



NUMERO 6 / OCTUBRE 1967 / PRECIO \$ 30.00

cuadernos de **MARCHA**

EL GAUCHO Y LA LITERATURA GAUCHESCA

DANIEL VIDART • ANGEL RAMA • DARCY RIBEIRO
LAURO AYESTARAN • RICARDO RODRIGUEZ MOLAS

Cuadernos de MARCHA es una publicación uruguaya mensual, editada por MARCHA en Tall. Gráf. 33 S.A.

Director: Carlos Quijano

Administrador: Hugo R. Alfaro

Rincón 577 - Tel. 98 51 94 - Casilla de Correos Nº 1702

Montevideo - Uruguay

Cuadernos de MARCHA

NUMERO 6 OCTUBRE 1967

SUMARIO

DARCY RIBEIRO

Matrices culturales rioplatenses 3

RICARDO RODRÍGUEZ MOLAS

Realidad social del gaucho
rioplatense (1810-1852) 21

LAURO AYESTARÁN

La primitiva poesía
gauchesca en el Uruguay 37

ANGEL RAMA

La literatura de los vencidos 59

DANIEL VIDART

Payadores gauchos
y literatura gauchesca 67

LA LITERATURA DE LOS VENCIDOS

La literatura gauchesca constituye una tradición literaria especialísima de los países de la cuenca platense que no tiene similares ni antecedentes en las letras hispanoamericanas, habiendo fracasado asimismo el intento de asemejarla a las formas literarias costumbristas del regionalismo español. "Fuera de la Argentina y del Uruguay nunca hubo nada equivalente a la literatura gauchesca" titulaba largamente Carlos Alberto Leumann un capítulo de su libro y razonaba esta originalidad de nuestras culturas literarias estableciendo un cotejo con la equivalente zona llanera venezolana. "Lo enunciado en este título —decía Leumann— resulta de la mayor importancia si se piensa que en Venezuela el campesino vivió a veces libre y rebelde como los gauchos, en grandes llanuras que también suelen llamarse pampas, como asimismo sirvió admirablemente en las guerras contra la dominación española, y domaba potros salvajes que allá dicen cerreros, y sabía salir parado si el animal se volteaba, y era cantor y en reuniones de fiesta sostenía competencias poéticas de cierto modo parecidas a las payadas de contrapunto. Sin embargo, nunca tomó consistencia en Venezuela una tentativa de hacer literatura nacional sobre la base de imitar, sistemáticamente, lenguaje y estilo de los antiguos llaneros" ⁽¹⁾.

Leumann hubiera podido extenderse al cotejo con las regiones norteamericana, mexicana y colombiana donde se dieron paralelas formas del *habitat* y las costumbres sin que ello gene-

rara una expresión literaria comparable a la literatura gauchesca, puesto que en ésta no sólo se encuentran autores de temas populares y obras utilizando el dialecto regional, sino un repertorio de asuntos y de formas lingüísticas particulares que se desarrollan en un proceso evolutivo que se prolonga hasta cerca de un siglo, constituyéndose al fin en un arte autónomo, con historia y tradición propias. Su indiscutible vitalidad durante el siglo XIX, el real alcance popular de las producciones literarias de esta corriente, muy superior a todo lo que consiguió la paralela literatura culta y urbana de la misma época y la alta calidad artística de sus mejores momentos, le conceden un relieve insólito dentro de la totalidad de la creación artística del período en la región platense. Si a eso se agrega el tenaz desvío con que fue considerada hasta fines del siglo XIX por parte de la crítica oficial más prestigiosa, se puede afirmar que la literatura gauchesca es el más curioso "caso" de nuestra cultura, el testimonio imprevisible y desconcertante sin cuya consideración no podría entenderse cabalmente la historia de nuestra vida civilizada.

Esta situación insólita obligaba ya en 1917 a Ricardo Rojas, uno de los primeros en revalorizar su importancia, a conceder a la literatura gauchesca uno de los cuatro sectores o perspectivas en que estructuraba la historia entera de las letras argentinas, definiéndola en esa ocasión como ⁽²⁾ "el rumbo de nuestra formación nativa, bajo el nombre genérico de Los Gauchescos".

En cierto sentido no hacía sino reconocer la importancia "cuantitativa" que las obras de ese rumbo habían logrado ya que sólo el Martín Fierro había tenido más lectores en ambas márgenes del Plata que la obra reunida de Echeverría, Andrade, Berro, Acuña de Figueroa, Zorrilla de San Martín y Carlos Guido Spano. Pero además hacía también un reconocimiento estético siguiendo aquel singular juicio de Menéndez y Pelayo que estimaba que "se habían producido las obras más originales de la literatura sudamericana" en la descendencia de Bartolomé Hidalgo, juicio que complementaría décadas después Henríquez Ureña, al afirmar que "su modesto esfuerzo fue, probablemente, el más revolucionario de todos" (3).

La sola existencia de esta línea creadora original pretextaría varias interrogaciones sobre la naturaleza de la sociedad rioplatense en el XIX, por lo mismo sobre las fuentes de algunos conflictos sociales y culturales del presente, y también sobre las semejanzas y diferencias de ambas riberas del mismo río. Aparece en el período de la independencia, como una consecuencia del proceso de radicalización del movimiento revolucionario, que puede seguirse en detalle en la obra de Bartolomé Hidalgo cotejando el estilo neoclásico de su atribuida "Marcha al Salto" con los "cielitos" del sitio montevidiano en que incorpora el lenguaje nativo y sustituye los ritmos marciales de las odas a la romana con los peculiares del canto y baile popular. La voluntariedad política de esta poesía ha sido subrayada en más de una ocasión, pero en ese rubro no es distinta de la que mueve la pluma de los neoclásicos de la época, los Florencio y Juan Cruz Varela y los Acuña de Figueroa, en uno u otro bando de la revolución, siendo en cambio original, y literariamente revolucionario, el descenso a los medios expresivos del paisanaje que fugazmente se rozara en la crónica rimada de Rivarola pero que ahora cobra carta de ciudadanía artística. Su segundo período corresponde a la época rosista y tiene su centro en un autor, Hilario Ascasubi, y en un libro, Paulino Lucero, cosa que conviene precisar para establecer el obligado deslinde entre esta sabrosa época ascasubiana y la más retórica en que tratará de sistematizar en forma culta la poesía gauchesca con la composición del Santos Vega. La intencionalidad política de Ascasubi en el período rosista es más marcada y lo es también la utilización razonada del dialecto vernáculo y los regímenes estróficos conservados en la tradición oral. De algún modo la espontaneidad, típica de una invención primera y original, va dejando paso a la sistematización racional de sus recursos, instrumentados de conformidad con intere-

ses ideológicos ajenos y más elaborados y con una preocupación artística culta, lo que conlleva el concepto de manejo de los materiales originales desprendiéndolos de sus valores específicos. Lo que en Ascasubi elogia un crítico como Julio Caillet Bois es ese uso puramente instrumental de lengua y ritmos que más tarde conduciría al producto almibarado de Estanislao del Campo. Dice Caillet Bois: "Cuando desapareció Hidalgo en vísperas de concluirse el período de las luchas por la independencia, las composiciones «gauchi-poéticas» que le habían dado nombre y fama no habían pasado de formas artísticas vulgares e indignas, como chocarrería rústica que remedaba un poeta de educación urbana, y esa poesía debía considerarse al margen de la única legítima entonces, que se componía sobre modelos europeos. La una estaría frente a la otra en la situación del romance español frente a la canción lírica o al poema didáctico en el siglo XV, y así como el romance fue ennobleciéndose hasta hacer olvidar su origen popular, la poesía gauchesca fue ganando el favor del público más exigente. Ascasubi consiguió que la crítica culta se volviera a esos versos menospreciados de sus gauchos, los considerara con benevolencia y admitiera su legitimidad artística" (4). Si admitimos esta interpretación según la cual se "ennoblecen" chocarrerías rústicas estaríamos ante un esfuerzo por incorporar el mundo gaucho a las normas urbanas, induciéndolo hábilmente a la adopción de las nuevas coordenadas de la sociedad cosmopolita rioplatense, lo que dará dos formas dispares pero vinculables: en Ascasubi el mito a-histórico de su Santos Vega donde el universo gaucho deviene canto, y en Del Campo la imagen jocosa del Fausto donde el universo gaucho deviene diversión mundana.

El tercer y más importante período de la literatura gauchesca corresponde a un proceso histórico, capital en nuestros países: la incorporación del liberalismo a partir de la presidencia de Mitre. Su momento culminante, de un punto de vista artístico, es la década del setenta, con la obra de José Hernández, Antonio Lussich, Eduardo Gutiérrez y su prolongación en la década del ochenta generando las formas dramáticas originales del circo criollo y del drama policial, con autores como Orosmán Moratorio, Abdón Aróztegui y demás adaptadores de historias de "gauchos malos".

Aquí la producción es nutridísima, con variados niveles de calidad y sus propósitos muy explícitos. La literatura asume su plena función de explicación del hombre y su mundo; de un instrumento de conocimiento y de lucha contra las dificultades reales; de análisis de las

causas de una situación; de consuelo. Sintomático es que no avizore, o lo haga escasamente, el futuro. Esta literatura pasa a constituirse en el material formativo, en el alimento espiritual de millares de hombres que son en su inmensa mayoría analfabetos, viven en los campos y pueblos de ambos países apartados de los grandes centros intelectuales que son casi exclusivamente las capitales, y a quienes no les llegan, por las vías de difusión cultural urbanas, el libro, el periódico, la escuela. Pero son además hombres que padecen de una particular circunstancia histórica: son y se sienten derrotados. Las condiciones de vida a que se habían habituado y que para ellos habían terminado por ser principios inalterables de convivencia se ven bruscamente conmovidas. Un cambio económico-social se genera imponiéndoles exigencias muy difíciles de aceptar: pocos se adaptan al cambio y aun así no lo hacen de buena gana; los más son marginados, ven rotas sus estructuras sociales, deshechas sus costumbres, y concluyen abandonando campos para refugiarse en una huraña animadversión desde los suburbios de las capitales.

El alto número de producciones gauchescas que se escalonan entre el 1870 y el 1890 en el Río de la Plata bajo la forma de folletos, hojas sueltas, pliegos de cordel, libros pobremente impresos, revistitas, así como los numerosos datos que poseemos acerca de la importancia de la transmisión oral de todo este abigarrado y confuso material, mediante lecturas colectivas, el aprendizaje mnemotécnico, las canciones, sirve de doble índice: por una parte apunta a un público muy abundante que lo reclama y que si bien es difícil estimar numéricamente, parece más cuantioso que el que utiliza la literatura culta de la época, y puede fácilmente equipararse con la mayoría de la población de los países del Plata, mayoría desde luego analfabeta que sigue viviendo dentro de los lineamientos de una cultura igualmente analfabeta, de tradición oral; por otra parte el grado intenso de adhesión que estas obras promueven —y que se indica tanto en la honda penetración de ciertos poemas, como el *Martín Fierro*, como en la constante participación de los espectadores en las funciones teatrales circenses— testifica la imperiosa necesidad de nuevas imágenes culturales que experimenta ese público, y, por lo mismo, lo grave de la crisis espiritual que padece. Habiendo visto desarraigados los valores estables sobre los cuales esos hombres habían edificado sus vidas, han sido arrojados a una situación de desamparo espiritual —reflejo del desamparo económico-social en que se encuentran— donde son urgentes las explicaciones y la reinserción en el mundo social que sólo puede propor-

cionarles la literatura desde el momento que ni la escuela ni la religión les llegan o son capaces de reubicarlos, y sólo parcialmente la política cumple con tal fin.

La literatura que al iniciarse el tercer período gauchesco, aunque comienza testimoniando las grandes derrotas (*Los tres gauchos orientales*, *Martín Fierro*) todavía es capaz de entrever revanchas y pertrechar intelectualmente a sus lectores (y más comúnmente auditores) para futuras luchas, irá abandonando progresivamente la concepción heroica y actual para asumir el tono elegíaco. Concluye cantando, pero ya en forma culta, a *El último gaucho*, y se pone a recordar, y a idealizar, los tiempos pasados de un modo melancólico. A lo largo de ese período la noción del cambio se abre paso con trabajo. Podría rastreadse la asunción conceptual de la necesidad de cambio, de la utilidad de la experiencia para reorientarse en la vida en varios textos; pero también la simultánea imposibilidad de salir de los carriles tradicionales como se revela en el repertorio metafórico y en el régimen métrico y estrófico a que sigue afilada la poesía gauchesca (⁶). Ya sobre el fin del siglo se ha comprobado bien que:

El vendaval del destino
con sus rudas sacudidas
deja ruinas esparcidas
de la vida en el camino,
como alevoso asesino
la suerte a veces nos hiere.

Pero en la imposibilidad —real, no meramente hija de una terca resistencia espontánea, voluntarista— de adaptarse al nuevo sistema de relaciones y trabajo, la literatura que comenzó por cantar “opinando”, es decir, terciando en los asuntos contemporáneos y transfundiéndolo el personaje literario en el hombre real, pasa a ser una literatura elegíaca, asume una filosofía idealista y se concentra en la creación de grandes figuras románticas. Es la serie de los “gauchos malos” que se han “desgraciado”, los Juan Moreira, Juan Cuello, Hormiga Negra, que Eduardo Gutiérrez escribe infatigablemente para sus lectores de “La Patria Argentina”, “El Pueblo Argentino”, “La Crónica” y “El Orden”, en especial en el período último de su vida, desde 1878 a 1889 cuando, abandonando la vida militar, se consagra de modo exclusivo a la tarea periodística. Reviven en estos folletines los prototipos románticos: fuertes caracteres en pugna con su medio social y a los que desde las primeras líneas se entreve destinados a la destrucción, aureolados de un signo fatal, tan fascinante como mórbido. Vicariamente en ellos

vive el lector el arrojo, el altivo quebrantamiento de las leyes, la persecución policial y, como real, la que es en él una muerte interior, la de sus valores éticos y sociales.

El éxito de estos folletines estaba revelando el progresivo asentamiento urbano del paisano relegado, contribuyendo a la ampliación periférica de las ciudades con esos lindes en que comenzaba el proceso de asimilación a las formas civilizadoras que estas ciudades, en pleno proceso de educación masiva, (Avellaneda, José Pedro Varela), venían cumpliendo. Mejor índice que el éxito de estos diarios puede encontrarse en la sustitución de las formas poéticas, muy marcadas por el cancionero tradicional de rai-gambre española, por las formas narrativas herederas de un confuso abanico de influencias modernas, que van de los folletines franceses a los cuentos de Edgard Allan Poe y que por lo tanto, responden más explícitamente a la intervención de la letra impresa en la cultura (6). Si bien la prosa de ficción no desplazará a la poesía, sobre todo por la función cantada que ésta conservará durante muchos años, su incorporación señala un nuevo hito de la derrota de la mayoría de la población nacional. En cierta medida cabe consignar aquí la esencia desilusionante que para Goldmann corresponde al género novela dentro de las estructuras formales de las artes literarias, haciendo de él eficaz vehículo de una concepción burguesa del universo. Aunque la novela que hace suya este público ávido lleve a la exasperación el esquematismo romántico, no deja de consignar, por su uso de la crónica policial o de la historia inmediatamente pasada, o por su manejo de la información realista, una progresiva aceptación de las nuevas coordenadas de vida.

Del realismo ingenuo en que lo real y auténtico se transforma en poesía (Martín Fierro) se pasa a una disociación, donde el exceso idealista de la concepción del personaje y su acción narrativa se contraponen al manejo de la prosa, del dato histórico burdamente elaborado, en una situación inestable y contradictoria (Juan Moreira, Los montoneros). Todavía cabrá una tercera transformación de formas.

La pantomima circense de 1884 y su conversión en teatro hablado y a la vez mimado en 1886, (7) genera una nueva forma teatral ya que no el teatro en el Río de la Plata —para obviar la larga polémica sobre el punto— dando lugar a la aparición del drama policial. En Chivilcoy o en Montevideo (en la calle Yaguaron y San José) la carpa circense crea el ámbito adecuado para volver a otorgar realidad (representar) un modo de vida que ya había

comenzado a hacerse lejano y vago pero que todavía tenía mucho que ver con las criaturas que se apeñuscaban en torno a su arena para celebrar el "verismo" de Podestá y su compañía. La forma dramática, que concede fuerza, inmediatez, corporeidad y contemporaneidad, a la vivencia histórica, es simultáneamente el afinado "ersatz" que testimonia su inexistencia real y concreta. El intento de hacer de ella el inmejorable instrumento de una requisitoria social tomando pie en las nuevas realidades en que se movía el antiguo gaucho (la acusación política que genera el Juan Soldao de O. Moratorio) habrá de ser desplazado por la serie de evocaciones románticas y trágicas (Juan Moreira, Juan Cuello) por la retrospectiva patriótica (Julían Giménez) o por el divertimento ligero (Los gauchitos).

La pérdida del contacto verdadero con la realidad se ha consumado en esta última década del siglo, y es comprensible que se satisfaga con el ilusionismo teatral que remeda épocas heroicas y le concede al espectador el desmedrado consuelo de ser proyectado bajo las luces de escena para verse una y otra vez traicionado, vendido, vilipendiado y por último asesinado. A esta altura la concepción subjetivista del liberalismo también ha dominado este arte popular y lo que nos mostrará, toda vez que se encare con el presente o el inmediato pasado, será el héroe solitario, desarraigado, perdido. Sólo podrá recuperar una cierta comunidad colectiva si se retrotrae al pasado lejano, y no es esa de las menores virtudes que subyacen al arte superior de Acevedo Díaz.

Ese héroe es hijo de la conflictualidad del hombre con su medio, cuando ha renunciado a transformarse él en el agente del cambio ambiental y es solamente paciente de fuerzas que no puede comprender. De una manera suntuosa, teatral hasta lo operístico, asume su propia destrucción y a ella se consagra, complaciéndose mórbidamente en la única capacidad voluntaria que le queda, la de inmolarsé trágicamente. A la décima de su hermano Ricardo Gutiérrez con que Eduardo Gutiérrez abre el Juan Moreira: "Como fiera perseguida / piso una senda de abrojos / sin sueño para mis ojos / ni venda para mi herida, / sin descanso ni guarida / ni esperanza ni piedad / y en fúnebre soledad / a mi dolor amarrado / voy a la muerte arrastrado / por mi propia tempestad" corresponde estrictamente la despedida del personaje luego de la lucha con la partida: "Yo no tengo nada en el mundo, mi hacienda se la habrán repartido, mi mujer y mi hijo ya no los volveré a ver más, no tengo otro camino que pelear con las partidas hasta que me maten, que será para

mí un día de placer, porque habré concluido de penar”.

Estamos a mitad de la última década. Bajo la lona circense han de nacer las sociedades folklóricas y “recreativas” del tipo de “La Criolla” y en 1896 la meritoria revista “El Fogón”. El ciclo se ha cerrado y la institucionalización del recuerdo del “gaucho” marca su total extinción. Su mismo arte ya no podrá sobrevivir. Lo que viene después, y es obra estimable como los Versitos criollos de Elías Regules o Paja Brava de Alonso y Trelles, es otra historia que no tiene mucho que ver con la que estamos contando. Lugones reedificará el mito gaucho en base a un cadáver analizado estéticamente y Reyles y Guiraldes ofrecerán imágenes fantasmales, espectros amorosamente pintados. El agotamiento de la creatividad popular se evidenciará porque: la línea de invención espontánea no hará sino reiterar las formas literarias del pasado, incapaz de descubrir nuevas como corresponde a un organismo vivo con alimentación propia; la línea de invención elaborada adoptará las formas de la literatura culta, desde la prosecución infatigable del cuento o poema románticos a los apuntes naturalistas.

Los orígenes de este largo proceso cultural son variados y han sido buscados, ante todo, en las infraestructuras económicas y sociales. Es en primer término la incorporación de los países del Plata a la órbita de la economía liberal que si bien viene haciéndose desde la independencia, sólo se intensifica y perfecciona como un sistema coherente al producirse la expansión de los imperios europeos y establecer una base de acción política eficaz en el Plata. En un objetivo estudio lo apunta Ferns: “Lo cierto es que la presidencia del general Mitre fue la señal de una fundamental decisión política de toda la sociedad argentina. Una vez tomada la decisión política primaria en favor de la expansión económica y de la integración del país en la comunidad y los mercados internacionales, era posible la adopción de múltiples decisiones secundarias en el terreno de la actividad económica”. “La nueva época, anunciada por la triunfante inauguración de la presidencia del general Mitre, fue una época de inversión de capital y de libre comercio. Esa época venía pues a responder a un ritmo acelerado de desarrollo que se estaba verificando al otro lado del Atlántico”. “Mientras en la Europa occidental se fomentaba de esta manera la expansión comercial mediante la política del laissez-faire, en la Argentina las nuevas autoridades proyectaban, me-

dante la acción y garantías del Estado, alentar la formación de empresas extranjeras” (8). Las consecuencias de esta política económica, y desde luego su valoración, ha abierto larga polémica en los años últimos por obra de los llamados revisionistas. Si hay algo indiscutible es la objetiva comprobación del sistemático exterminio de la independencia provinciana y la brutalidad de los procedimientos con que se fueron imponiendo los nuevos sistemas económicos en detrimento de la población rural, utilizándola al servicio de los intereses capitalinos. Jorge Abelardo Ramos ha subrayado la inserción política inmediata de la obra de José Hernández en este profundo conflicto económico y social, estableciendo la radical oposición Sarmiento-Hernández: “Bueno es advertir que el más grande artista de nuestra historia combatirá junto a López Jordán, con la pluma y la lanza, en los combates que libra el pueblo entrerriano contra los invasores porteños. Todo ese mundo declinante del paisano en armas va fijándose en el alma del poeta con caracteres indelebiles; la derrota se le aparece como un signo fatal. Frente a las lanzas coronadas frecuentemente con una tijera o un cuchillo —las cargas triunfales de la caballería no podían aprovecharse por falta de fusiles y artillería— aparecen los rémingtons que la opulenta Buenos Aires adquiere en el extranjero para matar gauchos. En ese duelo técnico se medían dos épocas” (9).

El equivalente uruguayo está representado por la Revolución de las Lanzas, así llamada por haber sido justamente la última patriada en el viejo estilo de lucha gaucha, y donde también por primera vez se incorporan los fusiles rémingtons. Esa derrota que en forma de crónica fue contada por Abdón Aróztéguy, que abasteció de experiencias al joven Acevedo Díaz para sus futuras novelas históricas, nos entrega el poema de Lussich *Los tres gauchos orientales*.

Es cierto, como alguna vez apuntó María Rosa Lida, que las derrotas han tenido más rica repercusión en la literatura que las victorias y que es a aquellas que les debemos obras fundamentales. El proceso es comprensible: cuando el medio deviene hostil, el hombre se retrae para pensarlo y pensarse, para explicarse lo ocurrido, para dotarse de imágenes que lo expresan y que compartidas colectivamente restablezcan el equilibrio imprescindible para su instalación social. Este proceso es social, pero lo que en esa matriz se genera asume otras direcciones que aspiran a trascender la motivación histórica: es ante todo la creación del arte, en cuanto estado perfecto que cancela el tiempo y la circunstancia motivadora, pero aún dentro de él es la suma de significaciones espirituales con

que se teje la gran investigación esencial del hombre histórico.

En la década que va desde 1862, en que Mitre asume la presidencia, a 1872, en que aparece Martín Fierro, las derrotas son progresivas y constantes, las fuerzas son abatidas, las rebeliones indómitas destruidas. Muchos hombres buscaron explicarse, a partir del nivel de sus conocimientos y experiencias, la realidad en que vivían, y, sobre todo, las causas secretas de ese aluvión adverso. Es normal que lo buscaran dentro de los materiales del venero de su cultura tradicional, donde se combinaba la educación española de tipo religioso y el pesimismo de otros derrotados anteriores, los indígenas. Abundaron las explicaciones mágicas, las invocaciones religiosas; hubo aventuras mesiánicas. La más trágica y conocida es la de los asesinatos perpetrados en Tandil el 1º de enero de 1872 y que así resume Martín Aguirre, el defensor de los acusados: "Parodiando las profecías de terribles castigos de las leyendas bíblicas, Solané, supuesto Dios, y Jacinto Pérez, supuesto San Francisco, anunciaban para el 1º de enero un diluvio que ocasionaría el hundimiento del Tandil, catástrofe de la cual sólo salvarían los que hubiesen derramado sangre de extranjeros enemigos de la religión y recibido la bendición de Dios a quien podrían ver yendo en seguimiento de San Francisco (Jacinto Pérez) a consumir la obra Santa. La recompensa ofrecida al celo religioso era la salvación personal y de sus familias con las que irían a habitar un nuevo pueblo que había de surgir en la Piedra Movediza. Absurdo e inconcebible parece, si se juzga de ligero, lo que voy extractando. Pero la sinceridad y la buena fe con que tales aseveraciones eran creídas por los encausados no pueden ponerse en duda". (10)

Un sentimiento religioso también detectaba Azorín en el poema de Hernández, y Martínez Estrada lo razonaría a partir de la vocación por lo escueto del autor, su voluntad de trascender lo adventicio y epocal para concentrarse en la esencialidad del hombre: "No es necesario inquirir en qué consiste el simbolismo oculto en el Poema. Algunos versos nos previenen de que en la concepción de la Obra se ligan los acontecimientos biográficos a los de un orden potencial, que ellos no alcanzan a perfilar y delimitar concretamente. Finalizar la Vuelta en el canto trigésimo tercero, que es la misma edad de Cristo, o insinuar que es preciso rumiar mucho para entender el Poema, son simples advertencias de que en la conciencia de la obra que Hernández estaba realizando algo trascendía al hecho escueto y a la anécdota" (11). El camino de una interpretación simbólica es siempre resbaladizo

y propicio a los errores. Hace bien Martínez Estrada en desconfiar de los cultivadores de interpretaciones alegóricas. Lo perceptible en el poema es un esfuerzo tenaz para alcanzar los valores esenciales del hombre, pero no a partir de la erradicación de una circunstancia, sino elevándose sobre ella, alimentándose incesantemente de ella sin quedarse en el plano de la reivindicación social y política que la pretexto cómodamente. Parecerá exagerado decir que Hernández piensa al hombre; quizás lo resulte menos si puntualizamos que piensa poéticamente al hombre rioplatense, en que adverbio y adjetivo circunscriben la empresa, pero que, reduciéndola de ambición filosófica, la acrecen de magnificación mítica, puesto que sólo la poesía puede elaborar el mito.

No sólo él acomete la empresa, sino todos los autores gauchescos de la época, y los autores de literaturas más cultas que tomaron al gaucho y su drama como centro de la creación literaria. Y no nos importa ahora que esa tarea no pudiera dar, para nuestra concepción actual del problema, sino la descripción de un determinado hombre, de un ser histórico delimitado, ya que lo fundamental es comprobar que esa tenaz investigación dotó a las sociedades del Plata de una visión arquetípica del hombre nacional. Es en esas obras, en ese período, que se forja en el campo concreto de las imágenes literarias, muchas veces torpemente razonadas del punto de vista pensante, la concepción del "hombre nacional". Sostenida simultáneamente, como si fueran las dos piernas del cuerpo humano, sobre un sentimiento terruñero intenso, una forma primaria e instintiva de la nacionalidad, y sobre una cosmovisión cristiana donde se van diluyendo sus principios estrictos para trasfundirse como una atmósfera y una sensibilidad al comportamiento psicológico de los hombres, nace aquí la imagen primera del "hombre rioplatense", del "argentino" y del "uruguayo".

Las masas extranjeras que en estas mismas fechas comienzan a descargarse sobre la región y proceden a la gran transfusión de sangre del cuerpo nacional, no transportaban ninguna imagen válida, coherente y aplicable a todos —a los venidos de España o de Italia, a los que caían desde Francia o Inglaterra, a los que terminarían viniendo de la Europa central— y aunque se opondrán al gaucho y lo estigmatizarán en los primeros momentos, cuando todavía le resta fuerza, concluirán por asumir la imagen nacional que él ha fraguado en el proceso de su desintegración y la harán suya como instrumento de enclave regional, como su nueva justificación americana, como el elemento aglu-

tinante de la sociedad aluvial. Desde luego que no los representa, pero es el pasado único que reciben, y no son capaces de crear, como ocurrió en los Estados Unidos, una imagen pionera que sea sustitutiva y los muestre en la brutal actitud conquistadora que los singularizó, tal los conquistadores del oeste en el norte.

El profundo, largo llanto viril de los gauchos, será más poderoso que las energías rudas de los inmigrantes; éstos se doblegarán a la concepción del hombre que aquéllos habían generado, y bien podrían rastrearse los basamentos económicos y sociales de este curioso comportamiento. Pero aquí sólo queríamos describir el proceso espiritual. Esta es la victoria última de los vencidos, que ellos no llegaron a conocer porque para entonces ya estaban muertos.

(1) Carlos Alberto Leumann: La literatura gauchesca y la poesía gaucha. Buenos Aires, Raigal, 1953. 213 pp.

(2) Ricardo Rojas: Historia de la literatura argentina. Los Gauchescos I Buenos Aires, Lozada, 1948, p. 23.

(3) Pedro Henríquez Ureña: Las corrientes literarias en la América Hispánica. México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 115.

(4) Julio Caillet Bois: Introducción a la poesía gauchesca. Hilario Ascasubi, en Historia de la literatura argentina (dirigida por Rafael Alberto Arrieta), Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1950, tomo III, p. 66.

(5) Véase el tema del cambio en el libro de Eneida Sandone de Martínez La imagen en la poesía gauchesca. Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1962.

(6) Véase el estudio preliminar de León Benarós, a Eduardo Gutiérrez: El Chacho, Buenos Aires, Librería Hachette, 1960.

(7) Rubén A. Benítez: Una histórica función de circo. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras - Instituto de Literatura Argentina, 1956.

(8) H. S. Ferns: Gran Bretaña y la Argentina en el siglo XIX. Buenos Aires, Solar - Hachette, 1966. pp. 326-7.

(9) Jorge Abelardo Ramos: Revolución y contrarrevolución en la Argentina. Buenos Aires, Plus Ultra, 1965, pp. 246-7.

(10) "Imago Mundi", Año I, Nº 2, Buenos Aires, diciembre 1953, p. 79.

(11) Ezequiel Martínez Estrada: Muerte y transfiguración de Martín Fierro. México, Fondo de Cultura Económica, 1948, tomo II, p. 494.