta la "ll" ortográfica en los siguientes casos: allí, I, 48 (30 veces en el poema); allá, I, 385 (7 veces); aquello, I, 88 (22 veces); atropellar, I, 1190 (8 veces); llegar, I, 217, (28 veces); llevar, I, 90 (24 veces); llorar, I, 60 (17 veces), etc., etc. En total estas voces se dan en el texto 369 veces, y sólo 12 en todo el poema se usa "y" en vez de "ll".

En cuanto al acento, no están consignadas las variaciones producidas por diptongación de hiatos, y así se lee *auja* y no *áuja*, y sólo se puede reconocer la alteración por la métrica regular y segura. Algunos autores como Tiscornia consignan el acento por cuenta propia, con el fin de facilitar la lectura de quienes no están familiarizados de modo directo con el habla gauchesca (véase Tiscornia, "Martín Fierro", edición aumentada, 1943). Se observa en Hernández cierta vacilación frente a la representación gráfica de lo dialectal; su preparación literaria no le permite abandonar lo académico en el consonantismo y en la acentuación, y en el intento de reproducir la pronunciación dialectal, cae en frecuentes olvidos de determinar los diptongos analógicos, el uso indiferente de "b" por "v", "y" por "ll", "s" por "z". Hay, por tanto, deficiencia en la conformación de la escritura con la pronunciación del paisano, y así se pueden comprobar en casi todas las ediciones, antiguas y modernas, vocablos como "lluvia", "cielo", "ahora" al mismo tiempo que "obeja", "güelbo", etc. En general, es casi corriente en los autores gauchescos la anarquía ortográfica, hasta arbitraria es en autores anteriores a Hernández, prevaleciendo en casi todos la escritura académica por sobre la intencionada pronunciación gauchesca; y es más frecuente todavía el abuso del consonantismo convencional. De ahí que mientras por un lado se quiere expresar formas enteramente rústicas del habla, sólo se consigue dar falsa representación de pronunciaciones. Tiscornia demuestra que en un cotejo del texto original de "Los Mellizos de la Flor" (Montevideo, 1850) con los versos correspondientes en la edición definitiva de "Santos Vega" (París, 1872) deja ver que Ascasubi, corrigiendo y adicionando fuera del país su poema, introdujo formas lexicales tenidas por más gauchescas que las que usó primitivamente: *Ansí* (1), *güeno* (2),

(1) Está comprobado que "ansí", "ansina", "ansimesmo", etc., son arcaísmos españoles, que se los puede encontrar en el "Cantar del Mío Cid". Rojas los ha encontrado además, en los glosarios de Santa Teresa, Fernán González, La Celestina, don Juan Manuel, el Arcipreste y en casi todos los escritores anteriores al siglo de oro.

C. A. Leumann asigna importancia estética a la sustitución que hiciera el poeta de la grafía "ansí" por "así" en el manuscrito de la Vuelta, verso 1350. Cabe recordar al respecto el texto de la primera edición de 1879, que creemos de mayor valor, dadas las correcciones de última hora y con ventaja de la claridad tipográfica, y en la que Hernández optó por suprimir dicho vocablo, quedando el verso así: "En-sartado lo llevé". Además, el uso de "ansí" por el autor está refrendado por la frecuencia con que utiliza dicho vocablo en todo el poema, primera y segunda partes. Vaya un par de ejemplos: *Ansí* es que al venir la noche, I, 1415; *Ansí* fué no aguardó más, II, 1195.

(2) "Güeno", "velay", "lo mesmo", "sos" y otras dicciones de este jaez, utilizadas en el habla gauchesca, son de uso corriente en la sierra norte del Perú adonde llega-

güelva, arronjar; pero al mismo tiempo, salvados antiguos errores tipográficos (vívora, lleguas, iva, zapos) alteró casi siempre los sonidos dialectales, b, s, y, restableciendo grupos cultos de consonantes; adoptando, en suma, la ortografía académica en lugar de la representación del consonantismo gauchesco, que no la creyó esencial. Así, en las siguientes grafías, "nochesita" es de 1850; "nohecita" de 1872. Hernández no dejó de pulir su ortografía a partir de 1872, pero en mucha menor proporción que sus antecesores. Comparada con la riqueza dialectal de la primera parte, resulta la segunda con grandes vacíos en mérito a la pronunciación dialectal.

ACENTUACION.— Cúmplese en la lengua gauchesca respecto al castellano literario, la ley de persistencia del acento que también fué norma en el latín vulgar respecto al latín erudito. La dislocación vocal que es fenómeno corriente en muchas regiones de España, lo es más en Hispanoamérica, presentando formas no etimológicas y de analogía, que dan a la estructura del lenguaje una peculiar fisonomía. Así, se produce un diptongo en concurrencia de vocales, llevando el acento a la vocal más abierta: cáir, máistro, etc. Este mismo cambio de acento se ha operado en España en la época de su formación. Menéndez Pidal, en su análisis del Cid (1) advierte de este fenómeno y de la coexistencia de formas dobles, como "Díos", "Dios". A partir del siglo XV la lengua opta por acentuar la vocal más abierta. El castellano de América sufrió igual operación en sus formas vulgares, tal como demuestran los estudios de Cuervo, Lenz, León Mera, etc. No es novedad escuchar en el Perú "áhora", "áura", "baul", "freir", "perido", "raiz".

La conjunción "sino" se hace aguda en el poema (I, 106)), lo mismo que en toda el habla regional; y no es extraño comprobar el uso errado aun en muchos sectores cultos. Las formas culta y vulgar de estos términos se alternan indeterminadamente en el poema: adonde, ande, en que la pérdida de la intervocálica favorece la fusión de las vocales y el paso del acento a la más abierta.

VOCALISMO.— La forma tónica característica de la lengua gauchesca que se advierte en el poema se la metatizada "naide" (de excepción

ron durante la conquista, grupos de castellanos y extremeños, que introdujeron el habla vulgar de su tierra de origen. Tanto los arcaísmos como los voseos están recogidos en las novelas regionales de Ciro Alegría: "La Serpiente de Oro", 1935; "Los Perros Hambrientos", 1939; y "El Mundo es Ancho y Ajeno", 1941, todas editadas en Santiago de Chile.

(1) "Cantar del Mío Cid", Madrid, 1911, I, II, 30.

existe en la segunda parte, v. 4279 una vez "nadie"). Esta forma, lo mismo que sus similares "cuasi", "truje", "mesmo", no son propiamente cambios fonéticos, sino degeneraciones de las formas cultas que se operaron en España hasta el siglo XVII. En cuanto a las átonas (a-e, i-e, e-i) el paisano dice, por ejemplo, "comendante" (I, 658) con cambio de protónica; "siguro" I, 504, con inflexión de "i" protónica, por influencia de "s"; "menistro", en que por disimulación con la "i" tónica la inicial y la protónica interna se hacen "e". Las terminaciones "encia" "iencia" y otras semejantes que se prestan a confusión, son formas conservadas del viejo español, a veces propagadas a la formación nominal: conosciencia, paresciencia, etc. Tiscornia señala para el castellano de América sólo tres voces de uso general: ausiencia, diferencia e indiferencia.

VOSEO.— (Consonantismo). Este fenómeno que es común a cierta parte de América, no se reduce a un mero problema morfológico sino también sintáctico. Más que las formas aisladas del pronombre, sostiene Tiscornia que interesa a la investigación la sustitución del número (vos como singular), sin concordancia con las formas verbales (vos saldrás) y la convivencia de las mismas con otras pronominales (a vos pero te) y cita el siguiente trozo de Timoneda, como clave que encierra las características del vos gauchesco:

Cap.— Pues que tanta presumpcion
vos tenés

Veamos cómo entendés.

Cura.— Anda no mensaminés
que no medre si sabés
Lo que sé

(Obras, I, 172)

En efecto se registran allí inflexiones verbales de plural con valor de singular; indiferente acuerdo de tú y vos con sos; mezcla en la construcción de vos con te. El gauchesco pone de lado el nominativo tú y generaliza vos, al revés que en la Península y pongamos por caso, en México y particularmente Lima, donde tú, con las formas verbales del singular, desplaza por completo al vos. Pero es patente en América la convivencia de ambas formas, guardando cada cual categoría propia para el tratamiento de cortesía y de dignidad, a cuyo fin concurre el número del verbo en concordancia diferente con cada uno de los pronombres. El vos exige en todo caso el verbo en plural. Suele usarse "vos" en el Cid como fórmula de tratamiento entre marido y mujer,

de las hijas al padre, de hidalgo a hidalgo con el profundo sentimiento del respeto; en tanto que "tú" es utilizado entre personas menores. A pesar de la expansión que gana "vos" en el tratamiento de cortesía y respeto, a comienzos del siglo XIV ya se observa la dualidad de ambas formas mezcladas y la consiguiente promiscuidad de concordancias verbales. Este período de decadencia ha de durar tres siglos, para que el "vos", desgastado en ese tiempo, pase de su condición hidalga a la plebeya en que todavía se mantiene actualmente entre nosotros (1). En el español peninsular, tanto ha cedido "vos" a su contrinante que ha desaparecido casi por completo; se ha trasladado a América, donde halló fácil arraigo en el vulgo. El conflicto de ambas formas ha tenido particulares efectos: pérdida de las formas tónicas "tú", "ti"; conservación de la átona "te" que suele ir junto a la tónica "vos"; concordancia de "vos" con formas plurales y singulares del verbo; "vos tenés" para el primer caso; "vos saldrás" para el segundo. El hecho histórico no es privativo de lo gauchesco, es muy semejante en casi todos los países americanos. "Las diferencias regionales están en la proporción distinta del "vos" y del "tú", o en el modo de reducir el diptongo de la inflexión verbal (para unos eis: és, para otros eis: ís), o en la adopción de formas analógicas", dice Tiscornia. Añade luego: "En la región rioplatense (Argentina y Uruguay) el vos vive popularmente con las mismas características del gauchesco. Su extensión es muy considerable en el trato familiar y social. La clase culta emplea "tú", como en todas partes, pero aun las gentes más ilustradas lo truecan por vos en el seno de la intimidad" ("La lengua", op. 125-26). El mismo autor asegura en su último estudio, edición aumentada de 1943, refiriéndose al habla gauchesca que "nadie la habla ya" debido al empeño regulador de la escuela pública y el poder nivelador de la educación urbana. (2).

El vocativo "che", propio del Plata, y que no trae el "Martín Fierro", parece derivar del antiguo "ce" español, con el significado de

(1) Difere José Gabriel totalmente de este parecer nuestro, y asegura que el "vos", término medio entre el plebeyo "tú" y la cortesana "vuestra merced", se extiende en América, particularmente en el Plata, al punto que desplazará algún día a su contrinante, debido a que encuentra arraigo en el grueso sector de la clase media.

(2) Empero, se puede oír todavía a maestros de colegio hablar un castellano distante de ser correcto, mechado de afectaciones y el correntísimo "vos" junto a la forma vocativa "che". Así lo observamos entre Bariloche y Bahía Blanca. Refiriéndose a ello, Gabriel nos asegura —contrariamente— que se debe a la perfección del habla y no comporta defecto alguno.

"detener al que va delante". Se asegura que en Valencia existe la voz con el mismo sentido platense. Sin embargo, Tiscornia, que es magistral lingüista, aludiendo a una cita de Barbará (Vocabulario, 64, 66) cree que la voz es de origen pampa. "No creemos —dice— que nada de esto proceda de la voz española; tampoco tiene nada que ver con tales formas la argentina que es supervivencia de la voz pampa *che*, "gente, indio" extendida al concepto hombre". No es extraño escuchar en el sur de Chile, entre Puerto Montt y Concepción, la voz 'chei' como forma despectiva, conforme también lo advierte Lenz (Dic. Etimológico, 374). Frente al pujante y avasallador uso del "vos" en la región del Plata, en sus clases populares, la gente culta de las capitales mantiene el "tú" con diversa influencia sobre la mayoría popular.

En cuanto al Perú, Lenz indica la existencia de "vos" en el sur del país, lo cual es cierto pero casi en forma impalpable; no hay allí razón de influencia que haga regir su uso, puesto que en las mismas provincias norteñas chilenas casi no se advierte. En las pocas islas idiomáticas del norte y las apenas perceptibles del sur, la convivencia del "tú" y del "vos" obedece al siguiente confuso régimen: se usa "vos" con la segunda de plural, pero también con la segunda de singular (vos quieres) y aun con la tercera ("Vos tiene alquito que comer", reza el trato de cortesía en muchas novelas); naturalmente a las formas correspondientes de "os" sustituyen las de "te". No son totalmente exactas las posteriores adiciones de Henríquez Ureña, incluyendo a Arequipa y Piura. En cuanto al sur —Arequipa— ya hemos establecido que es casi nula la influencia del fenómeno advirtiéndose un cambio cierta vigencia en el extremo norte, incluyendo las sierras de La Libertad y Cajamarca, y las cejas selváticas de Cajamarca y Amazonas. Aparte de estos casos excepcionales, lo general en todas las clases sociales del país es el empleo del "tú" gramatical. (1).

Dentro de las interjecciones, existe una —"¡Velay!"— que puede encontrarse en el habla gauchesca, lo mismo que en el popular norteño del Perú. Cuervo (473) señala el vocablo como contracción de "vedla ahí", forma interjectiva muy común en ambas Castillas. En efecto, don Vicente de la Fuente, comentarista y editor de 1877 de los vulgarismos

(1) "México y el Perú fueron los dos centros de mayor cultura en la época colonial, y por su mayor contacto con la Corte, lograron, como Madrid, evitar la confusión del "tú" con el "vos". "La otra zona importante de tuteo está en el archipiélago de las Antillas: Santo Domingo, "Atenas del Nuevo Mundo", según la culterana hipérbole de sus universitarios coloniales, no alcanzó el esplendor material de México y Lima". Arturo Capdevila, "Babel y el Castellano", Bs. As. 1928, cap. V-VIII.

de Santa Teresa —mística oriunda de la región más castiza de Castilla— compuso un vocabulario en el que se encuentra "Velay" con significado de "helo ahí". Recordemos para el Perú que con frecuencia Ciro Alegría pone esta interjección en boca de sus personajes cholos con igual significado. Ascasubi la usó con dos grafías distintas y con cambio de acento: veláhi (Santos Vega, 362).

SINTAXIS Y ESTILÍSTICA.— "En lo que menos se aparta de las normas comunes el habla popular es en la sintaxis" (Tiscornia, 214). No son ciertamente numerosas ni sustanciales las diferencias de construcción, régimen y concordancia que sean capaces de alterar la fisonomía del idioma. Sin embargo, hay que anotar que las modificaciones que sufre el habla en lo gauchesco obedecen más a discrepancias psicológicas, que hacen descubrir el modo de sentir y pensar de los paisanos, lo cual abre un problema ideológico en lugar de formal. El "Martín Fierro" contiene naturalmente en forma casi completa el repertorio de vocablos y fenómenos propios a la lengua gauchesca. Las omisiones y formas elípticas y ambiguas que se observan a menudo, los desaliños y el desorden que rompen, paradójicamente, con el carácter espontáneo del habla del paisano, provienen no poco de la cultura literaria del autor.

En cuanto al régimen es fácil comprobar que la lengua del poema no se diferencia del español en la dependencia gramatical que guardan entre sí las palabras. Las excepciones del uso correcto, poquísimas por cierto, son de régimen preposicional por confusión de preposiciones en su dependencia del verbo; o de casos oracionales superpuestos en la construcción de la frase y regidos por un solo verbo.

Rasgo saltante del habla gauchesca es el empleo frecuente de la expresión elíptica. Y en esto sí recoge una auténtica tradición indígena, cuya naturaleza lacónica en la expresión, como la sobriedad en el modo de ser, es reconocida sin vacilación. El paisano, que es un indio blanco, también observa el sistema de economizar las palabras en la interlocución, reduciéndolas a las estrictamente necesarias que expresen el pensamiento. La formación literaria de Hernández, su cultura, hace, empero, que en el contexto de la frase se produzca cierta manera de elipsis de tipo intelectual o gramatical, que omite en la oración un término cuya reposición exige necesariamente la congruencia de las ideas. Señalemos algunos casos: "Para mí la tierra es chica y pudiera ser mayor" I, 81-2; el imperfecto *pudiera* señala la elipsis de toda una frase

(y aun lo sería si fuese mayor); "Van dos años que me encuentro" 759 (en servicio). "Lo haremos pitar del juerte" (1) 395 (tabaco).

El espíritu popular del poema, aparte de la tendencia al menor esfuerzo en la fraseología, revela su predilección por las formas exclamativas, en que la expresión del sentimiento personal, infundido de consecuencias afectivas, da el tono de relieve a la frase con desmedro de los elementos intelectuales, que pasan en este caso a segundo plano.

Frente a la expresión de las ideas, como producto intelectual, tiene acaso más predominante valor la del sentimiento, como resultado afectivo. Para tal efecto la lengua recurre en demanda de claridad y animación a los objetos de la naturaleza, de donde proviene la predilección por la expresión figurada del lenguaje. Esta constante comunicación de lo que se siente con las formas exteriores y reales, tiene su particular forma de expresión en las comparaciones, metáforas e imágenes. De estos ingredientes el primero es recurso abundante en el "Martín Fierro", por su mismo carácter narrativo: "Más triste que jueves santo", I, 1020. En cambio escasean las imágenes visuales y auditivas, no obstante la gama de colores y sonidos que la naturaleza le ofrece y a pe-

(1) La estrofa XVIII (versos 391-96 del canto III de la primera parte del poema dice:

En la lista de la tarde
El jefe nos cantó al punto,
Diciendo: Quinientos juntos
Llevará el que se resiente;
Lo haremos pitar del juerte;
Más bien dése por diunto.

En su "Martín Fierro" 1925, anota Tiscornia que la frase elíptica "pitar del juerte" (sufrir un recio castigo) "se dijo por alusión al tabaco negro brasileiro que siendo muy fuerte, todos no podían resistirlo porque "descomponía". Ratifica esta interpretación en su edición aumentada de 1943, señalando su origen en un verso de Paulino Lucero (138). Indica además que los autores modernos todavía la usan: C. Reyles, G. Florido, CXII; R. Güiraldes, D. Segundo C. XIX. Pero añade que la frase no ha sido registrada en los vocabularios regionales.

En vía de ilustración o de información vaya lo siguiente de nuestra parte: es conocida la frase en la sierra central del Perú, pero con significado muy otro del que señala Tiscornia; más pícaro y agudo, que concuerda precisamente con hechos de gravedad, verbigracia una desertión. "Pitar" se usa como contracción de "empitar", "embridar", y "juerte" tratando de significar la fortaleza viril del hombre, es aplicado sin reservas a los testículos. Por otro lado no pocos paisanos de la sierra cordobesa y tucumana nos han confesado que este último término puede interpretarse en los dos sentidos, según el contexto de la frase. ¿No merecería el soldado desertor del poema pena más grave que la producida por el tabaco brasileño?

sar que es romántico el temperamento del gaucho; ni los contrastes de luz y sombra, de ruido y armonía, influyen en la lengua del paisano.

En cuanto a la versificación y métrica, el poema utiliza el octosílabo. Excepcionalmente alternan metros menores en dos seguidillas. Por su acentuación, la estructura del octosílabo señala dos tipos de verso, dentro de la variedad existente: a) con acento en segunda y penúltima sílabas (que el hombre que lo desvéla, I, 3); b) con acento en tercera y penúltima (al compás de la vigüela, I, 2). Alternando así los ritmos yámbicos y trocaicos, que se hacen más estrictos cuando van acentuadas la cuarta en el primer caso (Aquí me pongo a cantar, I, 1), o la primera en el segundo (Véngan santos milagrosos, I, 13).

Los metros que rigen en el poema son todos populares. La combinación métrica asume importancia menor para el gaucho, salvo la sextilla hernandiana, que estima mayormente la aptitud de rimar, de componer o concertar, como claramente lo advierte un pasaje del poema: "La echaba de guitarrero/ y hasta de concertador" II, 3277-78. Cualquier combinación rimada, en métrica indiferente, ha de ser en la terminología gauchesca, ante todo una copla. La sextilla es la original y común usada por Hernández. Por lo general, de los seis octosílabos, el primero es libre; los otros se eslabonan con rimas consonantes, muchas imperfectas, que permiten que se mezclen consonantes y asonantes. La redondilla es la combinación que sigue en importancia a la anterior estrofa, con el tipo tradicional español de la rima de los extremos y los medios entre sí, o indiferentemente. El romance y la seguidilla son combinaciones que completan la métrica del poema: el primero que, por su naturaleza narrativa, favorece la recitación de aventuras y azares del gaucho; la segunda que por ser breve y graciosa se presta para la danza. La segunda seguidilla del poema es traslado o adaptación de la castiza, como observa Tiscornia, y se puede cotejar con un cantar de Rodríguez Marín:

Hay gauchos que presumen
De tener damas;
No digo que presumen,
Pero se alaban,
Y a lo mejor los dejan
Tocando Tablas

(Martín Fierro, 1963-8).

Hay galán que pretende
Tener dos damas,
Y luego al fin se queda

Tocando tablas.
Y tú el primero
te quedas tocando
tablas y tablero.

(R. Marín, Cant. Pop. III, Nº 4821).

He aquí el resumen de las diferentes estrofas que contiene el poema. (La sinopsis ha sido elaborada por Eleuterio F. Tiscornia; está corregido por nosotros el ligero error de número que se advierte al cotejar la columna de los totales: 276, que es la cifra errada, por 296, que es la válida):

SINOPSIS METRICA

Primera Parte

Metros	Versos	Totales
	1 — 1122	
355 Sextillas.....	1289 — 1522	
	1531 — 1956	
	1969 — 2316 2130
	1123 — 1238	
39 Cuartetas.....	1249 — 1288 156
	1239 — 1248 10
1 Décima.....	1523 — 1530	8
2 Segundillas.....	1957 — 1968 12
		2316

Segunda Parte

Metros	Versos	Totales
708 Sextillas.....	1 — 1338, 1353 — 1556	
	1707 — 2864, 2873 — 2902	
	2941 — 3588, 3917 — 4306	
	4315 — 4320, 4329 — 4334	
	4343 — 4348, 4361 — 4522	
	4595 — 4894 4248

2 de 7 versos...	1339 — 1352	14
4 Romances.....	}	1557 — 1706	(é-o)
		2903 — 2940	(é-a)
		3887 — 3916	(é-o)
		4523 — 4594	(é-a)
			290
1 Octavilla.....	2865 — 2872	8
74 Redondillas.....	}	3589 — 3816	
		3819 — 3886 296
Pareados.....	3817 — 3818	2
9 Cuartetos.....	}	4307 — 4314	
		4321 — 4328	
		4335 — 4342	
		4349 — 4360 36
			<hr/> 4894



NOTICIA BIBLIOGRAFICA

Biblioteca de Letras
"Jorge Puccinelli Converso"

No existen los originales de la primera parte del poema (1872). Entre los papeles y cartas alusivos a la composición que han quedado en poder de la familia del autor, no se registra cuartilla alguna destinada a la imprenta. Empero, la pérdida de este primer manuscrito se compensa con la existencia del ejemplar impreso, corregido de puño y letra del autor, y hasta con ventaja sobre los manuscritos si éstos llegaran a aparecer. Hemos adoptado este criterio para abordar el estudio de esta parte del poema.

Distinta suerte corrieron los originales de la segunda parte (1879). Con el aleccionador precedente del entusiasmo popular por la primera y el favor creciente del público por sortear las multiplicadas ediciones, optó el autor, consciente ya del valor documental de su obra, por conservar escrupulosa y cuidadosamente los últimos manuscritos. A la muerte del poeta quedó, pues, el cartapacio de los originales en poder de los familiares, quienes por natural recelo ante la pérdida de los primeros se negaron a facilitarlos a bibliófilos y editores. Posteriormente

un escritor argentino tuvo el privilegio de poseerlos con fines de estudio, llevándolos en su valija en un viaje por Europa. Pero los originales volvieron y llegaron a parar a manos del hijo del poeta, don Manuel Hernández. A la muerte de éste, el legajo quedó en poder de su hermana doña Isabel, hija mayor del poeta, con esta dedicatoria: "Para mi hermana Isabel". La sensación de extravío empezó de aquí, desde que el albacea tomara bajo su custodia y vigilancia el total de objetos inventariados. Nadie perdió, desde luego, la esperanza de que los originales volverían a aparecer para fines superiores de investigación.

En efecto, la pesquisa de tantos connotados estudiosos y exégetas ha rendido positivos resultados. Integralmente los manuscritos han aparecido y están en poder de don Carlos Alberto Leumann quien ha empezado a reconstituir el texto genuino, ilustrado por inevitables comparaciones con las primeras ediciones, en su reciente y monumental "Martín Fierro", edición crítica, Texto Genuino, Estrada 1945-46.

Ya hemos advertido, empero, del valor que a la crítica ofrece la primera edición (1879, Tacuari, 17), realizada bajos los cuidados del autor, esto es, con las modificaciones o correcciones que él creyó conveniente introducir y que todo autor suele hacerlos en vista de la claridad tipográfica. Indudablemente no hay que discutir la importancia documental del texto original de que se ha servido Leumann para la restitución del poema, más todavía para la filiación literaria del poeta, que permite fijar por ejemplo, la diferencia que separa a la primera parte la prejuiciosa cultura del autor empleada en la segunda.

Existe el facsímile de la primera edición, Buenos Aires, Imprenta de la Biblioteca Nacional, 1941, que corresponde al texto cuyos ejemplares se conservan y hemos revisado en el Museo Mitre y en la Biblioteca Nacional de la capital argentina, contenido en 59 páginas, a doble columna. A manera de índice va un titular: "Contiene este libro" y una "Advertencia" que reza así: "En las páginas que tienen grabados —se refiere a 12 láminas de Clerice— deben leerse primero todas las coplillas colocadas arriba, y después las que están debajo de las láminas". Es decir, que las dos columnas de encima de la lámina, como las dos de abajo, entre sí, formaban piezas inseparables.

El facsímile de la edición príncipe de la primera parte apareció en 1940 con un estudio de Tiscornia y prólogo de Raúl Quintana, Bs. As. Imp. de la Biblioteca Nacional. Fué impreso en homenaje al V centenario de la invención de la imprenta, MCDXL-MCMXL. No fué posible incorporar aquí la segunda parte impresa por Coni, por las diferencias en el formato y en la distribución tipográfica. Contiene el volumen el es-

tudio de Hernández sobre el "Camino Trasandino". Esta es la publicación más autorizada en volumen aparte del facsímile de aquella edición príncipe, salvando la aparecida en la Revista "Azul", año I, Nº 1, de 1930. Es un texto que, con sacrificio de la estética, reproduce los defectos del original, caracterizados por la imperfección tipográfica. Esta labor tipográfica y los trabajos de impresión han sido realizados por el jefe don José M. F. Vítola, el tipógrafo don' Fausto Vásquez y el ayudante don F. Luis Gómez.

En la tapa del libro de la edición príncipe se lee la siguiente dedicatoria de puño y letra de Hernández: "Snor /-Mariano A. Pelliza-/ En la Aduana-/ Su amigo". Se inserta también la carta a Miguens; luego la trascripción facsimilar de unos trozos parlamentarios en defensa del paisano, de Oroño, 1869. En el mismo sentido reivindicatorio va un fragmento de "La Nación", noviembre 14 de 1872.— Una trascripción de Hernández que contiene 72 versos del capítulo "El Payador" del "Celiar" de A. Magariños Cervantes. El verso 30 de este capítulo que dice "La ingrata niña cohorta" está corregido con tinta por Hernández, que tarja la palabra "niña" reemplazándola al margen por "rima". En la misma página que concluye el fragmento de "Celiar", empieza el poema de Hernández.

El escrupuloso crítico don Raúl Quintana plantea dudas de que la aparición de la primera parte de la obra ocurriera en 1872, en razón de que el artículo de "La Nación" insertado por Hernández está fechado en 14 de noviembre de ese año, es decir, sólo 45 días antes de fin de año. A esa fecha el folleto "no solamente no había aparecido —dice—, sino que el autor reunía a la sazón, material para la imprenta". Al efecto de su comprobación, Quintana ha buscado antecedentes que confirmasen tales dudas, no encontrándolos por supuesto y apoyándose sólo en que a partir del 12 de enero de 1873 empieza a publicarse en "La Pampa", "La Tribuna", "La Nación", avisos permanentes que sirvieron de propaganda al libro.

Está confirmado que fué pobre el eco que despertó la publicación del poema en su primera parte, saludándola únicamente una voz anónima y humilde desde las columnas de "La Pampa", cuyo grado de apreciación contenía, entre otras, las siguientes palabras: "La obra es interesante por lo chistosa y por lo suelto del verso, por lo útil como elemento moralizador respecto de nuestros gobiernos..." ("La Pampa", Bs. As. enero 17 de 1873). Hernández reforzaba la noticia con un aviso permanente en los citados diarios.

Por lo que toca a la segunda parte, su publicación se hizo en cinco series; como lo afirma Tiscornia, de 4,000 ejemplares cada una, con el milésimo de 1879 las dos primeras y el de 1880 las otras tres. No es exacto que estas cinco series hayan sido tiradas al mismo tiempo con la sola diferencia de cambio de fechas, puesto que son notorias las diferencias tipográficas entre las series de 1879 y las de 1880, detalle suficiente que determina que las ediciones deben considerarse distintas. La edición facsimilar de esta segunda parte la determinan causas diversas, como la rareza de sus ejemplares, desaparecidos por completo, con la excepción de los dos existentes en el Museo Mitre y la Biblioteca Nacional; la corrupción y mutilación del texto en la mayoría de ediciones, el uso personal que hace Hernández de los signos ortográficos, singularmente del guión, que Rojas reproduce infielmente y Tiscornia ha suprimido creyéndolo innecesario. (1).

En seis años consecutivos (72-78) aparecen once ediciones de la primera parte. Menéndez y Pelayo calcula en sesenta mil los ejemplares que de ella se vendieron (Antología de Poetas Hispanoamericanos, t. IV, CCI). De "La Vuelta" se imprimieron en el bienio 79-80, 25,000 ejemplares y el torrente ininterrumpido de ediciones continúa hasta la muerte del poeta en 1886, desapareciendo con él la vigilancia y sobrevienen la corrupción de los textos y las ediciones clandestinas que de por sí se hicieron repudiadas por lo incorrecto. Esta profusión editorial sin precedentes está indicando con claridad el carácter popularísimo de la obra. Puede uno ahora mismo comprobar la mística que aquel libro despertó en los paisanos de los ranchos: por las selvas de Jujuy o las sierras cordobesas no es extraño tropezar con estos hombres que a la pericia de sus dedos guitarreros suelen alternar la recitación de memoria de estrofas enteras del poeta, y muchos conservan como una reliquia aquel cuadernillo amarillento que cruzó la pampa. (2).

Hasta hoy no ha sido superado en la Argentina este caudal editorial del gran poeta. La primera edición española de la primera parte lleva sobre la tapa la siguiente leyenda: "Biblioteca/ - Letras/ - Ciencias/ -

- (1) Las investigaciones de Gabriel y de Quintana sobre el significado del guión hernandiano demuestran que se lo utilizó al modo francés, es decir, para desembocar en una demostración objetiva de una afirmación o tesis anterior, una moraleja, equivalente a los dos puntos. En efecto, por lo menos la mayor parte de tales signos en el poema —como en los consejos del viejo Vizcacha— parecen tener ese determinado objetivo.
- (2) El desdén que cierta gente de rancio abolengo todavía siente por el poema en el norte, queda muy atrás del afecto vertical del pueblo.

Artes / Colección / de los / Mejores Autores/ Antiguos y Modernos Nacionales y Extranjeros/ Tomo 175/ El gaucho Martín Fierro/ por José Hernández/ Prólogo y notas de Ciro Bayo/ Madrid/ Perlado, Páez y Compañía/ Arenal, No 11/ Precio: 50 centavos, en toda España".

La primera edición de la primera parte del poema en el extranjero fué la de 1873 por "El Correo de Ultramar", periódico editado en castellano que aparecía en París y que dedicaba preferente atención a acontecimientos y literatura americanos.

Resulta así la primera edición española peninsular (Biblioteca Universal) segunda edición de la primera parte en el extranjero; consta de 160 páginas, de formato de 85 mm. de ancho por 38 de altura, impresa en tipo cuerpo 10; con un prólogo de Ciro Bayo, en el que acertadamente afirma que dos elementos psicológicos definen al gaucho: la conciencia de su valor y el vuelo de su fantasía (entendiéndose por lo primero la indiana resignación estoica al rigor de su suerte).

La primera edición completa fuera de la Argentina fué hecha por Colección Universal, N^o 878-80/ José Hernández/ Martín Fierro/ Poema argentino/ Calpe precio: 1.50 pesetas/ Madrid/ 1924. Es ésta la segunda edición; la primera completa publicada en el extranjero. Consta de 294 páginas, en formato de 115 mm. de ancho por 150 de altura. Precede al texto una Advertencia de José Gabriel.

Bajo el título "Martín Fierro" y la Poesía Tradicional", el profesor español don Federico de Onís incluye su estudio en el tomo II del "Homenaje a Menéndez Pidal", Madrid, 1925, pág. 403-16. El estudio está fechado en Columbia University de Nueva York, donde profesa el autor.

TRADUCCIONES.—

En 1919 aparece la primera traducción: "José Hernández —M. Fierro— La Vuelta de Martín Fierro"; Traducidos al italiano por Folco Testena, Bs. As., 1919.

Quince años después el poeta Walter Owen lo traduce al inglés en impecable impresión: "José Hernández/ The Gaucho Martín Fierro/ Adapted from the Spanish and rendered into English verse by Walter Owen, with drawings by Alberto Güiraldes/ Oxford", 1935.

Enric Martí y Muntaner lo traduce al catalán y en 1936 lo da a la estampa: "José Hernández/ Martín Fierro/ Traducción catalana d' Enric Martí e Muntaner/ Prólog de J. Torrendell/ Estampes de Luis Macaya, Bs. As. 1936".

Existen además una versión al francés de los consejos de Vizcacha por Vilate; un manuscrito en alemán por Tell Schultheiss, y una versión al Idish de Samuel Glasserman, inéditas las dos últimas.

Muchas de las ediciones están ilustradas por artistas de prestigio, como Alberto Güiraldes que dibujó a pluma para la versión inglesa; Luis Macaya con sus grabados en madera y que ocupa sitio de honor entre los ilustradores; Adolfo Bellocq que compuso las xilografías en quebracho largo de fibra y peral de cabeza reproducidas en la edición monumental que la Sociedad "Amigos del Arte" realizara en 1930; Zavattaro con estampas magníficas aunque no siempre fieles a la realidad; Tito Saubidet, equilibrado y sutil en el detalle; Speroni que a más de ilustrar con bellas láminas páginas del poema; ha confeccionado un curioso mazo de naipes con motivos de la obra de Hernández; Lino Palacio y otros.

Ya dijimos que a tal punto llegó el desdén de los críticos que durante 20 años permaneció la obra propiamente en la oscuridad, indigna de ser incorporada a las páginas de la literatura. (Un furioso profesor —Argerich— llegó al extremo de mutilar su cátedra, separando de ella el estudio del "Martín Fierro"). Hasta que don Miguel de Unamuno rompe el largo silencio con un magnífico y elocuente estudio que desató la cargada nube de aquella crítica. Alguien ha llamado a este período de 1894 en que aparece este estudio, el ciclo culto de "Martín Fierro", inaugurado por el pensador español.

En 1909 aparece "De Cepa Criolla" de Martiniano Leguizamón, que es un anuncio de consagración del poema, pues califica al "Martín Fierro" de poema nacional, no sólo en razón de mostrar el ciclo histórico y el azar político de su época sino por expresar el ideal y la aspiración nacionales.

Pero es en 1943 cuando un gran poeta argentino —Lugones— lanza la clarinada de destello desde el escenario del teatro Odeón, proclamando haber descubierto en la obra de Hernández esencias argentinas, fiel a su gema poética nativa de haber "bebido patria en la miel de su selva y de su roca". Compendio de esta luminosa conferencia es el bello libro titulado "El Payador", 1916, en el que analiza con sapiencia y estilo maestros el proceso de lo gauchesco. La audaz arremetida de Lugones consagrando al poema de Hernández como nacional y épico, encendió la chispa polémica, que motivó que la revista "Nosotros" abriera una encuesta a la que acudieron los mejores cerebros. Por la naturaleza breve de los estudios y opinones y por los juicios contradictorios emitidos

por sus autores trasladamos esta parte bibliográfica al final y en ligero resumen.

Don Ricardo Rojas en "Historia de la Lit. Argentina", I, "Los Gauchescos", Bs. As. 1924, ligeramente corregido y aumentado en el "Estudio Preliminar" de Martín Fierro, 1945, es quien ha estudiado con mayor minuciosidad y ha extraído fielmente el espíritu del gran poema. Los cuatro capítulos que componen el estudio resultan así, por el documental dato histórico, por el aliento biográfico, por lo certero del juicio, por el acopio bibliográfico y sobre todo por la genuina inspiración mestiza, "indiana", piedras fundamentales para la filiación del poema y su ubicación espiritual.

El "Poema de la Pampa" de José M. Salaverría, data de 1918, Madrid, 238 páginas, donde el autor analiza el carácter popular, la lengua, los refranes y la razón del éxito del poema. El posterior libro del autor, "Vida de Martín Fierro, el gaucho ejemplar", Madrid 1934, no rectifica fundamentalmente los juicios vertidos en 1918.

Calixto Oyuela consigna unas 22 páginas (1110-32) en su "Antología Poética Hispanoamericana", 1919, referentes al estudio crítico del poema.

En 1923 aparece un estudio en inglés "Martín Fierro", An Epic of the Argentine, New York, 183 pags.

En 1925 el ya citado trabajo de Onís. En 1927 "La Psicología gauchesca en el Martín Fierro" (Rodolfo Senet, Bs. As. 155 págs), estudia la vida interior del gaucho, su aptitud intelectual y sus sentimientos éticos y religiosos.

C. O. Bunge incide también en lo gauchesco, en el tipo, desde su punto de vista del derecho y la sociología, arribando a conclusiones poco satisfactorias, explicables por su afán de "occidentalizar" lo mestizo, borrando lo autóctono.

Son de 1925 y 1930, respectivamente, "Martín Fierro comentado y anotado" y "La Lengua del Martín Fierro" de Eleuterio F. Tiscornia, lo más autorizado en materia filológica. Sobresale el magistral estudio de Tiscornia en razón de la exactitud de las fuentes idiomáticas. Un riguroso conocimiento del quechua pudo haberle abierto un horizonte de investigación que le habría permitido establecer símiles y comparaciones de indudable importancia. Completan su gigantesca labor "La Vida de Hernández y la Elaboración del Martín Fierro", Boletín de la Acad. Arg. de Letras, 1937, y su "Martín Fierro", edición aumentada, 1943.

El profesor José Gabriel publicó en 1934 la interesantísima revista "Martín Fierro". En el Centenario de José Hernández, 19 números de

4 páginas., La Plata que contiene el siguiente material ilustrativo: a) Datos biográficos; b) cartas de escritores a Hernández; c) Comentarios a pasajes del poema y aspectos del gaucho, sus valores y virtudes; d) dos estudios de Bartolomé J. Ronco; e) Reproducción de la obra en prosa de Hernández; y f) Iconografía.

El filólogo alemán Karl Vossler dedica 6 páginas al estudio del poema en su "La Vida Espiritual en Sudamérica" Bs. As., 1935 y destaca la capacidad de resistencia del gaucho al dolor que le depara su existencia.

Luis Alberto Sánchez consigna en las págs. 288-90 de su "Nueva Historia de la Literatura Americana" Bs. As. 1944, una justa y cabal apreciación del "Martín Fierro" al considerarlo como "el poema más completo de toda la literatura americana", "Fruto directo del suelo, del genio de la tierra".

El profesor Oscar Dalmiro ha publicado una inquietante "Leyenda acerca de Martín Fierro que no recogió Hernández", Bs. As., TOR, 1939, añadiendo así al gesto erguido y prosaico del gaucho la nota romántica de amor que debió vivificarlo. Son páginas que reclaman una biografía.

Figura José Roberto del Río entre los más destacados coleccionistas de las ediciones del poema. A él le debemos su boceto biográfico "Vida de Hernández", 1943, dedicado y autografiado. Con él, Guillermo Moores, coleccionista y expositor de grandes méritos; Bartolomé J. Ronco, coleccionista residente en Azul, ambos prestigian con su labor meritoria la tradición martinfierrista.

Sobresalen también los siguientes autores que han abordado el tema: Azorín, "En torno a José Hernández", 1939; Herminia Brumana "Nuestro Hombre", 1939; Henry A. Holmes, "Martín Fierro"; Emilio Alonso Criado, "El Martín Fierro", 1914. Estudiaron además: Mariano A. Pelliza, 1873; Juan M. Torres, 1873; Adolfo Saldías, 1878; Miguel Navarro Viola, 1878; Santiago Estrada, 1880; Andrés González del Solar, 1881; Juan Antonio Argerich, 1890; P. Blanco García, 1896; Mario Sáenz, hijo, 1899; Ernesto Quesada, 1902; M. Leguizamón, 1909; Enrique García Velloso, 1910; Ciro Bayo, 1913; Carlos Obligado, 1934; y Carlos Alberto Leumann que, aparte de lo publicado en 1938, cuenta con un monumental estudio crítico lingüístico, Bs. As. 1945-46, 600 páginas, que sólo puede compararse al realizado por Tiscornia y trae, además, la novedad de que su investigación de la "Vuelta" está hecha sobre los originales que él tuvo el privilegio de recuperar.

por sus autores trasladamos esta parte bibliográfica al final y en ligero resumen.

Don Ricardo Rojas en "Historia de la Lit. Argentina", I, "Los Gauchescos", Bs. As. 1924, ligeramente corregido y aumentado en el "Estudio Preliminar" de Martín Fierro, 1945, es quien ha estudiado con mayor minuciosidad y ha extraído fielmente el espíritu del gran poema. Los cuatro capítulos que componen el estudio resultan así, por el documental dato histórico, por el aliento biográfico, por lo certero del juicio, por el acopio bibliográfico y sobre todo por la genuina inspiración mestiza, "indiana", piedras fundamentales para la filiación del poema y su ubicación espiritual.

El "Poema de la Pampa" de José M. Salaverría, data de 1918, Madrid, 238 páginas, donde el autor analiza el carácter popular, la lengua, los refranes y la razón del éxito del poema. El posterior libro del autor, "Vida de Martín Fierro, el gaucho ejemplar", Madrid 1934, no rectifica fundamentalmente los juicios vertidos en 1918.

Calixto Oyuela consigna unas 22 páginas (1110-32) en su "Antología Poética Hispanoamericana", 1919, referentes al estudio crítico del poema.

En 1923 aparece un estudio en inglés "Martín Fierro", An Epic of the Argentine, New York, 183 pags.

En 1925 el ya citado trabajo de Onís. En 1927 "La Psicología gauchesca en el Martín Fierro" (Rodolfo Senet, Bs. As. 155 págs), estudia la vida interior del gaucho, su aptitud intelectual y sus sentimientos éticos y religiosos.

C. O. Bunge incide también en lo gauchesco, en el tipo, desde su punto de vista del derecho y la sociología, arribando a conclusiones poco satisfactorias, explicables por su afán de "occidentalizar" lo mestizo, borrando lo autóctono.

Son de 1925 y 1930, respectivamente, "Martín Fierro comentado y anotado" y "La Lengua del Martín Fierro" de Eleuterio F. Tiscornia, lo más autorizado en materia filológica. Sobresale el magistral estudio de Tiscornia en razón de la exactitud de las fuentes idiomáticas. Un riguroso conocimiento del quechua pudo haberle abierto un horizonte de investigación que le habría permitido establecer símiles y comparaciones de indudable importancia. Completan su gigantesca labor "La Vida de Hernández y la Elaboración del Martín Fierro", Boletín de la Acad. Arg. de Letras, 1937, y su "Martín Fierro", edición aumentada, 1943.

El profesor José Gabriel publicó en 1934 la interesantísima revista "Martín Fierro". En el Centenario de José Hernández, 19 números de

4 páginas., La Plata que contiene el siguiente material ilustrativo: a) Datos biográficos; b) cartas de escritores a Hernández; c) Comentarios a pasajes del poema y aspectos del gaucho, sus valores y virtudes; d) dos estudios de Bartolomé J. Ronco; e) Reproducción de la obra en prosa de Hernández; y f) Iconografía.

El filólogo alemán Karl Vossler dedica 6 páginas al estudio del poema en su "La Vida Espiritual en Sudamérica" Bs. As., 1935 y destaca la capacidad de resistencia del gaucho al dolor que le depara su existencia.

Luis Alberto Sánchez consigna en las págs. 288-90 de su "Nueva Historia de la Literatura Americana" Bs. As. 1944, una justa y cabal apreciación del "Martín Fierro" al considerarlo como "el poema más completa de toda la literatura americana", "Fruto directo del suelo, del genio de la tierra".

El profesor Oscar Dalmiro ha publicado una inquietante "Leyenda acerca de Martín Fierro que no recogió Hernández", Bs. As., TOR, 1939, añadiendo así al gesto erguido y prosaico del gaucho la nota romántica de amor que debió vivificarlo. Son páginas que reclaman una biografía.

Figura José Roberto del Río entre los más destacados coleccionistas de las ediciones del poema. A él le debemos su boceto biográfico "Vida de Hernández", 1943, dedicado y autografiado. Con él, Guillermo Moores, coleccionista y expositor de grandes méritos; Bartolomé J. Ronco, coleccionista residente en Azul, ambos prestigian con su labor meritoria la tradición martinfierrista.

Sobresalen también los siguientes autores que han abordado el tema: Azorín, "En torno a José Hernández", 1939; Herminia Brumana "Nuestro Hombre", 1939; Henry A. Holmes, "Martín Fierro"; Emilio Alonso Criado, "El Martín Fierro", 1914. Estudiaron además: Mariano A. Pelliza, 1873; Juan M. Torres, 1873; Adolfo Saldías, 1878; Miguel Navarro Viola, 1878; Santiago Estrada, 1880; Andrés González del Solar, 1881; Juan Antonio Argerich, 1890; P. Blanco García, 1896; Mario Sáenz, hijo, 1899; Ernesto Quesada, 1902; M. Leguizamón, 1909; Enrique García Velloso, 1910; Ciro Bayo, 1913; Carlos Obligado, 1934; y Carlos Alberto Leumann que, aparte de lo publicado en 1938, cuenta con un monumental estudio crítico lingüístico, Bs. As. 1945-46, 600 páginas, que sólo puede compararse al realizado por Tiscornia y trae, además, la novedad de que su investigación de la "Vuelta" está hecha sobre los originales que él tuvo el privilegio de recuperar.

Trae noticias de valor la décima tercera edición del poema. Con un total de 60,000 ejemplares, equivalente a 60 ediciones de 1000 números cada una; desde 1872 hasta 1894. Precedida de varios juicios críticos emitidos a propósito de la primera parte, y adornada con 5 láminas y el retrato del autor. Casa editora y depósito general: Librería Martín Fierro, 147-Bolívar-147; 1894.

En la "Advertencia Editorial" se consigna el tiraje de esta edición, que es de 2,000 ejemplares. Considera esta producción de "rigurosamente americana" que "hace honor a la literatura del continente". El editor transcribe unas cuantas frases del artículo de José M. Estrada inserto en "Revista Argentina" y el que afirmaba que el poema llegaba a "gran altura filosófica" escrita por "el más incorrecto de todos los versificadores argentinos". Está, además, el curiosísimo dato del editor: "Uno de mis clientes, almacenero por mayor, me mostraba ayer en sus libros los encargos de los pueblos de la campaña: "12 gruesas de fósforos; una barrica de cerveza; 12 Vueltas de Martín Fierro; 100 cajas de sardinas".

"No puedo ponerme al habla con mi amigo el Dr. Larsen —dice el editor— que se ha ausentado a otras regiones, estudiando el árabe; pero apenas sea posible comunicarme con él, he de pedirle que estudie los diálogos de Martín Fierro y que despojando los dichos de sus expresiones locales, los restituya a sus verdaderos autores, es decir, al Corán, al Antiguo Testamento, al Evangelio, a Confusius o a Epicteto".

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

JUICIOS CRITICOS

(Cartas Extractadas)

Miguel Cané, Buenos Aires, mazo 12 de 1879 (ésta, como las demás cartas, está referida a la primera parte del poema) "¡Que se han vendido 30,000 ejemplares! Es que los versos de M. Fierro tienen un objeto, un fin, casi he dicho una misión" (De "El Nacional", Bs. As. marzo 22 de 1879).

Bartolomé Mitre, Bs. As. abril 14 de 1879 (ya hemos reproducido esta carta en anterior capítulo).

Nicolás Avellaneda, Bs. As. mayo 9 de 1879. Consiste en una frase de cortesía agradeciéndole el envío del libro.

Ricardo Palma, Lima, mayo 5/79. "La poesía popular que cultivaron Hidalgo y Ascasubi, está llamada a ejercer positiva influencia sobre la moralidad del pueblo. Consagrarse a ella como Ud. lo hace, es ejercer un sacerdocio. No desmaye Ud." ("El Nacional", julio 7/79).

Juana M. Gorriti, Lima, abril de 1880: "pero sólo a nosotros, hijos de ese país mágico del fantasista lenguaje, nos será dado gustar".

José Tomás Guido, Bs. As. nov. 16/78. Considera que el gaucho lleva grabado en el pecho el sello de América. "La pampa convida a la libertad". "Las promesas de la revolución no se han cumplido todavía para los hijos del Pampero".

Adolfo A. Saldías, s/c. nov. 16/78. Es una larga carta en 4 capítulos, de elogio y de incidencia histórica más que literaria.

P. Subieta. Se insertan 5 artículos. Califica que sólo dos poetas —Andrade y Hernández— pueden jactarse de haber fundado la "poesía clásica argentina". Encara a casi todos los escritores de América su descastamiento de la tierra y de la prehistoria, de lo cual el "Martín Fierro" es "gigante excepción". Conocemos —dice— la biblioteca del señor Andrés Lamas, constante de 7000 volúmenes, escritos en América o sobre América. Es una biblioteca única en su género "pero allí no está la literatura americana". "J. Hernández ha asimilado con la delicadeza del arte sintético de Seuxis, la sátira de Juvenal, el escepticismo de Montaigne, la dulce elocuencia de Fenelón y la lección magistral de Montesquieu, todo bajo la forma amena, graciosa, pero gravemente sentenciosa de Cervantes".

"La América del Sur", 9 de marzo de 1879. Cree que la narración del poema en lenguaje áspero y los cuadros horrorosos pintados encierran un peligro por incitar al lector al mal.

"La Biblioteca Popular", dirigida por M. Navarro Viola, sin fecha, dice del poema que es una lección de moral.

"La Capital", Rosario, oct. 11/78; hace un elogio sin comentario literario.

Juan M. Torres, Montev. s/c. feb. 8/74. Se adelanta en afirmar que la obra, por buena, corre el riesgo de no ser entendida. "Los yankees nos dieron a este respecto un ejemplo digno de imitación, pero que por bueno no imitaremos. Tuvieron un escritor nacional, Fenimore Cooper, que con sus sencillas novelas dió impulso a su naciente literatura". "Y de qué trataban esas novelas? precisamente de lo que trata "Martín Fierro", de la naturaleza, de la vida, del carácter y costumbres de un pueblo nuevo".

Mariano Pelliza, marzo 27/73. "Si aquí tuviéramos un público capaz de reivindicar los derechos del hombre y del ciudadano, agredidos en el habitante nativo del campo, su libro habría producido el efecto maravilloso alcanzado en la América del Norte por "La Cabaña del Tío Tom".

Lautaro, en "El Mercantil", feb. 6/73, elogia la inspiración del poema aunque discrepa de la incorrecta expresión, por recordar aquello que un literato oriental dijera: "se puede sentir en gaucho y expresarse en lenguaje culto y castizo".

"La Tribuna" de Montevideo, marzo 23/73, editorial: "Ni el señor Sarmiento que estudiaba interesadamente el problema pudo descubrir la incógnita de él, oscureciéndola más bien con las traducciones inconvenientes que aconsejaba"; "al leer las páginas interesantes de Martín Fierro nos hemos reconciliado con el infeliz gaucho".

"El Mercurio" de Rosario (Artículo transcrito en "La Tribuna", de Montevideo, de dic. 13/73. Recalca el orgullo que debe significar al país que de otros lugares se solicite la aquiescencia del autor del poema para hacer una edición de lujo. Véase lo que dice una correspondencia de Nueva York dirigida en agosto de 1873 a "La Tribuna". Refiriéndose a que en un periódico de las Antillas o de la Península, junto con el "Celiar" de Magariños, y con un preámbulo del editor, aparece el Martín Fierro, dice: "Piezas de ese género, que caracterizan tipos nacionales que han de llevar a la posteridad el retrato fiel e imperecedero de un pueblo, no deberían quedar, según nos informa el preámbulo aludido, archivadas en poder de un círculo de amigos". Después de emitir su deseo de editar 6.000 ejemplares en papel de lujo para los países de habla castellana, a manera de invitación, agrega: "Al intercalar esto, que es ajeno al argumento de la correspondencia, lo hacemos para que sirva de aviso a quienes pudiera interesar"..... "estimaremos se nos remita propuesta cerrada y rotulada "Esquis-New York", remitiendo el paquete a la oficina de "La Tribuna", etc., etc. (La extensa correspondencia de que han sido copiados los anteriores párrafos, es de New York, junio 30/73, y publicada en "La Tribuna" en agosto 24/73. "En tanto —se pregunta "El Mercurio"— ¿qué ha hecho la prensa argentina? ¿Se ha ocupado acaso de recorrer sus páginas, de formular su juicio, de saludar siquiera a su autor? No; ha callado con el abandono que le es peculiar".

Insértase a renglón seguido una composición titulada "Martín Fierro", que los editores extractaron del tomo de poesías que bajo el título de "El Peregrino del Plata" diera a publicidad en 1875 el doctor José María Zuviría. Consta la composición de 96 versos divididos en octavas reales, poco acertada pero bien intencionada.

A continuación se inserta la "Carta Última" de las tres "Cartas Poéticas" que don Salvador Mario Solís enviara a Jorge Isaacs. La última

está fechada en Buenos Aires, diciembre 17/77 y consta de 15 deliciosas cuartetas, de las que escogemos algunas muy bellas:

Recordé, al suspirar tus bellos cantos
Las décimas que al son de la guitarra
Entona, tristemente, Martín Fierro
Al borde de la pampa.
(II cuarteta)

No advierte que en sus décimas monótonas
Hay destellos rosados de alborada
Iluminando un mágico paisaje
De tierra americana.
(X cuarteta)

Del payador humilde, Martín Fierro,
Te envío, Jorge, las hermosas páginas,
Léelas a orillas del modesto Nima,
En tu valle del Cauca.
(XIV cuarteta)

Existe también la carta de Hernández a los editores de la octava edición, con una curiosa cita de Gutiérrez (Ricardo, París, julio 12/74) en la que deja constancia de que en Europa le hicieron esta pregunta: "¿Y los gauchos de allá son antropófagos?"

Una carta del editor de la undécima edición, José Puig y Clavera, a Hernández, de julio 15/82. Dice: "Cumpro gustoso el deber de comunicar a Ud. que acabo de vender el último número de la edición de 8000 ejemplares de su popular "Martín Fierro", según el contrato que celebramos en agosto 8 de 1878".

Por último, va una refutación argumentada de Moorne a los juicios emitidos por Argerich en su "América Literaria".

Rev. "Nosotros" directores: Alfredo A. Bianchi, —
Roberto F. Giusti — Año VII — T. X. Bs. As. 1913.

A la encuesta planteada por "Nosotros" respondieron los siguientes escritores:

Martiniano Leguizamón.— Admite que "Hernández ha creado con su admirable Martín Fierro el primer y único poema nacional surgido de la tierra". "Con su fuerte y hermosa tosquedad de un cantar de gesta, el poema nuestro ha de quedar para iluminar el perfil del gaucho que se aleja y se pierde en los tristes silencios del desierto de que fué señor".

Enrique de Vedia. — No cree que sea la piedra angular de la literatura argentina, sino "la crónica rimada, con profundo sentido filosófico, de una época en la revolución sociológica del país".

Rodolfo Rivarola. — "No asume el poema carácter nacional; y el héroe interesa por lo que de humano tiene".

Manuel Gálvez. — "Martín Fierro representa el más alto momento poético de las letras castellanas". "Su libro sintetiza el espíritu de la raza americana, en lo que tiene de hondo y permanente". "El destino actúa en nuestro poema como en las tragedias griegas". Gálvez ratifica sus juicios vertidos ya en su "El Diario de Gabriel Quiroga", 1910.

Juan Más y Pí. — No admite la comparación del poema con los viejos cantares occidentales por virtud de la diferencia en la lengua; aquél utiliza un lenguaje ya constituido, y éste no. Critica, por tanto, a Rojas y a Lugones.

"Maestro Palmeta". — Desfoga aquí Carlos Octavio Bunge toda su hiriente sátira, escudándose en un pseudónimo que él rogó a Bianchi no se despejara. Empieza con un sutil, calculado y al parecer halagador juicio, pero en seguida arremete su ácida y sangrienta ironía así: "Diríase obra de un Dios y no de un hombre". Propone luego la erección de un monumento a Hernández en la Plaza del Congreso, con la siguiente vestimenta: "bota de potro, chiripá, calzoncillo desflecado; es decir, de la cintura para abajo, de gaucho; de la cintura para arriba, en traje burgués, de americana, cuello duro y corbata".

Manuel Ugarte. — De acuerdo a las tendencias generales que cultiva Ugarte dentro de la literatura, otorga al poema carácter de nacional, como "un alto antecedente, un luminoso origen". "Martín Fierro fué, en realidad, la primera semilla de arte que echó raíces en nuestro territorio".

Alejandro Korn. — Consigna cáusticas frases de apreciación sobre el poema, contradictorias, hirientes y nada concretas: "¡Alabado sea Dios, con que algo bueno vino de Galilea!", dice; y termina así: "Lugones no ha hecho obra buena al evocar el poema anacrónico de Martín Fierro, que hasta la fecha era el secreto de unos pocos y ahora corre el riesgo de ser la última novedad". (1).

(1) Curiosa es la trayectoria mental de Korn. Al principio severo, ortodoxo y alejado de la emoción nativa; pero luego captor de juventudes, animador de grandes ideales, tanto que apareció como el conductor de la reforma estudiantil en La Plata. El juicio crítico suyo que transcribimos pertenece a su primera época. En su vejez admiró las páginas del "Martín Fierro" y solía recitar de memoria, según nos asegura Gabriel, estrofas íntegras del poema.

Hugo de Achával. —No conoce el poema más que de oídas, promete que no lo conocerá, para conservar cierto cachet en su cultura literaria, y sin embargo, critica por saberlo escrito en algo menos que un dialecto.

Edmundo Montagne.— Mesurado y recatado, aprecia el poema en función estética del héroe y su resistencia al dolor, al destino, y eso basta para asegurar su perennidad.

Emilio Lazcano Tegui.— Critica a Rojas de exacerbado nacionalista. Encara a Lugones, que cuando niño pulsara la guitarra lugareña, de ser discípulo de Hugo, Samaín o Laforgue. "Martín Fierro reproduce la vida y calca al hombre que pasó al galope por la pampa y que hace más de 60 años se alejó para siempre de la ciudad, rumbo al desierto".

Carlos Baires, no cree que el "Martín Fierro" sea el poema nacional. "El tipo de nuestro gaucho no es autóctono sino modificación del campesino español". Cree que la gesta surgirá entre 2 ó 3 siglos.

Antonio de Tomaso, socialista, niega que pueda encontrarse una tradición en la Argentina, una continuidad de raza. "Si algún día hemos de tener un tipo étnico propio, ese tipo se está elaborando".

Biblioteca de Letras
BIBLIOGRAFIA
"Jorge Puccinelli Converso"

- Abeille, Luciano.— Idioma Nac. de los Arg., París, Boullón, 1900.
Achával, Hugo de.— en "Nosotros", Año VII, T. XI, pp. 83-4.
Arona, Juan de.— "Dicc. de Peruanismos", Lima, 1883.
Arcipreste de Hita. (Juan Ruíz).— Libro de buen Amor.— Ed. Prólogo y Notas de Alfonso Reyes, Madrid, 1917.
Arriola Grande, F. M.— Asp. de Liter. Améric. "El Univ." Lima, 1942.
Ascasubi.— P. Lucero y S. Vega, París, 1872.
Avellaneda, Nicolás.— Buenos Aires, mayo 9/79 (carta).
Azorín.— "En torno a J. Hernández". Ed. Sudameric. Buenos Aires, 1939.
- Baires, Carlos.— En "Nosotros", año VII, T. XI, pp. 187-88.
Bayo, Ciro.— Pról. al M. Fierro.
Barco Centenera, Martín de.— "La Argentina".
Bello, Andrés.— Gram. de la Lengua Castellana, París, 1903.
Blair, Hugo.— Lecc. sobre Retórica trad. de Munarriz, Madrid, 1817.
Borges, Jorge Luis.— En "Sur" I, Bs. As. 1931.
Brumana Herminia.— "Nuestro Hombre", L. Rosso, Bs. As. 1939.
Bunge, Carlos Octavio.— Pról. al M. Fierro. Vacaro, Bs. As. 1919.
Cantar del Mío Cid.

- Capdevila, Arturo.— Babel y el Castellano, Bs. As. 1928.
Cané, Miguel.— En "El Nacional", Bs. As. marzo 22/79.
Caballero, Fernán.— Obras Completas XV, Madrid, 1893.
Carrizo, Juan Alfonso.— Canc. Popul. de Tucumán, 2 tt. Bs. As. 1937.
Cervantes.— Don Quijote. Bib. de Aut. Esp. T. I, Mad. 1943.
Cifuentes, Julio Vicuña.— Romances Populares y Vulgares, Stgo. 1912.
Covarrubias.— Tesoro.
Cuervo, Rufino.— Diccionario, 2 tomos, 1886-93.
- Dalmiro, Oscar.— Leyenda acerca del M. Fierro que no recogió Hernández, Tor. Bs. As., 1939.
de Vedia, Enrique.— en "Nosotros", año VIII, T. X., p. 428.
de Rojas, Fernando.— "La Celestina", Vigo, 1900, ed. de Menéndez y Pelayo.
del Encina, Juan.— "Teatro Completo", Madrid, 1893.
de Onís, Federico.— El M. Fierro en Homen. a M. Pidal, Madrid, 1925.
del Río, José Roberto.— Vida de José Hernández, Avellaneda, 1943.
del Campo, Estanislao.— Fausto, Bs. As. 1866.
- Echevarría, Esteban.— La Cautiva, Bs. As.
Ercilla, Alonso de.— La Araucana, pub. por J. T. Medina, Santiago, 1910-1918.
El Correo de Ultramar.— París, 1873.
El Mercantil.— Feb. 6/73, artículo de Lautaro.
- Gabriel, José.— Rev. "M. Fierro", 19 números, La Plata, 1934.
Gabriel, José.— "Advertencia al Martín Fierro", Calpe, Colecci Univ., Madrid, 1924.
Gabriel y Galán.—Extremeñas en "Obras Completas" I, Madrid, 1924.
Gálvez, Manuel.— En "Nosotros", Año VIII, T. X, pp. 429-31.
Gorriti, Juana M.— Lima, abril/80 (carta).
Guido, José Tomás.— Bs. As. nov. 16/98 (carta).
Gutiérrez, J. M.— "América Poética", Bs. As. 1846.
- Haya de la Torre, V. R.— en "Itiner. de América", Bs. As., 1938.
Henríquez Ureña, Pedro.— Observaciones sobre el esp. en Amér.; sobre el Andalucismo dialectal de América, Madrid, 1932.
Hernández, Rafael.—"Pehuajó", Bs. As., 1896.
Hidalgo, Bartolomé.— Obras.
Ilustraciones de: Alberto Güiraldes; Luis Macaya; Adolfo Bellocq; Zavattaro; Tito Saubidet, Speroni; Lino Palacio.
Juan Manuel, don.— "Libro de los ensiemplos (del Conde Lucanor y de Petronio) Losada, Bs. As., 1939.
- Keyserling, Conde.— "Meditaciones Sudamericanas", Madrid, 1933.
Korn, Alejandro.— en "Nosotros", Año VII, T. XI, pp. 82-3.
- Lafuente y Alcántara, Emilio. —Cancionero Popular, Madrid, 1865.
Lazcano Tequi, Emilio.—en "Nosotros", Año VII, T. XI, pp. 85-9.
Leguizamón, Martiniano.— De Cepa Criolla. Bs. As., 1909.
Leguizamón, Martiniano.— en "Nosotros", Año VII, T. X., p. 427.

- León Mera.— "Cantares del Pueblo Ecuatoriano", Quito, 1892.
Lenz, Rodolfo.— "Diccionario Etimológico", Stgo. 1904-10.
Levene, Ricardo.— Historia de la Nación Argentina.
Lope de Vega.— "El Cuerdo loco", Madrid, 1922.
Leumann, Carlos Alberto.— "El M. Fierro" ed. crítica, Estrada, Bs. As.
1945-46.
Lugones, Leopoldo.— El Payador, I, Poema de la Pampa, Bs. As., 1916.
Lussich, Antonio.— "Los 3 gauchos orientales y otras poesías", Montevideo, 1937.
"La Nación".— Buenos Aires, noviembre 14/72.
"La Pampa".— Buenos Aires, enero 17/73.
"La América del Sur".— Marzo 9/79.
"La Biblioteca Popular".—s/f. dirigida por Navarro Viola.
"La Capital".— Rosario, oct. 11/78.
"La Tribuna".— Montevideo, marzo 23; junio 13 y dic. 13/73.
"La Gaceta".— Buenos Aires. 1810.
- Marinello, Juan.— "Lit. Hisp.-Americana", Universidad de México, 1937.
Menéndez y Pelayo, Marcelino.— "Antología de Poetas Hisp.-americanos" T. IV, Madrid,
1895.
Menéndez Pidal, Ramón.— Cantar del Mío Cid, Madrid, 1911.
Marqués de Santillana (López de Mendoza y Zúñiga).— Poesías, París.
Más y Pí, Juan.— en "Nosotros", Año VIII, T. X., pp. 431-33.
Maestro Palmeta (C. O. Bunge).— en "Nosotros", Año VII, T. XI, pp. 74-81.
Mitre, Bartolomé.— Bs. As. Abril, 14/79 (Carta).
Montagne, Edmundo.— en "Nosotros", año VII, T. XI, pp. 84-85.
- Oroño.— Discurso en el Senado de Bs. As., oct. 8/69.
Orrego, Antenor.— en "Renovación", Lima, junio-julio, 1944.
Oyuela, Calixto.— Antol. Poética Hispano-ameríc. III, 2 Bs. As. 1919.
- Palacios, Alfredo L.— Discurso en el Senado de Bs. As. agosto 27/941.
y en "Pueblos Desamparados", Bs. As., 1944.
Palma, Ricardo.— Lima, mayo 5/79 (carta).
Pelliza, Mariano.— Bs. As., marzo 27/73 (carta).
- Quintana, Raúl.— "La Vida de M. Fierro", facsímile de la 1ª ed., Buenos Aires, 1941.
- Rojas, Ricardo.— La Lit. Argent. T. II. Los Gauchescos. Bs. As., 1924.
Rojas, Ricardo.— Estudio preliminar al M. Fierro, Clydoc, Bs. As., 1945.
Romancero General.— Bib. de Autores esp. T. XVI, Madrid, 1945.
Rodríguez Marín.— Cantos Populares Esp., Sevilla, 1882-83.
Rivarola, Rodolfo.— en "Nosotros", Año VIII, T. X, p. 429.
Revista de Buenos Aires.— T. XIV, 1867.
Revista "Nosotros", tt. X-XI, Años VII-VIII, Bs. As., 1913.
Romancero de Ismael Moya.— 2 tt. Impr. Universidad, Bs. As. 1941.
- Salaverría, José M.— El Poema de la Pampa, Madrid, 1918.
Salaverría, José M.— Vida de Martín Fierro, el gaucho ejemplar, Madrid, 1934.

- Saldías, Adolfo.— *s/c.*, nov., 16/78.
- Sánchez, Luis Alberto.— *Nueva Historia de la Literatura Americana, Americalee*, Buenos Aires, 1944.
- Senet, Rodolfo.— "*La Psicología gauchesca en el Martín Fierro*", Buenos Aires, 1927.
- Solís, Salvador Mario.— "*Cartas Poéticas*" (3ª carta), Buenos Aires, dic. 17.
- Timoneda, Juan.— *Obras Completas (Rosalina)*, Valencia, 1911.
- Tirso de Molina.— *La Villana de Valleca*, Ob. comp., Madrid, 1944.
- Tiscornia, Eleuterio F.— *M. Fierro*, coment. y anotado, prensas de la Universidad. Buenos Aires, 1925.
- Tiscornia, Eleuterio F.— *La lengua de Martín Fierro*, prensas de la Universidad. Buenos Aires, 1930.
- Tiscornia, Eleuterio F.— *La Vida de Hernández y la elabor. de Martín Fierro*, Boletín de la Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1937.
- Tiscornia, Eleuterio F.— *Martín Fierro*, ed. aumentada, Losada, Buenos Aires, 1943.
- Torres, Juan M.— *Art. Montevideo*, feb. 8/74.
- Tomaso, Antonio de.— en "*Nosotros*", Año VII, T. XI, pp. 188/90.
- Torres Naharro, Bartolomé de.— "*Propaladía*", Madrid, 1900.
- Ugarte, Manuel.— en "*Nosotros*", Año VII, T. XI, pp. 81-2.
- Unamuno, Miguel de.— en "*Rev. España*", T. I, Madrid, 1894.
- Unamuno, Miguel de.— en "*Ilustración Española y Americana*" N° 27, T. II, Madrid, 1899.
- Valera, Juan.— *Cartas Americanas*, Madrid, 1899.
- Villanueva, Amaro.— *Preludios de Martín Fierro*, en "*Sur*", Año X, Bs. As., 1940.
- Vossler, Karl.— "*La Vida espiritual en Sudamérica*", Buenos Aires, 1935.
- Zuviría, J. María.— *El Peregrino del Plata*, 1875.