

DEPARTAMENTO DE LETRAS

MONOGRAFÍAS Y TESIS. — IV

ÁNGEL HÉCTOR AZEVES

LA ELABORACION
LITERARIA
DEL MARTIN FIERRO



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

LA PLATA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

DR. DANILO VUCETICH

Vicepresidente

DR. CONSTANTINO BRANDARIZ

Guardasellos

DR. JOSÉ D. MÉNDEZ

Prosecretario General y del Consejo Superior

LIC. CÉSAR A. DUMM

DECANOS: Ing. Agr. Edgardo N. Camugli, Ing. Alberto R. Gray, Dr. Enrique M. Barba, Dr. Amílcar A. Mercader, Dr. Constantino Brandariz, Dr. Humberto Giovambattista, Dr. Miguel Ángel García Olivera, Cont. Cayetano Licciardo y Dr. Sebastián Guarrera. DIRECTOR DEL OBSERVATORIO ASTRONÓMICO: Dr. Reynaldo P. Cesco. DELEGADOS DE LOS PROFESORES: Ing. Agr. Ítalo M. Constantino, Ing. Juan Sábató, Prof. José M. Lunazzi, Dr. Raúl E. Dumm, Dr. Edilberto Fernández Ithurrat, Dr. José D. Méndez, Dr. Ricardo R. Rodríguez, Dr. Ángel L. Cabrera y Dr. Lirio Marino. DELEGADOS DE LOS GRADUADOS: Ing. Agr. Julio César Ocampo, Ing. Rafael R. de Luca, Prof. José M. Chinchurreta, Dr. César M. García Puente, Dr. Néstor Bacigalupo, Dr. Epifanio Rozados, Dr. Osvaldo Crego, Geól. Jorge Rafael, Cont. Pedro Delfino. DELEGADOS DE LOS ESTUDIANTES: Sr. Jorge Bueno, Sr. Moisés Silbert, Sr. Alejandro Ferreiroa, Sr. Miguel Ángel Marafuschi, Sr. Manuel Calvo, Sr. Héctor A. Caferra, Sr. Carlos Varela, Sr. Hugo O. Fernández Coria y Sr. Raúl Abel Tomas.

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS
DE LA EDUCACIÓN

Decano

DR. ENRIQUE M. BARBA

Vicedecano

ING. LUIS A. BONET

Secretario

PROF. HÉCTOR V. CODINO

Consejeros:

Prof. Luis A. Bonet, Prof. Ricardo Nassif, Prof. Luis Farré, Prof. Augusto Tapia, Prof. Clemente Hernando Balmori, Prof. Norberto Rodríguez Bustamante, Prof. Sara Platero, Prof. Reynaldo Surraco, Sr. Jorge A. Díaz Vélez, Sr. Horacio Otero Santa María, Sr. Adolfo J. Tessari, Sr. César Aníbal Fernández.

**LA ELABORACIÓN LITERARIA DEL
MARTÍN FIERRO**

Homenaje

*de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la
Educación en el sesquicentenario de la Emancipación*

1810 - 25 de mayo - 1960

DEPARTAMENTO DE LETRAS
MONOGRAFÍAS Y TESIS. — IV

ÁNGEL HÉCTOR AZEVES

LA ELABORACION
LITERARIA
DEL MARTIN FIERRO



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
L A P L A T A

MONOGRAFÍAS Y TESIS IV

Queda hecho el depósito que
previene la ley nº 11.723.

**LA ELABORACIÓN LITERARIA DEL
MARTÍN FIERRO**

Por

ÁNGEL HÉCTOR AZEVES

INTRODUCCIÓN

Discriminar qué debe la compleja elaboración del Martín Fierro a las distintas corrientes literarias y a los libros frecuentados por Hernández es tarea difícil y en sus últimas consecuencias imposible. Necesario es, sin embargo, empeñarse en ir señalando vínculos y resonancias si de veras se quiere afinar la comprensión del poema descubriendo sus ámbitos interiores, su recia originalidad, sus intenciones.

La primera parte de este volumen persigue esa finalidad estudiando algunos antecedentes o señalando autores y libros cuyos enlaces con el Martín Fierro no han sido tratados o lo fueron muy superficialmente y en los cuales el autor de estas páginas no pudo detenerse todavía. A la vez se anticipa en esta primera parte una conjetura sobre el proceso de elaboración que pudo haber comenzado con la refundición de dos composiciones que Hernández conservaba inéditas y acaso en redacción no definitiva: una primitiva autobiografía del gaucho Picardía, advertida ya por Martínez Estrada, y un diálogo, a la manera de Hidalgo, entre dos gauchos matreros, Fierro y Cruz, que deciden finalmente buscar refugio en las tolderías indígenas.

En la segunda parte —Descenso al poema— se muestra desde dentro y por medio de ejemplos la influencia que, tanto en la concepción de personajes como en ciertas modificaciones del texto y en la redacción enigmática de algunos pasajes, pudieron tener acontecimientos y personalidades coe-

táneos del poeta; la importancia que para ubicar los personajes de Hernández en el plano de la literatura universal tiene el conocimiento de la tradición literaria que les dio origen; finalmente, la procedencia y significación de algunos procedimientos literarios y su adecuación a la obra hernandina.

Las Acotaciones que cierran el libro se proponen ya interpretar ciertos enigmas, ya mostrar las insospechadas resonancias de algunos versos, ya señalar variantes, originadas acaso en erratas de imprenta, que deslucen el texto inclusive en las ediciones más cuidadas.

La Revue de Littérature Comparée, París, 1956, y la Revista de Educación, La Plata, 1957 y 1958, anticiparon algunos fragmentos de este libro.

VÍNCULOS Y RESONANCIAS

.

LA POESÍA GAUCHESCA

Aunque los vínculos del *Martín Fierro* con la poesía gauchesca que lo precede han suscitado frecuentemente el comentario de los estudiosos, preciso es considerarlos cuando se quiere trazar un panorama de las resonancias literarias que se advierten en nuestro poema.

Un estudio acabado de esos nexos tendría que partir de la raíz gaucha y folklórica en que se sustenta la corriente más genuina de la poesía gauchesca, señalando cómo afloran en el poema de Hernández las cualidades propias de las coplas que se dicen en los bailes con *relaciones*, las de aquellas que engalan el truco, aquéllas, en fin, con las cuales comparte el gaucho su cotidiano vivir. Debería pues observarse qué dieron las distintas formas de la lírica folklórica, letras de cifras, cielitos, etc., y qué los cantos gauchos autobiográficos y de payada de los cuales tenemos tantas referencias, entre ellas las de Sarmiento y Hudson, cantos cuyas estructuras repercuten en la del *Martín Fierro*. No puedo sin embargo detenerme en estas relaciones, ni es fácil indicar qué debe el *Martín Fierro* a la poesía anónima aquerenciada en la memoria de los gauchos, pues la inmensa popularidad que de inmediato ganó el poema y la circunstancia de que hasta la fecha de su publicación no se hubiese recogido sino en muy escasa medida el acervo folklórico, reducen a mera conjetura la tentativa de determinar qué pasajes del poema provie-

nen de la copla anónima, o cuáles, por el contrario, la han inspirado. Así la copla recogida por Furt:

Yo soy toro en mi rodeo
Y torazo en rodeo ajeno,
Donde bala este torito
No bala ningún ternero

podría derivar de ésta del *Martín Fierro*:

Yo soy toro en mi rodeo
Y toraso en rodeo ajeno,
Siempre me tuve por güeno
Y si me quieren probar
Salgan otros á cantar
Y veremos quién es menos

(I, 61-66)

pero observo que otra estrofa del poema contiene los dos últimos versos de la copla:

Ah! gaucho, me respondió
De que pago será criollo—
Lo andará buscando el oyo
Deberá tener güen cuero—
Pero ande bala este toro
No bala ningún ternero

(I, 1295-1300)

y advierto que ambas estrofas dejan entrever la idea de la copla completa, copla que Hernández habría, pues, recogido y desmembrado. Es en efecto ilógico suponer que un cantor popular tomase para crear su copla versos de dos pasajes tan distintos, separados por más de mil doscientos versos, y que los hallase ya adecuadamente asonantados. Nótese que Hernández modificó el tercer verso al incorporarlo a su estrofa para agregar la conjunción adversativa que el sentido le reclamaba.

A veces un pasaje del *Martín Fierro* se aclara cuando se conoce el antecedente folklórico que seguramente Hernández no olvidaba. Pondré también un solo ejemplo: relata Cruz cómo tuvo la certeza de que su mujer lo engañaba con el Comandante, y después dice: *Alcé mi poncho y mis prendas / Y me largué á padecer / Por culpa de una muger / Que quiso engañar á dos* (I, 1873-6). Puede sorprender al lector prevenido la afirmación de que aquella mujer *quiso engañar a dos*, pues parece que aquí es Cruz el único engañado, pero quien frecuente los cancioneros folklóricos evocará de inmediato la copla que recogieron, con variantes, Furt en Córdoba, Carrizo en Catamarca, Juan León Mera en Ecuador y Rodríguez Marín en España: *Tú sabes, almita mía, / Que el amor ha de ser uno: / La mujer que quiere a dos / No tiene amor a ninguno* (versión de Furt). En la copla anónima se distingue con precisión *tener amor* y *querer*, tal como lo hace Viscacha cuando afirma que la mujer *Siempre quiere al hombre guapo / Pero tiene el corazón / Como barriga de zapo* (II, 2401-2).

No es, por ahora, mi intención detenerme a discriminar qué elementos ya incorporados al folklore tomó Hernández ni cuáles contribuyen a aclarar ciertos pasajes de su obra, pero quería dejar sugerido que no es imposible deducir, aunque se carezca de pruebas, esos antecedentes.

Me limitaré en este capítulo al estudio de las conexiones del *Martín Fierro* con la obra de los poetas gauchescos que precedieron a Hernández.

BARTOLOMÉ HIDALGO.

En *El Lazarillo de ciegos caminantes*, publicado en 1773, al puntualizar que los gauchos cuya fiesta comenta cantaron muchas coplas “de su propio numen” y varias de un fraile

“que había pasado por allí la otra semana”, Concolorcorvo dejó esbozada la distinción entre **poesía gaucha**, creada por el propio cantor, y **poesía gauchesca**, dirigida a oyentes campesinos pero compuesta por algún forastero venido de la ciudad. Éste, tal vez en muchos casos fraile decididor y alegre, atraído por el género gaucho se dio a crear composiciones poéticas de las cuales algunas merecieron permanecer, generalmente modificadas, en la memoria popular. A él, casi con certeza, le debe el folklore gaucho la primitiva versión de muchas de sus coplas.

Cuando los patriotas de 1810 buscaron atraerse a los gauchos y animar su esfuerzo bélico, aquella poesía gauchesca anónima y desinteresada, se transformó en poesía militante, difundida en hojas volanderas, cuyo mérito literario se reconoce y respeta en la ciudad; junto con la de los más apreciados poetas se la incluyó en *La lira argentina* publicada en Buenos Aires en 1824. El mejor de los poetas gauchescos que escribieron durante la guerra de la independencia fue sin duda Bartolomé Hidalgo, de quien en 1841 dijo Juan María Gutiérrez: “Aquella difícil facilidad que resalta en las obras verdaderamente originales, ha inducido a muchos a escribir a la manera de Hidalgo; pero todos han quedado muy abajo del maestro, que tal vez conserva superioridad porque nadie descendió a hablar el lenguaje tosco del pueblo con mejores intenciones que él”. La poesía gauchesca militante ridiculizó a las autoridades españolas y festejó el triunfo de las armas patrióticas asimilándose las características esenciales de la poesía gaucha: actitud polémica, agresivo humorismo, desenfado, extravagancia. La Revolución de Mayo, al transformar la primitiva poesía gauchesca desinteresada y casi exclusivamente oral en poesía escrita y militante, provocó el primer desdoblamiento de este género poé-

tico: ambas corrientes habrían de permanecer y desenvolverse, predominando una u otra según hubiera o no sosiego en la República.

Hidalgo dio a esta poesía, con el diálogo, una estructura peculiar adoptada luego por Ascasubi hasta en su *Santos Vega*, por Del Campo en el *Fausto*, por Lussich y aun por Hernández si, como supongo, su elaboración inicial de la primera parte del *Martín Fierro* presentaba el poema como las confidencias intercambiadas por dos gauchos matreños, Cruz y Fierro, antes de dirigirse en busca de refugio a las tolderías indígenas. Se repiten en Hernández modalidades provenientes de Hidalgo: designio de escribir poesía popular, para todos; cantar sobre problemas que les son contemporáneos; cantar opinando; protesta social. Pueden señalarse además temas determinados que reaparecen en el *Martín Fierro*:

La vigencia de la ley. En el *Diálogo patriótico interesante* se denuncia que sólo para el pobre rigen las penalidades de la ley: Contreras —*Pues yo siempre oí decir / Que ante la ley era yo / Igual a todos los hombres.* Chano—... *Pero hay sus dificultades / En cuanto a la ejecución. / Roba un gaucho unas espuelas, / O quitó algún mancarrón, / O del peso de unos medios / A algún paisano alivió; / Lo prienden, me lo enchalecan, / Y en cuanto se descuidó / Le limpiaron la caracha, / Y de malo y saltador / Me lo tratan, y a un presidio / Lo mandan con calzador; / Aquí la ley cumplió, es cierto / Y de esto me alegro yo, / Que tal hizo que tal pague. / Pues vamos a un Señorón; / Tiene una casualidá... / Ya se ve... se remedió... / Un descuido que a un cualquiera / Le sucede, sí Señor, / Al principio mucha bulla, / Embargo, causa, prisión, / Van y vienen, van y vienen / Secretos, admiración, / ¿Qué declara? que es mentira, / Que él es un hombre de*

honor / ¿Y la mosca? no se sabe, / El Estao la perdió, / El preso sale a la calle / Y se acaba la junción / ¿Y esto se llama igualdá? / ¡La perra que me parió!... y en La vuelta de Martín Fierro se declara: La ley se hace para todos / Mas solo al pobre le rige / La ley es tela de araña— / En mi inorancia lo esplico, / No la tema el hombre rico— / Nunca la tema el que mande— / Pues la ruempe el vicho grande / Y solo enrieda á los chicos (II, 4233-40).

La queja ante el rigor del destino.

HIDALGO

Pues bajo de ese entender
Empriesteme su atención,
Y le diré cuanto siente
Este pobre corazón
Que como tórtola amante
Que a su consorte perdió
Y que anda de rama en rama
Publicando su dolor
Ansí yo de rancho en rancho
Y de tapera en galpón
Ando triste y sin reposo
Cantando con ronca voz
De mi patria los trabajos,
De mi destino el rigor”...

HERNÁNDEZ

Yo que sufrí las cadenas
Del destino y su inclemencia
(II, 1859-60)

Es el destino del pobre
Un continuo safarrancho,
Y pasa como el carancho
Porque el mal nunca se sacia,
Si el viento de la desgracia
Vuela las pajas del rancho
(II, 361-6)

Y es necesario aguantar
El rigor de su destino
(II, 3867-8)

Cabe aún señalar versos y expresiones de Hidalgo que se encuentran también, a veces con variantes, en el *Martín Fierro*: *empriestemé su atención, y a éste quiero, a éste no quiero, y que anda de rama en rama, de mi destino el rigor*. Confróntese con los versos 1903, 563, 100 de la primera parte y 3868 de la segunda.

Expresiones y vocablos: *al grito* (con significación de al punto), *hacerse perdiz, de balde, que da calor* (que causa admiración), *venirse al humo, dejar coloriendo* (sangrando), *envenao, latón, garabina, entrevero, malevo, ganoso, culebriar, platicar, maliciar.*

HILARIO ASCASUBI.

Después de la muerte de Hidalgo, consolidada la independencia, decayó el género gauchesco. Hacia 1840 la lucha contra Rosas le devolvió vigor haciéndolo vocero popular de rebeldía. En versos escritos como los de Hidalgo “no en la lengua de los castellanos, sino en la bastarda que se atribuye a los gauchos”, según expresión de Juan María Gutiérrez, Hilario Ascasubi, fiel al ejemplo militante del iniciador del género, ridiculizó al adversario y exaltó la lucha antirrosista *. Dice Puig en su *Antología de la poesía argentina*: “Para llegar a levantar al pueblo y formar opinión entre tan distanciados elementos, había que disfrazarle los ecos de las diatribas políticas de los partidos entre los aires quejumbrosos de sus guitarras y lanzarles el pensamiento sugerente del menosprecio o el odio al adversario entre las coplas de gatos, mediacañas, refalosas y cielitos. Para esto era necesario recurrir al estilo gauchesco, por lo que el estilo gauchesco tiene para nosotros más importancia política que literaria, y el resultado que se obtuvo no pudo ser más favorable para el poeta que lo usó y para su causa” (Tomo VIII, págs. XXVII-XXVIII).

* También se escribieron versos gauchescos para elogiar a Rosas y aplaudir sus triunfos: entre ellos los de la composición titulada *Cielito de la victoria*, publicada en hoja suelta en agosto de 1840 y que creo no fue citada por ninguno de los estudiosos del género. Estos cielitos son muy inferiores a los de Ascasubi.

De todos los poetas gauchescos, es seguramente Ascasubi quien más dio a Hernández. No sólo es el *Santos Vega* el primer poema gauchesco narrativo y extenso en que se amalgama la corriente de Hidalgo con la de Echeverría, tal como ocurre en el *Martín Fierro*, sino que algunos pasajes de Ascasubi anuncian y aun inspiran otros de nuestro poema. Por ejemplo:

La vida de los gauchos en la milicia.

ASCASUBI

...si ya estoy
Hasta el pelo de aburrido!

Pues aquí, como animales
El alma echamos sudando,
Día y noche trabajando
Para jefes y oficiales

Así se ven de platudos
Estos diablos desalmaos,
Mientras andan los soldaos
Galguiando de hambre y desnudos

Y echando el alma en servicios
De éste y aquel general,
Sin que le larguen un rial
Siquiera para los vicios.

* * *

Como hace mi coronel
.....
Que todito el regimiento
Lo ha repartido en pionadas,

En las estancias que abarca
Con más de ochenta majadas

HERNÁNDEZ

Adrede parece todo
Para aburrir á la gente

Nos mandaba el Coronel
A trabajar en sus chacras

Yo primero sembré trigo,
Y despues hice un corral,
Corté adobe pa un tapial,
Hice un quincho, corté paja...
La pucha que se trabaja
Sin que le larguen ni un rial

Ni un pedazo de tabaco
Le dán al pobre soldao,
Y lo tienen de delgao
Mas lijero que un guanaco

* * *

Allí tuito vá al revés:
Los milicos se hacen pionos,
Y andan por las poblaciones
Emprestaos pa trabajar.

Yo he visto en esa milonga
Muchos Gefes con estancia,

Y un sin fin de caballadas
Y esos rodeos que marca

Luego en los grandes trigales
Que hace sembrar y recoge.

* * *

¿Y mi camisa? ¡ay Jesús!
Si en el campo me acostara
Creo que se me enredara
Encima algún avestruz:

Porque tiene un enflecao
Por faldas, mangas y cuello,
Que si a oscuras la atropello
Se me entra por cualquier lao.

A mi poncho no le iguala
El cribo más ojalao

(Carta de Donato Juraó.)

La madrugada.

Venía clariando al cielo
La luz de la madrugada,
Y las gallinas al vuelo
Se dejaban cair al suelo
De encima de la ramada.

Ya también las golondrinas,
Los cardenales y horneros,
Calandrias y carpinteros,
Cotorras y becasinas
De encima de la ramada.

Los más alborotadores
De aquella inmensa bandada
En la espadaña rociada

Y piones en abundancia,
Y majadas y rodeos;
He visto negocios feos
A pesar de mi inorancia.

* * *

Yo no tenía ni camisa
Ni cosa que se parezca;
Mis trapos solo pa yesca
Me podían servir al fin...
No hay plaga como un fortín
Para que el hombre padezca.

(I, cantos 3, 4, 5)

Apenas la madrugada
Empezaba á coloriar,
Los pájaros á cantar,
Y las gallinas á apiarse,
Era cosa de largarse
Cada cual á trabajar

Este se ata las espuelas,
Se sale el otro cantando,
Uno busca un pellon blando,
Este un lazo, otro un rebenque,
Y los pingos relinchando
Los llaman dende el palenque.

Festebaban los albores
De la nueva madrugada;
Y cantando sin cesar
Todo el pago alborotaban

Y entonces da gozo el ver
Los gauchos sobre la loma
Al campiar y recoger;

Y se vían alegrones
Por varios rumbos cantando

(Santos Vega, Canto 10).

Y mientras domaban unos,
Otros al campo salían,
Y la hacienda recogían,
Las manadas repuntaban

(I, canto 2)

Dejarse caer como el carancho. La comparación de la llegada cautelosa y disimulada de un personaje solapado, con la blandura del carancho al ganar su nido, que Ascasubi desarrolla en descripción, comentario, y símil —*Ayer sobre una alcachofa / De cardo seco en el campo / Yo vide, sobre sus güevos, / Dejarse cair un carancho... / Como usted debe haber visto, / No digo uno, sino varios / Bueno, pues; todos sabemos / Muy bien que esos pajarracos / No pesan lo que un chingolo, / Sino que son muy pesados, / Lo mismo que sus nidadas; / Así, no sé cómo diablos / A esa doble pesadez / La apuntala un solo tallo, / Débil, güeco, quebradizo; / Y de yapa coronado / De la rueda de alcachofas / Donde se anida el carancho. / Pues allí se deja cair / De golpe, desde muy alto, / Con tal maña y suavidad / Que apenas se duebla el cardo. / ¿Ha visto, amigo, una cosa / Más admirable en el campo? / Y dígame: ¿le parece / Esa suavidad un milagro? / Pues a mí no me parece / Tan admirable ese caso, / Porque, como antes le dije, / He salido de un engaño, / Y estoy más que convencido / Que no es tan suave un carancho, / Al echarse en su nidada, / Al vuelo, de lo más alto, / Como usted, cuando a lo zorro / Se le echa encima a un cristiano—*, esa comparación se sintetiza concisamente en el *Martín Fierro* en rápida

imagen: *Moreno te dejás cair / Como carancho en su nido* (II, canto XXX).

La orientación por los pastos, ciencia privativa del paisano de la cual se alardea en el *Santos Vega* —*Que vengan, vuelvo á decir, / De todos los gamonales, / Y miente el mas vanidoso / Y llegue sin escaldarse / A estos campos de un galope; / Y acá, entre los pajonales, / En una noche nublada / Y oscura, despues de darles / Un par de güeltas á pié, / Que conteste ó que señale / A qué rumbo se entra el sol / O el lado por donde nace... / ¡Y qué acertaba! ¡Nunquita! / Siendo una cosa tan fácil, / Como que cualquier paisano / Tan solo con agacharse / Y medio tantiar las pajas / Secarronas, luego sabe / Que cuando las tuesta el sol, / Siempre cain al marchitarse / Con las puntas al Naciente, / Y no hay cómo equivocarse—*, justifica la confianza con que Fierro y Cruz se introducen en el desconocido desierto: *No hemos de perder el rumbo / Los dos somos güena yunta— / El que es gaicho va ande apunta, / Aunque inore ande se encuentra; / Pa el lao en que el sol se dentra / Dueblan los pastos la punta* (I, canto XIII).

Dejo sin confrontar algunos pasajes tales como los que recogen la invocación del cantor (ver *Ascasubi*, canto LX de *Santos Vega* y la composición *Los payadores* de *Paulino Lucero*), los que pintan a los indios, los que describen ciertos trabajos del campo. En los pasajes transcritos el lector apreciará la disparidad entre la penetrante concisión de Hernández —que sobrentiende el conocimiento gaicho— y el estilo descriptivo y demorado de *Ascasubi*.

Transcribo ahora versos de *Ascasubi* que reaparecen, a veces con variantes, en el *Martín Fierro* e indico entre paréntesis su ubicación en el poema de Hernández:

De *Santos Vega*: *Andaba de lao a lao* (I, 1793, I, 1137),

Quemando las poblaciones (I, 480), *Pasándole el medio frasco* (I, 1291), *Niños, ancianos y mozos* (I, 483), *Me soltó ese chaguarazo* (II, 2464), *Hecho una bolsa de güesos* (I, 1233), *Blandita de corazón* (II, 3306), *No se ha de morir de antojo* (II, 4027), *La hizo amarrar como a un Cristo* (II, 1789), *Y no te hagas el sarnoso* (I, 1707), *O te hacés el chanco rengo* (I, 1703), *Porque estoy juntando rabia* (I, 1171); *Como a perro cimarrón* (I, 1439), *Que Dios lo haiga perdonado* (II, 2525), *Con la cola entre las piernas* (I, 1090), *El pavo de la función* (I, 858), *Donde duerme a pierna suelta* (II, 4566), *Remachó por fin el clavo* (II, 4522), *Con semejante alvertencia* (II, 2879).

De *Paulino Lucero*: *Se me ensanchó el corazón* (I, 74), *Se largan de sol a sol* (II, 772), *Monté y me largué a mi pago* (I, 2005), *Y como herido de un rayo* (II, 929), *Nunca falta un güey corneta* (II, 2452), *Con el rabo entre las piernas* (I, 1090), *Más ligero que un venao* (I, 792), *Más triste que un viernes santo* (I, 1020), *Los haremos sin duda / Pitar del juerte* (I, 395), *Y al compás de un instrumento* (II, 4058), *Echar sus quejas al viento* (I, 1472), *En un pie a tu tierra, grullo* (II, 3089), *Después de tanto rodar* (II, 135), *Como a pleito lo seguía* (I, 1359), *Hoy que el caso se presenta* (II, 3298), *Que fue cosa superior* (I, 200), *Sin tener ni qué pitar* (I, 1138), *Y mandarnos al infierno* (II, 3059), *Como moro sin señor* (II, 2746), *En la miseria mayor* (I, 636), *Despáchelos al infierno* (I, 1633).

De *Aniceto el Gallo*: *Como se trata a un malevo* (I, 408), *Con el rabo entre las piernas* (I, 1090), *Como quien no le hace nada* (II, 3897), *Hice mi resolución* (II, 1477), *De la desdicha el rigor* (II, 2091), *Pero esto poco me aflige* (I, 1702), *Y mi aperito cantor* (II, 2925), *Como a pleito lo si-*

guió (I, 1359), *Y prestemé su atención* (II, 145), *Se me ensancha el corazón* (I, 74), *A éste quiero, a éste no quiero* (I, 563), *El tendal allí quedó* (I, 928), *En semejante ocasión* (I, 1659), *Su divina Majestá* (II, 2022), *Andamos hinchando el lomo* (I, 428), *Tengo un alma de reyuno* (I, 1118), *Dejá que corra la bola* (I, 2089), *El alma echamos sudando* (II, 715).

Además de las señaladas ya en Hidalgo, hay en Ascasubi otras expresiones gauchescas que adopta Hernández: *al ñudo*, *al botón*, *venir a pelo*, *clavar el pico*, *hacerse cargo*, *de mi flor*, *como un cielo*, *hacerse humo*, *echar panes*, *hacerse el chiquito*, *hacersele robo*, *llevar la media arroba*, *ir a la fija*, *hacerse el sarnoso*, *las tres marías* (boleadoras), *hacerse perdiz*, *cuerpo de güey*, etc.

ESTANISLAO DEL CAMPO.

El prestigio que Ascasubi, con su maestría y asiduidad, había logrado dar al género gauchesco en Buenos Aires, hizo que Del Campo creara su Anastasio el Pollo. Con el *Fausto* llega al poema extenso y adquiere plenitud la corriente gauchesca que se dirige exclusivamente —o casi exclusivamente— a los hombres de ciudad para divertirlos con versos en que se imita el habla de los gauchos. Esta tendencia, que nació con la última composición de Hidalgo (*La relación de las fiestas mayas de 1822*), aparece también en la obra de Ascasubi.

No corresponde que analice aquí las razones que fueron alejando a Del Campo de su maestro Ascasubi y acercándolo a José Hernández, quien pronunció una oración fúnebre en su sepelio, pero sí quiero recordar que *Gobierno gaucho* y algunas otras composiciones revelan la preocupación social del autor del *Fausto*.

No son muchos los antecedentes del *Martín Fierro* que pueden señalarse en Del Campo. Anoto algunos versos: *Lo mesmito que un peludo; Soltar al aire su queja; Con más rayas que el cotín; Y la dejé en la estacada*. Confróntese con los versos 1007, 1472, 958 de la primera parte y 4632 de la segunda. También deben señalarse algunas expresiones: *apretarse el gorro, pelar la lata, golpear en las aspas, desgraciarse, etc.*

ANTONIO D. LUSSICH.

Algunos meses antes de publicar *El gaucha Martín Fierro*, Hernández recibió un ejemplar de *Los tres gauchos orientales* que le enviaba su autor, el uruguayo Antonio D. Lussich. Jorge Luis Borges opina que estos “diálogos de Lussich son un borrador del libro definitivo de Hernández”, “un borrador utilizado y profético”, y que cuando escribía sus cantos el poeta argentino “estaba *tout sonore encore* de los versos que en junio del mismo año le dedicó el amigo Lussich”. Sorprende el afán de Borges por destacar la influencia de Lussich cuando se recuerda con qué distinto criterio ve la de Ascasubi, ya que, según él, considerar la obra de este último como “premonición o aviso del *Martín Fierro* es una insensatez: es accidental el parecido entre las dos obras y es nulo entre las intenciones que las gobiernan”. Sin embargo es indudable que Hernández debe más a Ascasubi que a Lussich. Téngase en cuenta por otra parte que la vastedad y hondura del contenido social del *Martín Fierro* lo aleja notoriamente de las obras polémicas —únicas que podrían prefigurarlo— de Ascasubi y Lussich, que no superan la estrechez banderiza.

Lugones dice, y Borges repite, que “los versos de Lussich

formaban... aquellas sextinas de payador que Hernández debía adoptar como las más típicas”. En *Los tres gauchos orientales* no emplea Lussich la tal *sextina de payador*, que seguramente es creación de Hernández. En *El matrero Luciano Santos*, posterior al *Martín Fierro*, se leen sí algunas de estas coplas, las primeras de las cuales sólo aparecen ya transcurridos más de dos mil versos del poema. El poeta uruguayo se decidió a adoptar francamente la copla hermandina en su *Diálogo entre los paisanos Cantalicio Quirós y Miterio Castro*, muy posterior a los citados. El error de Lugones procede de no haber advertido, en el primer poema dialogado de Lussich, la división de alguna décima, para atribuir a uno de los interlocutores los cuatro primeros versos y al otro los seis restantes. Esta misma división de la décima se encuentra, para indicar una pausa por exigencias de sentido, en Ascasubi, sin que ello haya llamado la atención de Lugones ni de Borges.

Estos errores provienen de suponer que el *Martín Fierro* surgió como “feliz ocurrencia” sugerida a Hernández por la lectura de *Los tres gauchos orientales*, según otra afirmación de Lugones que también recoge Borges. Juzgo superfluo insistir en la refutación de ese desacierto.

Aclarado esto, debo establecer que no sólo considero fuente del *Martín Fierro* —en su redacción definitiva— *Los tres gauchos orientales* sino también *El matrero Luciano Santos*; este último, claro está, referido a la segunda parte del poema hermandino.

Es indudable que en *Los tres gauchos orientales* hay pasajes que son antecedentes del *Martín Fierro*:

El avío.

LUSSICH

Me alsé con tuito mi apero,
Freno rico y de coscoja,
Riendas nuevitas en hoja,
Y trensadas con esmero;
Linda carona de cuero
De vaca, muy bien curtida;

Mis espuelas macumbé,
Mi rebenque con virolas,
Rico facón, güenas bolas,
Manea y bosal saqué:

Copas, fiador y pretal,
Estribos y cabezadas,

No he vuelto a ver uno igual
Recao tan cumpa y paquete,
¡Ay juna! encima del flete
Como un sol aquello era

Monté un pingo barbeador,
Como una luz de ligero,
¡Pucha! si pa un entrevero
Era cosa superior!
¡Su cuerpo, daba calor!
.....
Salió mi flete escarsiando,
Y yo una copla cantando
De la guerra al contrapunto;

Y hasta el pingo relinchaba
¡Si lo viera! de contento

HERNÁNDEZ

Yo llevé un moro de número,
Sobresaliente el matucho!
Con él gané en Ayacucho
Mas plata que agua bendita—
Siempre el gaucho necesita
Un pingo pa fiarle un pucho—

Y cargué sin dar mas güeltas
Con las prendas que tenía,
Gergas, poncho, cuanto habia
En casa, tuito lo alcé—
A mi china la dejé
Media desnuda ese dia.

No me faltaba una guasca,
Esa ocasion eché el resto:
Bozal, maniador, cabresto,
Lazo, bolas y manea...
El que hoy tan pobre me vea
¡Tal vez no creerá todo esto!

Ansi en mi moro escarciando,
Enderesé á la frontera
(I, 361-80)

Vida de matrero.

Y ha de sobrar monte o sierra
Qué me abrigue en su guarida,
Que ande las fieras se anidan
También el hombre se encierra

Así es que al venir la noche
Iva á buscar mi guarida—
Pues ande el tigre se anida
También el hombre lo pasa

(I, 1415-8)

La añoranza.

Yo tuve ovejas y hacienda,
Caballos, casa y manguera;
Mi dicha era verdadera...
¡Hoy se mi ha cortao su rienda!

Feliz vivía como un rey,
Más alegre de hora en hora;
¡Brillaba tanto mi aurora
Que en un cambio nunca créi!

También mi prenda tenía,
Su recuerdo me entristece,
La vista se me humedece
¡Pues de veras la quería!...

Tuve en mi pago en un tiempo
Hijos, hacienda y mujer,
Pero empecé á padecer
Me echaron á la frontera,
¡Y qué iba á hallar al volver!
Tan solo hallé la tapera.

Sosegao vivia en mi rancho
Como el pájaro en su nido—
Allí mis hijos queridos
Iban creciendo á mi lao...
Solo queda al desgraciao
Lamentar el bien perdido
(I, 289-300)

La libertad.

Libre soy como el pampero
Y siempre libre viví,
Libre fí cuando salí
Dende el vientre de mi madre,
Sin más perro que me ladre
Que el destino que corrí

Mi gloria es vivir tan libre
Como el pájaro del Cielo,
No hago nido en este suelo
Ande hay tanto que sufrir;
Y naidas me ha de seguir
Cuando yo remuento el vuelo

(I, 91-6)

También versos aislados de esa obra reaparecen en el *Martín Fierro*; confróntense los que a continuación transcribo con los de Hernández cuya indicación doy entre parén-

tesis: *Echando quejas al viento* (I, 1472); *Al ver la pata a la sota* (II, 2881); *Yo soy un gaucho redondó* (I, 353); *La cosa tan se frunció* (I, 256); *Recién le apunta un cor-millo* (II, 2405); *Y hasta enhancha el corazón* (I, 74); *Que es más largo que chorizo* (I, 620); *Era cosa superior* (I, 200); *Y hoy cual perejil sin hojas* (II, 3676); *Cuando el caso se presenta* (II, 3298); *Y el que nace barrigón / Es de balde que lo fajen* (II, 2419-20); *Teniendo sangre en las venas* (I, 1122); *De pelar han de ser duras* (II, 798); *Dende el vientre de mi madre* (I, 35); *Sin más perro que me ladre* (I, 1074); *Como a las moscas la miel* (I, 1768).

En 1873 Lussich utilizó versos de la primera parte del *Martín Fierro* para *El matrero Luciano Santos*; más tarde Hernández tomó a su vez otros de esta obra para la segunda parte de la suya: *La media arroba le llevo* (II, 3107); *Como bola sin manija* (II, 2762); *Luego el gorro se apretó* (II, 2979).

Se vale Hernández, por otra parte, de expresiones gauchescas usadas anteriormente por Lussich: *bolear el anca*, *parar la oreja*, *estirar el pescuezo como cigüeña*, *tener o tratar como ajeno*, etc.

SIGNIFICACIÓN DEL MARTÍN FIERRO.

En las páginas que anteceden recordé que la poesía gauchesca —poesía con temas, vocabulario y hasta personajes gauchos— surgió imitando la poesía gaucha del cantor anónimo rioplatense. Aludí además a la existencia de dos grandes corrientes presentes ya en Hidalgo: la una se dirige a los gauchos y los incita a luchar por ideales que conmueven a la República; la otra busca fundamentalmente divertir a los puebleros con el relato de torpezas atribuidas a los gauchos en sus andanzas ciudadanas. La una adquirió vigor durante

los períodos en que el país necesitó del gaucho para luchar por su independencia primero y después por la recuperación nacional; la otra, a la inversa, dio sus mejores frutos en los períodos de relativa bonanza, aquéllos en que no peligraba la República.

En la década 1870-80, cuando ya el gaucho se transformaba en disciplinado peón de campo, aquella corriente gauchesca militante que había surgido con la Revolución de Mayo adquirió definido tono de protesta social, en cierto modo presente ya en Hidalgo, dejando en sombras la intención banderiza. A esta tercera actitud del poeta gauchesco responden en lo esencial las dos partes del *Martín Fierro* de José Hernández, obra relevante de la historia literaria argentina por la eficacia expresiva de un estilo que refleja la honda adecuación del autor a las modalidades de pensamiento y vida de su protagonista gaucho.

EL ROMANTICISMO

Quizá nadie haya señalado la filiación romántica del *Martín Fierro* y de su autor tan categóricamente como lo hizo en 1926 Américo Castro: “Hernández es ante todo un romántico”, “nuestro poema es un tardío producto del arte romántico” (*La Nación*, Buenos Aires). En 1941 vuelve sobre sus anteriores afirmaciones para atemperarlas: “todo ello se combina con vagas reacciones de romanticismo, favorecedoras del localismo y de lo pintoresco, aunque no pienso ahora, como antes lo hice, que esto sea lo decisivo en el caso del gauchismo literario, sólo explicable dentro del peculiarismo de la historia argentina” (*La peculiaridad lingüística rioplatense*, Ed. Losada). Páginas antes había escrito: “Él (el gaucho Martín Fierro) es un héroe posromántico, gemebundo y sentencioso”.

Mucho antes que Américo Castro, Menéndez y Pelayo había dejado entrever la influencia romántica en nuestro poema al vincularlo con *La cautiva*: “Lo que pálidamente intentó Echeverría en *La cautiva*, lo realiza con viril y sana rudeza el autor de *Martín Fierro*” (*Antología de la poesía hispanoamericana*, 1911-1913). Seguramente Ricardo Rojas habrá tenido en cuenta esta observación cuando incluyó el poema de Echeverría en el tomo de *Los gauchescos* para insistir en la vinculación advertida por el maestro español. Si Xavier Marmier, durante su estada en Montevideo, leyó algunos cantos del *Santos Vega* de Ascasubi, se justificaría que haya afir-

mado: “Le sillon tracé par *La cautiva* a été continué par plusieurs poètes, notamment par M. Ascasubi (*Lettres sur l'Amérique*, Paris, 1851); a él le correspondría pues el mérito de haber señalado antes que ningún otro la relación de los poemas narrativos gauchescos con *La cautiva*. No sería así en caso de aludir a los cielitos y diálogos, en los cuales Ascasubi sigue exclusivamente a Bartolomé Hidalgo. Agregaré que Martínez Estrada escribe en *Panorama de las literaturas*: “El poema *La cautiva*, de ambiente pampeano, precursor de los poemas gauchescos...”

Quien más se aproximó a la interpretación justa de estas vinculaciones fue, en su libro sobre Echeverría, Ernesto Morales: “Echeverría transmite a Ascasubi su tono, éste recoge de Hidalgo el lenguaje rústico, los amalgama, y después Del Campo, con más de Echeverría, y Hernández, con más de Ascasubi, completarán la obra y realizarán la emancipación poética definitiva”. No creo, sin embargo, que sea en verdad el tono lo que Ascasubi heredara del romántico, sino la concepción del poema narrativo extenso con asunto nacional; el tono del *Santos Vega* difiere notablemente del de *La cautiva*. Estoy convencido, por otra parte, de que en Hernández la influencia romántica se dio con más hondura e intensidad que en Ascasubi. Precisamente por ello, el *Martín Fierro* tiene más afinidad con *La cautiva* que el *Santos Vega* sustentado aun en la estructura propia de los diálogos de Hidalgo.

De *La cautiva* surge, pues, una doble descendencia, la directa de los poemas narrativos románticos en lenguaje culto (*Celiar*, de Magariños Cervantes, y *Lázaro*, de Ricardo Gutiérrez, entre otros) y la de los poemas narrativos gauchescos. Doble descendencia que acaso haya sido claramente advertida, acaso intuita, por quien, en 1873, dijo de *Martín Fierro* que era “primo hermano de Celiar”. Los versos de este último

poema que acompañan al *Martín Fierro* desde la primera edición, hacen pensar que Hernández legitimaba el parentesco.

Temas, procedimientos y hasta vocabulario propios del romanticismo aparecen en el poema, aunque con la medida impuesta por el entronque con otras corrientes literarias: la gauchesca, a través de la obra de Hidalgo, Ascasubi, Del Campo y Lussich; la picaresca, quizá fundamentalmente con *El Periquillo Sarniento*; la novela costumbrista, la poesía épica, la literatura moral y los grandes códigos religiosos. Influencias individuales, como las de Cervantes, Alberdi, Mansilla, moderan igualmente la inclinación romántica, preponderante en su época.

Producto de la estimación de lo regional y popular, preconizada por los románticos, el *Martín Fierro* acoge el color local y el color de época que recomienda Hugo en el prefacio de *Cromwell*; la exaltación del yo, el orgullo romántico: *Para mí la tierra es chica / Y pudiera ser mayor* (I, 81-2), la glorificación de la libertad y de la rebeldía: *Mi gloria es vivir tan libre / Como el pájaro del Cielo* (I, 91-2), *Desaceré la madeja / Aunque me cueste la vida* (I, 1109-10); la inquietud social, la defensa del oprimido: *Es el pobre en su orfandá / De la fortuna el desecho— / Porque naides toma á pechos / El defender á su raza— / Debe el gaucho tener casa, / Escuela, Iglesia y derechos* (II, 4823-8); la aspiración a la gloria: *El cantar mi gloria labra / Y poniéndome á cantar / Cantando me han de encontrar, / Aunque la tierra se abra* (I, 39-42); la entereza para afrontar una vida heroica: *Vamos suerte —vamos juntos / Dende que juntos nacimos— / Y ya que juntos vivimos / Sin podernos dividir... / Yo abriré con mi cuchillo / El camino pa seguir* (I, 1385-90); la soledad y la desesperación: *En soledá tan terrible / De su pecho oye el latido* (II, 1881-2), *Sin tener mas compañía / Que su soledá*

y las fieras (I, 1467-8), *Pues no existe pior martirio / Que esa eterna soledá* (II, 1999-2000), *Vive ya desesperado / Quien no tiene que esperar* (II, 4415-6); la desventura del personaje y su queja: *Ninguno me hable de penas / Porque yo penando vivo* (I, 115-6), *Ninguno alegrías espere / Sinó sentidos lamentos / De aquel que en duros tormentos / Nace, crece, vive y muere* (II, 165-8); la compenetración melancólica con la naturaleza: *Y en esa hora de la tarde / En que tuito se adormese / Que el mundo dentrar parece / A vivir en pura calma— / Con las tristezas de su alma / Al pajonal enderiese* (I, 1403-8); la noche y su misterio: *La noche por cantos tiene / Esos ruidos que uno siente / Sin saber de donde vienen. / Son los secretos misterios / Que las tinieblas esconden— / Son los écos que responden / A la voz del que dá un grito, / Como un lamento infinito / Que viene no sé de donde* (II, 4154-62); la poesía de la naturaleza: *Los cielos lloran y cantan / Hasta en el mayor silencio— / Lloran al cair el rocío, / Cantan al silvar los vientos— / Lloran cuando cain las aguas / Cantan cuando brama el trueno* (II, 4079-84); el alarde de inspiración: *Me salen coplas de adentro / Como agua de la virtiente* (I, 305-6). Cabría aún citar pasajes en que se manifiestan lo grotesco, la religiosidad ingenua y vaga, la añoranza del pasado junto a las ruinas que lo recuerdan, la sed de acciones heroicas, etc.

En cuanto a procedimientos y vocabularios se advierte la influencia romántica en el empleo de puntos suspensivos, signos de exclamación, y las mayúsculas con que se destaca la significación de algunos sustantivos como Indio, Cristiano, Pampa, Cielo; en la típica adjetivación de valor subjetivo, *un silencio tan projundo, suerte maldita, pena estrordinaria, ave solitaria, magestá infinita, el dolor mas projundo* y la complacencia en la antítesis: *Que sos por jueva tinie-*

blas / Y por dentro claridá (II, 4269-70), *También es negra la noche / Y tiene estrellas que brillan* (II, 4047-8), *Viscacha* es la antítesis de Fierro, la madre del gaucho *Picardía* se llama *Inocencia*; en las frecuentes licencias poéticas, tanto en la rima como en la métrica, que demuestran falta de escrúpulo técnico y dan idea de improvisación, descuido, desaliño; en la variedad estrófica, aunque sólo excepcionalmente se abandone el verso octosilábico.

Al finalizar la enumeración de las modalidades románticas en el *Martín Fierro* cabe aclarar que la obra de Hernández se relaciona con la corriente liberal y democrática de esa escuela literaria, aquélla que en España encabezó Espronceda y en el Río de la Plata Echeverría, los dos poetas románticos que más han influido en nuestro poema.

INFLUENCIA DE ESPRONCEDA EN EL "MARTÍN FIERRO".

Cuando se publicó el *Martín Fierro*, la primera parte en 1872 y la segunda en 1879, la poesía argentina atravesaba una etapa de indudable influencia esproncediana. Abundan los testimonios del fervor con que la obra de Espronceda era leída entonces. En un ensayo, publicado por la *Revista Argentina* el 15 de enero de 1871, Paul Groussac declara: "La obra titulada *El diablo mundo* no se puede analizar seriamente: podríamos recorrerla de un cabo al otro para instrucción del lector, si no escribiésemos estas líneas en Buenos Aires, es decir, en uno de los países en que se ha hecho más popular el cantor de Salada y Adán..." Proclama más adelante: "Es el poeta de la juventud. Nuestra generación, que tan pocos versos lee, ha aprendido los suyos casi con exclusión de los demás. Para nosotros, jóvenes de veinte años, es más que un maestro y un amigo, es un her-

mano mayor que nos dice sobre la pasión la palabra sincera y exacta: mata, pero cuán intensamente hace vivir”. Es en sí otra prueba de la atracción ejercida por la personalidad y la obra de Espronceda el interés que suscitó ese artículo, el cual, según se narra en *Los que pasaron*, atrajo hacia su joven autor la atención de Nicolás Avellaneda, entonces ministro de Sarmiento. Doce años más tarde, al comentar el *Ensayo histórico sobre el Tucumán*, Avellaneda rememora: “Han pasado ya algunos años desde que el nombre de don Pablo Groussac nos fue por primera vez revelado. Escribía en una de nuestras revistas sobre Espronceda, el poeta de *El diablo mundo...*” (El “*Ensayo histórico sobre el Tucumán*”, *Nueva Revista de Buenos Aires*, abril de 1882). En ese mismo año decía Goyena en *La Prensa* del 5 de mayo: “Habla-remos hoy de un antiguo amigo que se estrenó en nuestra prensa hace doce años, con el más detenido y concienzudo estudio de las poesías de Espronceda que conocamos en lengua española”. Ya en la polémica sostenida sobre poesía por Wilde, en la *Revista Argentina* de julio a agosto de 1870, Pedro Goyena reiteradamente cita el nombre de Espronceda y *El diablo mundo*, demostrando con la propiedad de sus observaciones que no sólo le era familiar la obra del poeta español sino que tampoco le era desconocida su biografía. Transcribo dos breves pasajes gráficamente reveladores de la popularidad alcanzada entonces por el poeta español en Buenos Aires. De la primera carta: “*El diablo mundo* de Espronceda es indudablemente preferible a su *Sancho Saldaña*, siendo el primero escrito en verso, como todos saben, y el segundo en prosa”. De la segunda: “¿No hace ahorros el pobre estudiante para comprar un Espronceda o un Lamartine, como para comprar un par de guantes o un sombrero?”

Transcribiré aún un pasaje de Eduardo Wilde, perteneciente a una nota sobre Hilario Ascasubi publicada en 1873:

“no hay un solo habitante de este globo ridículo que no sepa por lo menos un gran párrafo del *Diablo mundo* de Espronceda, o este renglón de Dante: *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*”. Es sabido que el verso de Dante se incorpora al *Martín Fierro*, en traducción gauchesca: *El hombre que dentre allí / Deje afuera la esperanza* (II, 1825-6).

Si se recuerda que Hernández “desde niño fue aficionado a la poesía” según afirma su hermano Rafael, y que es autor de algunas composiciones poéticas definitivamente románticas y en las cuales se trasluce, aunque difuso, el parentesco con la obra esproncediana, no parece dudoso que haya leído los versos del poeta español que gozaba entonces de tanta popularidad en Buenos Aires. No olvido, por otra parte, que Marasso señaló reminiscencias en algunos versos de Carlos Guido Spano quien redactó el programa de *El Río de la Plata* y colaboró asiduamente en ese diario fundado en agosto de 1869 por el futuro autor del *Martín Fierro*, del cual era gran amigo como lo atestiguó, aún en vida de Guido Spano, Rafael Hernández.

Según Tiscornia, Farinelli —quien en *La vida espiritual en Sud América* señala que hay “mucho romanticismo” en nuestro poema— decía haber notado influencia de Byron en el *Martín Fierro*. De existir esa influencia, pudo también ser indirecta, y haberse producido a través de Espronceda. Escribe Moreno Villa: “Byron introdujo la novedad de despedirse del lector al final de los cantos de aquellas obras que vende por entregas, agradeciendo de antemano que compre las siguientes. Espronceda hace lo mismo”. Hernández se despide al final de la segunda parte del *Martín Fierro*, como lo hace el autor de *El diablo mundo* al terminar el canto primero. Ambos prometen continuar la obra, sin que necesitase Hernández solicitar el favor del público dada la enorme difusión que había alcanzado de inmediato la primera

parte de su obra. Su confianza es manifiesta en las *Cuatro palabras de conversación con los lectores*: “Entrego a la benevolencia pública, con el título de *La vuelta de Martín Fierro*, la segunda parte de una obra que ha tenido una acogida tan generosa que en seis años se han repetido once ediciones con un total de cuarenta y ocho mil ejemplares... Es un recuerdo oportuno y necesario para explicar por qué el primer tiraje del presente libro consta de veinte mil ejemplares...”

Hay otros pasajes del *Martín Fierro* en los cuales es lícito suponer influencias esproncedianas. Así, por ejemplo, la correspondencia entre la fiesta de la pulpería en la cual Cruz da muerte al guitarrero cantor de intencionadas seguidillas, únicas que aparecen en nuestro poema, como la siguiente: *Las mujeres son todas / Como las mulas— / Yo no digo que todas / Pero hay algunas / Que á las aves que vuelan / Les sacan plumas* (I, 1957-62), y la fiesta en una taberna (canto V de *El diablo mundo*) con su intencionado guitarrero cantor de seguidillas equivalentes a la antes citada: *La mujer y las flores / Son parecidas: / Mucha gala a los ojos / Y al tacto espinas, / Y yo, que tengo / El corazón herido, / Nunca escarmiento*, fiesta en la cual Adán da también muerte a un hombre.

En el mundo diabólico, “diablo mundo”, donde transcurre el vivir de Cruz, no aparece como ajena al influjo del *Canto a Teresa* la relación que de sus amores hace el personaje de Hernández, y aun podría pensarse en una encubierta parodia gauchesca. Desde la lírica copla, *Era la águila que á un árbol / Dende las nubes bajó, / Era mas linda que el alba / Cuando vá rayando el sol— / Era la flor deliciosa / Que entre el trevoler creció* (I, 1771-6), hasta su discordante rechazo final, *Muger, y perra parida, / No se me acerca*

ninguna (I, 1883-4), se advierte una trayectoria paralela a la del *Canto a Teresa: Una mujer! deslízase en el cielo / Allá en la noche desprendida estrella; / Si aroma el aire recogió en el suelo, / Es el aroma que le presta ella, y después Mas, ¡ay!, que es la mujer ángel caído / O mujer nada más y lodo inmundo.*

Hay no sólo identidad de procedimientos en Espronceda y Hernández —el incurrir en largas digresiones y pedir disculpas por ello, el reconocer que se han empeñado en una tarea ardua— sino también aproximaciones en versos aislados:

ESPRONCEDA

Vierten sus ojos lágrimas, suspira
Y por última vez su alcázar mira
(*El Pelayo*)

HERNÁNDEZ

Le dijo Cruz que mirara
Las últimas poblaciones;
Y á Fierro dos lagrimones
Le rodaron por la cara.

(I, 2295-8)

Con el antecedente del *Adiós del Cid a Vivar*:

De los sos ojos —tan fuertemiente llorando
Tornava la cabeça —e estavalos catando

ESPRONCEDA

Mala siembra, mala siega;
Nada me va, nada sé;
Quien más mira menos ve,
Y di la verdad, Juan Niega

(*El diablo mundo*)

HERNÁNDEZ

Pero eso yo no lo entiendo,
Ni á aviriguarlo me meto;
Soy inorante completo
Nada olvido, y nada apriendo

(II, 3851-4)

Versos cuyo sentido se aclara en la copla anónima: *A Juan Verdad y a Juan Niega / A declarar los llevaron; / A Juan Niega lo absolvieron / Y a Juan Verdad lo encerraron.*

Américo Castro advirtió la correspondencia entre los pasajes siguientes:

ESPRONCEDA

Que es mi barco mi tesoro
Que es mi Dios la libertad;
Mi ley la fuerza y el viento
Mi única patria la mar

HERNÁNDEZ

Su esperanza es el coraje
Su guardia es la precaucion
Su pingo es la salvacion

(I, 1439-41)

(La canción del pirata)

Tanto *El diablo mundo* como el *Martín Fierro* descubren el mundo infernal, diabólico, en que ya el poeta, ya el gaucho, se sentían sumergidos. En la Introducción de su poema pone Espronceda estos versos en labios del poeta: *¿Dónde estoy? Tal vez bajé / A la mansión del espanto*. José Hernández, cuyos personajes con frecuencia juzgan infernales sus padecimientos, hace también decir a Cruz: *Si este mundo es un infierno / ¿Porque afligirse el Cristiano?* (I, 1715-6).

EL VIEJO VISCACHA Y EL TÍO LUCAS.

Dejo de lado las diferencias del lugar en que actúan —en una cárcel de Madrid el uno y en los campos de la provincia de Buenos Aires el otro— y las consiguientes peculiaridades de su habla, para acercar comparativamente ambos personajes.

El calificativo de *redomado pícaro* que Moreno Villa da al tío Lucas puede aplicarse igualmente al viejo Viscacha. Llegan ambos al poema viejos, perversos y hasta criminales; sus vidas, a través del relato hecho en un caso por el poeta, en el otro por el hijo segundo de Martín Fierro, se vislumbran como un repertorio extenso, y extensamente murmurado, de correrías, arrebatos, maldades, delictuosas hazañas:

EL TÍO LUCAS

Y consignada está de sus hazañas
En procesos sin fin su ínclita his-
[toria

EL VIEJO VISCACHA

Siempre anduvo en mal camino
Y todo aquel vecindario
Decía que era un perdulario
Insufrible de dañino.

(II, 2249-52)

Raya en sesenta años y cincuenta
Hace ya que empezó sus correrías

Y decía un amigo mío
Que de arrebatado y malo
Mató a su mujer de un palo
Porque le dió un mate frío

(II, 2885-8)

Una estrofa de los borradores del poema, publicada por Leumann, resume así la *ínclita historia* de Viscacha: *Entonces yo lo inoraba / Pero después e sabido / Que siempre igual había sido / Y que fue desde más moso / El hombre más trabajoso / Que pisaba en el partido.*

Es manifiesto el parentesco psíquico, principalmente en sus consejos:

Actitud ante la vida: bastarse a sí mismo y no entremeterse:

EL TÍO LUCAS

El que lo gana lo jama,
A buscársela hijo mío,
A hacer tú mismo tu avío,
Que el que no llora no mama

Y adiós, que ya viene el sueño,
Cada mochuelo a su olivo

EL VIEJO VISCACHA

El que gana su comida
Bueno es que en silencio coma.
(II, 2367-8)

Cuando veas á otro ganar
A estorbarlo no te metas—
Cada lechón en su teta
Es el modo de mamar

(II, 2381-4)

Actitud frente a la adversidad: la fortaleza:

EL TÍO LUCAS

EL VIEJO VISCACHA

A malos trances más bríos
Como la mar es en suma
El mundo, pero en su espuma
Se sustentan los navíos.

No te debés afligir
Aunque el mundo se desplome
(II, 2349-50)

Aunque uno incita a la lucha y el otro a la impasibilidad, coinciden ambos en sobrellevar las dificultades que pudieran presentarse.

Opinión que tienen de la mujer:

EL TÍO LUCAS

EL VIEJO VISCACHA

.....en el suelo
El diablo no tiene anzuelo
más seguro ni peor.

Es un vicho la muger
Que yo aquí no lo destapo,—
Siempre quiere al hombre guapo
(II, 2397-9)

Importa hacer notar que cuando Viscacha afirma en estos versos que la mujer *siempre quiere al hombre guapo* usa *quiere* como sinónimo de *apetece*, *desea*; de no ser así estaría este verso en contradicción con los que terminan la estrofa: *Porque tiene el corazon / Como barriga de zapo* (II, 2401-2).

Con este juicio entronca el tema tradicional de engaños de mujeres:

EL TÍO LUCAS

EL VIEJO VISCACHA

Cuando carne comer cree
Está comiendo besugo

Mas si te quieres casar,
Con esta alvertencia sea,
Que es muy difícil guardar
Prenda que otros codicean.

(II, 2393-6)

Por tanto, la compañía de la mujer quita tranquilidad al hombre:

EL TÍO LUCAS

Ellas te chupan el jugo
Y te espantan los parnés.

EL VIEJO VISCACHA

Si buscás vivir tranquilo
Dedicate á solteriar

(II, 2391-2)

Amigos de enredos: no causaría sorpresa que de la boca de Viscacha, *Viejo lleno de camándulas— / Con un empaque á lo loro* (II, 2169-70), *Metido no sé en que enriedos* (II, 2172), saliera aquel consejo que el tío Lucas da a Adán: *El hombre aquí ha de enredar / Sin que le enrede el enredo, / Tú no te chupes el dedo, / Que no hay que pestañear.*

Ambos personajes son reservados: tampoco nos sorprendería escuchar del viejo Viscacha, que *Siempre andaba retobao / Con ninguno solia hablar* (II, 2301-2), este otro consejo del tío Lucas: *Mira, de nadie te fíes, / Hijo Adán, vive en acecho, / Lo que guardes en tu pecho / Ni aun a ti mismo confíes.*

En mucho coinciden, pues, estos mentores que tal vez sólo por obra del alcohol dejan escapar sus consejos.

EL TÍO LUCAS

Y remoja la voz que le se atranca Y menudiando los tragos

(II, 2343)

EL VIEJO VISCACHA

Sorbiéndose de vino medio jarro. Y gangoso con la tranca

(II, 2343)

Recuérdese, para terminar, que ambos enrostran a los pupilos su juventud y les recomiendan no olvidar sus consejos:

EL TÍO LUCAS

EL VIEJO VISCACHA

¿Tú que has hecho? no has salido
Chibato del cascarón

...potrillo,
Recien te apunta el cormillo
(II, 2404-5)

Eres mozo, al mundo sales

Vos sos pollo, y te convienen
Toditas estas razones,

Tú, pobrecillo, reserva
Lo que ahora vas a saber

Mis consejos y lecciones
No echés nunca en el olvido.
(II, 2427-30)

Creo justificado presumir que en una primera concepción de *La vuelta* sólo figurase un hijo de Fierro, el cual habría recibido los consejos de Viscacha mientras se encontraba, como Adán, en la cárcel. Al genio de Hernández se debe el acierto de distribuir en labios de dos o quizá tres personajes aquel relato inicialmente uno, y el haber trasladado al viejo Viscacha, a plena pampa.

La lectura del Canto IV de *El diablo mundo* dio pues a Hernández, en mi opinión, la idea de crear un personaje que actuando en los campos de Buenos Aires fuera, como el tío Lucas, “encarnación vigorosa del refranero del cinismo y la perversidad”. Señalar la influencia esproncediana, por otra parte, no significa negar la posibilidad de que Hernández haya conocido, como creyeron Senet y Tiscornia, un personaje real con características similares a las del viejo Viscacha.

Es útil además tener presentes las conclusiones de Leumann sobre los pasajes del manuscrito referentes a Viscacha: “Nada dejó Hernández, en lo concerniente al viejo Viscacha, librado a su vena creadora. Quiso descubrir toda la verdad de su propia criatura. Resulta más revelador su manuscrito, en este sentido, gracias a que no tenía él costumbre de usar

papel secante. Pasaba de una carilla a otra sin importarle huellas ni manchones de tinta. Hemos visto en un artículo anterior, cómo tachaba con una sola línea ondulada, de arriba a abajo, las planas concluidas. Allí donde comienza la relación sobre el viejo, hay no una, sino tres líneas onduladas, cortas, una para cada estrofa. La tacha que corresponde a la primera no dejó señal de tinta en la plana frontera, lo que permite deducir que, al terminar dicha primera estrofa, no cerró el cuaderno ni siguió escribiendo. Compuso sin duda la segunda en otra vez, luego de transcribir la anterior en copia limpia; y de nuevo interrumpe su labor y aguarda la oportunidad para construir la tercera. De todo el manuscrito, ésta es una de las pocas planas en que el autor suspende su tarea al cabo de cada estrofa. Se observa, en las que siguen, sin embargo, un continuo trabajo de refactura” (*Hernández en la tarea de crear al viejo Viscacha, La Prensa*, 4 de julio de 1937).

La vacilación, el esfuerzo que se advierte en los manuscritos, resultaría de la dificultad para dar al personaje, pese al influjo del tío Lucas, la profunda originalidad que lo distingue.

Nota: José María Salaverría en 1918, Calixto Oyuela en 1919, Henri A. Holmes en 1923, Américo Castro en 1925, Ildefonso Pereda Valdés en 1929, Dardo Cúneo en 1940 y Ernesto Morales en 1942 advirtieron la similitud entre el tío Lucas y el viejo Viscacha. Por mi parte, en nota publicada en 1942 por el *Boletín de la Academia Argentina de Letras* analicé la posible influencia de Espronceda en el *Martín Fierro* y documenté el vasto prestigio de que gozaba el poeta español entre los contemporáneos de Hernández. Arturo Capdevila, en 1942, y Ezequiel Martínez Estrada, en 1948, reconocieron la autenticidad de la influencia y me honraron con la cita de mi trabajo.

LA PICARESCA

Me siento en el plan de un bajo / A cantar un argumento (I, 43-4), advierte metafóricamente * durante el primer preludio el gaucho Martín Fierro. Ello explica por qué en el poema se hallan reflejados con mayor nitidez *los de abajo*, los que *no saben lo que es subir* (*Y aunque siempre estuve abajo / Y no sé lo que es subir*, I, 975-6); y por qué esa nitidez se va esfumando en directa relación con la altura que en la escala social ocupan los personajes, apreciándose sin dificultad la gradación, degradación en cuanto a claridad visual, que comienza en el gaucho perseguido y termina en *Un Menistro, ó qué sé yo / Que le llamaban Don Ganza* (I, 953-4). Se trata evidentemente de una gradación que está en relación inversa con respecto a la que aparece en los libros de caballerías y en las epopeyas, donde lo borroso es precisamente el hombre de bajo suelo. Según críticos eruditos y sagaces, en la novela picaresca española se invierte la escala social para elevar al oprimido a la altura del héroe; en nuestro poema el autor no realiza tal inversión sino que convencido de que *El fuego pa calentar / Debe ir siempre por abajo* (II, 4839-40), se aviene a descender para observar y meditar desde abajo la realidad argentina de su tiempo.

Mundo amargo éste de nuestro *Martín Fierro*: pobreza,

* Al proponer esta interpretación metafórica no desconozco ni rechazo la convincente explicación musical que de este pasaje dieron Vicente Rossi y Honorio Siccardi.

humillaciones, soledad impuesta y dolorosamente soportada, *Penurias de toda clase* (II, 1521). Los mismos personajes habrán de calificarlo de infernal. *Si este mundo es un infierno / ¿Porqué afligirse el Cristiano?* (I, 1715-6), medita Cruz. Cuando decide buscar refugio en las tolдерías, Fierro exclama: *Quiero salir de este infierno* (I, 2186). Al regresar revela que *Viene uno como dormido / Cuando vuelve del desierto* * (II,7-8), y declara: *Infierno por infierno / Prefiero el de la frontera* (II, 1549-50). Ya antes había dicho, refiriéndose al cantón: *¿Quién aguanta aquel infierno!* (I, 430). También el gaucho Picardía da a la frontera esa designación: *Y sufrí en aquel infierno* (II, 3597), *Y esplican aquel infierno* (II, 3847). Infernal es asimismo, como lo denuncia el hijo mayor de Fierro, la vida en la penitenciaría: *Diganles que esa prision / Es un infierno temido* (II, 1871-2). En ella pudo grabarse el verso dantesco que, vertido en octosílabos hernandinos, sentencia *El hombre que dentre allí / Deje afuera la esperanza* (II, 1825-6). Desde aquel “plan de un bajo”, Fierro contempla pues un mundo infernal. Por ello proclama, con legítimo orgullo, su linaje órfico: *Como si soplara el viento / Hago tiritar las pastos* (I, 45-6).

Ese infernal diario vivir frecuentado por la miseria —que hace del *Martín Fierro*, por sincero, un poema hondamente malhumorado— es el mismo que refleja generalmente la novela picaresca **. Coincide además nuestro poema con aquel género literario en que ambos pintan esa realidad con

* Véase pág. 124.

** Quien primero señaló la vinculación del *Martín Fierro* con la picaresca fue según creo Emilio Becher, cuyo nombre, no las palabras, olvidó Lugones. Algunos años después J. M. Salaverría hacía referencia al “tono de picaresca que tiene este libro en todas sus partes” y afirmaba que en él, como en las obras representativas de aquel género literario “nunca falta la ejemplaridad y la coletilla moralizante”.

una misma intención, a la vez recreativa y moralizadora, y en que llevan con frecuencia en el texto “objeto particular fuera de lo que suena”, según la expresión de Espinel; *Digo que mis cantos son, / Para los unos... sonidos, / Y para otros... intencion*, declara Martín Fierro (II, 59-60), lo cual es lo mismo que decir “no hay en todo mi *Escudero* hoja que no lleve objeto particular, fuera de lo que suena”. En verdad, al decidirse a narrar con sentido realista la vida de las clases más humildes, al pretender que su libro “sirviera de ameno pasatiempo a los lectores” y a la vez de enseñanza moral —enseñar deleitando— Hernández meditaba una obra que necesariamente, y cuando menos, habría de rozar los límites de la picaresca. Este acercamiento —con más exactitud: este retorno*— se irá intensificando a medida que nuestro autor adelante en su tarea, y por tanto será cada vez más frecuente y más visible en la obra el empleo de las modalidades, recursos e intenciones de aquel género literario. Resulta interesante advertir cómo la enseñanza moral, que en las más representativas novelas picarescas sucede habitualmente al “desenfado y hasta inmoralidad del relato”, en nuestro poema espera a veces la segunda parte para ser formulada. Así algunas enseñanzas que figuran entre los consejos de Fierro a sus hijos derivan de escenas acaecidas en la primera parte: aluden fundamentalmente a la ocasión en que el protagonista mató a un moreno luego de exasperarlo

* *El gaucho Martín Fierro*, a mi parecer, nace fundamentalmente de la refundición de dos composiciones que Hernández habría concebido independientemente: la autobiografía del gaucho Picardía, que pudo estar inspirada en *El Periquillo Sarniento*, de la cual habría utilizado en esta primera parte de su poema ciertos elementos de picaresca mientras quedaba el personaje de Picardía y con él los cantos que serán luego XX y XXI de *La vuelta* reservados hasta la composición de la segunda parte, y un diálogo entre Cruz y Fierro, dos gauchos matreros que resuelven refugiarse en las tolderías.

con sus pullas de ebrio las afirmaciones de que *Aquel que ofiende embriagado / Merece doble castigo* (II, 4749-50), *La sangre que se redama / No se olvida hasta la muerte* (II, 4739-40), *El hombre no mate al hombre / Ni pelee por fantasia* (II, 4733-4).

La actitud moralizadora es primordial cuando el hijo mayor de Fierro describe los padecimientos de los encarcelados, con el confesado propósito de que los oyentes *Aprovechen la esperencia, / Del mal en cabeza agena* (II, 1861-2): *Y si atienden mis palabras / No habrá calabozos llenos / Manejense como buenos; / No olviden esto jamas: / Aquí no hay razon de mas; / Mas bien las puse de menos* (II, 2073-8).

En la autobiografía del hijo segundo la aproximación a la picaresca es ya mucho mayor. A él le corresponderá “afear las supersticiones ridículas y generalizadas que nacen de una deplorable ignorancia”, para decirlo con palabras usadas por Hernández en el prólogo de *La vuelta*. Ataque a la superstición no ajeno a la picaresca y que es frecuente en *El Periquillo Sarniento*.

Cuando calla el hijo segundo, llega a la pulpería, y casi de inmediato comienza a *contar su historia* el gaucho Picardía, personaje en el cual se dan todos los elementos que caracterizan al protagonista de las novelas de ese género.

VINCULACIONES CON “EL PERIQUILLO SARNIENTO”.

En verdad, la picaresca, que surge plena y gallarda en labios del gaucho Picardía, ocupa extensas zonas del subsuelo del poema. No es de extrañar, por tanto, que haya íntimas correspondencias, en el léxico y aun en algunos temas, entre éste y aquélla.

En *Rinconete y Cortadillo* aparece ya el juego como medio de vida de los pícaros y la decisión de abandonar “aquella vida tan inquieta y tan libre y disoluta”, temas que se repetirán en *Picardía*. En esta “novela ejemplar” se equivocan, con intención humorística, algunas palabras: así Moripodio dice naufragio por sufragio, tal como en el *Martín Fierro* la voz extirpación se trueca en *entripación* y tubérculo en *tabernáculo*. Se podrían citar, además, coincidencias en el léxico de las dos obras: *al más pintado*, *florear*, etc.

En *Guzmán de Alfarache*, primera parte, libro segundo, capítulo V, se denuncia el juego como “terrible vicio”, ataque al juego que repite *Picardía*. En las dos obras se recurre al vecino oficioso para informar de lo ocurrido durante la ausencia de los personajes: “según me lo contó un vecino” se lee en el capítulo recién citado del *Guzmán*, y *Después me contó un vecino* (I, 1033) en el *Martín Fierro*.

Habría también que asociar la comparación entre la cárcel y el infierno que sugiere el hijo mayor de Fierro con el desarrollo que de la misma hace Carlos García en *La desordenada codicia de los bienes ajenos*.

Podrían aún señalarse correspondencias con otras obras de la picaresca, pero es evidente que ninguna de ellas tiene tantas vinculaciones de voces, modismos, giros y temas con nuestro poema como *El Periquillo Sarniento* del mejicano Fernández de Lizardi.

Mencionaré algunos temas comunes:

El requerimiento de doble castigo para las faltas de los ebrios. “Ciertamente no debería tenerse por injusto al legislador que quisiese resucitar la ley de Pítaco, el cual imponía dos penas al que cometía un delito estando embriagado, una por el delito y otra por la embriaguez”, se lee en

El Periquillo. Martín Fierro recuerda a sus hijos que *Aquel que ofiende embriagado / Merece doble castigo* (II, 4749-50).

El deber de respetar a los ancianos. En la novela de Lizardi se repudian las burlas que algunos jóvenes hacen a los ancianos y se afirma que sólo la edad de éstos “es ya un motivo que debe ejercitar nuestro respeto”. De inmediato se agrega: “tan conocida ha sido esta verdad y tan antigua, que ya en el *Levítico* se lee: reverencia la persona del anciano, y levántate a la presencia de los que tienen canas”. Martín Fierro aconseja a sus hijos: *Respeten a los ancianos, / El burlarlos no es hazaña* (II, 4697-8).

El mal nombre. Recuerda Periquillo su apodo y dice “cuando en el discurso de mi vida eché de ver qué cosa tan odiosa y tan mal vista es tener un mal nombre, me daba a Barrabás”. El hijo de Cruz recuerda el suyo y afirma: *Pero por desgracia mia, / El nombre de Picardia / No me lo pude quitar* (II, 3580-2), *Aquel que tiene buen nombre / Muchos dijustos ahorra* (II, 3583-4).

La igualdad de los hombres en el juego. Periquillo cita un axioma según el cual “en el juego todos son iguales”. Picardía afirma: *En las carpetas de juego... / A todo hombre soy igual* (II, 3367-9).

La altanería de los blancos. “El rigor y desprecio con que se han visto y se ven tratados los negros no reconoce otro origen que la altanería de los blancos”, dice un moreno en *El Periquillo*. El Moreno de la payada con Fierro protesta: *Mas los blancos altaneros, / Los mismos que lo convidan, / Hasta de nombrarlo olvidan / Y solo le llaman negro* (II, 4063-6).

El aprendizaje en la barba de los pobres. Cuando Periquillo aprendía el oficio de barbero tuvo por primera víc-

tima humana, la anterior había sido un perro, a “un pobre indio que se fue a rasurar de a medio”. El pasaje de Lizardi tiene su antecedente en la *Vida y hechos de Estebanillo González*, donde se lee que “en las cabezas y rostros de los tales —de los pobres— siempre se enseñan los aprendices”. Martín Fierro recuerda que *En la barba de los pobres / Aprienden pa ser barberos* (II, 4755-6).

Coincidencias de expresiones en ambas obras:

EL PERIQUILLO	MARTÍN FIERRO
mejor es aprovechar el desengaño en las cabezas ajenas que en la propia (Ed. La Nación, Buenos Aires, 1910, pág. 19)	Que aprovechen la esperencia, Del mal en cabeza ajena (II, 1861-2)
por eso dice el refrán que la codicia rompe el saco (pág. 192)	...la codicia Ojala les ruempa el saco (I, 787-8)
...que marcharse como suelen decir, con la cola entre las piernas (pág. 199)	Iran los hijos de Fierro Con la cola entre las piernas (I, 1089-90)
ya estoy que ladro de hambre (pág. 204)	Solíamos ladrar de pobres (I, 628)
traté de buscar, como dicen, madre que me envolviera (pág. 91)	Buscá madre que te envuelva Se dice el flaire y lo larga (I, 1333-4)
me hacían temblar como un azogado (pág. 270)	Se ponía como azogado (II, 2496)
La lengua se me anudó (pág. 273)	Que la lengua se me añuda (I, 15)
y dispuso darle un novenario de azotes (pág. 161)	Le aplican un novenario De estacas... (II, 3619-20)
me quería comer de cólera con los ojos (pág. 98)	Comiéndome con la vista (I, 754)

Si bien es cierto que estas coincidencias están diseminadas a lo largo de todo el poema, las mayores semejanzas se encuentran en la autobiografía del gaucho Picardía.

EL GAUCHO PICARDÍA.

Cuando dio nombre —con más exactitud sobrenombre— a su personaje, Hernández tenía la certeza de que estaba en presencia de un cabal pícaro literario. Seguramente había realizado detenida lectura de novelas picarescas y tal vez también la muy provechosa del ensayo de Aribau que prologa el tomo tercero de la *Biblioteca de Autores Españoles*.

Nada hay en el relato de Picardía que contradiga su estirpe: comienza su autobiografía desde la niñez y descubre inclusive quiénes fueron sus padres; advierte que hizo vida de pícaro impulsado por la necesidad; en su historia —episódica, no estructural— brilla desenfadada alegría de vivir, pese a varias sentencias pesimistas, pues él sabe *jugarle risa á todo* (II, 3732); la juventud, la gracia, están magistralmente expresadas en versos de ritmo vivaz y entrecortado; la sátira asoma a veces y dice su palabra; a la inmoralidad de algunos pasajes sucede la enseñanza ética y el anuncio de que *Yo juré tener enmienda / Y la conseguí de veras* (II, 3565-6).

En la picaresca española se pueden advertir antecedentes de los términos, expresiones y de algunos temas existentes en el relato de este personaje quejoso de su apodo, acaso con más razón que el Pícaro Guzmán de Alfarache, ya que éste no perdió por ello su nombre. Creo, sin embargo, que *El Periquillo* es su antecedente más cercano, aquél a quien lo une mayor afinidad de léxico y de temas. Recuérdense los capítulos XVI y XVII en los cuales el protagonista narra su experiencia de jugador y el canto XXII del *Martín Fierro* en que Picardía refiere igual experiencia.

Terminado el relato de Picardía, Hernández le agregó los cantos XXVII y XXVIII, que lo extienden innecesariamente y frustran un final perfectamente logrado. Acaso el motivo fundamental de esta ampliación coincida con el que confiesa Miguel Cané en el prólogo de *Juvenilia*: “Pero con lealtad, en el fondo hay esta razón suprema que los hombres de letras comprenderán: Los publico porque los he escrito”. Como lo advirtió Martínez Estrada, esos versos habían sido escritos con mucha anterioridad. Son de interés, porque enriquecen el poema con la figura del Ayudante a quien llamaban La Bruja. En ellos es evidente la influencia de Ascasubi: confróntese con la segunda parte de *Donato Jurao a su mujer Andrea Silva*.

El relato de Picardía —que en sus ciento ocho primeras estrofas guarda prieta unidad de estilo y sentimiento— constituye, como del *Lazarillo de Tormes* dijo Bonilla, “un pequeño libro hartito chico para lo mucho que entretiene”.

Habría que hacer, y será de gran interés, un detenido estudio comparativo que señale las semejanzas y diferencias entre nuestro Picardía y los demás protagonistas de la literatura picaresca. Cuando ello se haga no debe dejarse en olvido *El Periquillo Sarniento*.

Nota: Cuando en un opúsculo que publiqué en 1947 indiqué sucintamente la vinculación que, a mi entender, se podría descubrir entre nuestro *Martín Fierro* y el *Periquillo* de Lizardi, don Roberto F. Giusti en cordialísima sugerencia me expresó que consideraba de gran interés se ahondase en esas probables reminiscencias. Así lo hice en otro folleto, *El gaucho Picardía*, publicado en 1951. El presente capítulo completa aquellas observaciones.

LA EPOPEYA

Como la *Odisea*, como la *Eneida*, el *Martín Fierro* comienza *in medias res*. Un héroe es quien va a contar su vida, como contaron las suyas Ulises en la mansión de Alcinoos y Eneas en el palacio de Dido. Recuérdese que Picardía, en cambio, relata *su historia* desde el principio, proporciona el nombre de sus padres y da noticias de su niñez, en lo cual también él se ciñe a los procedimientos narrativos propios de su linaje de “antihéroe”.

Hay en el lenguaje del protagonista la rudeza de los héroes antiguos, y en ellos hacen pensar algunos de sus hechos, en especial, en el canto IX de *La vuelta*, la lucha con el indio que repetidas veces los comentaristas calificaron de épica. Se vincula asimismo con la tradición épica de invocación a los dioses y las musas la súplica que en las primeras coplas el protagonista eleva a Dios y los santos, por quienes espera ser asistido.

Unamuno fue, según creo, el primero que reconoció la existencia de elementos épicos en el *Martín Fierro* al decir en 1894 que en éste “se compenetran y funden íntimamente el elemento épico y el elemento lírico”. En 1913 Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas insistieron en señalar los rasgos épicos de *Martín Fierro*, calificando el poema de epopeya. *Nosotros* inició entonces su encuesta, en la cual destacados intelectuales se pronunciaron contra aquella opinión. Calixto

Oyuela fue, en su *Antología de la poesía hispanoamericana*, quien más detalladamente negó características épicas al *Martín Fierro*. En 1923 Holmes tituló su libro *Martín Fierro, An Epic on the Argentine*.

La relación del *Martín Fierro* con los cantares de gesta, en especial el *Mío Cid*, fue estudiada por Leopoldo Lugones. Por mi parte creo de interés anotar algunas conexiones con las epopeyas grecolatinas, que tanto prestigio tuvieron para el romanticismo, y particularmente con los poemas homéricos. Al hacerlo creo oportuno insistir en que el *Martín Fierro* deriva fundamentalmente de los poemas narrativos románticos y que en ellos hay que pensar cuando se quiere calificar el poema.

LOS ANTECEDENTES HOMÉRICOS.

Varios pasajes de ascendencia homérica pueden señalarse en el poema. Mostraré algunas correspondencias con la *Iliada*:

Ventajas de tener un compañero en las circunstancias difíciles. Dice Diomedes en el canto X de la *Iliada* "...si alguien me acompañase, mi confianza y mi osadía serían mayores. Cuando van dos, uno se anticipa al otro en advertir lo que conviene; cuando se está solo, aunque se piense, la inteligencia es más tarda y la resolución más difícil". Martín Fierro comenta: *Un hombre junto con otro / En valor y en juerza crece— / El temor desaparece, / Escapa de cualquier trampa— / Entre dos, no digo á un pampa, / A la tribu si se ofrece* (II, 1177-82).

La potestad de la suerte. Dice Héctor (*Iliada*, canto VI): "de su suerte ningún hombre, sea cobarde o valiente, puede librarse una vez nacido". Fierro lo reconoce: *Vamos suerte—*

vamos juntos / Dende que juntos nacimos— / Y ya que juntos vivimos / Sin podernos dividir (I, 1385-8).

La paloma perseguida por el gavilán. En la *Iliada* se lee: “Artemisa huyó llorando, como la paloma que perseguida por el gavilán vuela a refugiarse en el hueco de la excavada roca” (canto XXI), “como en el monte el gavilán, que es el ave más ligera, se lanza con fácil vuelo tras la tímida paloma; ella huye con tortuosos giros y él la sigue de cerca, dando agudos graznidos y acometiéndola repetidas veces porque su ánimo lo incita a cogerla: así Aquiles volaba enardecido y Héctor movía las ligeras rodillas huyendo azorado” (canto XXII). Martín Fierro recuerda su fuga y la de sus compañeros ante la acometida de los indios: *Salimos por esas lomas, / Lo mesmo que las palomas, / Al juir de los gavilanes* (I, 568-70).

La vista del águila. Se lee en la *Iliada* (canto XVII) que “Menelao partió mirando a todas partes como el águila (el ave, según dicen, de vista más perspicaz entre cuantas vuelan por el cielo), a la cual aun estando en las alturas, no le pasa inadvertida una liebre de pies ligeros echada debajo de un arbusto frondoso”. Martín Fierro dice que el indio *Tiene la vista del águila* (II, 579).

Hay que recordar también que el jactancioso desprecio con que en nuestro poema se hace referencia a los vencidos, *Que venga otra polecia / A llevarlos en carreta* (I, 1603-4), *Ay lo dejé con las tripas / Como pa que hiciera cuerdas* (I, 2003-4), *Lo dejé mostrando el sebo* (I, 1305) es habitual en la *Iliada*: “a ti te comerán los buitres” dice Héctor a Patroclo mortalmente herido (canto XVI), y Aquiles a Héctor herido de muerte: “a ti los perros y las aves te despeda-

zarán ignominiosamente” (canto XXII). Junto al cadáver de Héctor “hubo quien, contemplándole, habló así a su vecino: Héctor es ahora más blando en dejarse palpar que cuando incendió las naves” (canto XXII).

El verso *Naidés me pone el pie encima* (I, 57) podría tener su explicación en los pasajes de la *Iliada* en que el vencedor pone el pie encima de su víctima para arrancar la lanza con que lo hirió: “y poniendo el pie encima del cadáver, arrancó la broncea lanza, y lo tumbó de espaldas” (canto XVI); “le puso el pie en el pecho y le arrancó la lanza” (canto VI). De igual modo otros pasajes de la *Iliada* acaso aclaran totalmente la significación del octosílabo hernandino *Ni las moscas se me arriman* (I, 564), como anoto en las Acotaciones de este volumen.

EL ITINERARIO DE MARTÍN FIERRO.

Si se buscan correspondencias entre el itinerario del héroe gaucho y el de los héroes de las epopeyas grecolatinas, se podrá advertir que, en la primera parte, Martín Fierro, como Eneas, una vez destruido su hogar (su Troya) se aleja del pago (de la patria) en busca de nuevo asiento.

El desengaño que sufre entre los indios, y acaso la insistencia con que los lectores reclaman su vuelta * hacen que ansíe el regreso y que, al comenzar la segunda parte, se nos aparezca el héroe, como Aquiles junto a Troya, retirado a solas con su amigo Cruz (Patroclo). La peste tiene los mismos efectos que el ataque de los troyanos a los barcos: Fierro y Cruz se aprestan a ayudar a los indios, sus aliados

* “...se llama este libro *La vuelta de Martín Fierro* porque ese título le dio el público antes, mucho antes, de haber yo pensado en escribirlo” (JOSÉ HERNÁNDEZ, *Cuatro palabras de conversación con los lectores*).

frente a ella. Durante la peste muere Cruz, como Patroclo ante la carga de los troyanos, y Fierro, como Aquiles, no oculta las lágrimas de su dolor. Interesa no olvidar que Aquiles, refiriéndose a los atacantes troyanos dice a Patroclo: “aparta de las naves esa peste” (canto XVI). Anotaré aún que la *Ilíada* comienza con el relato de los estragos causados por la peste entre los griegos.

Muerto y llorado el amigo Cruz, derrotado el indio que martirizaba a la cautiva, el itinerario del héroe se aproxima al de Ulises y se hace manifiesto que las famosas cualidades de éste, la prudencia, la astucia, junto al valor, son propias también del protagonista de nuestro poema, quien dirá que *Se debe ser mas prudente / Cuanto el peligro es mayor; / Siempre se salva mejor / Andando con alvertencia, / Porque no está la prudencia / Reñida con el valor* (II, 241-7), *Nace el hombre con la astucia / Que ha de servirle de guia— / Sin ella sucumbiria* (II, 4673-5). En verdad no sólo el héroe sino también su reverso —el antihéroe, el pícaro— sucumbirían ante las dificultades si la astucia no los acompañase. Fierro, y acaso también Picardía, lo saben: la astucia *Se vuelve en unos prudencia / Y en los otros picardia* (II, 4677-8).

EL REGRESO DEL HÉROE.

El tema odiseano, el regreso del héroe, engendra la segunda parte del poema de Hernández. Es significativo que se titule *La vuelta de Martín Fierro*, y que en ella el protagonista adquiriera inobjetable contextura heroica, principalmente en virtud de su lucha con el indio en defensa de la cautiva, episodio que Rodolfo Senet, apoyado en la autoridad de Leopoldo Lugones, calificó de homérico.

La muerte del indio tiene para Martín Fierro las mismas

consecuencias que la caída de Troya para Ulises: cimienta definitivamente su grandeza heroica y determina la iniciación del regreso a la patria, al pago. Diez años habían durado las desventuras de Fierro, así como diez años duró aquel sitio de Troya en que tantas calamidades padecieron los griegos y entre ellos Ulises.

Llegan Fierro y la cautiva a la tierra *En donde crece el Ombú* (II, 1532), su tierra de los feacios, término de las vicisitudes del naufrago, y al igual que el héroe griego la besa el gaucho al salir del desierto, Ponto pampeano donde tanto riesgo amenazó su vida. Apenas llegado se despide de la cautiva —¿Atenea?— que acompañó el regreso del héroe y hasta le salvó la vida durante su lucha con el indio. Presencia las carreras después, como Ulises, y, en la casa de Alcinoos, aquí pulpería, narra también él sus hechos y sufrimientos. El gaucho omite el relato de los padecimientos de la travesía, fundamental en la Odisea, resumiéndolo en la confesión de que *Penurias de toda clase / Y miserias padecemos* (II, 1521-2).

Para ser fiel al itinerario de la Odisea el gaucho que retorna, como el griego, precedido por la fama, *No faltaban ya se entiende / En aquel gauchaje inmenso / Muchos que ya conocían / La historia de Martín Fierro* (II, 1657-60), tendría que dirigirse ahora al hogar, pero él sabe que el suyo no existe, pues en la primera parte del poema, cuando aún no sospechaba Hernández cuál sería el itinerario de la segunda, llegó hasta la tapera. El poeta había traído a los hijos de Fierro y al de Cruz —triplicado Telémaco— hasta la tierra de los feacios y en ella se había efectuado el encuentro. Aquí se aclara que la persecución de los jueces ha cesado (Poseidón depuso su ira), tiene lugar el encuentro con los hijos y aun con el Moreno, rival del héroe a quien Fierro

derrota con su guitarra, en presencia de los hijos, como Ulises vence con el arco a los pretendientes, en presencia de Telémaco: se superponen así, en cierto sentido, Itaca y la tierra de los feacios.

Es probable que Hernández, al disponerse a cantar la odisea del gaucho, haya leído la epopeya griega y que el itinerario de ésta influyese, aun sin advertirlo el poeta, en el que debía dar a su héroe.

Lisonjera lectura del *Martín Fierro*, ésta que nos va regalando sus hondos y misteriosos vínculos con la poesía homérica.

EL ESTOICISMO

La concepción estoica del destino y la suerte, y la jactancia, también estoica, de afrontar con tranquilidad de ánimo las adversidades de la vida porque así lo exige el deber del hombre, deber que configura su dignidad, se encuentran principalmente en los parlamentos de Cruz y Fierro.

Pueden señalarse algunas coincidencias entre pasajes del poema y las *Máximas* de Epicteto, de quien dijo Nicolás Avellaneda, después de conocer a Hernández y de “inspeccionar su biblioteca”, que era “autor predilecto de Martín Fierro”.

Creo, sin embargo, que el estoico que más decididamente influyó en el poema fue “el afamado Séneca” como lo llama Hernández en las *Cuatro palabras de conversación con los lectores*.

Básteme, por ahora, la cita de algunos versos del poema: *Mas todo varon prudente / Sufre tranquilo sus males— / Yo siempre los hallo iguales / En cualquier senda que elijo* (II, 349-53), *Es preciso soportar / Los trabajos con costancia* (II, 1541-2), *Estas son las ocasiones / De mostrarse un hombre juerte* (I, 1689-90), *Ni el miedo ni la codicia / Es bueno que á uno lo asalten— / Así no se sobresalten / Por los bienes que perezcan* (II, 4637-40), *Saber el hombre guardarse / Es la gran sabiduria* (II, 4737-8), *Yo me voy, le dije, amigo, / Donde la suerte me lleve, / Y si es*

que alguno se atreve / A ponerse en mi camino, / Yo seguiré mi destino / Que el hombre hace lo que debe. / Soy un gaucho desgraciado / No tengo donde ampararme / Ni un palo donde rascarme, / Ni un árbol que me cubige, / Pero ni aun esto me aflige, / Porque yo sé manejar (I, 1669-80), De ese modo nos hallamos / Empeñaos en la partida— / No hay que darla por perdida / Por dura que sea la suerte; / Ni que pensar en la muerte, / Sinó en soportar la vida. / Se endurece el corazon / No teme peligro alguno (II, 331-8).

Sin proponerme estudiar los diversos aspectos de esa influencia, me limito a mostrar, confrontando algunas máximas recogidas en *El libro de oro de Séneca o sea sus aforismos morales* con versos del *Martín Fierro*, lo sorprendente de algunas aproximaciones.

Menos teme los peligros el que
más veces los venció.

Menos los peligros teme
Quien mas veces los venció
(II, 239-40)

No sabe tornar a su dueño la vergüenza que se fue.

Si la vergüenza se pierde
Jamás se vuelve á encontrar
(II, 4689-90)

No sirven de nada las desgracias
a aquel que no aprende en ellas.

No aprovechan los trabajos
sino han de enseñarnos nada
(II, 4613-4)

No hay desgracia que dure mucho.

Pero como no hay desgracia
Que no acabe alguna vez
(I, 2035-6)

No interesa el que leas muchos
libros, mas interesa mucho el que
sean buenos los que leas.

Es mejor que aprender mucho
El aprender cosas buenas
(II, 4611-2)

No hay mal que no haga una mujer airada.	Siempre los ha de perder Una muger ofendida	(II,4761-2)
Muy pocos aciertan antes de errar.	Nadie acierta antes de errar	(II, 4279)
Quien no tiene qué esperar de nada debe desesperarse.	Vive ya desesperado Quien no tiene que esperar	(II, 4415-6)

Los dos pasajes del *Martín Fierro* citados en último término son dichos por el Moreno de la payada. Adviértase cómo, en uno de ellos, este personaje dominado por resentimientos y pasiones, invierte la máxima senequista reconociéndose incapaz de afrontar las adversidades con ánimo sereno, con grandeza estoica.

EL RELATO HISTÓRICO

No se hizo todavía el estudio detenido y documentado que señale influencias probables de memorias, crónicas y relatos históricos en la elaboración del *Martín Fierro*. Adelanto mi opinión de que algunos escritos del Coronel Manuel A. Pueyrredón deberán ser citados en ese estudio. Recuerdo que el cronista y el poeta coinciden en su calificación del indio, en la referencia a la crueldad, desconfianza e inclinación al robo con que lo caracterizan, en la descripción de sus costumbres, en denominar *obra santa* la acción de darle muerte. También mencionaré el uso, en ambos, del símil a la manera homérica y, en especial la frecuente coincidencia en el vocabulario.

Transcribo, a modo de ejemplo, pasajes de *Sobre la guerra de los indios* y del poema de Hernández:

El caballo del indio.

Una sola cosa hay en que el indio tiene superioridad sobre nuestros soldados, y es en estar siempre mejor montado, lo que no es extraño porque el indio tiene sus caballos propios, que cuida como tal, que ejercita vareándolos, y en

Lo baréa en la madrugada—
Jamás falta á este deber—
Luego lo enseña á correr
Entre fangos y guadales—
Ansina esos animales
Es cuanto se puede ver!

(II, 1401-6)

largas corridas de avestruces y venados, y de éstos elige el mejor para tenerlo de reserva en la pelea

Y los ponen como luz,
De dentrarle á un avestruz
Y boliar bajo el pescuezo

(II, 1392-4)

Para pegar el malon
El mejor flete procuran

(II, 487-8)

La china y el trabajo.

La mujer es quien hace todo; ella carnea, recoge leña, trae agua para el rodeo de ganado y de caballo, cocina, teje jergas y mantas de la lana que ellas mismas trasquilan, y enfín, hace todo el servicio del hombre y de la mujer. De este modo, la china, es más bien la criada que la mujer.

Todo el peso del trabajo
Lo dejan á las mujeres

(II, 583-4)

Echan la alma trabajando
Bajo el mas duro rigor—
El marido es su señor,
Como tirano la manda

(II, 715-8)

El parlamento.

En sus grandes juntas a que llaman parlamento, hacen gran lujo de la oratoria, los oradores entre ellos son muy comunes; tienen el don de la palabra, mucha verbosidad, facilidad para expresar conceptos sentidos; son elocuentes y precisan las cuestiones.

Cuando se proyecta una guerra, el cacique reúne a todos los indios a quienes propone la guerra, ponderando en un largo discurso las ventajas que van a sacar...

Volvieron al parlamento
A tratar de sus alianzas,
O tal vez de las matanzas,
Y conforme les detallo—
Hicieron cerco á caballo
Recostándose en las lanzas.

Dentra al centro un indio viejo
Y allí á lengüetiar se larga,
Quien sabe que les encarga,
Pero toda la riunion
Lo escuchó con atencion
Lo menos tres horas largas

(II, 259-70)

Los atributos del indio.

...es feroz y sanguinario...

Aquellos indios feroces

(I, 322)

El indio es naturalmente desconfiado, pérfido y veleidoso, es inclinado al robo, se apodera de cuanto encuentra.

De los indios sanguinarios
No teníamos que esperar

(II, 777-78)

Es astuto y receloso
Es audaz y vengativo

(II, 389-90)

Roba y mata cuanto encuentra

(I, 479)

Cuando, en ese mismo trabajo, se dispone a describir la vida de las tolдерías, el Coronel Pueyrredón anuncia: “nos ocuparemos de las costumbres, hábitos y religión de los indios, asunto de que nadie se ha ocupado hasta ahora”. Rafael Hernández, hermano de nuestro poeta, evoca con cariño y admiración la memoria del valeroso guerrero, de quien era sobrino, y menciona sus “memorias militares”. Pocas líneas más adelante sostiene que el autor del *Martín Fierro* “trazó en su poema usos y costumbres de los salvajes, entonces completamente desconocidas del cristiano civilizado, que no han sido rectificadas”.

En la Noticia Preliminar de los *Escritos históricos del Coronel Manuel A. Pueyrredón*, Buenos Aires 1929, Ramón J. Cárcano dice: “sus sobrinos carnales Rafael y José Hernández, más tarde este último autor de *Martín Fierro*, gozaban de su especial predilección”. Probablemente el poema deba a la transmisión oral de las experiencias del Coronel Pueyrredón mucho más que a los mencionados *Escritos históricos*.

DESCENSO AL POEMA

LA SOMBRA DE ANICETO EL GALLO EN EL MORENO DE LA PAYADA

I. SABER LIBRESCO, PUEBLERO, DEL MORENO.

El desafío que promueve la payada y que será explícitamente aceptado cuando la prudencia o la cautela del Moreno lo estime conveniente, se encuentra formulado por Martín Fierro en el primer canto del poema: *Yo soy toro en mi rodeo / Y toraso en rodeo ageno, / Siempre me tuve por güeno / Y si me quieren probar / Salgan otros á cantar / Y veremos quién es menos* (I, 61-66).

Cuando alardea de ser *toraso en rodeo ageno* quiere significar que no teme combatir en terreno extraño, acaso el del canto sustentado en saber libresco, pueblero. Precisamente a los cantores letrados parece dirigido su desafío. Tal sentido asume, dada la actitud polémica del pasaje, la afirmación de que él no lo es: *Yo no soy cantor letrao, / Mas si me pongo á cantar / No tengo cuando acabar / Y me envejezco cantando* (I, 49-52).

La presencia del cantor con quien Fierro va a probarse está pues insinuada en el canto inicial. Por eso, cuando con un *rajido* de su guitarra desate el Moreno el nudo de la payada —haciendo suyo un desafío que olvidó el auditorio—, el tono empleado por Fierro al invitarlo a cantar, *Y el cantor que se presiente, / Que tenga ó nó quien lo*

ampare, / No espere que yo dispare / Aunque su saber sea mucho— (II, 3956-62), no diferirá del que adoptó en el preludio de la primera parte. Aquí es de interés recordar, con Martínez Estrada, que hay en la payada estrofas escritas cuando Hernández componía *El gaucho Martín Fierro*.

Así como “conoció de entrada”, según señaló Tiscornia, que el Moreno venía buscando pleito, Martín Fierro intuye que sustenta su canto en el saber libresco, e irónicamente se lo hace notar: *Y si en tu saber se encierra / El de los sábios profundos—* (II, 4099-100) *Ah! negro, si sos tan sábio* (II, 4055), *Toda tu sabiduría / Has de mostrar esta vez—* (II, 4145-6), *Pues tenés desposicion / Y sos estruido de yapa—* (II, 4171-2).

Por otra parte, el mismo Moreno nos advierte que su saber le fue transmitido por un fraile, y aunque pretende engañar al auditorio diciendo que en letras no conoce *la jota por ser redonda*, que es *un negro rudo, un pobre negro de estancia*, etc., la vanidad lo traiciona, impidiéndole ocultar su instrucción: *Cosas que inoran los blancos / Las sabe este pobre negro* (II, 4023-4), *Quiero saber y lo inoro, / Pues en mis libros no está* (II, 4295-6). Por vanidad también desmiente en cierto momento, *Ansi le suele pasar / A un pobre cantor vencido* (II, 4401-2), *Y dende hoy en adelante,...* / *No cantaré por la fama / Sinó por buscar consuelo* (II, 4409-14), la afirmación inicial de no ser cantor, de ser sólo *un pobre guitarrero*. Tiscornia comenta así la ostentación de analfabetismo por parte del Moreno: “Muda, a sabiendas, el dicho vulgar *no conocer la o por ser redonda* pues es difícil creer que, educado por un fraile, ignorase el negro la forma de la jota; pero esta exageración de la propia ignorancia buscando el nivel de su auditorio, había de congregarle la voluntad de los paisanos, sin caer en sospechas

de saber pueblero” (nota al verso 4054 de *La vuelta*). Nice Lotus precisa: “El educado por un fraile se hace el que no sabe leer...” (edición anotada del *Martín Fierro*).

Algunos *libros* del Moreno se descubren fácilmente tras sus reminiscencias: *Apología de Sócrates, Mas conocer su inorancia / Es principio del saber* (II, 4191-2), *Dende que aprendi a inorar / De ningun saber me asombro* (II, 4220-1); Epicteto y Séneca, *De un don que de otro depende / Naidese debe alabar* (II, 4129-30), *A lo que no ha de durar / Ningun cariño se cobre* (II, 4417-8); la *Biblia* y aun sus exégetas según hace notar Tiscornia al comentar los versos *Cuentan que de mi color / Dios hizo al hombre primero* (II, 4061-2). Podría incluirse *El arte de amar*, de uno de cuyos pasajes —puesto a lo divino por el discípulo del fraile al agregar *De Dios vida se recibe*— proviene, no sé si directamente, la respuesta acerca del amor. No está de más recordar que en *Cuatro palabras de conversación con los lectores* se hace mención de Sócrates, Platón y Séneca, y que Nicolás Avellaneda afirmó, después de visitar a Hernández, que Epicteto era “autor predilecto de Martín Fierro”.

El Moreno está tan seguro de la superioridad que le confiere este saber libresco, tan seguro de que Fierro no encontrará respuestas para sus preguntas, que al formularlas declara, con jactancioso apresuramiento: *Y vencerá en la partida / Si una esplicacion me dá, / Sobre el tiempo y la medida, / El peso y la cantidá— / Suya será la vitoria / Si es que sabe contestar* (II, 4285-90).

El ingenio con que contesta las preguntas abstractas del Moreno, acerca de las cuales tan atinadas observaciones ha dejado Tiscornia, da prueba de que Fierro tenía razón cuando se proclamaba *toraso en rodeo ageno*. Con la certeza ya de su triunfo, invita al adversario a pagar *Sobre cosas de la*

estancia (II, 4372) y para hacerlo lo insta irónicamente a preparar cuanto su saber encierra (ver II, 4373-4). Fierro no olvida —tampoco lo olvida el Moreno— que: *Aqui no valen Doctores, / Solo vale la esperencia, / Aqui verían su inocencia / Esos que todo lo saben,— / Porque esto tiene otra llave / Y el gaucha tiene su ciencia* (I, 1457-62).

Fierro ha vencido en el dominio de la ciencia pueblera y, prometiéndose jugar con su rival, pretende ahora obligarlo a pagar en el terreno de la ciencia gaucha. El Moreno lo advierte: *No me gusta que conmigo / Naidas juegue á la pelota* (II, 4389-90), de ahí su airada negativa y el refugiarse en un vano pretexto, insistiendo en que no conoce *La jota por ser redonda*. La falsedad de su afirmación de que era *Un pobre negro de estancia* aparece aquí en toda su evidencia. “Poco a poco Fierro busca, en el fortuito contrapunto, el centro propio de su temperamento y su saber. No se siente cómodo, aunque salga airoso, en las alturas de la abstracción, elegidas por el Moreno, y procura bajar, estrechando círculos, a las cosas de la tierra, del campo, de la estancia. Allí está la materia de su especial versación. Tal convencimiento debía tener el negro, al respecto, y tan poca fe en los recursos de su educación escolástica que, previendo la derrota, prefiere llamarse a humildad, no acepta la invitación de Fierro. Se produce, así, la quiebra” (Tiscornia, nota a los versos II, 4371-2).

Queda por señalar que las enseñanzas del fraile explican el atildamiento, la pulcritud de lenguaje del Moreno. Leumann y Martínez Estrada anotaron: “El negro, en la payada famosa, habla de *otro modo* que su rival, con una sintaxis que por momentos se aproxima a la de los poetas puebleros y con algo de atildado y circunspecto, que graciosamente contrasta con el estilo de Fierro” (Leumann, Edición crítica,

pág. 110). “Ya me he referido a la atildada tiesura del negro, que evita en lo posible los vulgarismos” (Id., pág. 113). “El Moreno conjuga con mayor corrección los verbos; dice, por ejemplo, *esconde* y *afloja*. Su vocabulario es, además, presumido y su elocución presuntuosa, amplia y tranquila” (Martínez Estrada, obra citada, tomo II, pág. 413). Se señala además en el personaje “un gusto retórico por la frase ampulosa”, “rebuscamiento de la frase”, “elocución florida” (Id., pág. 410).

II. DESECHADO INTENTO DE QUE EL MORENO FUESE UNA CARICATURA DE ANICETO EL GALLO.

Martínez Estrada ha observado que en la “factura métrica” de la payada “existen irregularidades que permiten suponer una composición intermitente y hasta de distintas épocas”. E insiste, “¿por qué si no se admite la hipótesis de diversos momentos y objetivos en la composición del Canto XXX, hubo de incurrir Hernández en esta diversidad de versificación?”

Creo que en la primitiva concepción de la payada, Hernández quiso hacer con el Moreno una réplica burlesca de Aniceto el Gallo. Recuérdese que “bajo el atuendo campesino de Aniceto, Ascasubi nos deja entrever atisbos de su pasada existencia” (Mujica Láinez, *Vida de Aniceto el Gallo*, pág. 120). Rafael Hernández dejó escrito: “el mulato Ascasubi, como el pueblo lo denominaba y en efecto no dejaba enteramente de parecerlo” (*Pehuajó*, pág. 46). En los versos gauchescos de Juan Barriales *, quizás escritos por Hernán-

* En un opúsculo que publiqué en 1949 sostuve que “no creo desatinado atribuir a José Hernández los dos cielitos gauchescos firmados por Juan Barriales y que Ascasubi supuso de Victorica” composiciones “tan interesantes, por muchas razones, como antece-

dez aunque Ascasubi los suponga de Victorica, se llama a Aniceto el Gallo “mulato”, “motoso”, “pardo”, “el payador pardejón”... No es pues extraño que la caricatura que preparaba Hernández lo presentase con figura de Moreno. Y para reconocer qué bien le cabe el calificativo de fantástico, *Era fantástico el negro* (II, 3904), no hay más que mirar aquel retrato de Ascasubi, publicado en 1853 en la edición de *Paulino Lucero*, ante el cual dice Mujica Láinez: “He ahí al Coronel Ascasubi de la cuarentena, al del regreso a Buenos Aires, al que ese año mismo, con su *Aniceto el Gallo*, reanudará frente a Urquiza la lucha que llevó frente a Rosas”.

El dicho del Moreno de que cuanto sabe se lo enseñó un fraile, *Cuanto sé lo he aprendido / Porque me lo enseñó un flaire* (II, 4005-6), coincide con la declaración de Aniceto el Gallo: “De charabón me agarró un flaire... que me enseñó...”. Toda la estrofa en que aparece la afirmación citada

dente del *Martín Fierro* en el historial de la poesía gauchesca”. (*Contribución al estudio del Martín Fierro: el Moreno de la payada*, nota de págs. 10 y 11, La plata, 1949). Diez años después el señor Fermín Chavez cree descubrir esos cielitos y, al exponer la sospecha de que sea Hernández su autor, afirma: “los estudiosos de nuestra literatura no han reparado, por desconocerlos, en esos dos cielitos que, a nuestro juicio, poseen más que suficientes valores para ser incorporados a los libros gauchescas canónicos” (*José Hernández. Periodista, político y poeta*, pág. 26, Buenos Aires, 1959). Si el nuevo biógrafo del autor del *Martín Fierro* hubiese consultado más cuidadosamente la bibliografía hernandina sabría que no sólo no eran desconocidos aquellos cielitos sino que ya en 1949 había sido unido a ellos el nombre de José Hernández. Es obvio, además, que Eduardo Jorge Bosco conocía, puesto que lo menciona, por lo menos uno de aquellos cielitos. Hago constar, por otra parte, que cuando apareció aquel folleto mío Álvaro Yunque, Roberto del Río y Ernesto Morales se interesaron por los versos de Juan Barriales, como lo documenta una carta que en aquel mismo año me dirigió el primero de los escritores nombrados.

recuerda tanto la vida de Ascasubi como la de su personaje. Además en los versos en que declara ser el hijo décimo y que se tiene fe porque *En los güevos de gallina / El décimo es el más grande* (II, 3993-4), el Moreno parece estar dando la clave de que se está en presencia del Gallo, “el payador tan mentao”, como dice Juan Barriales. El décimo *Aniceto el Gallo* —que en la intencionada imagen de la estrofa delata haber tenido origen en el décimo huevo de una gallina— creía ser el último, pero cinco años más tarde, en marzo de 1858, Ascasubi publicó otros tres números del periódico así titulado. A esto se refiere la alusión de los versos 4493-8: *La madre echó diez al mundo / Lo que cualquiera no hace— / Y tal vez de los diez pase / Con iguales condiciones— / La mulita pare nones / Todos de la misma clase*. En este pasaje mulita es sinónimo de gallina, y “todos de la misma clase” equivale a “todos del mismo sexo”, como dejó dicho Tiscornia. En octubre de 1859 Ascasubi habría formado según se deduce del Extracto de 1872, otro número con algunas composiciones aparecidas anteriormente en *El Nacional*, acaso porque lo molestase haber concluido la publicación justamente en la *docena del fraile*, expresión burlesca frecuente en *Aniceto el Gallo*. Martín Fierro ignoraría o pretendería ignorar la existencia —no comprobada— de este tardío hermano décimocuarto.

Ascasubi hacía con frecuencia alusión al *pico* del Gallo; Fierro usa con la misma intención ese vocablo cuando dice al Moreno: *Al fin cerrastes el pico / Después de tanto charlar* (II, 4470-1). A diferencia de los otros pasajes del *Martín Fierro* el Moreno echa el yo por delante al iniciar su autobiografía, *Yo no soy, señores míos* (II, 3977), tal vez como intencionada reminiscencia del yo con que *Aniceto el Gallo* comienza la suya.

La negativa del Moreno —Aniceto el Gallo— a cantar *Sobre cosas de la Estancia* significaría, aunque lo disimule, su reconocimiento de que no es sino un pueblero que hace versos gauchescos. En el prólogo del *Santos Vega* Ascasubi promete “bosquejar la vida íntima de la estancia y de sus habitantes”, pero en la obra deja de lado a los peones y sus trabajos, acaso porque no fuese muy profundo su conocimiento de la vida del gaucho. Rafael Hernández no puede dejar de insinuar sus críticas a Ascasubi ni aun después de la muerte de éste: “. . . versificación a veces amanerada, pues no habiendo sido nunca gaucho. . .” (*Pehuajó*, pág. 49). De José Hernández dice en cambio: “Allá en Camarones y en Laguna de los Padres se hizo gaucho. . .” (*idem*, pág. 81). Navarro Viola compara: “tal vez Aniceto el Gallo tiene más verbosidad gaucha. . ., pero Martín Fierro piensa más como el gaucho”. Puig a su vez afirma que la de Ascasubi no es “esa poesía verdaderamente popular”; “en este caso —dice— la musa culta, *pueblera*, se *disfraza* de musa campesina, *remeda* su inspiración”, etc.

Debió estar terminado o casi terminado el canto de la payada cuando, el 17 de noviembre de 1875, falleció Ascasubi. Hernández habría preferido entonces corregir sus versos para evitar, *Por respeto al dijunto* (I, 1247), la alusión caricaturesca. Esto explicaría por qué el Moreno adquiere ese aspecto fantasmal que hizo decir a Martínez Estrada: “El Moreno es un *aparecido* y la escena cobra un alucinante primer plano de diálogo de ultratumba” (obra citada, tomo II, pág. 411).

III. EL MORENO Y LA SOMBRA DE ANICETO EL GALLO.

Es dable suponer que al afirmar Fierro, terminada la payada, que no lo asustan las *sombras* alude, en actitud ofen-

siva, al color moreno de su adversario. La misma alusión burlesca, en ingenioso equívoco, puede atribuirse al vocablo en el Canto I de *La vuelta: Mas siempre sirven las sombras / Para distinguir la luz* (II, 53-4). El *Ya te empiezo a respetar / Aunque al principio me réi* (II, 4213-4), ¿evoca incluso esta pulla? Durante la payada Fierro le dice *Sos por jueva tinieblas / Y por dentro claridá* (II, 4269-70). Refiriéndose a las reuniones de los “hombres de campo” alrededor del fogón, dice José Hernández: “Allí son las ocurrencias originales, los equívocos ingeniosos, los juegos de palabras llenos de sutileza y de intención” (*Instrucción del estanciero*, pág. 112).

Sombra, a más de aquellas alusiones que Fierro pretende justificar, así como los calificativos directos, diciendo: *Dios . . . hizo la luz / Pa distinguir los colores* (II, 4089-90) lleva en sí también el significado de *espíritu*, de *alma en pena*. En el mismo canto XXX afirma el protagonista: *Pero ni sombras me asustan / Ni bultos que se menean* (II, 4515-6); por su parte el Moreno, cuando debe referirse al canto de la noche, no olvida las *sombras*: *A las sombras solo el Sol / Las penetra y las impone / En distintas direcciones / Se oyen rumores inciertos— / Son almas de los que han muerto / Que nos piden oraciones* (II, 4163-8).

Fierro comenta la salida del Moreno: *Ni las sombras se te escapan / Para dar explicacion. / Pero cumple su deber / El leal diciendo lo cierto— / Y por lo tanto te alvierto / Que hemos de cantar los dos— / Dejando en la paz de Dios / Las almas de los que han muerto* (II, 4173-8).

Esta presencia de las *sombras*, entre las cuales está indudablemente el hermano del Moreno, da a la noche de la payada ese clima extraño y de ultratumba que advirtió Martínez Estrada.

En verdad las circunstancias exigieron que Martín Fierro —acaso sin saberlo— hubiese de pagar con la sombra de Aniceto el Gallo.

Habrá que analizar el influjo que tiene en la payada el espiritismo que practicaba Hernández, y que mortificaba a Juana Manuela Gorriti, parienta y gran amiga del poeta: "...hombres de alto mérito como el autor de *Martín Fierro* y otros, están encaprichados en él (el espiritismo), y son sus apóstoles y propagandistas" (*Lo íntimo*, pág. 83).

EL VIEJO VISCACHA Y LA TRADICIÓN PICARESCA

En la nota sobre *La tradición y el patriotismo*, publicada en 1906, afirmaba Emilio Becher que “la poesía gauchesca es española de origen y que el *Martín Fierro*, la obra maestra en que se definió ese esfuerzo, oscuro y anónimo, participaba a la vez del romance heroico y de la novela picaresca”. Desde entonces mucho se ha andado por la vía que inauguraron esas palabras.

José María Salaverría insiste en el segundo de los afluentes citados por Becher: la novela picaresca. Presenta al gaucho Picardía como pícaro literario (*Vida de Martín Fierro*, Madrid, 1934) y anota: “Lo que está fuera de duda es que su personalidad se halla vinculada directamente con la tradición ilustre de los Alfaraches, los Rinconetes y los Pablillos, y que procura en todo momento hacer honor a la memoria de sus mayores”. En *El poema de la pampa* (Madrid, 1918) había escrito: “El viejo Viscacha no es ni más ni menos que un pícaro de Mateo Alemán, de Hurtado de Mendoza o de Cervantes. Nada dice que no supieran nuestros clásicos pícaros”. Varios ecos repitieron las aseveraciones del escritor español, aunque callaron, como suele ocurrir, cuál era la voz que suscitaba esa resonancia.

Reconozco en el relato que de su vida hace Picardía la presencia de un pícaro cabal, pero advierto en la personalidad

de Viscacha más discrepancias que acercamientos con la del típico protagonista de novelas picarescas.

Interesa confrontar algunas características del personaje de Hernández últimamente citado, con las del pícaro literario tal como fuera presentado por los cultores de la picaresca. Completaré mis observaciones con las de los más insignes estudiosos del género.

No se advierte en ningún momento que el viejo Viscacha actúe impulsado por la necesidad, causa externa que impele y excusa al pícaro, y sí en cambio por su propia maldad y avaricia; cuida celosamente los bienes acumulados con su *trabajo de hormiga*: ya Chandler observó que “el pícaro no trata de guardar sino de allegar”; las andanzas de este personaje de Hernández no reiteran las típicas peregrinaciones picarescas: temeroso de que profanen su guarida Viscacha nunca se aleja mucho de ella, y hasta el consejo dado al hijo de Fierro *Conserváte en el rincón / En que empesó tu existencia* (II, 2339-40), lo muestra como recalcitrante sedentario; sus advertencias son egoístas, perversas, en total oposición con las que destaca el pícaro literario llevado por la inspiración ética de los más representativos cultores del género; esta actitud moralizadora del pícaro presupone su arrepentimiento, en tanto que el viejo Viscacha ni ante la proximidad de la muerte se duele de sus faltas: pareciera que nos hallásemos ante un endemoniado, un condenado sin salvación posible; Chandler advirtió que el pícaro “podrá fanfarronear y hablar de que mata, pero nunca lo hace” y es sabido que *el viejo maldito* de nuestro poema, *...de arrebatado y malo / Mató á su mujer de un palo / Porque le dió un mate frío* (II, 2286-8).

Es posible aún indicar otras características que niegan a este personaje la estirpe de los protagonistas de novelas pica-

rescas: el relato que lo presenta no es autobiográfico ni se nos cuenta la historia de su vida “desde el principio”; no se advierte en su carácter la jovialidad que casi invariablemente distingue al pícaro, etc.

Salaverría señaló en 1918 el “tono de picaresca” de los relatos de los hijos de Fierro, y en 1934 insistió: “Han recibido, por añadidura, la educación que proporcionan los trabajos, las miserias, y las persecuciones al huérfano ingenuo y desvalido, y al final saben cuanto hay que saber en la ciencia de la picardía. No es que ellos sean unos pícaros, pero han habitado ampliamente en medio de la picaresca. Al oírlos hablar, sin querer nos acordamos de las aventuras de los pícaros de nuestros autores del siglo de oro”.

En el relato, tan penetrado de picaresca, del hijo de Fierro, Viscacha recibe el calificativo de tutor, pero fácilmente se advierte que en verdad se trata de un amo y que la denominación mencionada procede de la superchería del juez que se quedó con los bienes heredados por el muchacho.

Surge la posibilidad de ubicar al viejo Viscacha en el mundo de la picaresca aproximándolo a los amos que en ella aparecen. Si se lo compara con el Ciego que fue el primer amo de Lazarillo, en el libro que, al decir de Menéndez y Pelayo, es “príncipe y cabeza de la novela picaresca”, se observa la misma astucia y avaricia, el mismo despiadado trato para el muchacho que lo sirve, y hasta idéntica misión de preceptor. “Yo oro ni plata no te lo puedo dar; mas auisos, para viuir, muchos te mostraré”, dice el Ciego —¿“príncipe y cabeza” de los amos de la picaresca?— a Lázaro de Tormes, quien comenta: “Y fué ansi, que, después de Dios este me dió la vida y, siendo ciego, me alumbró y adestró en la carrera de viuir”. Aunque Lazarillo deja que se “entierren en la sepultura del olvido”, para decirlo con palabras suyas, casi

todos los “consejos y lecciones” del Ciego, es legítimo inferir en ellos un contenido muy semejante al de los “avisos para vivir” que da el viejo Viscacha al hijo de Fierro, quien eterniza algunos, y otros, como Lázaro, entierra en la sepultura del olvido: *Con estos consejos y otros / Que yo en mi memoria encierro / Y que aquí no desentierro / Educándome seguía* (II, 2433-6).

Agregaré aún a este esbozo de comparación, en que me guía el confesado propósito de hallar un lugar para Viscacha junto a los amos de la picaresca, que tanto en el relato de Lazarillo como en el del hijo de Fierro se acude a idéntico procedimiento de completar el retrato del amo por medio de anécdotas.

La personalidad de Viscacha es tan definida, tan llena de contenido interior, porque está en la tradición de un tipo, muy elaborado ya en el Ciego de *La vida de Lazarillo de Tormes*, que se enriquece en el *Martín Fierro* con proyecciones del tío Lucas, como reconocen los críticos del poema, y acaso también de Harpagón y Tartufo.

Estas aproximaciones literarias no quitan al personaje herandino su intensa originalidad; señalarlas no es olvidar las palmarias diferencias entre nuestro viejo Viscacha y el viejo Ciego del Lazarillo o el tío Lucas de *El diablo mundo*.

Para Hernández, Viscacha era la caricatura de los *tutores*, en verdad amos, que solían padecer los huérfanos en la Argentina de entonces; y tal vez la sátira no sea excesiva.

INTENCIONADA REMINISCENCIA

Hernández busca a veces, valiéndose de la repetición de frases o de versos, reiterar la imagen de una escena anterior que completa o aclara un nuevo pasaje. Tal es, por ejemplo, su evidente propósito cuando el hijo mayor de Martín Fierro reproduce casi sin variantes versos dichos por el protagonista:

MARTÍN FIERRO

Lo pobrecitos tal vez
No tengan ande abrigarse,
Ni ramada ande ganarse,
Ni un rincón ande meterse,
Ni camisa que ponerse
Ni poncho con que taparse.

(I, 1075-80)

HIJO MAYOR

Recordarán que quedamos
Sin tener donde abrigarnos;
Ni ramada ande ganarnos
Ni rincón ande meternos
Ni camisa que ponernos
Ni poncho con que taparnos

(II, 1713-8)

Con idéntica intención se emplea este recurso cuando, en el primer canto de *La vuelta*, el protagonista rememora el epílogo de la primera parte del poema:

—Ruempo, dijo, la guitarra
Pa no volverme á tentar

(I, 2275-6)

Aunque rompí el instrumento
Por no volverme á tentar

(II, 121-2)

Cito esta vez los versos de *El gauchó Martín Fierro* tal como aparecen en la edición de 1878, pues en la de 1872 se lee: *Pa no volverla á templar*. Posiblemente este verso haya sido enmendado por Hernández cuando preparaba *La vuelta*, lo

cual haría más evidente el empleo voluntario del procedimiento.

El recurso aproxima en otro momento las coplas de Cruz a las de Fierro:

MARTÍN FIERRO

Las coplas me van brotando
Como agua de manantial
(I, 53-4)

CRUZ

A otros les brotan las coplas
Como agua de manantial:
Pues á mí me pasa igual
(I, 1885-6)

Al querer justificar un incidente pasado, Fierro lo evoca con los términos que usó en aquel momento:

Lo dejé mostrando el sebo
de un revéz con el facon
(I, 1305-6)

De aquel que en la pulperia
Lo dejé mostrando el sebo
(II, 1609-10)

La repetición de un sustantivo y su artículo puede bastar para obtener el efecto buscado:

MARTÍN FIERRO

Y dijo: "Cruz no consiente
Que se cometa el delito
De matar ansi un valiente
(I, 1624-6)

PICARDÍA

Sabia que Cruz bravamente
Yendo con una partida
Había jugado la vida
Por defender á un valiente
(II, 3555-8)

Lo mismo ocurre con la expresión *los dos*, utilizada en los octosílabos que terminan el romance anunciador de la payada para recordar versos que, en la primera parte, intrigan a los lectores al insinuar la presencia de otro cantor en la pulpería:

Cante todo el que le cuadre
como lo hacemos los dos
(II, 45-6)

Y ansi cantaron los dos
en medio de un gran silencio
(II, 3915-6)

En el verso 4255 de *La vuelta*, al decir que es *un negro rudo*, acaso el Moreno esté recordando el agravante *por...rudo* del canto VII de la primera parte.

El procedimiento no fue extraño a los románticos. Así, en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla repite Don Luis, en la escena de la apuesta, palabras de Don Juan que éste volverá a recordar otra vez al final del drama:

DON JUAN

Por dondequiera que fui
La razón atropellé,
La virtud escarnecí,
A la justicia burlé
Y a las mujeres vendí

(Acto I, escena 2)

DON LUIS

Y cual vos, por donde fui
La razón atropellé,
La virtud escarnecí,
A la justicia burlé
Y a las mujeres vendí

(Acto I, escena XII)

DON JUAN

Ah! Por doquiera que fui,
La razón atropellé,
La virtud escarnecí
Y a la justicia burlé

(Acto III, escena 2)

UNA FÓRMULA DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

Al estudiar las fórmulas de los libros de caballerías que se repiten en el *Quijote*, Marasso advierte: “En los incomparables combates caballerescos no se les puede mermar magnitud a los golpes; si de un golpe se abate al adversario, se destruye la descripción del combate, si se le quita valor y resistencia se aminora el triunfo del héroe; hay que encontrar la fórmula que, a pesar de la magnitud del golpe, prolongue la vida de los adversarios y sobre todo la del héroe de la novela: “e si el golpe fuera más bajo, muerto fuera el rey sin falta”, o se desvíe el equilibrado y feroz encuentro por un hecho casual: “e en aquel punto fuera el uno de ellos muerto, si no fuera por una aventura” (*Cervantes*, páginas 37-8, ed. Hachette, Buenos Aires, 1954).

A través del *Quijote* debió llegar la fórmula al *Martín Fierro*: *Si me atribulo, ó me encojo, / Siguro que no me escapo* (I, 589-90), *De la indiada disparé, / Pues si me alcanza me mata* (I, 615-6), *Pucha... si no traigo bolas / Me achura el Indio ese dia* (I, 599-600), *Mamao, me tiró sin rumbo, / Que sinó, no cuento el cuento* (I, 869-70), *El mas engolosinao / Se me apió con un hachazo, / Se lo quité con el brazo, / Denó me mata los piojos* (I, 1597-1600), *Si no*

es ella, de seguro / Que el indio me sacrifica— / Y mi valor se duplica / Con un ejemplo tan puro (II, 1263-66).

En la primera parte del poema la fórmula adquiere, en labios de Martín Fierro, acentos de chusca jactancia; en *La vuelta* confiere dramática tensión al relato directo y sobrio del héroe.

LA COPLA HERNANDINA

La estrofa preferida por Hernández recibió distintas designaciones: "décima" la llamó Unamuno; sextina de payador, Lugones; sextilla Tiscornia; sexteta Martínez Estrada; sextina hernandina, Leumann, etc. Prefiero llamarla copla hernandina.

Martín Fierro y Cruz hacen referencia a sus coplas: *Me salen coplas de adentro / Como agua de la virtiente* (I, 305-6), *A otros les brotan las coplas / Como água de manantial / Pues á mí me pasa igual, / Aunque las mias nada valen* (I, 1885-8). Designación que aparece también en labios del propio autor, *Y daré fin a mis coplas* (I, 2281), cuando anuncia el fin de la primera parte. Recuérdese también que en el prólogo de la primera edición de *La vuelta* alude a *las coplas* y que en la advertencia colocada a continuación del índice denomina *coplillas* las estrofas del poema.

Esta copla hernandina resulta de suprimir los cuatro primeros versos de la décima. Lo verá corroborado quien observe en los poetas gauchescos el proceso seguido por la décima hasta engendrar la nueva estrofa. Es frecuente en nuestros gauchescos separar el contenido de esta heredada estrofa en dos unidades de sentido, de cuatro versos terminados por punto o punto y coma la primera, de seis la segunda. Esto ocurre, por dar un ejemplo, en diecisiete de las veinte décimas que hay en el *Fausto* de Del Campo. La separación se

hace en algún caso tan marcada que produce el aislamiento de ambos grupos rítmicos, como ocurre dos veces en *Ascasubi*, y se originan así aparentemente dos estrofas. Lussich emplea en *Los tres gauchos orientales* este mismo recurso.

En esta décima dividida estaba pues prefigurada la nueva estrofa; pero extraerla, por supresión de los cuatro versos iniciales, implica audacia y certera intuición poética. Seguramente Hernández es su creador, pues el cantar anónimo, compuesto en esta estrofa, que Juan Alfonso Carrizo recoge en *Antiguos cantos populares argentinos* con el título de *Antes de principiar*, es, a mi parecer, glosa culta del *Martín Fierro*. Como dejo demostrado en el capítulo inicial Lussich adoptó la estrofa, ya consagrada, de Hernández.

ACOTACIONES

Una promesa se hicieron (II, 4783).

La vuelta de Martín Fierro significó, para Hernández, fundamentalmente la solución del difícil problema que suscitaba el posible regreso del protagonista. *Con mi deber he cumplido— / Y ya he salido del paso* (II, 4805-6) afirma en el epílogo, y en seguida agrega: *Pero diré, por si acaso, / Pa que me entiendan los criollos— / Todavía me quedan rollos / Por si se ofrece dar lazo* (II, 4807-10). La continuación del poema, su tercera parte, queda pues anunciada. Pocas estrofas más adelante insiste, la expresión es directa esta vez: *Y guarden estas palabras / Que les digo al terminar— / En mi obra he de continuar / Hasta dárselas concluida— / Si el ingenio ó si la vida / No me llegan á faltar* (II, 4865-70).

Presumir, a grandes rasgos, la estructura que para esa tercera parte, y posiblemente última, se proponía el autor, no es difícil para quien haya leído con detenida atención el poema.

El regreso de Martín Fierro le había permitido narrar la vida de los indios pampas y de sus cautivos. El encuentro del protagonista con sus hijos y el de Cruz, algunos aspectos de las desdichas del gaucho: la infancia del huérfano, la vida en la cárcel, el vicio y la picardía engendrados por la miseria.

Al terminar *La vuelta* dice el autor que los personajes se dirigen *á los cuatro vientos* (II, 4781); esta expresión no tiene en el *Martín Fierro* otro sentido que el registrado en el diccionario de la Academia Española: “en todas las direccio-

nes, por todas partes”. Se encuentra también en otro pasaje de *La vuelta: Pues allí á los cuatro vientos / La persecucion se lleva* (II, 451-2). No debe sin embargo olvidarse que ellos salen a buscar fortuna y que las armas de ésta son los cuatro vientos según anota Vélez de Guevara en *El diablo cojuelo*.

Los guía el propósito de *empezar vida nueva* (II, 4590), es decir distinta, de trabajo: *Al fin de tanto rodar / Me he decidido á venir / A ver si puedo vivir / Y me dejan trabajar* (II, 135-8), *El trabajar es la ley / Porque es preciso alquiritir* (II, 4649-50), *Debe trabajar el hombre / Para ganarse su pan* (II, 4655-6). Ese deseo de cambio es tan intenso que los impulsa inclusive a mudar de nombre: *Les alvierto solamente, / Y esto á ninguno le asombre, / Pues muchas veces el hombre / Tiene que hacer de ese modo— / Convinieron entre todos / En mudar allí de nombre. / Sin ninguna intención mala / Lo hicieron, no tengo duda— / Pero es la verdad desnuda, / Siempre suele suceder— / Aquel que su nombre muda / Tiene culpas que esconder* (II, 4787-98). Aunque el autor no olvidaba el secreto que a veces, como en *Rincónete y Cortadillo*, oculta el cambio de nombre, la razón de sus personajes pudo ser la que tuvo Don Thomas d'Alburcy en *L'Avare* de Molière: “J'ai voulu m'éloigner les chagrins de cet autre nom qui m'a causé tant de travers” (Acto V, escena 5).

Antes de despedirse *Una promesa se hicieron / Que todos debían cumplir* (II, 4783-4). “¿Cuál es esa promesa? Confieso que hasta ahora no he podido sospecharla siquiera y ninguno tampoco ha podido revelármela. Que eso está escrito con toda intención, no cabe la menor duda”, dice Rodolfo Senet en *La psicología gauchesca en el Martín Fierro*, página 152. Esa promesa no puede ser otra sino la de encontrarse en un lugar y fecha determinados. Tendrían así la alegría de

volver a verse, *Y al hallarse nuevamente / Era su alegría completa* (II, 2909-10), y acaso la de satisfacer el deseo de vivir juntos, ya que ahora *No pudiendo vivir juntos / Por su estado de pobreza / Resolvieron separarse* (II, 4583-5). Recuérdese la preocupación de Fierro por encontrar a sus hijos apenas regresó del desierto: *A todos cuantos hallaba / Les preguntaba por ellos* (II, 1647-8).

Este proyectado segundo encuentro facilitaría la continuación del poema, dando al autor la oportunidad de repetir el relato que acerca de los años de ausencia había hecho cada uno de los personajes. La obra abarcaría ahora la vida de los trabajadores, de los pobres de la República, a los cuatro vientos, vale decir en todas direcciones, en todas partes.

El plan era ambicioso y difícil. El propio autor dudaba alcanzar a realizarlo: *En mi obra he de continuar / Hasta dárseles concluida— / Si el ingenio o si la vida / No me llegan á faltar. / Y si la vida me falta...* (II, 4867-71). La conciencia de esa dificultad se trasunta también en otra estrofa del epílogo: *Y con esto me despido / Sin expresar hasta cuando— / Siempre corta por lo blando / El que busca lo seguro— / Mas yo corto por lo duro, / Y así he de seguir cortando* (II, 4811-16).

Rodolfo Senet en *La psicología gauchesca en el Martín Fierro*, Amaro Villanueva en *El sentido esencial del Martín Fierro*, revista *Davar* n° 12, Herminia G. Brumana en *El final de dos obras argentinas*, *La Nación* 4-II-51, han propuesto otras interpretaciones para este pasaje del epílogo.

Como lo hacemos los dos (II, 46).

En *Crítica y pico* Amaro Villanueva enumera, antes de introducir la suya, las interpretaciones que se dieron de este verso. Santiago Lugones se pregunta “¿qué dos?” y contesta: “aquí incurrió el autor en un lapsus mentis”. Tiscornia supone que “Fierro finge aquí la presencia de un segundo cantor (no hay otro que el auditorio), para dar la ilusión de una payada”. Villanueva deduce que Fierro al decir *los dos* quiso significar el protagonista y el auditorio; el verso podría pues aclararse en “como lo hacemos nosotros”. Elbio Bernárdez Jacques cree que por *los dos* debe entenderse el pueblero y el gaucho.

Desechada la conclusión de Santiago Lugones, aunque Martínez Estrada la considere “la más sensata”, y sin creer mucho en la de Villanueva, que Martínez Estrada califica de “argucia ingeniosa”, al meditar en la de Tiscornia es lícito dudar de que el protagonista haya necesitado fingir la presencia de un segundo cantor, pues no hay un justificativo valedero para ese fingimiento. Cuatro cantores intervienen, además del protagonista, en esta segunda parte del poema: sus dos hijos, Picardía y el Moreno. No es dable suponer que Fierro aludiese a alguno de sus hijos, y sabemos que Picardía llegó más tarde. Sólo queda el Moreno como presunto cantor aludido.

La payada en que participa el Moreno es introducida por un breve romance cuyos últimos versos dicen: *Y ansi cantaron los dos / En medio de un gran silencio* (II, 3915-6). Martín Fierro después insiste: *Encontrándose dos juntos /*

Es deber de los cantores / El cantar de contrapunto (II, 3932-4); *Y por lo tanto te alvierto / Que hemos de cantar los dos* (II, 4177-8). Esta insistencia en *los dos*, y fundamentalmente la del romance introductor de la payada, obedece a un procedimiento estilístico usado en el *Martín Fierro* y que estudio en la nota *Intencionada reminiscencia*. Creo que Hernández busca en los versos citados, y especialmente en los del romance, advertir que quienes pagarán son *los dos* cantores a los cuales se refieren los octosílabos *Cante todo el que le cuadre / Como lo hacemos los dos*. La sola presencia del Moreno y su guitarra justifica que Fierro lo considere cantor, aunque aquél comience su intervención rectificando: *Yo no soy señores míos / Sino un pobre guitarrero* (II, 3977-8), pero además en la tertulia de la pulpería donde momentos después se escuchará su canto el protagonista pudo conocer la fama de ese personaje, *Presumido de cantor / Y que se tenía por bueno* (II, 3895-6). Se explica así la alusión entre amable y desafiante, más esto que aquello: *Cante todo el que le cuadre / Como lo hacemos los dos / Pues solo no tiene voz / El ser que no tiene sangre* (II, 45-8).

La copla que contiene el verso comentado no figura en los borradores de *La vuelta*. Seguramente cuando decidió incluir la payada, que tampoco se encuentra en el citado manuscrito, Hernández advirtió que el Moreno, personaje parsimonioso y cauto, debía estar en la pulpería desde el comienzo de la reunión. Decide entonces señalar el hecho valiéndose de una alusión del protagonista y agrega al *Canto I* la actual estrofa octava que incluye el verso en discusión.

Para concluir quiero recordar la ya citada interpretación de Elbio Bernárdez Jacques de que por *los dos* debe entenderse el cantor pueblero y el cantor gaucho. En verdad Fierro advirtió desde el primer momento que su rival tenía más de pueblero que de hombre de estancia.

Para mí el campo son flores (I, 991).

Pasárselo en flores, vale tanto como “pasarle bien, tener vida regalada” explica el Diccionario de la Academia Española; *como mil flores*, *como unas flores*, son expresiones que “se usan para significar que uno está satisfecho o como quiere”. Así puede, indudablemente, interpretarse estas *flores* de que habla Hernández.

Recuerdo además la acepción tahuresca del vocablo. No sólo Picardía usa términos de juego; el mismo Martín Fierro los emplea con frecuencia: *Con oros, copas y bastos / Juega allí mi pensamiento* (I, 47-8), *Era jugar a la suerte / Con una taba culera* (I, 809-10), *Ganarás solo que estés / En vaca con algun santo—* (II, 4147-8). *Flores*, entre fulleros, son “las trampas y engaños que se hacen en el juego”. El vocablo se encuentra, juntamente con otras expresiones que aparecen en el *Martín Fierro* —*al más pintao, leva, florear— en Rincónete y Cortadillo*. Rodríguez Marín anota cuáles son estas flores naipescas. Picardía sabe, son sus palabras, “floriar una baraja” (II, 3104).

La reminiscencia tahuresca enriquece y hace más clara la estrofa. El campo, como el naipe floreado —“dispuesto para hacer trampa”—, no tiene secretos para Martín Fierro. Por eso agrega: *Donde me lleva el deseo / Allí mis pasos dirijo— / Y hasta en las sombras, de fijo / Que adonde quiera rumbo* (I, 993-6). Su mente rememora al mismo tiempo la partida que *El Gefe y el Juez de Paz* (I, 998) sostienen *en la carpe-*

ta (I, 986) y se complace en su propia jugada, tal como en estrofas anteriores se jactaba de su astucia, *Pero esas trampas no enriedan / A los zorros de mi laya* (I, 961-2), y jugaba con las palabras oponiendo a las rayas de los cañones aquellas que en la pulpería asentaban sus deudas: *Yo también dejé las rayas...* / *En los libros del pulpero* (I, 965-6).

La variante “se me hace el campo orégano”, que aparece en ediciones posteriores y que podría obedecer al deseo de evitar aquella reminiscencia fulleresca en el vocabulario del protagonista, no existe aún en la undécima, de 1878, de la cual se conserva en el Museo Mitre un ejemplar autenticado por la dedicatoria de Hernández.

Al lao de ese viejo paco (II, 2260).

En la estrofa que contiene este verso se compara a Viscacha con diversos animales. Sus modalidades de aprovechado, rateo, *sanguijuela*, recuerdan al chuncaco; sus hipocresías a los teros, que *En un lao pegan los gritos / Y en otro tienen los güevos* (I, 2135-6). Sus chillidos y sus sucias costumbres al barraco o cerdo salvaje. Es dable suponer, por tanto, que con el calificativo *paco* se haga referencia a la paca. La alteración del vocablo tendría por objeto hacerlo masculino y sería similar a la que de grulla dio grullo en otro pasaje del poema: *Yo dije: á tu tierra grullo / Aunque sea con una pata* (II, 3085-90). Con la expresión “viejo paco” el hijo menor de Fierro aludiría a los dañinos hábitos nocturnos de su tutor que le recordaban los de las pacas. Acerca de los hábitos de éstas puede consultarse *Mamíferos sudamericanos*, por Cabrera y Yepes, Buenos Aires, 1940, págs. 228 y ss.

La coloración del pelo de la paca, “marrón más o menos rojizo” según Cabrera y Yepes en la obra citada, admite, por otra parte, aunque ampliándola, la opinión de Tiscornia de que el término alude al color rojizo que tendría el cabello de Viscacha y a su “íntima traslación del sentido a *falso, hipócrita*”. La asociación a que se refiere el citado comentarista del *Martín Fierro* tiene larga tradición: del molinero de los *Cuentos de Canterbury* dice intencionadamente Chaucer que era pelirrojo como un zorro; el licenciado Cabra, en quien Pereda Valdés descubre antecedentes de Viscacha, tiene, como

lo recuerda Tiscornia, “el pelo bermejo”; el tío Lucas, fuente indudable del famoso personaje de Hernández, también tiene “rojo el pelo”. Óptimo afirma que “el color de los cabellos denota la complexión del hombre y por consiguiente la inclinación de su ánimo”. Juan de Peña, “el íntimo amigo de Lope”, según cita de Herrero García en la nota *Los rasgos físicos y el carácter según los textos españoles del Siglo XVII*, publicado en la *Revista de Filología Española*, trae: “y diciéndose por proverbio en Castilla que de los bermejotes se puede hacer veneno”. Veneno se podría hacer, sin duda, de nuestro viejo Viscacha. Otros refranes del mismo tenor son citados por Américo Castro en nota a los versos 249-50 de *El vergonzoso en palacio*.

Debo agregar que Francisco I. Castro cree que el término deriva de alpaca y que “define muy bien a Viscacha con sus pelos hirsutos y largos, su terquedad e irritabilidad, huraño y del mal genio, siempre dispuesto a acometer, *pues era de mala entraña*.” Santiago Lugones afirma que significa “fanfarrón que alardea de buenas condiciones que no tiene”. Rodolfo Senet supone que “equivale a botarate”. Lizondo Borda imagina la existencia de una errata y sospecha que *caco* sea el verdadero vocablo empleado por Hernández.

Me pregunto por qué en España llamaban paco, según el diccionario de la Academia, “al moro de nuestras posesiones de África que, aislado y escondido, dispara sobre los soldados”, y si Hernández pudo tener conocimiento de ello.

Y mas chillon que un barraco (II, 2264). "

' Todos los anotadores del poema han venido repitiendo que barraco es, aquí, "cerdo padre". Es más probable, sin embargo, que el hijo de Fierro se refiera a los cerdos cimarrones mencionados por Hudson: *They were of the European animal introduced by the early Spanish colonists, but after two or three centuries of feral life a good deal changed in appearance from their progenitors. This feral pig was called barráco in the vernacular, and was about a third less in size than the domestic animal, with longer legs and more pointed face, and of a uniform deep rustred in colour. Among hundreds I never saw one with any black or white on it. (Far away and long ago, chapter XII).*

Ni las moscas se me arriman (I, 56).

Creo que en estos versos el protagonista busca, como es frecuente en el poema, expresar en una imagen concreta la idea de que, por *amargo*, ni los más audaces *se le arriman* cuando se encuentra *con la guitarra en la mano*. *Naidés me pone el pie encima*, agrega inmediatamente. El Moreno comprobará la verdad del aserto.

El verso últimamente citado recuerda de inmediato los pasajes de la *Iliada* en que el vencedor pone el pie encima de su víctima para arrancarle la lanza con que lo hirió: “y poniendo el pie encima del cadáver, arrancó la broncea lanza” (Canto V); “El Atrida le puso el pie en el pecho y le arrancó la lanza” (Canto VI). También en la *Iliada* se usa el vocablo mosca con el mismo sentido figurado que en el *Martín Fierro*: “Por qué nuevamente, oh mosca de perro, promueves la contienda entre los dioses con insaciable audacia”; “Aquella mosca de perro vuelve a sacar del dañoso combate, por entre el tumulto, a Ares, funesto a los mortales” (Canto XXX). En un pasaje del poema homérico se desarrolla el símil: “infundió en su pecho la audacia de la mosca, la cual, aunque sea ahuyentada repetidas veces, vuelve a picar, porque la sangre humana le es agradable; de una audacia semejante llenó la diosa las negras entrañas del héroe” (Canto XVII, trad. de Segalá y Estatella).

Con oros, copas y bastos (I, 47).

La acción del *Martín Fierro* se extiende entre fines de 1868 y fines de 1878. La guerra con el Paraguay, que alcanza ese período, sólo es aludida, muy al pasar, en algunos versos del poema: *O por causa de la guerra / Que es causa bastante seria* (II, 2955-6), *Que decia en la última guerra* (I, 326), etcétera. Hernández no quiso referirse a ella, quizá por considerarla más pasajera, aunque no menos cruel, que otros males sufridos por el gaucho: la frontera en la lucha contra el indio, la injusticia del Juez de Paz, etc. Una vez decidido a escamotear los padecimientos y las hazañas de la guerra internacional coetánea, resultaba aventurado, y acaso fuera de lugar, que el protagonista incluyera las espadas en este pasaje en que adelanta el temario de sus cantos.

Acerca del significado de los naipes es muy ilustrativo el siguiente pasaje de Lope de Vega en el segundo acto de *La niñez del padre Rojas*:

CRISPÍN: De la república humana
es imitación famosa
una baraja

SIMÓN: —Qué cosa
tan necia, torpe y villana!

CRISPÍN: Espadas son la milicia;
oros, trato y fundamento;
copas, el común sustentó,
y los bastos, la justicia.

Por otra parte, las excluidas espadas podrían también simbolizar —por ser el palo del triunfo mayor en el truco, juego habitual del gaucho— a los altos jefes civiles y militares y a los latifundistas, que han sido deliberadamente excluidos del poema.

Un pastel, como un paquete (II, 3181).

Ya fue anotada la significación de *pastel* en este pasaje del *Martín Fierro*. El vocablo tiene el sentido que la Academia Española registra como sexta acepción: “fullería que consiste en barajar y disponer los naipes de modo que se tome el que los reparte lo principal del juego, o se lo dé a otro su parcial”.

Paquete, en cambio, no fue explicado por los comentaristas del poema, ni la citada Academia consigna la acepción tahuresca que aquí indudablemente le corresponde. Consiste el *paquete* en retener, cuando se ofrece la baraja para el corte, uno o varios naipes que han de agregarse luego sobre el mazo. Así lo explica Rodríguez Marín en sus anotaciones a *Rinconete y Cortadillo*.

Picardía, puesto a fullero, distingue finamente estas dos flores naipescas.

Salen como unos Longinos (II, 3671).

Longinos, aquí, es sinónimo de salvajes. Al salvajismo de los indios es similar, en la mente del gaucho, el de quienes “quebraron las piernas” a los ladrones, aún con vida, y luego hirieron con la lanza a Cristo crucificado y muerto. La desnudez, o más exactamente semidesnudez, que Picardía atribuye a los longinos nace de la asociación con la de los *salvajes* que el gaucho conocía: *En los caballos en pelo / Se vienen medio desnudos* (II, 485-6), *Aunque andan medio desnudos* (II, 663). Insiste, y aun exagera, en la falta de ropa que padecen quienes regresan de cumplir el servicio en la frontera: *Les vuela á todos la ropa / Que parecen banderitas* (II, 3659-60), *Cuando lo largan, lo largan / Como pa echarse á la mar* (II, 3664-5), *Pues el mas aviao de todos / Es un peregil sin hojas* (II, 3675-6), *Largarlos á pié y desnudos / Pa volver á su partido* (II, 3679-80). Luego exclama: —*¡Lo tratan como á un infiel!!* (II, 3685). Tanto los indios como los longinos son, a más de salvajes, infieles.

La mayúscula de *Longinos* que aparece en todas las ediciones del Poema —en el manuscrito la palabra está con minúscula— obedecería a las mismas razones por las cuales Hernández, por influencia romántica, escribe *Infiel*, *Pampas*,

Indios, Indiada, etc., en determinados pasajes del *Martín Fierro*, razones que Leumann estudia en el capítulo IX de su edición crítica: “Un algo de singular, de no común, magnificó en las almas gauchas, por diversos motivos, la idea sustantiva cuando Hernández pone mayúscula” “Determinado sustantivo asocia entonces en su mente una imagen de mayor tamaño que otros sustantivos comunes. Imagen más luminosa, o particularmente terrible, o que asume un prestigio sagrado o implica fatalidad, gran dolor, o cosa ultraterrena”.

Faltan otros con más luces (I, 2021).

Al anotar los versos *Y hasta le hacia ver la luz / Al que un cuero le llevaba* (I, 689-90), Santiago Lugones explicó que allí el vocablo luz tiene el sentido figurado de dinero, “moneda corriente”, que registra el diccionario de la Academia Española. Aduce los versos de Picardía: *Andan como pordioseros / Sin que un peso los alumbre* (II, 3621-2). Tiscornia que en 1925 había interpretado luz, en este pasaje, como alusión a la caña y la ginebra, bebidas blancas, se corrigió en 1939 para aproximar su interpretación a la de Santiago Lugones. Sin embargo no se iluminó aún totalmente la ironía que oculta la expresión *Y hasta le hacia ver la luz*, merced acordada al gaucho de hacerle ver el dinero, de mostrárselo, para en seguida volver a guardarlo pues el favorecido debía inmediatamente dejarlo *Por sus deudas atrasadas* o inclusive para satisfacer su vicio.

Aunque los anotadores no lo indiquen creo que cabe al vocablo esa misma significación en uno de los versos en que Cruz comenta la suerte del gaucho: *Con el gaucho desgraciao / No hay uno que no se entone— / La misma * falta lo espone / A andar con los avestruces! / Faltas otros con mas luces / Y siempre hay quien los perdone* (I, 2017-22). En todo el canto que termina con esta copla se insiste igualmente

* En ediciones posteriores: *la menor falta lo espone*. La enmienda confiere nuevo sentido a la estrofa.

en la pobreza y la ignorancia del gaucho, y acaso la expresión *con más luces*, que reúne el sentido de “con más saber, con más conocimiento” y el de “con más dinero”, consiga ceñir la doble situación de inferioridad en que se encuentra el gaucho frente a la justicia, inferioridad que desdobra el hijo mayor de Fierro: *Naidés lo ampara tampoco / Sino cuenta con recursos— / El gringo es de mas discurso, / Cuando mata, se hace el loco* (II, 1811-4).

La situación desventajosa del pobre frente a la justicia es denunciada también por Martín Fierro: *Pues no inorarán ustedes / Que en cuentas con el gobierno / Tarde ó temprano lo llaman / Al pobre á hacer el arreglo* (II, 1573-6).

Cuando Fierro invita a Cruz a refugiarse en el desierto arguye *Puede que allá veamos luz* (I, 2253); aquí, junto al de salvación, es también lícito otorgarle al término el valor de dinero. Autorizan a ello los versos que preceden al citado: *Y ya que a juerza de golpes / La suerte nos dejó á flús* (I, 2251-2).

Para advertir que la *fatura* que le ganó *un nápoles mercachifle* (II, 3217) era sobresaliente, brillante, Picardía la califica de lucida: *Pero poco aproveché / De fatura tan lucida* (II, 3241-2), pensando acaso fundamentalmente en la luz que ella guardaba, en lo valiosa que era.

“El intencionado vocabulario de Hernández suele deparar sorpresas a menudo a los que se creen más seguros”, advirtió Martiniano Leguizamón en *La cuna del gaucho*. Al leer el *Martín Fierro* debe tenerse presente la aseveración de José Hernández sobre el habla del hombre de campo: “allí son las ocurrencias originales, los equívocos ingeniosos, los juegos de palabras llenos de sutileza y de intención” (*Instrucción del estanciero*).

Andaba como pelota (II, 3085).

Cuando Picardía aún no se había ganado el nombre que después lamentaría llevar, encontró *acomodo* en casa de unas *muy buenas señoras*, tías suyas, *pero*, agrega, *las más rezadoras / Que he visto en toda mi vida* (II, 3005-6). Un extraño personaje le tuerce aquí el destino: la mulata cuya sola presencia le impide decir correctamente sus rezos. Advierte la tentación, y que el poder maléfico, *Como si me entrara el malo / Cuanto me hincaba á rezar* (II, 3017-8), lo ejerce aquella mujer: *Pícaro, y era la parda / La que me tentaba así* (II, 3029-30); *Otra vez que, como siempre / La parda me perseguía* (II, 3061-2); *Sin dificultá ninguna / Rezaba todito el dia / Y a la noche no podia / Ni con un trabajo inmenso* (II, 3044-6). Tampoco podía rezar Margarita en presencia de Mefistófeles: “Cuando está con nosotros me es imposible rezar y siento un mal interior que me desgarró el alma” (*Fausto*, primera parte, *El jardín de Marta*).

Aquella noche de tormenta en la cual descubre, con pavor, que los ojos de la parda *eran como refocilo* (II, 3052), le dio acaso la certeza de una presencia maléfica. Dice Flavio Filóstrato en *Vida de Apolonio de Tiara*: “en realidad era una potencia maléfica, según dedujo Apolonio del color de fuego de sus ojos”. María Rosa Lida, de cuyo trabajo sobre *El cuento popular hispanoamericano y la literatura* tomó la cita anterior, anota que “el color de fuego de los ojos” es

“rasgo identificador de las brujas en el cuento de Grimm *Hansel y Gretel*”. Ejemplos similares abundan; recuerdo ahora el *Fausto* de Goethe y el *Sancho Gil* de Núñez de Arce.

En este pasaje en que es lícito sospechar, como en algún otro del poema, curiosa resonancia erasmista que podría haber llegado a través del *Lazarillo* u otros libros españoles, se advierte que no tuvo el hijo de Cruz fuerzas para resistir a la tentación ni condiciones para salvarlo aquellas tías tan rezadoras. Cayó, pues, en el vicio, en la picardía, donde *anduvo como pelota*, que es como decir en poder de los diablos. Marasso, al anotar el pasaje de *Don Quijote* en el cual Sancho piensa “que todos los demonios lo llevaban” (II, 63), cita a Berceo (*Milagros*, II, 86): “que los diablos lo traíen com a pella”, como a pelota; y a Santa Teresa (*La vida*, XXX): “Y es así que me ha acaecido parecerme que andan los demonios como jugando a la pelota con el alma, y ella no es parte para librarse de su poder”.

Aquel que nació en la selva (I, 1332).

Sorprende esta presencia de la selva en el poema que canta o cuenta las desdichas del gaucho pampeano. De que está puesta con toda intención no tengo la menor duda. Recuerdo que frecuentemente la selva es en la literatura declarado o escondido símbolo de ceguera, de ignorancia. En simbólica selva anduvo perdido Dante. Hernández leyó la *Comedia* en la traducción de Mitre y hay en su poema indiscutibles resonancias dantescas. De allí o de sus lecturas esotéricas —fue espiritista y masón—, puede provenir esta extraña selva en que nacían, según Martín Fierro, aquellos desventurados hijos de la pampa.

El diccionario de la Academia Española registra “tosco, rústico, falto de cultura” como segunda acepción de selvático.

Viene uno como dormido (II, 7).

En el preludio de *La vuelta* Martín Fierro revela que *Viene uno como dormido / Cuando vuelve del desierto* y agrega que confía, para despertar, en el poder de su guitarra, es decir de la música.

Al leer estos versos que hacen referencia a la más atroz de las zonas infernales del poema se recuerda a Dante, que regresó dormido del Infierno, y al don Quijote que durmió en la cueva de Montesinos. El sueño es hermano de la muerte, según tradición homérica, y por tanto no es de extrañar que él transporte a quienes realizan en vida estas andanzas.

No olvido que Santiago Arcos Arlegghi decía, en 1860, “el desierto después de un tiempo dado barbariza a los que viven en él” (*Las fronteras y los indios*, pág. 18), y creo que ese entorpecimiento constituye el sentido directo de estos versos que adquieren tan sorprendente proyección metafórica.

Yo le arrimaré los güesos (II, 3312).

Desde el comienzo del pasaje que incluye este verso se advierte en Picardía la intención de requebrar a la moza, intención frustrada por la presencia de aquel oficial de partida *Que estaba como de adorno* (II, 3314). Su recurso es finalmente el equívoco.

No repetiré la explicación del “malicioso doble sentido” que ya fue suficientemente aclarado por Santiago Lugones y por Francisco J. Castro. Quiero sí manifestar mi discrepancia con la opinión de Leopoldo Lugones cuando afirma que hay en este verso un “equívoco entre arrimarle los huesos, o sea acostarse con ella, y poner huesos en la puerta del horno”. Aunque allá en lo íntimo de Picardía se escondiese el propósito que desnuda Lugones, la verdad es que en el dicho sólo se expresa como segunda intención el deseo de estar cerca, de estar *arrimado* a la moza. Hay medida intención, sonrisa juguetona, en estos versos en que luce Picardía sus gracias y donaires, sus galas. Si no hubiese necesitado recurrir al equívoco, acaso habría dicho a la moza, adivinando versos que las musas guardaban para Javier Villafañe: “No quieras decir que no... / Arrimemos nuestras penas.”

La interpretación de Leopoldo Lugones acerca de este equívoco ilumina uno de los tantos aspectos que distinguen sus *Coplas de payada* y sus *Romances de Río Seco* de las coplas del *Martín Fierro*, pese a la indudable influencia de las últimas en el autor de aquéllas.

Como el pájaro del Cielo (I, 92).

Cuando Martín Fierro quiere abarcar, señalando los extremos, la "vida y movimiento" de los animales, recuerda por una parte la altanería y rapidez del águila y por otra la mísera vida y la lentitud del gusano: *Le dió vida y movimiento / Dende la águila al gusano* (I, 2163-4). En los ojos del Indio encuentra la mirada del águila, *Tiene la vista del águila* (II, 559) y la quiere para sus hijos como advierte en el consejo *El hombre, de una mirada / Todo ha de verlo al momento* (II, 4615-6)*. Cruz compara a su mujer con el águila: *Era la águila que a un árbol / Dende las nubes bajó* (I, 1771-2). En el epílogo de *La vuelta* el cantor advierte que hasta el águila tiene su nido, *Vive el águila en su nido* (II, 4817), mientras que *Solo el gaucho vive errante / Donde la suerte lo lleva* (II, 4820-1).

La presencia del águila en distintos pasajes del *Martín Fierro* deja presumir que no sea otro el pájaro aludido en los versos que motivan esta anotación. Sospecha que se acentúa si se observa la mayúscula que mantienen casi todas

* ANATOLE FRANCE en *La vie en fleur* escribirá: "son oeil d'aigle voyait tout à la fois". El tema de la vista del águila tiene una bibliografía muy abundante. Recuérdese en Homero: "...partió mirando a todas partes como el águila (el ave, según dicen, de vista más perspicaz entre cuantas vuelan por el Cielo), a la cual, aun estando en las alturas, no le pasa inadvertida una liebre de pies ligeros echada debajo de un arbusto frondoso..." *Ilíada*, Canto XVIII, traducción de Luis Segalá y Estatella.

las ediciones del poema. Únicamente al águila (“l’oiseau de Jupiter” como la nombra Lafontaine) pudo darse con entera justicia la designación de *pájaro del Cielo*. En toda la estrofa que contiene los versos citados estaría implícita la comparación de la altanería de Martín Fierro con la del águila: *Mi gloria es vivir tan libre / Como el pájaro del Cielo, / No hago nido en este suelo / Ande hay tanto que sufrir; / Y naides me ha de seguir / Cuando yo remuento el vuelo* (I, 91-6).

En otros pasajes del poema se encontraría también, más o menos oculta, esa comparación con el águila. Creo que toda glosa a los versos siguientes es innecesaria: *Para mí la tierra es chica / Y pudiera ser mayor, / Ni la víbora me pica / Ni quema mi frente el Sol* (I, 81-4). Seguramente el protagonista alude al águila en el octosílabo *Como la ave solitaria* de la estrofa inicial: recuérdese el verso “y solitaria cantas” de la oda *A un águila*, de Zorrilla, y la expresión “como el águila solitaria” en la *Carta confidencial* de Guido Spano, poeta amigo de Hernández. Cuando la indignación de Fierro estalla, *Ni pido cuartel ni doy* (I, 1096), etc., se piensa de inmediato en el águila guerrera que, según dirá después Rubén Darío, *Lleva en sus alas / La tormenta, / Lleva en sus garras / El rayo que deslumbra y aterra*. Aun en la pobreza y las privaciones de Fierro acaso esté implícita la comparación con el águila, aunque no use la expresión *andar águila* que aparece, sin embargo, en los gauchescos: *Mejor es andar delgao / Andar águila y sin penas, / Que no llorar para siempre / Entre pesadas cadenas* (Hidalgo), *Como un águila imperial* (Ascasubi, con la nota de pie de página “pobrísimamente”), *Y siempre águilas andamos* (Lussich).

Al frente de su edición de *Aniceto el Gallo*, Ascasubi

había puesto dos versos que presentaban al gallo (el gallo galo) como rival del águila: “rival de l’Aigle, ainsi que le vieux Coq gaulois”, etc. El Moreno —Aniceto el Gallo— reconoce, ya derrotado, que Martín Fierro vuela mucho más alto que él, y pensando acaso en aquel *pájaro del Cielo* con que se había comparado el protagonista, se duele: *Y este triste desengaño / Me durará mientras viva— / Aunque un consuelo reciba / Jamás he de alzar el vuelo / Quien no nace para el cielo / De valde es que mire arriba* (II, 4421-6). Podría ser ésa la moraleja de una escondida e intencionada fábula del águila y el gallo en la cual éste reconocería que era suprema audacia compararse con el águila, pensarse “rival de l’aigle”.

En árbol que no da flor (I, 150).

Casi al comienzo del canto inicial de *La vuelta* el protagonista afirma: *Si no llego á treinta y una / De fijo en treinta me planto, / Y esta confianza adelanto / Porque recibí en mi mismo, / Con el agua del bautismo / La facultá para el canto* (II, 19-24). Tiscornia anotó que Fierro emplea aquí “una expresión de tahir con la cual anticipa confiadamente su triunfo de cantor”. No señalaron sin embargo los comentaristas que el tono jactancioso de este preludio y el uso de expresiones tahurescas lo relacionan estrechamente con el preludio de la payada con el Moreno hasta el extremo de que parezca lícito inferir que originalmente estos dos pasajes no estuvieron separados. Tampoco anotaron que la confianza en el triunfo cifrada primero en el *envite seguro* se le agranda cuando, *orejeando*, advierte la *flor*: *Y empristenme su atención / Si ansi me quieren honrar, / De no, tendré que callar / Pues el pájaro cantor / Jamás se para á cantar / En árbol que no dá flor*. Nótese la afinidad de estos versos con las coplas para cantar *flor* en uno de los juegos más frecuentados en las pulperías de la pampa. *Sé tener, como fajadas, / Tiro á tiro el as de espadas / O flor, ó envite seguro*, confiesa Picardía. Recuérdese que en estas coplas con que se canta la *flor* poco importa lo significado y en cambio importa mucho que suenen bien, tengan fuerza y digan *flor* en el último verso.

Pondré un ejemplo muy antiguo y muy conocido: *Por el río Paraná / Venía navegando un piojo / Con un hachazo en un ojo / Y una flor en el ojal.*

Tanto la relación con las coplas para cantar flor como la negativa de Fierro a predicar en desierto, sentido figurado acerca del cual no pueden haber dudas, desechan por ociosas las prosaicas disquisiciones de algún comentarista puesto a pesquisar, para enmendar la plana a Hernández, si hay árbol en que no se pare el pájaro cantor.

La advertencia de Rodolfo Senet es digna de recuerdo: “Esta sentencia es hija de la fantasía del pueblo que ve en las flores y en los cantos manifestaciones estéticas, y donde no haya una, en su concepto, no puede existir la otra” (*La psicología gauchesca en el Martín Fierro*, págs. 33-4. Ed. Gleizer, Buenos Aires, 1927).

A hablar entre liberatos (II, 2474).

Un *dotor*, un *liberato*, interrumpe al hijo segundo de Fierro para corregirle impropiedades y deformaciones de vocabulario. Puntualiza que había dicho tabernáculo cuando correspondía tubérculo y que se dice curandera y no culandera. La respuesta lleva impaciencia y tal vez malicia: *Que no creia haber venido / A hablar entre liberatos*.

El pasaje de Hernández tiene su antecedente en el diálogo entre Sancho Panza y el licenciado (*dotor, liberato*) Sansón Carrasco:

Y de mí —dijo Sancho—; que también dicen que soy yo uno de los principales presonajes della.

—Personajes, que no presonajes, Sancho amigo —dijo Sansón.

—¿Otro reprochador de voquibles tenemos? —dijo Sancho—. Pues ándenese a eso, y no acabaremos en toda la vida. (Segunda parte, capítulo III).

El paralelismo de los pasajes se descubre aun en el incurrir en nuevas deformaciones —*voquibles* en un caso y *liberato* en el otro— cuando se da la respuesta que, en ambas obras, pone fin a las objeciones del *reprochador*.

El donaire, de limpia estirpe cervantina, queda amengua-do cuando, hasta en ediciones anotadas del poema, se prefiere la variante *literatos*, en vez de la maliciosa deformación *liberatos* que trae la primera edición.

Si pa cantarle el amor (I, 1751).

“Si pa cantarle *al* amor” se lee en la primera edición de *El gaucho Martín Fierro*. El texto —¿la errata?— fue corregido luego, acaso por indicación del propio Hernández. Las ediciones anotadas retornan, sin embargo, al texto de la primera.

El cantar en abstracto al amor no concuerda en modo alguno con el enfoque habitual en la obra. La elipsis y la concepción concreta y gráfica, que buscan “formar la imagen viva del cuadro”, sí son frecuentes en Hernández, y éste es, indudablemente, uno de los “muchos casos” en que logra “elípticamente una imagen instantánea”. Esta imagen, para ser más nítida, se hace singular; se elude entonces el grupo y se enfoca al individuo. Así ocurre cuando al hablar de los indios se hace repentinamente referencia a uno de ellos; el personaje tipo sustituye a la visión colectiva. En este pasaje tras el plural “las mujeres” aparece ya *un* gaucho al cual vemos —en apartada escena— dedicar “a *una* mujer” su canto enamorado.

La referencia del pronombre enclítico *le* está claramente indicada por el poeta: *En la güella del querer / No hay animal que se pierda— / Las mujeres no son lerdas— / Y todo gaucho es dotor / Si pa cantarle el amor / Tiene que templar las cuerdas. / Quien es de un alma tan dura / Que no quiera á una mujer! / Lo alivia en su padecer: / Si no*

sale calavera / Es la mejor compañera / Que el hombre puede tener (I, 1747-58).

Aclaro que las expresiones, puestas entre comillas, referentes al estilo de Hernández pertenecen al comentario de Leumann acerca de los versos *Hicimos como un bendito / Con dos cueros de bagual* (II, 413-4), y que no olvido las observaciones de Tiscornia sobre el cambio de número en los versos que comentan las costumbres y cualidades de los indios.

La enriendan y la manejan— (I, 1108).

“La *enriedan* y la manejan” corrigió algún tipógrafo, dominado acaso por la intensidad dramática de los octosílabos que continúan la estrofa, *Desaceré la madeja / Aunque me cueste la vida*, y sin considerar la presencia del guión que, de acuerdo con la modalidad hernandina, aísla estos versos de los anteriores. Las ediciones anotadas deslucen la copla al no corregir la errata, pese a que generalmente retornan al texto de la edición príncipe la cual, en este caso, trae el pasaje tal como seguramente fue escrito por su autor.

El verbo *enriendar* aparece también en otro verso del poema, *En cuanto el potro enriendó* (I, 170), aunque sin el sentido tahuresco que aquí tiene. En cuanto al vocablo *manejan*, que completa en el octosílabo la significación del otro verbo, tiene un contenido intencional semejante al que le da Picardía cuando confiesa *Cargaba bien una taba / Porque la sé manejar* (II, 3199-200).

Debe afinarse además (II, 3135).

La primera edición de *La vuelta de Martín Fierro* trae, por errata de imprenta, *afirnarse*. El tipógrafo pudo, como lo han aceptado todas las ediciones posteriores, sacar una *n* en lugar de la *m* de afirmarse, pero también es lícito suponer que haya dejado caer una *r* en la segunda sílaba por influencia de la siguiente. “Debe afinarse los dedos” expresa con propiedad el pensamiento de Picardía. Tener los dedos afinados para el *trabajo* de distinguir las *flores* equivale a “tener ojo ejercitao” para el juego, habilidad elogiada poco antes por el mismo personaje.

Los manuscritos existentes aclararán cuál es el vocablo que dio origen a la errata en esta copla de *La vuelta*.



ÍNDICE

	Pág.
<i>Introducción</i>	11
VÍNCULOS Y RESONANCIAS	
I. La poesía gauchesca Bartolomé Hidalgo. Hilario Ascasubi. Estanislao Del Campo. Antonio D. Lussich. Significación del <i>Martín Fierro</i> .	15
II. El romanticismo Influencia de Espronceda en el <i>Martín Fierro</i> . El viejo Viscacha y el tío Lucas.	35
III. La picaresca Vinculaciones con <i>El Periquillo Sarniento</i> . El gaucho Picardía.	51
IV. La epopeya Los antecedentes homéricos. El itinerario de Martín Fierro. El regreso del héroe.	61
V. El estoicismo	69
VI. El relato histórico	73
DESCENSO AL POEMA	
I. La sombra de Aniceto el Gallo en el Moreno de la Payada .. Saber libresco, pueblero, del Moreno. Desechado intento de que el Moreno fuese una caricatura de Aniceto el Gallo. El Moreno y la sombra de Aniceto el Gallo.	79
II. El viejo Viscacha y la tradición picaresca	89
III. La intencionada reminiscencia	93
IV. Una fórmula de los libros de caballería	97
V. La copla henandina	99

ACOTACIONES

1.	<i>Una promesa se hicieron</i>	103
2.	<i>Como lo hacemos los dos</i>	106
3.	<i>Para mí el campo son flores</i>	108
4.	<i>Al lao de ese viejo paco</i>	110
5.	<i>Y más chillón que un barraco</i>	112
	<i>Ni las moscas se me arriman</i>	113
7.	<i>Con oros, copas y bastos</i>	114
8.	<i>Un pastel, como un paquete</i>	116
9.	<i>Salen como unos longinos</i>	117
10.	<i>Faltan otros con más luces</i>	119
11.	<i>Andaba como pelota</i>	121
12.	<i>Aquel que nació en la selva</i>	123
13.	<i>Viene uno como dormido</i>	124
14.	<i>Yo le arrimaré los güesos</i>	125
15.	<i>Como el pájaro del Cielo</i>	126
16.	<i>En árbol que no da flor</i>	129
17.	<i>A hablar entre liberatos</i>	131
18.	<i>Si pa cantarle el amor</i>	132
19.	<i>La enriendan y la manejan</i>	134
20.	<i>Debe afinarse además</i>	135

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Jefe

Profesor JULIO CAILLET-BOIS

Secretaria técnica

Profesora ANA INÉS MANZO

Instituto de Literaturas Modernas: Director, Profesor BRUNO L. B. CARPINETTI.

Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana: Director, Profesor JUAN CARLOS GHIANO.

PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO

Boletín de Investigaciones Literarias

N^{os.} 1 a 7

Monografías y Tesis

Tomo I: ALMA NOVELLA MARANI, *La poesía de Giovanni Pascoli.*

Tomo II: LIDIA N. G. DE AMARILLA, *El ensayo literario contemporáneo.*

Tomo III: JULIO CAILLET-BOIS, *La novela rural de Benito Lynch;*
ALBERTINA SONOL, *Bibliografía de Benito Lynch.*

Tomo IV: ÁNGEL HÉCTOR AZEVES, *La elaboración literaria del "Martín Fierro".*

Textos bilingües

Tomo I: FRANZ GRILLPARZER, *Medea.* (Versión española, prólogo y notas de Ilse T. M. de Brugger.)

ESTE LIBRO SE TERMINÓ
DE IMPRIMIR EL DÍA 15 DE
DICIEMBRE DEL AÑO MIL
NOVECIENTOS SESENTA,
EN LA IMPRENTA LÓPEZ,
PERÚ 666, BUENOS AIRES,
REPÚBLICA ARGENTINA.

