

EL MARTÍN FIERRO EN ESPAÑA

El *Martín Fierro* es una de las pocas obras de la literatura que han merecido un interés crítico que a menudo ha soslayado el plano literario, originando disquisiciones sociológicas, filosóficas, políticas, históricas, lingüísticas, que acaso hayan retrasado un tanto la atención que requería el análisis de sus valores estéticos. No obstante, tampoco faltan los ensayos puramente literarios. Quizá por eso sugiera la idea de una obra que ha agotado los enfoques de múltiples objetivos.

El tema «El *Martín Fierro* en España», en principio, nos pareció muy limitado porque el campo que le entreveíamos era muy reducido y parecía ya explorado. Decir «El *Martín Fierro* en España» no consiste, a nuestro entender, en encontrar las fuentes españolas del poema de Hernández, verificando los influjos precisos o anotando los imponderables de una cultura, que tantos frutos óptimos había fecundado ya, en otra que comenzaba a atisbar su personal forma. Es cuestión de revertir los términos y ver de qué modo la obra que trasmutara esas herencias puede poseer, a su vez, significación en sí misma y capacidad de trascender su individualidad.

Al primer desconcierto sucedió la sorpresa de ver ampliarse las perspectivas con la investigación. *Martín Fierro*, tan argentino, tan geográficamente localizado, se había aventurado por tierras españolas. La crítica, por medio de sus voces más autorizadas, se había ocupado reiteradamente de él, y aun en el plano de la creación literaria, en momentos en que España buscaba la europeización, había podido influir en el retorno a una poesía popular.

A través de dos pasos, el primero en que atenderemos a los estudios que los críticos españoles concedieron al *Martín Fierro*, y el segundo, en que consideramos el influjo literario que pudo haber tenido en la Península, trataremos de desentrañar la significación del poema gauchesco y su posible trascendencia en España.

LA CRITICA ESPAÑOLA Y EL MARTIN FIERRO

Preocupación fundamental de la generación del 98 es el problema de España. Muchos y desde diversos ángulos serán los enfoques que le dediquen sus integrantes. No falta quien quiera encontrar una explicación del proceso histórico de España en la turbulenta vida de las jóvenes naciones americanas. Este es posiblemente el motivo que induce a Miguel de Unamuno a interesarse por la incipiente literatura hispanoamericana. Así en un artículo sobre la misma aparecido en *La Nación*, de Buenos Aires, el 19 de mayo de 1899 nos afirma:

«Tal vez de allí nos venga la luz que, proyectada sobre nuestro propio espíritu colectivo nos revele el fondo de éste, hasta hoy casi oculto, facultades y energías de nuestra casta, aquí dormidas, despertadas y explayadas allí, donde encontraron tierras vírgenes y suelo libre, campo en que desarrollarse sin trabas»¹.

Posteriormente, en 1916, vuelve sobre lo dicho en un artículo publicado en *La Esfera*, de Madrid:

«Y, sin embargo, es difícil que pueda haber historia de pueblo alguno más instructiva para los españoles que la de una cualquiera de aquellas naciones que de la nuestra brotaron.»

Y precisando todavía más en lo geográfico, añade:

«La de la Argentina, desde su independencia hasta la caída del tirano Rosas en Caseros, y aún después, es de lo más sugestivo que se le puede ofrecer a una inteligencia española. Nos enseña sobre nuestro espíritu tanto o más que nuestra propia historia»².

Acaso se refiere en particular a la Argentina por haber vislumbrado en el *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, y en el *Martín Fierro*, de José Hernández, amén de lo literario, un proceso histórico donde cree posible atisbar una continuidad del espíritu español.

Ya en 1894, en los albores de su carrera literaria, Unamuno se apasionaba y alzaba la primera voz en España acerca del poema

¹ UNAMUNO, Miguel de: *Obras completas*, Madrid, Aguado, 1939, VIII, página 82. En lo sucesivo se citará por esta edición.

² *Id.*: «Cambio de productos literarios», en *Obras completas*, VIII, pág. 526.

gauchesco, en «El gaucho Martín Fierro», aparecido en la *Revista Española*³. Cabría señalar, sin detenernos en ello, la confusión que se reitera hasta nuestros días al nominar a Unamuno por ese artículo como «el descubridor para todo el ámbito hispánico del *Martín Fierro*»⁴. Unamuno mismo dice allí que la edición que llegó a sus manos venía precedida de numerosos juicios críticos de argentinos e hispanoamericanos, entre los cuales destaca los de José Manuel Estrada, Nicolás Avellaneda, Ricardo Palma, Miguel Cané, Bartolomé Mitre, Juan María Torres, Juana Gorriti, etc. Así también parece entenderlo Angel J. Battistessa cuando advierte que el escritor salmantino «no fue, como se repite, el primero que reclamó la atención de los doctos», haciendo hincapié en lo que considera el mérito fundamental de Unamuno: «Haber descubierto, con intuición de rotunda eficacia, la cepa hondamente española, intransferible y racial, del más argentino de los poemas rioplatenses»⁵.

En ese artículo, «el más finamente meditado de los que Unamuno alcanzó a consagrar a nuestras letras»⁶, notamos ejes que serán constantes de su pensamiento crítico cada vez que aborde la literatura hispanoamericana⁷: verla como una prolongación de la literatura española y exhortarla a que vuelva a lo popular, apartándose de «estetiquerías», «chapuzándose en pueblo», a fin de revelar sus raíces originales. Empieza declarando que «*Martín Fierro* es, de todo lo hispanoamericano que conozco, lo más hondamente español»⁸. Y tanta es la hispanidad que le halla que afirma que es español hasta el tuétano. Considera españoles a sus héroes, análoga a la lucha de la Reconquista la lucha contra el indio; le saben a españoles lengua, refranes y modismos para terminar diciendo que es un poema que apenas tiene

³ *Id.*: «El gaucho Martín Fierro», en la *Revista Española*, Madrid, Año 1, número 1, 1894, págs. 5-22.

⁴ ZULETA, Emilia de: *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid, Gredos, 1966, pág. 130.

⁵ BATTISTESSA, Angel J.: «Dos centenarios», en *Cuadernos del Idioma*. Buenos Aires, Año 1, núm. 1, 1966, pág. 123.

⁶ *Ibid.*, pág. 122.

⁷ «El artículo de 1894 sobre el *Martín Fierro* conforma una suerte de modelo, de patrón ideal, que con diversas variantes aplicará Unamuno a todos los libros y específicamente a los del Nuevo Mundo. Casi todas las ideas que expresa en su artículo 'De la literatura hispanoamericana', con el que inicia su colaboración en *La Lectura*, están ya insinuadas o desarrolladas en aquellas páginas.» PAGÉS LARRAYA, Antonio: «Unamuno y el *Martín Fierro*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, núm. 270, diciembre de 1972, pág. 429.

⁸ UNAMUNO, Miguel de: «El gaucho Martín Fierro», en *Obras completas*, VIII, pág. 57.

sentido si se lo separa de la literatura española. Serán muchas las veces en que al tratar otros temas aparecerá esta concepción del gaucho como descendiente del aventurero español, quien, después de terminada la Reconquista, buscó la pampa como sucedáneo de la llanura castellana para ámbito de su valor:

«Por esto me encanta *Martín Fierro*, por ver en él la resurrección de nuestros aventureros de los primeros tiempos de la Reconquista»⁹.

Igualmente en 1899, en «La literatura gauchesca», reitera:

«Es, a la vez, el gaucho lo más profundamente español. Por las venas de Juan Moreira o de Martín Fierro corre la sangre bravía de nuestros aventureros de la Reconquista, de los que peleaban con el moro como con el indio, el gaucho, rebeldes como éste a toda ley...»¹⁰.

En el primer artículo acerca del *Martín Fierro* niega casi la mestización con el aborigen, destacando el peso atávico de la raza española y comparando al gaucho insólitamente con los ganados cimarrones, llevados de España en estado de domesticidad:

«El caballo es animal europeo, que los españoles llevaron los primeros a América. Allí se multiplicó, recobró su libertad, volvió del estado de domesticidad al de naturaleza bravía haciéndose cimarrón, y hoy recorren las vastas llanuras americanas yeguas salvajes que llevan en la sangre de sus venas fuego del sol de Andalucía. No es el *equus primigenus*; el caballo salvaje aborigen es un resto de la cultura caballar española.

Algo semejante debe pasar con los gauchos, que son descendientes de aquellos rudos aventureros españoles que tomaron raíces en las llanuras americanas y de todos los que después se les van agregando. Los que hoy allí (en las pampas) sirven, peleando contra el indio, de avanzada a la civilización argentina, son los que pelearon en las mesetas de Castilla y Aragón contra el moro, como el *pingo*, su inseparable compañero es el corcel que aquí caracoló en los campos de la Reconquista. Debajo del calzón cribado, del poncho y del *chiripá*, alienta aca-

⁹ *Id.*: «Sobre la literatura hispanoamericana», en *Obras completas*, VIII, página 82.

¹⁰ *Id.*: «La literatura gauchesca», en *Obras completas*, VIII, pág. 90.

so el español más puro, porque es el del primer desangre, la primera flor de la emigración, la espuma de la savia española que, dejando casi exangüe la madre patria, se derramó en América.

Y allí siguió siendo nuestro aventurero lo que aquí había sido»¹¹.

Y cinco años más tarde, en 1899, engloba este largo razonamiento en la idea del atavismo:

«Otra vez lo he dicho hablando de Martín Fierro, así como nuestro caballo y nuestro toro doméstico, trasplantados a América y *alzados* allí a la selva, se tornaron cimarrones, errando a su albedrío, en natural braveza, por aquellas praderas vírgenes, así nuestro hombre, el que allá llevaron los conquistadores se hizo también cimarrón y dio en gaucho. Puesto en condiciones análogas a las de nuestros siglos legendarios, volvió a ser lo que su abuelo fuera.

El gaucho ha sido en efecto un caso de atavismo social»¹²

Ocho años después sigue vigente la idea, aunque esta vez con curiosa variante naturalista:

«El gaucho fue, con las naturales diferencias que la diferencia del suelo y clima lleva consigo, un caso de atavismo. La influencia de la sangre india, del mestizaje, creo que fue muy pequeña en él, así como en su caballo no pudo haber una influencia análoga, pues no sé que en América hubiese solípedo alguno con el que pudiera cruzarse y dar híbridos nuestro caballo»¹³.

Y, pese al tiempo transcurrido, en 1923 retoma la comparación con el ganado, adicionándole un nuevo matiz, el de la tradición cultural:

«Hace unos años, escribiendo un ensayo sobre el *Martín Fierro*, el poema gauchesco del argentino José Hernández, sostuve que reproduce la España de la Reconquista. Y es que el gaucho, como el toro y el caballo que vagan libres e indómitos por los

¹¹ *Id.*: «El gaucho Martín Fierro», en *Obras completas*, VIII, págs. 55-56.

¹² *Id.*: «La literatura gauchesca», en *Obras completas*, VIII, págs. 90-91.

¹³ *Id.*: «El caballo americano», en *Obras completas*, VIII, pág. 385.

campos de Sur América, no es salvaje, sino cimarrón y lleva en sí una tradición de civilización y cultura»¹⁴.

Este atavismo, audazmente parangonado con el reino animal, que determina la vida del gaucho, le parece a Unamuno que también actúa sobre su instrumento expresivo:

«Y entonces comprendí que así como el caballo americano, lo mismo que el toro, que corre libre por montes y llanos, no es el caballo salvaje, sino el caballo cimarrón, el caballo doméstico, vuelto a la vida bravía y salvaje, así también el gaucho no era hasta cierto punto más que el español cimarrón que al volver a encontrarse en condiciones de vida análogas a aquellas en que se encontraron sus antepasados en los tiempos en que luchaban con el moro, volvió a sentir y a pensar como ellos pensaban y sentían, y hasta volvió a hablar de una manera muy parecida a como ellos habían hablado»¹⁵.

Estas palabras nos llevan a otra de las vertientes constantes del pensamiento unamuniano, que consiste en considerar a la lengua gauchesca como una lengua esencialmente española y negar, en consecuencia, un idioma argentino porque cree comprobar que la lengua gauchesca y la de la literatura costumbrista son fijaciones o expresiones literarias de un lenguaje que, con idénticos fonetismos, modismos y acuñaciones se encuentra vivo en el habla del pueblo español, sobre todo, en Extremadura y Andalucía, de donde partieron la mayor parte de los primeros colonizadores de América. En el artículo que nos interesa fundamentalmente, el de 1894, nos decía Unamuno:

«Circunscribiéndonos al *Martín Fierro* diremos que hay quien ha calificado pomposa y disparatadamente de *idioma nacional* (argentino, se entiende) al castellano popular y neto en que está escrito *Martín Fierro*, repleto, aparte de términos que por designar objetos propios del Nuevo Mundo tienen nombres aquí desconocidos, de modismos, fonetismos y formas dialectales tan poco indígenas de la Pampa y que aún se usan en no pocos lugares de España»¹⁶.

¹⁴ *Id.*: «Nuestros yos ex-futuros», en *Obras completas*, X, pág. 534.

¹⁵ *Id.*: «El caballo americano», en *Obras completas*, VIII, pág. 385.

¹⁶ *Id.*: «El gaucho Martín Fierro», en *Obras completas*, VIII, pág. 55.

Este fragmento coincide, en parte, con lo que había dicho líneas más arriba, al estudiar la posibilidad de una edición del poema de Hernández para España:

«*Martín Fierro* es un poema gauchesco escrito en lenguaje y estilo gauchesco y que para propagarse en España tendría que ir acompañado de un *brevisimo* glosario y notas explicativas, farragoso aditamento para un libro de amena literatura.

Digo *brevisimo*, porque, como indicaré más adelante, los más de sus modismos y términos dialectales son españoles de pura raza, usados aquí por el pueblo, aun cuando no se escriban»¹⁷.

Como vemos, pese a reconocer que el poema de Hernández incluye vocablos que no son comprensibles para el lector español, Unamuno sigue rechazando un posible idioma argentino, y resolverá la disyuntiva al atribuir origen indio a ese léxico:

«Cuando los vocablos de *Martín Fierro* no son españoles, son indios, pero no argentinos»¹⁸.

Y tan convencido está de su reflexión, que asevera que los nombres que designan una realidad americana entran forzosamente en su literatura por un inmaduro alarde americanista de los escritores:

«Harto abusan los poetas americanos plagando sus composiciones, sin venir a cuento, de *biguás*, *caicobés*, *cipós*, *ceibós*, *curupés*, *chajás*, *mbucuyás*, *mamangás*, *ñandús* y otros avechuchos, animalejos y yerbajos, por el solo empeño infantil de hacernos los más extraños a los españoles!»¹⁹.

Esta observación presupone el desconocimiento del esfuerzo de los autores del Nuevo Mundo por adueñarse lingüísticamente de la realidad que los circundaba. No muestra el escritor vasco tanta sagacidad como implica la nota de este mismo trabajo en que recomienda un estudio lingüístico del habla de los gauchos, equivalente al que habría que realizar con el habla del pueblo español:

«Tendría verdadero interés un estudio lingüístico del habla de los gauchos, pero hecho, no sólo con el fin de corregirlos de

¹⁷ *Ibid.*, pág. 50.

¹⁸ *Ibid.*, págs. 55-56.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 56.

sus supuestos dislates, cuando se establezcan entre ellos escuelas, según el voto de José Hernández, sino ante todo con un fin especulativo, como trabajo científico. En general, el fonetismo popular gauchesco, tal como se revela en *Martín Fierro*, es el mismo dominante en España. Por otra parte, si es de esperar tal trabajo, respecto al habla gauchesca, no lo es menos con relación a los giros, modismos y fonetismo popular en España»²⁰.

Estas hipótesis sobre lengua, sustentadas por Unamuno a lo largo de su obra crítica, ya fueron revisadas por Manuel García Blanco²¹, quien concluyó que las mismas se reafirman siempre, excepción hecha del artículo «Contra el purismo», de 1903, donde justifica el anhelo de independencia idiomática de los hispanoamericanos y lo pone en pie de igualdad con el de los gallegos, catalanes y vascos, en razón del centralismo lingüístico de los castellanos:

«Y hacen bien los hispanoamericanos que reivindican los fueros de sus hablas, los que en la Argentina llaman idioma nacional al brioso español de su gran poema *Martín Fierro*. Mientras no se internacionalice el viejo castellano, hecho español no podemos vituperarlos los hispanoespañoles. Obran muy cuerda- mente los hispanoamericanos al ir a educarse en París porque allí, por poco que saquen, siempre sacarán más que de este erial, ya que lo que aquí puede dárseles, la materia prima de la lengua, la llevan consigo»²².

La teoría de Lucien Abeille sobre el idioma nacional de los argentinos, expuesta en 1900, lo hará retomar el tema en varias oportunidades. El ensayo «Sobre la lengua española», en 1901, es su primera respuesta:

«Un francés, el doctor Abeille, nos salió en la Argentina con eso del idioma nacional, prediciendo allí la formación de un nuevo idioma, predicción que acogieron con regocijo en España misma, algunos tan obstinados contra el espíritu castellano como ignorantes del proceso lingüístico, y lo bueno del caso es que los más de los dichos, modismos y peculiaridades del habla popular argentina lo son también de hablas populares de España. Verbeanean el *Martín Fierro*, el *Santos Vega* y otras composiciones por

²⁰ *Ibid.*, pág. 55.

²¹ GARCÍA BLANCO, Manuel: *América y Unamuno*. Madrid, Gredos, 1964.

²² UNAMUNO, Miguel de: *Obras completas*, III, págs. 584-585.

el estilo en giros, decires y vocablos que se oyen aquí al pueblo, aunque no se los vea escritos. Ocorre que semejante caudal de voces fluye soterrañamente, como parte de su curso el Guadiana, y cuando salta en escritos acá o allá, al parecer aisladamente, no hace más que mostrarse a flor de tierra la oculta corriente. El *sos*, por ejemplo, que tan típico de aquellas pampas parece, lo usan por acá»²³.

Aquí Unamuno observa que Abeille «predice» un idioma nacional. El equipara este idioma argentino, anunciado por Abeille, con la lengua gauchesca, lengua artificiosa, literaria, que había tenido su desarrollo a lo largo del siglo XIX y había dado sus últimos frutos hacía más de veinte años. Y ya en esta lengua literaria que da pie a Unamuno para afirmar que el idioma argentino no existía y que lo que en él no era español era indio, podían verificarse cantidad de portuguesismos, asimilados a la lengua gauchesca, y el mismo *Martín Fierro* nos presenta personajes como el inglés y el napolitano, cuyas lenguas sirven para la burla, junto a la muda presencia del vasco y a los varios *gringos* que ejemplifican el incipiente aporte inmigratorio.

En 1899, en «La literatura gauchesca» Unamuno había entrevistado la realidad americana cuando reproducía un comentario de Rubén Darío. La lengua rural argentina que él conocía sólo a través de sus fijaciones literarias, había sufrido el mismo desplazamiento que el gauchcho, afín con la desaparición de éste:

«Rubén Darío me decía que, si fuese allá yo, me habría de encontrar con que más de uno de los pastores, en vez de hablarme en el lenguaje pintoresco de Santos Vega o del *Martín Fierro* me hablaría en siciliano, o en vascuence, en mi vascuence»²⁴.

La crítica que esgrime contra Abeille entonces revelaría lo alejado que se hallaba Unamuno de la realidad sociocultural que configurara el aluvión inmigratorio en la Argentina.

Tampoco es acertado el comentario respecto al uso del *sos*, que en la Argentina corresponde al voseo, en tanto que en España deriva de causas histórico-gramaticales, como fue la coincidencia de la segunda y tercera personas singulares del verbo ser en algunos dialectos de la Península y es fenómeno exclusivo de este verbo²⁵

²³ *Id.*: *Obras completas*, III, págs. 495-496.

²⁴ *Id.*: *Obras completas*, VIII, pág. 90.

²⁵ La segunda persona singular latina, *es*, coincidía en la lengua romance con la tercera persona singular *est*. Son distintas las soluciones que encuentran

La negación del idioma conlleva la negación de la literatura. Recordemos que ya en el artículo en que exaltara el poema de Hernández, Unamuno desmiente que el *Martín Fierro* pertenezca a una literatura argentina, ya que sus personajes son herederos de los conquistadores, la lengua es española, las condiciones de vida son análogas a las de España en los siglos XII y XIII, y, por eso, el canto de Fierro le recuerda los viejos romances fronterizos. Así nos dirá:

«Literatura que pasa entre muchos argentinos por algo indígena, por algo privativo de ellos, algo que les divide y separa de la madre España, la consagración de su independencia, la flor del espíritu criollo»²⁶.

Y más adelante:

«Entre los motivos de mala ley que han viciado el coro de alabanzas entonadas en loor de José Hernández debe contarse la ridícula pretensión de que *Martín Fierro* pertenezca a una literatura primitivamente argentina»²⁷.

Es una literatura que, para Unamuno, tiene sus antecedentes en España. No los vislumbra próximos ni reconoce fuentes inmediatas, pero cree que se desprende del poema argentino el mismo ámbito de las primitivas manifestaciones épicas españolas. Como acota en una carta abierta de 1899:

«*Martín Fierro* es un eco de nuestra España del siglo XII; aquellos gauchos son nuestros aventureros y el soplo que anima a ese poema hermosísimo en su misma monotonía, es el soplo de nuestro *viejo cantar de Mio Cid*, de nuestros primitivos romances»²⁸.

los dialectos de la península para evitar el equívoco. El castellano tomó la forma del futuro *eris*. El leonés, nos dice Alonso Zamora Vicente, usa la forma *sos*, hecha sobre la persona Yo. Menéndez Pidal tampoco hace hincapié en el caso especial del voseo en Argentina, cuando nos dice «en leonés occidental, judíos, Andalucía, Argentina, etc., se echa mano de Vos * sutis, diciéndose *tú sos*, por lo que se uniforma la inicial con la de Yo, Nos y Ellos». MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Manual de Gramática Histórica Española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1966, pág. 302. ZAMORA VICENTE, A.: *Dialectología Española*. Madrid, Gredos, 1960, pág. 138.

²⁶ UNAMUNO, Miguel de: «El gaucho Martín Fierro», en *Obras completas*, VIII, págs. 50-51.

²⁷ *Ibid.*, pág. 55.

²⁸ *Id.*: «Carta abierta al señor don Casimiro Muñoz», en *Obras completas*, VIII, pág. 72.

Y como una anticipación de la teoría con que Ramón Menéndez Pidal explicará el estado latente del romancero español —aunque en esencia no coincidan— Unamuno avizora, por un lado, la continuidad del habla que fluye escondida, según vimos por la imagen del Guadiana ya transcrita en cita anterior, hasta mostrar su cauce en textos escritos, y, por otra parte, el resurgir del romancero cuando se dan situaciones similares. Lo expresa así en 1909:

«Como dije en un estudio que hace ya años dediqué a *Martín Fierro*, parece que al encontrarse los españoles ahí en condiciones sociales y de lucha análogas a las que aquí produjeron nuestros viejos romances, el alma del romancero resucitó»²⁹.

En un artículo anterior, le recordaba especialmente a los romances fronterizos por esos límites indeterminados y fluctuantes, también llamados la frontera, que separan en un mismo suelo dos razas, dos civilizaciones en pugna:

«Impresiónome por lo profunda, ahincadamente español que encontré todo aquello. Me parecía respirar el ambiente mismo que se respira en nuestros viejos romances fronterizos, en aquellos que se cantan las luchas de los cristianos contra los moros en fronteras de las tierras de unos y de otros»³⁰.

Sólo una vez, en 1916, lo estima «ese producto espiritual argentino, que es tan genuina y tan netamente español»³¹. Es decir, que en su deseo de buscar elementos que le ayuden a la comprensión de España, cuando descubre el *Martín Fierro*, este hallazgo lo incita a tornar una mirada a la España medieval, porque a sus personajes, al hablar una lengua plagada de arcaísmos, los identifica con aquellos héroes que decidieron el futuro de la historia de su pueblo. Al creer haber dado con un principio para el develamiento del problema de España, nuestro autor estaba predispuesto para adueñarse del libro de Hernández, y recrear entonces su propio *Martín Fierro*, éste sí español e íntimamente emparentado con el *Martín Fierro* argentino. Del mismo modo Unamuno hará suyos los héroes cervantinos en su *Vida de Don Quijote y Sancho*.

Pese a esta comprensión personal que caracteriza al escritor bilbaíno, no debemos olvidar que es el primero en verificar la «cepa

²⁹ *Id.*: «De cepa criolla», en *Obras completas*, IV, pág. 794.

³⁰ *Id.*: «El caballo americano», en *Obras completas*, VIII, págs. 384-385.

³¹ *Id.*: «Cambio de productos literarios», en *Obras completas*, VIII, pág. 527.

hispana» del *Martín Fierro* que, por muy argentino, no puede dejar de ser muy español.

Martín Fierro está tan lejano del *Cantar de Mio Cid* y del romancero como las llanuras de Castilla lo están de la pampa. Son diferentes el nivel de sus lenguas, el carácter de sus héroes, los estilos que conforman expresiones de realidades disímiles. Ya estudiosos argentinos han reparado en la carencia de ejemplaridad exigida por el género épico en el *Martín Fierro*. Y remitiéndonos a las palabras de otro español, veamos lo dicho por Américo Castro:

«Siempre me dejó perplejo la comparación usual entre *Martín Fierro* y las gestas poéticas de la Europa medioeval, fruto de un estado de civilización que nunca más se ha reproducido y con el cual el siglo XIX rioplatense nada en absoluto tiene que ver. Se olvida, por otra parte, que las gestas medioevales fueron escritas en el idioma usado por sus autores —que era el más alto posible dentro del habla que la gente entendía— y no en ninguna jerga a la vez rústica y convencional. *Martín Fierro* no admite, pues, paralelismos que le son ajenos; él es un héroe postromántico, gemebundo y sentencioso, sin nada de aquel aire de vuelo irreal que ostenta en su estilo el Roldán o el Cid épico, que son poesía justamente por lo que no tienen de realidad histórica e inmediata, y en la medida que superan las circunstancias elementales y cotidianas»³².

De haber Unamuno ahondado en la cuestión, la popularidad del libro en el Río de la Plata, donde había pasado a ser un producto de primera necesidad, como él mismo advierte, y el hecho de su total impopularidad en España, a pesar de las repetidas veces que él llamara la atención de sus compatriotas, tendrían que haberlo alertado acerca de la argentinidad del poema. Aun a nuestro mismo crítico la lectura de *Martín Fierro* le presupone una investigación previa de la situación política del país y de las implicaciones del gaucho. El comentado artículo de la *Revista Española* nos vuelve patente —incluso por citas textuales— que el prólogo con que Adolfo Saldías facilitara la comprensión de la decimosegunda edición había sido revisado y tenido muy en cuenta por el pensador vasco.

En lo relativo a su génesis, el *Martín Fierro* era ciertamente menos popular de lo que Unamuno creía. Acaso sea oportuno recordar

³² CASTRO, Américo: *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Buenos Aires, Taurus, 1960, págs. 76-77.

ahora el juicio conciso y certero de Marcelino Menéndez y Pelayo, donde el ilustre santanderino, si bien pondera la perspicacia del entonces joven profesor salmantino, limita en este aspecto su elogio admirativo:

«Quizá habría que rebajar algo de su entusiasmo; quizá el poema no sea tan genuinamente popular como él supone, aunque sea sin duda de lo más popular que hoy puede hacerse; quizá el pensamiento de reforma social resulte en el poema de Hernández más visible de lo que convendría a la pureza de la impresión estética, defecto que crece sobremanera en la segunda parte titulada *La vuelta de Martín Fierro*»³³.

Pero justamente lo que entusiasmaba a Unamuno era la adecuación del libro con el momento histórico-cultural. Esa proximidad entre el poema de Hernández y la situación social lo lleva a fundamentar una literatura popular en oposición a la culta o erudita. Establece un paralelo entre la economía capitalista y el acervo cultural de los pueblos. Así como en la distribución de la riqueza se postula una repartición equitativa, en el plano artístico también se impone una nivelación entre el autor y el pueblo, a quien está destinada la obra. Con una visión romántica adscribe al concepto de genio al poeta, cuya tarea radica en el hallazgo de una forma para un contenido que es patrimonio de la sociedad. De acuerdo con esto Hernández es para Unamuno el genio «donde las ideas más sociales hallan expresión más individual, por ser el genio el que tiene mayor individualidad social»³⁴.

En cierta manera, el tiempo confirmará este temprano acierto de Unamuno, cuando se folklorice el *Martín Fierro*, es decir, cuando pase a integrar el caudal anónimo de tradición oral de su pueblo la obra que en su momento fuera creación personal del poeta³⁵.

Entre otros aciertos de la crítica unamuniana debemos destacar aquellos juicios donde, más allá de la fervorosa simpatía con que adhiere al poema por motivos éticos y sociales, su sentido estético lo lleva a calar con agudeza en lo puramente literario. De este modo se centrará

³³ MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historia de la poesía argentina*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, pág. 138. (Austral, núm. 715.)

³⁴ UNAMUNO, Miguel de: «El gaucho Martín Fierro», en *Obras completas*, VIII, pág. 60.

³⁵ Son muchos los ensayos que a la folklorización del *Martín Fierro* le dedica Augusto Raúl Cortazar. El último que conocemos sobre el tema es «En el centenario de 'Martín Fierro', el poema gauchesco argentino de José Hernández», en *La Estafeta Literaria*, núm. 506, 15-XII-1972.

en el análisis de la primera parte, esbozando en comparación una síntesis valorativa de *La vuelta de Martín Fierro*, precursora de exhaustivas valoraciones posteriores. Ve en la segunda parte

«pasajes como el combate de Martín Fierro con un indio en defensa de una pobre esclava cristiana, que pueden competir con los de la primera, pero en general se denuncia más en ella al poeta letrado, está llena de sentencias tomadas de todos los grandes libros de la literatura eterna y su sentido es sobradamente didáctico. Le falta mucho de la briosa frescura de la ruda espontaneidad, del aliento vivífico de la primera, denuncia demasiado fines nobilísimos, sí, pero ajenos al puramente estético»³⁶.

La íntima fusión que señala entre el elemento épico y el lírico del poema posiblemente acentúe la semejanza que intuye, como señalamos antes, con el romancero.

Pero acaso la avasallante energía de Unamuno va a preferir de todos los méritos que halla en el *Martín Fierro* la expresión vital, que domina lo que pudiera ser meramente literario en la «pintura de luchas, de combates, de huidas». Ese «soplo de pampa» de una «rudeza chorreado vida»³⁷.

* * *

Las líneas señeras del pensamiento unamuniano encauzan la posterior crítica martinfierrista en España. José María Salaverría abordará, en dos estudios separados por cinco lustros en su publicación, la obra de José Hernández.

Lo amplio y variado de sus enfoques lo sitúan en importancia a continuación del profesor salmantino. En 1918 publicó *El poema de la Pampa. Martín Fierro y el criollismo español*³⁸. Ya en el título de este libro advertimos una de las direcciones que trazara su antecesor en el artículo de la *Revista Española*, la del casticismo del poema. En 1943 se publica *Vida de Martín Fierro, el gaucho ejemplar*³⁹. Salaverría recrea sobre el poema hernandiano la biografía del héroe. El

³⁶ UNAMUNO, Miguel de: «El gaucho Martín Fierro», en *Obras completas*, VIII, pág. 53.

³⁷ *Ibíd.*, pág. 52.

³⁸ SALAVERRÍA, José María: *El Poema de la Pampa. Martín Fierro y el criollismo español*. Madrid, Calleja, 1918. Se citará por esta edición.

³⁹ *Id.*: *Vida de Martín Fierro, el gaucho ejemplar*. Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1943. Se citará por esta edición.

análisis histórico social se pospone aquí al propósito de penetrar más hondo en la psicología de los personajes para resaltar su ejemplaridad, de acuerdo con una moral natural.

Quizá convendría en nuestra exposición ir puntualizando los contactos y discrepancias de Salaverría con Unamuno. Al igual que éste, Salaverría entronca en la literatura española al poema argentino, al decir que «tiene para España acaso tanto valor como para la Argentina»⁴⁰ y lo califica como «una simple prolongación de la literatura y del alma españolas a través del océano»⁴¹. Extrema a tal punto lo hispánico que le encuentra, que «aparte de unos pocos aspectos de la naturaleza que disienten, todo es en el *Martín Fierro* perfectamente y acaso mejoradamente español»⁴². Y no vacila en ubicarlo dentro de la literatura española cuando sostiene que es la última expresión del género picaresco⁴³. Este juicio rotundo se ratifica y tal vez se contradice cuando *Martín Fierro* le parece «el último verdadero poema popular español que se ha escrito en lengua castellana»⁴⁴. Decimos que se contradice, aunque bien es cierto que para nuestro autor no hay delimitaciones claras entre novela y poema épico. Y así *Martín Fierro*

«tiene todo el aire de la novela española y, por lo tanto, se reduce a tomar el héroe, situarlo en medio de la vida y hacerlo andar. El héroe, en efecto, realiza sus actos como en la misma vida, sin someterse a un plan, un acto tras otro; y cuando el narrador se fatiga corta el hilo de las aventuras y el libro ha terminado»⁴⁵.

Tal vez la no delimitación estricta de los géneros literarios permita a Salaverría detectar las posibles fuentes españolas del *Martín Fierro*. Señala diversos antecedentes picarescos de personajes, como el viejo Vizcacha y Picardía, en las obras de Mateo Alemán, Hurtado de Mendoza, Cervantes, Quevedo, y para el hijo menor de Fierro también los consejos del Tío Lucas en *El diablo mundo*, de Espronceda. Otra de las influencias españolas que anota al pasar, y esta vez referida al teatro clásico, es la de Calderón.

Esta búsqueda de fuentes, sin embargo, a veces resulte peligrosa,

⁴⁰ *Id.*: *El poema de la pampa*, pág. 27.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 34.

⁴² *Ibid.*, pág. 34.

⁴³ Tal vez desconocía otra obra argentina, específicamente picaresca, *El casamiento de Laucha*, de Roberto J. Payró, publicada en 1906.

⁴⁴ SALAVERRÍA, José María: *El poema de la pampa*, pág. 21.

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 21.

porque, dejándose llevar Salaverría por algunas semejanzas no llega a advertir radicales diferencias. Así el paralelismo entre el protagonista del poema y los héroes cervantinos —si bien nos demuestra otro punto de contacto con el autor de *Vida de Don Quijote y Sancho*, que resolviera la antinomia entre el hidalgo y su escudero— termina configurando arbitrariamente al personaje de Hernández como «una mezcla bizarra» donde hay «unas gotas de Don Quijote y un exceso de Sancho Panza»⁴⁶.

Reincide en la observación de la propiedad española del refranero criollo. Unamuno, en efecto, había dicho que eran españoles «sus máximas y su sabiduría»⁴⁷, y Salaverría dice que «los refranes argentinos, y generalmente los americanos, en realidad, son puramente españoles»⁴⁸. Hoy ya es sabido, por la moderna investigación folklórica, que el refranero popular no es patrimonio de ningún pueblo ni de ninguna cultura. Esta universalidad de las sentencias del *Martín Fierro*⁴⁹ lo remonta no sólo a la literatura y folklore españoles, sino, por lo menos, a la cultura greco-latina. Cosa que el mismo Hernández no lo ignoraba al parecer, ya lo indica en las «Cuatro palabras de Conversación con los lectores» que figura al frente de la segunda parte del poema⁵⁰. No debe olvidarse tampoco que la originalidad de los re-

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 44.

⁴⁷ UNAMUNO, Miguel de: «El gaucha Martín Fierro», en *Obras completas*, VIII, pág. 58.

⁴⁸ SALAVERRÍA, José María: *El poema de la pampa*, pág. 114.

⁴⁹ «Al material que hoy llamamos folklórico y a toda materia aneja les cabe admitir un estudio en escala comparativa más vasta. No es suficiente asentar que esos refranes son criollos y regocijarse por ellos. Como siempre que se trate de refranes, éstos terminan por articularse con los dichos de la sapiencia popular de otros pueblos. Salvo contada excepción, poco verificable, los refranes de *Martín Fierro* recogen una lozana trasposición, *localizada*, de trasiegos paremiológicos de procedencia lejana. En el mejor de los casos, nuestros comentaristas se han limitado a sindicar la presumible vertiente española. Pero conviene estar atentos al ámbito general europeo y aún referirse, si no al oriente remoto, urna secular de sabiduría, si al derramado tesoro de los latinos, in-exhausto y ubicuo.» BATTISTESSA, Angel J.: «Advertencias», en HERNÁNDEZ, José: *Martín Fierro*, Buenos Aires, Peuser, 1964, pág. XXXIII.

⁵⁰ «Qué singular es, y qué digno de observación, el oír a nuestros paisanos más incultos, expresar en dos versos claros y sencillos, máximas y pensamientos morales que las naciones más antiguas, la India y la Persia conservaban como el tesoro inestimable de su sabiduría proverbial; que los griegos escuchaban con veneración de boca de sus sabios más profundos, de Sócrates, fundador de la moral, de Platón y de Aristóteles; que entre los latinos difundió gloriosamente el afamado Séneca; que los hombres del Norte les dieron lugar preferente en su robusta y enérgica literatura; que la civilización moderna repite

frances «reside en sólo el matiz, en la intrasferible entonación con los que ha coloreado el grupo social en cuyos límites temporales o topográficos acierta a sorprenderlos el folklorista»⁵¹. Puede hablarse de «refrances argentinos, y claro que los hay, si no siempre por el origen sí por ese matiz en el que han prosperado tras los contrastes o las ventajas del transplante»⁵².

Vale mencionar ahora la ascendencia andaluza que Unamuno atribuyera al canto del gaucho en 1899:

«...su fondo melancólico y triste como el de nuestros jacarandosos majos andaluces, mientras sentado en la calavera de una vaca da al compás de la guitarra sus *milongas*, tristes como soleares...»⁵³.

Salaverría insiste en este sentido cuando sostiene que «por las páginas del *Martín Fierro* corre constantemente un aura de queja y de reproche melancólico, y esto da al poema cierta monotonía, como de cancionero andaluz», y que sus estrofas «recuerdan directamente las coplas andaluzas de la malagueña»⁵⁴. Pero es necesario subrayar que esta similitud entraña para Salaverría un factor a todas luces determinante y decisivo que no poseía en Unamuno. Llega a bucear una motivación profunda del *Martín Fierro* en la herencia andaluza. Más que factor de «defensa del gaucho oprimido y esquilado», «la queja» —para nosotros protesta reivindicatoria— responde a un fatalismo étnico. Interpreta que «la raíz del criollismo pampeano consiste en un acatamiento a la ley de fatalidad y en una profunda e instintiva comprensión del duro e insuperable destino». Y resume que «el criollo es fatalista como un andaluz»⁵⁵, puesto que a la herencia semítica se agrega el fatalismo de las razas indias. Quizá por eso en la copla andaluza Salaverría distingue la violencia o el arrebató pasional de que carece la queja amorosa del gaucho, y ésta por su resignación

por medio de sus moralistas más esclarecidos, y que se hallan consagrados fundamentalmente en los códigos religiosos de todos los grandes reformadores de la Humanidad. HERNÁNDEZ, José: *Martín Fierro*, pág. 329.

⁵¹ BATTISTESSA, Angel J.: «Advertencia», en HERNÁNDEZ, José: *Martín Fierro*, Buenos Aires, Peuser, 1964, pág. XXIV.

⁵² *Ibid.*, pág. XXV.

⁵³ UNAMUNO, Miguel de: «La literatura gauchesca», en *Obras completas*, VIII, pág. 91.

⁵⁴ SALAVERRÍA, José María: *El poema de la pampa: Martín Fierro y el criollismo español*, pág. 57.

⁵⁵ *Ibid.*, págs. 56-57.

y pasividad le trae reminiscencias de la poesía trovadoresca del galán provenzal o del enamorado gallego. A lo que designa como la queja del gaucho la motivan dos hechos que para Salaverría son el abuso social y los males del amor. Si bien no creemos que el tema amoroso alcance tanta relevancia como para equipararse al social, en la obra de Hernández aparecen espaciadamente fragmentos que pueden testimoniar que en el mundo interior de sus personajes no faltan las desdichas del sentimiento.

Otro de los tópicos que nos retrotraen a las páginas unamunianas, y tal vez lo más complejo o contradictorio para su comprensión, es lo referente a la hispanidad del gaucho, a quien Salaverría llama «gaucho castizo» o «criollo castizo». Para Unamuno el gaucho casi no tenía mezcla con el indio, o si la había, era ínfima, y, por tanto, lo acreditaba como un heredero de los conquistadores, en quien el atavismo hizo resurgir, al verse en condiciones análogas a las de la Reconquista, características y virtudes semejantes a las de aquellos castellanos de los siglos XII y XIII. En *El poema de la pampa*, en cambio, se plantea la tesis de que el gaucho es una síntesis del conquistador y del indio:

«Es criollo, gaucho puro, con mezcla, por tanto, bastante considerable de sangre india»⁵⁶.

Este mestizaje lo acentúa como demérito cuando compara a Martín Fierro con Don Quijote:

«No ha nacido hidalgo, no tiene del todo limpia la sangre; viene un poco de herejes, de indios cimarrones»⁵⁷.

En esta dualidad de origen va a encontrar Salaverría la causa de su complejo carácter, y, un poco concesivamente, reconoce que pese a ser «nieto, aunque sea bastardo de conquistadores»⁵⁸, la herencia hispana lo afirma en su coraje, en su altivez, en cierta hidalguía. De la raza india procede, a su parecer, todo lo negativo, su conformismo, el coraje que desaprovecha en luchas sin sentido «por vulgares motivos de taberna». Cuando se lanza a *desfacer entuertos* es porque «en su alma tosca de primitivo se esconde la virtud esencial de sus antepasados»⁵⁹.

⁵⁶ *Ibid.*, pág. 11.

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 44. No se aclara lo que Salaverría entiende por «indio cimarrón».

⁵⁸ *Id.*: *Vida de Martín Fierro, el gaucho ejemplar*, pág. 32.

⁵⁹ *Id.*: *El poema de la pampa*, pág. 44.

Unamuno intentaba, como hemos venido viendo, lograr a través del conocimiento de América una interpretación de España, y por eso se proponía adentrarse en el estudio sociológico de las repúblicas americanas por medio de su literatura. Salaverría pareciera, por el contrario, querer justificar la significación decisiva de la colonización hispánica:

«...el verdadero fundamento de la nacionalidad argentina se halla en los tres siglos de la colonización española a todo lo largo de América»⁶⁰.

Esa tradición colonial, como base de la argentinidad, es lo que debe entenderse cuando nos habla de criollismo hispánico, porque el criollismo a secas es responsable de la guerra de independencia. Y ésta, para Salaverría, «fue la supresión de la armonía civilizadora, que trajo por consecuencia la barbarie»⁶¹. Es decir, reelabora la antinomia de Sarmiento desde otra posición:

«De todo lo que examina Sarmiento es culpable la misma independencia, puesto que ésta ha destruido en seis u ocho lustros cuanto pudo construir España en tres siglos»⁶².

Y «aquella barbarie que él lamentaba no era española, era criolla nada más. La civilización española se había derrumbado»⁶³. En consecuencia, a diferencia de Unamuno que veía en *Martín Fierro* una expresión poética popular y una reivindicación social del pueblo como clase, para Salaverría «el socialismo del gaucho en el libro del *Martín Fierro* no tiene verdadero valor de lucha de clases ni de protesta contra una abusiva repartición de tierras y poderes. Lo que realmente alienta en este libro es un problema político, étnico nacional. Es la protesta del tradicionalismo frente a la civilización arribista; es la enemistad entre el gaucho y el gringo»⁶⁴. Concepto que repite cuando dice:

«Es la liquidación de la primera fase de la vida nacional argentina. Es el cambio del carácter nacional y la anulación del criollismo histórico, como verdaderamente americano, por el predominio de la ciudad arribista, exótica que es Buenos Aires...

⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 158.

⁶¹ *Ibíd.*, pág. 155.

⁶² *Ibíd.*, pág. 153.

⁶³ *Ibíd.*, pág. 155.

⁶⁴ *Ibíd.*, pág. 150.

He ahí un conflicto sentimental bien profundo que todavía no ha sido tratado por la crítica argentina, tal vez porque sea tan delicado y doloroso de tratar desde el lado criollo»⁶⁵.

Ante esta interpretación que hace Salaverría del poema, nos sentimos tentados de detenernos y ver cómo otro español, Américo Castro, con su renovadora visión crítica que frecuentó polémicamente distintas disciplinas, justifica asimismo la lengua y los recursos expresivos del *Martín Fierro* a través de la historia argentina y de esa dualidad ciudad-campaña para llegar a conclusiones totalmente opuestas. A partir de las peculiaridades lingüísticas rioplatenses, Castro llega a estipular que éstas son el resultado «de la ausencia secular de barreras jerárquicas»⁶⁶. Ausencia que tiene sus comienzos en la misma fundación de Buenos Aires, siempre alejada de la metrópoli hispánica, enclavada en una tierra donde los españoles no vislumbraron mayores posibilidades de futuro, ciudad distante en todo sentido de España.

Con la independencia cobra especial importancia el gaucho, quien va a defender las bases de la nueva nacionalidad. Aparece entonces el rusticismo poético. Al preguntarse por las causas de este fenómeno, ya que nada particular ofrecían las formas del castellano rural, Castro opina que:

«esa lengua no se usaba en regiones social o geográficamente distantes, que el escritor acercara a un público muy alejado de ellas con fines líricos, de caracterización localista, para lograr efectos cómicos, etc. Lo ocurrido fue que el ruralismo se había hecho urbano, casi normal; hubo que transigir con su fuerza, e incluso utilizarlo para efectos sociales y políticos, y no sólo artísticos»⁶⁷.

Para Castro, la literatura gauchesca es el resultado del avance de la campaña sobre la ciudad:

«Lo acontecido en la Argentina durante la primera mitad del siglo XIX fue que la ciudad se dejó absorber por lo de abajo;

⁶⁵ *Ibid.*, págs. 130-131. Resulta sintomático del acierto de esta problemática que años más tarde el ensayista argentino Ezequiel Martínez Estrada, autor de uno de los libros más trascendentales sobre el poema de Hernández, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, escribiera también otra obra, *La cabeza de Goliath*, con el tema de la ciudad hipertrofiada, europeizante y desvinculada de España y América.

⁶⁶ CASTRO, Américo: *La peculiaridad lingüística rioplatense*, op. cit., pág. 67.

⁶⁷ *Ibid.*, pág. 67.

el tema, el hilo de la historia argentina, fue entonces continuado por la auténtica vitalidad de los de abajo, y sobre ella se apoyaron tanto Rozas como sus enemigos (Ascasubi), sin que nadie estableciera un orden político y aun moral sostenido por frenos y jerarquías»⁶⁸.

El «pajuerano» impone su ley a la ciudad y se vuelve fuerte e importante sin necesidad de ser culto. Y ésa fue la base de la Argentina que atrajo la inmigración y gozó del bienestar económico. En esa sociedad, el prestigio bárbaro de los caudillos prevaleció aún en el consenso de los hombres cultos. Castro lo ejemplifica con Sarmiento y Mansilla. Entonces «un día, la conciencia artística del país se encontró expresada, sin dar gran brinco, en el habla de quienes hablaban de vos y decían *pior*»⁶⁹. El eminente crítico cervantino entiende que la literatura gauchesca es «sólo explicable dentro del peculiarismo de la historia argentina»⁷⁰, en una seducción de la barbarie, como ha llamado algún sociólogo argentino a esa predisposición.

Acorde con su método especulativo de rastrear en el trasfondo histórico las causas últimas de las manifestaciones culturales, el maestro español discierne el hecho lingüístico y estético de la literatura gauchesca como una consecuencia de la dialéctica histórica:

«Ante el volumen desplazado por el rústico en la vida platense no había sino una de estas dos cosas: o superarlo y ahogarlo en cultura, o considerar su existencia como una gracia del destino. Todo lo que sabemos ahora de la historia argentina inclinaba a la última solución, a encontrar virtudes y bellezas en lo de abajo. Un aspecto de la sensibilidad nacional fue así soldado con lo folklórico, que en la Argentina, por otra parte, no era del todo folklore por no existir una raya nítida entre lo ciudadano y lo aldeano»⁷¹.

En verdad, para Castro aquella dialéctica no era tal, pues no distinguía límites claros entre la ciudad y el campo, dicotomía en que se apoyan los términos de civilización y barbarie.

Para volver al pensamiento de Salaverría, digamos que todavía juzga con más imparcialidad y anticipa apreciaciones modernas cuan-

⁶⁸ *Ibid.*, pág. 70.

⁶⁹ *Ibid.*, pág. 76.

⁷⁰ *Ibid.*, pág. 78.

⁷¹ *Ibid.*, pág. 79.

do no se aparta del plano literario. Estima que sobre el argumento y la estructura del poema se imponen la unidad tonal y el relieve de trazado de los caracteres como elementos primordiales:

«Lo importante del *Martín Fierro* no consiste en su trabazón ni en la trascendencia de sus episodios; el valor de la obra está en el tono, en el aire libre y primitivo, en la poética y dramática realidad de los pasajes, en el dibujo de los tipos»⁷².

Y concuerda con Unamuno en la vitalidad avasallante, «en la gran ráfaga de vida pampeana que sopla por todos los rudos versos del poema». Esta ráfaga de vida, piensan ambos escritores, se logra dentro del ambiente rural argentino y por su fiel y rústica traslación literaria. Y advierten que la búsqueda y utilización de técnicas y escuelas literarias europeas redundan en perjuicio de una expresión argentina o americana, sin tener en cuenta que el *Martín Fierro* no agota la representatividad del proceso histórico-cultural del país, ni aún en el momento de su aparición. Desde la proyección actual vemos que pretender constreñir la literatura argentina al gaucho era paralizar el cúmulo de posibilidades del ser argentino.

La fusión simpática entre autor y personaje —propio de la eficacia estética de las grandes obras— ha llevado no sólo a Salaverría a la sustitución de Hernández por su héroe⁷³. Por eso nuestro crítico habla del «pobre bagaje libresco» del autor, un poco paradójicamente con la abundancia de fuentes literarias que encontrara en el poema, y piensa que no se les debe «exigir a los talentos argentinos una excesiva corrección»⁷⁴, apriorismo que acaso derive de no otorgarle a la literatura argentina la identidad que reclamaba y sumarla a la española.

Esta propensión de negarles autonomía a las letras americanas fue hábito, quizá inconsciente, de algunos críticos europeos, a veces no muy rigurosos en su tarea. Un crítico español que lo es en extremo, Federico de Onís, inicia su ensayo «El *Martín Fierro* y la poesía tradicional», de 1925⁷⁵, con una consideración sobre la indiferencia del viejo mundo hacia la literatura hispanoamericana:

⁷² SALAVERRÍA, José María: *El poema de la pampa*, pág. 26.

⁷³ Es un hecho divulgado que la muerte de José Hernández fue anunciada por *La Nación*, de Buenos Aires, el 22 de octubre de 1886, en titulares que sustituían el nombre del poeta por el de su personaje.

⁷⁴ SALAVERRÍA, José María: *El poema de la pampa*, pág. 126.

⁷⁵ ONÍS, Federico de: «El *Martín Fierro* y la poesía tradicional», en Homenaje a Menéndez Pidal, II, Madrid, 1925, págs. 403-416.

«En los últimos años han aparecido en América algunos estudios sobre el *Martín Fierro*, poema gauchesco argentino, de los que aún no se ha hecho eco la crítica europea. Y, sin embargo, la obra y los estudios que ha suscitado tienen un interés mucho más universal que el que pudiera sospecharse. El ánimo europeo está acostumbrado a mirar la literatura americana como una secuela o reflejo de la de Europa, y no espera que pueda venir de ella ninguna luz o enseñanza para el estudio de nuestras literaturas»⁷⁶.

Federico de Onís limita su trabajo a uno de los aspectos del poema, el de su génesis y formación. Y es a tal respecto que va a ser una rápida revisión de la crítica anterior. Recuerda que Unamuno fue quien «señaló por primera vez el carácter esencialmente popular de esta obra»⁷⁷ y que al año siguiente Menéndez y Pelayo retomaría sus premisas, agregando, además, que los poetas que con anterioridad a Hernández cultivaron la poesía gauchesca que nos ha llegado impresa, y Hernández mismo, no pueden ser calificados de payadores, pues «hay en sus obras mucho diletantismo artístico; pero la fibra popular persiste y en el último llega a manifestarse épicamente»⁷⁸. Se refiere luego a las críticas de Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, quienes coincidieron en exaltar el *Martín Fierro* a la categoría de epopeya nacional, y constata otras apreciaciones insistentes sobre el carácter épico del poema que se dan en libros de autores no argentinos, como Henry Holmes⁷⁹ y José María Salaverría. Saca después sus propias conclusiones. Atestigua que Hernández no era un poeta popular:

«Era un poeta culto, aunque no lo fuera mucho, y tenía sus clásicos»⁸⁰.

Esta cultura también estaría revelada por ciertas inconsecuencias en el uso del lenguaje gauchesco, al que compara con el de otros autores, como Juan del Encina, cuyo lenguaje rústico no es la misma

⁷⁶ *Ibid.*, pág. 403. Y, como se verá, no desconoce el ensayo de Unamuno ni el interés de Menéndez y Pelayo, y está al tanto, aunque no le preste demasiada atención, del libro de Salaverría. Valga la salvedad.

⁷⁷ *Ibid.*, pág. 403.

⁷⁸ *Ibid.*, pág. 404.

⁷⁹ HOLMES, Henry: *Martín Fierro, an Epic of the Argentine*, Nueva York, 1923.

⁸⁰ ONÍS, Federico de: «El *Martín Fierro* y la poesía tradicional», pág. 407.

lengua que hablaban los campesinos salmantinos, ledesminos o sayagüeses:

«Hernández, como Encina y como todas las personas cultas que han escrito poesía rústica, escriben una lengua que no es la suya y nunca lograron la imitación perfecta»⁸¹.

De este modo, en el campo de la literatura distingue entre lo que es folklore y su proyección literaria:

«...esta última poesía "artística", a la que han contribuido diversos autores más o menos cultos, es la única que en siglos se conserva y se conoce»⁸².

Sobre las pautas de Menéndez y Pelayo marca la bifurcación de dos tipos de poesía que surgen a fines del Medioevo, al acercarnos a la Edad Moderna, cuando se produce la separación entre el hombre de la ciudad y el del campo. Desde entonces se continúan estas dos direcciones, y los autores argentinos que en el siglo XVIII iniciaron la poesía gauchesca escrita lo hicieron por influjo de la poesía rústica y dialectal, que en ese siglo cobraba auge en España como moda literaria. Pero la argentina adquiría vigor, fecundidad y originalidad propias debido a «condiciones puramente argentinas, que habían desarrollado en los siglos de aislamiento colonial el tipo del gaucho y la poesía de los payadores». Desde la independencia, las condiciones sociales fusionaron sus clases, «pusieron en contacto los hombres del campo y de la ciudad, y ambas poesías, la popular y la literaria se fecundaron mutuamente»⁸³. Por primera vez la crítica española, en la persona de Federico de Onís, admite que la poesía gauchesca y el *Martín Fierro* sólo se han podido gestar y tienen su contexto en el medio pampeano.

A continuación, nuestro crítico pasa revista a todo cuanto conoce acerca de Hernández y de la génesis de su poema. Y postula que:

«nos encontraríamos ante el hecho de una obra popular sin antecedentes tradicionales ni elaboración colectiva, sin nada de lo que se ha considerado por los mismos críticos a que nos referimos y por la concepción romántica de lo popular como condición y precedente necesario de toda obra popular»⁸⁴.

⁸¹ *Ibid.*, pág. 407.

⁸² *Ibid.*, pág. 407.

⁸³ *Ibid.*, págs. 406-407.

⁸⁴ *Ibid.*, pág. 439.

No obstante, Onís sustenta que pese a que no se conserven antecedentes literarios directos del *Martín Fierro*, existieron oralmente. Se apoya en los testimonios de Sarmiento y de Hudson, en especial en el capítulo del *Facundo* dedicado al cantor. Repara en motivos poéticos enumerados por Sarmiento, sobre todo el de la «desgracia», y observa que reaparecen en el *Martín Fierro*. La misma crítica que Sarmiento hace a la poesía de los payadores, Onís la adecua al poema de Hernández. En cuanto a Hudson, considera que refuerza los testimonios del sanjuanino, al narrar en *Allá lejos y hace tiempo* otro motivo de la poesía popular, la leva, que pone en boca de un gaucho cantor, a quien escuchara en su niñez. Ambos episodios se remontan en más de dos décadas a la publicación del *Martín Fierro*. Todo esto le permite a Onís suponer la existencia de una poesía oral, tradicional que, mucho antes de la gestación del poema de Hernández, recorría gran parte del territorio argentino:

«Estas noticias que acerca de la genuina poesía gauchesca nos dan Sarmiento y Hudson, creo que son bastante significativas para que no quepa duda que *Martín Fierro* no es una obra de arte individual sino el producto de una lenta elaboración colectiva y tradicional, o mejor dicho, ambas cosas a la vez»⁸⁵.

Y así se aproxima a la intención del autor:

«Hernández, a pesar de su cultura literaria y de la huella que ésta dejó en su obra, como hemos visto, pudo ponerse, y sin duda se puso al componer su *Martín Fierro*, en la actitud de un payador popular, que consistía en improvisar de nuevo los circunscritos temas tradicionales. Por eso, el hecho de que improvisase su poema, no está en contradicción con el hecho no menos real de la elaboración tradicional y colectiva, de la cual él era el último y genial agente»⁸⁶.

De esta manera, Federico de Onís extrae de la génesis del *Martín Fierro* una conclusión que puede aportar luz para conocer el carácter de la poesía popular o tradicional europea. Como Unamuno, emplea el *Martín Fierro* para hallar la clave de otros develamientos.

Azorín toma como pretexto el *Martín Fierro* para crear circunstancias imaginarias, dejando vagar libremente su espíritu poético. En

⁸⁵ *Ibid.*, pág. 414.

⁸⁶ *Ibid.*, pág. 414.

*torno a José Hernández*⁸⁷ se compone de capítulos dictados por su fantasía sobre la génesis del *Martín Fierro*, o de episodios protagonizados por Hernández y su héroe. En la crítica impresionista de Martínez Ruiz se funden las visiones más variadas en una suerte de caleidoscopio capaz de llevarnos de un barco a un palacio de Mansard, desde un teatro bonaerense a Luxemburgo, de la pampa a los mesones de León o a los campos de Castilla.

Nada es imposible en la recreación de Azorín. Es posible la curiosa fusión entre el *Martín Fierro* y una obra de Lope, y no nos asombra, fuera de toda diacronía, la plática de Cervantes y el poeta argentino, ni ver a Martín Fierro vagando melancólico por Europa.

Distantes de una apreciación de rigor crítico, las páginas de Azorín sólo pretenden acumular sensaciones, visiones, impresiones, asiendo lo fugaz y expresando su cálida interioridad a través de Fierro y su creador. Sin embargo, por momentos descubrimos juicios que colocan este libro en la tradicional crítica española. Replantea entonces la popularidad del poema, aunque, por supuesto, al modo azoriniano:

«Tu poema es popular y aristocrático a la vez. De lo popular tiene el desgarro, el color y las transiciones inesperadas y rápidas. De lo aristocrático tiene un sentimiento vivo, hondo, inefable, que deja en el alma una huella de luz. No podría ser popular, o sea, nacional, si no fuera aristocrático. Sólo un poeta delicadísimo sabe suprimir las adherencias superfluas y llegar al alma de una nación. Y eso lo has hecho tú, José Hernández. Eso lo has hecho con este poema de *Martín Fierro*. Pero ¡ay, querido José Hernández! Tú no existes (...) porque tu poema es tan nacional, encarna de tal modo el alma de un pueblo, que nadie creará que es la obra de una individualidad»⁸⁸.

Tampoco está ausente la idea de la hispanidad del poema hernandiano cuando hace decir a un personaje español:

«Al leer *Martín Fierro*, cuando esperaba encontrarme por tierras incógnitas y extrañas, he sentido la fascinación de contemplar lo preciadísimo que de antiguo llevo en el fondo del alma»⁸⁹.

⁸⁷ AZORÍN: *En torno a José Hernández*. Buenos Aires, Sudamericana, 1939.

⁸⁸ *Ibid.*, págs. 18-19.

⁸⁹ *Ibid.*, pág. 36.

Su comprensión de la obra de arte, noventaiochista sin duda, justifica esta apropiación del *Martín Fierro*:

«El arte es confortación del espíritu. La obra de arte —como en el caso del gran poeta argentino— es proteica. La obra de arte es un poliedro de múltiples facetas. No pretendamos que nuestra interpretación de la obra de arte sea única e inapelable. El signo de la perdurabilidad de la obra de arte es que cada época, cada pueblo, cada clase social, cada contemplador ve en ella su propio espíritu. Todos ven cosa distinta y la obra es la misma»⁹⁰.

No esperemos método crítico ni mirada objetiva. Lo válido, para Azorín, es la subjetivación, que esfuma barreras de espacio y tiempo, y universaliza la obra literaria al actualizarla.

Sin pretender haber agotado las innumerables manifestaciones adherentes que el *Martín Fierro* suscitó y suscita en España, hemos transitado todas aquellas que entendimos más relevantes. Sabemos que grandes nombres de las letras hispanas quedan fuera de estas páginas, pero podemos alegar en nuestro descargo que la selección hecha, en gran medida, se nos fue imponiendo. El *Martín Fierro* tiene una tradición crítica en España, y esa tradición, sus propios derroteros. No hemos hecho más que intentar seguirlos.

SALAMANCA Y EL MARTIN FIERRO

Hasta ahora nos hemos atenido a una revisión somera de la crítica que el *Martín Fierro* suscitara en autores españoles, pero como las obras literarias suelen ser, a su vez, fuente de obras literarias, el mismo Miguel de Unamuno pensó que así había ocurrido con el *Martín Fierro*. En su primer prólogo, al poema de un amigo salmantino, declara abiertamente que se trata de un Martín Fierro charruno.

A fin de compartir las vivencias que experimentaba con la lectura, Unamuno hablaba incansablemente del poema de Hernández a sus amigos de Salamanca, y les leía y recitaba sus estrofas preferidas. Se convirtió de este modo en causa determinante de una creación poética, publicada en 1894, el mismo año que su artículo «El gaucho Martín Fierro». Las páginas con que prologa las *Querellas del ciego de Ro-*

⁹⁰ *Ibíd.*, pág. 39.

*bliza*¹, tal es el título del poema a que nos referimos, relatan las circunstancias que lo originaron². Juan Maldonado, joven abogado, profesor de la Universidad local, e íntimo amigo de don Miguel, le presentó un día, después de una discusión sobre el poema gauchesco, un romance extenso que dijo recogido de boca de un ciego cantor. El propósito de Maldonado, gastándole la broma de inventar un ficticio émulo charro de Martín Fierro, era demostrarle que en España seguía viva una poesía popular. Y lo logró: Unamuno le recitó de inmediato «pasajes análogos del *Martín Fierro* en que se trasluce al desnudo el sentimiento ingénito sin la capa de la cultura»³. Seducido por la rudeza y la tosquedad de los versos no se quería dejar convencer luego de la inexistencia del ciego cantor. Y con esa facilidad que poseía para la paradoja, ya sin dudar, fue él quien intentó demostrar a Maldonado que el ciego apócrifo había cantado por su boca, al escuchar la lectura del *Martín Fierro*: «Porque lo de la broma lo crec él, Maldonado, pero sólo es verdad en parte, o más bien, sólo es parte de la verdad; pues si él me jugó un bromazo —es cierto— mayor es el que le jugó a él el ciego de Robliza, el *ligrimo*, el de la tierra, el que lleva adentro. Porque ese ciego que dormía en su alma, como en la de Sócrates el demonio familiar, al oír parte del *Martín Fierro*, se despertó...»⁴. Especu-

¹ MALDONADO, Juan: *Querellas del ciego de Robliza*, Salamanca, 1960. Se citará por esta edición.

² En el prólogo a las *Querellas* que hiciera Cándido Rodríguez Pinilla para la edición de 1928, este poeta salmantino, amigo de Unamuno y de Maldonado, nos cuenta sucintamente el episodio: «Andaba a la sazón Unamuno muy embebido y entusiasmado con la lectura del poema gauchesco *Martín Fierro*, que nos leía diariamente a los amigos, como si quisiera hacérnoslo aprender de memoria. Sin dejar de alabar la obra americana, no asentía Maldonado a todos los elogios admirativos del maestro, al que hubo de decirle un día que cualquier gañán charro de los muchos que poscen vena de coplero sabría hacer una cosa semejante. Burlóse de la aseveración Unamuno, afirmando a su vez que, careciendo el charro de sentido expresivo, era imposible hallar entre ellos nadie capaz de hacer nada que se pareciese de cerca ni de lejos a esta semiepopéya del héroe de la pampa. Calló Maldonado, pero al día siguiente apareció con unas cuartillas en la mano y leyó ante don Miguel la primera parte del romance, que tenía por título *Querellas del ciego de Robliza*. Y lo gracioso del caso fue que, pese a su agudeza y perspicacia extremada, Unamuno, engañado sin duda por la forma popular del romance, por su casticidad e indigenismo charruno y por su aparente tosquedad, creyó inocentemente que se trataba de la obra de un genuino coplero rural, hasta que, al fin, Maldonado acabó por confesar que allí no había más coplero que él.» RODRÍGUEZ PINILLA, Cándido: prólogo en MALDONADO, Juan: *Antología de las obras*. Salamanca, 1928.

³ MALDONADO, Juan: *Querellas del ciego de Robliza*, pág. 13.

⁴ *Ibid.*, pág. 15.

lación ésta acorde con su idea expuesta en el artículo que publicara meses antes en la *Revista Española*, donde sostenía que el genio encontraba la expresión individual de lo colectivo por ser el individuo más identificado con lo social⁵.

Aunque Unamuno aclara que Maldonado no compartía, por lo menos en su misma medida, la admiración por el *Martín Fierro*, le era evidente «cómo una cosa buena, más que buena, *Martín Fierro*, engendró a otra buena también»⁶.

Sabido el motivo que indujo a Maldonado a componer las *Querellas*, cuyas «analogías» con el *Martín Fierro* atestigua Unamuno, y conociendo las elogiosas palabras del prefacio de Rodríguez Pinilla en la edición de 1928, que no sólo niega la posible influencia del *Martín Fierro*, sino que asegura su completa disparidad⁷, hemos intentado por nuestra cuenta un cotejo —que no sabemos que se haya efectuado— entre ambas obras. Podemos adelantar desde ya que lo que tienen en común radica en ser obras de autores cultos que imitan un estilo popular para que sea el mismo oprimido quien eleve su protesta o su queja. Se asemejan en tratar un tema de reivindicación social y en aquello que es propio de la poesía rústica: la lengua y el sentido didáctico en primer lugar, y, luego, en ciertos motivos literarios.

Tal vez la diferencia radical arranque de la génesis misma de los poemas. Las *Querellas* se originaron por una broma entre amigos y, en

⁵ Entre los papeles inéditos de Unamuno que encontró después de su muerte Manuel García Blanco, había un romance con el que pensaba prologar las *Querellas*. Aquí se repite poéticamente la concepción del genio. Al mismo tiempo es índice del mérito que Unamuno atribuyera al poema de Maldonado. Por estas razones acaso valga transcribir un fragmento:

<i>Ten, pues, ojo y no te corras</i>	<i>que esas trovas no son tuyas,</i>
<i>con el ciego de Robliza,</i>	<i>¡oh, buen ciego de Robliza!</i>
<i>porque te digo y repito</i>	<i>que te brotaron del alma</i>
<i>que no lo pierdas de mira,</i>	<i>como de una fuente viva</i>
<i>que nadie, nadie en el mundo</i>	<i>del otro que llevas dentro,</i>
<i>de la cabeza me quita</i>	<i>del otro ciego con vista.</i>

UNAMUNO, Miguel de: *Obras completas*, VII, pág. 12. Asimismo en el Apéndice a las *Querellas*, edición de 1960.

⁶ MALDONADO, Juan: *Querellas*, pág. 15.

⁷ Últimamente, Alberto Navarro González, en su artículo «En el Primer Centenario del gaucho «Martín Fierro», dice: «Estas *Querellas del ciego de Robliza* creo que son la obra poética lograda que la moderna literatura española debe al *Martín Fierro*, y son la clara muestra de lo íntimamente que está ligado el famoso poema de José Hernández a la poesía popular española.» En *ABC*, 17 de diciembre de 1972.

consonancia con esto, se publicaron «en edición numerada, no vendible, y destinada a ser repartida entre los amigos y gentes de buen gusto y discreción probada», puesto que «se temía que llegaran hasta el pueblo del campo, despertando en éste sentimientos amodorrados; se creía caso de conciencia no aguzar el alma del que descansa de sus sufrimientos en la resignación que da el trato íntimo y cotidiano con la tierra fortificante; alguien llegó a temer que si tales cantares se entonaran en una velada, junto a la hermosa campana que arde en el hogar, bajo la ancha campana de la cocina, al son de la pandereta y al compás del baile de los gañanes, fueran parte a contribuir a la «barbaridad» si algún día el charro reventaba por la cincha»⁸.

Esta preocupación habla a las claras de la distancia que existía entre Maldonado y el charro⁹, e impidió comprobar si podía ser una poesía popular que repercutiera en el pueblo, del que era pretendido intérprete. Hernández, consustanciado con el gaucho por haber compartido su azarosa existencia, y por haber sido su vocero político, arrastrado a circunstancias de exilio paralelas a las de su héroe, entrega su obra al pueblo que la inspirara y que, efectivamente, lo acepta como portavoz. En las «Cuatro palabras de conversación con los lectores» que preceden *La vuelta de Martín Fierro*, lo explicita totalmente: «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 millares de personas que jamás han leído, debe ajustarse estrictamente a los usos y costumbres de esos mismos lectores, a rendir sus ideas e interpretar sus sentimientos en su mismo lenguaje, en frases usuales, en su forma más general, aunque sea incorrecta, con sus imágenes de mayor relieve, y con sus giros más característicos, a fin de que el libro se identifique con ellos de una manera tan estrecha e íntima que su lectura no sea sino una continuación natural de su existencia»¹⁰. No debe olvidarse tampoco que además de la intención polémica hay en Hernández un prevaeciente y deliberado intento estético en la plasmación del gaucho, como bien se ha visto

⁸ UNAMUNO, Miguel de: Prólogo, en MALDONADO, Juan: *Querellas*, pág. 18.

⁹ En las mencionadas coplas inéditas de Unamuno nos parece verificar en la sugestiva alusión de ciertos versos, quizá satírica, esta distancia de que hablamos:

<i>Si no tuvieras un cuarto</i>	<i>conviertes en grito de ira,</i>
<i>¡qué soberbio socialista!</i>	<i>si no tuvieras un cuarto</i>
<i>Tú los dolores del charro</i>	<i>¡qué fecundo socialista!</i>

¹⁰ HERNÁNDEZ, José: *Martín Fierro*, Buenos Aires, Peuser, 1958, pág. 328.

en la «Carta a Zoilo Míguens» que sirvió de prólogo a su obra: «Me he esforzado, sin presumir haberlo conseguido, en presentar un tipo que personificara el carácter de nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse que les es peculiar; dotándolo con todos los juegos de su imaginación llena de imágenes y de colorido, con todos los arranques de su altivez, inmoderados hasta el crimen, y con todos los impulsos y los arrebatos, hijos de una naturaleza que la educación no ha pulido y suavizado.

«Cuantos conozcan el original podrán juzgar si hay o no semejanza en la copia»¹¹.

Y en esta intención estética unida a la didáctica, insiste en «Cuatro palabras de conversación con los lectores» cuando imagina que «un libro que (...) enseñara sin decirlo, sin revelar su pretensión, sin dejarla conocer siquiera, sería indudablemente un buen libro, y por cierto que levantaría el nivel moral e intelectual de sus lectores, aunque dijera *náides por nadie, resertor por desertor, mesmo por mismo*, u otros barbarismos semejantes, cuya enmienda le está reservada a la escuela, llamada a llenar un vacío que el poeta debe respetar, y a corregir vicios y defectos de fraseología, que son también elementos de que se debe apoderar el arte para combatir y extirpar males más profundos y trascendentes, examinándolos bajo el punto de vista de una filosofía más elevada y pura»¹².

Y porque lo didáctico no se da nunca perdiendo de vista la forma artística, así los consejos, como los del Martín Fierro y el Viejo Vizcacha, traslucen una psicología que, dibujando un carácter, logra dimensión universal; las advertencias y reflexiones nunca se deslizan hacia un tono panfletario de amenaza, y lo sentencioso, dicho a menudo en imágenes y metáforas, adquiere casi siempre forma de refrán que se articula en la estructura de la estrofa, y suele ser compendio de la misma en un dístico rítmico que, desgajado del contexto, conserva y quizá universaliza su valor de máxima.

Esta eficacia no es fruto del azar, porque Hernández se lo propuso conscientemente al meditar sobre la idiosincrasia del gaucho: «Canta porque hay en él cierto impulso moral, algo de métrico, de rítmico, que domina en su organización, y que lo lleva hasta el extraordinario extremo de que todos sus refranes, sus dichos agudos, sus proverbios comunes son expresados en dos versos octosílabos, perfectamente me-

¹¹ *Ibid.*, pág. 327.

¹² *Ibid.*, pág. 329.

didados, acentuados con inflexible regularidad, llenos de armonía, de sentimiento y de profunda intención»¹³.

Ninguna de estas reflexiones sobre el quehacer poético acompaña las *Querellas* de Maldonado. En esta obra lo didáctico y lo exhortativo son entonaciones que prevalecen, configurados a veces en los consejos vertidos por el único personaje narrador, quien los impregna de impersonalidad, puesto que su autor no lo ha dotado de ningún carácter. Así, cuando aconseja a los malos curas:

*... Es necesario dar trigo
como hace don Nicolás,
quiero decir dar ejemplo
y lo bueno praticar;*

*no gastar en el trisillo,
no doblones entrojar,
no poner pingos al ama,
no a caballos fantasiar,*

*porque tóas éstas son cosas
que aflojan la cristiandá*¹⁴.

Y también otras veces a modo de advertencias intimidatorias que asustaron, según hemos dicho, a su autor y a su prologuista, como las que se transcriben, referidas al charro:

*... y, como algún día reviente
por la cincha... güeno va:
poco tiene que perder,
mucho tiene que ganar.*

*Con que ¡jojo! señores amos
del campo y de la ciudá:
vos lo dice un probe ciego
que, en su ceguera, ve más*

*de lo que vusotros veis
—prudencia, y a mejorar!*¹⁵.

¹³ *Ibíd.*, pág. 329.

¹⁴ MALDONADO, Juan: *Querellas*, pág. 44.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 26.

La similitud con el *Martín Fierro* se acentúa notablemente cuando lo sentencioso gana forma de refrán:

*... pus lo que viene robado
también robado se va,*

*y el ladrón es perdonado
si a otro ladrón fue a robar...¹⁶.*

O cuando desarrolla un dicho popular:

*«Pleitos tengas y los ganes»,
dijo el gitano, cabal:
si te quitan la anguarina
no vayas al trebunal,*

*no sea que allí te quiten
hasta el mesmo cabezal...¹⁷.*

Introduzcámonos en los motivos literarios que nos facilitarán cierta ubicación en el contexto de la obra salmantina, dejando para el final el análisis de la lengua vulgar de ambos poemas. Enumeremos rápidamente los motivos del romance charro que admiten comparación con los del poema argentino. Las *Querellas* se inician con la consabida invocación religiosa, de tradición clásica en la poesía narrativa, en este caso a la Virgen María:

*Virgen Santa del Amparo,
Virgen de la Soledá,
la que en el Cueto veneran
tôos los de esta merindá,*

*la patrona de los charros
que viven del río acá,
la más dina y la más grande
de tôas en potestá,*

¹⁶ *Ibid.*, pág. 27.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 40-41.

*la que en los montes habita,
la que dejó la ciudá
porque era chica pâ ella
tôa la Santa Catedral...¹⁸.*

El cantor pide asistencia para contar inspiradamente lo que se propone:

*Recurro a que me ilumines
pâ que yo pueda narrar
las desgracias de los probes
labriegos del río acá,*

*que son los más desgraciâos
de tôa la Cristiandá¹⁹.*

Una invocación religiosa, pero esta vez dirigida a los Santos, abre, asimismo, el *Martín Fierro*:

*Pido a los santos del cielo
que ayuden mi pensamiento,
les pido en este momento
que voy a cantar mi historia
me refresquen la memoria
y aclaren mi entendimiento.*

*Vengan santos milagrosos,
vengan todos en mi ayuda,
que la lengua se me añuda
y se me turba la vista;
pido a mi Dios que me asista
en una ocasión tan ruda²⁰.*

La oposición entre ciudad y campo, y la corrupción que se atribuye a la primera como origen de los males del campesino charro, es casi tema medular en las *Querellas*:

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 22.

¹⁹ *Ibíd.*, págs. 21-22.

²⁰ HERNÁNDEZ, José: *Martín Fierro*, págs. 1-2.

*¿Dónde tiene la conciencia
esta gente prencipal,
que gobierna tóo el Reino
por el Rey, su Majestá!*

*Mas le vosliera servirnos
en nuestra necesidá,
porque, a juerza de molernos,
algún día lograrán*

*que los del campo golvamos
la tortilla a la ciudá.
No inoramos ya denguno
—que esto está corruto ya—*

*que nuestro sudor mantiene
los vicios de por allá,
y que venden nuestra sangre
pâ beber y pâ triunfar.*

*¡Ay de ti! Ciudá maldita,
si un día vamos allá:
no servirán tus murallas,
para detenernos ya,*

*que ahora en lugar de murallas,
tienen guardas pâ robar
a los charros que te llevan
la vianda que comer has,*

*y hay que pagarte consumos,
que es cosa muy de admirar
por lo mucho que consumes
de lo que criamos acá.*

*¡Ay de ti, ciudá maldita!
Poco tienes que enseñar
que la lición que tú enseñas
la hemos aprendido ya.*

*Tú enseñas a los doctores
que nos deben estrujar
y nosotros te decimos
indinísima ciudá...²¹.*

Y esta oposición aparece como motivo en el *Martín Fierro*, donde la ciudad es, en cierto sentido, reemplazada por el «poblaio»:

*De los males que sufrimos
hablan mucho los puebleros,
pero hacen como los teros
para esconder sus niditos:
en un lao pegan los gritos
y en otro ponen los güevos²².*

.....
*El campo es del inorante,
el pueblo del hombre estruído;
yo que en campo he nacido
digo que mis cantos son,
para los unos... sonidos,
y para otros... intención²³.*

El canto como consuelo del hombre en soledad y miseria, y la comparación con el ave no faltan en la obra del salmantino. Hablando del hambre de los hijos del charro, dice Maldonado:

*... lo mesmo que pajaritos
que acurrucâos en el niâl,
pían a su güena madre
que los venga a alimentar,*

*y ella, si trae vacío el pico
les consuela con cantar
unos cantares que pâcen
la mesma divinidad,*

*pus ni los hombres humanos
tan triste saben trovar²⁴.*

²¹ MALDONADO, Juan: *Querellas*, págs. 28-29.

²² HERNÁNDEZ, José: *Martín Fierro*, pág. 98.

²³ *Ibid.*, pág. 111.

²⁴ MALDONADO, Juan: *Querellas*, pág. 24.

Y en otro fragmento:

*... el cantar es un consuelo
pâ la gente menestral;*

*las tonadillas que entona
de oírlas tristeza da:
en medio del campo, solos,
uno aquí y otro acullá,*

*siguiendo câ uno su yunta,
sin poderse separar,
un sulco tras otro sulco,
un cantar y otro cantar...²⁵.*

Igualmente el canto es alivio en el poema gauchesco, que se abre con la comparación ya célebre:

*Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela²⁶.*

Y este poder consolador del canto se reitera, asimismo, en la segunda parte del *Martín Fierro*:

*... no le permiten cantar
para aliviar su dolor²⁷.
.....
... no cantaré por la fama
sino por buscar consuelo...²⁸.*

²⁵ *Ibid.*, pág. 33.

²⁶ HERNÁNDEZ, José: *Martín Fierro*, pág. 1.

²⁷ *Ibid.*, pág. 197.

²⁸ *Ibid.*, pág. 303.

Insiste el gaucho en la tristeza de su sino como determinante de la canción:

*Triste suena mi guitarra
y el asunto lo requiere;
ninguno alegrías espere
sinó sentidos lamentos,
de aquel que en duros tormentos
nace, crece, vive y muere*²⁹.

La literatura popular aprovecha la proximidad con la naturaleza para usar en sus metóforas y símiles a los animales con quienes se identifica el hombre. Así como su canto se compara al del ave, en las *Querellas* el trabajo sin descanso ni recompensa del campesino se parangona con el de los bueyes:

*... porque el gañán y la yunta
se cansan de trabajar.*

*Un día, aluego otro día,
y aluego otros cien mil más,
que amanecen tóos iguales
para la yunta y gañán*³⁰.

Y la desgracia del gaucho se metafórica en Hernández del mismo modo, aunque cobrando mayor fuerza la imagen, puesto que la agricultura es tarea denigrante para el héroe de la pampa:

*...tiene la suerte de un güey
y ande irá el güey que no are*³¹.

Y también en la segunda parte de la obra, la imagen conlleva la denuncia de la injusticia social:

*...o andan lo mesmo que el güey
arando pa que otros coman*³².

²⁹ *Ibid.*, pág. 116.

³⁰ MALDONADO, Juan: *Querellas*, pág. 32.

³¹ HERNÁNDEZ, José: *Martín Fierro*, pág. 64.

³² *Ibid.*, pág. 273.

Maldonado desarrolla esta imagen con idéntico sentido cuando declara aún peor que el del buey el destino del gañán, porque —dice— llega la hora

*de revezar a los güeyes
que se pueden reventar
al gañán no le revezan:
si revienta a trabajar,*

*se coge otro y a la arada;
ésta es mucha caridá
que se revece el ganáo,
y siga la humanidá*

*agarrada a la mancera
por tóa una eternidá.
Y sigue arando, y el sol
le calienta câ vez más,*

*y por la frente le corre
el sudor a chorretás;
sudor de probe que es oro
pâ la gente prencipal,*

*pus, si él no lo sudara,
no tuviera que yantar,
y da más trigo una gota
de sudor del menestral*

*que mil gotas de señores
que sudan de no hacer ná³³.*

El ferrocárril como símbolo del progreso, es particularmente resistido por el charro, que lo mira como invento demoníaco, venido de la urbe. A esta visión se aúna el odio al extranjero que ocupa preponderante sitio en las *Querellas*:

*...diré par terminar,
que esos trenes del demonche
son cosas de Satanás.*

³³ MALDONADO, Juan: *Querellas*, pág. 34.

*Los hace gente extranjera,
venida de la ciudá,
no pâ traernos caudales,
pâ llevarlos acullá,*

*y que vayan más de priesa,
no se güelvan al lugar.
Lo primero que nus hacen,
quitarnos la propêa:*

*quieras u no, la tu tierra
has de ceder y entriegar.
Y, aunque sea por medio el cuerpo,
el carril ha de pasar.*

*Y tóo porque ellos se empeñan
y lo tienes que tragar
que el cerro-carril te mete
drento de casa un caudal³⁴.*

Igualmente el mismo tópico se alía a la xenofobia en el *Martín Fierro*:

*Todos se güelven proyetos
de colonias y carriles
y tirar la plata a miles
en los gringos enganchaos,
mientras al pobre soldao
le pelan la chaucha ¡ah viles!³⁵.*

Otro motivo, el de las elecciones, permite a Maldonado exponer el abuso que se hace de la credulidad del pobre:

*Cuando vienen eliciones
van al probe a visitar;

se le meten por los ojos,
mucho la mano aprietar
y aluego, cuando los nombran
después de tanto cansar,*

³⁴ *Ibíd.*, págs. 48-49.

³⁵ HERNÁNDEZ, José: *Martín Fierro*, pág. 97.

*si te he visto no me acuerdo
más que para hacerte mal*³⁶.

Y en el *Martín Fierro* el ejercicio del voto se convierte para el gaucho en fuente de desdichas y factor desencadenante de persecuciones. Hernández a veces lo sintetiza:

*... porque el gaucho en esta tierra
sólo sirve pa votar*³⁷.

No se olvida tampoco Maldonado de los comerciantes rapaces que esquilman al pobre:

*Comerciantes que te engañan,
figoneros, ¡voto a tal!,
que te dan gato por liebre,
taberneros que... ¡agua va!*³⁸.

Ni de los usureros sin piedad:

*Sigo por los usurarios
que es una plaga infernal:
como butres a la carne
del que se pierde se van,

y en él se ceban y engordan
y le chupan sin parar,
tôa la sangre de las venas,
las entrañas y el vandal*³⁹.

En el *Martín Fierro* la figura del pulpero, entre otras, posee análogas características:

*¡Ah pulpero habilidoso!
Nada le solía faltar
¡ajjuna! y para tragar
tenía un buche de ñandú.
La gente le dio en llamar
«El boliche de virtud».*

³⁶ MALDONADO, Juan: *Querellas*, pág. 28.

³⁷ HERNÁNDEZ, José: *Martín Fierro*, pág. 65.

³⁸ MALDONADO, Juan: *Querellas*, pág. 41.

³⁹ *Ibid.*, pág. 26.

*Aunque es justo que quien vende
algún poquitito mierda,
tiraba tanto la cuerda
que con sus cuatro limetas
él cargaba las carretas
de plumas, cueros y cerda.*

*Nos tenía apuntaos a todos
con más cuentas que un rosario,
cuando se anunció un salario
que iban a dar, o un socorro;
pero sabe Dios qué zorro
se lo comió al comisario.*

*Pues nunca lo vi llegar
y, al cabo de muchos días,
en la misma pulpería
dieron una buena cuenta,
que la gente muy contenta
de tan pobre recibía.*

*Sacaron unos sus prendas
que las tenían empeñadas,
por sus diudas atrasadas
dieron otros el dinero;
al fin de fiesta el pulpero
se quedó con la mascada⁴⁰.*

En las *Querellas* la justicia se tergiversa por la actuación de abogados y notarios:

*Güena abogacía es ésa:
al probe charro estrujar,*

*y alargar mucho los pleitos
hasta llegarle a arruinar.
Mal haya pâ-l que vos crea
y se meta a pleitear...*

.....

⁴⁰ HERNÁNDEZ, José: *Martín Fierro*, págs. 34-35.

*Nubes son los abogâos
para el tío del lugar,*

*los notarios son pedrisco,
y los fiel-de-fechos, tal;
que antes vos parta centella
que uno vos llegue a mirar*⁴¹.

En el poema de Hernández este motivo se encarna en distintos personajes. Podemos recordar la venalidad del juez que se apodera de los bienes del hijo menor de Fierro:

*... de miedo de otro tutor
ni aporté por lo del juez.*

*«Yo cuidaré, me había dicho,
»de lo de tu propiedad,
»todo se conservará,
»el vacuno y los rebaños
»hasta que cumplás treinta años
»en que seás mayor de edá.»*

*Y aguardando que llegase
el tiempo que la ley fija,
pobre como lagartija,
y sin respetar a naidés,
andube cruzando el aire
como bola sin manija*⁴².

.....

*¡Bendito Dios! pensé yo:
ando como un pordiosero
y me nuembran heredero
de toditas estas guascas:
¡quisiera saber primero
lo que se han hecho mis vacas!*⁴³.

⁴¹ MALDONADO, Juan: *Querellas*, págs. 41-42.

⁴² HERNÁNDEZ, José: *Martin Fierro*, págs. 231-232.

⁴³ *Ibid.*, pág. 226.

No faltan las reflexiones generales sobre la corrupción en la aplicación de la ley:

*... la ley se hace para todos,
mas sólo al pobre le rige.*

*La ley es tela de araña,
en mi inorancia lo esplico:
no la tema el hombre rico,
nunca le tema el que mande,
pues la ruerpe el bicho grande
y sólo enrieda a los chicos.*

*Es la ley como la lluvia:
nunca puede ser pareja;
el que la aguanta se queja,
pero el asunto es sencillo,
la ley es como el cuchillo:
no ofiende a quien lo maneja⁴⁴.*

El didactismo de Maldonado encuentra amplio margen en la presentación de distintos tipos de amos. El buen amo se identifica en las *Querellas* con «el señor Alifonso»:

*... el charro más campechano
de tóa la merindá,
que a su láo medra el probe
sin a él perjudicar;*

*pus tal amo, tal criáo
y este señor amo es tal,
que parte con sus criáos
sus ganancias bien ganás...⁴⁵.*

La reminiscencia del *Cantar de Mio Cid* no deja de acercarnos a la del buen patrón del poema gauchesco, evocado con añoranza por

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 296.

⁴⁵ MALDONADO, Juan: *Querellas*, pág. 25.

el héroe cuando relata la época dorada de la pampa. Bajo su mando el trabajo no era tal:

*Aquello no era trabajo,
más bien era una junción,
y después de un buen tirón
en que uno se daba maña,
pa darle un trago de caña
solía llamarlo el patrón⁴⁶.*

«El señor Alifonso» es para el gañán una excepción. Está acostumbrado a soportar malos amos:

*... pus están llenos de envidia
de los que hacen los de allá,
y el afán de tener coche
cocer no les deja el pan,
y sacrifican al probe,
le matan a trabajar
y a comer le dan tan sólo
lo que no pueden mascar⁴⁷.*

Con la cautela debida, este sacrificio del pobre y el mal pago que recibe pudiera hallar paralelo en el *Martín Fierro*, donde el gaucho acepta obedecer a un mal amo sólo porque representa la autoridad militar:

*Nos mandaba el coronel
a trabajar en sus chacras,
y dejábamos las vacas
que las llevara el infiel.*

*Yo primero sembré trigo
y después hice un corral,
corté adobe pa un tapial,
hice un quincho, corté paja...
¡La pucha, que se trabaja
sin que le larguen un rial!*

⁴⁶ HERNÁNDEZ, José: *Martín Fierro*, pág. 11.

⁴⁷ MALDONADO, Juan: *Querellas*, págs. 23-24.

*Y es lo peor de aquel enriedo
que si uno anda hinchando el lomo
ya se le apean como plomo...
¡Quién aguanta aquel infierno!*⁴⁸.

Este servicio que debía prestar el gaucho en la frontera tiene concomitancias con el motivo de las milicias en las *Querellas*. El ciego de Robliza explicita que sólo los pobres cumplen con el llamado a quintas:

*Esto de servir es justo;
el corazón mismo da
que hay que defender la tierra
de la gente desalmá;*

*pero no sólo los probes
la su sangre han de gastar,
y los hijos de los ricos
librarse por su caudal...*⁴⁹.

Lo mismo, pero ya sobrentendido y en cierta manera aceptado, sucede en el *Martín Fierro*, donde la protesta se dirige contra las condiciones inhumanas y la falta de jornal. De los muchos fragmentos sobre el tema, entresacamos:

*Y ya es tiempo, pienso yo,
de no dar más contingente;
si el gobierno quiere gente,
que la pague y se acabó*⁵⁰.

Más allá de los tópicos que se reiteran, la mayoría coincidentes en la denuncia, y del contenido didáctico de las dos obras, el elemento que más las aproxima y emparenta acaso sea la lengua rústica que utilizan Hernández y Maldonado, ambos poetas cultos.

La lengua del *Martín Fierro* es gauchesca, en tanto que la de las *Querellas* es charra, o sea, que se halla ubicada en los límites del dialecto leonés oriental.

⁴⁸ HERNÁNDEZ, José: *Martín Fierro*, págs. 20-21.

⁴⁹ MALDONADO, Juan: *Querellas*, págs. 44-45.

⁵⁰ HERNÁNDEZ, José: *Martín Fierro*, pág. 273.

Las expresiones de lengua rústica que nos dejan los autores cultos por lo general presentan inconsecuencias filológicas, pues no se ciñen ni al habla rústica del pueblo, ni a la transcripción precisa de los lingüistas. Resulta entonces una lengua convencional, que, por supuesto, no es la del autor, ni reproduce exactamente la del pueblo a quien desea expresar.

Nos dice José Pedro Rona del lenguaje gauchesco que es «una lengua muerta, fija, sin ninguna posibilidad de evolución. Esto surge, precisamente, de su finalidad. Es en este sentido que decimos que es un lenguaje atópico, es decir, que no registra fielmente el habla, ni presente, ni pasada, ni de ninguna región en concreto»⁵¹.

Lo mismo podría decirse de la lengua de las *Querellas*, que no es dialectal pese a conservar rasgos dialectales. Dominan en ella vulgarismos y arcaísmos comunes a distintos dialectos de la Península y de Hispanoamérica, y son los que ofrecen similitud con el *Martín Fierro*. Unamuno, y gran parte de la crítica posterior, exageró las conexiones españolas con la lengua del poema de Hernández, debido a estos elementos comunes a toda habla vulgar.

Con el propósito de marcar este parecido, veamos los rasgos fonéticos característicos en ambos poemas. En los vocálicos, señalemos, en primer lugar, la tendencia a la diptongación por modificación vocálica, propia de una lengua rústica⁵².

Asimismo, la simplificación vocálica por eliminación de vocales⁵³.

⁵¹ RONA, José Pedro: «La reproducción del lenguaje hablado en la literatura gauchesca», en *Revista Iberoamericana de Literatura*. Montevideo, IV, 4, 1962.

⁵² Las vocales en hiato pasan a formar diptongo con más regularidad que en la pronunciación correcta: *Querellas*: piores, 33; rial, 38; fantasiar, 598; *Martín Fierro*: pión, I-163; rial, I-750; pueta, II-49; floriar, II-3104; peliador, I-1268. También se forma diptongo analógico en las formas verbales. En *Martín Fierro*, en las vocales acentuadas: nuembres, II-2215; ruempo, I-2275; en las *Querellas* abundan los verbos con diptongo analógico: empezar, 308; entriegar, 720; aprietar, 192; enticerrar, 786; lo mismo en el *Martín Fierro*: entriegan, II-4757; aprieden II-4756. Otras veces en el *Martín Fierro* la diptongación se produce por desplazamiento del acento: cáí, II-230; óido, II-832; áura, I-255. En cambio, la diptongación de *e* y *o* breves tanto en sílaba libre como en sílaba trabada, como ante *yod*, característica del leonés, sólo la recordamos en dos ejemplos en las *Querellas*: al topónimo Cueto y el vulgarismo priesa.

⁵³ En caso de repetición: en el *Martín Fierro*: crer, II-2346; ler, II-1964; vía, I-216. En caso de reducción de diptongo: en las *Querellas*: contino, 252; pus por pues, 69. El diptongo *ie* ante *n* se reduce eliminando la vocal no acentuada: *Martín Fierro*: cencia, I-1462; concencia, II-1305; pacencia, I-892; esperencia, I-1458; *Querellas*: cencia, 570; concencia, 197; pacencia, 715.

En la fonética vulgar perviven las antiguas indecisiones respecto al timbre de las vocales, especialmente en las inacentuadas, aunque también en otras posiciones se refleja la misma vacilación⁵⁴.

Igualmente, en ambos poemas se verifican apoyos vocálicos protéticos⁵⁵.

En cuanto a las consonantes, una constante es la tendencia general a la simplificación de grupos consonánticos latinos o «cultos»⁵⁶.

La relajación de los sonidos de *d*, *g* y *r* afecta en mayor o menor grado al lenguaje corriente, pero está muy incrementada en el vulgar⁵⁷. La *d* se pierde comúnmente en posición intervocálica en la última sílaba, a veces con desaparición tan completa que da lugar a la fusión de vocales iguales. La omisión de *r* alcanza palabras de fácil desgaste, y la forma *pa* por para la encontramos innumerables veces en ambos poemas.

La *d* se pierde, en el habla rústica, en posición final de palabra⁵⁸.

⁵⁴ En el *Martín Fierro*: liciones, I-31; siguro, II-3130; confisión, II-2864; polecia, I-1396; *Querellas*: trebunal, 502; sengular, 534; melitar, 606; lición, 227; eliciones, 89. A veces asimismo en sílaba acentuada, como con el vulgar mismo: *Martín Fierro*, I-484; *Querella*, 289. El timbre de la vocal inicial átona se altera con gran frecuencia, sobre todo ante *n*: *Querellas*: endustrial, 502; *Martín Fierro*: escuridá, I-1471. Propio del dialecto leonés es la cerrazón de la vocal protónica *e* en *i* y *o* en *u*. En las *Querellas*: dicimos, 231; trisillo, 595; vosotros, 151. Pero no falta en otras hablas dialectales ni está ausente en el *Martín Fierro*: ricuerdo, I-205.

⁵⁵ En las *Querellas*: alucgo, 33; allcgo, 648; en el *Martín Fierro*: afigúrese, I-661; asigún, I-982.

⁵⁶ De ahí procede la pérdida de *b*, *c*, *g*, *p* y *x* al final de sílaba, igual que la reducción de los grupos *nn*, *mn* y *nm* por pérdida de una de las nasales: *Querellas*: dina, 7; inoramos, 207; corruto, 208; dotores, 228; indinísima, 232; praticar, 594; imensidá, 270; perenal, 620; perene, 19; *Martín Fierro*: dotores, II-4235; oservao, II-513; inorancia, II-4191; eecutao, II-3496; sin embargo, inmensidá, I-1434. En el grupo vocal más consonantes *ns*, se pierde la *n*: *Martín Fierro*: istrumento, I-2273; istinto, II-564, costante, II-3577; *Querellas*: costipar, 286. En el caso de la lengua gauchesca, el grupo *sb* se transforma en *f* y el grupo *sg* en *j*: *Martín Fierro*: rejalo, I-2148; rajido, II-3903.

⁵⁷ En el *Martín Fierro*: asao, II-2559; mesturao, I-1986; hallao, I-1745; *Querellas*: tôas, 8; tõe, 41; dormíos, 265; crião, 107; ganãs, 110; endurecia, 315; airã, 416; puêa, 372; arão, 473; agarrãos, 549; dêo, 647; câ, 33; nã, 360. Este rasgo es característico de toda habla popular y se da actualmente en la Península e Hispanoamérica y aun en el habla madrileña. Excepcionalmente no se da en el habla descuidada de los porteños, quienes la rechazan tal vez por el desprestigio del habla del paisano en el consenso urbano. La dicción vulgar suprime la *d* intervocálica en muchos otros casos, dando lugar a la formación de diptongos: *Querellas*: méicos, 63.

⁵⁸ En el *Martín Fierro*: virtú, II-2844; salú, II-2845; verdá, II-2072; siguridá, I-2233; alversidá, I-107; en las *Querellas*: soledá, 2; merindá, 4; potestá, 8;

Vulgarismo es el desarrollo de *d* inicial protética en los verbos *dir* y *dentrar*⁵⁹.

Asimismo es propio de las lenguas rústicas la propensión velarizadora, que se refleja en la presencia de *j* procedente de *f*, en la formación de *g* protética y en el paso de *b* a *g* delante del diptongo *ue*⁶⁰.

En los dos poemas nos hallamos con que la aspiración de la *h* está representada por el sonido *j*⁶¹. Otro rasgo del habla vulgar que reflejan es la palatalización de la áptico-alveolar *n*⁶².

El *Martín Fierro* muestra pruebas de seseo en la igualación de los sonidos *c*, *x*, *z* con *s*, y de yeísmo, que diferencian su lengua de la charra, pero que tampoco son fenómenos exclusivos de la gauchesca⁶³.

Abundan las metátesis consonánticas, típicas de la lengua rústica⁶⁴.

En lo referente a morfología, las *Querellas* presentan ciertos rasgos dialectales, como la conservación de la *e* final de la segunda persona plural del imperativo, actualmente en *i*, y con pérdida de la *d* desinencial⁶⁵.

Vulgares son los arcaísmos, como los pretéritos *truje-trujo* y *vide*. También formaciones analógicas, antiguamente del habla normal, como el subjuntivo *haiga*, que las comprobamos en ambos poemas⁶⁶.

Asimismo, arcaizante es la persistencia del voseo en la lengua rioplatense, que en el *Martín Fierro* alterna con el tuteo y con el trata-

ciudadá, 10; comunidá, 14; cristiandá, 26; caridá, 28; maldá, 32; vanidá, 34, etc. En el *Martín Fierro* se sustituye en algunos casos *d* final de sílaba por *i*: almirar, I-571; alvertiré, I-2041.

⁵⁹ En el *Martín Fierro*: dirme, I-1124; dentrao, I-756; en las *Querellas*: dirse, 78.

⁶⁰ En el *Martín Fierro*: jogón, I-145; jué, I-357; dijunto, I-326; juego, I-195; ajuera, I-2109; juerte, I-808; güebos, I-930; güesos, I-2126; güerfano, I-234; güeno, I-63; agüela, I-167; güey, I-1353; en las *Querellas*: juesen, 63; juí, 627; juerza, 203; jué, 635; güevos, 477; güen, 45; güena, 87; güeyes, 96.

⁶¹ En el *Martín Fierro*: jedentina, I-1860; jediondina, I-1858; juir, I-258; en los *Querellas*: jincando, 808.

⁶² En el *Martín Fierro*: ñudo, II-736; ñeblina, II-1505; giñebra, I-1494; en las *Querellas*: ñuca, 666; ñimos, 260.

⁶³ Así: cosiar, I-1868; esige, I-1704; Viscacha, II-2211; buya, I-593; goyete, I-232; tayar, I-3139.

⁶⁴ En el *Martín Fierro*: flaire, I-1334; resertor, I-1005; declamando por reclamando, I-882; en las *Querellas*: reflán, 172; calrista, 656; probes, 23, sulco, 333.

⁶⁵ Así *dejáile*, 813, y, también con pronombre pospuesto, *cevilizáisus*, 821. El pronombre reflexivo *sus* también vulgar por mezcla de *se*, *os* y *la u* de *tú*.

⁶⁶ *Truje-trujo*, en el *Martín Fierro*, I-89, y en las *Querellas*, 399. *Vide*, en el *Martín Fierro*, I-1129, y en las *Querellas*, 645. *Haiga*, en el *Martín Fierro*, I-1206, y en las *Querellas*, 578.

miento de usted, y no faltan vulgarismos como las formaciones analógicas de los imperfectos en *-ba* para verbos en *-er* e *-ir*⁶⁷.

Arcaicas son las formas así y ansina que persisten en los dos poemas⁶⁸.

Los arcaísmos sintácticos no son siempre coincidentes. En las *Querellas* encontramos el artículo antepuesto al adjetivo posesivo⁶⁹. En el *Martín Fierro* la forma *la* del artículo femenino antepuesta a sustantivos con *a* tónica inicial⁷⁰.

El léxico, que junto con el aspecto fonético constituye lo más notable dentro de la lengua gauchesca, es quizá lo más original. Coexisten vulgarismos y arcaísmos, como ya hemos visto, comunes a otras hablas dialectales y vigentes en algunas expresiones de literatura regional, junto a formas cultas, indigenismos, portuguesismos, neologismos y otros componentes menos destacables. El aislamiento de Buenos Aires, y más aún el de la campaña, con respecto a la metrópoli española favoreció no sólo la vitalidad de ciertos arcaísmos, sino también su valor expresivo que les permitió integrarse en formas estéticas como las payadas y aun constituir una literatura que, adecuándose al nuevo tipo humano, tratase de conseguir una plasmación literaria mediante esta lengua llamada gauchesca, reflejo, en buena medida, del habla rural rioplatense.

El empleo de indigenismos de uso corriente en la lengua del gaucho es otra de sus peculiaridades. Son, en su mayoría, voces quechuas y guaraníes, y muy pocas mapuches y pampas. Antiguas voces araucas ya habían penetrado en el español desde el tiempo de la Conquista, y no es entonces extraño que encontremos en las *Querellas* la palabra cacique, con el cambio lógico de significación y adaptación a otras circunstancias.

En cuanto a las lenguas extranjeras, se incorporan principalmente portuguesismos, y en ocasiones habría que hablar específicamente de brasileñismos. Otras lenguas influyen en menor grado.

Los neologismos no son de extrañar en un español tan aumentado por los indigenismos. Pero, sobre todo, en el *Martín Fierro* habría que destacar la facilidad de Hernández para estas creaciones. A veces son el simple agregado, a raíces que los desconocían, de sufijos o prefijos vivos en la lengua, en ocasiones se manifiesta el decidido propó-

⁶⁷ En el *Martín Fierro*: *craiba*, I-1281; *oiban*, I-1021.

⁶⁸ En el *Martín Fierro*: I-283, 823; en las *Querellas*: 95, 565.

⁶⁹ Así «el tu cuerpo», 421; «la tu tierra», 719.

⁷⁰ En el *Martín Fierro*: *la ave*, I-5; *la águila*, I-1771; *la anca*, I-1971; *la alma*, I-1905; *la agua*, II-2393.

sito de la deformación humorística⁷¹. Pero ahondar en esto significa salir de la lengua gauchesca para introducirnos en los recursos poético expresivos propios del autor.

Baste con lo expuesto para comprender la posición de Unamuno, que veía un gran caudal común en la lengua gauchesca y en la que utiliza Maldonado. Ambas son reflejo del habla rural y esto las une poderosamente, separándolas de las poesías «con aromas quintaesenciados y destilados en el alambique del arte decadentista, parnasiano, pseudorrealista...»⁷² que Unamuno exiliaba de lo poético.

El romance de Maldonado venía a confirmarle a Unamuno su hipótesis de la total hispanidad de la lengua gauchesca y esto lo llevó a extremar los puntos de contacto con el poema hernandiano.

A nuestro entender, las coincidencias se limitan, según ya dijimos, al contenido social, al tono didáctico, a la rusticidad de la lengua y a algunos motivos literarios. Toda otra comparación sería excesiva. Si bien ambas obras exigen la presunción de un auditorio —en Hernández interviene y cobra voz; en Maldonado se lo supone, está tácito— que escuche al personaje campesino que canta o recita, la actitud de éste es distinta: el ciego de Robliza vive de narrar los padecimientos de los charros de quienes recibe limosna:

*Desde Robliza a Carreros,
de Sagos a La Enjará,
en busca de la limosna
que me dan por querellar*

*estas miserables querellas
del probe del río acá*⁷³.

Es su intérprete y sólo en la tercera parte de las cuatro que integran el romance incorpora el relato autobiográfico que se ciñe a un único episodio de su vida. Martín Fierro, por el contrario, canta sus propias desgracias a un auditorio que las hace suyas porque se reconoce en él. Puede identificarse porque el héroe es la encarnación de las penurias de todos. Posee cierta representatividad épica y no recibe más

⁷¹ Como candilato por candidato, comiqué por comité, o también con los sustantivos propios: Inca-la perra, I-327, o el gentilicio papo-litano, I-852, ambos ejemplos en consonancia con la xenofobia del gaucho.

⁷² UNAMUNO, Miguel de: Prólogo, en MALDONADO, Juan: *Querellas*, página 17.

⁷³ MALDONADO, Juan: *Querellas*, pág. 48.

recompensa por su canto que el prestigio y la consideración de los otros gauchos.

Tampoco es posible una seria comparación entre un poema dividido en dos partes extensas como el *Martín Fierro*: la primera de 2.316 versos y la segunda de 4.894, con las, en proporción, brevísimas *Querellas* de apenas 832 versos, en forma de romance. Hernández varía su creación, la sextina, con otras formas estróficas, entre ellas: seguillidas, redondillas, cuartetas, décima, sin excluir el romance.

Además el *Martín Fierro* es poema narrativo con elementos épicos donde tampoco se hallan ausentes largas tiradas líricas, en una complejidad argumental que no excluye lo dramático, a través de seis personajes que se suceden en el canto, con psicología definida, a la que no escapan personajes secundarios o accidentales. En las *Querellas*, en cambio, lo narrativo es ínfimo, lo épico inexistente y lo lírico se combina con la denuncia directa, y no se perfilan caracteres. Y cuando se individualiza a alguien es a modo rudimentario de ejemplificación de clases o de tipos determinados de la sociedad.

Por esto resulta inesperado que Rodríguez Pinilla en su prólogo de 1928, a más de seis lustros de la aparición de las *Querellas*, deduzca de la comparación con el *Martín Fierro*, y sin razones críticas valederas, la superioridad en cuanto a «objetividad y trascendencia» de la obra de Maldonado, sin reparar en que estos valores a que alude no pueden de ningún modo sustituir a los estéticos que son los propios de la literatura y de toda obra de arte. De habernos atendido estrictamente a nuestro principio axiológico, hubiéramos rechazado de plano cualquier posibilidad, por mínima que fuera, de comparar los poemas. La simple lectura del prólogo de Rodríguez Pinilla manifiesta claramente la subjetividad de su comentario y nos exime de entrar en una refutación metódica⁷⁴.

⁷⁴ Nos parece conveniente transcribir las palabras de Rodríguez Pinilla porque de no hacerlo nos daría la sensación de estar creándonos un fantasma de crítica a la cual oponernos: «La obra de Hernández no es más que la historia de un gaucho de espíritu aventurero que rinde culto al coraje, más astuto, más atrevido y bravo que bondadoso y pulcro, aunque no carece de nobleza, y no adaptándose a ciertas leyes y conveniencias sociales, lucha en todas partes por su propio fuero, sin apelar a más tribunal que su conciencia ni a otro recurso que su machete. Martín Fierro es un pampero, un hombre, un héroe, si se quiere, y su vida sorprende, interesa y admira. La obra del ciego de Robliza, nuestro gran Maldonado, es la historia del pueblo charro, de su clase más humilde, de sus campesinos, de los labriegos y gañanes de esa casta, que tienen por madre, por esposa, por hija a la tierra, de la que nacen, a la que aman y a la que van dando vida y forma con sus propias callosas manos; son

Sólo la condescendencia de un círculo amistoso puede apuntalar una opinión que llega a simplificar el *Martín Fierro* hasta hacerlo apenas la historia de un individuo, en oposición a un romance carente de personajes, de contraste de caracteres, de acción dramática, de argumento, de estructura, de todo aquello, en fin, que exigiría una narración épico-lírica que pretende ser la historia del pueblo charro, aunque posea la frescura del lenguaje, lo válido de la denuncia y los breves aciertos líricos. Ya la perspicacia crítica de Unamuno lo había meditado cuando tajantemente afirma del poema de Maldonado: «Sin ponerlo al igual del *Martín Fierro*, eso no, me deshice en elogios al ciego y sus querellas...»⁷⁵. Y asumimos, para sintetizar, palabras del mismo Rodríguez Pinilla, aunque disintamos en la valoración previa que se las sugiriera: «Claro es que las 'Querellas del ciego de Robliza' nada tienen que ver con *Martín Fierro*, ni hay entre ellos más parentesco que la raigambre y el sentido popular común entre ambas, porque lo mismo en la métrica que en todo lo demás se diferencian por completo»⁷⁶.

CONCLUSIONES

El *Martín Fierro* va a anticipar entonces, siquiera en mínima medida, la influencia de la literatura hispanoamericana en España. Sin lograr la repercusión que después alcanzaría el modernismo con la irradiante presencia física y espiritual de Rubén Darío, prepara, en cierto modo, el acontecimiento, al obtener en el limitado círculo salmantino una estimación y resonancia que lo convirtió en fuente de

los siervos de la gleba que redimidos por la ley aún siguen siendo sus esclavos, porque al terruño les liga la necesidad y el amor y las «Querellas» del coplero son la protesta, las quejas, el llanto y la amenaza de la plebe campesina, de toda una raza que harta de sufrir presiente y anuncia el momento de salir de su secular servidumbre y maldecir a los ricos, y a los usureros, y a los malos curas, y a los curiales, y a cuantos chupan la sangre del pobre. Es el campo que reniega de la ciudad y le echa en cara el contagio de sus vicios. Hay, pues, un mundo de distancia de una a otra obra ya que se engendraron en dos mundos diferentes. Pero bien se ve que la obra charra, más objetiva y trascendental que la gauchesca, no es menos poética.» RODRÍGUEZ PINILLA, Cándido: Prólogo citado.

⁷⁵ MALDONADO, Juan: *Querellas*, pág. 12.

⁷⁶ RODRÍGUEZ PINILLA, Cándido: Prólogo citado.

creación poética. No hay que olvidar que el poema gauchesco tiene por primer vocero en la Península a Miguel de Unamuno, crítico y creador de vitalidad tan desbordante que no sólo dotaba de vida autónoma a sus criaturas literarias (como aquel Augusto Pérez que se presentaba en el despacho de su rectorado), sino que asimismo la confería a los personajes ajenos, en un todo de acuerdo con la teoría de la recreación por el lector. Por eso la suerte de Martín Fierro ha de trascender la mera crítica literaria. En su afán de vitalizar al gaucho, en la exigencia que se le imponía de encarnarlo, Unamuno vuelve la mirada al campesino de su tierra, y deplora que el gañán charro haya perdido, a su parecer, el don del canto. En su apología del *Martín Fierro*, Unamuno aseguraba que el charro carecía de «sentido expresivo». Pero quizá esperaba que esta afirmación le fuera desmentida. Por eso se aferra a la existencia del ciego de Robliza. Este ciego, que resultó catedrático de Universidad, continuaba en la persona del poeta Maldonado el acento de Diego de Torres Villarroel, aquel otro salmantino que en el siglo XVIII, cuando la literatura regional española producía curiosas obras populares, había utilizado la lengua charra para alzar su voz de queja y protesta en favor de los pobres. Maldonado restauraba esta corriente de poesía rústica, de la que se había apartado España en el siglo XIX, y reiteraba en la misma lengua charra la queja contra los abogados y las milicias, motivos que, paralelos a los del *Martín Fierro*, no escapaban a una tradición en Salamanca. Lengua y motivos que persistirían en sus breves prosas narrativas.

Martín Fierro era de este modo acaso menos influjo que factor desencadenante de una literatura costumbrista en lengua vulgar, cuya expresión poética más acabada sería asumida por la voz charra de José María Gabriel y Galán.

En otra dimensión, el juicio de Miguel de Unamuno sobre el libro de Hernández significó la primera toma de conciencia de la crítica española acerca de la mayoría de edad de la literatura hispanoamericana. No era el sólo descubrimiento de una obra, sino de la existencia de una literatura argentina que había seguido sus propios caminos.

Esta inesperada revelación tal vez no permitió una pronta adecuación de la óptica que debía juzgarla. Se osciló entonces entre ubicar el hallazgo como una prolongación de la secular literatura española o en rastrear en las historias de Argentina y de España las claves para su comprensión. Lo primero fue el mayor de los homenajes que haya podido rendir la crítica española al *Martín Fierro*. Esta apropiación tan honrosa como sorprendente por la distancia geográfica y cultural en que se gestó el poema pampeano, implica el primer recono-

cimiento de su universalidad. Es circunstancia sobremanera feliz que el espaldarazo le haya sido dado por la generosa madre de la lengua y de su historia.

Circunstancia feliz, pero no casual. El acervo cultural hispánico cobra nueva forma y expresión en el poema argentino. La raíz española se reconoce en la pujanza del lejano retoño. No es de extrañar, entonces, que al primer deslumbramiento sucedieran los innumerables asedios a la obra polifacética que aún en nuestros días atrae la amorosa mirada de España.

NORMA CARRICABURO

Universidad Católica argentina «Santa María
de los Buenos Aires»

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO

Instituto Superior de Estudios Sociales
de Buenos Aires (Argentina)