

CLINAMIENTO

AÑO I

MAYO - JUNIO

MONTEVIDEO

2



SUMARIO DEL N.º 1

Georg Simmel: *Kant y Goethe*. — Ida Vitale: *Sonetos*. — I. Vilarino: *Los nocturnos de Parra del Riego*. — Julien Green: *Cristina*. — Victor J. Bacchetta: *Alcance de la crítica del psicologismo en Husserl*. — A. Braghini: *¿Una expedición de Alejandro Magno al Plata?* — Victor J. Bacchetta: *Maestros y discípulos*. — Manuel Arturo Claps: "El mito y el logos", de Emilio Oribe. — Karl Jaspers: *Sobre el desgaste del lenguaje*. — Ola O. Fabre: "El buésped y la melancolía", de Ricardo E. Molinari. — Francisco González Ríos: *Bibliografía Leibniziana*. —

CLINAMEN

REVISTA BIMESTRAL
MAYO - JUNIO DE 1947
AÑO I NÚMERO 2



id facit exiguum clinamen principiorum
Lucrecio

SUMARIO:

Lucrecio: <i>Mondolfo: Clinamen</i>	3
FICCION	
Carlos Drummond de Andrade: <i>Nuestro Tiempo</i>	25
CRITICA LITERARIA	
Angel A. Rama: <i>Sobre la composición de "El gaucho Martín Fierro"</i>	31
CRITICA FILOSOFICA	
Georg Simmel: <i>Kant y Goethe - II -</i>	46
Francisco González Ríos: <i>El problema de la substancia en Leibniz</i>	15
TESTIMONIOS	
León Felipe: <i>El poeta maldito</i>	11
André Malraux: <i>El hombre y la cultura</i>	4
RASTROS DE LECTURAS	
André Gide: <i>Cómo se formó la N. R. F.</i>	57
LATITUD SUR 34°, LONGITUD 58 OESTE	
Víctor J. Bacchetta: <i>Exposición de J. Torres García</i>	59
Manuel A. Claps: <i>Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias</i>	59
Ola O. Fabre: <i>"Poema", por Orfila Bardesio</i>	60
Víctor J. Bacchetta: <i>Tres libros de Luis Gil Salguero</i>	61
Antonio Facal: <i>"La Historia y la Novela", por Carlos M. Rama</i>	62
CINE	
Nitram Rellum: <i>Iván el Terrible</i>	64
OTRAS LATITUDES	
Ida Vitale: <i>"La Estación total", por Juan R. Jiménez</i>	67
Ola O. Fabre: <i>Dos libros de Jean Paul Sartre</i>	68
PLASTICA	
Leandro Castellanos Balparda: <i>Scherzo</i>	carátula
Marc Chagall: <i>Dibujo a tinta china</i>	45

Revista bimestral
Editada por estudiantes de la Facultad
de Humanidades y Ciencias
Montevideo - Uruguay

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Víctor J. Bacchetta
Manuel A. Claps
Ángel A. Rama
Ida Vitale

REDACTOR RESPONSABLE

Ángel A. Rama
Espinillo 1424

Asesoría gráfica e ilustraciones de Jorge Brito

CORRESPONDENCIA Y VALORES A:

"Clinamen", Rondeau 1458 - Montevideo

La responsabilidad de las ideas expuestas
en los artículos firmados incumbe exclu-
sivamente a sus autores

Todos los trabajos incluidos en este número
han sido escritos o traducidos espe-
cialmente para "Clinamen"

Precio del número suelto \$ 0.80. Suscripción anual (6 números) \$ 3.00

Sobre la composición de “El gaucho Martín Fierro”

El año 1894 señala la apertura de un nuevo período en la difusión y la crítica del poema hernandiano, que Rafael Quintana designa con el nombre de “ciclo culto” (1). En esa fecha “uno de los jóvenes de mayores esperanzas y de más vigoroso pensar con que hoy cuenta el profesorado español” (2), Unamuno, destaca desde su país los altos valores del Martín Fierro (3).

Hasta ese entonces el interés despertado por el poema se mantenía reducido a un pequeño esquema de posiciones antagónicas. Por un lado estaba la entusiasta e ingenua aceptación popular. Por el otro la preocupación culta, que, después de menospreciar la obra, trataba de hacer ingresar en sus cuadros una producción que los desbordaba.

Los artículos de Unamuno, el de 1894 y especialmente el de 1899 (4) y el estudio de Menéndez y Pelayo (5) son un espaldarazo a la obra de Hernández que se incorpora, definitivamente, a la gloria. El nuevo elemento que trae Unamuno a la crítica del poema, el que sólo un extranjero podía aportar, es la equiparación del hombre Martín Fierro con otro elemento humano, aquí el español. Se ha desmoronado el imperio colonial de España, el poderío norteamericano amenaza a las “inclitas razas ubérrimas” y Unamuno puede señalar entonces, con esperanza, la identidad anímica del hombre de la península y el de la pampa.

Al hacer esta equiparación Unamuno no había pensado lo suficiente el problema. Con parecido criterio se afirmó luego la semejanza del gaucho con el hombre del “far west”, con el latino, y

(1) Prólogo al facsímil de la primera edición de *La Vuelta de Martín Fierro* por José Hernández, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 1941.

(2) Menéndez y Pelayo, *Antología de la poesía hispano-americana en Obras Completas*, Madrid, 1913, tomo II, pág. 472.

(3) *Revista Española*, Madrid, 1894, número I, tomo I.

(4) *La Ilustración Hispano-americana*, tomo II.

(5) Obra citada.

Ladislao Szabo pudo decir: "...ningún pueblo ofrece una semejanza tan grande con el gaucho como el habitante de la llanura húngara. El hijo de la "puszta" viste, vive y piensa de una manera similar al hijo de la pampa". (6) José Hernández, en el prólogo a *La Vuelta de Martín Fierro*, confía en la originalidad de la raza que enaltece.

El problema supera los límites de un artículo sobre la composición de *El gaucho Martín Fierro*, pero no es inútil destacar las aproximaciones entre el gaucho y otros tipos raciales, aunque más no sea que como defensa contra exagerados nacionalismos literarios, o, en el peor de los casos, contra llamados a la argentinidad martinfierrésca. Puntualizando, se podría optar por una solución salomónica: el desarrollo del ser humano en determinadas condiciones naturales que se repiten, origina similares formas de vida y pensamiento.

Los trabajos de Unamuno y Menéndez y Pelayo promueven una intensa bibliografía sobre el tema en que, junto a inocuos panegíricos del protagonista, ya que no de la obra, encontramos estudios meditados y bien dirigidos. El autor de los encendidos panfletos revolucionarios no podía permanecer ajeno a este movimiento y publica un pequeño libro *En torno a José Hernández* (7), del que merece destacarse un pasaje por su sincera discriminación de valores y quizá por su profetismo. Dice Azorín: "No existes José Hernández —recalco— porque tu poema es tan nacional, encarna de tal modo el alma de un pueblo, que nadie creerá que es la obra de una individualidad. Pasará el tiempo. Se sucederán los siglos. Y allá en el siglo XXX o XXXII, se elaborará toda una teoría para explicar la génesis del *Martín Fierro*. El poema *Martín Fierro* no habrá podido ser escrito por José Hernández. Lo que llamamos José Hernández son en realidad diversos aedas o poetas hernándicos, que, fragmentariamente, en tiempos varios, han ido escribiendo tales o cuales cantos del poema. Habrá una gramática del *Martín Fierro*. No faltará un *Index etymologicus dictionis hernandicae*. Ni un *Worterbuch zu den hernandsichen gedichtten*. A lo largo del tiempo, todos esos cantos de los poetas hernándicos han sido soldados en una obra única. Un sabio profesor alemán habrá publicado un libro sensacional: *Prolegomena ad Hernandicum*. En este libro se expondrá las ideas de que estoy hablando. José Hernández no ha existido. Se notarán en su poema contradicciones entre la primera y la segunda parte. Evidentemente, las dos partes no son de una misma minerva. En todo el *Martín Fierro* abundarán los anacronismos y las incongruencias que denotan su origen adventicio. Las soldaduras de los distintos cachos se están viendo. En suma, te lo re-

(6) *Martín Fierro en Hungría* en *La gloria de Martín Fierro*, Buenos Aires, 1945.

(7) Azorín, *En torno a José Hernández*, Buenos Aires, 1939.

pito, querido José Hernández, amado poeta, tú no existes. Tú has dejado de existir al pergeñar tu obra. Y eso —el no existir— es la mejor prueba de tu inmortalidad". (8).

Que el paso del tiempo o un cataclismo de esos a que es tan afecta nuestra civilización, eche al olvido la personalidad de Hernández, no nos sorprende demasiado. Pertenece a la clase de contingencias practicables, a las que nos hemos acostumbrado. Más molesto es que autor y protagonista sean identificados. Los entusiastas lectores de las primeras ediciones obviaron muy pronto el nombre que encabezaba la carátula. Del mismo modo que en siglo XVII desde América se pedía a España ejemplares del Quijote y Sancho sin recordar el autor, los lectores rioplatenses devoraban "el libro de Martín Fierro". El propio Hernández confesaba sonriente que se le confundía con su personaje, y algunas distracciones que señalaremos en su obra, corroboran este gradual desdibujamiento de los límites que separaban a ambos seres. Ciertamente, la identificación puede llegar a ser posible y entonces se hablará de "la obra de Martín Fierro" como de los "fragmentos de una inmensa confesión".

El proceso que puede producir su unión, no nos sorprende. En efecto, confundir la realidad, José Hernández, literato, periodista, nombre de acción, con la realidad, Martín Fierro, en aquel entonces un ya desaparecido personaje de nuestros campos, es caer en el mismo error en que incidirán las generaciones futuras, al confundir al compadrito, cuya larga agonía se prolonga hasta nuestros días, con Jorge Luis Borges que cantó su pasada gloria y su temple. Este José Hernández martinfierresco, de poncho terciado y desprecio por la muerte, será aquél suburbano Borges de pañuelo al cuello y taquito militar.

La confusión lleva al lector a una actitud falsa, que puede sintetizarse en estos términos: el trabajo artístico de José Hernández es reducidísimo, se limita a narrar un tema como si lo contara el gaucho en la "pulpería". Artísticamente es reemplazado por un profano, el gaucho Martín Fierro. El mismo Hernández parecería abonar este criterio en un párrafo de su carta a Don José Zoilo Miguens, que prologa el libro: "Una palabra más, destinada a disculpar sus defectos. Páselos usted por alto, porque quizá no lo sean todos los que, a primera vista, puedan parecerlo; pues no pocos se encuentran allí como copia o imitación de los que lo son realmente".

Es inútil aportar excesivos argumentos para aclarar el error. El libro de Hernández pudo servir y seguirá sirviendo para muy

(8) Obra citada, págs. 19-21.

distintos menesteres, desde el estudio sociológico hasta el análisis de las ideas de previsión, trabajo y orden, o las letras de tango. Hoy por hoy, el *Martín Fierro* es pura y simplemente una obra literaria, a la que se debe acceder por intermedio de los métodos propios de las letras. En el futuro se le encontrarán nuevas dimensiones, pero a vuelta de teorías y modas, perdurará siempre su carácter literario. Así lo entendió también el autor, que en 1870 decía:

*Más que yo y cuantos me oigan,
más que las cosas que tratan,
más que lo que ellos relatan,
mis cantos han de durar:
mucho ha habido que mascar
para echar esta bravata.*

(La Vuelta, I, 97-192).

En las páginas que siguen se analizará someramente la estructura general de la primera parte del *Martín Fierro*. Aún aceptando que ambas partes forman un todo unitario, son sensibles las diferencias en la composición. La primera es más espontánea, la segunda más sabia y refinada. Los errores y las intenciones artísticas son fácilmente perceptibles en *El gaucho Martín Fierro*. El crítico, voluntariamente, prescindirá de *La Vuelta de Martín Fierro*, salvo cuando es necesaria su cita a los efectos del ejemplo, o la mejor intelección.

Para las transcripciones se utiliza, por su puntuación moderna, la edición crítica restringida de Tiscornia (Editorial Losada, Buenos Aires, 1939) cotejando con los facsímiles de las primeras ediciones y la reciente y objetable edición crítica de Carlos Alberto Leumann, (Estrada Editores, Buenos Aires, 1945).

Desde el primer momento, José Hernández pone su juego sobre la mesa. No le teme al contrincante —al lector— y como un malabarista seguro de su habilidad, presenta sus utensilios, esos tres naipes que distintamente barajados concretan la médula del poema.

“Con oros, copas y bastos juega allí mi pensamiento”, dice el poeta, y comenta Tiscornia: “no cupieron las espadas en el verso”. Lo que ocurrió es que estaban de más. Cuando en su habitación del Hotel Argentino (9) José Hernández se sentó a la mesa de trabajo e inició el poema, ya se habían diseñado las figuras de los tres naipes.

(9) O en el Hotel Labarthe de Santa Ana do Livramento, como pretende Vicente Rosaf.

Ahora, 55 años después de escrito *El gaucha Martín Fierro*, es condición necesaria para su comprensión cabal, precisar los perfiles y colores de esas cartas. En los dos primeros cantos, se presentan, sucesivamente, un cantor (vs. 1-66), un hombre (vs. 67-114) y una raza (vs. 133-288). Pero no son escuetas figuraciones y es posible enumerarlos mejor, diciendo que son una pasión del arte, una pasión personal, una pasión de la colectividad.

Sin amañarlos ha expuesto el autor sus elementos, cada uno con su intrínseco drama. Es en un caso el de la expresión poética y el empleo de un habla dialectal; en otro el de una vivencia humana que rigen leyes peculiares ajenas a las del movimiento civilizador urbano, y finalmente, en el gaucha alzado, una visión anárquica del mundo y la aceptación de un destino. Dichos elementos se irán sustituyendo a lo largo del poema, y serán artífices, por su sabia combinación, de los pasajes más logrados, y por su incompleto utilizamiento, de los errores de composición (10).

En el tercer canto se iniciará concretamente el desarrollo temático.

*Tuve en mi pago en un tiempo
hijos, hacienda y mujer,*

El ritornelo pensativo desentierra de la memoria todo el periplo vital. Si en los dos cantos anteriores la composición se destaca por la superposición de elementos, en adelante, hasta el canto X, se caracteriza por la progresión armónica del relato. La vida en la frontera, la lucha con los indios, la vuelta al pago, la muerte del moreno, sucesos todos ellos acompañados del infaltable comentario (11), se desarrollan dentro de carriles preestablecidos y avanzan velozmente en el acontecer temporal. Justamente lo más característico de esta parte del poema, es su desarrollo longitudinal: los distintos episodios se encadenan y presentan en un mismo plano. No se perciben altibajos, ni bruscos cortes; las derivaciones no se apartan del hilo narrativo y sirven, en algunos casos, de lazos de unión.

(10) La confusión de los conceptos que encierran, hará incurrir en las graves faltas anotadas. Así la equiparación del Martín Fierro y la colectividad gaucha, o de José Hernández y Martín Fierro.

(11) Yo he conocido cantores
que era un gusto al escuchar,
mas no quieren opinar
y se divierten cantando;
pero yo canto opinando,
que es mi modo de cantar.

(La Vuelta, I, 61-65).

Un ligero recuerdo de la composición del *Fausto* de Estanislao del Campo, bastará para realzar aún más, por oposición, este aspecto del *Martín Fierro*.

Pero más característico que esta superficialidad expositiva, este diseño de tapiz, es el dinamismo que no sólo caracteriza el pasaje en cuestión, sino que distingue toda la obra.

El poema de Hernández es un constante bullir de la acción y de la reflexión, y sus implementos se movilizan en un ritmo acelerado. Los motivos de ese dinamismo son múltiples y entre ellos se encuentran: la escueta enumeración de los sucesos, el esquema rítmico de la sextina hernandiana, la ausencia de descripciones estáticas, el empleo de comparaciones extraídas de un mundo activo, la rápida variación y falta de enlace de las ideas, que el autor, en el prólogo, señalara como una peculiaridad gaucha. Y cuando es abandonado el relato de los hechos y se ingresa en la reflexión, el tono constante de polémica mantiene el dinamismo.

Animado por estas dos apoyaturas, la obra busca su interpretación y el sentido vital del gaucho Martín Fierro. Como en ciertas piezas teatrales de Pirandello, la clave de la vida del protagonista se va develando lentamente. En general se cree, por el contrario, que está implícita en el primer verso. El motivo de ese error es la actitud mental con que se inicia la lectura: todos releen, nadie se entera por primera vez.

Cuando Hernández tira en la mesa ese naipe decisivo que es Martín Fierro, éste dice:

*y que a tanta alversidá
sólo me arrojó el mal trato*

(I, 107-8).

Estamos ante el hombre primigeniamente bueno, herido por la injusticia social. Pero es todavía el perseguido, como lo demuestran las cuatro estrofas siguientes, y no el sublevado contra el mundo, como se manifiesta al volver al pago.

*No hallé ni rastro del rancho;
¡sólo estaba la tapera!
¡Por Cristo, si aquello era
pa enlutar el corazón;
yo juré en esa ocasión
ser más malo que una fiera!*

(VI, 1009,14).

Y concentrando su odio en las autoridades —representadas para él en una trilogía perfecta: caudillos, jueces y militares— y en la fatalidad de las leyes que rigen el mundo, dirá más adelante en un gesto de rebeldía:

*desaceré la madeja
aunque me cueste la vida*

(VI, 1109-10).

Pero eso es inútil y no pasa de una bravata. Hay un destino más individual y ante el que es menos posible rebelarse, que lo aguarda. Es justamente su búsqueda, la que autoriza a hablar de desarrollo armónico del poema con relación a los cantos VII y VIII que pierden así su tendencia a constituirse en fragmentos autónomos y se vinculan explicativamente a la obra.

Dos ejemplos le bastan a Hernández para diseñar este género de "outlaw" y para hallar el sentido hondo y perenne de su vida. En el primero, la muerte del moreno, ya no pretende absolverse. Sin una palabra, resignadamente, acepta la exigencia de su sangre. El segundo ejemplo ilustra definitivamente sobre su drama y el tácito reconocimiento de su destino de cuchillero, al márgen de toda protesta social.

En cuanto ve acercarse al guapo, comprende que deberá matarlo.

*Y yo sin decirle nada
me quedé en el mostrador.*

Lo observa sin pasión, casi molesto por su presencia, y como un espectador indiferente, medita sobre la muerte que se avécinna. No ha habido aún injurias, pero se ha hecho cuerpo la certidumbre de un destino arrollador que rechaza las actitudes falsas.

*¡Ah pobre, si él mismo creía
que la vida le sobraba!
Ninguno diría que andaba
aguitándolo la muerte,
pero así pasa en el mundo,
es así la triste vida:
pa todos está escondida
la güena o la mala suerte.*

(VIII, 1281-8)

Cuatro estrofas bastan para relatar el desafío, el combate y la nuída. Restan trece para terminar el canto y en ellas no se incluye una palabra de disculpa o de justificación. El caso personal es eludido y las generalidades sobre la situación del gaucho pretenden cubrir, aun sabiendo que no es posible, la sangre derramada. Y al final, llegados al vértice de este embudo por el cual se ha buscado la definición de un ser, en un gesto de fatalismo romántico, se atribuye a la suerte lo que procede del imperativo vital. Una sextina perfectamente construída, proporciona el signo explicativo de esta vida.

*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.*

(VIII, 1385-90).

Llegada a este punto central, la obra desemboca en un último episodio, la lucha con la partida y el encuentro con Cruz, que cierra abruptamente su desarrollo.

¿Qué motivos llevaron a Hernández a la incorporación del sargento Cruz? Nada más difícil que incursionar en los propósitos del autor, pues debemos juzgar en base a los resultados que no siempre se acuerdan bien con las intenciones. Al parecer, Cruz sirve para completar el ambiente que circunda al protagonista y tentar una nueva experiencia, la de la amistad. Pero sirve también para cumplir los propósitos didácticos de Hernández, sustituyendo aquel naipe individual, martinfierrresco, por uno colectivo que imprime al poema su aliento de reivindicación social, al ampliar, individualmente, el número de los perseguidos.

Del punto de vista de la composición, el pasaje ofrece la posibilidad de interesantes anotaciones sobre la actitud artística de José Hernández y las fuerzas que obraban en él.

Las literaturas primitivas, al alcanzar sus períodos de perfeccionamiento, utilizan como factores expresivos constantes, la oralidad y las formas dramáticas. Sus obras maestras constituyen un género de literatura recitada y mimada, en que un individuo —rapsoða, juglar, cantor— representa los distintos personajes en su actuar y en su disertar.

Esos caracteres distintivos son fácilmente perceptibles en la literatura gauchesca desde Hidalgo hasta Antonio Lussich. Las más

destacadas producciones exigen la lectura en alta voz, lo que explica sus particulares ritmos y algunos aspectos de la lengua utilizada, y se distinguen por el predominio del diálogo. En efecto, el diálogo es siempre el cañamazo sobre el que se trama la poesía gauchesca y en aquellas obras en que no se presenta claramente, se le encontrará implícito en el monólogo o en las poco frecuentes intervenciones del autor, que lo sustituyen. Se puede afirmar que el diálogo es parte de la cosmovisión gaucha y así lo evidencia la creación de una forma expresiva peculiar: la payada.

José Hernández pretendió eludir la costumbre popular, empleando un sistema colateral: el monólogo ante los paisanos congregados. Pero sus distracciones son frecuentes y la tendencia al diálogo se desliza en la obra y triunfa en el canto X, alterando con violencia el esquema de la composición.

Varias veces olvida Martín Fierro su público y se dirige a un único escucha amigo.

- y, aunque usted no hiciera nada,* (III, 411)
¡Lo viera a su amigo Fierro (III, 537)
todo, amigo, en los cantones (IV, 645)
no soy lerdo... pero, hermano, (IV, 657)

Además, frecuentemente el tono de las sextinas es el de la confidencia amistosa.

Pero en el canto X, Martín Fierro no relata como ha hecho en otras ocasiones lo que le dice su ocasional compañero, en este caso Cruz, sino que éste, ausente, aparece de pronto para repetir sin alterar una línea, con el mismo gesto, con idéntico tono, su ofrecimiento de amistad y compañía, efectuado en el desierto después de la lucha con la partida.

Es que José Hernández, ateniéndose a su riguroso planteamiento veraz, se desliza inconscientemente del plano en que está el cantor a otro más lejano en el tiempo y más cercano a la realidad y la escena se proyecta entonces hacia el fondo, hasta ubicarse en el lugar de su nacimiento. En este momento Martín Fierro pierde el carácter de narrador que poseyó desde la iniciación de la obra, asumiendo ese puesto el propio autor —ese ser semejante a Dios, que está en todas partes, en el cerebro de todos los hombres, y es omnisciente y omnipotente— quien nos informa de lo que dicen ambos actores.

Pero este traslado no es definitivo, y, curiosamente, la escena oscila entre la realidad del acontecer primero y la pseudo-realidad del relato "a posteriori", que el propio Cruz, en un gesto imprevisible, viene a cantar ante los paisanos reunidos, esbozando una a modo de payada de contrapunto con Martín Fierro.

De esta sorprendente movilidad informan los versos 1885-1908 del canto XI, que terminan con la siguiente ilustrativa estrofa:

*Y empréstemé su atención,
me oirá relatar las penas
de que traigo la alma llena,
porque en toda circunstancia
paga el gaucho su inorancia
con la sangre de las venas.*

(XI, 1903-8).

Acepta Martín Fierro la mano amiga que se le tiende y resuelve irse a vivir con los indios. Su decisión es firme, y las últimas palabras que pronuncia, traducen la convicción que lo anima:

*El amor como la guerra
lo hace el criollo con canciones;
a más de eso, en los malones
podemos aviarnos de algo;
en fin, amigo, yo salgo
de estas pélegrinaciones.*

(XIII, 2263-8)

Y bruscamente, sobre este verso, se precipita la coda.

El autor ha ido deslizándose en la obra. Su presencia estaba implícita en el diálogo entre Martín Fierro y Cruz, y ahora entra decididamente, obedeciendo, como veremos luego, a una ineludible exigencia de su concepción del tema.

*En este punto el cantor
buscó un porrón pa consuelo,
echó un trago como un cielo,
dando fin a su argumento,
y de un golpe al istrumento
lo hizo astillas contra el suelo.*

(XIII, 2269-74).

¿Quién es el cantor? Desde luego Martín Fierro que ha estado contando su historia. Esta legítima suposición se refirma con los

clinamen

versos 121-6 del canto I de *La vuelta de Martín Fierro*. En la estrofa inmediata explica Martín Fierro el por qué de su proceder, y con las seis restantes el autor cierra la obra, (12) dando lugar a una violenta contradicción, nunca señalada, que yo sepa.

Con minucioso cuidado se respeta la verdad artística en la poesía gauchesca y en todo el Martín Fierro salvo en este pasaje. La realidad se imita con la mayor diligencia sin faltar nunca a la verosimilitud de los hechos conocidos. Exceptuamos los regocijantes errores que señala Coni (13) pues ellos se deben a que el poeta gauchesco ignora a veces las prácticas del campo, y no a que las tergiverse.

Por esas consideraciones, después que el autor ha descrito el gesto de Martín Fierro al romper la guitarra, terminando así la narración parcial de su vida, sorprende que diga:

*Y siguiendo el fiel del rumbo
se entraron en el desierto.
No sé si los habrán muerto,
en alguna correría,
pero espero que algún día
sabré de ellos algo cierto.*

(XIII, 2299-304).

Pero Martín Fierro está allí, ante los paisanos congregados, no puede dudarse de su existencia.

El error en sí interesa muy poco. Distracciones de ese tipo abundan en todos los grandes escritores y limitarse a ponerlo de relieve sería cumplir una ínfima tarea erudita. Lo importante es aprovecharlo, penetrar en su por qué, y sabemos bien cuán ricos en sugerencias son los errores. Este, justamente, nos dará la clave de cómo entendía José Hernández el tema literario. Más aún, podemos distinguir mediante una fructuosa comparación, dos modos de sentir la trascendentalización de la obra literaria.

Azorín, a quien citábamos al principio, comparaba el *Martín Fierro* con *El Quijote*. El que sus semejanzas sean tan exteriores y sus diferencias tan hondas, es una ayuda para su cotejo.

El Quijote es un libro acumulativo, y en él los episodios po-

(12) En la edición original de 1872 falta el cierre de comillas al fin del verso 2280. Se podría sospechar que las siguientes estrofas no son del autor y que éste recién entraría, como respondiendo, en el verso 2311, o sea la última estrofa. En ese caso habría que inventar un tercer personaje: un cantor que canta el canto de Martín Fierro. Lo peregrino de la tesis hace obvios los comentarios.

(13) Emilio A. Coni, *El gaucho*, Buenos Aires, 1945, págs. 302-3 y 321-2.

drian agregarse hasta el infinito. El hilo conductor son sus personajes, Don Quijote y Sancho, y quizá el movimiento de inter-influencia que señalaba Madariaga. Como Cervantes se limitaba a transcribir la presunta historia de Cide Benengeli, pudo obviar la dificultad que le presentaba el fin de la que años después fué primera parte, y aún se permitió el lujo de dejarse una puerta abierta que miraba a Zaragoza. Pero, con la primera parte, *El Quijote* sería, indefectiblemente, un libro incompleto, si tenemos en cuenta las tendencias del pensamiento animador de Cervantes. En él, el drama tiene vigencia es el ámbito individual y jamás trasciende a no ser a otra individualidad, que en un sentido es Dios, y en la tierra, como lo señalara Unamuno, es Sancho, que recibe el mensaje. Por eso debe cerrarse el círculo vital del protagonista con su muerte, anunciada hábilmente en el fin de la primera parte y cuya magistral consumación clausura el libro.

Pero eso no ocurre en José Hernández. Su pensamiento animador levanta el punto de mira al precipitarse el fin de la obra. Hablamos al principio de una alternación constante de naipes y aquí está el ejemplo más evidente. El naipe individual Martín Fierro ya no interesa; importa la raza y la raza, en el criterio de Hernández, no puede morir. Debe trascender y si no es posible la perduración somática, lo es la perennidad ideológica. Martín Fierro y Cruz se pierden en la extensión pampeana, buscando siempre la parcela de territorio —material o espiritual— en que el cumplimiento norma de las leyes de su existencia sea una realidad. Y no interesa que este cumplimiento nunca se efectúe; la raza afirma la eternidad de su voluntad de ser. No ha cerrado su ciclo, y estará siempre en la historia aseverando su inextinguible ansia de corporeidad.

Que esta idea anidaba en el cerebro de Hernández lo demuestra el que no vacile en incurrir en un grave error para imponerla al final de la primera parte. El tema de la partida para el desierto pudo presentarse a Hernández accidentalmente y todo inclina a creerlo así. Consideró que era suficiente el desarrollo del argumento trazado y que se habían cumplido sus propósitos. Buscó entonces el gesto final acorde con el oscuro sentido de la repercusión del drama narrado y lo halló en esa fuga hacia la libertad, hacia la pampa.

La intervención del autor se hacía imprescindible para recalcar este aspecto y echar algunas sombras sobre el destino de ambos personajes. Pero al apresurar el final no reparó en que Martín Fierro era quien había relatado su vida y que estaba allí presente, de vuelta del desierto.

Pero también, corroboración definitiva, esta idea vuelve a aparecer en su plenitud al cerrarse la segunda parte.

*Después a los cuatro vientos
los cuatro se dirigieron;*

(La Vuelta, XXXIII, 4781-2).

Y estos representantes de la raza que agoniza, vuelven a perderse en la extensión pampeana. (14)

Amaro Villanueva (15) indicaba que Hernández, en su obra, se refirió con frecuencia a las críticas de sus contemporáneos y a la poesía gauchesca de su tiempo. No sería de extrañar que alguien le señalara la contradicción que presentaba la coda de la primera parte, y muy bien pudo contestar a una observación de esa laya cuando dice:

*Y con esto me despido
sin espresar hasta cuando;
siempre corto por lo blando
el que busca lo seguro;
mas yo corto por lo duro,
y así he de seguir cortando.*

(La Vuelta, XXXIII, 4811-6).

El paralelo establecido entre *El Quijote* y *Martín Fierro* no se basa en la diferencia entre un drama individual y otro colectivo. Son dos criterios sobre la trascendentalización del tema literario, ajenos a los casos particulares. Similar actitud a la asumida en *El Quijote* impone Cervantes en *Numancia* tratando el destino de un pueblo. Y Güiraldes, en *Don Segundo Sombra*, retratando un destino individual prodiga el mismo impulso que anima a Hernández.

(14) Por no haber reparado en esta sustitución del caso individual por el colectivo, erróneamente afirmó Rojas (*Los gauchescos*, tomo II, págs. 786-7) que el gaucha *Martín Fierro* "languidece en la segunda (parte) y hasta cláudica", y Tiscornia en su edición comentada y anotada (Buenos Aires, 1925) recurre a vericuetos nada convincentes para explicar que donde el poeta dice:

*conviniéron entre todos
en mudar allí de nombre.*

(La Vuelta, XXXIII, 4791-2)

debe entenderse que cambiaron de nombre sólo los hijos de Fierro. Como se señaló antes, el protagonista ya no interesa y menos su nombre, y es la hora de reivindicar el gaucha anónimo como representante de la raza.

(15) "Preludios del Martín Fierro" en *Crítica*; y Pico, por Amaro Villanueva, Santa Fe, 1945.

A veces, incluso, es un giro de opinión particular y así se explica que Anatole France prefiera el final que Le Sage dió a *El Quijote* de Avellaneda, en que un arcabucero aloja dos balas en la cabeza del hidalgo. Clausura así su vida material, pero su locura se convierte en única razón de ser y se perpetúa, invariable, en la historia. Es lo contrario de lo que pretendió Cervantes y quizá también de lo que meditaba el propio Avellaneda.

Finalmente débese reconocer que en Hernández es más que una concepción del tema, que representa una forma de encararse con la vida, una potente afirmación ideológica. Débese suponer que en su concreción colaboraron todos los instantes de la azarosa existencia de Hernández, que aportaron su incentivo el paisaje y la modalidad vital, propios de las regiones platenses, y que sigue siendo valedero el desafío del cantor:

*tiene mucho que aprender
el que me sepa escuchar;
tiene mucho que rumiar
el que me quiera entender.*

Angel A. Rama.

La Historia y la Novela. - por Carlos M. Rama. - Impresora Ligu. - Montevideo, 1947

EL desmesurado crecimiento de la novela en los últimos años, invadiendo géneros que hasta ese entonces le eran vedados, y el amplio desarrollo que cobró la historia por obra de la moderna historiografía de fines del siglo XIX, ha llevado a una situación confusa, objeto de distintos planteamientos, a menudo erróneos, en cuanto a las relaciones de ambas disciplinas.

El presente ensayo del profesor Carlos Rama, constituye el más acabado examen en esta materia de que tengamos noticia, ampliando las aproximaciones de un Unamuno y un Caillois, entre otros. No sólo se estudia el problema candente de los últimos cincuenta años, desde luego el fundamental, sino que se analiza todo el desarrollo que desde su nacimiento han tenido ambos géneros.

Ya en la contemporaneidad dos hechos salientes —uno en el siglo XIX y otro en el presente— caracterizan el máximo acercamiento y dan la pauta del posible destino de este curioso "struggle for life": es uno el caso de la novela histórica, otro el de la biografía. Si el primero origina, ya que no una influencia de la novela, al menos el mantenimiento de los dos géneros en una rivalidad inestable, el segundo, a juicio del Sr. Rama, significaría un triunfo de la historia.

Una vastísima erudición sirve de base a este deslinde cuidadoso, haciendo que el trabajo sea por momentos, más que un en-

sayo, un diálogo entre los más destacados tratadistas de ambas corrientes, cuyas argumentaciones se enfrentan en una exposición objetiva, permitiendo la libre determinación por parte del lector.

Ello no es óbice para que se evidencie un "parti pris" del autor, que manifiestamente se inclina por la corriente historicista y en ese sentido orienta sus conclusiones, afirmando que "estamos en la etapa en que el Historicismo se plantea como el único conocer posible. Hay una sola ala del espíritu que conoce y ésta es la Historia". Al mismo tiempo, dentro de los marcos literarios, se pone de relieve una alta valoración de la novela. La defensa de ambas disciplinas íntimamente relacionadas, señala en el autor del ensayo un hondo sentido humanista de la actividad intelectual. Historia y novela valen en cuanto siguen estrechamente unidas al hombre y lo traducen, en cuanto no se separan de su realidad in-

mediata, física y espiritual. Por eso mismo, el futuro, al cual tienden corrientes sociales de todo género, significará el triunfo definitivo de la historia y la novela.

La suma excesiva de materiales puestos a disposición de este ensayo, lo hacen por momento farragoso, dificultando la exposición pedagógica. El tema elegido, su enfoque original y al mismo tiempo polémico, la vasta información, exigen más que un ensayo, un voluminoso libro.

Observaciones colaterales tienen necesidad de un desarrollo o una aplicación inmediata. Entre las primeras se encuentran las indicaciones sobre la poesía en la modernidad, entre las segundas la edición crítica de una colección de novelas históricas, que debe llevarse a cabo a la brevedad posible por su importancia literaria y pedagógica.

A. Focel.



Revista editada por Estudiantes de la Facultad de
Humanidades y Ciencias de Montevideo - Uruguay

Trabajos de

BACHETRA

CLAPS

DRUMMOND

FABRE

FACAL

FELIPE

GIDE

GONZÁLEZ R

MAERKUX

RAMA

RELLUM

SIDRA