

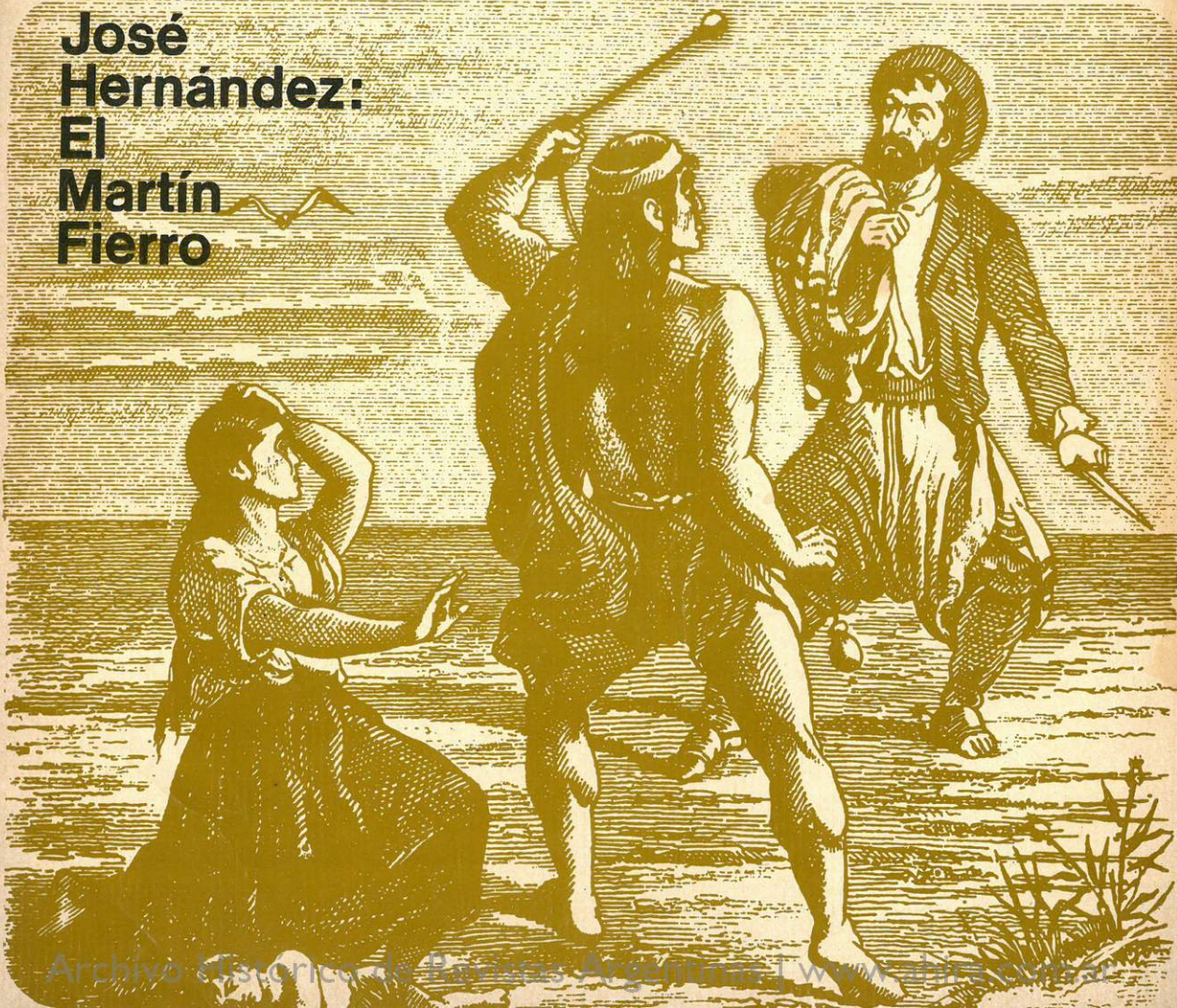
CAPITULO


CENTRO
EDITOR
DE AMÉRICA
LATINA

la historia de la literatura argentina

16

José
Hernández:
El
Martín
Fierro



CAPITULO

la historia de la literatura argentina

16. José Hernández: el "Martín Fierro"

Este fascículo ha sido preparado por el profesor Noé Jitrik, redactado en el Departamento Literario del Centro Editor América Latina, y ha tenido una lectura final a cargo del profesor Adolfo Prieto.

CAPITULO constituirá, a través de sus 56 fascículos, una Historia de la Literatura Argentina, ordenada cronológicamente desde la Conquista y la Colonia hasta nuestros días. El material gráfico con que se ilustrará la Historia, estrechamente vinculado con el texto, brindará a los lectores una visión viva y amena de nuestra literatura y del país. Cada fascículo será, a su vez, un trabajo orgánico y completo sobre un aspecto, tendencia, período o autor de nuestras letras.

En CAPITULO Nº 17:

LA SEGUNDA CREACION ROMANTICA: LA POESIA

- EL MARCO HISTORICO
- RICARDO GUTIERREZ Y SU OBRA
- EL POEMA "LAZARO"
- OLEGARIO VICTOR ANDRADE: VIDA Y OBRA
- ANDRADE PERIODISTA
- "EL NIDO DE CONDORES" Y OTROS POEMAS
- OTROS POETAS DE ESTE PERIODO

y junto con el fascículo, un libro que comprenderá una **ANTOLOGIA POETICA** de Ricardo Gutiérrez y Olegario Víctor Andrade.

José Hernández: El Martín Fierro

El *Martín Fierro* es la obra más difundida y conocida de nuestra literatura, la más editada y comentada, la que menos resistencia ofrece para su aceptación por todos los niveles culturales y sociales de nuestro pueblo. Eso da una idea de su importancia, pero no explica el fenómeno. La aceptación general lo ha convertido en el poema nacional por excelencia, es cierto; pero si esto ha ocurrido, ha sido porque el poema poseyó, y posee todavía, una energía singular, una actividad nunca interrumpida. Esa energía o actividad se traduce en una capacidad de seguir resonando y significando, de trascender su circunstancia original y seguir ofreciendo conflictos que problematizan nuestro presente, o sobre los cuales se está volviendo continuamente. Consiste en que desde la perspectiva de nuestro tiempo, le atribuimos espontáneamente al poema explicaciones, o sentimientos que él nos las proporciona, como si tendiera un brazo hasta nosotros desde su propia peculiaridad. El mundo de Martín Fierro ha muerto, sus referencias ambientales carecen de sentido, su lenguaje es arqueológico, y sin embargo nos sigue hablando de algo muy nuestro, algo que nos preocupa y que nos exige permanentes definiciones. Una manera de entender el ser nacional, una manera de entender la literatura, una forma de plantear problemas sociales, un modo de asumir un lenguaje y un personaje que son claves en el proceso argentino y sobreviven en el trasfondo de muchas actitudes, o se manifiestan en complicados gestos políticos que llegan hasta la actualidad. Pero su energía no podría proyectarse hasta hoy si no se hubiera ejercitado en su momento, frente a su circunstancia. Aparte de sus significaciones, en las que se concentra lo esencial de la historia nacional, el *Martín Fierro* representa una culminación, un salto considerable respecto de lo que se hacía literariamente en su tiempo, sencilla poesía folklórica o poesía cul-

ta de imitación. Parcialmente, los historiadores reconocen este mecanismo pero lo reducen a la gauchesca. Aun aceptando esta limitación, debe decirse que el *Martín Fierro* hace culminar el proceso de la literatura gauchesca agotando sus posibilidades: nada considerable aparece después en lengua rústica. Es decir que *Martín Fierro* justifica ese fenómeno peculiar llamado "gauchesca", que se ha venido dando desde Hidalgo hasta Ascasubi y Del Campo, y con ese mismo acto cierra su ciclo, como rubricando claramente que una vez muerto el que de un modo u otro la suscitó, esa literatura carece de sentido.

Martín Fierro tiene además categoría mitológica. Es claro que hay distintos matices del mito. Hay quienes lo consideran la suma de la sabiduría gaucha encerrándolo ahí; hay otros que, dada la excelencia del poema, tienden a creer que lo "gaucho" es sinónimo de lo "nacional", y que todo lo que no sea gaucha está superpuesto y sobra: naturalmente, se refieren a ciertas esencias que el poema pone en movimiento y que llegan hasta aquí; hay quienes trasladan la representatividad del poema a la persona del autor, que se convierte así en paradigma del hombre argentino; hay quienes lo consideran un poema "mitológico", como si hubiera sido redactado por un pueblo y no por un hombre o, en todo caso, donde el hombre sería vocero casi místico de ese pueblo; para muchos encierra toda la sabiduría posible, cada palabra o cada sentencia equivalen a tratados de psicología y de filosofía y, sobre todo, de moral (de ahí, seguramente, el éxito equivoco de los consejos del viejo Vizcacha). Todas estas formas del mito, explicables históricamente, ocultan todo lo que el poema realmente contiene, es decir, una experiencia personal y social concreta que se expresa mediante una experiencia lingüística que resulta clave en el desarrollo de la cultura nacional.

Es claro que no siempre el poema

El género al que pertenece el Martín Fierro

En apariencia, no existe a este respecto problema. Pero apenas se recorta el poema sobre formas o géneros tradicionales se produce un oscurecimiento. El propio Hernández tenía conciencia de una dificultad: "En cuanto a la forma empleada, el juicio sólo podría pertenecer a los dominios de la literatura. Pero en este terreno, Martín Fierro no sigue ni podía seguir otra escuela que la que es tradicional al inculco payador", dice en el Prólogo a la 8ª edición. Lugones, al definirlo como epopeya, más por sus alcances significativos que por sus rasgos retóricos, inicia en cierto modo la discusión, retomada por Borges, que lo define como "novela". En el fondo, lo que puede confundir, desde el punto de vista de la preceptiva, es su originalidad que rompe todo encuadramiento riguroso. Algo similar ocurre con la otra obra importante de nuestra literatura, el *Facundo*, de Sarmiento.

Sea como fuere, este tema ha sido tomado por el crítico norteamericano John B. Hughes, quien en un largo artículo publicado en el diario *La Nación* (29/9/63) señala cinco géneros posibles dentro de los cuales podría ser ubicado el poema. Su idea, expresada al final, es que "ninguna descripción genérica hasta ahora avanzada comienza a agotar la totalidad de la obra ni, a fin de cuentas, es completamente fiel a la realidad descrita". Para demostrar esto procede retaceando calidad genérica a cada una de las cinco posibilidades:

1. — Epopeya. Lugones y Rojas le atribuyeron esta calidad pero, según Hughes, la relación personal del autor con la obra, su papel polémico y el tono de nostalgia le quitan dimensión heroica, aunque, no obstante, la historia es ejemplar, colectiva y nacional.

2. — Largo poema lírico. No es canción y

ninguna estrofa corresponde a forma musical alguna, pero la intención de canto crea una tonalidad innegablemente lírica. Además, ciertos momentos de introspección o de queja apartan al narrador del relato y lo hacen reconcentrarse en la palabra, que que se hale intensa y afectiva.

3. — Novela. Borges es quien definió este carácter a partir de su idea de la escasa representatividad nacional del poema y del carácter individual del relato ("... relación del destino de Martín Fierro en su propia boca... Novela, de organización instintiva o premeditada, es el Martín Fierro"). Pero Hughes señala

que va más allá de la tercera persona y el sentido individual de las grandes novelas del siglo. Sin embargo, en tanto evoca personajes reales es más novela que muchas novelas. A esto hay que agregar que establece relaciones entre personajes y conflictos entre ellos y que se preocupa de cerrar situaciones dramáticas abiertas previamente.

4. — Drama. No está destinado a representación, señala Hughes, pero está dicho en primera persona, a veces protagonista, a veces relator que se desglosa del protagonista. Lo dramático se ve aumentado por la existencia de cierto tipo de diálogos y monólogos. Se presupone la existencia de un auditorio y de un escenario.

5. — Parábola. Más que una parábola es una serie de parábolas.

Apoya este carácter el refranero, la sentencia y la voluntaria intención de convertirse en materia citable.

El que la obra no pueda ser clasificada, por participar de rasgos de cada uno de estos géneros, quizá no es importante; pero sí expresa una libertad respecto de formas rígidas, una reacción contra la corrección y el estilo impuestos oficialmente.

gozó de la consideración universal. Fue a partir de un momento dado que el mito se hizo posible, después que Lugones y Rojas proclamaron su grandeza y lo anexaron al mundo oficial de las letras. Hasta entonces, solo había tenido éxito popular pero había sido escasa su repercusión crítica. Explica su éxito popular lo mismo que explica el silencio de los sectores ilustrados: que su personaje sea un gaucho, que el lenguaje sea gauchesco, que el tema sea social y político, y que el tono sea francamente denunciativo. Todo eso podía complacer a los sectores populares y rurales, pero debía sin duda molestar a los que trataban de organizar una cultura a la europea y podían sentirse atacados por los elementos que manejaba Hernández. Era necesario que el gaucho concreto estuviese bien muerto y enterrado, para que los sectores ilustrados pudieran apreciar las calidades literarias del poema; cosa que ocurre, además, cuando ciertos rasgos del gaucho, los que configuran el criollismo, empiezan a ser apreciados por contraste con los nuevos elementos sociales, que acaban de irrumpir con los inmigrantes. Sin quererlo, el poema es usado como barrera social por los mismos a quienes atacó.

Rasgos biográficos. — José Hernández nació el 10 de noviembre de 1834. Su padre se llamaba Rafael y pertenecía a una familia federal; su madre era Isabel Pueyrredón y pertenecía a una familia unitaria; el niño nació en el caserío de Perdiel, hoy partido de San Martín, y quedó al cuidado de sus tíos Victoria y Mariano Pueyrredón cuando sus padres se fueron al campo para trabajar en una estancia de propiedad de Rosas. Hacia 1840, al arrear la represión rosista contra los unitarios, los tíos de José deben emigrar, razón por la cual el niño queda a cargo de su abuelo paterno, José Hernández Plata, federal convencido. Según consta en archivos y diarios, estudió en el Liceo

Argentino de San Telmo, dirigido por Pedro Sánchez hasta que abandona Buenos Aires, aquejado por un mal al pecho, para reunirse con su padre en una estancia de Camarones. Previamente, en 1843, había muerto su madre, a la que no veía desde muy pequeño, y a la que probablemente no recordaba. No es preciso destacar el clima de violencia política en que transcurrieron esos primeros años de la vida del poeta, así como los desgarramientos afectivos provocados también por razones políticas. Sea como fuere, junto a su padre logra cierta estabilidad y se despierta en él el amor al campo y el conocimiento del mundo campero. Entretanto, había nacido su hermano Rafael, el que sería su primer biógrafo. A la caída de Rosas, José se separa de su padre, que continúa en las faenas rurales hasta su muerte acaecida en 1857. José se interna en los conflictos políticos de la provincia de Buenos Aires, sacudida por todos los vientos después de Caseros. Su primera acción digna de ser recordada, y que al mismo tiempo implica una ruptura con su padre, consiste en ponerse a las órdenes del coronel Pedro Rosas y Belgrano (hijo adoptivo de Juan Manuel), que enfrenta a las fuerzas de Hilario Lagos, militar rosista alzado contra el gobierno unitario de Valentín Alsina. Para algunos, el haber adoptado este partido guarda cierto paralelismo con la actuación de Pedro Rosas: en ambos sería algo así como un parricidio. De todos modos, la experiencia le abre el camino a la política y la batalla de San Gregorio en la que Lagos deshizo a sus represores, parece haber dejado en él ciertos recuerdos que, muy posiblemente, reaparecen en algunos versos de la primera parte del poema. Para otros, esta forma de ingresar en la política se explica por su juventud y no tiene valor de definición; en todo caso, habla de la complejidad de los planteos después de Caseros, entre Buenos Aires, regida por unitarios

(Mitre detrás de todos ellos), y la Confederación, acaudillada por Urquiza. Justamente, este conflicto separa hombres que en la oposición habían estado unidos, como Sarmiento y Alberdi; éste último se convierte en el ideólogo de la Confederación e, indirectamente, serán sus ideas las que manejará en el futuro Hernández. Los rosistas no cejan en su intento de recuperar el poder hasta 1856 en que las tentativas de Flores y Costa terminan en la matanza de Villamayor por orden del gobernador Pastor Obligado. Pero antes, en 1854, el oficialismo vence a Lagos en El Tala, y Hernández, a raíz de un duelo, abandona las filas. En ese mismo año de 1856, según informa Beatriz Bosch (*La Prensa*, 1964), se lo encuentra en Paraná trabajando como empleado de comercio. Otros biógrafos (Chávez) lo sitúan en Buenos Aires hasta 1858, y a partir de entonces en Paraná; Chávez, incluso, lo hace colaborar en *La Reforma Pacífica*, diario creado en 1856 y dirigido por Nicolás Calvo, jefe del Partido Reformista (confederacionista y federal, llamado "chupandino"), hecho que Beatriz Bosch pone en duda. Es lógico suponer, no obstante, que ya sea desde Paraná, ya desde Buenos Aires, simpatizaba con ese partido y que aun pudo colaborar desde lejos si en realidad no lo hizo desde cerca. El reformismo combatía contra el mitrismo, a cuyos partidarios se designaba con el mote de "pandilleros". Como resultado de las presiones de este último grupo se produce una gran emigración de federales hacia Paraná y, por lo tanto, un florecimiento cultural en torno al General Urquiza, jefe indiscutido de esa fuerza nacional. Según Chávez, además de las actividades consignadas, habría escrito, con el seudónimo de Juan Barriales, en el diario *El Nacional Argentino*, dos composiciones gauchescas tituladas "Un cielito aterruerao dirigido a Aniceto el Gallipavo" y "El cielito de la luz dedicado al Ejército que va a invadir Güenos



José Hernández (fotografía tomada por Bernadet en Corrientes en 1868)

El autor del *Martín Fierro* pertenecía a una familia federal (si bien su madre, Isabel Pueyrredón, era de origen unitario), y en toda su actuación política y de publicista habría de permanecer fiel a la causa de la federación y combatir vigorosamente a las tendencias centralistas de Buenos Aires.



Mariano Pueyrredón, tío de Hernández y sobrino de Juan Martín de Pueyrredón



Victoria Pueyrredón de Pueyrredón, tía de Hernández y primera dueña de la chacra de Perdriel

Aires", publicadas en el diario *Uruguay*, de Concepción; y luego, el 20 y el 28 de abril de 1859, en *El Nacional Argentino*.

Los conflictos entre la Confederación y Buenos Aires llegan a un grado extremo y se produce la batalla de Cepeda, en la cual Hernández pelea como capitán. Triunfo de Urquiza, quien llega hasta San José de Flores. A continuación, Hernández se retira del ejército y obtiene el cargo de oficial de Contaduría, pasando poco después a ser taquígrafo del Senado. Ya es figura conocida en Paraná: "Recuerdan haberlo visto con frecuencia en el mercado, donde se pasaba escuchando los dichos y chistes gauchescos de los carniceros que entonces eran todos criollos de pura cepa y de indumentaria campera" escribe del Río. Allí y entonces recibe el sobrenombre de "Matraca", que le dura hasta 1873 en que lo bautizan "Martín Fierro". Después de las elecciones presidenciales de 1860 se desempeña como secretario del general Juan Esteban Pedernera, vicepresidente de la Nación. Asiste a las reuniones de la Convención Reformadora de 1860, donde conoce a Sarmiento. Pero en la próxima vuelta, el triunfo es de Buenos Aires; es en Pavón, y la derrota de Urquiza es inexplicable; en sus filas revistan los hermanos José y Rafael Hernández. Se supone que Urquiza no quiso ganar, actitud que le vale el descrédito ante sus fieles y la derrota nacional del federalismo, destruido por Mitre minuciosamente, provincia por provincia. Hernández es de los decepcionados y de los que siguen a Ricardo López Jordán, último resistente contra Buenos Aires. Disueltos los poderes de Paraná, Hernández se dedica al periodismo, en *El Argentino*, e ingresa en la masonería, como tantos otros hombres célebres argentinos. Para algunos, esta decisión esclarece futuras posiciones, a partir de 1879, tachadas de liberales y aparentemente en contradicción con las claras posiciones

jordanistas y antimitristas: la masonería sería el lazo unitivo entre todas sus posiciones. Por ese tiempo, el 8 de junio de 1863 se casa con Carolina González del Solar. En el mismo año, en noviembre, es asesinado en Olta, La Rioja, el "Chacho", Angel Vicente Peñaloza, mítico montonero riojano, lo cual motiva una serie de artículos de Hernández recopilados con el título de *Vida del Chacho*, violento ataque a Sarmiento. Hasta que se produce el sitio de Paysandú, Uruguay, en diciembre de 1864, Hernández permanece en Paraná; luego concurre a Concepción del Uruguay sin poder colaborar con los sitiados, los blancos, asediados por los colorados por tierra y por los brasileños por agua. Este episodio desencadena la guerra (Triple Alianza) con el Paraguay. Entretanto, Hernández ha regresado a Paraná y se opone a la guerra. Se cree que en Concepción escribió algunos cantos del *Martín Fierro*. Posteriormente (febrero de 1867), se lo ve en Corrientes como ministro del gobernador López, federal y urquicista. Permanece allí, ocupando diversos cargos, hasta que López es derrocado en 1868 por fuerzas mitristas, ante la pasividad de Urquiza. Redacta el *Eco de Corrientes* y es decidido partidario de López Jordán, que asiste al gobernador López en la defensa de su Gobierno. Desde ese diario combate la candidatura presidencial de Sarmiento pero ello no le impide trasladarse a Buenos Aires donde fundará el diario *El Río de la Plata*, decidido a oponerse a ese gobernante y cuyo programa, redactado por Guido y Spano, parece un anticipo del *Martín Fierro*: a) autonomía de las localidades; b) municipalidades electivas; c) abolición del contingente de fronteras; d) elegibilidad popular de jueces de paz, comandantes militares y consejeros escolares. El diario sale durante ocho meses. Presumiblemente en octubre de 1870 regresa a Paraná para unirse a López Jordán. En abril de 1870

es asesinado Urquiza en San José. El gobierno nacional interviene Entre Ríos y declara la guerra a López Jordán. Tras diversos desastres, el último de los cuales es Naembé, López Jordán y Hernández huyen al Brasil, yendo a parar el último a Santa Ana do Livramento hasta febrero de 1872 en que emprende el regreso a Buenos Aires, vía Montevideo, preocupado por la peste del 71 ya que su familia residía en esa ciudad. En Buenos Aires se aloja en el Hotel Argentino (25 de Mayo y Rivadavia) y allí recibe una visita que ha suscitado muchas conjeturas, la del uruguayo Antonio Lussich, que le muestra versos en "estilo campero". Según algunos hay una coincidencia porque Hernández está escribiendo algo de estilo similar, comenzando en Santa Ana, para otros recibe inspiración de *Los tres gauchos orientales*, la obra de Lussich. El hecho es que, no hace alusión a su trabajo en el acuse de recibo del volumen de éste. En noviembre, el 28, se anuncia la aparición del poema, que aparece poco después, en forma de folleto editado por la imprenta "La Pampa". Pero a pesar de esto, siguen sus dificultades con Sarmiento: huye a Montevideo y finalmente retoma contacto con López Jordán; Sarmiento pone las cabezas a precio: López Jordán pesos 100.000, Hernández \$ 1.000. El jordanismo es derrotado y Hernández, desde Montevideo, encuentra que ha llegado el momento de la reconciliación con Buenos Aires cuando Mitre trata de impedir el acceso al poder de Avellaneda. Como secuela se ha fundado en Buenos Aires el Partido Autonomista Nacional, al cual se afilia poco después. A mediados de 1875 protagoniza una polémica con el diario *La Tribuna*, de los Varela, a propósito de Sarmiento. En 1879 es elegido diputado provincial y publica *La Vuelta de Martín Fierro*. Con el acceso de Roca al poder concluyen sus discrepancias con los porteños:

entra en el orden. Su gran discurso es acerca de la federalización de Buenos Aires, con la que está de acuerdo en contra de viejas ideas suyas por las cuales sostuvo que la capital debía ser Rosario. En 1881 publica su *Instrucción del Estanciero*, y en 1885 es elegido Senador. Entretanto ha seguido su carrera masónica (Primer Gran Vigilante en la Gran Logia de la Argentina, 1880-1881). En 1880 figura en una Comisión Examinadora de Educación: su nombramiento está firmado por Sarmiento. En 1882 es Vocal del Consejo de Educación, nombrado por Roca y Wilde. Todo este momento suscita grandes problemas: o hubo una escisión entre su pensamiento, de raíz liberal, y su acción, de contenido federal, o fue derrotado por Buenos Aires y declinó de sus ideales. La cuestión es importante porque aparece en *La Vuelta de Martín Fierro* como un cambio de conceptos respecto de la clara y vehemente protesta de la *Ida*. El 21 de octubre de 1886 murió en Belgrano. Sus últimas palabras, dirigidas a su hermano Rafael, fueron: "Buenos Aires, Buenos Aires..."

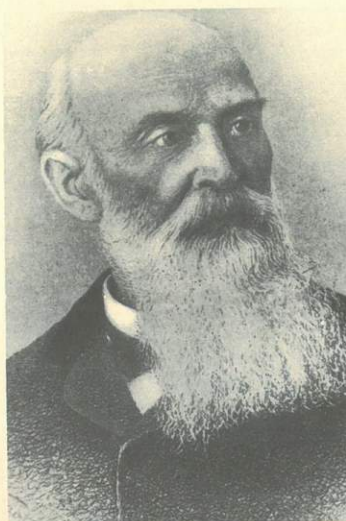
Análisis crítico. — Por sucinta que sea la biografía recién bosquejada, se advierte todo lo que de ella ha pasado al poema. A medida que lo examinemos veremos qué transformaciones ha hecho Hernández de sus propios datos, o bien en qué sentido les ha sido fiel. Pero esta consideración nos hace correr el riesgo de suponer que Hernández era un poeta puro sentimiento, pura espontaneidad, y que el poema, como dice Borges, está fuera de la literatura. Para poder precisar bien sus alcances, debemos examinarlo como obra creada por una conciencia, como obra de arte, lo cual nos lleva a una doble obligatoria consideración: la de su relación con la literatura y la de su estructura interna. Sin duda este último aspecto es el más importante para cumplir los objetivos críticos



Rafael Hernández, hermano del autor del *Martín Fierro*



Partida de la guardia nacional para Pavón (óleo de Pallière)



Ricardo López Jordán

propuestos, pero el primero no deja de tener significación: nos obliga a considerar el poema dentro de un proceso, que es el de nuestra expresión como nación.

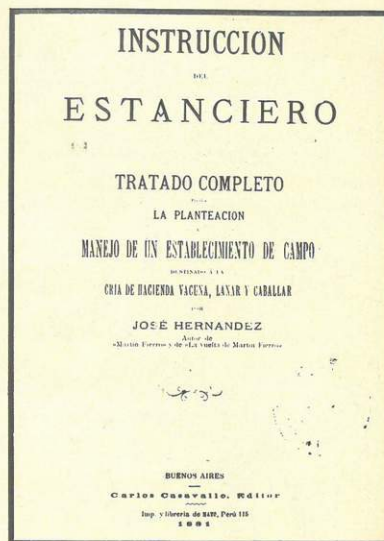
En este sentido, y como ya se ha visto, se considera universalmente que *Martín Fierro* es la culminación y el cierre de la literatura llamada "gauchesca". Esta formulación implica ciertas conexiones: si la "gauchesca" configura un proceso lingüístico-poético, es elementalmente lógico suponer que entre *Martín Fierro* y los poemas anteriores de esta línea, existen nexos que, mediante la investigación, se pueden determinar. Ahora bien, existe una tendencia a identificar, precisamente después de verificar la profundidad en que ha calado *Martín Fierro* en el espíritu popular, especialmente campesino, este tipo de poesía con el folklore argentino, si no con todo por lo menos con el folklore del litoral. Esto presenta otra línea de investigación o de discusión, que será la primera que vamos a examinar. En último término, hay que tener en cuenta que si la gauchesca implica una actitud de alzamiento respecto de la literatura culta, de alzamiento consciente y voluntario por parte de un hombre que en sí mismo es culto y que utiliza los recursos expresivos gauchescos polémicamente, no es improbable que en el poema haya ecos de esa cultura repudiada, de esa literatura impugnada. Y este será el tercer aspecto a considerar.

La veta folklórica. — Un lugar común al tratarse el *Martín Fierro* es que el poema modifica el folklore, lo recrea y se apropia de él de modo que no se sabe ya qué ha tomado del folklore o qué le ha proporcionado. Sin embargo, no es insensato suponer que el trabajo creativo se ha realizado sobre determinada estructura, más que verbal, pues eso corresponde a la gauchesca, de pensamiento. Esto supone una diferen-

cia notable entre poesía *gaucha* y poesía *gauchesca*. La primera sería natural y espontánea, la segunda sería imitación; la primera sería oral y anónima (coplas, decires, cantares), la segunda sería escrita e individualizada. Según parece, el *Martín Fierro* tiene como origen un diálogo entre dos gauchos matrones, Fierro y Cruz, antes de buscar refugio en las toldeñas. Ese diálogo sería payadoresco y el núcleo originante de toda la obra por lo cual se podría afirmar, como lo hace Carlos Alberto Leumann, que no es una obra *gauchesca* sino *gaucha*, conectada con el canto de los payadores, en la línea de éstos y no en la de simple imitación en la que estaba circumscripita la *gauchesca*. Otros críticos rechazan esta posibilidad aunque no se discute la existencia de los payadores y de un modo folklórico de expresión. Para Augusto Raúl Cortazar el *Martín Fierro* no es folklore literario sino literatura folklórica, una de cuyas especies es la poesía *gauchesca*. Con lo que volvemos al reconocimiento de la existencia de un nexo entre el poema y una base anterior, aunque no aceptemos el punto de vista de Leumann que fusiona los dos conceptos. Una vez en este terreno, tal vez las relaciones entre el poema y el folklore anterior deban ser encaradas, en un sentido general y de estructura más que de préstamos concretos y particularizados, lo cual exigiría una investigación que solo parcialmente ha sido realizada (Furt, Carrizo, etcétera). En ese sentido, digamos con Olga Fernández Latour (El "*Martín Fierro*" y el folklore poético, Instituto de Investigaciones Folklóricas, Cuaderno N° 3) que, en primer lugar, "el folklore argentino cuenta con viejos romances monorrimos españoles, sobre todo deformados en los llamados «romances criollos» (abcb), asonantados a veces, aconsonantados otros, aptos para narrar o informar. Se los designó como *corrida* o *corrido*, *letra*, *compuesto*, *argumento* (Re-

cordar: *Me siento en el plan de un bajo / a cantar un argumento*, lo cual significaría la adopción de una forma vigente y perdurable con fuerza hasta *Martín Fierro*). Es decir, una base española para nuestro folklore. Carrizo (*Canciones de Catamarca*, 1926) va más lejos todavía cuando sostiene que los poemas *gauchescos* y en especial el *Martín Fierro* no son sino continuación de los romances de costumbres y de valentones del siglo XVI, cuando la poesía heroica castellana había degenerado". Fernández Latour toma un solo elemento de la definición, excesivamente hispanizante de Carrizo y encuentra que "la influencia que resulta más evidente y determinante en la temática y carácter del *Martín Fierro* es la de los cantares narrativos del folklore argentino llamados «matonescos»". El "matonismo" sería, pues, el nexo, sin contar, además, que tales romances "matonescos" son herederos legítimos de los de "valentones", aunque éstos sin duda carecen de la dimensión heroica real y metafísica que tienen las bravatas de Fierro (XX I, v. 1385: *Vamos, suerte, vamos juntos, / Dende que juntos nacimos; Y ya que juntos vivimos / sin podernos dividir... / Yo abriré con mi cuchillo / El camino para seguir*). Además de esto y, repetimos, aparte de los préstamos recíprocos, la investigación muestra una comunidad de temas (la "desgracia", el encuentro con la partida, la leva, la cautiva, el baile, el abuso de autoridad) que remiten a situaciones sociales tradicionales pero que, al adquirir una forma típica, son susceptibles del traslado y, por lo tanto, de la tradición.

La veta gauchesca. — Respecto de la *gauchesca*, Angel Azeves (*La elaboración literaria del Martín Fierro*) resuelve una vieja discusión planteada por Borges al satirizar la idea de los "precursores" del poema, que se remontarían al Dante o al Cid. La resuelve mostrando concretamente lo



Portada de la primera edición de la Instrucción del Estanciero

En su "Vida de El Chacho" Hernández adopta, una vez más, una actitud combativa frente al poder central: al atacar al presidente Sarmiento y defender al caudillo riojano Peñaloza, reivindica la justicia de las pretensiones provinciales y critica lo que él juzga abuso de autoridad de Buenos Aires.



Ángel Vicente Peñaloza, el "Chacho"

que ha sacado de Hidalgo, de Ascasubi y de Del Campo. Demos algunos ejemplos: En Hidalgo: *De mi destino el rigor*, reaparece como tópico, lo cual ya es importante, y como expresión: II, 361: *Es el destino del pobre / Un continuo zafarrancho*; II, 4175: *Yo que sufrí las cadenas / Del destino y su inclemencia*; II, 6183: *Y es necesario aguantar / El rigor de su destino*. En Ascasubi: Santos Vega, canto 10: *Venía clariando el cielo / La luz de la madrugada, / Y las gallinas al vuelo / Se dejaban caer al suelo / De encima de la ramada* aparece reelaborado del siguiente modo: I, v. 151: *Apenas la madrugada / Empezaba a calorar, / Los pájaros a cantar, / Y las gallinas a apiarse / Era cosa de largarse / Cada cual a trabajar*. En cuanto a Del Campo, Azeves señala no muchas, algunas expresiones sueltas. Todo esto supone la posibilidad de un conocimiento profundo y asentado de la obra de los poetas anteriores aunque también remite a la idea literaria de tópicos semicristalizados y de uso corriente, de ideas-instrumento de que se servían todos. Pero sea como fuere, indica que Hernández estaba metido en la corriente gauchesca, y que directa o indirectamente se insertaba en ella, es decir, que está en un proceso literario y no aislado como se empeñan en demostrar numerosos críticos.

Pero en este mismo campo lo anecdóticamente más rico se vincula con Lussich. En relación con esa famosa entrevista en el Hotel Argentino y la publicación de *Los Tres Orientales*, que se produce varios meses antes de la noticia de la próxima salida de *Martín Fierro*, Borges insiste en la influencia de Lussich sobre Hernández ("Los diálogos de Lussich son un borrador del libro definitivo de Hernández, un borrador utilizado y profético"). Otros críticos (Azeves, Chávez) refutan este punto de vista porque afirman que el poema se empezó a escribir no en 1872 sino desde

antes, probablemente en Santa Ana y aun quizás en Concepción del Uruguay, cuando el sitio de Paysandú. No obstante, pueden encontrarse concurrencias similares a las registradas para Ascasubi ("Los tres gauchos orientales": *Y ha de sobrar monte o sierra / Que me abrigue en su guarida / Que ande las fieras se anidan / También el hombre se encierra*, tiene esta variante en I, v. 1415: *Así es que al venir la noche / Iba a buscar mi guarida / Pues ande el tigre se anida / También el hombre lo pasa*).

La veta romántica. — La tercera línea de relación con la literatura, se da en torno al romanticismo. Para algunos críticos no solo hay conexiones con esta escuela sino que el poema debe filiarse como producto romántico. Para Menéndez y Pelayo, "Lo que pálidamente intentó Echeverría en *La Cautiva*, lo realiza con viril y sana rudeza el autor de *Martín Fierro*". Seguramente como secuela de esta idea, Rojas incluye *La Cautiva* entre "los gauchescos", aunque también porque por su ambiente este poema abre el camino a la llamada "gauchesca culta", que carece de lo básico que es el lenguaje gauchesco (*Celiar*, de Magariños Cervantes; *Lázaro*, de Ricardo Gutiérrez). *La Cautiva* sería, entonces, en su concepción de poema narrativo con ambiente pampeano, la fuente común para las dos líneas, la culta y la popular, separadas por el lenguaje. Pero el hecho de que Hernández haya puesto como epígrafe al *Martín Fierro* algunos versos de *Celiar*, indica que en su conciencia no había tanta separación entre las dos líneas y, por lo tanto, que hubo aceptación del carácter romántico de su obra. Por otra parte, Américo Castro afirmó en 1926: "Hernández es ante todo un romántico" y "nuestro poema es un tardío producto del arte romántico". Todas estas tesis serían válidas en general si también fuera cierto lo que dijimos en otro momento, glosando

a Martínez Estrada, o sea que *Martín Fierro* realiza lo que se propuso, sin lograrlo, el Salón Literario, primera barricada del romanticismo argentino. Pero sin afirmar estas relaciones con un sentido excluyente y definitorio, queda por lo menos en pie lo que hay de impregnación romántica en el poema y que se puede comprobar en dos niveles. El primero es el de los temas y actitudes románticas que reaparecen en el poema: color local, exaltación del yo, exaltación de la libertad y la rebeldía, defensa del oprimido, aspiración a la gloria, el destino, la soledad y la desesperación, desventura, compenetración con la naturaleza, la noche y su misterio, la inspiración, etcétera (Azeves). Además es romántico el empleo de procedimientos y vocabularios (puntos suspensivos, exclamaciones, mayúsculas, adjetivación de valor subjetivo: *un silencio tan profundo, suerte maldita, pena extraordinaria, ave solitaria*, etcétera) ciertas concepciones del cosmos o la naturaleza que aparecen en la famosa payada con el Moreno: cinco de las preguntas de Fierro (el canto del cielo, el canto de la tierra, el canto del mar, el canto de la noche, de dónde nace el amor) corresponden al espiritualismo romántico, y las respuestas están dentro del mismo orden conceptual (*Los cielos lloran y cantan / Hasta en el mayor silencio; / Lloran al caer el rocío, / Cantan al silbar los vientos; Forman un canto en la tierra / El dolor de tanta madre, / El gemir de los que mueren / y el llorar de los que nacen; El mar que todo lo encierra, / Canta de un modo que aterra, / Como si el mundo temblara; / Parece que se quejara / De que lo estreche la tierra; Son los secretos misterios / Que las tinieblas esconden / ... / Como un lamento infinito / Que viene de no sé dónde; Ama todo cuanto vive: / De Dios vida se recibe, / Y donde hay vida, hay amor*).

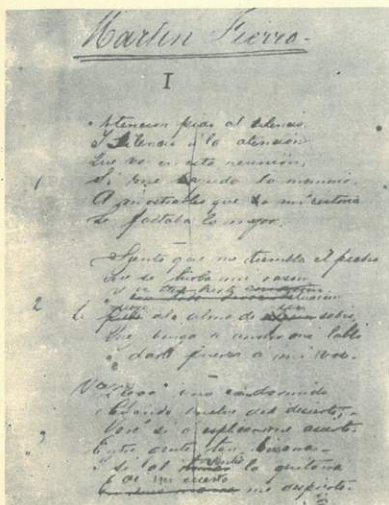
El segundo de los niveles se vincula

La versificación del *Martín Fierro*

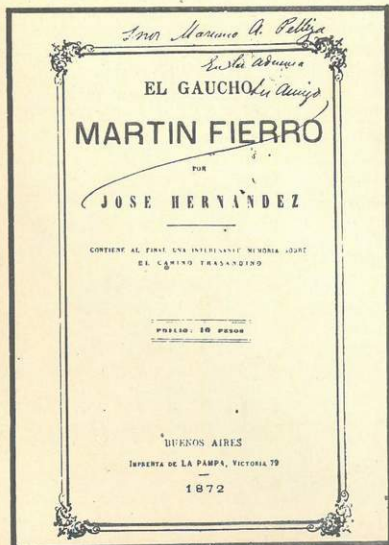
Sumadas las dos partes, el poema tiene 7210 versos divididos en 33 cantos ("La edad de Cristo"). Esta cantidad ha sido establecida definitivamente, por medio del cotejo de las ediciones publicadas en vida del poeta, por Santiago Lugones, en 1926.

Los versos son octosílabos, verso tradicional y popular español, y predominan las estrofas de seis sílabas. En las diferentes ediciones y estudios críticos estas estrofas son denominadas del siguiente modo:

1. Sextilla, por Eleuterio Tiscornia.
2. Sextina de payador, por Santiago Lugones.
3. Sextina hernandiana, por Carlos A. Leumann.
4. Sexteta, por Ezequiel Martínez Estrada.
5. Décima, la llama Unamuno, porque considera que esta estrofa resulta de la supresión de los cuatro primeros versos de una décima en cuanto a la rima: la décima tradicional presenta esta rima: abba - ac - cddc; la sextina, accddc. Hay además cuartetos (abab), redondillas (abba), una décima (abbccddeed) (I, v. 1239 a 1248), dos octavillas (abbccddc y abbbccdd) (I, v. 1523 a 1530 y V, v. 2865 a 2872), seguidillas (I, v. 1957 a 1968) heptasílabos (abbcbbc), (V, v. 1339 a 1352), romances asonantados (V, v. 3887 a 3916 y 4523 a 4594).



Primera página del cuaderno borrador del Martín Fierro



Portada de la primera edición de El gaucho Martín Fierro

con influencias literarias concretas, como por ejemplo la de Espronceda a través de su *Diablo Mundo*, cuyo personaje, "Tío Lucas" tiene parentesco con el "Viejo Viscacha". Es verosímil la comparación porque el poeta español era muy leído en Buenos Aires hacia 1870. Azeves hace el paralelo no solo en cuanto a ciertos temas o actitudes (bastarse a sí mismo, opinión respecto de la mujer, desconfianza, enriedos, etcétera) sino también en cuanto a recursos expresivos tales como las despedidas del lector al final del canto.

En el libro mencionado, Azeves señala otras conexiones: con la Picaresca, con el *Periquillo Sarmiento*, y además con la epopeya hasta remontar a los poemas homéricos a través del romanticismo. En suma, que el poeta y el poema estarían conectados con lo esencial de la cultura poética universal, conclusión válida y valiosa siempre que no se quiera construir con ella un nuevo mito de la cultura de Hernández y de la universalidad del *Martín Fierro*. Concretamente, en relación con la gauchesca precedente y con Espronceda y los románticos, lo que hay es un parentesco de imaginación, un parentesco de apertura hacia determinados temas; y si bien no puede afirmarse que los versos o expresiones similares que pueden espigarse sean resultado del puro azar, tampoco puede decirse que existen lecturas "bien aprovechadas", o que la fabulosa memoria de Hernández haya abarcado con tanta minucia tanta cultura.

La estructura literaria. — Pasemos ahora a considerar el poema como estructura. En primer lugar, debe decirse que el poema consta de dos partes que tienen en común una misma entonación, un mismo lenguaje estilísticamente considerado, pero que, por lo demás, se diferencian considerablemente. Es sabido que ambas partes fueron redactadas con siete años de diferencia, y que eso resiente

la homogeneidad de la obra; pero lo que importa es determinar en qué sentido son heterogéneas. Vamos a considerar varios elementos que nos marcarán las diferencias: 1º la construcción general; 2º el narrador; 3º el público; 4º los alcances dramáticos y las descripciones; 5º lo novelístico.

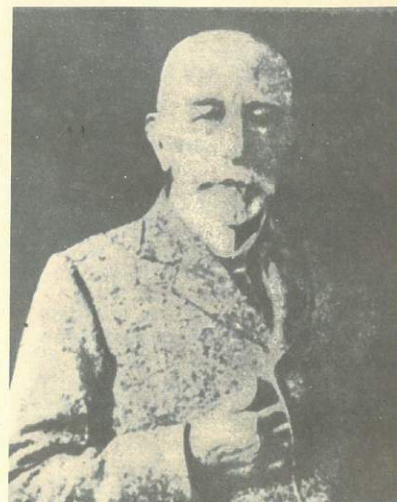
Construcción general: En cuanto a la construcción general, es decir, la concepción artística, ambas partes tienen un impulso, una dirección narrativa, de tipo memorativo: alguien recuerda lo que le pasó o lo que pasó a otros y lo cuenta, encerrando el tiempo presente dentro del pasado, sobre todo cuando se produce el diálogo. En la *Vuelta*, la actitud memorativa se generaliza y solo cede terreno a la payada y a las decisiones finales. La diferencia entre una y otra parte reside en que en la Segunda los diálogos se intensifican y los personajes aparecen solos, se presentan por sí mismos. En uno y otro caso, los diálogos no son puros, como en el teatro, sino simplemente intercambio de historias que son como imágenes fijas. También en ambas partes se advierte en el conjunto una estructura discursiva, de exposición, que tiene un planteo inicial (expuesto en largas introducciones a las *Partes* y luego introducciones a los *Cantos*), un nudo dramático (que se corta con violencia), y una conclusión que se resuelve en una decisión: en la *Primera Parte*, refugiarse con Cruz entre los indios; en la *Segunda*, dispersarse con Picardía y sus hijos hacia los cuatro vientos; decisiones que son corolario de una suma de causas que se han venido presentando. Correlativamente, el autor no entra en la materia narrativa de inmediato sino que traza un plano general que va abandonando por medio de rodeos que sirven a la vez para contar la historia o la anécdota, como si necesitara explicar, trazar un cuadro más completo y comprensible. Esos planos generales suelen ser recapitulaciones (*El rigor de las desdichas* / Hemos soportao

diez años) o reflexiones (*El que vive de ese modo, / De todos es tributario; / Falta el cabeza primario / Y los hijos que él sustenta / Se dispersan como cuentas / Cuando se corta el rosario*) o descripciones (*Aquel desierto se agita / Cuando la invasión regresa*). Una diferencia importante, que se suma a la de la intensificación de los diálogos, consiste en que en la *Primera Parte* esos planos generales son más bien iniciales e introductorios, cediendo luego a la fuerza dramática, a la acumulación de acciones; en la *Segunda Parte*, en cambio, es notable cómo lo descriptivo o las reflexiones o los comentarios ganan fuerza; correlativamente, los actos pierden fuerza y calidad, se hacen genéricos o literarios (episodios de *La Cautiva*); del mismo modo, en ese impulso por no detenerse en detalles o escollos, la *Primera Parte* ofrece una síntesis entre narrativa y lírica; en cambio, en la *Segunda*, la pobreza de relato es suplantada por un esquematismo de acciones que viene acompañado por una pérdida de lirismo (Hijo Mayor, Picardía, hijo Segundo). Y en esto, sumariamente, consisten las diferencias de estructura que hay entre ambas partes del poema, y que pueden resumirse diciendo que en la *Primera* prima una suerte de espontaneísmo constructivo, un dejarse llevar y, por lo tanto, hay una mayor afectividad; mientras en la *Segunda* es más notable lo constructivo, lo artístico, lo elaborado. Vamos a retomar estas conclusiones en el análisis del narrador y del público.

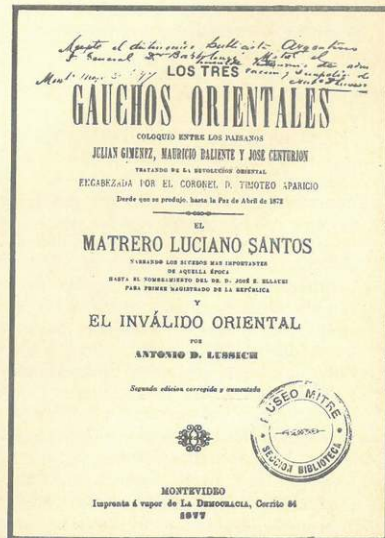
El narrador: Desde el primer verso de la *Ida* (*Aquí me pongo a cantar /*) hasta el verso 2268, el cantor relata en primera persona lo que le sucedió a él. En el momento en que, junto con Cruz, decide internarse en las tolderías, descubrimos que hay un tercero que se hace cargo de la narración (V. 2268: *En este punto el cantor / Buscó un porrón pa consuelo, / Echó un trago como un cie-*



Portada de la edición crítica de Carlos Alberto Leumann del Martín Fierro (1945)



Antonio D. Lussich, en una de sus últimas fotografías



Portada de la primera edición de Los tres gauchos orientales

Los críticos del Martín Fierro

Dadas las características de la primera edición del poema, un folleto elemental y popular; dada la actitud política opositora del autor, su casi clandestinidad en momentos en que lo redactó; dado el punto de vista reinante en los círculos ilustrados respecto de la literatura gauchesca, el Martín Fierro no fue considerado como lo sería tiempo después. Quizás la única crítica seria y profunda que se registra en torno a su aparición pertenece al boliviano Pablo Subieta, que en cinco artículos publicados en el diario Las Provincias, en 1881, le reconoció su valor y le atribuyó carácter de "profundo estudio de filosofía moral y social". A Subieta le pertenecen estas frases: "Martín Fierro no es un hombre, es una clase, una raza, casi un pueblo, es una época de nuestra vida, es la encarnación de nuestras costumbres, instituciones, creencias, vicios y virtudes, es el gaucho luchando contra las capas superiores de la sociedad que lo oprimen, es la protesta, contra la injusticia, es el reto satírico contra los que pretendemos legislar y gobernar, sin conocer la necesidad del pueblo, es el cuadro vivo, palpitante, natural, estereotípico, de la vida de la campaña, desde los suburbios de una gran capital, hasta las tolдерías del salvaje". Subieta inicia la crítica hermandiana y además la crítica sociológica del poema y, en verdad, no tiene demasiados antecesores ni seguidores. Entre los primeros, Fermín Chávez (José Hernández, periodista y poeta) menciona a Juan María Torres y Mariano A. Pelliza; de los posteriores no habla. Sin embargo, Oyuela aludió



Miguel de Unamuno

desganadamente a él ("El asunto de Martín Fierro no es propiamente nacional, ni menos de raza, ni se relaciona en modo alguno con nuestros orígenes como pueblo, ni como nación políticamente constituida"), e impregna toda la crítica oficial que rechaza la gauchesca y, por supuesto, la denuncia bien clara del poema. Hacia fines del siglo, Unamuno y Menéndez Pelayo no dejan pasar la obra y reconocen en ella la perduración de lo español en la campaña argentina, pero el redescubrimiento desde un ángulo culto se le debe a Leopoldo Lugones y a Ricardo Rojas. El primero, a partir de una serie de conferencias pronunciadas en 1913 y publicadas en 1916 bajo el título de *El Payador*, incorpora el poema a la literatura oficial argentina descubriéndole caracteres de epopeya fundacional de nuestra nacionalidad. De hecho, a partir de la obra de Lugones es que comienza la penetración del poema en los círculos cultos (popularmente estaba ya sin duda incorporado) y la diversificación del tratamiento crítico. Por de pronto, se plantea el problema del texto, del cual hemos ya hablado; luego aparecen las diversas interpretaciones. Vamos a enumerar las más importantes.

1. — Tiscornia, en la edición de 1925 y en *La lengua de Martín Fierro* (1930), se interna por el camino filosófico y trata de discernir los menores detalles conceptuales y reales contenidos en el poema.
2. — Rodolfo Senet (*La psicología gauchesca en el Martín Fierro*, Gleizer, 1927) maneja elementos positivistas y de un cientificismo ingenuo para considerar el poema; así, por ejemplo, destaca que el poeta acierta cuando al referirse a un animal coincide con la descripción zoológica.
3. — Carlos Alberto Leumann, en la



Ezequiel Martínez Estrada



Ricardo Rojas



Jorge Luis Borges

edición de 1945 y en El poeta creador, así como en Literatura gauchesca y poesía gaucha (1951) afirma que existe un mundo "gaucho" que se expresa directamente y que Hernández fue su vocero, no "gauchesco", término que indica imitación y deformación.

4. — Jorge Luis Borges, en un artículo publicado en Discusión (1932), luego en "Aspectos de la literatura gauchesca", Número, 1950, y también en Martín Fierro (1953), así como en el prólogo a Poesía Gauchesca, Fondo de Cultura Económica, 1955, hace un tratamiento puramente literario del poema; sostiene una tesis famosa: que el Martín Fierro es una novela.

5. — Ezequiel Martínez Estrada, en Muerte y transfiguración de Martín Fierro (1948), penetra en el autor a través de sus criaturas, y formula o describe relaciones crípticas apoyándose en elementos del psicoanálisis.

6. — Carlos Astrada, en El mito gaucho (1948) hace un ensayo de interpretación argentina a través del poema.

7. — Angel Azeves, en La elaboración literaria del Martín Fierro (1960) examina las relaciones del poema con el folklore y con la literatura de su tiempo, el romanticismo argentino y el español.

8. — Julio Mafud, en Contenido social del "Martín Fierro" (1961), siguiendo las huellas de Martínez Estrada, traza un esquema del mundo social contenido en el poema.

9. — También pueden consultarse las obras generales, Ricardo Rojas, Los Gauchescos en su Historia de la Literatura Argentina, y Angel J. Battistessa, en la Historia de la Literatura Argentina, dirigida por Rafael Alberto Arrieta, tomo III. En resumen, una conclusión se impone: probablemente el Martín Fierro sea la obra argentina que más ha exigido y obtenido de la crítica nacional.

La particular energía expresiva del Martín Fierro, su aceptación por todos los niveles sociales del país, el hecho de que sea nuestro libro más comentado y editado, no bastan para explicar una obra tan rica y significativa, que seguirá recibiendo las interpretaciones más disímiles.



Ilustración para la primera edición (1879) de *La vuelta de Martín Fierro*

lo, / Dando fin a su argumento; / Y de un golpe, al estruendo / Lo hizo astillas contra el suelo). De ahí hasta el final, la historia de Fierro se objetiva, se clarifica el sentido ejemplificador perseguido (que no podía haber asumido Fierro, tan metido en su situación): Pero ponga su esperanza / En el Dios que lo formó. / Y aquí me despido yo, / Que he relatao a mi modo / MALES QUE NOCEN TODOS / PERO QUE NAI-DES CANTO. Parece evidente que el poeta empezó por identificarse con su personaje y que no sintió la necesidad de mirarlo, de tratarlo desde afuera, de modo que la aparición del narrador en tercera persona es algo de último momento, sirve para concluir la historia. La aparición de Cruz no modifica el esquema al principio, pues su historia es retransmitida por Fierro (*Yo me voy, la dije, amigo*) pero al final se torna diálogo, con la última intervención de Fierro que se dirige a él y no más al público. La conclusión que se puede sacar se liga a lo que queda dicho respecto del carácter formal de las dos partes. Hay una especie de repetismo constructivo que favorece la afectividad, la necesidad de expresión, la fusión, en la *Ida*. En cambio, en la *Vuelta*, después del largo relato de Fierro, hecho en primera persona, interviene otros cantores que no se dirigen estrictamente a él sino al público al que él se dirigió; cuentan sus historias los hijos y luego reaparece un relator que presenta a Picardía quien, como los anteriores, narra su historia. Cuando termina retoma el relator en tercera persona que, esta vez, presenta al Moreno, quien sostiene con Fierro una payada; prácticamente no hay historia sino puro diálogo resuelto de la manera folklórica tradicional, al concluir el relator vuelve a hacerse cargo del relato e, incluso, presenta la intervención final de Fierro: *En aquella soledá / Martín Fierro, con prudencia, / A sus hijos y al de Cruz*

/ Les habló de esa manera: El canto 33, último, está a cargo del relator, el cual, según declara, ha tramado toda la historia (*Y ya dejó el estruendo / Con que he divertido a ustedes. / Todos conocerlo pueden / Que tuve costancia suma: / Este es un botón de pluma / Que no hay quien lo desenriede.*) y asume la responsabilidad plena de ser cantor: *Más naides se crea ofendido / Pues a ninguno incomodo; Y si canto de este modo / Por encontrarlo oportuno / NO ES PARA MAL DE NINGUNO / SINO PARA BIEN DE TODOS.* Esto significa, en primer lugar, una conciencia de construcción artística, una cierta estructura reflexiva, una cierta organicidad y, por lo tanto, cierta distancia respecto de los personajes, una separación entre el cantor y los protagonistas.

El público: La posición de los narradores se liga, naturalmente, al público al que se dirigen y el público les es correlativo. Ya dijimos que en la *Ida* el narrador en primera persona implica fusión. Esto significa que al no haber distancia entre Autor y Protagonista, no hay tampoco distancia con el público, es decir que hay un propósito no formulado, desde luego, de identificación corroborado por las pocas referencias concretas que se hacen: v. 103: *Sepan cuantos escuchan*, o bien v. 109: *Y atiendan la relación*, o bien v. 79: *Soy gaucha y entiendanlo*. El público resulta genérico, es la opinión, un "ustedes" que no son los gauchos ni nadie sino algo más amplio, la humanidad abstracta pero el único resonador adecuado a problemas tan terribles, a situaciones tan desesperadas. Todas las otras referencias son corroborativas: v. 625: *Del sueldo nada les cuento*; o bien v. 1687: *Amigazo, pa sufrir, oscilación entre alguien que escucha y alguien que está más allá, pero que no es precisado nunca. A generalidad de la historia, a falta de construcción, se corresponde generalidad del pú-*

El lenguaje gauchesco en el Martín Fierro

La relación del Martín Fierro con la poesía gauchesca está dada concretamente por el empleo de ciertos procedimientos específicos que se insertan en una estructura expresiva corriente, vinculada a la época y a la cultura en que vivió y se formó el autor. ¿Cuáles son esos procedimientos?

1. — Ritmo de canto o de copla dado por el empleo predominante del verso octosilabo, en estrofas de seis versos. Esta forma métrica y estrófica es tradicional y en su forma originaria (la décima) tiene uso folklórico en la payada.
 2. — Vocabulario gauchesco que se organiza por los siguientes canales:
 - a — el arcaísmo (dende por desde, etc.)
 - b — los cambios acentuales (ráiz por raíz, veía por veía, etc.)
 - c — los cambios fonéticos (dijusto por disgusto, inoro por ignoro.)
 - d — la grafía fonética (güeya por huella, etc.)
 - e — vulgarismos (culandrería por curandera.)
- Si bien éstos son en general los caminos seguidos para obtener las mayores peculiaridades gauchescas, con sus variantes (ver la edición anotada de Walter Rela, editorial Síntesis, Montevideo, Uruguay, pág. 235 y sig.) no configuran reglas fijas y constantes, pues el poeta los somete a las exigencias de la rima y del metro (ver Rodolfo Senete, *La psicología gauchesca en el Martín Fierro*, Gleizer, 1927); esto ocurre con los finales en "ado" (o sea "ao" en gauchesco), con preposiciones como "para" ("pa" en gauchesco), con arcaísmos como "mesmo", desdeñados por la exigencia de la rima: "Porque recibí en mi mismo / Con el agua del bautismo / La facultá para el canto".
3. — Voces americanas y camperas, de origen rústico y que designan

seres, objetos o tareas específicas del campo: "Chajá", "Mate", "Chaguarazo", etc.

4 – Tono sentencioso, característico del modo de expresarse del gaucho, según lo informa el propio Hernández en el Prólogo a la Vuelta, donde dice que el gaucho se expresa por medio de metáforas y comparaciones. A esta estructura tonal debe agregársele los juegos de palabras, del tipo "Por... rudo que sea el hombre" y los refranes de origen hispánico, o folklórico, o creados por Hernández.

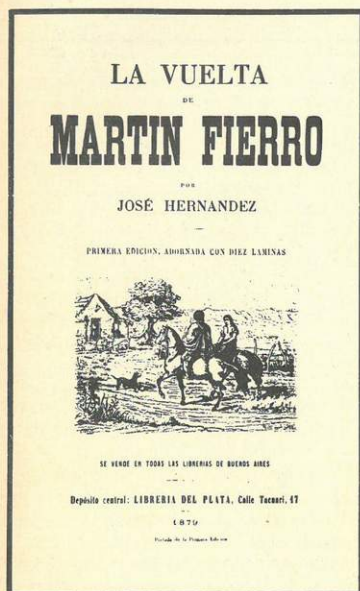
5. – Alusiones a un ámbito, sin que eso se traduzca en voces específicas, tal como sucede con las imágenes referidas a animales:

"como potrillito zarco".

blico. En cambio, en la *Vuelta*, el público se ha concretado: *Concluyo esta relación; / Ya no puedo continuar; / Permítanme descansar; / Están mis hijos presentes, / Y yo ansioso porque cuenten / Lo que tengan que contar*, son los hijos, aparte del auditorio, que esta vez es real, tal como se muestra en el relato del Hijo Segundo cuando *Uno que estaba en la puerta / Le pegó el grito ahí nomás; / Tabernáculo... qué bruto! / Un tubérculo dirás*. Es el famoso *güey corneta* cuya presencia supone la de otros que pueden intervenir del mismo modo que él. Pero esto tampoco es del todo claro pues el "güey" es público de Fierro y sus hijos que, en conjunto, constituyen la materia del relato del Cantor que al final va a dar la moraleja. Pero relativo y todo como público concreto indica una tendencia, algo que el cantor también asume cuando en el canto 33 vocativiza con más frecuencia que en ninguna parte *¡Es alvierto solamente; Y ya dejo el instrumento / Con que he divertido a ustedes; Pero diré, por si acaso, / Pa que me entiendan los criollos; Así, pues, entiendanme; Permítanme descansar, / ¡Pues he trabajado tanto!; Y guarden estas palabras / Que las digo al terminar; Tengaló todos por cierto*. Entendemos que al hacer acudir a los hijos y al presentar de este modo un público más concreto, toda la historia se hace paradigmática y se circunscribe, es casi la historia de una familia, compuesta de los "casos" que les ocurrieron a cada uno de sus miembros. En conclusión: que si nos atenemos a la construcción general, al narrador y al público, advertimos que existen diferencias entre *Ida* y *Vuelta*, cuyo sentido se irá precisando al examinar los otros dos puntos críticos que restan.

Alcances dramáticos y descripciones: Vemos que lo que se nos cuenta posee cierto carácter dramático, ya sea porque tiene movimiento escénico, ya

porque los movimientos son situaciones desgarradas o "tristes" en sí. Este movimiento dramático está circundado por presentaciones que son descripciones o explicaciones. Estos tres elementos aparecen entramados, enredados a veces, y otras aparecen diferenciados; en este último caso, se produce un pasaje de uno a otro por medio de algún elemento transicional; mejor dicho, de situación dramática a situación dramática hay una transición bien marcada. Vamos a hablar de cada uno de estos elementos. Lo dramático ya está dicho en qué consiste: movimiento y situación. Para intensificar este carácter, Hernández recurre a ciertos procedimientos poéticos, especialmente la enumeración y la insistencia: I, v. 1077: *Ni ramada ande ganarse / Ni rincón ande meterse / Ni camisa que ponerse / Ni poncho con que taparse*; I, v. 2010: *Nido, ni rancho, ni asiento*; I, v. 2073: *Nunca nos ha de faltar / Ni un güen pingó para fuir / Ni un pajal ande dormir, / Ni un matambre que ensartar*. Enumeraciones negativas que se cargan de afectividad, como toda acumulación de carencias. I, v. 1093: *A naides le debo nada / Ni pido cuartel ni doy*. Toda esta afectividad basada en la carencia es muy profunda, añade a una cultura, a un mundo de sobrevivencia, de orgullo y de incapacidad. *Ni un palo donde rascarme / Ni un árbol que me cubije*. Ahora bien, en *La Vuelta*, la repetición no es creadora, no trae imágenes nuevas sino que se limita a recuperar las de la *Ida*. Dice el Hijo Mayor: *Ni ramada ande ganarnos / Ni rincón ande meternos / Ni camisa que ponernos / Ni poncho con qué taparnos*. Es decir, ha habido una especie de recorrida para que la historia no quede trunca; de ahí un efecto de construcción que corrobora todo lo dicho anteriormente. De todos modos, los arranques líricos no quedan ahí. En ocasiones la intensificación es resultado de la ironía que,



Portada de la primera edición de La vuelta de Martín Fierro.

a su vez, resulta de una reflexión muy inmediata, un fogonazo; la ironía es alejamiento pero descubrimiento de un valor; I, v. 1281: *Ah ¡pobre! si el mismo créiba / Que la vida le sobra. / Ninguno diría que andaba / Aguaitandoló la muerte.* Pero de otra clase son las reflexiones que demoran la acción. Son aquéllas por las cuales se tiende un puente a la conciencia del autor (*yo no sé por qué el Gobierno*, en medio de un relato que procede de la interioridad del personaje) o se muestra la alienación del personaje. (Después de la muerte del terne, que se liquida en pocos versos, Martín Fierro considera que es víctima del destino, se deja arrastrar por él desdoblándose y contemplándose, proyectándose fuera de sí, en lo colectivo: *Monté y me encomendé a Dios / Rumiando para otro pago / Que el gaucho que llaman vago / No puede tener querencia, / Y así de estrago en estrago, / Vive llorando la ausencia*). Ahora bien, en *La Vuelta*, esa tendencia a la reflexión tiene otro carácter, empírico digamos: *Se debe ser precavido / Cuando el indio se agazape* o bien, en la conciencia del personaje, tiende a justificarlo: *Aunque si yo lo maté / Mucha culpa tuvo el negro. / Estuve un poco imprudente, / Puede ser, yo lo confieso, / Pero él me precipitó / Porque me cortó primero. / Y a más me cortó en la cara, / Que es un asunto muy serio*, o bien, tiende a simplificar y a quitar dramatismo: *Me acerqué a algunas estancias / Por saber algo de cierto, / Creyendo que en tantos años / Esto se hubiera compuesto; / Pero cuanto saqué en limpio / Fue que estábamos lo mismo.* Ahora bien, más importante todavía es lo descriptivo que suele ser el canal por el cual se desliza la transición entre una situación dramática y otra. Al comienzo del poema (*Ida*) las descripciones no tienen sentido informativo sino que sirven para conducir a lo dramático. Por ejemplo la

Las ediciones del Martín Fierro

La primera parte del poema *El gaucho Martín Fierro* apareció en 1872, editada por la Imprenta La Pampa, de Buenos Aires; la segunda, *La vuelta de Martín Fierro*, en 1879, editada por la Librería del Plata, también de Buenos Aires. Ambas primeras ediciones fueron precarias técnicamente, y salieron con muchos errores que Hernández no pudo o no supo corregir sino a medias. Esto ha hecho que las ediciones posteriores trajeran variantes que a veces complicaban la comprensión de pasajes. Azeves (La elaboración literaria del Martín Fierro) señala que en 1872, el verso 2.276 dice "Pa no volverla a templar" y en 1878 aparece como "Pa no volverme a tentar", enmienda hecha por el poeta teniendo en cuenta la referencia del verso 122 de *La Vuelta*. En la Biblioteca Nacional de Buenos Aires hay un ejemplar de 1872, dedicado a Mariano Pelliza y corregido por el autor, pero de manera muy deficiente, tal como se puede comprobar examinando ediciones posteriores realizadas en vida del autor y bajo su supervisión. En cuanto a estas últimas, en el prólogo a la primera edición de *La vuelta de Martín Fierro*, titulado *Cuatro palabras de conversación con los lectores*, Hernández dice que "en seis años se han repetido once ediciones con un total de cuarenta y ocho mil ejemplares". En cuanto a la primera de *La Vuelta* era de veinte mil divididos en cinco ediciones de cuatro mil cada una. Cotejando la primera edición de *El gaucho* con la primera de *La Vuelta* se advierte un cambio, una preocupación editorial que antes no existió: mientras *El gaucho* es un modestísimo folleto, *La Vuelta* se imprime en el "acreditado Establecimiento Tipográfico del señor Coni" y lleva diez litografías realizadas por "D. Carlos Clerice,

artista compatriota". Esta diferencia no será la única entre ambas partes, pero no por ello deja de ser significativa.

Como se ha dicho, en 1878 aparece la edición Nº 11, con versos rehechos, lo cual vuelve a ocurrir en 1884, 12ª y última revisada por el autor, pero sin sentar un criterio absoluto acerca de muchos problemas ortográficos. A partir de entonces, las ediciones se multiplican hasta que estudiosos de este siglo se abocan al problema de preparar un texto definitivo. En ese sentido deben citarse la edición de Eleuterio Tiscornia, de 1925; la de Santiago Lugones, de 1926, y la de Carlos Alberto Leumann, de 1945, que manejó, para la Vuelta, los manuscritos originales. Con posterioridad a estos trabajos críticos, ningún editor responsable se ha seguido guiando por el viejo y mecánico criterio de reproducir sin crítica. Esas ediciones son valiosas, por otra parte, porque traen notas que facilitan la comprensión de pasajes oscuros o, por lo menos, los ubican aunque pueda discreparse con la interpretación. Queda dicho que las ediciones del Martín Fierro son incontables, así como la cantidad de ejemplares puestos en circulación hasta la fecha. Baste decir que, inicialmente, se vendía sólo en las pulperías y llegaba a ellas junto con las mercancías de consumo.

famosa de la Edad de Oro o de las tareas rurales (*Aquello no era trabajo / más bien era un junción*) son contrastantes respecto de la violencia caída en cuyo relato se va a internar en seguida: felicidad pasada frente a desgracia presente, que es lo que más energías dramáticas va a demandar; y las descripciones que no cumplen esa función tampoco son ambientales sino de intensificación, como por ejemplo lo que se refiere a conductas (I, v. 817: *Yo he visto en esa milonga / Muchos jefes con estancia / Y pioneros en abundancia, / Y majadas y rodeos; / He visto negocios feos, / A pesar de mi ignorancia; o bien v. 806: Aquello era ratonera / En que solo gana el fuerte; / Era jugar a la suerte / Con una taba culera*), o sea elementos indispensables para enmarcar la historia no desde el punto de vista pictórico sino de sentido: de ahí la extraordinaria fuerza concentrada que se maneja así porque se está en actitud desafiante, porque es un mensaje cuya intensidad no se puede ni se quiere contener y que, por el contrario, se quiere hacer desbordar sobre ese público genérico capaz de sentirlo. En la *Vuelta*, existe el mismo tipo de descripciones pero un poco como digresiones, como manifestaciones de la conciencia del autor respecto a lo que su público puede no conocer, por ejemplo lo relativo al indio, lo característico del desierto, el caballo pampa (respecto de este último es notable lo digresivo; Martín Fierro acaba de matar al indio después de ardua lucha, de inmediato procede a enterrar al hijito de la cautiva y una sextina después, se pone a hablar del caballo propio y de los de los indios: *El pampa educa al caballo / Como para un entrevero. / Como rayo es de ligero / En cuanto el indio lo toca; / Y, como trompo en la boca, / Da gieltas sobre de un cuero*); en esas digresiones pone mucho énfasis aunque con ellas quiebre

el hilo dramático; sin duda siente que su público necesita información o, más bien, porque después de proponerse escribir *La Vuelta* el público es otro, un público que ignora lo que sabía o no importaba que supiera el de la *Ida*. Los siete años, evidentemente, se han traducido en estructuras formales. Lo mismo puede observarse en otros pasajes, más ricos todavía: *Pero si yo no me engaño / Concluyó ese vandalaje / Y esos bárbaros salvajes / No podrán hacer más daño. / Las tribus están deshechas; / Los caciques más altivos / Están muertos o cautivos, / Privados de toda esperanza, / Y de la chusma de lanza / Ya muy pocos quedan vivos*, que sirven para justificar todos los cambios de actitud que respira ya Martín Fierro y que lo diferencian notablemente del que se fue a los nIdios. (V, v. 2451: *Al fin de tanto rodar / Me he decidido a venir, / A ver si puedo vivir / Y me dejan trabajar*, conceptos reiteradamente expuestos en la *Vuelta*. Incluso, y para mayor abundancia también carácter de descripciones que sirven de transición las referencias a animales que, por supuesto, tienen una base rural pero tampoco pueden ocultar su carácter de mediatizadoras, de entrecortadoras de lo dramático hacia lo sentencioso, vale decir lo ético-moral. Y todo en las significaciones que se desprenden de este elemento dramático y descriptivo nos conducen a lo ético-moral: mientras en la *Ida* construcción, narrador, público y relación entre dramática, reflexión y descripción nos llevan a una idea del poema como espontánea descarga afectiva, muy agresiva y universalista, anti-social en relación con la sociedad causante de aquello contra lo cual se reacciona, en *La Vuelta*, los mismos elementos configuran un cambio radical, un poema construido, mentalizado, en el cual lo ético es ya lo que antes se combatía y se da ahora como prenda

de reconciliación. Desde esta perspectiva, la actitud de Fierro es una actitud humillada, de vencido que admite las leyes del vencedor. Fuera de este contexto, pero probatoriamente, adquiere valor simbólico la lucha contra el indio, en la famosa escena de la Cautiva: toda la vivacidad del combate está puesta al servicio del rescate simbólico de Martín Fierro, o sea que al enfrentar al indio por un sentimiento de solidaridad humana toma partido por la civilización, la misma que antes lo empujó a los indios. La lucha es tan decisiva que después, evidentemente, ya no podrá seguir viendo las cosas como antes; además, en la conciencia de Martín Fierro este crimen borra los anteriores. Pues si aquellos fueron cometidos por un resentimiento entonces justificable, éste de ahora los borra, los diluye y hace visible el infierno anterior: "Besé esta tierra bendita / Que ya no pisa el salvaje".

Lo novelístico: Aparte de las consideraciones de la crítica acerca de si *Martín Fierro* es o no puede ser una novela, se advierten ciertos momentos típicamente narrativos, propios de la novela contemporánea a Hernández. Por ejemplo, la relación argumental entre situación y situación, con cierta innegable causalidad: al volver del fortín se encuentra con las ruinas de su vida y se hace gaucho malo y luego mata y se defiende y huye como gaucho malo; en el relato del Hijo Segundo la relación entre la forma de ser del Viejo Viscacha y los bienes del perjudicado. Además, y esto es todavía más importante, la tendencia a cerrar nudos, a provocar reencuentros de personajes para completar situaciones. Casi toda la *Vuelta* cumple con este objetivo. Dentro de lo que hemos venido diciendo de la *Vuelta*, concurre a esta finalidad la idea misma de escribir esta *Segunda Parte* y todos los atributos que le hemos venido señalando, especialmente su carácter de propuesta. Re-



Indios pampas (acuarela de C. E. Pellegrini)

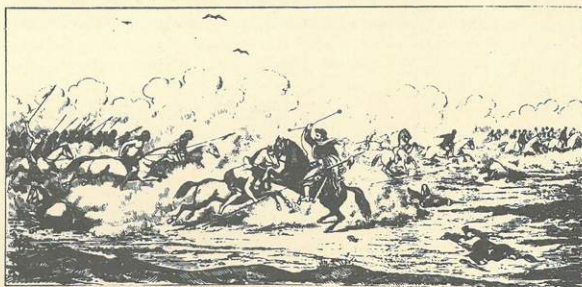


Ilustración para la undécima edición de El gaucho Martín Fierro (1878)

Se ha dicho muchas veces que el Martín Fierro no solo toma elementos del folklore, sino que se apropia de ellos y los recrea hasta el punto de que no se puede afirmar, en una estimación de conjunto, qué es lo que ha tomado del folklore y qué es lo que le proporciona.



“El viejo Vizcacha” (ilustración para la primera edición de *La vuelta de Martín Fierro*)

forzando este concepto hay que aludir a todo lo que en la *Vuelta* alude o tiene en cuenta de la *Ida*, lo cual implica, ciertamente, un recorrido argumental para no dejar nada suelto. En la *Vuelta* se retoman versos de la *Ida* ya sea para aclararlos, ya para establecer una continuidad o una ilación: I, v. 2275: *Ruempo, dijo, la guitarra* y en V, v. 2437: *Aunque rompí el estrumento* (evidentemente advirtió que daba por sentado el uso sin restituir la continuidad); I, v. 1623: *Y dijo: —¡Cruz no consiente / Que se cometa el delito / De matar así a un valiente!* Y II, v. 5873: *Había jugado la vida / Por defender a un valiente* (Picardía). No hay que creer que esto sea mucho más que una tenue intención estructural: de este modo, sorprende que Fierro no celebre explícitamente el encuentro con Picardía que se presenta sin embargo inesperadamente. Por lo tanto, no hay que entender lo novelístico en un sentido naturalista sino en tanto ese impulso, que se puede mostrar, revela algunos sentidos de la obra. Así, por ejemplo, el vaivén que se establece entre lo colectivo y lo individual. El drama que cuenta Martín Fierro en la *Ida* es ejemplar: es la expresión personalizada de lo que le ocurre históricamente a un grupo. El gran hallazgo de Hernández es que dentro de esos términos logra un efecto narrativo considerable y un efecto lírico-dramático intenso. Pero de pronto irrumpe Cruz y cuenta una historia que en el fondo es una tradicional historia de amores despechados de traiciones, etcétera, es decir, una historia individual en la cual la causalidad social actúa pero no más que en cualquier historia similar. Después del relato de Cruz, Fierro languidece, es como si abandonara la situación protagónica para pasar a un segundo y pálido término que se continúa en la *Vuelta*: lo que Cruz significaba como forma tradi-

cional de narrar se apodera de Hernández y lo lleva, por una parte a que Fierro se le identifique o por lo menos lo tenga apareado (Fierro se acuerda de su mujer, que era una sombra, v. 2506 y 2613) pues ya no hace nada sin referirlo al compañero y, por otra, a que conciba toda la *Vuelta* en el sentido de las historias individuales, como la de Cruz, incluso la de Fierro, sin contar la del Hijo Mayor, la del Hijo Segundo con ese ser tan peculiar que es Viscacha, la de Picardía, historias todas en que el anecdótico es siempre algo menos que colectivo, casi puramente individual. Es decir que la aparición de Cruz quita consistencia a la personalidad de personajes de Fierro, y modifica todo el criterio del relato: es como si el prejuicio del naturalismo lo hubiera presionado obligándolo a empobrecer la estructura y, por lo tanto, el sentido; pues esta oscilación se agrega a las anteriores conclusiones en el estudio de la estructura en cuanto a los cambios de fondo que implica la *Vuelta* respecto de la *Ida*.

Relación vida-obra. — Si relacionamos toda estas conclusiones con la biografía de Hernández, podemos vincular los cambios que se producen en las dos partes del poema con los que él mismo experimentó en su vida política, desde 1872 hasta 1879, especialmente a partir de la oportunidad de reconciliación que brinda Avellaneda y que consolida Roca. Reconciliación que se constituye sobre las cenizas del federalismo liquidado, y en torno a un ideario liberal potentísimo que arrasa con todas las viejas categorías políticas. Hernández acepta esta derrota y acepta las pautas y valores de los vencedores. Y la segunda parte del poema lo expresa, consagrando, además, la liquidación total y definitiva del gaucho, símbolo del partido perdido. Algunos sostienen (Rodríguez Molas, *Hernández*,

discípulo de Sarmiento, Revista Universidad del Litoral, Nº 59) que Hernández siempre fue liberal y que no hubo tal derrota sino un reencuentro; pensamos que este juicio es en exceso ideológico; es decir, que se podía ser antiporteño y liberal y que lo que se perseguía no era la derrota del liberalismo sino de Buenos Aires, y que la aceptación es triunfo de éste y no del liberalismo.

Que Hernández tradujo a términos poéticos su aceptación del nuevo sistema triunfante en el país se advierte, además del análisis estructural, directamente en los temas que va tratando. Si hacemos un inventario de todos ellos veremos que muchos son tópicos de la gauchesca, el tema del canto, el de la pulpería, de la "desgracia", del baile, de la injusticia de la autoridad; otros van surgiendo en la *Ida* pero no tienen desarrollo tales como el de los indios y el del abuso o la violencia. Desde luego que entre unos y otros, dejando muchos otros de lado, se encarna la historia y se establecen los nexos con la realidad; la crítica política, social y humana se hace a través de los temas y por medio de ellos. Algunos de estos temas anunciados y no desarrollados son retomados en la *Vuelta*. Tal dimensión le da al tema de los indios que la observación que hace Borges al detallismo de Ascasubi recae aquí sobre Hernández. Ascasubi detallaba al gaucho con minucia, seguramente porque el público no lo conocía; Hernández da por supuestas muchas cosas porque escribe para cualquiera y no tiene nada que informar sobre lo que no es de ningún modo pintoresco. Los indios, por otra parte, eran conocidos por los gauchos; ¿entonces para quién los describe? Los describe tanto, como salvajes, cosificándolos, a la manera de Echeverría, para un público atento a la extinción del indio, hace casi periodismo en un momento en que no se habla de otra

JOSÉ HERNÁNDEZ

MARTÍN FIERRO

THE ARGENTINE GAUCHO EPIC

Translated Into English Prose with
Introduction and Notes
by

HENRY ALFRED HOLMES



HISPANIC INSTITUTE
IN THE UNITED STATES
NEW YORK, 1948

Portada de una versión inglesa del
Martín Fierro publicada en Nueva York

ՄԱՐԹԻՆ ՖԻԵՐՈ ԿԱԻՉՈՆ

Ե Ի

ՄԱՐԹԻՆ ՖԻԵՐՈՅԻ ՎԵՐԱԿԱՐՁԸ

ՀԵՂ. ԽՈՍԷ ԷՆՐԻՍՏԵՍ

ԲԱՐԳՄԱՆԻՆԻ ՀԱՅԵՐԵՆԻ

ՄԻՍԱԿ ԳԱՐԱՅԱՆՆ

☆

EL GAUCHO MARTIN FIERRO

Y

LA VUELTA DE MARTIN FIERRO

JOSE HERNANDEZ

TRADUCIDO AL ARMENIO POR
SISSAG KALAIDJIAN

Portada de la versión armenia del
Martín Fierro (1965)

EL GAUCHO MARTÍN FIERRO

POR
JOSE HERNANDEZ

DECIMA QUINTA EDICION

Con un total de 64.000 ejemplares, equivalente a 64 ediciones de 1000 ejemplares cada una
DESDE 1872 HASTA 1894

PRECEDIDA DE VARIOS JUICIOS CRITICOS
Y ADORNADA CON CINCO LAMINAS Y EL RETRATO DEL AUTOR



CASA EDITORA Y DEPÓSITO GENERAL
LIBRERIA "MARTIN FIERRO"—147, BOLIVAR, 147

1894

Portada de la decimaquinta edición de
El gaucho Martín Fierro

cosa, en vísperas de la expedición de Roca, que acabará con ellos. Por lo mismo, llevado por el tema, retoma la cuestión tradicional de las cautivas, de preclaro antecedente romántico. Vemos, pues, en qué se inserta este tema. A ello hay que agregar algunas cosas más, temas nuevos y nuevas versiones de temas ya tratados. Entre los primeros mencionemos el tema de la "enmienda" asumido por Picardía (II, v. 5881: "*Yo juré tener enmienda / Y lo conseguí de veras.*") que se liga al tema de la enseñanza por la experiencia dolorosa: II, v. 4389: *Y si atienden mis palabras / No habrá calabozos llenos / Manejense como güenos*, dice el Hijo Mayor y Picardía más tarde corrobora: II, v. 5531: *Más cuesta aprender un vicio / Que aprender a trabajar*. La relación se establece, naturalmente, en el campo de la ética. Entre los otros, lo relativo a la injusticia de los poderosos se torna en queja por el rigor. Desde luego, el tema de la libertad, enunciado esplendorosamente en la *Ida* (v. 991: *Me parece el campo orégano / Dende que libre me veo; / Donde me lleva el deseo, / Allí mis pasos dirijo*) desaparece por completo y es reemplazado, en general, por una moral de obediencia. Para coronar este efecto nada hay más elocuente que comparar los consejos de Viscacha con los de Fierro. Incluso que Fierro los dé parece algo impuesto, algo fuera de toda lógica; da más bien la impresión de que necesita contrarrestar una imagen que trae demasiados recuerdos de una situación de fondo. Leopoldo Marechal ha dicho que la de Viscacha es una torpe filosofía de vencido, cazarra adaptación al estilo invasor, y es cierto; pero es la sincera expresión de una realidad. Fierro, en cambio, cuya derrota está dada por la dispersión y la anulación, parece actuar por encima de lo que hay en él de vencido y por su boca pasan

palabras que parecen dictadas por la que antes condenaba y que lo llevó a la desesperación. En suma, pues, que estructura y temas nos muestran el sentido del cambio operado en el buena voluntad, por un pensamiento poema, es decir, los años transcurridos y la evolución del pensamiento del autor, así como lo que en el país mismo sucedió en ese período.

Actualidad del Martín Fierro. —

Quedaría por determinar si todo esto no se refiere exclusivamente al gaucho, o sea si no es solo obra creada que no contamina el pensamiento del autor. Aparte de que ninguna obra puede carecer del pensamiento de quien la engendra, los paralelismos son demasiado nítidos para permitir escisiones. Hay un argumento final: a José Hernández se lo apodó Martín Fierro. Cuando murió, un periódico escribió: "Ha muerto el senador Martín Fierro". Se lo identificó y se identificó con su personaje. El pasaje de sus ideas y su estado de ánimo al personaje es absolutamente comprensible y posible.

Precisamente, porque refleja con tanta sutileza y profundidad una situación tan compleja y de tantos planos, el poema tiene tal grandeza, aun en sus defectos: es un mundo el que se presenta y, más allá de su circunstancia temporal, en la medida en que existen ciertas constantes, todavía da lecciones e inspira.

Ya se ha hecho referencia, en este trabajo, a la trascendencia poética, y lo que ésta proyecta sobre nosotros. Dijimos que para apreciarla en su justo valor había que estudiar el poema en su circunstancia. Lo hemos hecho a través de la estructura interna y los temas. Tendríamos ahora dos problemas o dos caminos: ver si las significaciones que se desprenden de su forma tienen todavía resonancia para nosotros, o bien si el mundo que

se nos presenta es hueco y lo que nos importa es una verdad poética también por encima de nuestro mundo. Parece evidente que si siguiéramos el primer camino tendríamos que aceptar el poema como puramente indicativo (nos estaría diciendo ya que lo que dio lugar a las respuestas de Hernández no se ha modificado —tesis insostenible—, puesto que existirían ciertas esencias que el poema presentaría, esencias atemporales, inmodificables), es decir que solo nos apoyaríamos en el sentido. Si, en cambio, siguiéramos solo el segundo, tendríamos que hacer una apreciación estética que sería muy controvertible e irregular ya que sus valores estéticos no son puramente expresivos sino que están muy condicionados por los significados. Sin duda, y sin llegar a una actitud ecléctica, lo que corresponde es algo diferente: por una parte, un crédito dado a la expresión entendida como síntesis de hallazgo de dicción y carga de sentido, y por la otra un reconocimiento de esa expresión y ese sentido como inherentes a una categoría que todavía no nos resulta clara sino problematizante, y cuyo enigma trata nuestra cultura de resolver: el de nuestra forma de ser nacional, el de nuestra nacionalidad, el de nuestra nación. Y si el poema llega a la universalidad que ha tocado (gracias por cierto a su explosiva sabiduría, a la profundidad de su síntesis de experiencia criolla y capacidad de objetivarla, a su por momentos inigualable densidad lírica) se debe fundamentalmente a que propone un encuentro nacional no entendido como afirmación de esencias sino como orgullosa aceptación de límites, con todas las contradicciones que todo ello pueda implicar. En ese sentido, la *Vuelta* se integra con la *Ida*, y en conjunto proveen esa imagen: no es de ningún modo necesario que un poema sea intachable para suscitar, ordenar y proponer algún tipo de verdad, entrañablemente compatible.



José J. Podestá, en "Martín Fierro"

Bibliografía Básica

Biografías de José Hernández.

Rafael Hernández, *Pehuajó: nomenclatura de las calles. Breve noticia sobre los poetas que en ellas se conmemoran*, Buenos Aires, 1896. Las biografías posteriores avanzan, solamente, en cuanto manejan documentos de hallazgo reciente o interpretaciones más sagaces.

Manuel Cálvez, *José Hernández*, Buenos Aires, 1945.

Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y Transfiguración de Martín Fierro*, 1948.

Fermin Chávez, *José Hernández, periodista, político y poeta*, Buenos Aires, 1959.

Carlos Alberto Leumann, *El poeta creador*, Estrada, Buenos Aires, 1945.

Pedro de Paoli, *Los motivos del Martín Fierro en la vida de José Hernández*, Buenos Aires, 1957.

José Roberto del Río, *El autor del "Martín Fierro": José Hernández, una vida patriótica y abnegada*, Buenos Aires, 1948.

La filología gauchesca. Obras explicativas del Martín Fierro desde el punto de vista de la expresión.

Francisco Isidro Castro, *Vocabulario y Frases de "Martín Fierro"*, Buenos Aires, 1957.

Amaro Villanueva, *Crítica y Pico: plana de Hernández*, Santa Fe, 1945.

Eleuterio Tiscornia, *La lengua de "Martín Fierro"*, Buenos Aires, 1930.

Daniel Granada, *Vocabulario rioplatense razonado*, Montevideo, 1957.

Pedro Inchauspe, *Diccionario del Martín Fierro*, Buenos Aires, 1955.

Ismael Moya, *Refranero*, Buenos Aires, 1944.

Tito Saubidet, *Vocabulario y refranero criollo*, Buenos Aires, 1943.

Obras de José Hernández (Según bibliografía de Horacio J. Becco).

Rasgos biográficos del general Angel V. Peñaloza; colección de artículos publicados en *El Argentino*, Paraná, 1863.

El gaucho Martín Fierro. (Contiene al final una interesante memoria sobre el Camino Trasadino), Buenos Aires, 1872.

Vida del Chacho; rasgos biográficos del general D. Angel V. Peñaloza, Buenos Aires, A. de Ponte, 1875.

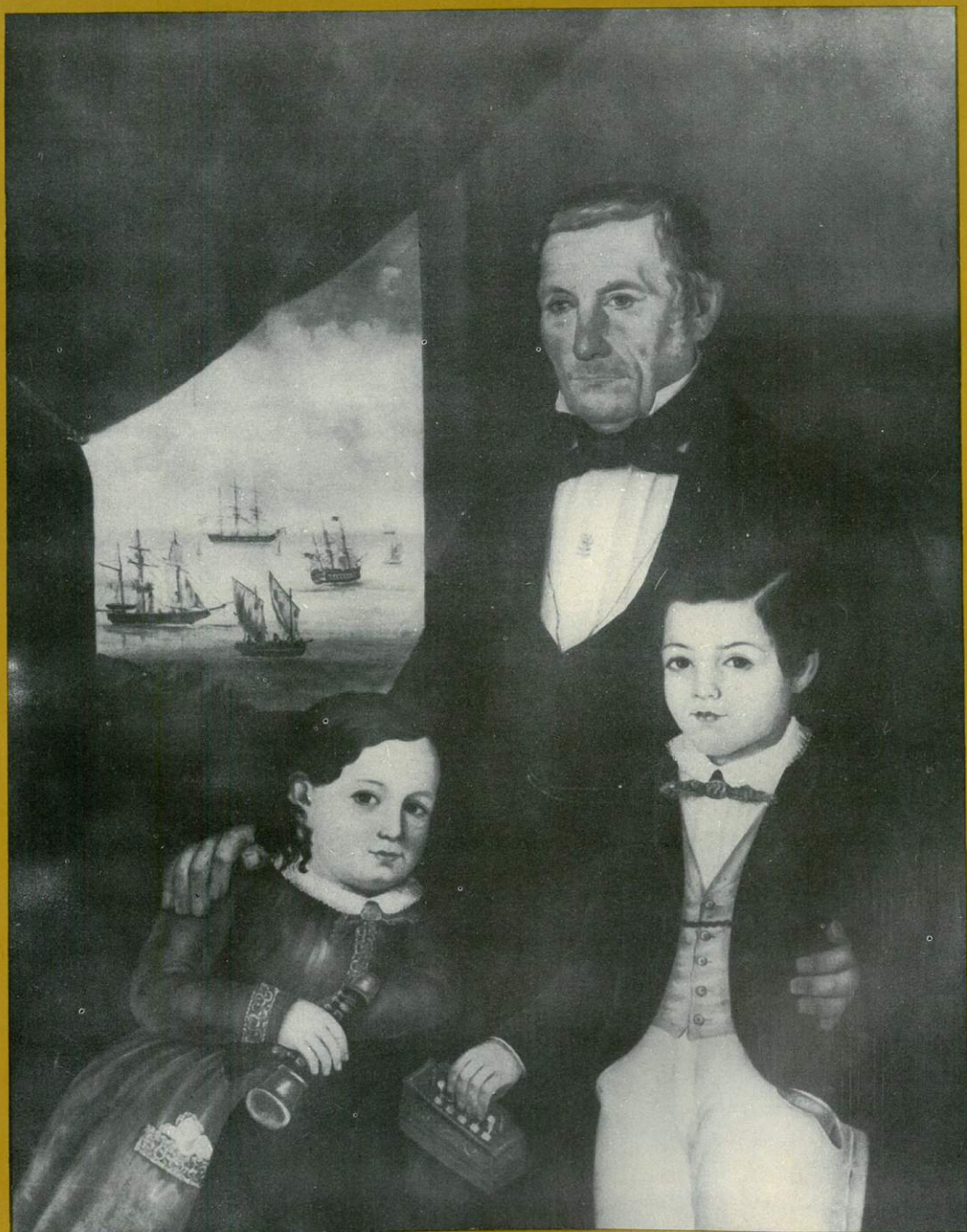
La vuelta de Martín Fierro, Buenos Aires, Librería del Plata, 1879.

Instrucción del Estanciero; tratado completo para la plantación y manejo de un establecimiento de campo destinado a la cría de hacienda vacuna, lanar y caballar, Buenos Aires, C. Casavalle, 1882.

"Personalidad Parlamentaria de José Hernández", Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, La Plata, 1947 (Contiene discursos y proyectos) 3 vol.

"Selección de escritos de José Hernández" (en prosa), editado por Antonio Pagés Larraya, *Prosas del Martín Fierro*, Buenos Aires, Raigal, 1952.

"Las islas Malvinas". Lo que escribió Hernández, en 1869, respecto a este territorio argentino y las noticias que acerca de su viaje a las islas le comunicó Augusto Laserre, Comandante de la Armada, Buenos Aires, Joaquín Gil, 1952.



Retrato de Ignacio Descalzo (Carlos Descalzo).

Este fascículo, con el libro
VIDA DEL CHACHO Y OTROS ESCRITOS EN PROSA (selección),
 de José Hernández,
 constituye la entrega nº 16 de **CAPITULO**

Precio del
 fascículo
 más el libro: \$ **150**

CAPITULO

La historia de la literatura argentina

Todas las semanas aparece una nueva entrega, que consta de un fascículo y un libro. Cada fascículo da un panorama completo de un autor o un período; el libro correspondiente da una obra completa o una antología representativa de dicho autor o período. Los fascículos en su conjunto constituirán la "Historia de la literatura argentina" propiamente dicha; los libros constituirán la "Biblioteca Argentina Fundamental". La obra íntegra —Historia más Biblioteca— se publicará en 56 semanas. He aquí el plan de la obra.

ENTREGA

FASCÍCULO

LIBRO

- | | |
|---|----------------------------------|
| 1 | Introducción: Los orígenes |
| 2 | Introducción: El desarrollo |
| 3 | Introducción: Los contemporáneos |

Martín Fierro - J. Hernández - 192 págs.
 La gallina degollada y otros cuentos - H. Quiroga - 128 págs.
 El perseguidor y otros cuentos - J. Cortázar - 144 págs.

Primera parte

- | | |
|----|---|
| 4 | Epoca colonial: del Renacimiento al Barroco |
| 5 | Epoca colonial: la Ilustración y el Seudoclasicismo |
| 6 | La época de Mayo |
| 7 | Nacimiento de la poesía gauchesca |
| 8 | La época de Rosas y el romanticismo |
| 9 | Echeverría y la realidad nacional |
| 10 | El nacimiento de la novela: Mármol |

Los fundadores - Antología - 96 págs.
 La literatura virreinal - Antología - 120 págs.
 La lira argentina - 96 págs.
 Cielitos y diálogos patrióticos - Hidalgo - 80 págs.
 La época de Rosas - Antología - 120 págs.
 El matadero y La cautiva - Echeverría - 120 págs.
 Amalia (primera parte) - Mármol - 400 págs. (Vol. Esp.)

- | | |
|----|--|
| 11 | El nacimiento de la crítica: J. M. Gutiérrez |
| 12 | La prosa romántica: memorias, biografías, historia |
| 13 | El ensayo en la época romántica |
| 14 | El ensayo: Domingo Faustino Sarmiento |
| 15 | Desarrollo de la poesía gauchesca |

Amalia (segunda parte) - Mármol - 300 págs.
 Memorias del General Paz - Selección - 120 págs.
 El ensayo romántico - Antología - 108 págs.
 Facundo - Sarmiento - 200 págs.
 Santos Vega - Ascasubi - Fausto - Del Campo - 108 págs.

- | | |
|----|--|
| 16 | José Hernández: el Martín Fierro |
| 17 | La segunda generación romántica: la poesía |

Escritos en prosa - Hernández - 92 págs.
 Versos románticos - Antología de Gutiérrez y Andrade - 120 págs.

- | | |
|----|--|
| 18 | Lucio V. Mansilla |
| 19 | La generación del ochenta: las ideas y el ensayo |

Una excursión a los indios ranqueles (primera parte) - L. V. Mansilla - 320 págs. (Vol. Esp.)
 Una excursión a los indios ranqueles (segunda parte) - L. V. Mansilla - 240 págs.

- | | |
|----|---|
| 20 | La generación del ochenta: la imaginación |
| 21 | La "prosa ligera" y la ironía: Cané y Wilde |
| 22 | El naturalismo: Eugenio Cambaceres |
| 23 | Los últimos románticos |

La gran aldea - Lucio V. López - 160 págs.
 Juvenilia - Cané - 124 págs.
 Sin rumbo - Cambaceres - 144 págs.
 Antología poética - Guido y Spano y Obligado - 96 págs.

FASCÍCULOS QUE APARECERÁN POSTERIORMENTE:

Segunda parte: 24. La vuelta del siglo: Almafuerte - 25. El modernismo - 26. Leopoldo Lugones - 27. Modernismo y narrativa: Enrique Larreta - 28. Realismo y picaresca: Roberto J. Payró - 29. Modernismo y naturalismo: Horacio Quiroga - 30. Ricardo Güiraldes - 31. El teatro en la vuelta del siglo: Florencio Sánchez - 32. El teatro: Gregorio de Laferrere - 33. La poesía en el avance del siglo - 34. Feminismo y poesía: Alfonsina Storni - 35. La poesía de Enrique Banchs - 36. Fernández Moreno: el sencillismo - 37. Realismo tradicional: narrativa urbana - 38. Realismo tradicional: narrativa rural - 39. El movimiento de **Martín Fierro** - 40. Florida y la vanguardia - 41. Boedo y el tema social - Tercera parte: 42.

La novela moderna: Roberto Arlt - 43. Madurez del teatro: Samuel Eichelbaum - 44. El ensayo moderno: Ezequiel Martínez Estrada - 45. La crítica moderna - 46. Intelectualismo y existencialismo: Mallea - 47. La novela experimental: Marechal - 48. La narrativa fantástica: Borges - 49. La poesía: la generación del 40 - 50. La poesía social después de Boedo - 51. Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia - 52. La generación intermedia en teatro: los teatros independientes - 53. La generación del 55: los narradores - 54. Las nuevas promociones: el ensayo - 55. Las nuevas promociones: la novela; la poesía - 56. Índice general.

Oportunamente se suministrarán portadillas con títulos de tomos y capítulos para que los fascículos puedan encuadrarse. La Dirección se reserva el derecho de sustituir cualquiera de los títulos anunciados.

Para el material gráfico del presente fascículo, se ha contado con la cortes colaboración del Archivo Gráfico de la Nación, del Museo Histórico Nacional y de la Biblioteca Nacional.