

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

***EL JUICIO DE UN SIGLO SOBRE EL "MARTÍN FIERRO"(\*) (602)(Continuación de nota)***

ANTONIO PAGÉS LARRAYA

Agradezco mucho al señor presidente del Colegio de Escribanos la versión tan generosa de mi mismo que ustedes acaban de escuchar y que me ha anticipado al mismo tiempo en algunas de las observaciones que voy a hacer esta tarde. Las conferencias tienen siempre algo extrañamente ceremonial y teatral que sobrecoge, y yo me siento hoy un poco como el pobre Martín Fierro cuando empieza a cantar, siento que la lengua se me añuda y se me turba la vista, teniendo que mirar a más de cien años de escritos y de trabajos que se han venido eslabonando en este siglo que nos separa de la edición original del Martín Fierro. Siento un poco de estupor ante la tarea que acepté, impulsado en parte por el instinto novelesco de mi querido amigo Blanco Amor, a quien considero en gran medida responsable de que yo esté esta tarde ante ustedes.

Lo menos fuerte que la realidad le ofrece al hombre, esa materia leve, casi aérea, que es la palabra, acaba por ser en definitiva lo más duro, lo más tente, lo más perdurable. El arqueólogo encuentra piedras, utensilios, herramientas de otra edad, y el crítico se encuentra de pronto con algo viviente y cálido, que se parece al bronce por su duración - como lo creía Horacio - y que es al mismo tiempo tan leve como el aire mismo, tan difícil de abarcar como el viento. La palabra recobra su condición inicial y el texto se revierte, se convierte en otra cosa, y vuelan sobre él las palabras, recobrando constantemente en la obra su silencio inicial.

Lo que Mallarmé dijo alguna vez del poeta mismo, que la eternidad lo convierte en sí mismo, puede aplicarse también al libro. Y acaso son estos cien años, tan azarosos, tan erizados de controversia, que han sucedido a la primera edición del Martín Fierro, los que reconvierten a su texto en lo que él es, los que devuelven a Hernández su verdadera fisonomía. El propósito mío sería reconstruir primero la atmósfera que rodeó a la aparición de ese breve folleto que se llamó El Gaucho Martín Fierro, que pasó entre la gente que lo leyó, entre los críticos de la ciudad de Buenos Aires, como veía el propio Hernández a esa extraña criatura; y luego recién internarnos en la aventura del libro a través del tiempo.

Buenos Aires era entonces una pequeña aldea, el país no sobrepasaba los dos millones de habitantes, la actividad editorial era poco intensa, y a nadie le llamó la atención la aparición de este folleto, en papel también muy leve, muy aéreo. He tenido estos días en las manos las primeras ediciones del Martín Fierro y parecen volar, parecen escaparse de los dedos. Debió aparecer a fines del año 1872 o a principios de 1873, supuestamente a principios del 73, todo lo hace pensar así, y la impresión desde luego se terminó en el año 1872. El folleto tiene sólo 65

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

páginas de texto porque estaba acompañado por un escrito de Hernández sobre el camino trasandino. Observar la portada de esa primera impresión del libro ya tiene un carácter radicalmente semiótico, ya indica una cantidad de cosas valaderas sobre el libro. En primer lugar el título: se llama El Gaucho Martín Fierro. El gaucho tiene un apellido que de golpe nos interna en el primer misterio de la obra. Martín Fierro es el único personaje que aparece con nombre y apellido. Todos los demás son apodos: Picardía la Bruja Barullo, Vizcacha; apodos de personajes principales o de otros personajes que a los lectores superficiales del texto se les pierden. Aparece una alusión humorística a un Ministro de Guerra, Gainza, sin su nombre; pero el único personaje con nombre y apellido es Martín Fierro. Sobre el tema de este nombre hay toda una secuencia crítica que desde luego no voy a revisar esta noche. Hoy está perfectamente establecido que existieron dos Martín Fierro de carne y hueso: uno soldado de Artigas y otro de los ejércitos del Sur en la lucha contra el indio. Esto está perfecta y documentalmente demostrado. Pero esto no agrega absolutamente nada a la invención que el propio Hernández hizo con ese nombre. Ese nombre se interna significativamente en todas las connotaciones que la palabra Fierro sugiere: la dureza, el cuchillo. "Yo abriré con mi cuchillo el camino pa' seguir", dice Martín Fierro.

En segundo lugar, la casa impresora es nada menos que La Pampa. Eso también sugiere mucho, porque así como el gaucho fue engendrado por la matriz de la pampa, el primer ejemplar de Martín Fierro salió también de la matriz de la imprenta La Pampa. También se anuncia el precio del ejemplar que es de 10 pesos, y finalmente, el texto está acompañado por algunas reproducciones y algunos acápites que Hernández introduce, y que con muy mal criterio crítico, aun en las más cuidadosas ediciones, han sido suprimidos. Esos elementos son, en primer lugar, un discurso de Nicasio Oroño sobre el tema de las levas, sobre la condición misérrima del gaucho; discurso que alcanza un gran significado como introducción a lo que Hernández quiere hacer, al propósito que lo lleva a escribir el Martín Fierro. Se reproduce también un párrafo de un artículo de La Nación del 14 de noviembre de 1872, dato útil este último para sostener la tesis de que el libro no circuló sino a principios de 1873. Y sigue a esto un fragmento de un libro de Magariños Cervantes, el poeta uruguayo. En ese fragmento se dibuja la silueta del payador, poetizado según los usos del romanticismo rioplatense, y con un lenguaje ajustado a las normas del hablar urbano. Es decir, un tipo de poetización distinto al que Hernández va a utilizar en su poema. Sin embargo sorprende, siguiendo la ilación natural de la lectura del poema, cómo el texto de Magariños Cervantes de pronto nos ubica en el ámbito del canto, nos sitúa en ese clima mágico del Preludio; y resulta más fácil entender ese aquí sorprendente que aunque reproduce formas tradicionales de la poesía, logra una nueva acentuación en Hernández, puesto que después él aclara a qué pertenece ese aquí.

Si fuéramos a utilizar un lenguaje pedante diríamos que este aquí es una

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

suerte de anáfora. Es decir, aquí, ¿qué es aquí? ¿Aquí es donde el poeta está cantando, o es aquí y ahora, o es aquí y siempre? De pronto el aquí resulta más fácil, más perceptible, si se lee el texto citado. Hay otro elemento fundamental en esta primera edición, y es una carta a José Zoilo Miguens. Curiosamente, en la erudita edición de Martín Fierro de 1925, Eleuterio Tiscornia suprimió esta carta, como suprimió también los acápites anteriores. En ediciones posteriores, con inteligente autocritica, Eleuterio Tiscornia midió la importancia que tenía ese texto y cómo aclaraba súbitamente el problema de si Hernández tuvo o no tuvo conciencia de su obra. Evidentemente, tanto ese documento como un epílogo, es decir, una carta a los editores de la edición de 1874, y el prólogo de La Vuelta de Martín Fierro, de 1879, sirven para probar de una manera indubitable que Hernández tuvo perfecta conciencia de lo que estaba escribiendo, de la extraña cría que había engendrado; y tuvo conciencia de ello en todos los niveles en que ese texto aparece.

Desde el punto de vista lingüístico, opta por plegarse al lenguaje de los gauchos, por seguir una lengua que entonces no estaba confinada solamente al habla rural sino que también se extendía al habla urbana. Desde luego que Hernández no tiene en cuenta una especie de patrón ideal lingüístico que se llame "lo gauchesco" para ajustar a él en más o en menos su texto. De ahí que cuando tiene que optar en el poema, él siempre opta por lo más artístico, por lo que conviene para ese objeto nuevo que él está creando y que es el objeto poético. La falta de percepción histórica sobre el ambiente lingüístico en que Hernández vivió a través de su peregrinación por nuestras cuatro provincias litorales y a través de su vida - que fue cumplida más en el campo que en la ciudad - . . . cuando Martín Fierro dice: "Yo que en el campo he nacido", es Hernández el que está hablando sin duda alguna, esa falta de percepción del aura lingüística que rodea a Hernández, y el alejamiento de las propias declaraciones del poeta, han traído como consecuencia un campo de duda o de controversia que aparece totalmente esclarecido para quien se acerca con inocencia a las declaraciones del propio Hernández.

Desde ese tema tan controvertido que es el uso del lenguaje poético hasta el designio, sin duda, radicalmente social y político de su canto, la crítica posterior puede haber impostado voces nuevas o puede haber sutilizado y aclarado muchos puntos de vista, pero el propio Hernández proporciona el primer cimiento sólido del análisis. Por otra parte, el poema mismo incluye una poética, una poética más profunda y más diversificada de lo que en principio pudiera parecer. Si por ventura o por desventura - pienso que por desventura - desapareciese todo aquello que rodea críticamente al Martín Fierro y quedase el texto desnudo, librado a si mismo, sería posible reconstruir perfectamente bien lo que Hernández entendía por poesía. Hernández entendía por poesía, y está dicho con claridad en el Martín Fierro, una especie de inflexión, de punto de confluencia de dos actitudes fundamentales del hombre: por un lado, la expresión profunda de su ser, de su misterio, de su esperanza, el

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

sentimiento; y por otro lado el fundamento o la opinión. Alguna dirección crítica ha tendido a fundarse solamente en ese primer aspecto, en el del sentimiento, y ha explorado los matices autobiográficos o personales, o la dimensión lírica del poema. Otra crítica ha puesto el acento fundamentalmente en el cantar opinando: "porque yo canto opinando que es mi modo de cantar". Es resueltamente en uno de los consejos finales a los hijos donde Martín Fierro sintetiza estos dos aspectos: el cantar con sentimiento y el cantar en cosas de fundamento. Antes ha hecho referencias a uno y otro aspecto.

Es bien claro también que Hernández percibe dos tipos de auditorio: por un lado, el auditorio de los gauchos, de los oyentes del campo, de los hombres que habían padecido circunstancias idénticas o parecidas a las de su personaje. A ellos les llega esa especie de memoria de un tiempo perdido de nuestro país, a ellos les infunde un sentido de su propia tragedia, que es al mismo tiempo infundirles un sentido de su propia vida.

En el poema se observa además constantemente esta doble dirección del canto del poeta. Cuando Martín Fierro dice al final que la gente lo tiene por un bandido, se está refiriendo desde luego no al gauchaje sino al hombre de la ciudad. Cuando Picardía se reconvierte, con bastante inautenticidad psicológica, a la moralidad al uso del 80 después que se sabe hijo de Cruz, dice que Cruz había luchado por defender a un valiente, y esa era la versión del gauchaje sobre Martín Fierro; no que era un bandido sino que era un valiente. De modo que en una circunstancia y en otra el hablante poético se está dirigiendo también a públicos también distintos. Hoy, desde luego, somos uno solo los que escuchamos a Hernández; no podemos establecer una división tan tajante. Pero en el contexto del 80, para un hombre que no había viajado a París, que no había ido a la Universidad, que no vivió inscripto en ninguna de las instituciones literarias de su época, ni en las revistas literarias, ni en las capillas, y que no respondía a ninguno de los patrones culturales de su época, todo eso tenía resonancias distintas. Por un lado, era un desafío, acaso sutilmente veteado de resentimiento; por otro, la percepción clara de la grandeza del canto que estaba gestando.

Hay, pues, una poética del poema y hay también un primer eco en el periodismo de Buenos Aires, un eco muy pobre. En primer lugar los avisos, supuestamente escritos por el propio Hernández, que interesan porque hablan del precio, destacan el poco valor económico que tiene la publicación; y en segundo lugar porque llaman al texto "poesía gauchesca". Me han llamado sobremanera la atención estos avisos porque tienen también un valor que hoy la crítica, tan teñida de semiología, acaso ha exagerado; esa atmósfera de época que rodea al libro y que preocupa tanto a algunos de los críticos estructuralistas. Me han llamado la atención estos avisos porque coinciden un poco con los avisos que se pegaron en las calles de Buenos Aires cuando apareció Don Segundo Sombra. También ahí se subraya el carácter gauchesco y se evidencia el precio barato del ejemplar. Es decir que no está reñida

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

una ambición estética con el anhelo de mayor difusión de un libro. La única crítica de algún interés que suscitó La Ida en forma inmediata en el periodismo fue un artículo de La Pampa del 17 de enero de 1873. Ese artículo es valioso porque refleja el momento de la aparición del poema, las primeras reacciones, el florecimiento más intacto de la opinión sobre el texto. En esa crítica hay algunas cosas que vale la pena subrayar. En primer lugar destaca que es una especie de moralidad para nuestros gobernantes. En segundo lugar destaca que es un texto entretenido, que es la "historia de nuestros gauchos reasumidos", dice. Y además advierte, con perspicacia, que el objeto del poema es "hacer sentir los ecos de la poesía misma en la vida de nuestros pobres hombres de campo".

No fue éste el único eco que el texto suscitó. Sobre él hay una opinión, a mi juicio no suficientemente retomada por la crítica posterior, que parte de las cartas que Hernández recibió. Esas cartas fueron reproducidas muchas veces prologando las diversas ediciones que Hernández cuidó. Y permiten decir muchas cosas sobre las reacciones que el primer Martín Fierro suscitaba. Algunas fueron escritas después de La Ida solamente. Otras fueron escritas después de La Vuelta, y todas tienen un interés crítico de atractiva importancia para ver desde la perspectiva de hoy el Martín Fierro. La más conocida de esas cartas es la de Bartolomé Mitre, a la que se ha hecho alusión muchas veces por parte de la crítica. Hernández empezó con un gesto de cordialidad: le mandó a Mitre un ejemplar de la edición de La Vuelta, ejemplar que se guarda en la Institución Mitre y en el cual se puede leer una dedicatoria sincera en la que se hace alusión a los 25 años que Hernández militó frente a Mitre en la política argentina. Le dice que pocos pueden decir lo mismo y que pocos también pueden saltar sobre ese recuerdo para enviarle un libro pidiéndole que lo acoja en su biblioteca. Mitre acusa el golpe de Hernández y le manifiesta que esas separaciones no tienen significado en la república platónica de las letras. Hay ahí una primera disidencia, puesto que para Hernández no había separación, no había ninguna ruptura entre la palabra política y la palabra poética. En cambio, Mitre establece una suerte de limitación. Por otra parte, hay muchos aciertos en la carta de Mitre. En primer lugar, ubica a Hernández perfectamente en la serie de los gauchescos y establece la relación entre Hernández e Hidalgo.

En segundo lugar, Mitre es el primero que llama la atención sobre la tristeza del poema, sobre su amargura, "precipitada amargura", dice. Y también sobre el realismo del poema. Usa inteligentemente incluso la palabra naturalismo para aludir a la crudeza de algunas escenas.

Fue Miguel Cané, sin embargo, que no había conocido a Hernández ni sabía de su vida, puesto que se pregunta por ella en la carta, quien acierta a penetrar más hondamente en el poema. Acudiendo a la imagen romántica del poeta como un pelícano que devora sus propias entrañas, cree ver en la vida de Hernández, como efectivamente ocurrió, la impronta de un gran dolor, de una gran experiencia política y personal, y

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

le dice que presume que tal vez ha dejado en el camino no la lana, como el cordero, sino las entrañas, como el pelícano. Por otra parte, también advierte cuál es la intención profunda de Hernández; que no es hacer reír a los puebleros, como Estanislao del Campo o Ascasubi, sino presentarles de una manera viva y dramática una realidad de la que acaso no habían tomado conciencia. Además señala cómo eso coincide con la humildad de la forma elegida.

Hay dos cartas farragosas y glosadoras del texto de un crítico uruguayo, José María Torres, que sin embargo tienen también su interés porque analizan un aspecto que más tarde sería controvertido en el texto: su carácter novelesco. Este crítico ingenuo, que se limita a reproducir largos cantos del Martín Fierro, con una técnica de glosa que más tarde sería aplicada por otros autores, desde luego que mucho más inteligentemente como es el caso de Lugones y otros críticos que reproducen en abundancia el texto de Hernández y lo comentan; este crítico establece una diferencia entre la novela francesa de la época - la novena con argumento, con intriga - y el texto de Fenimore Cooper, que tanto se discutió en Hispanoamérica y que tanto influyó sobre el texto de Facundo, por lo menos en los aspectos costumbristas. En esto hay un gran acierto, porque Hernández se aparta en dos aspectos esenciales de la novelística y de la literatura romántica de su época. Uno de esos aspectos es su versión de la naturaleza. La versión de la naturaleza de Hernández es objetiva, no está teñida de sentimentalismo. En segundo lugar, la ausencia del elemento sentimental: la relación entre hombre y mujer está presentada de una manera cruda, verídica, sin ningún margen de idealización. Es decir, todo lo contrario de lo que sucede en Amalia, en Un Lugar en La Pampa, de Estrada, y en la novelística contemporánea del poema. En la carta de Pelliza, otra de las cartas que rodean a esta primera edición del texto, hay un acierto fundamentalísimo que sorprende también que no haya sido retomado por la crítica posterior. Ese acierto se refiere a las estrofas del Martín Fierro, a lo que Pelliza llama sexteto, aunque yo preferiría seguir hablando de sextina ya que me parece que el término es más técnico. Con una gran inteligencia crítica, Pelliza, que después se distrae en una larga evocación sobre la situación del gaucho con referencias de tipo político más o menos contemporáneas, acierta a ver que en esto hay una intención de Hernández. Evidentemente Tomás Navarro, después de constantes exámenes y reexámenes eruditos de la estrofa de Hernández, acaba por llamarla la estrofa hernandiana.

Si el texto de Hernández vive es porque ha sido capaz de este tipo de intenciones. Además le conviene a Hernández para el ritmo de su poema una estrofa que no se alargue monótonamente en la décima - Unamuno hablaba siempre de décimas - ni se acorte en extremo al punto de ser una cuarteta.

En otras críticas hay también muchos aciertos, los hay en la de Saldías, por ejemplo. En su carta, reproducida más tarde en el libro Civilia, de Saldías, él alude al misterio del Sur argentino. Hernández nunca habla

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

del Sur. Hernández usa anáforas siempre muy bien calculadas, usa el ahí, el aquí, los gestos, las indicaciones, con una gran fluidez; pero se reserva una sola voz para ese misterioso Sur y es allá, ese allá que se abre con esas dos vocales adquiere una resonancia misteriosa en el poema. De algo vale la pena el frecuentarlo porque de golpe uno descubre estas coincidencias entre el uso poético y el significado. Es ese Sur misterioso al que Saldías alude, interponiendo desde luego reflexiones concordantes con la tendencia federal en la que tanto Saldías como Hernández militaban en la época, aunque discrepan en la apreciación del gobierno de Rosas, desfavorable la apreciación de Hernández y favorable la de Saldías. Pero lo que sorprende en Saldías es el tono, un tono polémico y poético a la vez, que reaparece posteriormente en los mejores documentos críticos sobre el poema.

En José Tomás Guido, amigo de Hernández, hay también una resonancia muy personal y un acierto crítico en la medida en que destaca el carácter elegíaco del poema; carácter elegíaco que es evidente sobre todo en la diáspora final, cuando Martín Fierro, sus hijos y el hijo de Cruz se dispersan hacia los cuatro vientos. Por otra parte, observa que la tristeza del gaucho no es la consecuencia solamente de la situación social al que ha sido relegado, sino también consecuencia de otros factores, entre ellos el desierto, la acongojante soledad del hombre en esa naturaleza que no ofrece puntos de referencia.

Hay otra crítica sutil e inteligente que es la de Juana Manuela Gorriti. A partir de una observación de ésta Carlos Alberto Leumann extrae consecuencias que fundamentan su actitud filológica de signo antiespañolista. Juana Manuela Gorriti refiere que le prestó un ejemplar del poema a un literato limeño y le preguntó si lo había entendido. El manifestó que sí, entonces la escritora argentina le preguntó qué quería decir el momento del poema cuando Martín Fierro relata que con Cruz hicieron como un bendito con dos pieles de bagual. El limeño le contesta inmediatamente que lo que sucede allí es que construyeron ese toldo, esa choza provisoria, rápidamente, como un bagual. Y Juana Manuela Gorriti le dice que no, que lo que quería significar el poema era que habían hecho como se hace en el rezo del bendito. tocando levemente la punta de los dedos y formando plásticamente la misma forma que la choza improvisada del gaucho. Desde luego que esa afirmación de Juana Manuela Gorriti es útil porque hay una dimensión última del poema de un sabor y de un matiz tan americano que sólo es perceptible para el que se adentra en ese misterio semántico del poema, sin que por esto se altere de ninguna manera su resonancia universal.

¿Cuál fue, además de estas cartas que con tanta prisa he tenido que rescatar en sus fragmentos más alusivos, la crítica importante de la época? ¿Cuál fue la resonancia del poema en la crítica literaria de signo europeizante, en las páginas cultas del 80? La primera crítica extensa sobre el poema apareció en el Anuario Bibliográfico de los hermanos Navarro Viola. Está llena de interés esta crítica y a mi juicio no ha sido revisada con las consecuencias que pueden de ella extraerse. El Anuario

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

Bibliográfico destaca la popularidad del poema, el hecho de que haya alcanzado tantas ediciones y lo marea con un fuerte desdén estético. Dice que es una epopeya de crímenes puesto en relieve sin ninguna fuerza poética. Aparece por primera vez la idea de que el Martín Fierro es una epopeya, claro que una epopeya al revés, una epopeya de crímenes puestos cuidadosamente en relieve. A partir de esta crítica del Anuario Bibliográfico puede reconstruirse una larga secuencia crítica en la cual con más o menos discreción, con mayor o menor inteligencia, aparece o reaparece la misma idea. Muchas veces Borges, cuando insiste en el personaje del poema como un cuchillero, piensa únicamente en los dos cantos de La Ida - en el primero y en el séptimo - en los cuales Martín Fierro, después de haber provocado a la esposa del Negro, mata al Negro mismo, y en el canto octavo, en el cual mata a este guapo provocador que lo bromea.

No se pueden aislar de todo el poema estos cantos. Además estos cantos tienen una explicación psicológica muy hábilmente trazada por Hernández. Martín Fierro ha vuelto a su hogar para empezar una vida nueva - lo dice expresamente en el poema - y se encuentra con sus hijos dispersos, con el rancho convertido en una tapera, y se reconvierte psicológicamente de manso en gaucho malo, jura ser más malo que una fiera. Y es en esa dimensión estremecida donde hay que juzgar esas dos muertes. No se las puede desanudar del desarrollo total del poema. Y he aquí también otro momento genial de Hernández, porque en vez de idealizar épicamente o patrióticamente al personaje lo asume en su crudo contexto vital.

También a partir de estos dos cantos surge la tesis de Alfonso Carrizo, según la cual el Martín Fierro no sería sino la continuación de los cantores matonescos de la poesía española. Evidentemente esa tesis es inconsistente porque si se revisan los cantares citados se encuentra un solo punto de coincidencia con el Martín Fierro: que efectivamente hay muertes y que los que matan son guapos, pero son guapos que se complacen en sus asesinatos, que reinciden constantemente, que los realizan de una manera casi festiva, como si fuera una vocación o una profesión y que no alcanzan a dar a sus vidas otra dimensión que la del crimen mismo. Hacer una reducción al absurdo del poema de Martín Fierro basándose en el desglosamiento de aspectos parciales del mismo es una de las mejores maneras de no leerlo.

¿Cuándo se produce el primer salto crítico de importancia en la interpretación del Martín Fierro? Sobre esto, desde luego, habría que extraer innumerables conclusiones pero empecemos por fijar los hechos. Un joven de 29 años, español, que ya entonces se ha manifestado por algunos actos de su vicia o algunas expresiones de su inteligencia pero que todavía no ha alcanzado ninguna difusión en los círculos intelectuales de Madrid, un joven llamado Miguel de Unamuno, recibe de un corresponsal vasco como él y residente en Buenos Aires ejemplares de literatura popular: las novelas de Gutiérrez, un folleto que se llama Martín Fierro, precedido por elogios desmesurados, tan desmesurados



**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

como las críticas negativas que se le hacen. Empieza a leer el poema y de pronto se siente estremecido, siente que ese texto, venido de la América lejana, curiosamente del último punto de la aventura española en América, remueve en él las fibras más profundas de su ser de español y de su ser de poeta. Lo conmueve hasta tal punto que el ensayo de Unamuno - publicado en la Revista Española en el año 1894 - debe ser leído por lo menos en tres direcciones: en una dirección lírica que expresa el estado emocional de Unamuno en ese instante; luego en el contexto español de su época, y finalmente en el contexto argentino, en lo que vale en el proceso de la crítica de Hernández. Él declara una y otra vez su enajenación, dice que ha leído fuera de sí al poema, el poema lo ha puesto fuera de sí. Es decir, lee como Platón recomendaba que debía leerse, lee en estado de locura. Acepta y rechaza en el Martín Fierro no lo que es explícito, lo que hace a su secuencia exterior, sino a esta estremecida policemia del texto que inventa su lector, como ocurre con toda gran obra. Llega a decir que Hernández es el primer poeta de la lengua castellana, y acaso esto sea una exageración. Pasa el tiempo, ya ha aparecido El Payador, han aparecido Los Gauchescos de Ricardo Rojas, y en 1919 Unamuno le escribe una carta a Rojas y se queja de la hostilidad subterránea, porque con Martín Fierro ha ocurrido muchas veces una paradoja bastante perceptible, que se lo ha celebrado en la medida en que es una epopeya vacua, que se lo ha negado en la medida en que es un texto comprometedor sobre la realidad del país, o que se lo ha escamoteado de distintas maneras. A veces la erudición misma ha sido una forma de escamotearlo. Dice Unamuno: "Llevo veinticinco años hablándoles a mis compatriotas y a los suyos de Martín Fierro y todavía siento que nadie me ha hecho caso".

El asume la defensa del texto de Hernández y su interpretación como una suerte de ministerio, y esa palabra, ministerio, la usa él mismo. Hay mucho de acierto en la crítica de Unamuno y hay mucho también de error. Él subraya el telurismo del poema, un poco a la manera de Lawrence en La Literatura Clásica Americana, exagera la impronta romántica, aunque le da un timbre más agudo, en la medida en que cierne la impronta romántica en una inmediata y acuciosa lectura de Hegel. Sabemos por recientes investigaciones, que, a los 16 años, Unamuno, enamorado del pensamiento de Hegel, aprende alemán leyendo a Hegel y redacta ya tan precozmente un ensayo sobre Hegel. Él ve la dimensión social del poema, dimensión social jugada no sólo en el contexto de la realidad argentina, sino también en la medida en que esta división entre hijos y entenados, entre parias y explotadores, puede servir como una tabla de enjuiciamiento para el sistema capitalista. En este momento, en 1894, Unamuno también ha asumido una posición muy militante, ha adherido francamente a algunos principios del marxismo que luego abandona. Sin un gran equipo erudito, tiene una visión de las proyecciones lingüísticas del poema. A él le conmueve ver que se escuchan en las coplas del cantar indiano voces y decires que él ha escuchado en su propia patria, algo que constituye arquetípicamente al

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

área común de la lengua. Declara preferencias que son inteligentes, la preferencia por La Ida, y enjuicia el excesivo didactísimo de La Vuelta. Dice que no a lo epopéyico del texto en la medida en que se lo interpreta como vecino a la tragedia griega, pero dice que sí a lo epopéyico del Martín Fierro en la medida en que tiene una conexión con los romances o con el cantar del Cid.

A seis años de la muerte de Hernández podemos decir que Unamuno cierra el circuito del malentendido e inaugura una nueva época en la crítica del poema.

En el año 1897 un profesor de habla inglesa, Frederick Man Page, presenta a la Universidad de Heidelberg una tesis universitaria que se llama Los Payadores Gauchos, el descendiente de los juglares de la vieja España en el Plata. Esa tesis, escrita en inglés, no suficientemente estudiada por la crítica posterior, aunque Tiscornia hace un uso bastante abundante y no suficientemente explicitado muchas veces de la misma, inicia un ciclo de trabajos universitarios, eruditos, que se cierra con el libro más inteligente escrito sobre el Martín Fierro, especialmente sobre los aspectos poéticos del mismo, que es el de un ex profesor de la Universidad de Princeton, John Hugues. Curiosamente dos hombres de Princeton se enamoraron de la realidad argentina. Uno de ellos, Bunkle, escribió la biografía acaso más seria de Sarmiento, por lo menos en lo que hace a la etapa última de la vida de Sarmiento. Extrañamente, también de Princeton sale este libro, que es sin duda el aporte más valioso de la crítica extranjera. Encontramos así un vínculo entre la tesis de Page, de 1897, y este último libro erudito. Entre uno y otro hay un cúmulo enorme de publicaciones, cuantitativamente abrumador, cualitativamente menos valioso.

¿Cuándo dentro del seno de la cultura argentina se rompe el círculo equívoco que rodeaba al texto? ¿Cuándo aparece por primera vez en grandes voces de nuestro país un explícito reconocimiento del texto de Hernández? Es en 1913, cuando Lugones expone sus ideas en las lecturas del teatro Odeón, recogidas posteriormente en 1916, en El Payador; y es en 1917 cuando Ricardo Rojas comenta los gauchescos. Estos dos textos deberían ser desde luego examinados en otras conferencias como ésta. Me permitiré sólo rescatar lo que hay en ellos de más vibrante, de mayor interés. En los dos hay una especie de disidencia liberadora y en los dos también hay una suerte de trampolín que nos puede servir para saltar a las interpretaciones modernas del texto.

Lugones se interna en la poesía, en el canto gaucheseo, en la lengua de los gauchos, y acierta muchas veces en todo eso. Su obra es una especie de discurso lírico, con fragmentos bellísimos sobre la vihuela, sobre la pampa, sobre los amores de las criollas, sobre la familia patriarcal, sobre la mujer. Hay en él una serie de contradicciones profundísimas que valdría la pena examinar detenidamente. La contradicción fundamental es la que enfrenta a Lugones con el propio gaucho. Por un lado lo admira, lo canta, lo celebra; por otro, lo define con

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

un criterio racista como una especie de subraza, como una especie de prolongación del indio. Cuando lo exalta justifica la existencia de un cantar épico en torno al gaucho. Cuando lo deprime, y lo llama una subraza, justifica su abolición como criatura humana, como ser social. En un segundo plano se refleja también su actitud frente a la oligarquía. Por un lado exalta románticamente la vida del estanciero del 80, esa especie de participación en la vida culta de Buenos Aires, poder saltar desde la doma de un caballo a una función de ópera en el Colón. Lugones tiene bastante razón al interpretar esta especie de flexibilidad del espíritu argentino. Pero por otro lado se enfrenta con el crudo hecho de la desaparición del gaucho, lo que fue por lo menos en la menos grave de las circunstancias - un error histórico. A partir de estas oscilaciones básicas, a partir de esta ambigüedad esencial, se prolongan las ambigüedades en el texto. Y para Lugones, el Martín Fierro es epopeya donde menos lo es, en su referencia a la epopeya griega, a esa especie de patrón arquetípico legislado por Aristóteles. Dos ejemplos: dice él que la epopeya subraya el papel de la mujer, Andrómaca o Penélope, y ese papel no aparece en ningún momento en el Martín Fierro. Cruz es engañado por su mujer. Martín Fierro también es casi abandonado por la suya. El único amor juvenil de los hijos es el del hijo segundo y es una bruja... perdón, es una vieja, es una viuda, y tiene que pedir ayuda a los adivinos y hasta un fraile para que lo desembarquen de ese amor que él siente como maldito. Es decir que esa dimensión amorosa y familiar, tradicional en las epopeyas, no aparece aquí. Y así, cada una de las puntualizaciones que va trazando Lugones sobre el carácter de la epopeya clásica no coincide con el poema mismo. Y cuando él quiere interpretarlo, acude a toda suerte de argucias para legitimar o pasar por el cedazo de la moralidad de la ciudad, de la moralidad que mareaba la cultura argentina del 80, la moralidad propia del gaucho que era otra, felizmente abarcada con un fuerte realismo por el poema.

Por otra parte El Payador, leído hoy, se ofrece como una autobiografía del propio Lugones, que acude a evocaciones, algunas de ellas bellísimas, como la de ese Serapio Suárez recitador del Martín Fierro, que alude al mundo de su madre, al mundo de su padre, a la guerra. Subraya en ese texto el furioso anticatolicismo, lo traduce en páginas y páginas de observaciones sobre el papel negativo del cristianismo en la historia; posición que desde luego revisa Lugones posteriormente. Poco a poco va elaborando el texto y el final de El Payador se vuelve la glosa más lúcida del poema, más o menos en el aire o en el temple que en prosa es La Vida de Quijote y Sancho, de Unamuno.

Es el caso de Ricardo Rojas, autodidacto y que soportó como el propio Lugones los embates de la crítica académica. El libro de Lugones fue recibido con antipatía y hasta con burlas. En el aula magna de la Facultad de Filosofía y Letras, al inaugurarse en 1914 los cursos, Juan Agustín García hizo escarnio del texto de Lugones sobre El Payador y burlas menos explícitas sobre Los Gauchescos de Rojas, que por

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

entonces sólo se conocía en algunas conferencias de la recién fundada Cátedra de Literatura Argentina. Se trataba de la misma desconfianza que puso de manifiesto el egregio poeta Rafael Obligado cuando después de cederle la palabra a Ricardo Rojas felicitándolo le dijo: "¿Cómo va a hacer usted para ofrecer un guiso de liebre sin liebre?" aludiendo a esa cátedra de literatura argentina. La misma falta de confianza en la existencia de una literatura global en nuestro país se extendía al texto particular de Martín Fierro. Los porteños y la crítica oficial de la época de Ricardo Rojas y de Lugones no creían en el valor del texto. Y eso se ve con claridad en las reacciones críticas que suscitan una y otra obra. Rojas está apegado al método de Brunetier, ve genéticamente el poema y lo sitúa en el contexto de toda la evolución de Los Gauchescos, de la literatura anterior y de la literatura posterior. La crítica de Ricardo Rojas está rodeada de infinitos aciertos, como está rodeada también la de Lugones. Cuando revisamos el pensamiento de estos hombres lo tenemos que hacer desde una revisión, desde una altura, y no cubrir nuestras propias deficiencias negando o contradiciendo los evidentes errores que desde la perspectiva de entonces pudieron haber cometido. Son obras llenas de fe en el espíritu argentino, de veracidad, de autenticidad erudita, de búsqueda inquieta, llenas de fervor por el texto mismo, que constituyen un verdadero desafío a los modos más ostensibles de la inteligencia argentina de su época. En el caso de Lugones como en el de Rojas sólo les tocó en vida soportar la crítica expresa o solapada de quienes, escudándose en un pequeño error de quienes prácticamente habían fundado el análisis del texto, escondían todo lo que de asimilación o de directo plagio tenían sus escritos. En alguna medida me ha sido posible ser testigo de ese tipo de amarguras, y si algún valor puede tener esta conferencia es dar testimonio de ellas: puesto que era muy frecuente observar cómo encabalgados en un fácil ensayismo denunciatorio o no se usurpaba o se contradecía el pensamiento de estos grandes. Es curioso que una lectura de hoy de estos textos sirva para acudir a puntos de partida útiles aun para los exámenes más de moda, por ejemplo, los que aplican la metodología estructuralista no siempre sabiendo bien de qué se trata. El caso de Rojas es bien evidente. El percibe con gran claridad que la estructura del poema no está dominada por la dialéctica de La Ida y de La Vuelta. Martín Fierro vuelve dos veces: una vez vuelve a su hogar y lo encuentra destrozado, y otra vez vuelve de la toltería. Y una vuelta y otra están cargadas de significaciones distintas.

Esta arquitectura ternaria, acaso porque Hernández y Rojas tuvieron aficiones esotéricas, es perfectamente percibida por Rojas. Y Lugones anteriormente, también en este campo de la estructura advierte la asimetría del poema. No se podrá ser honesto en cualquier investigación actual si no se reconoce, pagando un tributo justo al historicismo, que ahí está el punto de partida. Ambos perciben también el veteo de la picaresca que muestra la obra, desde luego que insertándolos en un punto de coincidencia que es la interpretación épica del poema.

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

Es en 1930, y en el contexto histórico - social muy especial de ese momento, cuando surge por primera vez una amplia documentación sobre la vida política de Hernández y su dimensión sociológica. Es a través de una publicación hecha por los estudiantes de la Universidad de La Plata, muchos de ellos marcados culturalmente por el yrigoyenismo y muchos de ellos también observando el terrible hiato que significaba en nuestro país el acontecimiento del 30, esa fractura de la fluidez, de la fluencia cultural e histórica del país, y esa ruptura abismal que se establece en nuestra dimensión cultural. En 1932 aparece el primero de los trabajos de Borges, punto inicial de una serie de trabajos suyos en los que el mismo no acaba de convencerse de la belleza del texto de Hernández. Con insistencia realmente plausible en el error, Borges prolonga uno de los equívocos fundamentales de Lugones que pensó que el poema era un poema a pesar suyo. Con las cartas del propio Hernández que hemos evocado, con la marca de autor que el poema tiene, sería suficiente para argumentar en contrario. Hernández va tomando conciencia a medida que escribe el poema y la toma con plenitud en el final de La Vuelta, se hace consciente de la grandeza de su poema. Incluso sabe perfectamente dónde el poema va a quedar, no dice sólo que el poema va a vivir, sino que dice: "más que las cosas que tratan, mas que lo que ellos relatan, mis cantos han de durar". Esto en la medida en que el poema vale no sólo como una referencia directa o crítica a la realidad argentina, sino también en una misteriosa dimensión poética donde todos los valores de la cultura, de la vida, de la historia y de la sociedad argentina se reconvierten de manera incesante. Mucha crítica ha asistido atónita a esa perspectiva. No ha acabado nunca de convencerse de la dimensión estética del Martín Fierro, aunque una página poco conocida de Borges, la página que precede a la edición facsimilar de 1962, indica el camino de una feliz aceptación del misterio y la grandeza del poema.

En 1945, un escritor, novelista y crítico argentino que merece ser más recordado de lo que lo es, Carlos Alberto Leumann, inicia una filología de temple americanista. Evidentemente es muy meritorio el trabajo de Tiscornia que se concreta en la edición de 1925 y en ese libro La Lengua del Martín Fierro, hoy totalmente caduco desde el punto de vista científico. Es mucho el esfuerzo que demandó a Tiscornia documentar la precedencia de voces del Martín Fierro. A veces sorprende, leyendo un texto de Cervantes, encontrar la palabra rancho, o la palabra añudo. El lleva esa sorpresa, ya ampliamente documentada por Ricardo Rojas, a límites últimos de escrúpulos filológico. Pero hace una reducción al absurdo. Remontarse a esa reconstrucción hispánica de los antecedentes del poema es tan erróneo como lo que sería legítimo, es decir, ir a los orígenes últimos, semánticos, de cada palabra, con lo cual reduciríamos a todo texto valioso a una especie de protoliteratura sin ningún significado estético. Exagera los límites de la procedencia hispánica de las voces del Martín Fierro e incluso parte de un error básico, que es la reconstrucción de una especie de gauchesco ideal, con

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**

el cual Hernández disiente o asiente. En ese sentido la broma de Borges sigue siendo eficiente: no tenemos dialécticos pero padecemos institutos de dialectología.

Es evidente que hay una hipertrofia cultural que Leumann reduce, acota, aunque también cae a veces en una exageración justificada polémicamente. Lo que importa en Leumann es que ha utilizado el manuscrito de la segunda parte, y a partir de ese manuscrito, de esa torturante muestra gráfica, de ese documento ya físico de lo que fue para Hernández la creación del Martín Fierro, se desmorona de manera total la idea de la creación espontánea, o subconsciente, o del poeta a pesar suyo. Yo creo que esas tesis son una muestra de la vanidad humana que frente a textos como el de Cervantes aparece la tesis del ingenio lego porque parece inconcebible que un hombre cree eso. Y además frente al Martín Fierro el estupor del crítico lo llevaba a justificarse en su humana dimensión creyendo que Hernández había inventado eso con una especie de inspiración divina, ajena totalmente a sus designios voluntarios.

EL manuscrito de La Vuelta, el examen acucioso y también torturado que hace Leumann con precisión de erudito e imaginación de novelista, es uno de los testimonios cálidos de la inteligencia argentina y merece ser considerado.

Cerraré esta revisión con dos libros, el de Carlos Astrada, El Mito Gaucho, y el de Ezequiel Martínez Estrada, Muerte y Transfiguración del Martín Fierro. El testimonio de Astrada está contagiado de una idea del mito muy saturada de la idea clásica, pagana, y muy saturada también de wagnerianismo. Era un momento en que parecía recreado a nivel histórico todo el espíritu de Wagner, y no en sus aspectos más positivos desde el punto de vista histórico. Astrada había bebido desmesuradamente de esa perspectiva histórica y desde luego desfigura un libro que leído hoy sin pasión ofrece campos de aciertos. El texto de Martín Fierro compromete a Martínez Estrada hasta límites que van mucho más allá de su análisis textual. Es curioso como Martínez Estrada lleva a su último punto, a extremos de máxima tensión, la actitud de Lugones, que en alguna medida es la actitud de Rojas. Su libro es un libro biográfico, confesional, parece estar entretejido con su propia musculatura, con su propia sangre. Recuerdo haber asistido a la conferencia que dio Martínez Estrada sobre el Martín Fierro en el hoy Teatro San Martín y observar cómo ese hombre retrocedía y volvía al libro, y se abría hacia dimensiones completamente insólitas buscando aclaraciones que tocan a la índole del argentino, a nuestro ser como nación y como comunidad histórica y al mismo tiempo a los presentimientos de Hernández . .

(El profesor Pagés Larraya agregó algunas otras consideraciones sobre el libro de Martínez Estrada y para terminar señaló que en las últimas décadas se habían multiplicado los trabajos sobre el Martín Fierro y sobre su creador, pero que todavía no era posible abrir juicio sobre su valor por faltarnos la necesaria perspectiva histórica).

**REVISTA DEL NOTARIADO**  
**Colegio de Escribanos de la Capital Federal**