



**Universidad
Nacional
Villa María**

Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo A. Podestá"
Repositorio Institucional

Antecedentes culturales y versificación en la sextilla del poema Martín Fierro de José Hernández

Año
2022

Autora
Argüello, Araceli Juliana

Directores de tesis
Gazzera, Carlos y Barcellona, Mariana

Este documento está disponible para su consulta y descarga en el portal on line de la Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo Alberto Podestá", en el Repositorio Institucional de la **Universidad Nacional de Villa María**.

CITA SUGERIDA

Argüello, A. J. (2022). *Antecedentes culturales y versificación en la sextilla del poema Martín Fierro de José Hernández*. Villa María: Universidad Nacional Villa María



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

**Antecedentes culturales y versificación en la
sextilla del poema *Martín Fierro* de José
Hernández**

Araceli Juliana Argüello



**Antecedentes culturales y versificación en la
sextilla del poema *Martín Fierro* de José
Hernández**



UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA I.A.P.C.H.

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA

TRABAJO FINAL DE GRADO DE LICENCIATURA



Antecedentes culturales y versificación en la sextilla del poema *Martín Fierro* de José Hernández.

Directores:

Mgr. Carlos Gazzera

Lic. Mariana Barcellona

2022

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, mis amigos/as, mis profesores/as de la UNVM y a mis colegas payadores/as.



INDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
Conceptualizaciones teóricas y herramientas analíticas sobre la sextilla	9
<i>Martín Fierro</i> y el género gauchesco	13
Herramientas de la sociología de la cultura:.....	16
Metodología.....	19
Capítulo I.....	22
José Hernández. Trayectoria y habitus de clase. Una aproximación a la producción de <i>Martín Fierro</i>	22
Capítulo II.....	32
Antecedentes culturales intervinientes en la sextilla hernandiana.....	32
El siglo de Oro español	33
Octosílabo.....	35
Las formas estróficas.....	38
La décima espinela	39
La gauchesca	40
El gaucho.....	42
El payador.....	44
La oralidad.....	45
Capítulo III.....	47
Análisis de la sextilla hernandiana	47
1. La sextilla hernandiana	55
1.1 La décima espinela: antecedente de la sextilla hernandiana.....	59
1.2 Una nueva propuesta interpretativa	61
Consideraciones finales.....	66
BIBLIOGRAFÍA	68
Anexo I.....	73
Anexo II	76
Anexo II	82

INTRODUCCIÓN

Martín Fierro es, a decir de Marcela Croce (2013) uno de los libros que, a fuerza de operaciones políticas de lectura, se convirtieron a partir del Centenario, en insoslayable para construir una biblioteca personal sobre el repositorio del archivo cultural.

El Martín Fierro es la obra más sujeta a los excesos de la canonización dentro de la literatura argentina. El inicio del proceso coincide con la especialización de un dominio del conocimiento. Tenaz promotor de la idea fue Ricardo Rojas, quien fundó (...) el primer curso de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Buenos Aires, identificada entonces como "Literatura Nacional". (...) Para paliar las carencias [en tradición y bibliografía] emprendió la redacción de una monumental Historia de la literatura argentina (...) (p. 9)

Fue en este contexto histórico optimista del Centenario de la Revolución de Mayo, y en el que confluyen las publicaciones de *Los gauchos judíos* de Alberto Gerchunoff y las *Odas Seculares* de Leopoldo Lugones, en el que este último, abre el espacio para la canonización¹ de Martín Fierro. Lugones encuentra en la lectura del poema de Hernández las condiciones que encuentra en las epopeyas griegas, con un héroe que amalgama el texto y una serie de peripecias que el héroe debe enfrentar para salir airoso.

Tanto para Rojas como para Lugones, los poetas gauchescos están impregnados de helenismo a través de una musa que los inspira. En el caso de Rojas, en su primer tomo de la *Historia de la literatura argentina* (1917),² "Los Gauchescos", pone el acento en el valor estético del poema e insiste en la filiación del Martín Fierro con la épica española, de modo tal que, como afirma Croce (2013:10) "(...) la analogía convierte a Martín Fierro en El Cid Campeador pampeano y la revisión del refranero – siguiendo (...) el modelo crítico de Marcelino Menéndez y Pelayo- es la paridad que encuentra para la continuidad hispánica del *Poema de Mío Cid* con los romances medievales."

Este complejo programa ideológico construido por la generación de intelectuales y políticos del Centenario, permite consolidar discursivamente a la élite gobernante frente a un nuevo sujeto portador de la barbarie y el atraso: el inmigrante.³ De este modo, ya no son ni el indio ni el gaucho errante los portadores del atraso. En indio fue

¹Recordemos que Lugones completa su participación oficial durante el Centenario con la serie de conferencias en el Teatro Odeón en 1913, que fueron publicadas años después bajo el título *El payador* (1913) y a las cuales asistiría el por entonces presidente de la República, Roque Sáenz Peña.

²La *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas, fue escrita entre 1917 y 1922. Esta obra, que consta de ocho tomos, fue pensada con una estructura particular.

³Recordemos que la política inmigratoria argentina tiene su origen en la necesidad de poblar el "desierto argentino" con sangre europea para contrarrestar la presencia del indio y del gaucho, logrando así la instauración de la civilización y el progreso. Programa que se remonta a los planteos que realiza Sarmiento en *Facundo. Civilización y barbarie* (1845) frente a la urgencia de la generación del 37 por resolver la presencia en el poder de Rosas.

prácticamente exterminado durante las mal denominadas Campañas del desierto - eufemismo militar que encubrió hasta no hace mucho tiempo una de las más cruentas y aún impunes, masacres de la historia de nuestro país. En cuanto al gaucho, hacía ya muchas décadas que había dejado de ser un problema para la ley y la justicia, a partir de la articulación de una serie de políticas de estado, como la papeleta, la ley de conchabo, la ley de vagos, que permitió el uso de este sector de la sociedad como mano de obra para el trabajo rural y para la guerra.⁴

Planteadas estas cuestiones, nos preguntamos entonces, ¿por qué continuar indagando sobre esta obra?, ¿qué vigencia tendría como objeto de investigación para estudiantes de licenciatura en literatura? Siendo una de las obras literarias más discutidas y revisadas de la historia de la literatura argentina, ¿queda algo nuevo por decir? Algunas de las respuestas, están, en primer lugar, en que, a pesar de ser una obra objeto de múltiples procesos de canonización y cristalización de la crítica, aún encontramos interés por aristas escasamente investigadas o puestas en discusión, como lo es el tema de nuestra investigación: el origen de la sextilla hernandiana. Es importante manifestar, que el interés que desarrollamos sobre este complejo tema, está relacionado con nuestra posición como investigadores. No sólo abordamos esta temática desde la teoría, sino que estamos involucrados desde nuestra participación artística y cultural: como miembro activo⁵ dentro de la comunidad payadoril argentina, interesado en teorizar y generar conocimiento científico sobre las bases de la versificación que hacen posible la circulación del arte repentista en Latinoamérica.

Luego de estas aclaraciones preliminares, estamos en condiciones de enunciar nuestro tema de investigación para el presente Trabajo Final de Grado: los antecedentes métricos de la sextilla hernandiana como heredera de la tradición oral y culta del Siglo de Oro Español.

Construir y reflexionar teóricamente sobre este objeto de investigación implica ponerlo en consonancia con sus condiciones de emergencia: los procesos históricos sociales, culturales, políticos y económicos de la Argentina de la segunda mitad del siglo XIX y con un género literario: la gauchesca.

Conceptualizaciones teóricas y herramientas analíticas sobre la sextilla

⁴ Volveremos sobre este problema cuando analicemos, siguiendo la perspectiva teórica de Josefina Ludmer, el género gauchesco.

⁵ En los siguientes sitios web se puede encontrar el perfil y parte de la trayectoria payadoril de Araceli Arguello: <https://laventoleravm.com.ar/index.php/2020/07/23/araceli-arguello-payando-feminismo-los-tiempos-han-cambiado-o-mejor-expresado-los-hemos-hecho-cambiar-a-fuerza-de-lucha-y-participacion-2/>
https://www.instagram.com/araceli_arguello_payadora/?hl=es

En la presente investigación abordamos nuestro objeto de estudio desde una perspectiva teórico-metodológica que hace dialogar conceptualizaciones que provienen de la retórica, la estilística y la sociología de la cultura.

Este trabajo, creemos, permitiría vislumbrar los antecedentes culturales, históricos, musicales y literarios de la tradición oral y escrituraria con los que José Hernández versifica la novedosa sextilla empleada en la obra *Martín Fierro*. Henry Holmes en *An Epic of the Argentine*, afirma que la sextilla hernandiana y su original manera de contar, surge del desprendimiento de los primeros cuatro versos introductorios de una décima (Holmes, 1923).

A partir de los planteos de Holmes construimos nuestra hipótesis como respuesta a esta investigación: sostenemos que la estrofa hernandiana provendría por un lado, de una décima particular, la espinela,⁶ de rima consonante con ritornelo⁷ del primer y quinto verso y, por otro, de la conjunción de una tradición poética culta escrituraria colonial con otra de origen oral y popular.

El poema *Martin Fierro*, tanto la Ida como la Vuelta, está escrito en verso octosilábico, proveniente de la tradición española que se recupera en América en el siglo XIX, con algunas variantes de eneasílabos aislados. Prácticamente todo el poema está escrito en metro octosilábico de rima consonante con predominancia de la sextilla, aunque es notable la presencia de otras formas estróficas como la redondilla, romance, la seguidilla, según el rol narrativo.⁸ (Carilla, *La métrica del Martin Fierro*, 1972).

Cabe destacar que la caracterización de la versificación de Hernández abre un abanico de posibilidades de estudio en lo que concierne a la combinación de sus versos.

Emilio Carilla detalla con claridad las combinaciones de versos. La más corriente de estas combinaciones, aparece en el grupo de cuatro más dos, que podemos encontrar en el siguiente ejemplo: “Vengan santos milagrosos/ vengan todos en mi ayuda/ que la lengua se me añuda/ y se me turba la vista; / pido a mi Dios que me asista/ en una ocasión tan ruda” (Canto I, *Ida*, p.10), donde la parte final hace de

⁶La décima espinela es una estrofa de diez versos octosílabos creada por el músico y poeta murciano Vicente Espinel en el año 1591. Sus rimas son consonantes (todos los fonemas a partir de la vocal acentuada coinciden) y se organizan de la siguiente manera: abbaaccddc. Edna Córdoba, *El papel de la décima espinela en la cultura latinoamericana*, La Clé des Langues [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), avril 2014. Consulté le 21/08/2021.URL:<http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/litterature-latino-americaine/poesie/el-papel-de-la-decima>

⁷En términos musicales generales, un ritornelo es la repetición de una sección o fragmento de una obra. Los signos que se utilizan para indicar la parte que se repite son /: que significa abrir ritornello y:/, cerrar ritornelo. Deriva del término italiano que significa “pequeño retorno”, “retornillo”. A lo largo de la historia de la música, el ritornelo ha adoptado diferentes significados: Durante los siglos XIV y XV, el ritornelo designaba el estribillo al final de cada verso de un madrigal. RAE.

⁸La variedad de estrofas y metros son empleados por el autor de modo estratégico, generalmente la seguidilla se utiliza para largas descripciones o partes del poema de carácter anecdótico, mientras que las cuartetos suelen asociarse al carácter refranero y sentencioso.

síntesis o comentario. Otra combinación presente es la estructura dos más cuatro, por ejemplo: “Aquí me pongo a cantar/ al compás de la vigüela/ que al nombre que lo desvela/ una pena extraordinaria/ como la ave solitaria/ con el cantar se consuela.” (Canto I, *Ida*, p.10). Una tercera estructura desarrollada en el poema sigue el siguiente formato: dos, más dos, más dos versos. Un ejemplo de esta estructura es el siguiente: “Mas ande otro criollo pasa/ Martín Fierro ha de pasar/ nada lo hace recular/ ni los fantasmas lo espantan/ y dende que todos cantan/ yo también quiero cantar”. (Canto I, *Ida*, p.11). Finalmente, podemos dar cuenta de una cuarta estructura, de presencia más escasa, que consta de tres más tres versos. Por ejemplo: “Lo miran al pobre gaucho/ como carne de cogote/ lo tratan al estricote/ y si así las cosas andan/ porque quieren los que mandan/ aguantemos los azotes”. (Canto XIII, *Ida*, p.81)

El problema del origen y versificación de la estrofa hernandiana ha sido abordado por diferentes estudiosos de la literatura. En ocasiones, y según nuestra perspectiva teórica, con equivocadas denominaciones como ocurrió con Miguel de Unamuno (1894), quien la identificó como «décima». A veces, con el nombre de «sexteta» o «quintilla coronada» según la apreciación de Ezequiel Martínez Estrada (1983), «sextina» como proponen Leopoldo Lugones y Carlos Alberto Leumman (1916). En otras ocasiones se la explica como una «décima sin pies» o «sin cabeza» como indica Henry Holmes (1923), o como una amplificación de la cuarteta según afirma Lugones. Para los propósitos de este trabajo, creemos conveniente utilizar una nomenclatura que resulte productiva y funcional, por lo tanto, decidimos tomar la denominación de “sextilla”. Dicha denominación encuentra justificación en que la utilización estrófica de Hernández está vigente, como desarrollaremos en el Capítulo 2, en la improvisación oral y popular con este nombre.

Para llevar a cabo en profundidad un estudio de la versificación estrófica utilizada por José Hernández en *Martin Fierro*, debemos remitirnos a la poesía española y al metro octosilábico, que fue el metro más arraigado en la cultura iberoamericana. Lo encontramos inscripto en las formas provenientes de la literatura española del Siglo de Oro Español e incluso en registros previos, como formas poéticas sapienciales de carácter didáctico-moralizante, entre los que se encuentran los romances, refranes, dichos, denuncias y sentencias. Emilio Carilla (1972), estima que dicha elección tiene su origen en la percepción de Hernández de que el verso octosílabo predominaba rotundamente en la versificación y el canto del gaucho de las pampas dándole el cauce y alcance a sus dichos y refranes. (p. 455)

Entre los estudiosos dedicados a indagar la conformación de la estrofa hernandiana encontramos a Martínez Estrada quien en *Muerte y transfiguración del Martin Fierro* (1983) hace mención a Henry A. Holmes y a su obra; *Martin Fierro; an epic of the argentine* (1923), quien se refiere a la habilidad de Hernández en el uso de la combinación de seis versos y se pregunta: “¿de dónde vino esta forma inusitada? ... el examen muestra que los últimos seis versos de una décima tomados por sí mismos,

dan la verdadera estructura que hemos encontrado que prevalece en Hernández” (p.128)

Otra de las interpretaciones que adopta Martínez Estrada es la consideración de que la sexteta se forma por una integración del primer verso libre a la quintilla. La ruptura del canon y la desintegración de los prejuicios y rigores académicos le otorgan a la sexteta un aire de libertad superando técnicamente a la décima y la quintilla (p.129).

La adopción del primer verso acéfalo, logra un tipo de estrofa y rima que le permite al autor ocuparse fielmente del sentido y el valor estético de sus versos, ya que la técnica de Hernández no da cuenta de una innovación sino de “una necesidad en su estilo y en su plan” (p.130).

Martin Prieto en *Breve historia de la literatura argentina* (2006), con el afán de esclarecer y explicar el origen de la innovadora sextilla hernandiana, hace un recorrido bibliográfico de los especialistas que han podido configurar una serie de hipótesis sobre la tradición y la ruptura que impulsa Hernández (p.205). Prieto desarrolla brevemente la base de la teoría de Henry Holmes. Éste sostiene y argumenta que el origen de la sextilla de Hernández es, en verdad, una décima despojada de sus primeros cuatro versos introductorios, en donde hipotéticamente el verso acéfalo de rima entraría en conjunción y concordancia con los primeros cuatro versos hipotéticos que a ésta se le han omitido.

Para Martínez Estrada (1983) la conformación estrófica, en cambio, se trata de una quintilla a la que Hernández le agrega un verso suelto lo que daría al nombre de quintilla coronada.

Ria Lemaire, según cita Prieto (2006), cree haber encontrado finalmente que la forma que usa Hernández no deriva de una tradición culta y escrituraria, por el contrario, su singularidad radica en la característica de la poesía cantada, dando origen a una septilla, en la que, en la tradición oral y popular el primer verso se repite. De este modo el verso perdería la característica acéfala para combinar y rimar consigo mismo. La función que cumple la repetición en la poesía cantada, muy escuchada en las payadas, consiste en templar la guitarra y vocalizar, como así también, la de utilizar este tiempo para ganar seguridad al improvisar los siguientes cinco versos. (p. 206)

Emilio Carilla, en *La métrica del Martín Fierro* (1972), ofrece un estudio de las variadas métricas estróficas utilizadas de manera estratégica por Hernández a lo largo de todo el poema, según la necesidad de los pasajes: monólogo, narración y canto. Estas métricas son abordadas por Carilla para reafirmar que la sextilla es el rasgo más visible y original del autor del *Martín Fierro*, tomando como unidad la ambición del poeta, la métrica, los tema y la lengua. Esta consideración no es azarosa, sino por el contrario, vislumbra el camino para que Emilio Carilla afirme que la sextilla hernandiana inicia el anhelo de la libertad métrica y que José Hernández ha acertado con la estrofa adecuada (p.459).

En resumen, Carilla detalla que en su trabajo ha procurado, “...analizar los

rasgos propios del verso y de las estrofas del Martín Fierro, sin omitir relaciones entre métrica y tema, métrica y expresión literaria, teniendo en cuenta, sobre todo, los aciertos abundantes, del autor" (p. 472).

Carilla menciona en su trabajo a Eugenio D'Ors, quien en *Unas palabras de Xenius sobre el Martín Fierro* (1929), afirma que no encontrará claro quién estudie el *Martín Fierro* y no comience por el estudio de la novedosa y característica métrica.

Eugenio D'Ors hace una valoración al llamar a la novedosa versificación de Hernández "endiablada estrofa de seis versos". Considerando de la siguiente manera la conformación de sus versos: "El primero, mudo; el cuarto, insolente; el sexto, descarado" (p. 462).

Esta versificación de arte menor,⁹ tal como explicita Martín Prieto en su *Breve Historia de la Literatura Argentina* (2006) llegó a América y, específicamente al Río de la Plata, durante el periodo virreinal (1776-1814). Rápidamente fue adoptada por las clases populares para referirse poéticamente a los acontecimientos sucedidos en la conformación territorial y política de Argentina del siglo XIX. Un claro ejemplo son las cuartetas de *Cielito de la Independencia* (1816), que el poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo, puso al servicio de la gesta patriótica por su practicidad y nemotecnia. Otros autores como Hilario Ascasubi en *Paulino Lucero* (1846) y Estanislao Del Campo en *Fausto* (1866), también recuperan el octosílabo en sus décimas para ser leídas en salones literarios por las élites intelectuales de Buenos Aires. Es central en este punto, explicitar la pertenencia de estas obras al género Gauchesco, e incluso, en acuerdo con críticos como Adolfo y Martín Prieto (2006), Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio y Josefina Ludmer (2000), endilgarle a uno de ellos, Bartolomé Hidalgo, su origen.

Martín Fierro y el género gauchesco

Rosalba Campra en *Travesías de la literatura gauchesca. De Concolorcorvo a Fontanarrosa. La vida en las Pampas* (2013),¹⁰ propone situar el género gauchesco lo en un plano más amplio que el circunscripto a la literatura argentina: el indigenismo y la

⁹ La clásica distinción entre versos de arte menor y de arte mayor en la literatura europea reside para Baerh, en su *Manual de versificación española* (1970) en que los versos de ocho sílabas o menos son de **arte menor**, mientras que se llama versos de **arte mayor** a los de nueve o más sílabas. El heptasílabo y el octosílabo de arte menor y el endecasílabo de arte mayor son los versos más usados en la poesía española. El verso de arte menor es más característico de la poesía de tipo tradicional y el de arte mayor suele ser de carácter culto. Los versos de arte mayor que tienen un número de sílabas par, están en realidad compuestos por dos partes de igual medida, llamadas hemistiquios. Los dos hemistiquios van separados por una pausa denominada cesura, que puede impedir la sinalefa. Al medir los versos, los hemistiquios se tratan como versos independientes.

¹⁰ Campra, Rosalba. *Travesías de la literatura gauchesca. De Concolorcorvo a Fontanarrosa. La vida en las Pampas.* (2013) Buenos Aires, Corregidor.

inmigración.

El conjunto de textos que llamamos “gauchesca” es un sistema de plena significación en sí mismo, pero para rastrear el proceso que lo ha llevado a esa significación -sin duda no desprovista de ambigüedades-, es conveniente situarlo dentro del sistema más vasto y complejo que, dentro de la literatura hispanoamericana, se ha configurado a partir de ciertas figuras históricas, transformándolas en arquetipos. Más precisamente, en arquetipos de la marginalidad. Trabajadores de la yerba mate, del caucho, devorados por siempre por la selva, esclavos arrancados de África y explotados en las plantaciones, indios, gauchos, inmigrantes... Una vocación de denuncia anima los numerosos textos literarios que, centrados en estas figuras atribuibles a distintas áreas geográficas, se van estructurando en series a partir de mediados del siglo XIX para afirmarse en sus postrimerías y a comienzos del XX, y agotadas las formas canónicas, buscar, en la segunda mitad del siglo, nuevos canales expresivos.

El lugar del gaucho en mi lista, entre indios e inmigrantes, no es casual (...) Gauchos, indios e inmigrantes comparten un mismo destino textual: los tres sufren una análoga privación del propio espacio y de la propia lengua, los tres son personajes en busca de una voz que los nombre y en busca de su voz propia. (p. 17, 18)

Dentro de este marco, para referirnos al género gauchesco en particular, elegimos posicionarnos teóricamente a partir del estudio ya clásico de Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (2000), en la medida que nos permite leer el género en términos de sistema y dentro de él, desde diversas cadenas de construcciones de sentido.

Es decir, que nos concede no solo leer el *Martin Fierro* como la producción situada de un agente social, sino también acceder a las series de operaciones sociales culturales y económicas que articula el género. En primer lugar, Ludmer accede a la presencia de un género gauchesco caracterizándolo a partir de la categoría de “uso” y luego la de “don”:

En este primer momento sólo interesan dos categorías: la de uso y la de emergencia. La primera es la que quizás define y permite pensar el género gauchesco. Un uso letrado de la cultura popular. Se trata del uso de la voz, de una voz (y con ella la de una acumulación de sentidos: un mundo) que no es la del que escribe. La categoría de uso deriva sobre todo de la condición instrumental, de servicio de los gauchos (...) (Ludmer, p.18)

Se trata en primera instancia de “otro universo verbal, sonoro (...) cuya sustancia es la relación entre voces oídas y palabras escritas. El escritor del género usó las posiciones, y los tonos de la voz del gaucho para escribirlo y en ese mismo momento le dio la voz al gaucho.

Uso y don, las palabras que organizan el género gauchesco.” (Ludmer, 2000). Desde esta posición, Ludmer construye críticamente dos cadenas que habilita el género y que al mismo tiempo se conforman dentro de la realidad genérica en relación con “la otra realidad”: estas dos cadenas relacionadas con el uso establecen las formas del género: las leyes y las guerras. La primera, marca la ilegalidad popular. Por un lado, dice Ludmer, la “delincuencia campesina”: el gaucho vago, no propietario y sin trabajo ni

domicilio fijo. Y por otro, correlativamente “la existencia de un doble sistema de justicia que diferencia ciudad y campo: la ley de vagos y su corolario, la de levadas, rige sobre todo en la campaña.” (p. 21) De este modo, Ludmer lee en el género que la “delincuencia” no es otra cosa que el efecto de diferencia entre los dos ordenamientos jurídicos: los de la campaña y los de la ciudad. Este efecto se duplica en el uso del gaucho como mano de obra para los hacendados y como soldados para la guerra. Entonces, el género no sólo articula el uso de la voz, sino también el uso de los cuerpos. En ese trance, hace mucho más, esta cadena no solo marca el tiempo del género y le da un sentido: “narra también el pasaje entre la delincuencia y la civilización y sitúa el género como uno de los productores de ese pasaje.” (p.23)

La gauchesca muestra la lógica dual de la lengua, la relación entre cultura popular y cultura letrada. Relación que, por cierto, habilita una lectura posible de la historia de la literatura argentina y de las luchas por el poder de la palabra al menos, desde las invasiones inglesas. Herederos intelectuales de los poetas de la revolución, probablemente sea la denominada Generación del 37 la que establezca las bases teóricas y filosóficas que articulen de modo más claro esta distancia entre la alta cultura y la cultura popular. A partir de la operación de selección de una tradición para la literatura argentina, europea, liberal y culta, fundan, en el mismo gesto, una literatura nacional (Martín Prieto, 2006). Será el romanticismo social el que inaugure y construya un repertorio de temas y un paisaje para el futuro de la nación. Ahora bien, cuando Ludmer (2000) habla de la cultura popular, hace una serie de aclaraciones que consideramos pertinentes para este trabajo:

(...) Cuando decimos “popular” en la literatura gauchesca nos referimos a la cultura campesina, folklórica, de los sectores subalternos y marginales como el gaucho. Esta cultura debe diferenciarse rigurosamente de la cultura popular urbana o de la “cultura popular” como cultura de masas. La cultura popular del gaucho no solo incluye al folklore que heredó –y transformó- de los españoles, sino sus costumbres y creencias, ritos, reglas y leyes consuetudinarias. El género gauchesco usó esa cultura para constituirse: versos, refranes, dicho, fábulas: usó la voz, los modos verbales de esa cultura. (p.17)

Otra arista fundamental del género, es cómo articula el uso de esta cultura. Pensar el género como sistema permite leer los diversos modos del uso, traducidos en elecciones situadas y estratégicas de los agentes sociales. De este modo, lo que podemos leer en los orígenes del género, los *Diálogos patrióticos* de Hidalgo, como en el *Martín Fierro* de Hernández, es que no se trata de identificar idílicamente la cultura oral tradicional ni de caer en la ilusión empirista de un “objeto natural”, dirá Ludmer (2000)

(...) sino que los escritores del género fueron los primeros que construyeron con ese objeto, una epistemología: “un modo de conocerlo, al usarlo (...) concebimos la popularidad de un fenómeno como uso, no como origen, como posición y relación y no como sustancia. En este caso, la transmisión oral, la elaboración y reelaboración común. La popularidad se define, además, por su diferencia con los fenómenos no populares: algo que está presente en cierto ámbito social y no en otros. (Pg. 18)

Una última acotación sobre la popularidad, aclara aún más esta discusión: definir la poesía gauchesca como uso letrado de la cultura popular, no equivale a negarle popularidad.

Muchos textos retornaron a su fuente parcial y no privilegiada, se folklorizó. Afirma Josefina Ludmer en el mismo estudio: “Martín Fierro fue adoptado como propio según el modelo oral de difusión y dejó su marca en la lengua y la cultura nacional. Los estratos popular y culto se ligan por una red de intercambios, préstamos y relaciones.” (Pg. 16)

Herramientas de la sociología de la cultura:

En nuestra investigación recurriremos a una serie de herramientas sociológicas que nos permiten poner en sintonía teórica y crítica nuestro análisis centralmente filológico y comparativo, con los estudios propuestos sobre la historia de la literatura argentina y particularmente la gauchesca. Los abordamos a partir de dos perspectivas teóricas: por un lado, la teoría de la cultura de Raymond Williams (2000), que nos brinda herramientas para estudiar el lugar de los discursos y la cultura en el proceso social global, como así también, establecer las relaciones de hegemonía y contrahegemonía de los discursos –en este trabajo, en torno a un discurso particular, que conforma un género literario, la gauchesca y la particular apropiación selectiva que realiza Hernández sobre formas métricas provenientes de la tradición oral criolla, de la tradición hispana, poniendo en tensión dichas tradiciones – hacia el interior de la cultura como proceso social total. Por otro lado, la Teoría de los Campos de Pierre Bourdieu (1995b),¹¹ que nos permite pensar las producciones artísticas de los agentes sociales dentro de una red de relaciones sociales específicas.

Desde la propuesta de Bourdieu podemos delimitar un espacio social –un campo– en el que se produce y circula determinado capital, que desata luchas y estrategias para lograr su apropiación y circulación. Pierre Bourdieu define a los campos sociales como “espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias” (Bourdieu, 1998:108). Para que exista un campo es necesario que haya un determinado capital que estará en disputa, que entrará en juego al

¹¹ Bourdieu (1995b:72) conceptualiza los campos como una “red de relaciones objetivas entre posiciones”. Estas posiciones se definen a su vez, por la distribución desigual de un capital específico. A partir de esa distribución desigual, se establecen relaciones objetivas entre posiciones (de dominación, subordinación, homología, etcétera). Así, el autor construye el concepto de campo como espacios relativamente autónomos de relaciones, puesto que funcionan en base a lógicas y necesidades específicas y, por lo tanto, irreductibles a las lógicas de otros campos. Al mismo tiempo, todo campo constituye un espacio potencialmente abierto y cuyos límites no pueden ser definidos a priori, sino que, tal como lo explica Bourdieu, se plantean siempre dentro del campo mismo. Se trata de fronteras dinámicas, dado que los campos se encuentran ellos mismos en constante transformación en tanto espacios de relaciones de fuerza, de luchas por intereses determinados.

interior del campo.

La propuesta de este autor sitúa al campo artístico como un fenómeno reciente, surgido a partir de la sociedad moderna, caracterizado como un espacio estructurado de posiciones donde los individuos e instituciones compiten por el monopolio de la autoridad artística, autonomizada de los poderes económicos, políticos y burocráticos. Bourdieu (1995b:72) conceptualiza los campos como una “red de relaciones objetivas entre posiciones”. Estas posiciones se definen a su vez, por la distribución desigual de un capital específico y escaso.

En el caso de nuestra investigación, serán utilizados los conceptos de habitus y trayectoria siendo muy conscientes de sus limitaciones. Claramente no podemos forzar la Teoría de los Campos de Bourdieu, ya que no es posible dar cuenta de un campo intelectual articulado en Argentina hasta la segunda década del siglo XX. Esto por varios motivos. En primer lugar, y tal como detalla David Viñas en el ensayo “Apogeo de la oligarquía”, en su libro *Literatura argentina y Política. I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista* (2005)¹², no existe en la literatura argentina del siglo XIX, una figura de escritor independiente, sino asociada a la figura del político y el Doctor. Surge así la figura del *gentleman*, como representante de la oligarquía liberal, hasta la transición a otra figura en el camino a la profesionalización del escritor, el *dandy* y el *bohémio* de los '90. Si bien la emergencia del *gentleman* como agente social es producto de un largo proceso político e ideológico, dentro del cual podemos incluir a varios de los escritores de la gauchesca, Viñas toma como ejemplo de los gestos del *gentleman* a Mansilla:

(...) desdeñoso de la plaza y la tribuna (o temeroso e inseguro, pero haciendo de la necesidad virtud) el *gentleman* del 80 prefiere cada vez más el parlamento o el club social, el primero entendido como otro club, esa es su zona de dominio indiscutida, homogénea y de repliegue y allí se reencuentra con sus iguales y sus garantías. (...) Para los hombres como Mansilla el club es recinto donde se participa de lo doméstico (...), pero sin la perturbación de lo familiar que cuenta con biblioteca y la amenidad de la tertulia y el fugaz pasatiempo de las revistas pero excluyendo la severidad del gabinete (...) y que si la política lo invade, en ningún momento incurre en la promiscuidad del comité. (...) Lugar de paso como el café, reglamentariamente marca exclusiones, porque si éste preanuncia bohemia, clases medias y profesionalización de la literatura, el club reenvía a los reglamentos, a los apellidos y a la continuación de una clase (p. 170,171)

Si volvemos a las conceptualizaciones sobre la vanguardia argentina realizadas por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano en su ya clásico libro *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (1997) y específicamente en el ensayo “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, describen detalladamente el estado de desarrollo del campo intelectual. Dicen al respecto:

¿Dónde buscar la verdad de la vanguardia argentina? Es indispensable referirla al sistema literario y al espacio sociocultural respecto del cual rompe. (...) Para pensar la ruptura del martinfierrismo, el carácter mó dico y la cautela

¹²Viñas, David. *Literatura argentina y Política. I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista* (2005) Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

de su programa, es preciso volver sobre los rasgos de la trama ideológica, histórica y cultural del campo intelectual surgido en la Argentina entre 1900 y 1920, el proceso contemporáneo de identificación del intelectual” (1997:213)

Introduciendo esta salvedad, no menor, sí consideramos de utilidad, en vistas a producir una investigación alejada de conceptualizaciones escencialistas de la literatura o biográficas, respecto de la figura del escritor, conceptos como trayectoria, habitus, agente social, condiciones de producción y capital, que desarrollaremos en torno a Hernández como intelectual y a la serie de tomas de posición respecto al periodismo, la política, la literatura y a la preocupación que atraviesa estas actividades: las condiciones en las que vive el gaucho.

La noción de habitus es (1992b:75)¹³ resulta fundamental para nuestra investigación, ya que complejiza el proceso de la reproducción de las prácticas y del orden social como procesos históricos y no como meros productos de procesos mecánicos. Así también, permite articular lo individual y lo social, las estructuras de la subjetividad y las estructuras sociales, como dos instancias de una misma historia colectiva. Lo realmente novedoso en el tratamiento del concepto de habitus es su asociación con el concepto de posición.

Por otro lado, uno de los aportes más importantes de Bourdieu con respecto al capital, es la diferenciación del mismo, que supera la reducción de este concepto a lo económico. Introduce los conceptos de capital social, cultural y simbólico, en tanto bienes acumulables e invertibles, en torno a cuya posesión y control se crean intereses. La posición del agente dentro del campo está determinada por el volumen y la estructura del capital que posee, lo cual establece una capacidad diferenciada de relación. Cuando decimos que ciertos agentes poseen ‘poder’, nos referimos a cierta capacidad de control diferenciado de un recurso escaso en un campo determinado. Teniendo en cuenta esta diversidad de capitales, podemos comprender la constitución de campos diferentes, puesto que cada campo, en tanto espacio estructurado de posiciones, tiene como principio de estructuración un capital específico, que a su vez genera un sistema de luchas por sus propios intereses, entre los agentes que lo integran. Es decir, posiciones e intereses defendidos por los agentes a través de sus prácticas sociales. Es lo que Bourdieu entiende por el factor “eficiente” en un campo determinado, que permite a su poseedor ejercer poder, influencia, es decir, “existir” dentro de determinado campo. La pregunta que debemos formularnos, es qué tipo de capital es el que rige el interés por actuar de los agentes. Aquí radica otra de las cuestiones que sostienen la concepción de un campo literario en formación. Como veremos en el Capítulo 1, no existiría, según la crítica y nuestro propio análisis un capital escaso por el cual competir, no hay un capital específico que pauté la red de relaciones específicas de la escritura literaria.

Asimismo, nos resulta valioso por su potencia explicativa en los procesos de

¹³Bourdieu Pierre. *Respuestas. Por una antropología Reflexiva*. (1995b) Barcelona, Editorial Grijalbo,

producción y disputas por el poder de imposición de un discurso, retomar la noción de hegemonía desde la perspectiva de Williams (2000), ya que nos permite analizar las relaciones entre prácticas discursivas y no discursivas, más allá del campo específico en que se producen. Williams entiende la hegemonía como un proceso social total vivido, un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades sociales, políticas y económicas, que fija límites y ejerce presiones específicas y cambiantes. Por otro lado, este proceso no se da en forma pasiva ni como modo de dominación absoluta. La hegemonía así concebida debe ser continuamente renovada, modificada y defendida, puesto que, al mismo tiempo, es continuamente resistida, limitada y desafiada por presiones que no le son propias. Todo esto nos lleva a utilizar un segundo concepto fundamental, tomado de Antonio Gramsci (Williams, 2000), el de contrahegemonía o hegemonía alternativa, en el sentido de fuerzas de resistencia que desafían la hegemonía en su validez y la colocan en riesgo de alteración o debilitamiento. En función de lo expuesto, y para comprender los procesos de incorporación de fenómenos culturales y el material sobre el que se debe operar, Williams propone dos baterías de categorías fundamentales para nuestra investigación. En primer lugar, las categorías de tradiciones, instituciones y formaciones, que permiten dar cuenta de los procesos de lucha para sostener y socavar la hegemonía. En segundo lugar, las categorías de dominante, residual y emergente, que posibilitan considerar, desde una perspectiva histórica, la complejidad, variabilidad e interrelaciones de los elementos de una cultura,¹⁴ tanto dentro como más allá de la dominación efectiva. Esta batería conceptual que conforma la teoría de Williams es a la que apela Ludmer para explicar las relaciones entre alta cultura y cultura popular; para dar cuenta de la emergencia de un género como la gauchesca, verdadero espacio cultural de intercambios, préstamos, usos y habilitaciones de la voz del otro.

Metodología

Tal como se describe en líneas anteriores, los trabajos realizados sobre métrica hernandiana desarrollan diferentes posturas metodológicas y enfoques analíticos. Nuestro trabajo pretende dialogar con todos estos estudios e intentará completar cierta vacancia, en tanto pretenderá desplegar un estudio pormenorizado de la métrica utilizada en *Martín Fierro* en el contexto de la literatura poética popular y culta circulante en el momento de producción del poema.

¹⁴En la propuesta de Raymond Williams, apreciamos una coexistencia entre distintas acepciones de cultura. Por un lado, tendríamos un uso general de cultura como cultivo activo de la mente, por ejemplo, cuando se designa a un “hombre culto” o que “tiene cultura”. Cultura es entendida como la palabra que describe los trabajos y las prácticas de la actividad intelectual y artística. Este primer uso de cultura interactúa con la noción que la designa como un modo de vida específico, como la cultura de un pueblo o de una época. Por consiguiente, el concepto de “cultura” conlleva, en sus extensiones y en sus ambigüedades, una historia de disputas en torno a la fijación de su sentido.

En el Capítulo 1, nos proponemos construir la trayectoria de Hernández, dar cuenta de su habitus como agente social, analizar los capitales en juego y las condiciones de producción que hicieron posible la emergencia de una obra poética como *Martín Fierro* en la década del 70.

En el Capítulo 2, se articulará un estudio metodológico desde una perspectiva histórica y literaria en conjunción con los aspectos filológicos que nos permitan dar cuenta de la manifestación literaria adquirida a través de la historia cultural de los pueblos dentro de un periodo histórico que lo explica y determina, para el posterior desarrollo y análisis sobre los antecedentes y las tensiones entre la tradición escrituraria de raíz culta y la tradición oral que atraviesa al Río de La Plata en el siglo XIX. Éstas dos tradiciones nos permitirán explicar la plasticidad y la manera estratégica con que José Hernández las conjuga y amalgama en su poema, iniciando una nueva forma estrófica engarzada a la tradición escrituraria culta pero marcadas por formas orales payadorescas. A partir de estos planteos teóricos, procederemos al análisis de nuestro corpus, conformado por una minuciosa selección de las sextillas octosilábicas de *Martín Fierro*, teniendo en cuenta aquellas que han sido más significativas para la crítica. Para dicha selección desestimamos la presencia de otras formas estróficas como la redondilla, el romance y la seguidilla, ya que abordar la totalidad del poema marcado por su carácter poliestrófico no se adecuaba al objetivo de este trabajo.

En el Capítulo 3, trabajaremos con las problemáticas de la retórica clásica y moderna aplicada a la descripción de las formas poéticas clásicas como la décima y los romances; como así también las formas modernas ancladas en el contexto de producción de José Hernández: la *sextilla*. El análisis retórico describirá las formas poéticas para trabajar, en lo formal, lo concerniente a la métrica y rima. Se analizará el poema de *Martin Fierro* siguiendo el análisis de la retórica sobre las figuras poéticas respecto a los recursos literarios que utiliza Hernández: recursos sintácticos (paralelismo, anáfora, ritornelo o estribillo), morfológicos (aliteración) y semánticos (metáforas, oxímoron, sinécdoque y metonimia). Luego se trabajará con los principios de la estilística como metodología más cercana a la retórica, partiendo de la idea de que el lenguaje poético es un lenguaje desviado, por lo tanto, raro y extraño, que busca entender y dar cuenta de un sistema expresivo (Levin, 1971).

Por último, se llevará a cabo un análisis a través de estudio comparatista que permita dar cuenta de las similitudes de la versificación de la sextilla hernandiana y los últimos seis versos de la décima espinela con ritornelo entendiendo esta estructura como la forma estrófica dotada de un verso repetitivo, particularmente la repetición del primer verso en el quinto; **ABBAACDDC**, tras la comparación de las sextillas seleccionadas del poema *Martin Fierro* (1872) de José Hernández, con las décimas con ritornelo de los poemas: *El precursor* (1985), *El bien a medias* (1962) del payador Carlos Molina y *Gaicho* (2000) del payador patagónico Saúl Huenchúl con el objetivo de brindar una perspectiva métrica influenciada por la practicidad y nemotecnia oral pero

regida por los parámetros formales escriturarios.



Capítulo I

José Hernández. Trayectoria y habitus de clase. Una aproximación a la producción de Martín Fierro

En este primer capítulo de nuestra investigación, pretendemos dar cuenta y hacer explicable, a partir de la construcción de la trayectoria de José Hernández, cómo llega a vincularse con el género gauchesco, sus elecciones estratégicas tanto por las temáticas y perspectivas ideológicas como por las estructuras formales que caracterizan e individualizan su obra *Martín Fierro*.

Hernández escribe *Martín Fierro* por una compleja trama de motivos tanto vitales como estéticos y políticos. Si retomamos los conceptos de habitus y trayectoria de Pierre Bourdieu, nos obligan, en tanto investigadores, a posicionarnos fuera de toda posibilidad interpretativa esencialista: esto implica que su obra no responde al dictado de la nación, como entidad destinadora de valores inmanentes al ser argentino; tampoco producto de la inspiración de la musa, ni resultado de una experiencia meramente autobiográfica. Finalmente, y a pesar de las declaraciones del propio Hernández en la Carta a Zoilo Miguens, tampoco es desde nuestro posicionamiento, reflejo de la realidad. Lo que nos permiten ambos conceptos, es convertir experiencias y elecciones aparentemente individuales en datos objetivos para hacer explicable la producción de una obra, en nuestro caso, *Martín Fierro* en unas condiciones de producción particulares.

El concepto de habitus, resulta fundamental ya que, como explicamos en la Introducción a este trabajo, complejiza el proceso de la reproducción de las prácticas y del orden social como procesos históricos y no como meros productos de procesos mecánicos. Así también, permite articular lo individual y lo social, las estructuras de la subjetividad y las estructuras sociales, como dos instancias de una misma historia colectiva. Lo realmente novedoso en el tratamiento del concepto de habitus es su asociación con el concepto de posición. Bourdieu entiende el habitus como un “sistema abierto de disposiciones estructuradas y estructurantes” (1995b: 95). Se trata de un sistema de disposiciones duraderas o constantes para actuar, sentir y pensar de determinada manera, interiorizado por los individuos a través del tiempo, y se pone de manifiesto por el sentido práctico, es decir por la capacidad de los agentes para moverse, orientarse, según la posición ocupada dentro de un campo determinado, y por lo tanto dentro de las restricciones que impone la posición ocupada, sin plantearse de manera consciente en cuanto a meta o finalidad “más allá del discurso y la representación”. Se trata de un concepto colectivo, no individual. Dice Bourdieu al respecto: “Hablar de habitus es plantear que lo individual, e incluso lo personal, lo subjetivo, es social, a saber, colectivo. El habitus es una subjetividad socializada” (1995b: 87).

Ahora bien, estos planteos nos obligan a pensar las condiciones de producción de las prácticas escriturarias no sólo de José Hernández, sino en el marco de las prácticas

de escritura de una época: la década del 70 del siglo XIX y dentro de la historia de un género: la gauchesca. Es decir, en tanto prácticas sociales específicas, como un proceso de producción de sentido, socialmente condicionado. Esto implica establecer ciertas relaciones entre las características de esas prácticas y las condiciones de producción en las que emergieron. Dar cuenta de esta relación nos lleva a plantear –siguiendo a Costa y Mozejko (2002) –que las prácticas sociales se hacen comprensibles a partir del lugar que ocupan los agentes sociales que los producen en un sistema de relaciones sociales. Pero a su vez, debemos entender esta práctica como un proceso de producción de opciones y estrategias realizadas por los mismos. Entendemos por lugar “un conjunto de propiedades eficientes que definen la competencia relativa de un sujeto social dentro de un sistema de relaciones en un momento/ espacio determinado, en el marco de su trayectoria” (2002). Según los autores, un lugar ocupado por un agente social está conformado por cuatro dimensiones fundamentales: propiedades eficientes, sistema de relaciones, tiempo/espacio y trayectoria.

En cuanto al concepto de trayectoria, Bourdieu lo define como la suma de los lugares ocupados por un agente social dentro de un campo específico en el tiempo. Explicita Alicia Gutiérrez en su análisis sobre la teoría de Bourdieu:

(...) no sólo importa la construcción del campo en su estructura sincrónica (como sistema de posiciones y de las relaciones entre posiciones) sino también la reconstrucción de la trayectoria del campo (como redefinición permanente de las posiciones y de las relaciones de fuerza). En consecuencia, para poder explicar las prácticas sociales no sólo hay que tener en cuenta la posición del agente social, sino también la trayectoria de esa posición, y, en ambos casos, en relación con el conjunto de posiciones del que forma parte. Rescatando la dimensión histórica del campo puede observarse el proceso de constitución del mismo en términos de “mercado” de un bien escaso y apreciado, en torno al cual se van diferenciando entre sí productores y consumidores del bien (especialistas y profanos) e instancias de legitimación y consagración específicas. (2013, p. 82)¹⁵

Como aclaramos en la Introducción, somos conscientes de las condiciones del sistema de relaciones en la cultura argentina del siglo XIX. Es un sistema que comienza a cohesionarse lentamente y supeditado a las relaciones y actividades políticas y sociales. La figura de un agente relativamente independiente con intereses constituidos y orientados hacia la escritura aún no está en el horizonte de expectativas de los intelectuales de la época. La actividad literaria es una práctica obligada y necesaria para muchos de los integrantes de un sector social que la practica como modo de dar cohesión a su clase, tal como afirma Viñas (2005) al referirse a la figura del *gentleman* o a la del *dandy*. Aun así, consideramos que, a pesar de la ausencia de un campo literario articulado, con un capital específico, con reglas de juego propias, instituciones y espacios de consagración particulares, es innegable que la emergencia de un género como la gauchesca, surge de unas necesidades específicas, interpela a agentes de la alta cultura

¹⁵ Gutiérrez, Alicia. *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*. (2012) Villa María, Eduvim.

que la producen y establece ciertas formas y pautas de escritura que permitirán conformar una plataforma de normas para ser respetadas o puestas en cuestión por quienes la producen.

Podríamos afirmar, que el género gauchesco es una de las piedras basales de lo que, décadas más tarde, a partir de la década del 90, comenzaría a configurarse como un campo literario en formación. Uno de estos motivos es la puesta en tensión entre alta cultura y cultura popular, otro, la formación de un público que comienza a identificarse muy tempranamente con el género y que termina apropiándose con la aparición de *Martín Fierro*. Otro elemento, está relacionado con la presencia de la crítica. Acordamos con Gramuglio y Sarlo (1980) en revisar la afirmación de una total ausencia de crítica contemporánea a la publicación de *Martín Fierro*:

Una primera cuestión que la lectura de la crítica sobre el *Martín Fierro* deber revisar, es la veracidad de la afirmación, tantas veces repetida, sobre la ignorancia o el silencio de la llamada crítica culta en el momento de la aparición del poema. Los juicios de Pelliza, Torres, Cané, entre otros, permiten poner en dudas este silencio en torno al poema. Entre los extranjeros se sabe que Ricardo Palma, Miguel de Unamuno y Menéndez y Pelayo, durante el siglo XIX, leyeron el poema y escribieron sobre él. El número de estos testimonios y los nombres que los avalan –más allá de los móviles que los originaron y de la diversidad de juicios que los sustentan– sirve para cuestionar la idea de que el poema fue descubierto por la crítica culta –Lugones, Rojas– alrededor del centenario. (P.2)

Desde esta perspectiva, es importante pensar la gauchesca desde la mirada de Martín Prieto, quien retoma a investigadores centrales como Ángel Rama y Félix Weinberg:

A partir de los años treinta, cuando la independencia era una cosa resuelta y los enfrentamientos ya no eran entonces contra el yugo monárquico, sino ante los herederos del poder: unitarios y federales, la obra de Bartolomé Hidalgo comienza a perder vigencia política. Pero de modo más definido y neto que en la etapa anterior, los poemas gauchescos serán, como dice Weinberg, “instrumento importante en ese combate cotidiano”. Y federales y unitarios, rosistas y antirosistas, utilizarán la forma creada por Hidalgo para conseguir el favor de los campesinos, buscar adhesiones y llamarlos a unirse a sus respectivas filas de combate. (2006:41, 42)

Claros ejemplos de las tempranas apropiaciones del género son las de Luis Pérez, quien firma con el seudónimo de Pancho Lugares, reconocido gauchi-político rosista, al decir de Ángel Rama,¹⁶ Juan Alberto Godoy, principal versificador del ideario unitario, entre tantos otros. Prieto aclara que el género comienza a complejizarse y definirse en un “realismo descarnado” con el antirosista Hilario Ascasubi: “primer seguidor manifiesto y sin embargo diferente de Hidalgo, cuyo primer diálogo entre los gauchos orientales Jacinto Amores y Simón Peñalba data de 1833 y que lo tuvo, entre 1837 y 1851 como el máximo propagandista de Montevideo y Buenos Aires. Entre los ejemplos más importantes

¹⁶ Rama, Ángel: *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1976.

destacan *La Refalosa e Isidora la federala y mashorquera*.” (2006:42)¹⁷ En 1866, Estanislao del Campo, perteneciente y continuador de la misma tradición política de Ascasubi, publica *Fausto*. Este es el momento que marca la crítica como desviación del género gauchesco, tal es así, que, para muchos críticos, no lo es. Tanto temática como formalmente plantea desplazamientos. Al fin de esta serie, encontramos a otro escritor, que difiere del resto, en primer lugar, por su posicionamiento político.

Como revisaremos a continuación, podríamos afirmar que la trayectoria de Hernández es, en general, coincidente con la de otros hijos de familias patricias argentinas del período, que luego participarán en las diversas guerras internas entre Unitarios y Federales, pasarán por diversas funciones públicas que van desde la representación en los municipios de la provincia de Buenos Aires, hasta altos cargos públicos en el senado de la nación. Compartirán los espacios de los debates políticos, la formación universitaria y la práctica del periodismo y la literatura. Repiten gestos de clase, en mayor o menor medida, coinciden en sus “habitus de clase”. Este concepto, de la teoría de los campos de Bourdieu creemos que viene a echar luz sobre el tipo de relaciones que pueden establecerse entre los agentes y sus prácticas en la época, fuera de un campo intelectual articulado. Volvemos al libro de Alicia Gutiérrez, donde explica detalladamente a dónde

¹⁷A partir de aquí, son múltiples las posibilidades que brinda el género a la crítica especializada para constituir genealogías, series y líneas de sentido, así como posibilidades de lecturas más vanguardistas, como, por ejemplo, el artículo de Leónidas Lamborguini, *El arte bufo* (19...).

Si tomamos el ciclo propuesto por Martín Prieto (2006), encuentra su origen en Hidalgo con sus *Diálogos patrióticos* y luego, en orden de relevancia por sus aportes, respeto o alteración a las reglas del género, siguen Hilario Ascasubi con sus obras *La refalosa*, *Santos Vega o Los mellizos de La Flor*; Estanislao del Campo, con su obra *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*; y finalmente Miguel Hernández y *Martín Fierro*, cerrando, revitalizando y al mismo tiempo dando un cierre al género. Otros críticos, como es el caso de Horacio Jorge Becco (1982),¹⁷ invocan series constituidas por la evolución de un tema. Por ejemplo, el tema político y lee la siguiente línea a partir de la evolución del tema político: Hidalgo y sus *Cielitos*, Ascasubi con la introducción de su gaucho “Paulino Lucero”, Lussich y su obra *Los tres gauchos orientales* y finalmente, Hernández y *Martín Fierro*. Según Rosalba Campra (2013:13), el cierre virtual del ciclo de la gauchesca estaría marcado, según el enfoque unánime de las historias literarias, por *Santos Vega* (1885), de Rafael Obligado (1851-1920) publicado dentro de un apartado que el propio autor denominó “Leyendas argentinas”. Luego propone su propio trazado de la gauchesca “menos estructurado” e igualmente significativos y merecedores de mayor atención: *Facundo* (1866) de Sarmiento, por dedicarle un capítulo completo al gaucho; *Fausto*, de Estanislao del Campo, “por sus ribetes cómicos ha sido marginado en los estudios sobre el género y como *Santos Vega o Los Mellizos de la Flor* (1872) de Hilario Ascasubi, que acumula descripciones de costumbres campestres e historias de delitos, malones y cautivas. Y ensayos como *El payador* (1926), de Leopoldo Lugones; novelas como *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes: relatos breves de fuerte intensidad intertextual como *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* (1949), de Jorge Luis Borges, hasta llegar a la intensa y recatada denuncia de los versos de *El payador perseguido* (1972) de Atahualpa Yupanqui, y en el otro extremo, la recreación paródica que lleva a cabo la historieta de Roberto Fontanarrosa *Las aventuras de Inodoro Pereyra ¡el renegau!* (desde 1973 hasta 2007). (Campra:2013:14)

apunta este concepto, ya que no en todos los casos los habitus coinciden o se superponen con la “clase”.

(...) hablar de habitus de clase implica hablar de un sistema de disposiciones común a todos los individuos biológicos que son producto de las mismas condiciones objetivas. Esto no quiere decir que se considere que todos los miembros de la misma clase tengan las mismas experiencias de vida y en el mismo orden. Se trata más bien de suponer que todos los miembros de la misma clase tienen mayores probabilidades de verse enfrentados a las mismas situaciones y a los mismos condicionamientos entre sí, que en relación a los miembros de otra clase. (2013:82)

Bourdieu habla de una relación de homología, es decir, de “diversidad en la homogeneidad, (...) característica de sus condiciones sociales de producción, la que une los habitus singulares de los diferentes miembros de una misma clase: cada sistema de disposiciones individual es una variante estructural de los otros, donde se expresa la singularidad de la posición en el interior de la clase y de la trayectoria.” (Gutiérrez, 2013; P. 82). Entonces, hablar de habitus de clase supone el reconocimiento de semejanzas ante los sistemas de disposiciones objetivas de vida. Pero, advierte Gutiérrez, al hablar de habitus individuales pone de relieve que esos sistemas de disposiciones no son necesariamente iguales, sino que cada uno de ellos se diferencia de los otros por la singularidad de la trayectoria social. Baste pensar en los apellidos Cané y Mitre.

A la muerte de Hernández, su hermano Rafaél escribe un panegírico en nombre del Senado de la provincia de Buenos Aires. Así da cuenta del origen de la familia Hernández:

[José Hernández] nació en Buenos Aires el 10 de noviembre de 1834, descendiendo por línea paterna de distinguido abolengo español y por la materna de tronco americano formado en 1769 por una hija del emigrado irlandés O'Doggan nacida en el país, unida en matrimonio con el francés Pueyrredón. (...) Esta es la familia de patricios de donde salió don Juan Martín Pueyrredón, el primero que acaudilló la caballería gaucha iniciándola en la pelea, en el «Caserío de Pedriel» (hoy chacra Pueyrredón, en el partido San Martín) contra el general inglés Berresford y llegó a General y Director Supremo de las Provincias Unidas, compartiendo con San Martín la empresa colosal de la campaña de Chile (...).¹⁸

Queda entonces en claro, reconocido por su propia familia, su origen patricio. Hay una conciencia de lo que ello conlleva. Como muchos hijos del patriciado, tuvo acceso a una educación privada, en el seno de una familia acomodada económicamente. Si bien su padre no era hacendado, dueño de tierras, era un reconocido y prestigioso conocedor de los trabajos rurales, como las volteadas de haciendas.¹⁹

¹⁸ https://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_hernandez/autor_biografia/ consultado el día 7 de noviembre de 2021.

¹⁹ En otro segmento del panegírico, continúa su hermano Rafaél: “Educose Hernández en el colegio del señor Pedro Sánchez (que vive aún), muy acreditado en su época, distinguiéndose por su percepción rápida y prodigiosa memoria. Desde niño fue inclinado

Hernández heredó la disputa entre unitarios y federales por origen familiar, unitario por parte de madre y federal por parte de padre. Durante sus años de militancia política y periodista, como en su accionar militar y finalmente como escritor de Martín fierro, fue siempre federal. Así explica su hermano Rafaél, en el ya citado panegírico:

Perteneció constante al partido federal, hoy nacionalista: fue Diputado y Senador; afrontó las cuestiones más trascendentales, prestigiando con su palabra como Diputado, en imperecedero debate, la cesión de Buenos Aires para capital de la República; presidió la comisión popular en la gran fiesta de la piedra fundamental de La Plata, como presidió también la sección de las provincias en la Exposición Continental y la Cruz Roja en la revolución de Tejedor.

La infancia de Hernández, como la de tantos hijos de la clase terrateniente, transcurre entre la ciudad de Buenos Aires y la pampa. En el caso de Hernández, en Camarones, al sur de la provincia junto a su hermano al cuidado de su tía. La muerte temprana de su madre y una afección respiratoria lo llevan a vivir al campo. Según Élica Lois: “en «Camarones» y en «Laguna de los Padres» se hizo gaucho, aprendió a jinetear, tomó parte en varios entreveros, rechazando malones de los indios Pampas, asistió a las volteadas y presencié aquellos grandes trabajos que su padre ejecutaba, y de que hoy no se tiene idea. Esta es la base de los profundos conocimientos de la vida gaucha (...)”.²⁰

Más de una biografía de José Hernández coinciden en el carácter autodidacta y polifacético del escritor. Característica que, como ya afirmamos, comparten los intelectuales de la época. Tras abandonar la milicia, comienza el éxodo de los reformistas a Paraná, entre ellos Hernández, que en 1860 retoma la escritura periodística, afirma Lois (...) como “redactor de *El Nacional Argentino* órgano de la Confederación. Después de haberse desempeñado en la redacción de *El Argentino* (donde se publicó en 1863 la serie de artículos que después integrarían el folleto *Rasgos biográficos del general D. Ángel V. Peñalosa*), del *El Eco de Corrientes* y *La Capital* de Rosario, y después de haberse desempeñado como funcionario en cargos de segunda línea, regresó a Buenos Aires en noviembre de 1868.”

En agosto de 1869 aparece *El Río de la Plata* -diario que funda y dirige Hernández- en cuyas páginas se propone un programa político: autonomía de las localidades, municipalidades electivas, abolición del contingente de fronteras (formación de tropas de línea organizadas por medio del «enganche»), elegibilidad popular de jueces de paz, comandantes militares y consejeros escolares. Pero cuando en abril de

a la poesía, mas sus afanes escolares le produjeron una afección pectoral que le obligó a salir al campo, donde en alta escala trabajaba su señor padre, gozando de renombre en el paisanaje Surero, por sus grandes empresas en volteadas de haciendas alzadas de los campos de don Felipe Piñeyro, Calixto Moujan, Pedro Vela, Escribano, Casares, Alzaga, Llavallol, etc., de donde enviaba decenas de miles para los saladeros de Cambaceres, de Panthou y otros”.

²⁰Lois, Elida, en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/como-se-escribio-el-martin-fierro/html/5f4b7de6-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63_5.html. Consultado el 7 de noviembre de 2021.

1870 estalla la revolución de Ricardo López Jordán, Hernández cierra su diario y en noviembre se une a las fuerzas del caudillo entrerriano. Además de su incursión en el ejército, tras enrolarse en las filas en defensa de la autonomía de estado de Buenos Aires, participó en las batallas de Pavón y de Cepeda y luchó junto al caudillo López Jordán en la última rebelión gaucha contra Sarmiento, un movimiento que terminó con la derrota de los gauchos y su exilio en Brasil. En 1871, después de tomar parte en la batalla de Ñaembé, se exilia en Sant'Ana do Livramento (Rio Grande do Sul). Allí, comienza a escribir la primera parte de *Martín Fierro*.

Como podemos comprender, siguiendo las reflexiones de Alicia Gutiérrez, en esta serie de posicionamientos ideológicos y políticos, Hernández se desvía, al menos durante la década del 70, de los caminos que toman en general los intelectuales contemporáneos, para luchar por las causas populares de la unificación de Buenos Aires, el resarcimiento de los males que causan en un amplio sector de la sociedad, como lo es el gauchaje y los trabajadores rurales las decisiones tomadas desde la centralidad del poder. Denuncia tanto políticamente como desde los diversos espacios periodísticos los abusos del juez de paz, de la policía y el ejército, sobre los gauchos, pero también los desmanejos políticos, la desorganización del estado en el interior, la falta de asistencia económica al ejército en la lucha contra el indio, entre tantas otras causas de interés en lo económico como en lo social para una nación que tenía como brújula la civilización y el progreso. Hernández, para quien el gaucho no era motivo de burla ni «pintoresquismo» popular, -si lo comparamos con las intenciones estéticas e ideológicas de Ascasubi o del Campo- sino un sector de la sociedad que había que proteger y revisar el rol que cumplía en el desarrollo del país. Así lo expresa Hernández, en la carta dirigida a sus editores en 1874 a propósito de la octava edición de su poema: “Para mí, la cuestión de mejorar la condición social de nuestros gauchos... penetra algo más profundamente en la organización definitiva y en los destinos futuros de la sociedad y con ella e enlazas íntimamente (...) cuestiones de política, de moralidad administrativa de régimen gubernamental, de economía, de progreso y de civilización” (Hernández, p. 279)

La obra se imprimió en 1872, comenzó a distribuirse por entregas en 1873, inmediatamente empezó a venderse en las zonas rurales, leída en la campaña, en fogones o pulperías. El gran éxito se debió a que retrataba con veracidad las vicisitudes del gaucho y la paisanada se reconocía o se veía identificada en las desgracias del protagonista.

En el mismo sentido, no son ingenuos los epígrafes que selecciona Hernández para acompañar las iniciales publicaciones en folletín de *La ida*, en 1872. Todos ellos retoman controversias centrales para el momento. Martín Prieto (2006) analiza los epígrafes:

La astucia política de Hernández se manifiesta al reproducir una noticia publicada en La Nación cuando su poema ya estaba en la prensa. Dicha noticia da cuenta del desdichado y funesto estado que se encontraba lo fortines, las tropas estaban escasas de vestimenta, desarmadas, a pie y penosamente hambrientas, a las que el Ministerio les enviaba míseramente lo

indispensable para cubrir su desnudez y la calamidad que padecían los gauchos que habían sido prendidos por los jueces de paz. En el segundo epígrafe denota la nula ingenuidad del poema ya que, mediante éste, Hernández denuncia que no ha quedado rezagado en un proceso histórico ni desvinculado de la proclama de Oroño, sino que mantiene sincronidad a su circulación inmediata. (Prieto, 2006, P 39)

El segundo epígrafe, es el extracto de una noticia publicada en La Nación, mientras el poema se encuentra en imprenta. Dicha noticia da cuenta del estado calamitoso de los gauchos en los fortines. Este epígrafe anuncia entonces, que eso que el poema denunciará no ha quedado relegado al pasado histórico de la proclama de Oroño, afirma Martín Prieto (2000, p.39), sino que es sincrónico a su circulación inmediata.

Finalmente, el tercer epígrafe de la primera edición, es un poema. Una tirada de setenta y dos versos octosílabos, que, según Prieto, nada tienen que ver, salvo el metro, con el poema de Hernández. Aunque se vincula con éste en dos direcciones: por un lado, la escena del poema anticipa el personaje principal de *Martín Fierro*, un payador, un “humilde cantor gaucho que entona sus congojas, pero que las canta mal, porque su fantasía está sujeta en las redes del idioma, y porque la rima coarta sus grandiosos pensamientos.” (Prieto, 2000, p.40) La función que cumple entonces, es la de proyectar a partir del epígrafe, su propio poema.

En 1879, José Hernández publicó la continuación de la obra, llamada *La vuelta de Martín Fierro*. De este modo ambas partes conforman el *Martín Fierro*, poema nativo extenso, (...) logrando la interpretación sociológica de una época, porque engloba y condensa todos los aspectos de la epopeya aunando lo lírico, lo descriptivo, lo satírico y lo épico. (Elida Lois, 2000)

Al momento de la publicación, también por entregas, de la segunda parte, Hernández se encontraba ocupando otro lugar dentro de la red de relaciones posibles dentro de la cultura y la política argentina. Ha militado en las filas de López Jordán y retorna definitivamente a su provincia en 1875 gracias a la política conciliadora puesta en marcha por el Presidente Avellaneda. Esta mudanza política, afirma Croce se verifica en el poema como cambio de actitud:

(...) si en 1872 era menester denunciar las disposiciones de Sarmiento, que aplicaba sin contemplaciones la perversa Ley de Vagos y Malentretados sometiendo a la leva militar a todos los gauchos carentes de la papeleta de conchabo (...), en 1879, Hernández aprueba la superación de conflictos que propone Avellaneda y se entusiasma con la inminencia de las leyes liberales que promulgará Roca al llegar a la presidencia. Las huellas textuales ya no son los sufrimientos en la frontera ni los abusos de poder, sino los consejos de Fierro a sus hijos y la justificación de la Conquista del Desierto mediante la presentación de los indios como salvajes incapaces de ingresar a la civilización, de modo que el exterminio se ofrece como salida inexorable para construir la nación. (2013, p. 16, 17)

Los últimos años de Hernández, están relacionados con la actividad legislativa

como senador provincial. Está instalado en su quinta del barrio de Belgrano, colabora con la fundación de la capital bonaerense, apoya la postulación de Dardo Rocha como gobernador e incluso, propone el nombre “La Plata” para designarla.

Lo que ha ocurrido entre La ida y La vuelta, es un cambio radical en la política argentina, sucedió el paulatino afianzamiento del acuerdo político conocido como la “Liga de los gobernadores”, una alianza compuesta hacia 1870, en el momento en que el interior no aprobaba la Conciliación Política de Nicolás Avellaneda con los mitristas. Sus integrantes representaban a los máximos dirigentes de varias provincias de Argentina, quienes decidían en forma consensuada a quién apoyar como candidato a la futura presidencia. En ella estaban presentes los gobernadores de Córdoba, Entre Ríos, Santa Fe, Tucumán, La Rioja y Santiago del Estero. Este acuerdo fue la base del poder del Partido Autonomista Nacional hacia 1880.

Con esta serie de avatares políticos de por medio, emerge un elemento importante para nuestra investigación: la recepción del poema y los aspectos del epistolario sobre el *Martín Fierro*, en la medida en que también dan cuenta del lugar que ocupa Hernández en el círculo de intelectuales contemporáneos. Se trata de juicios iniciales comprometidos con posiciones políticas y estéticas diversas, pero en su mayoría, tendientes a considerar la obra no como literatura, sino como estudio de un sector social. Dicen al respecto Gramuglio y Sarlo: “Las críticas de Cané, Mitre y Juan María Torres son de inestimable valor para percibir los criterios con que los contemporáneos juzgaron el poema. También permiten apreciar algunas modalidades del funcionamiento de la comunidad literaria en ese momento clave de pasajes y transformaciones que es el cierre del período de organización nacional.” (1980, p. 7)

Este epistolario, consiste en una serie de cartas dirigidas a Hernández y luego reunidas con fines teóricos, en respuesta al envío del libro. Se acostumbraba por entonces a enviar a quienes un autor consideraba de valía en el círculo intelectual, de la obra publicada. Se daban a publicidad en la prensa, explicitan Gramuglio y Sarlo, y se recogían posteriormente en los prólogos de las nuevas ediciones. Estos rasgos, nos permiten comprender el carácter personal de las relaciones intelectuales y las obligaciones de la vida en sociedad, más que el ejercicio sistemático y específico de una actividad diferenciada como lo será más adelante la crítica.

Mitre, en su carta del 14 de abril de 1879, le agradece “las palabras benévolas de que viene acompañado” (Pagés Larraya, 1977) absteniéndose de otras que no. El político Bartolomé Mitre, hace una crítica que se retoma posteriormente: reconoce que la obra y el personaje se han ganado «su título de ciudadanía» tanto en el campo cultural-intelectual como «la sociabilidad argentina», un lugar no alcanzado antes por ningún otro poeta argentino. Además, establece una estrecha relación en la serie Hidalgo – Ascasubi - Del Campo - Hernández como una secuencia genética del género y hace una alusión al lazo que lo une a Hidalgo con esta impronta social de “cantar opinando”. Destaca el naturalismo del poema, aunque le parece que ha hecho abuso del movimiento, criticando

el barbarismo y el desmedido color local que le atribuye. El ideal de Mitre es elevar “la inteligencia vulgar” al nivel del lenguaje poético, mientras que el de Hernández es identificar el espíritu del personaje con su habla.

La carta de Mariano Pelliza enfatiza la estrofa acogida por el autor y la persecución del gaucho, concibiendo al poema no solo como un testimonio de manifestación social viable para expresar las injusticias que sufre una parte del país, sino como una creación poética muy valiosa. (Pagés Larraya, p.232)

Migue Cané, felicita a Hernández por su inigualable estilo, haciendo notable la diferencia con Ascasubi, que hizo poemas para hacer reír al hombre culto y José Hernández ha reflejado el idioma, la índole y la filosofía, los sufrimientos y pasiones del gaucho. Pese a sus palabras floridas, la crítica de Cané es haber escrito este poema en “incorrecta forma”. (Pagés Larraya, p.231) Por otro lado, Gorriti destaca y subraya la originalidad del poema, su singularidad lingüística, su exploración de un léxico sólo interpretable por los acunados «de ese país mágico del fantasista lenguaje» (Pagés Larraya, p. 233).

El poema fue acogido por sus contemporáneos y estimado por su originalidad y desestimado de incorrecta forma, considerándolo como una expresión menor frente a otras contemporáneas estimadas de mayor relevancia artísticas. La reticencia y resistencia frente a *Martin Fierro* tiene su base en los prejuicios, algunos asociados a la figura de su autor y los intereses políticos y otros con la idiosincrasia del personaje y su clase. (Rivera: 2001).

Esta breve trayectoria de José Hernández, intenta reponer para nuestro análisis una serie de datos que posicionan al escritor a partir de elecciones ideológicas, políticas, intelectuales y económicas cambiantes, en la medida en que todo sujeto social, es histórico. Los cambios de posición entonces no deben ser leídos como contradicciones internas al sujeto, sino parte de las elecciones estratégicas de un agente en relación a las condiciones que lo circundan. Es por eso que, desde esta perspectiva, podemos hacer explicables ciertas elecciones y concepciones estéticas por sobre otras.

Capítulo II

Antecedentes culturales intervinientes en la sextilla hernandiana

La sextilla de Hernández ha generado una serie de incógnitas concerniente a su versificación, tal como hemos expuesto en los capítulos anteriores. Indudablemente, el extenso poema está marcado por notorios antecedentes culturales de carácter culto y escritural por un lado, y popular y oral, por otro. Jorge Rivera retoma la propuesta de Federico de Onís²¹ en el *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*- en su estudio *El Martín Fierro y la poesía tradicional*²² en el que afirma que:

El crítico español proponía una compleja síntesis que inscribió al *Martín Fierro* en el marco de la poesía popular, pero con expresa reivindicación de su autor como poeta letrado que recurre a la intertextualidad y básicamente a los recursos modernos de la escritura y la edición (Rivera, 2001 p.571)

Onís (1924) incluye el poema de José Hernández en la serie de poesía popular y afirma que el autor ha manejado sabiamente lo folklórico entrelazándolo de modo creativo con el origen letrado y urbano de la gauchesca, y a partir de la simbiosis de lo colectivo y lo individual, crea una nueva instancia de valores y cualidades que sincretizan lo mejor de ambos campos en una obra literaria autónoma y muy bien lograda (Rivera, p.571)

Con la llegada de los españoles a América se produce un sincretismo y un cruzamiento de ambas culturas mediante el proceso de colonización y conformación territorial. En este periodo América hereda de España los esquemas culturales que luego la colonia del Río de la Plata y sus intelectuales rechazan en el periodo de la independencia, así lo afirma María Trujillo en- *La recepción en la literatura hispánica* (2007, p.2)²³ presuponiendo que: “La relación cultural con la Metrópolis fue especialmente conflictiva en las primeras décadas del siglo XIX. Si bien este proceso de autonomía no fue igual en todas las regiones, era común entre los liberales americanos, como los de la generación del 37 argentina, calificar lo hispánico como sinónimo de tradicionalismo, atraso cultural y fanatismo religioso”. (Trujillo, p.2). Pero la región del Río de la Plata se impregna de las formas culturales escriturarias y orales de la España, la imposición social, lingüística, religiosa e intelectual marcan a fuego la literatura argentina sobre todo el periodo del Siglo de Oro español, por ello, es preciso estudiar e indagar sobre el recorrido cultural de estas formas poéticas populares españolas, su anclaje y condiciones de emergencia en las primeras producciones poéticas rioplatenses.

²¹Onís, F. *El Martín Fierro y la poesía tradicional*. Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal, 1924.

²²Rivera, J. *El Martín Fierro y la poesía tradicional*, en Martín Fierro. España, Edición Archivos, 2001.

²³ Trujillo, M. *La recepción en la literatura hispánica* (2007). Ciudad Editorial.

El siglo de Oro español

Resulta dificultoso para los historiadores del arte determinar la duración de lo que conocemos como Siglo de Oro, aunque puede considerarse que duró más de un siglo, entre 1492, año del fin de la Reconquista, la llegada de Colón a América, la publicación de la *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija, y culminaría en un declive político y social entre los años 1659 con el tratado de Pirineos entre España y Francia y la muerte del escritor Calderón de la Barca en 1681. En este periodo histórico florecieron el arte y las letras castellanas, y coincidió con el auge político y militar del Imperio español de las Casas de Trastámara y de Austria. Quien acuñó la expresión *Siglo de Oro* fue Luis José Velázquez utilizándola para referirse al siglo XVI en su obra *Orígenes de la poesía castellana* (1797).²⁴ “esta tercera edad fue el siglo de oro de la poesía castellana; siglo en que no podía dejar de florecer la buena poesía, al paso que habían llegado a su aumento de las demás buenas letras” (p.33)

El período designado, a partir de entonces, se extendió a toda una época de resplandor de la cultura hispánica con una notable variedad temática en la que sobresalieron las producciones de carácter religioso y moralizante como las obras de Juan Boscán y Fray Luis de León. También se realizaron admirables obras pictóricas, arquitectónicas y escultóricas, sin olvidar la música.

Santiago Mollfulleda, en su estudio *Sobre la oposición entre culteranismo y conceptismo* (1984)²⁵ explica que los procesos culturales de este siglo se renuevan y modifican debido a la pugna y la resistencia de las prácticas discursivas. La poesía popular española opera fuertemente dentro del campo cultural, alterando la hegemonía de la literatura de arte mayor al incorporar los fenómenos populares, de este modo, el arte mayor queda relegado exclusivamente a las prácticas de la alta cultura en las que se identifican las producciones de carácter religioso. Dentro del mismo periodo, el Siglo de Oro trajo consigo dos corrientes poéticas enfrentadas, el **culteranismo** de Luis de Góngora y el **conceptismo** de Francisco de Quevedo, quienes cultivaron versos de gran complejidad. Ambas vertientes surgen de la necesidad de algunos poetas por renovar e innovar el lenguaje poético culto del renacimiento. Dicha renovación se da mediante dos vías que, en primera instancia parecen opuestas. Mientras el culteranismo se enfocaba y concedía mayor importancia a la forma, el conceptismo se preocupaba más por el contenido (p. 60) El culteranismo pretendía generar creaciones poéticas para las selectas sociedades burguesas. Apela para este fin a recursos lingüísticos variados y manifiesta una renovación del léxico poético mediante la introducción de numerosos latinismos. Este proceso produjo una auténtica revolución en cuanto a la sintaxis ya que se recurría al uso de hipérbatos, transposiciones, construcciones clásicas y las figuras y

²⁴ Velázquez, Luis José. *Orígenes de la poesía castellana*. (1797) Málaga,

²⁵ Mollfulleda, S. *Sobre la oposición entre culteranismo y conceptismo* (1984) Universitas Tarraconensis. Revista de Filología, núm. 6, Publicación Universitat Rovira i Virgili · ISSN 2604-3432: <https://revistes.urv.cat/index.php/utf>

recursos estilístico como la metáfora que es renovada extrayéndole posibilidades inexploradas. (Mollfulleda, 1984:2) un ejemplo de hipérbaton de Luis de Góngora (1582):

Mientras por competir con tu cabello,
Oro bruñado, el sol relumbra en vano (...)

La figura retórica del hipérbaton del gongorismo recurre a la alteración sintáctica del orden de las palabras. Los dos versos ordenados corresponden a: “Mientras que el oro bruñado [abrilantado] refleja el sol en vano por competir con tu cabello”.

Estos recursos son utilizados por el culteranismo para alejar el lenguaje poético del de uso corriente, lo que implicaba darle conscientemente a esta poesía un carácter culto y selecto. Góngora y otros poetas culteranos enriquecieron la expresividad poética con estos recursos literarios. Al mismo tiempo, la lírica popular y tradicional es seguida con interés por los principales poetas de esta época que también cultivan este género de poemas.

El conceptismo guió los pasos hacia la modificación del contenido poético alterando el mensaje literario por diversos métodos. Partiendo del ingenio, se realizaba una progresión mental aguda y los conceptistas concebían que el juego de los conceptos constituía la creación poética y literaria a la cual se accedía mediante el uso de recursos tales como la deformación de la realidad a partir de formas humorísticas caricaturescas, mediante el absurdo, el uso de equívocos léxicos, ideas o frases, hipérbolas, antítesis de palabras, símbolos y alegorías, etc. Santiago Mollfulleda, sostiene que: “lo culterano se caracteriza por su complejidad, longitud y complicación, mientras que los conceptistas tienden a la abreviación, a la frase corta y concisa. Indudablemente, por tanto, la diferencia única que en definitiva distinguiría ambas corrientes sería una diferencia exclusivamente sintáctica” (p.6)

Los poetas españoles cultos del siglo XVII recurrieron de forma constante a la poesía popular, anónima, de la tradición castellana. Es así que los villancicos, letrillas y seguidillas, que constituían las formas de la lírica primitiva castellana, son retomados por los poetas del siglo XVII e incorporados a sus obras individuales como lo es el caso de las obras teatrales de Góngora y Quevedo compuesta por romances y letrillas (Equipo editorial Etecé)²⁶

Lope de Vega es uno de los escritores más prolíficos y uno de los poetas y dramaturgos más relevantes del Siglo de Oro. Su importancia reside principalmente en la renovación de las fórmulas teatrales, la recuperación de las métricas populares y la mezcla con las cultas, para atraer mayor cantidad de público. Rompió los esquemas tradicionales de la unidad de acción, tiempo y lugar aristotélico con su texto *Arte nuevo*

²⁶ *Siglo de Oro*. Autor:Equipo editorial, Etecé. Argentina.Disponible en: <https://concepto.de/siglo-de-oro/>. Última edición: 5 de agosto de 2021. Consultado: 20 de octubre de 2021

de hacer comedia (1609).²⁷ Entre sus mejores tragicomedias destaca *Fuenteovejuna* (1619). Otros importantes escritores que destacaron por su teatro fueron Pedro Calderón de la Barca con su célebre obra *La vida es sueño* (1635), Tirso de Molina con su comedia de enredo *Don Gil de las calzas verdes* (1635), y el poeta, sacerdote, escritor y músico español Vicente Espinel, que transformara a partir de sus *Diversas rimas* de 1591,²⁸ la estructura de la décima, estrofa conocida también como espinela en su homenaje (Alborg, 1970).²⁹

El carácter culto y minoritario de la poesía barroca es un hecho que parecía enfrentarse a la consideración dada al romance y su gran difusión. Tal como explicita Maximiliano Trapero en *El libro de la décima: La poesía improvisada en el Mundo Hispánico* (1996)³⁰ la orientación popular fue importantísima y los romances nuevos fueron primero difundidos con música, y finalmente reunidos en obras conjuntas, como los del *Romancero General*.³¹ Ambas corrientes forman parte del legado español que años más tarde cultivará toda América incorporándolas como parte de su cultura popular:

Por su parte, los romances religiosos son tantos y se han popularizado de tal manera que con razón puede decirse que el más completo catecismo y el más poético devocionario de los hispanos es el romancero; la vida entera de Jesús se ha puesto en verso romance, en sus diversos episodios, en algunos casos con más detenimiento y pormenor que el que ponen los Evangelios Canónicos, puesto que su fuente de inspiración la tuvieron en los Apócrifos y en las leyendas piadosas, mucho más dados, como se sabe, a la anécdota y a la fábula. Hasta tal punto los romances religiosos han llegado a tener vigor en la tradición moderna que, en muchas partes, es lo único que pervive, sirviendo todavía para los rezos diarios de nuestras abuelas. (Trapero, p.58).

Octosílabo

En cuanto al metro octosílabo, o también denominado metro real o verso de arte menor, es el verso más apreciado y difundido de la poesía española y es empleado en todos los géneros por su reducida oscilación silábica. Actualmente, es indiscutible la vigorosa fuerza que mantiene tanto en España como Hispanoamérica (Baher, p.98). Para nuestra investigación es necesario indagar sobre este metro de arte menor español ya que, es el metro que José Hernández emplea en el poema *Martín Fierro*,

²⁷ Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedia*, 1609.

²⁸ Espinel, Vicente. *Diversas rimas*, 1591.

²⁹ Alborg, L. *Historia de la literatura española: Edad Media y Renacimiento* (1972) Madrid. Editorial Gredos.

³⁰ Trapero, M. *El libro de la décima: La poesía improvisada en el Mundo Hispánico* (1996) Madrid. Mariar, s. a.

³¹ Romancero y cancionero han sido los dos géneros «tradicionales» de la poesía popular española, los dos únicos en los que se ha fijado la investigación hispánica e hispanista, sin duda por la calidad literaria intrínseca que tienen, pero también por estar encerrados en ellos las manifestaciones de poesía más persistentes y duraderas de toda la literatura española y no menos por haber sido objeto de estudio de los más eminentes filólogos y punto de reflexión de muchos hombres de alto pensamiento. *La tradición y la improvisación en la poesía oral* (2013), Anuario de Estudios Atlánticos núm. 59, pp. 681-712 Las Palmas de Gran Canaria. España ISSN 0570-4065.

tanto para la nueva estrofa (la sextilla), como para las cuartetos, romances y seguidillas.

El octosílabo es el verso que consta de ocho sílabas y es el metro que se ha reportado como el verso castellano por excelencia, según el poeta, historiador y filólogo, Argote de Molina, cuando expresó en su discurso de 1575 que el octosílabo “tiene toda la gracia, lindeza y agudeza, que es más propio del ingenio español que de otro alguno” (Molina, p.65).

Por su parte el filósofo, lingüista y monje español, Juan Carmuel (1660), expresó el mismo sentir diciendo que: “todos los versos son hijos del arte menos el octosílabo, que él es de la naturaleza”.

Es por ello que se destacó e implementó entre los variados metros usados por los antiguos poetas convirtiéndose en el verso predilecto entre las *coplas*, los *romances* y el *teatro*. Podría decirse entonces, que ha sido el instrumento capaz de dar los tonos adecuados en diversos temas, partiendo desde lo heroico, lo trágico, lo lírico y cómico, por ello es el metro en que puede versificar cualquier persona sin estudio previo debido a su cadencia musical.

El octosílabo ha sido objeto de estudio de notables investigadores dedicados a indagar su procedencia. Se teoriza que España había recibido esta influencia de la región Provenza de Francia, como también la de la poesía gallego-portuguesa. Existen pruebas, como los estudios de Menéndez Pidal y los análisis rítmicos de Tomás Navarro, que demuestran el carácter propio y autóctono español del octosílabo. En sus estudios sostienen que se ha perpetuado en el constante uso y extraordinaria resistencia desde la Edad Media, frente a todas las innovaciones poéticas, hasta finales del siglo XIX. (Baehr, p.130)

Existe dentro del octosílabo una diferencia notable en el uso y creación de los versos entre los poetas preocupado por contar las sílabas que exige el metro octosilábico y lo poetas orales despreocupados por contar y cumplir esta exigencia aproximándose al metro utilizando a veces heptasílabos y enneasílabos aislados. Esta diferenciación está fuertemente marcada por el interés oral popular y otra por el uso propiamente escrito y delimitado por el metro. Podría explicarse así el uso de la sinalefa³² y dialefa, como también acentos rítmicos que permiten al octosílabo un libertad polirítmica. Por ejemplo, en el siguiente caso del poema *La vida es sueño* (1635/1954) de Calderón de la Barca³³.

“Cuentan de un sabio que un día (10) // Cuen- tan- deun- sa-bio-queun- di- a (8)

³²La sinalefa es la unión de la vocal o vocales finales de una palabra con la vocal o vocales iniciales de la siguiente, de modo que forman una única sílaba tanto a efectos fonéticos como métricos mientras que la dialefa es la separación de un diptongo, formando dos sílabas en lugar de una, como lo sería gramaticalmente. Baehr, R. (1997). *Manual de versificación española*. Editorial: Gredos 5ta reimpresión. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada.

³³ Calderón la Barca, P. *La vida es sueño* (1954) Buenos Aires, Editorial Kapelusz. Publicación original (1635)

Tan pobre y mísero estaba" (10) // Tan- po- brey- mí- se- roes- ta- ba. (8)

Es interesante la predominancia del uso del octosílabo debido a la imperante característica rítmica y popular. Tanto es así, que ha hecho posible la incorporación del mester de juglaría³⁴ y arte trovadoresco dentro de las prácticas discursivas en el mester de clerecía,³⁵ como se puede encontrar en *Historia troyana polimétrica* donde hallamos sextinas octosílabas, décimas de versos cuatr sílabos y octosílabos, cuartetos octosílabos y heptasílabos y pareados octosílabos, producciones literarias que llegarían a América en la forma de una didáctica moralizante y refranera y que se convirtió en el instrumento que facilitó a los evangelizadores europeos llevar a cabo el proyecto civilizatorio (Murillo, 1990)

Este proceso transcultural, social y lingüístico hace del octosílabo una variable transformadora que oscila y opera como formas *emergentes* dentro del Siglo de Oro español y como elementos *residuales*, desde la concepción de Williams (2000), entendiendo la literatura y sus elementos, como proceso social global que fija límites y ejerce presiones específicas cambiantes dentro la tensión y renovación de las producciones literarias de Latinoamérica. Podemos dar cuenta de este proceso transcultural moralizante y métrico en la obra *El peregrino en Babilonia* (1660-1680) del primer poeta argentino, Luis Tejeda de Guzmán³⁶, en el que Olga Santiago en su estudio *Don Luis de Tejeda y Guzmán y la escritura como peregrinaje* (2004)³⁷ explica el carácter didáctico moralizante como principal eje del poema:

Quedó con esto a mi cargo
aquella reciente planta
y tan nueva obligación
a hacerme mejor bastara (p.156)

³⁴El mester de juglaría según Ramón Menéndez Pidal, en su estudio *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas* (Madrid, 1957), es el conjunto de la poesía épica o lírica de carácter popular difundida durante la Edad Media por los juglares, que eran quienes las cantaban o recitaban para el recreo de nobles, reyes y público en general. Los poemas también se denominan cantares de gesta y uno de los más famosos en España fue *Cantar de Mio Cid*.

Menéndez Pidal, R. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas* (1957) Madrid.

³⁵El mester de clerecía fue la escuela poética medieval española formada por clérigos y personas cultas que componían una poesía erudita con métrica fija, normalmente cuaderna vía, y temática preferentemente religiosa; se desarrolló en el siglo XIII. Algunos de los poetas más destacados fueron Gonzalo de Berceo con *Los milagros de nuestra señora* (1246 -1252) y el Arcipreste de Hita con *Libro del buen amor* (1330-1343) Cañas Murillo, J. *El Mester de Clerecía y la literatura didáctica* (1990) Vol I, Madrid. Cátedra.

³⁶Tejeda de Guzmán, L. *El peregrino en Babilonia* (1916) Buenos Aires, Librería La Facultad, de Juan Roldán, [Biblioteca Argentina].

³⁷Santiago, O. *Don Luis de Tejeda y Guzmán y la escritura como peregrinaje* (2004) Universidad Nacional de Córdoba. Argentina. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana Año XXX, N° 60. Lima-Hanover, 2do. Semestre.

El mismo carácter didáctico-moral para la lectura del creyente, adquiere el texto del peregrino. El sujeto que enuncia también toma hábitos de clérigo y, semejante al Rey de Israel, se presenta en el enunciado como un pecador arrepentido que requiere confesión “moriré por lo menos confessado” y escribe cantos de alabanza”.(..) (..) “De esta manera, la confesión del peregrino, que es en toda su extensión una manifestación de fe cristiana, que incentiva en la devoción a la Virgen y el rosario, se constituye en una ofrenda de ejemplar devoción. (Santiago, 2004 p.156).

Las formas estróficas

El estudio de las formas estróficas y poemáticas es el lugar en donde se integran, en vistas a los objetivos de esta investigación, la métrica y las estructuras que han sido utilizadas por los autores concretos en función de las necesidades expresivas en una época determinada. Pensamos estos esquemas como formas históricas y por lo tanto cambiantes. Por lo tanto, proponemos un estudio diacrónico tanto de las formas estróficas como de las métricas.

Entendemos que, desde esta perspectiva, debemos analizar también sus variables y las connotaciones en las frecuencias de su uso en diversas épocas. El poema puede ser **estrófico** o **no estrófico** al observar ciertas tendencias; ya que el primer término, solía asociarse con los géneros líricos de estructura donde todos sus versos riman, mientras que, el segundo término se asociaba con los poemas épicos y sin rima como el romance donde sus versos impares no riman (ABCBDB). (Ibrahim, 2013)³⁸

Las estrofas suelen repetir en el poema estrófico siempre la misma forma, es decir, con el mismo número de versos y con el mismo esquema de rima. Esta organización rígida consiste en una forma fija como el soneto. (Domínguez Caparrós, 1993)³⁹ Sin embargo, el poema puede ser también heteroestrófico, forma estrófica denominada también “polimetría”, que aparecen ya en la Edad media y en el Romanticismo.

Como forma no estrófica podemos mencionar el romance, como el tipo más conocido, dada su composición en largas tiradas de rima asonante en donde la rima recae en sus versos pares: ABCDBEB.

El teatro español del Siglo de Oro representa un caso especial de heteroestrofía en el que en la obra dramática alterna formas estróficas, no estróficas y fijas, según la situación dramática. Lope de Vega, iniciador de la polimetría en el teatro propone esta técnica en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609).

Las formas estróficas más utilizadas por los poetas del Siglo de Oro español han sido los versos pareados AA, muy frecuentes en dichos y refranes, cuartetas cruzadas

³⁸ Ibrahim, Robert – Plecháč, Petr – Říha, Jakub (2013), *Úvod do teorie verše*, Praga, Akropolis

³⁹ Domínguez Caparrós, J. *Métrica española* (1993) Madrid, Síntesis.

ABAB, redondillas ABBA, coplas ABAB⁴⁰, sextinas AABCCB, octavillas ABCE-DBFE y las variadas décimas de diferentes disposición en cuanto a la rima 4+6 ABBACDCDCD, la décima 6+4 ABCABCDEED, la copla real 2x5 ABAABCDDCD y la décima espinela ABBA.ACCDDC (Baher, p.70). Desarrollaremos esta última en el apartado siguiente ya que ha sido la estrofa que ha tenido, y tiene en la actualidad, un fuerte desarrollo e influencia en América y una de las formas estróficas que nos interesa en este trabajo, siguiendo las investigaciones de Henry Holmes (1923).

La décima espinela

La décima espinela es una joven estrofa que se le ha sumado, sin duda, a los dos géneros tradicionales de la poesía española y que ha llegado a configurarse como el “tercer género” por su carácter versátil para la poesía lírica como para la poesía narrativa (Trapero, 2008). La décima surge como una simple estrofa, como una nueva “rima” en la que incursionara Vicente Espinel en su libro *Diversas rimas* (1569). Sus primeros cultivadores fueron Miguel de Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca entre otros, y es la estrofa de arte menor que ha seguido teniendo interés en la literatura de registro culto/escrito. Cabe aclarar, como sostiene Trapero en *La décima, tercer género de la poesía popular y tradicional hispánica* (2005:2)⁴¹ que es en el ámbito de la literatura popular y oral en donde la décima adquiere la categoría de género literario. Es particularmente aquí donde radita una de las aristas que nos interesa trabajar: las formas estróficas como medio de trasmisión de la cultura que conforman la identidad de un pueblo. La décima, afirma el autor canario, se convierte en un género “integral” en sus diversas manifestaciones basándose en la conjunción de cuatro cualidades comunes de todo elemento cultural 1) la forma en que se manifiestan, 2) la función que cumplen 3) el significado que tienen y 4) el uso que cada comunidad les da.

La décima no solo ha surgido como estructura novedosa vehiculizadora de la expresión de un pueblo dentro de las producciones literarias sino, que también ha remplazado el uso del romance, las coplas y la poesía narrativa cubriendo el campo de la lírica popular en España. (Bugallo, p.220)

Afirma J. Pérez Vidal en *La décima popular* (1965)⁴² que "Se carece todavía de un trabajo sobre la décima popular en España" porque la décima ha interesado más en su vertiente culta y no en su modalidad popular. Pero en América tiene un desarrollo paralelo, aunque un poco más tardío, sin embargo, alcanza una popularidad mayor incorporándose con gran vigor en las epopeyas de las nuevas naciones. Así se configura el trazado y el destino de la décima en dos variantes: en América se la emplea para el

⁴⁰ Rima asonante: Rima en la que solo coinciden los sonidos vocálicos.

⁴¹ Trapero, M. *La décima, tercer género de la poesía popular y tradicional hispánica* (2005) Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. El tiempo dará tu medida (Memorias del VII Encuentro Festival Iberoamericano de la Décima. Casa Iberoamericana de la Décima.

⁴² J. Pérez Vidal en *La décima popular* (1965)

canto, pero en España sigue ligada a lo erudito. Entonces podría decirse que el trayecto y exportación del fenómeno de la décima tiene un movimiento doble, primeramente, surge y se encasilla en el uso erudito y culto de España, pero se populariza y se folkloriza en tierras americanas donde se desarrolla y alcanza los niveles más altos del arte poético. (p.334)

La décima espinela en el Río de la Plata es adoptada por reconocidos poetas como Hilario Ascasubi y Estanislao de Campo, como así también por el considerado “primer poeta argentino”, Luis Tejeda de Guzmán. Todos ellos, poetas provenientes de la alta cultura que hacen uso de la décima por su compleja versificación -no tan cerrada como la copla ni tan abierta como el romance- con un elemento fundamental: se aprovecha el octosílabo y el carácter tradicional.⁴³ (Bugallo:226) Poetas letrados que se inspiran e imitan las locuciones del habla rústica del gaucho, y que producen una literatura que circula en primera instancia como obras impresas para ser leídas en tertulias y salones literarios de Buenos Aires (Zabala, 2013)

Actualmente, la décima muestra la mayor vitalidad y vigencia en toda la llanura argentina, acompañada musicalmente del estilo, la cifra y la milonga y ha penetrado con vigor e insistencia dentro de las prácticas culturales payadorescas como la estrofa predilecta de los improvisadores y los oyentes, tanto que sus fines están ligados al alegato social y político, pero secundariamente, dice Chávez “aspiran a ser vehículos de ideas y resorte de militancia social” (Chávez, 1962). Este breve recorrido de la décima espinela nos ha permitido conjeturar que la estrofa ha perdurado a lo largo del tiempo a pesar de haber sorteado diferentes geografías y culturas. Si bien suelen encontrarse algunas décimas aisladas con su primer verso libre y la alternancia en rima del noveno y décimo verso, su estructura se mantiene invariable.

Esta delimitación nos permitirá el desarrollo del análisis comparatístico entre las décimas con ritornelo entre los de los payadores Saúl Huenchul y Carlos Molina con las sextillas seleccionadas del poema de José Hernández.

La gauchesca

Es indispensable para este trabajo, luego de haber abordado los antecedentes de carácter culto de la literatura producida durante el Siglo de Oro español que germina y florece en el Río de la Plata, hacer un conjunción de los antecedentes orales circulantes del siglo XIX en la cuenca rioplatense, lo que nos permitirá dar cuenta de una serie de operaciones ideológicas, sociales, culturales políticas y económicas que articula al

⁴³ Pérez Bugallo, R. *La décima espinela en la Argentina. Áreas de dispersión y grado de vigencia*. (1996) ISSN 1138-8579, N° 2.

género de la gauchesca como sistema, tal como planteamos en la introducción a esta investigación. Desde esta perspectiva *Martin Fierro* se inscribe, en una relación dual de la lengua entre la cultura letrada y la cultura popular como términos de un sistema donde intervienen diversas cadenas de construcciones de sentido. Como afirma Josefina Ludmer en *La gauchesca. Un tratado sobre la patria* (1988), puede verse con claridad las dos categorías que definen el género: la categoría del “uso” y la categoría del el “don”. La primera categoría ligada completamente al uso de la voz del gaucho por los primeros escritores del género que constituyeron un modo de usarlo y conocerlo, tomando posesión de su léxico, su idiosincrasia, valores y modismos entre la jerga campesina, como puede estudiarse en la siguiente décima de Estanislao del Campo en su obra *Fausto* (1866) en el que el gaucho Anastasio el Pollo, en un encuentro con su amigo Laguna, le cuenta las peripecias y la experiencia que ha tenido cuando se arrima a la ciudad a ver una obra de teatro al Colón:

Se apió el Pollo y se pegaron
tal abrazo con Laguna,
que sus dos almas en una
acaso se misturaron.
Cuando se desenredaron,
después de haber lagrimiao,
el overito rosao
una oreja se rascaba,
visto que la refregaba
en la clin del colorao. Pg. (13, 14)⁴⁴

Aquí podemos ver en el escritor el uso de la voz del gaucho de una manera particular, puntuando las características y el uso de esta voz. El tono paródico del escritor del poema tiene una notable incidencia de la poesía española de carácter caricaturesco y jocoso, además del empleo de la décima como forma estrófica. Esta décima contiene los elementos para abordar aquel uso desde una perspectiva satírica, ya que el abrazo fundido, estremecedor y sentimental exagera las costumbres campesinas, un tanto más corteses y distantes. Además, la elección por el pelaje overo llama la atención ya que, este es un caballo de “dominguear” de las mujeres puebleras. Es por ello que la recepción del poema no puede medirse en términos de popularidad debido a que el carácter jocoso del poema no tiene como intención construir un vínculo de afinidad o identificación con el receptor de la campaña, una clase social la cual, sí se identifica con la intimidación del orbe de la ciudad, pero no reproduce estas formas discursivas que lo parodian. (Archivos 2001, p. 869)

El uso de la voz es entonces, un uso letrado, como también lo es el uso que hacen Bartolomé Hidalgo y José Hernández en *Martin Fierro*, pero es aquí donde se abre “la otra realidad” genérica; el uso de la voz mediante los parámetros de las leyes y las guerras donde el gaucho representa no solo la delincuencia que ignora y reniega del orden jurídico, sino que padece también las diferencias de la existencia de un doble sistema de justicia, y es aquí donde el género de la gauchesca no solo hace uso de su voz sino que también hace uso de los cuerpos. Hernández, a diferencia de otros contemporáneos, es un escritor que, además de estar marcado por su trayectoria vital, militar, periodística y política, se sensibiliza con esta clase social y pone al servicio las formas de la alta cultura en el uso de la voz del gaucho para denunciar y dar a conocer la situación calamitosa en que estos se encontraban en los fortines. Así lo deja asentado en el canto cuatro de *La ida*:

Y andábamos de mugrientos
 que el mirarnos daba horror;
 les juro que era un dolor
 ver esos hombre, ¡por Cristo!
 en mi perra vida he visto
 una miseria mayor (Canto IV, *Ida*, 2010, p. 30)

Entonces puede decirse que el uso de la voz del gaucho en *Martín Fierro* de José Hernández se distingue por el uso y préstamo de la voz dentro del género y el enlace del poema con la tradición literaria se da de manera paradójica frente a otros poetas de la alta cultura.

El gaucho

Esta clasificación aparece por primera vez en el *Facundo* (1845)⁴⁵ de Domingo Faustino Sarmiento, así lo describe en el siguiente fragmento de su obra:

La vida del campo, pues, ha desenvuelto en el gaucho, las facultades físicas, sin ninguna de las de la inteligencia. Su carácter moral se resiente de su hábito de triunfar de los obstáculos y del poder de la naturaleza: es fuerte, altivo, enérgico (Sarmiento, 2003, p.48)

Nuestro trabajo se enmarca en la conjunción de los antecedentes cultos y populares, por ello nos resulta necesario dar cuenta brevemente de la realidad del gaucho argentino del siglo XIX, momento en el que José Hernández toma, en calidad de préstamo, la voz de este para dar cuenta de la situación de una clase social vulnerable, apabullada por las divergencias sociales y el despotismo de las figuras de poder. Estas figuras en general toman la forma del Juez de Paz, de la policía, del capitán del ejército y del hacendado. Son quienes efectivamente hacen uso de su cuerpo, tanto como mano de

⁴⁵ Sarmiento, D. *Facundo*. (2003) Biblioteca Virtual Universal. Publicación original (1845)

obra campesina de los estancieros, como para su uso militar: al servicio de la guardia de fronteras y la guerra de la Triple Alianza contra Paraguay⁴⁶

Martínez Estrada en *Muerte y trasfiguración del Martín Fierro*,⁴⁷ considera a este sujeto social un “tipo gaucho” una articulación entre el gaucho histórico y el gaucho literario que está ligado a un espacio sociocultural específico. Además, lo caracteriza por su desarraigo y marginalidad, es decir, un sujeto fronterizo, un paria, un fuera de la ley que nace entre el sincretismo y la mistura del aborígen Rioplatense y el español, un mestizo desclazado sin más hogar que la inhóspita pampa todavía fisca, pero que pronto será repartida y alambrada. De modo que es desplazado hacia los márgenes respecto del hombre blanco, habitante de la ciudad y quien ocupa un lugar central y hegemónico en la organización social de la época., El gaucho es este sujeto atravesado por las políticas sociales de integración o en su defecto de desintegración.

Martínez Estrada reinterpreta al gaucho como “hijo de la exclusión” (Archivos, 2001, p.621) Podríamos decir entonces, que el gaucho se funde en una exclusión afectiva/ familiar y social. Un mestizo a quien le es negada su identidad materna y paterna y circula por el paisaje de la pampa como único signo de pertenencia; su libertad y su soledad, una soledad análoga al laberinto de Octavio Paz, es por ello que nos resulta pertinente concluir este apartado con una décima del payador Saúl Huenchul (2000) en referencia al gaucho.

Dicen que el gaucho nació
como el encuentro más vivo
del español y el nativo
que esta gran tierra habitó.
Dicen que el gacho nació
como un fruto de estao

⁴⁶ En la Argentina, los gauchos desempeñaron un rol cardinal tanto durante la guerra de la independencia -especialmente entre los años 1810 y 1820- como durante la tristemente célebre Conquista del Desierto y las guerras internas que se extenderían hasta el año 1853, en que se sanciona la Constitución Argentina.

Los gauchos se integran, de este modo, a las huestes de Manuel Belgrano (1812), al Ejército de los Andes de José de San Martín (1816), a las guerrillas encabezada por Martín Miguel de Güemes en la provincia de Salta (1820), a las montoneras de Felipe Varela y “Chacho” Peñaloza en la provincia argentina de La Rioja (1840), a las tropas de Eustaquio Méndez en el norte del país, al mando del coronel Federico Rauch y Juan Manuel de Rosas durante la Conquista del Desierto (1879), y a muchas otras fuerzas nacionales.

Obstaculizando el avance de las tropas realistas españolas, o luchando en las guerras intestinas entre unitarios y federales, o en la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay, o contra los indios; los gauchos siempre han tenido una intensa participación en los destinos de la joven Argentina.

Fontanet, H. *Infamación del gaucho del XIX, estadio inferior del exilio del XX* (2009) *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense. Madrid.

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/ingaucho.html>

⁴⁷ Martínez Estrada, E. *Muerte y trasfiguración de Martín Fierro* (1983) Centro Editor de América Latina. Bueno Aires.

para ser desheredado
 pasando a ser por altruista
 la sangre de la conquista
 y después bien marginado. (Saúl Huenchul, 2000)

El payador

El género gauchesco articula el mundo de los sujetos, la voz oída del gaucho y los tonos que hacen posible las voces de los sujetos como afirma Josefina Ludmer (2012); “Esos tonos, en la materia misma del espacio interno, sonoro, del género, son los que la voz oída de los payadores le dio al género: desafío y lamento”. (Ludmer, p.141) Es por ello, que para nuestro trabajo nos resulta pertinente abordar brevemente el rol del payador y la función que cumple dentro del género en la obra de José Hernández.

El payador, afirma Daniel Vidart en *Payadores gauchos y literatura gauchesca* (1967) es un “símbolo del individualismo campesino (..) y (..) la única concreción de las posibilidades estéticas del ambiente”. El payador presenta una semejanza con el aedo cuando hablamos de la invención de los versos, un poeta oral de la sociedad, pero este no es rentado y su público no son cortesanos, sino un auditorio popular. Es necesario remontarnos al mester de juglaría medieval para hallar los rastros de este oficio que conducen hasta el payador americano.

Desde el trasfondo europeo, el oficio de los juglares y trovadores vuelve a instalarse en un nuevo entorno geográfico y social: el americano. Como conjetura acertadamente Leopoldo Lugones en *El payador* (1916), cuando afirma que la ascendencia del canto payadoresco y sus versos camperos son resabios del cancionero hispano y como denomina Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo* (1845), el cantor es:

El gaucho cantor es el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media, que se mueve en la misma escena, entre la lucha de las ciudades y el feudalismo de los campos, entre la vida que se va y la vida que se acerca (Sarmiento, 2003 p. 77)

La diferencia sustancial entre trovadores y payadores populares, radica en que el trovador se desentiende de la poesía del pueblo y trova desde lo místico esotérico, en cambio el payador está al servicio del pueblo, es un cronista comprometido socialmente que versifica sobre lo cotidiano, en cantos del amor y el paisaje de la pampa, un periodista y comunicador social; Bruno Javovella en *Las especies literarias en verso* (1959) concibe con entusiasmo que el payador es un: “cantor con tanto de solaz, como noticia profética, idealizadora y didáctica. En un medio social sin escritura, sin presión social (por regir un tipo de comunidad rala) el payador era letrado, el maestro, el periodista, el consejero y el predicador”. (p.43)⁴⁸

Este oficio de gaucho cantor y payador, hace posible la trasmisión de los versos siendo consciente de su don y su destino, así lo asume José Hernández en el canto I:

⁴⁸Bruno Javovella en *Las especies literarias en verso* (1959) Bueno Aires. Nova.

que no se trabe mi lengua ni me falte la palabra/ al cantar mi gloria labra/ y poniéndome a cantar/ cantando me han de encontrar/ aunque la tierra se abra (*Ida* p. 11)

La oralidad

Aunque el género gauchesco se apoyó, desde sus orígenes en la escritura, esta ha sido usada como puente para recuperar la oralidad que en cuya naturaleza se habría originado. Es por ello que la escritura no puede considerarse la forma específica de producción, sino que ha sido la manera que permitió la expansión de estas producciones.

No es un dato menor que José Hernández hiciera uso de la voz del gaucho, un representante de las clases populares analfabetas, su elección también incide en referirse no a un gaucho en particular, sino que construye un *tipo* de gaucho, del cual menciona las dotes de cantor y payador. Es a partir de este punto que nos interesa abordar el uso de esta voz oral.

El payador como vocero juglaresco y trovador, gaucho cantor capacitado para la improvisación que reflexiona engarzado a su guitarra y trabaja sobre las órdenes orales, será el modo de difusión que haría oralmente mediante el canto y los recitados a un público que no posee las herramientas de la lectura como dice Walter Ong en *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (1982)⁴⁹ “En una cultura oral la restricción de las palabras al sonido determina no solo los modos de expresión sino también los procesos de pensamiento” (p.44)

Martin Fierro se convierte así en la forma discursiva escrita para ser cantada y recitada, es en este movimiento de las culturas orales primarias donde, estratégicamente, debe articularse una elaboración que permita la trasmisión del pensamiento para la posteridad. Tanto el payador del siglo XIX, como el payador literario de Hernández serán, dentro de la cultura, los habilitados para formular los ejes del pensamiento colectivo popular y repetirlos porque existe en él un impulso moral, Ong dice al respecto: “A menudo se recurre a un juez de una cultura oral para que repita proverbios pertinentes a partir de los cuales puede deducir decisiones justas para los casos sometidos a litigio formal ante él” (p.42)

La poesía popular tiene por naturaleza los acentos marcados apropiados al canto, atribuidos a los ritmos y las melodías que permiten la trasmisión de la cultural dentro de una sociedad no letrada, entonces podríamos preguntarnos ¿cuál en el modo estratégico para perpetuar la voz oral de los pueblos? Ong detalla que: “Las fórmulas ayudan aplicar al discurso rítmico y también sirven de recurso nemotécnico, por derecho propio como expresiones fijas que circula de boca en boca y de oído en oído”. (p.43)

Los poetas Rioplatenses, incluidos los payadores, buscaron el molde en las estructurase estróficas, encontrándolas a mano en un repertorio abundante, como el

⁴⁹ Ong, Walter. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (1982).1ra Trad. Angélica Scherp. México. Fondo de la Cultura Económica.

cielito, el romance corrido y las décimas que le permitieron los matices narrativos adecuados (Archivos p.1075)



Capítulo III

Análisis de la sextilla hernandiana

En este capítulo analizaremos algunas de las figuras retóricas empleadas por José Hernández en el poema *Martin Fierro*, para ello seleccionamos las sextillas más significativas para la crítica.⁵⁰ La finalidad de este análisis, nos permitirá, en nuestra investigación, hacer una valoración e interpretación del uso de los elementos persuasivos de la retórica que le permiten al autor elaborar la expresión literaria del poema.

El profesor de Teoría de la literatura y Literatura comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, Gómez Alonso, en *Amado Alonso en el desarrollo de la poética formal hispánica* (1997),⁵¹ propone analizar el sistema expresivo de un autor desde todas las perspectivas posibles. La estilística atiende, de una manera más explícita al contenido literario, ya que ve los contenidos como elementos expresivos; la fusión entre fondo y forma nos conduce a la dimensión estética de la obra literaria. Busca el uso personal de la lengua, intentando llegar a la unidad de la misma como arte y también hay una búsqueda del goce estético que el autor experimentó al crear su obra (p.77).

En el sistema del género gauchesco existen diversas cadenas de construcciones de sentido. El “universo verbal, sonoro” (Ludmer 2000:20) es la estrecha relación entre las voces oídas y escritas donde el tono, el uso de la voz y el léxico gaucho son decisiones y elecciones por parte del autor desde una perspectiva construida a partir de su trayectoria. El interés de José Hernández, no solo es la elección por elevar una voz desclasada y sometida sino que es, dice Liliana Weinberg de Magis (2001) el haber “desasido el tema del gaucho de todo ornamento” mediante la renovación del género rompiendo con la leyenda urbana que despreciaba la campaña. La proeza de Hernández consistió en descubrir una nueva forma de abordar la verdad y la poesía en una literatura auténtica que ignora los artificios de la gauchesca, deja de lado las imitaciones para enfocarse en la “fea verdad”; siguiendo la corriente del realismo, alejándose de las convenciones literarias que la rigen, para acercarse a la belleza auténtica de su obra. (p.613)

Las figuras retóricas o figuras literarias son mecanismos que alteran el uso normal del lenguaje, ayudan a captar la atención, sorprenden por su originalidad y poseen un gran poder sugerente y persuasivo permitiendo una comunicación más eficaz con el fin de obtener un efecto estilístico. Estos mecanismos parten de la retórica que es el arte de la elocuencia y una disciplina teórico -práctica de la actividad comunicativa que permite el traslado del discurso a los destinatarios (López 1995:873). El arte de la retórica no solo es usado por oradores o artífices de la palabra, también es utilizado por poetas de todos los tiempos, desde los antiguos griegos hasta nuestros días, que le permiten al

⁵⁰ El corpus de sextillas se encuentra en el Anexo 1.

⁵¹ Gómez Alonso, J.C. *Amado Alonso en el desarrollo de la poética formal hispánica* (1997) Universidad Autónoma de Madrid Cause núm. 20- 21 Centro Virtual Cervantes.

hacedor, elaborar y embellecer su discurso, dotándolo del poder de la persuasión además de potenciar un sistema expresivo claro y concreto. La retórica tiene un uso particular en las producciones literarias poéticas ya que, nos solo entran en conjunción la fuerza elocutiva de cada figura retórica, sino que el empleo correcto de ellas resulta determinante en el efecto sonoro que potencia el estilo propio del autor. En las siguientes sextillas se describirán algunas de las figuras retóricas utilizadas por el autor:

Anáfora: Es la repetición de una palabra o varias palabras al inicio de afirmaciones sucesivas.

Cantando me he de morir
cantando me han de enterrar
 y **cantando** he de llegar
 de pie al eterno padre
 dende el vientre de mi madre
 vine a este mundo a cantar. (Canto I, 2010: p. 11)

En esta sextilla del Canto I perteneciente a “La ida” de *Martín Fierro*, podemos observar la repetición de la palabra **cantando** para enfatizar la afición del gaucho Martín Fierro al canto como regidor de su sentir y su existencia.

Paraelismo: Consiste en la repetición de una misma estructura gramatical para conseguir el efecto dinámico rítmico-secuencial y fuerza de expresión.

Si hay calor, ya no son gente;
si yela, todos tiritan;
si usté no les da, no pitan
 por no gastar ni tabaco,
 y cuando pescan un naco
 uno a otro se lo quitan (Canto V, 2010: p.40)

En esta sextilla, las primeras tres oraciones son condicionales por el uso del adverbio afirmativo y el uso de la coma. En este recurso José Hernández utiliza las oraciones subordinadas para enfatizar la consecuencia de la afirmación principal

Aliteración: Es la repetición de uno o varios sonidos al inicio de dos o más palabras cercanas en la oración.

Ahí no más ¡Cristo me valga!
 rastrillar el jusil siento
 me agaché, y el momento
 y el bruto me largo un chumbo;
 mamao me tiro sin rumbo

que si **no, no cuento el cuento**. (Canto V, 2010: p.40)

En esta estrofa del Canto V, el autor hace uso del recurso del juego de los sonidos de una misma palabra de la cual, su significado no es el mismo. Esta figura retórica le permite a Hernández imprimirle una musicalidad particular dentro del verso, además de la rima consonante que posee la estrofa.

Metáfora: Es la comparación implícita que se logra a partir del uso de una palabra, no es su sentido literal, sino con base en la semejanza de sus características con las de otro término con el que no tiene una relación aparente.

No me gusta que otro gallo

le cacaree a mi gallina

yo andaba ya con la espina

hasta que un ocasión

lo sorprendí en el jogón

abrazándome a la china. (Canto X, 2010: p.73)

La metáfora le permite a Hernández ejemplificar mediante otro término para eludir la afirmación literal como en esta estrofa del canto X: **No me gusta que otro hombre corteje a mi esposa**. Este tipo de metáforas están presentes en todo el poema de *Martin Fierro*, cabe destacar que en la tradición y, especialmente en el léxico rural y cotidiano de los gauchos rioplatenses, la metáfora es el recurso más utilizado en la expresión del pensar y el sentir colectivo. (Carricaburo, 2004)⁵²

Metonimia: Reemplaza el nombre de un elemento por el de otro con el que se relaciona. Esta relación puede ser en forma de causa y efecto (se nombra la causa queriendo referirse al efecto), contenedor y contenido, autor y obra.

Del sueldo nada les cuento

porque andaba **disparando**;

nosotros de cuando en cuando,

solíamos **ladrar** de pobres

nunca llegaban los **cobres**

que se estaban aguardando. (Canto IV, 2010: p. 30)

En esta estrofa del Canto IV, la metonimia puede verse en tres ocasiones al reemplazar la palabra **disparando** por la ausencia del sueldo, **ladrar** por reclamar y

⁵² Carricaburo, N. *El "Martín Fierro" y el canto*. La literatura gauchesca: una poética de la voz (2004) Buenos Aires. Dunken.

cobres por dinero. La importancia radica en la elección del reemplazo de cada palabra, en el caso del cobre no solo hace referencia al dinero, también al material económico que equivale, podría haberse reemplazado por otro material como oro o plata; pero esta elección hace alusión al sueldo bajo de un soldado.

Sinécdoque: Utiliza una palabra como el todo para representar una parte o viceversa.

Para mí el campo son flores

dende que libre me veo;
 donde me lleva le deseo
 allí mis pasos dirijo,
 y hasta en las sombras, de fijo
 que donde quiera rumbeo. (Canto VI, 2010: p. 46)

El uso de la sinécdoque en el primer verso de la estrofa es utilizado para reemplazar la parte por el todo, donde las flores hacen alusión a la belleza, la tranquilidad y la benevolencia del campo para con el gaucho, allí es donde encuentra su derecho máspreciado: la libertad. En la obra de José Hernández, la sinécdoque le permite al autor explicar las subjetividades ideológicas del personaje protagonista, al mismo tiempo esta representa la ideología popular de los gauchos de la campaña.

Oxímoron: Presenta dos términos o expresiones contrarias o incoherentes juntas.

Es triste en medio del campo
 pasarse noches enteras
 contemplando es en sus carreras
 las estrellas que Dios cría
 sin tener más **compañía**
 que su **soledá y** sus fieras (Canto IX, 2010: p.59)

El oxímoron es la figura retórica que consiste en complementar una palabra con otra que tiene un significado contradictorio u opuesto si bien, no es de uso corriente dentro del poema hernandiano, en esta estrofa ha sido muy bien empleada . En esta sextilla, la compañía que describe Fierro, es paradójicamente la soledad. Con estos versos el autor describe y sintetiza la vida errante y solitaria del gaucho.

Las sextillas del poeta José Hernández, en su poema *Martin Fierro*, están vinculadas con la armonía musical de la recitación en virtud de favorecer la memorización y asegurar la transmisión de sus versos, empleando todas las figuras retóricas necesarias para hacerlo posible, sabiendo que la literatura no es más que un uso particular y

singular del lenguaje, como afirma Roland Barthes, según López Eire: en *Retórica antigua y retórica moderna* (1995).⁵³ “la literatura no es más que lengua, es decir, un sistema de signos: su ser no está en su mensaje sino en ese sistema de signos” (p. 895)

A esta afirmación también adhiere Roman Jakobson según el estudio del López Eire, quien considera que la literatura es “un tipo especial de lengua” cuya “función poética” consiste en centrar el mensaje y que no es en absoluto exclusiva de la poesía sino que se da allí donde el mensaje que se emite es autorreflexivo (p.895), teniendo en cuenta que la retórica no se agotan los medios de persuasión, o la manera en que hay de que ordenar y disponer las partes del discurso, sino también se debe tratar sobre lo dicho/escrito porque no basta solo saber el discurso, es necesario dominarlo y ajustar determinados intereses para que este mantenga una cierta identidad. Entonces, es necesario que la locución, ya sea un discurso, un poema o en el caso de José Hernández, un poema de carácter social y político, esté realizado mediante argumentos, aunque haya mejores o peores formulados con un estilo más o menos claro, pero derivados de la elección y la composición de palabras para que la función poética se manifieste cuando se proyecta la identidad de la elección. (p.896)

La función del escritor del último periodo de la gauchesca se encuentra en una constante elección de los asuntos que debería elegir para la obra, a qué público dirigirse y la ideología que convenía profundizar. Estos tópicos fueron los desarrollados por los escritores intelectuales de la revolución y retomados por los románticos del salón literario. La misma función cumplirían los escritores gauchescos pero sus opciones y decisiones serían más rotundas y construidas con más nitidez. En un momento, los escritores gauchescos forman parte del estrato más bajo en la producción literaria, esto se debe al hecho de que su literatura establecía una comunicación con un público prácticamente analfabeto, muy alejado de los circuitos intelectuales. La minoría letrada enfrentó en cambio, otros problemas, por ejemplo, en torno a la función del escritor, el modo de producción literaria, el uso de los géneros, qué vías seguir para alcanzar sus difusiones y a quienes destinarla. (Ángel Rama, p.1052) De allí que, a partir de las divergencias planteadas entre los autores, surgieran diversas líneas. Unos siguieron el sistema literario del modelo francés, otros descubrieron el potencial del público femenino y otros, como José Hernández, sostuvieron que la poesía podía, además de leerse en los salones literarios, ser cantada al aire libre con acompañamiento musical por las masas populares. La búsqueda de nuevas opciones y nuevos proyectos culturales, también pertenecía a variados órdenes de la vida, desde la economía hasta la política.

Si volvemos sobre la trayectoria de Hernández, militar, política y periodística, encontramos que está poblada de reiterados intentos por denunciar y visibilizar el despotismo político y buscar una solución a la integración de esta sociedad desclasada, pero es mediante el poema *Martín Fierro* que su proyecto tiene alcance, difusión y

⁵³ López Eire. *Retórica antigua y retórica moderna* (1995) Universidad de Salamanca
HVMANITAS — Vol. XLVII

trascendencia, tanto que sus versos penetraron en la población de la campaña del siglo XIX y permanece con insistencias en la tradición popular argentina (Rama: 2001 p.1053). La invención de un público destinatario, era condicionante de los demás elementos que conforman el mensaje poético y con ello el estilo, formas literarias, personajes, etc., siendo las opciones regidoras lucidamente bien definidas por Hernández. El lector que Hernández destina no percibe la literatura y tampoco percibe que ha sido construida en función de los intereses primeros que motivaron a diseñar el poema, así lo dice José Hernández en el prólogo de “La vuelta”:

Un libro destinado a despertar la inteligencia y el amor a la lectura en la población casi primitiva, a servir de provechoso recreo, después de las fatigosas tareas, a millares de personas que jamás han leído, debe ajustarse estrictamente a los suyos y constupres de esos mismos lectores, rendir sus ideas e interpretar los sentimientos, en su mismo lenguaje, en sus frases más usuales, en su forma general, aunque sea incorrecta; con sus imágenes de mayor relieve, y con sus giros más característicos, a fin de que el libro se identifique con ellos de una manera tan estrecha a e íntima, que su lectura no sea sino una continuación natural de su existencia. (p. 1055)

Optar por un público determinado lleva consigo optar estratégicamente desde un posicionamiento ideológico sobre una serie de elementos, tales como: asuntos, lengua, matrices, métricas que adecúan el producto literario y con ellos las consecuencias artísticas que aspiran, fundamentalmente, a la trasmisión de un mensaje. Coincidimos, en este sentido, con Ángel Rama en su *estudio El sistema literario de la poesía gauchesca* (2001):⁵⁴ “Con Hernández la gauchesca deja ser política para empezar a ser social, manejando una ideología reivindicativa primero, en su viril momento realista, y luego elegíaca y nostálgica cuando va imponiéndose la derrota y los vencidos elevan su lamento” (p.1060).

Hernández realiza una elección estratégica fundante en el *Martin Fierro*, la lengua que emplea. Abandona la lengua culta propia de la literatura con rigor y exclusividad de la época en que se imitaba la escritura de España. Hernández la sustituye por la lengua hablada en el intento de remedar el dialecto rural rioplatense que ha sido denominado como “el idioma de los gauchos” y será para Ángel Rama el rotulo “nacional-campesino” que une a todas las producciones de la gauchesca. Mientras que para el ideal de Mitre es elevar “la inteligencia vulgar” al nivel del lenguaje poético, para Hernández es identificar el espíritu del personaje con su habla, con una impronta léxica y lingüística rural que le da al poema un registro fonético más cercano al campesinado de la campaña. Veamos el siguiente ejemplo:

Estaba el gaucho en su pago
con toda **siguridá**
pero **aura... ¡barbaridá!**,
la cosa anda tan fruncida,

⁵⁴ Rama, Ángel. *El sistema literario de la poesía gauchesca*. Madrid, Colección Archivos, CEP de la Biblioteca Nacional de España, 2001.

que gasta el pobre en la vida
 en **juir** de la **autoridá**. (Canto II, *Ida*, 2010: p.18)

En esta sextilla el empleo del léxico rural y lingüístico de la oralidad regional se observa en la supresión de la letra **d** en palabras como *siguridá*, *barbaridá* y *autoridá*. El empleo de la expresión coloquial *aura* que surge de la supresión vocálica de la **o** por **u**, *aura* por *ahora*, el reemplazo del fonema **i** por **e**, en la palabra **siguridá** y la aspiración de la **h** por **j**, en el diptongo *huir* por *juir*.

La apócope, según la preceptiva tradicional, es la figura literaria donde se produce la pérdida o desaparición de uno o varios fonemas o sílabas al final de algunas palabras. Cuando la pérdida se produce al principio de la palabra se denomina aféresis, y si la pérdida tiene lugar en medio de la palabra se llama síncope y al final; apócope. Hernández la utiliza de manera estratégica para construir sus versos octosílabos perfectos mediante el efecto del léxico oral gauchesco, como puede observarse en el ejemplo del Canto IV:

Yo no tenía ni camisa
 ni cosa que se parezca
 mis trapos solo **pa** yesca
 me podían servir al fin...
 No hay plaga como un fortín
para que el hombre padezca. (Canto IV, 2010: *Ida* p.30)

El uso de apócope en esta sextilla ejemplifica la astucia del poeta al emplear la misma palabra de indistinta forma para sortear la exigencia del metro de ocho sílabas.

En el primer caso, *pa yesca*; en este verso llano es necesario, para no excederse de las ocho sílabas, pero en *para que el hombre padezca*, es preciso no hacer uso de apócope.

El uso de la sinalefa también es un recurso poético al servicio de la oralidad y en estos dos ejemplos de las sextillas siguientes donde observamos su uso, entiendo por sinalefa: la unión de la última vocal de una palabra y la primera vocal de la siguiente, como observamos en esta sextilla: *para que el hombre padezca* este verso tiene nueve sílabas pero con la sinalefa; *para **quel** hombre padezca*, entra perfectamente en la exigencia octosilábica.

Y con el buche bien lleno
 era cosa superior
 irse en brazos del amor
 a dormir como el agente,
 pa empezar el **dia** siguiente

las fainas del día anterior. (Canto II *Ida* p. 17)

La sinalefa que queremos ejemplificar aquí, radica en el verso *pa empezar el día siguiente*, la división silábica en ocho sílabas nos muestra dos sinalefas **paem-pe-zar- el día-** si-guien-te. La segunda sinalefa se da en la unión de las vocales dentro de la misma palabra *día* para convertirla de una palabra bisílaba grave a una palabra monosílaba aguda *diá*.

Ricuerdo... ¡que maravilla!
 cómo andaba la gauchada
 siempre alegre y bien montada
 y dispuesta pa el trabajo
 pero hoy en **día**... ¡barajo!
 no se la ve de aporreada. (Canto II *Ida* p. 17)

La misma palabra *día* en la que anteriormente fueron aunadas sus vocales, en esta sextilla no se suprime porque es necesario que mantenga su naturaleza gramatical para cumplir el metro octosilábico.

El empleo del lenguaje rural coloca al poeta en la riesgosa libertad del uso dialectal al construir la lengua literaria. Incorpora un número importante de vocablos, pero carece de gramática y de fórmulas establecidas en las que anclar su producción. El léxico campero le permite al autor entablar un vínculo cercano con el gaucho de la campaña, identificándose con las descripciones de las actividades cotidianas, de esta manera le da un uso particular dialectal que contribuye a la lengua nacional:

Y en las playas **corcoviando**
pedazos se hacia el sotreta
 mientras él por las **paletas**
le jugaba las lloronas
 y al ruido de las **carona**
 salía haciendosé **gambetas**. (Canto II *Ida*, 2010: p. 16)

El léxico campero ha tenido históricamente una dificultad de entendimiento, por lo que el poema necesitó establecer un glosario para comprender los términos gauchos. Pero existen construcciones de sentido en las que no basta solo con la explicación etimológica, como en el caso de la sextilla del Canto II, la cual describe una actividad muy común de la mansedumbre y la diversión ecuestre del gaucho de la campaña. En el sintagma *pedazos se hacía el sotreta* hace alusión al movimiento brusco del caballo por liberarse del jinete quien lo sujeta con las riendas y lo somete a rebenque, grito y espuela para demostrar la *astucia* y destreza *que Dios le dio*. Es en esta contienda donde el sotreta pareciera desmembrarse en el aire para quitárselo del lomo.

El uso de la voz del gaucho, la construcción de un público destinatario privilegiado por sobre otros, el uso lingüístico oral y el léxico gaucho rioplatense y popular son algunos de los rasgos más visibles en el poema *Martin Fierro*. Luego de haber construido la trayectoria de Hernández, como agente social, lo que nos permite hacer comprensibles dichas elecciones en el contexto de un género como la gauchesca, el estudio filológico de los antecedentes cultos escriturarios y orales populares del Capítulo 2, la descripción de las figuras retóricas y la estilística desarrollada por el autor dentro de un poema reivindicador de la gauchesca, llevaremos a cabo, a partir de aquí, un estudio minucioso sobre la elección de la estructura estrófica que predomina en el poema y que lo caracteriza: la sextilla.

1. La sextilla hernandiana

Desde los conceptos de la métrica española, la sextilla es una estrofa compuesta por seis versos isométricos con un paradigma clásico **ABABCC** (Baehr, 1973). Pero la sextilla que Hernández trabaja en su poema tiene otro paradigma compositivo u otra disposición en sus versos rimados **ABBCCB** y su variante **ABBCBC**.

En esta novedosa e insólita estrofa, como menciona D'ors (Carilla: 1972, se encuentra la gran eficacia musical y semántica del poema. La versificación implementada por el poeta lo aleja de toda rigurosidad de la tradición castellana y de la versificación existente oral/popular en las producciones literarias del Río de la Plata, generando una notable diferenciación entre de la gauchesca de las cuartetos de Bartolomé Hidalgo y las complejas décimas de Hilario Ascasubi.

Nos resulta de gran importancia tener en cuenta que la incipiente crítica literaria de la época que recibe el poema de José Hernández, se manejaba dentro de los límites que alentaban la dicotomía entre las producciones discursivas: culta/ popular. Algunos sectores, más influenciados por las ideas del romanticismo, planteaban cuestiones en cierta forma antagónicas, como la especificidad lingüística, la originalidad, la autonomía americana y la caracterización de lo que debía o podía ser literatura nacional. Obras paradigmáticas como *La Cautiva* (1837) de Echeverría, quedan por su temática, sus procedimientos retóricos, y su tratamiento lingüístico en el nivel de la poesía alta o culta, en tanto la denominada gauchesca, pasaría a formar parte del nivel bajo, popular o paraliterario. (Rivera, 2001 p.559)⁵⁵

El poema fue acogido por sus contemporáneos, como analizamos en el Capítulo 1, estimado por su originalidad y desestimado de incorrecta forma, considerándolo como una expresión menor frente a obras contemporáneas estimadas de mayor relevancia artísticas. La reticencia y resistencia frente a *Martin Fierro* tiene su base en los prejuicios, algunos asociados a la figura de su autor y los intereses políticos y otros con

⁵⁵ Rivera, J. Ingreso. *Difusión e instalación modelar del Martín Fierro*. Madrid, Colección Archivos, CEP de la Biblioteca Nacional de España, 2001.

la idiosincrasia del personaje y su clase. (Rivera, p.560)

El estudio métrico de *Martin Fierro* ha tenido críticos especialistas avocados al tema, como lo es el caso de Miguel Unamuno (1894), quien la identificó erróneamente como «décima». Por otro lado Ezequiel Martínez Estrada (1983), propuso que la estrofa es una «quintilla coronada», cinco versos **BBCCB** que se le suma uno acéfalo **A** dando la estrofa resultante **ABBCCB**. Este primer verso acéfalo permite la desintegración de toda estructura académica permitiéndole una libertad poética particular (Martínez Estrada, p.118). Según la apreciación de Leopoldo Lugones, la sextina, como la denomina, provendría de una cuarteta que se le han sumado dos versos 4+2 o 2+4. (Martínez Estrada, p.128)

Ria Lemaire, según cita Prieto (2006), afirma haber encontrado que la elección estrófica de Hernández no deriva de una tradición culta y escrituraria, sino que, por el contrario, deriva de la poesía cantada. Esta poesía cantada, oída de manera improvisada es la que da origen a la sextilla, que, en realidad, por el uso del ritornelo daría lugar a un septilla en la que el primer verso acéfalo entraría en conjunción y consonancia consigo mismo. Este uso particular de ritornelo se utiliza para que el improvisador gane tiempo para preparar mentalmente los versos siguientes, darse el tiempo necesario para templar la guitarra, entonar la voz y, por sobre todo, para llamar la atención del público espectador que se congrega a escucharlo, motivo por el cual repite el verso para aquel que no ha podido oírlo al momento de iniciar la improvisación. (Prieto, p. 206)

No es menor que, en el estudio de Emilio Carilla *La métrica del Martin Fierro* (1972), Eugenio D'Ors hiciera una valoración al llamar a la novedosa versificación de Hernández la "endiablada estrofa de seis versos". Considerando de la siguiente manera la conformación de sus versos: "El primero, mudo; el cuarto, insolente; el sexto, descarado" (Carilla, 462). Los payadores del Río de la Plata podrían sustituir esta valoración afirmando que la función del primer verso acéfalo es introducir al tema, el cuarto es el puente o nexo de la tesis y el sexto es remate o idea - sentencia.

La teoría Henry Holmes (1923), sostiene que la forma de estructurar los versos de Hernández se desarrolla a partir de otra estrofa enmarcada dentro del arte menor español, la décima. Holmes la explica como una décima "sin pies" o "sin cabeza". Si bien el crítico norteamericano no especifica de qué tipo de décima se trata, esta última teoría será el punto de partida para nuestro análisis y desestimaremos las mencionadas anteriormente. Si consideramos que la sextilla no podría ser una cuarteta a la que se le agregan dos versos, como afirma Lugones, puesto que la cuarteta es ya en sí una estrofa cerrada en cuanto a la semántica de su composición, añadirle dos versos al inicio o al final (2+4 o 4+2) no tendría sentido, pues resulta irrelevante forzar la estrofa.

En cuanto a Ria Lemaire (Prieto, 2006) descartamos su teoría por el hecho de considerar la estrofa hernandiana una septilla. Si bien la propuesta se ancla en la influencia oral payadorescas, el uso del ritornelo en el verso acéfalo no está explicitado

por el autor de obra, además este estudio se basa propiamente en la grafía del poema y no en la elección musical del intérprete oral.⁵⁶

La quintilla coronada que Martínez Estrada afirma en su teoría podría ser viable, pero no puede considerarse dentro de este trabajo porque si bien, la intención del autor es darle un aire de libertad, agregándole el verso acéfalo y situándolo en una posición introductoria relevante, lo desvincula sonoramente de los demás versos.

La estructura estrófica de la sextilla hernandiana dentro del poema de José Hernández tiene un tratamiento compositivo particular; cada sextilla es funcional y autónoma sin dejar de ser un eslabón dentro la macro estructura de todo el poema. Nos basamos en la observación de la estructura innovada por el autor y de las técnicas empleadas en la versificación oral/escrita siguiendo la propuesta de Alexis Díaz Pimienta en la primera versión de *¿Cómo "nace" un repentista? metodología para la enseñanza de la improvisación poética* (1998).⁵⁷

La disposición y estructuración de los versos de la sextilla hernandiana se observan de la siguiente manera: ABCCCB. El primer verso cumple con la presentación del tema, el segundo, cumple la función introductoria y al mismo tiempo es el verso regidor de la rima del tercero y sexto. El tercer verso atiende al desarrollo temático al igual que el cuarto, y éste último es puente temático que rige la rima del quinto. El quinto verso es el andamiaje del verso sexto, siendo estos últimos dos el grupo de dieciséis sílabas más elaborado que condensan la idea central o sentencia (denominada remate para los improvisadores rioplatenses) como núcleo persuasivo de la forma discursiva. La elección del José Hernández por el uso de la estructura de los últimos dos versos finales tiene una importancia fundamental dentro de la trasmisión del poema.

Cabe destacar que el uso retórico, lingüístico, octosílabo y rítmico, le permite al poeta una asimilación memorial desde la perspectiva de la mnemotecnica en el uso oral de estos versos inscriptos en las formas orales sapiensales y refraneras heredadas de la cultura hispánica que hacen posible la trasmisión y la reproducción que después quedan impresas en la tradición popular como fórmulas ya establecidas. El uso del refrán también se explica dentro de la técnica oral de versificación, teniendo en cuenta el uso del grupo de dieciséis sílabas (dos versos octosilábicos) que se enmarcan en el tiempo biológico de la respiración del hablante. Este dato lo hemos recogido a partir de la entrevista, que se encuentra en el Anexo 2, realizada al payador argentino Emanuel Gabotto, quien es comunicador social y a través de su experiencia como precursor de los talleres de improvisación tanto en Argentina como Uruguay, nos ha proporcionado

⁵⁶Referimos a la interpretación del cantor, decidor, declamador en la elección musical del poema. El poema puede cantarse en estilo, cifra y milonga. En la cifra es común la repetición del primer verso de cualquier estrofa ya que le musicalidad imita al cante flamenco español al igual que el rasgueo de la guitarra española, por lo tanto, la propuesta de Ria Lemaire puede ser aceptada, pero esta repetición no se ve detallada gráficamente en el poema, de esta forma el uso de ritornelo queda relegado a elección del intérprete.

⁵⁷Díaz Pimienta Alexis. *¿Cómo "nace" un repentista? metodología para la enseñanza de la improvisación poética*. (1998), Centro Iberoamericano de la décima y el verso improvisado. Universidad de las Tunas. Cuba

de ciertos datos de la praxis oral que no están documentadas. Un ejemplo dentro en *Martin Fierro* son los consejos en la voz del personaje del viejo Vizcacha:

A naides tengas envidia
 es muy triste el envidiar,
 cuando veas a otro ganar
 a estorbarlo no te metas
cada lechón en su teta
es el modo de mamar. (Canto XV, 2010: *Vuelta* p. 167)

El primer cuidao del hombre
 es defender el pellejo
 lleváte de mi consejo.
 fijáte bien en lo que hablo:
el diablo sabe por diablo
pero más sabe por viejo. (Canto XV, 2010: *Vuelta* p. 164)

El manejo de este grupo octosílabo dentro de la sextilla tiene una variante en cuento a su rima poco usual en el poema, pero que tratará de explicarse dentro de las elecciones hecha por el autor en el uso de la voz del personaje protagonista.

Este se ata las espuelas
 se sale el otro cantando,
 uno busca un pellón blando,
 este un lazo, otro un rebenque,
 y los pingos relinchando
 los llaman desde el palenque. (Canto II *Ida*, 2010:p. 16)

Volvía al cabo de tres años
 de tanto sufrir al ñudo
 resertor pobre y desnudo
 a propcurar suerte nueva:
 y los mesmo que el peludo
 enderecé pa mi cueva. (Canto VI *Ida*, 2010: p.43)

Si bien la disposición de la rima más utilizada en la estructura de Hernández es **ABCCB** de versos consonantados, existe una variante con una alternancia en los últimos dos versos de la estrofa: **ABBCBC**. Esta alternancia puede explicarse desde el uso deliberado y desestructurante de la forma por parte del autor, pero consideramos que su uso tiene una importancia en la elección de la figura del payador como orador y

versificador dentro del paradigma del poema en que se permite estas licencias para dar cuenta del manejo de un payador no profesionalizado⁵⁸ y rural al que le *brotan* las coplas instintivamente. Dentro de las exigencias métricas y de versificación de un payador (nos referimos a las prácticas orales/escritas y procesos cognitivos) suele producirse estos yerros métricos, que, si bien pasan desapercibidos en el auditorio, para el payador profesionalizado y usuario de las formas establecidas, es una licencia que no puede permitirse. Esta afirmación se sustenta a partir de nuestra propia práctica personal como partícipe dentro de la comunidad payadoril argentina y de la entrevista realizada al payador argentino Luis Genaro,⁵⁹ en relación a la alternancia de rima. En la entrevista escrita brindada por el payador de San Vicente, Genaro afirma que “en los inicio de los payadores es común que den vuelta las rimas o los versos eso es por falta de experiencia y por no tener incorporada la estructura de la sextilla o de la décima” (Anexo o II p. 74)

El comunicador social y payador Emanuel Gabotto, en la entrevista realizada, también afirma la observación de Luis Genaro y nos explica:

La alternancia de rima puede producirse por haber aprendido la estrofa (en este ejemplo hablo de décima espinela) de manera autodidacta, se termina haciendo, en la minoría de los casos más aficionados, que el octavo rime con el décimo y el noveno libre cuando en realidad; el décimo tendría que rimar con el séptimo y el sexto y el octavo con el noveno. Esto suele suceder cuando hay una práctica, o en este caso, mala práctica al aprenderla. Por ende, se corre el riesgo de volver a reiterarlo en el tiempo si sucede continuamente. Ahora bien, si sucede en ocasiones aisladas; suele asociarse a los procesos de desconcentración de alguien que no ha profesionalizado bien la estrofa. (Anexo II p.77)

De este modo, José Hernández implícitamente nos ofrece un payador literario rural con sus aciertos y desaciertos compositivos en representación del payador no profesionalizado del siglo XIX.

1.1 La décima espinela: antecedente de la sextilla hernandiana

Hasta aquí, hemos realizamos un análisis de la composición y disposición de los versos de la estrofa escogida por Hernández. Retomamos ahora el estudio realizado por Henry Holmes, que nos permite profundizar la comparación estrófica de la décima espinela para luego cotejarla con una décima espinela con ritornelo del primer verso en el quinto.

Henry Holmes, en *An epic of the Argentine* (1923), sostiene y explica que la forma de estructurar los versos de Hernández se desarrolla a partir de otra estrofa perteneciente al

⁵⁸ En cuento al término “profesionalización del payador” hacemos alusión a la trayectoria y reconocimiento por parte de sus pares, portadores del arte repentista, guías y maestros. En lo que refiere a la profesionalización del payador literario de Hernández, no es posible ya que, su cantor es rural, analfabeto y poco instruido, aunque autodidacta y reflexivo.

⁵⁹ Consultar Anexo 2 de entrevistas.

arte menor español, la décima. El estudioso norteamericano explica esta teoría como una décima “sin pies” o “sin cabeza”. Y es aquí el punto de inflexión donde entra en conjunción nuestra ampliación a la propuesta de Holmes. Si bien, Holmes la considera una décima despojada de sus primeros cuatro versos, no especifica qué décima está considerando. Para ello es necesario dar cuenta de la existencia de las variantes de las decimas como las de disposición métrica (4+6 **ABBACDCDCD**, la décima 6+4 **ABCABCDEED**, la copla real 2X5 **ABAABCDDCD** y la décima espinela **ABBAACCDDC**). Tomando en cuenta esta variación no sabríamos con detalle a cuál refiere.

Nuestra propuesta retoma este estudio para afirmar que la sextilla de José Hernández proviene del desprendimiento de los primeros cuatro versos introductorios de una décima espinela. Esta afirmación se sustenta en la característica elemental que tiene la décima propuesta por Vicente Espinel (1591) ya que la estructura compositiva estaría compuesta por diez versos con dos sintagmas bien definidos y diferenciados a partir del punto semántico que tiene como exigencia en el cuarto verso. Aquí un ejemplo del poeta del siglo de oro Calderón de la Barca en su obra *La vida es sueño* (1954)

Cuentan de un sabio que un día
tan pobre y mísero estaba,
que solo se sustentaba
de unas hierbas que cogía.
¿Habrà otro (entre sí decía)
más pobre y triste que yo?
y cuando el rostro volvió
halló la respuesta viendo
que iba otro sabio cogiendo
las hojas que él arrojó. (Escena II p.13)

La exigencia del punto semántico obligatorio en el cuarto verso nos deja dos sintagmas en la estrofa de la décima; el primero compuesto por la primear redondilla **ABBA**, y el segundo a partir de los seis versos siguientes **ACCDDC**. El punto semántico es determinante para afirma la propuesta de este trabajo considerando que, si hubiese un encabalgamiento semántico del cuarto verso en el quinto, el desprendimiento de la primera redondilla no sería posible. Aquí brindamos un ejemplo de encabalgamiento con una producción propia para dar cuenta de su uso.

**Mirando hacia atrás me asomo
en cuanto a niña crecí
lo que me dieron y di
pero pensando en cómo**

retribuyo. Hoy retomo
 los consejos, la experiencia
 porque sé dejar mi esencia
 antes de irme al infinito
 en un recuerdo bonito
 que marcará mi existencia. (Araceli Arguello, marzo, 2021)

En este ejemplo de encabalgamiento semántico del cuarto y quinto verso rompe la exigencia del punto obligatorio, aunque en sus rimas se mantengas iguales. Ahora bien, si retomamos la espinela de Calderón de la Barca del ejemplo anterior y lo despojamos de los primeros versos introductorios podemos observar cómo el segundo sintagma pareciera una sextilla extraída del *Martin Fierro*. El primer verso acéfalo, el segundo en rima consonante con el tercero y el sexto y los versos cuatro y quinto en consonancia también, sin olvidar los dos últimos versos como idea central de la estrofa.

~~Cuentan de un sabio que un día
 tan pobre y mísero estaba,
 que solo se sustentaba
 de unas hierbas que cogía.~~
**¿Habrás otro (entre sí decía)
 más pobre y triste que yo?
 y cuando el rostro volvió
 halló la respuesta viendo
 que iba otro sabio cogiendo
 las hojas que él arrojó.** (Escena II p.13)

1.2 Una nueva propuesta interpretativa

Para nuestro trabajo de investigación hemos seleccionado diversas sextillas de *Martin Fierro* de José Hernández, hemos analizado las figuras retóricas que el autor utiliza; además de la comparación de esta con los últimos seis versos de una décima espinela.

Nuestro trabajo intenta profundizar este estudio mediante una segunda comparación de los seis versos hernandianos con los últimos seis versos de una décima con ritornelo del primer verso en el quinto. Para este análisis hemos seleccionado tres poemas de suma importancia a nuestro criterio y consideración, *El precursor* (1969), *El bien a medias* (1962) del payador Uruguayo Carlos Molina y *Gaucha* (2000) del payador patagónico Saúl Huenchúl.

Esta elección surge a partir del propio conocimiento del repertorio payadoril del Río de la Plata el cual, es muy escasa la difusión de las decimas con ritornelo de la

particular disposición **AABBACCDDC**. Para ello, hemos teniendo en cuenta la importancia de la obra de estos dos payadores que son referentes actuales del arte trovero tanto en Argentina como Uruguay.

Nos hemos dedicado a hacer un rastreo que permita dar cuenta del periodo que comprende las condiciones de enunciación y circulación de la obra de ambos payadores.

Siguiendo los estudios de Ercilia Moreno Chá, en *Aquí me pongo a cantar...* El arte payadoresco en Argentina y Uruguay (2017), coincidimos con la periodización que hace en cuanto a la actividad payadoresca en el Rio de la Plata, ubicando a estos dos payadores en los años posteriores al **resurgimiento** de una etapa en que se produce un vaciamiento del arte. El periodo de resurgimiento tiene varias aristas que son importantes de retomar; los años comprendidos de este periodo son entre 1955-1975 en que se llevó a cabo la "Gran Cruzada Gaucha", los grandes festivales de folklore y la difusión en radio y televisión. Estos cambios en cuanto a la difusión del arte repentista incidió notablemente en la producción y registro de las composiciones, primeramente en cassette y, posteriormente en CD (Moreno Chá, p.117) Entre los sellos que tempranamente brindaron espacio al payador en Argentina se encuentran Magenta, Crystal Music, Odeón, Cabal y más contemporáneamente se sumó Kravins. A su vez en Uruguay los nombres son Sondor, Clave y Contrapunto, entre otros (p.193)

Por ello nos resulta relevante mencionar que los datos de publicación y grabación de los poemas de Molina y Huenchul los hemos recuperado, en gran parte, desde internet donde se han compilado por el interés de los oyentes de este género artístico ya que, el registro de las obras originales han quedado en mano de su autor y han perdido datos de su edición.

Nuestro trabajo tiene por objetivo cotejar la sextilla hernandiana más allá de la décima espinela, añadiéndole una propuesta más ambiciosa y sugerente en cuando al uso semántico del punto más marcado dentro de la composición estrófica que nos lleva a considerar el uso de ritornelo del primer verso en el quinto: **ABBAACCDDC**. Cabe mencionar que el uso del ritornelo cumple con una figura reiterativa del verso, lo que permite el énfasis del poeta por resaltar y recalcar el mensaje que intenta dejar en su destinatario. Para ello nos valemos de la comparación de las décimas con ritornelo de los poemas:⁶⁰ *El precursor* (1969),⁶¹ *El bien a medias* (1962) del payador Carlos Molina⁶² y *Gaucha* (2000) del payador patagónico Saúl Huenchúl.⁶³

Dicen que el gaucha nació

en los años mil seiscientos
mucho antes de Sarmiento
que tanto lo criticó.

⁶⁰ Los poemas se encuentran transcritos y completos en el Anexo 3.

⁶¹ Transcrito desde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5IMi2S1lu44>

⁶² Molina, Carlos. *Coplas del nuevo tiempo*. 1969. (Casette). Uruguay: Sondor.

⁶³ Transcrito de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=EILD5wyBVjM>

Dicen que el gaucho nació

entre lazo, bola y yerra
 y para ser en la guerra
 el potencial más valioso
 que usaron los ambiciosos
 par hacerse de la tierra. (Saúl Huenchul *Gaucha*; 2000)

En trágica soledad

cayó en nuevo caballero
 como un sangrante lucero
 que alumbró la libertad.

En trágica soledad

como tantos perseguidos
 había sangre hasta los nidos
 sangre en la selva, en el viento
 así como un crujimiento
 de huesos estremecidos. (Carlos Molina *Coplas del nuevo tiempo*; 1969)

El bien que a medias se hace

ya deja de ser el bien
 la bondad tiene un sostén
 y la moral es su base.

El bien que a medias se hace

es balanza desigual
 la bondad ha de ser total
 sabes que si un mal remedias
 la bondad que se hace a medias
 casi es la esfinge del mal. (Carlos Molina *El mástil de mi guitarra*; 1962)⁶⁴

En estas tres décimas con ritornelo del payador uruguayo Carlos Molina y el payador argentino Saúl Hunchul. consideramos que validan nuestra propuesta al observar en ambas décimas el uso de la repetición del primer verso en cada comienzo del sintagma, percibiendo visualmente la forma compositiva ya que, se trata del mismo verso al comienzo de los dos sintagmas que propone la décima espinela. Siguiendo las propuestas de las técnicas de versificación que hemos referido anteriormente; la primera redondilla está marcada por una función introductoria a la temática a desarrollar, mientras que es a partir del quinto verso donde se comienzan a elaborar los versos que serán el andamiaje a los últimos dos que condensan la idea final y trasmisora. Si extraemos y analizamos la primera cuarteta **ABBA** de las décimas de Carlos Molina y Saúl Huenchul

⁶⁴ Molina, Carlos *El mástil de mi guitarra*. 1962.

vemos cómo está constituida la descripción del gaucho, del precursor (el caballero) y del bien que a medias se hace, en estas cuartetas cerradas.

El gaucho

Dicen que el gaucho nació
en los años mil seiscientos
mucho antes de Sarmiento
que tanto lo criticó. (..)

El precursor

En trágica soledad
cayó en nuevo caballero
como un sangrante lucero
que alumbró la libertad. (..)

El bien que a medias se hace

El bien que a medias se hace
ya deja de ser el bien
la bondad tiene un sostén
y la moral es su base. (..)

Ahora bien, si extraemos los seis versos restantes del segundo sintagma (ACCDDC o en su nueva nomenclatura: ABBCCB) donde se encuentra el uso de ritornelo; pueden observarse dos sextillas independientes con la trasmisión de una idea central, aun en la composición general sin los versos introductorios.

~~Dicen que el gaucho nació~~

~~en los años mil seiscientos
mucho antes de Sarmiento
que tanto lo criticó~~

Dicen que el gaucho nació

entre lazo, bola y yerra
y para ser en la guerra
el potencial más valioso
que usaron los ambiciosos
par hacerse de la tierra. (Saúl Huenchul *Gaucho*; 2000)

~~En trágica soledad~~

~~cayó en nuevo caballero~~

~~como un sangrante lucero
que alumbró la libertad.~~

En trágica soledad

como tantos perseguidos
había sangre hasta los nidos
sangre en la selva, en el viento
así como un crujimiento
de huesos estremecidos. (Carlos Molina *Coplas del nuevo tiempo*; 1969)

~~El bien que a medias se hace~~

~~ya deja de ser el bien
la bondad tiene un sostén
y la moral es su base.~~

El bien que a medias se hace

es balanza desigual
la bondad ha de ser total
sabes que si un mal remedias
la bondad que se hace a medias
casi es la esfinge del mal. (Carlos Molina *El mástil de mi guitarra*; 1962)

En estas tres décimas puede observarse cómo el desprendimiento de los primeros cuatro versos introductorios de una décima con ritornelo puede ser la elección decisiva de José Hernández para que su innovadora estrofa fuese un punto medio entre la simplicidad y alto grado mnemotécnico de las cuartetas, y la complejidad y baja mnemotecnia de las décimas. Puede decirse entonces que el verso acéfalo o blanco que encabeza la sextilla hernandiana, entraría en conjunción mediante el ritornelo del hipotético primer verso de la redondilla introductoria que se desprende de la décima.

Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo trazamos un recorrido por los antecedentes métricos de la sextilla hernandiana como heredera de la tradición oral y culta del Siglo de Oro Español. Este trabajo, nos ha permitido vislumbrar los antecedentes culturales, históricos, musicales y literarios de la tradición oral y escrituraria con los que José Hernández versifica con una nueva forma estrófica: la sextilla empleada en la obra *Martin Fierro*.

En primera instancia realizamos una valoración de la trayectoria de José Hernández retomando una serie de conceptos de la Teoría de los Campos de Bourdieu y el posicionamiento del poeta dentro del sistema del género gauchesco del siglo XIX.

Nuestro interés por dilucidar cuáles son los antecedentes que habilitan a Hernández a versificar en una estructura inusual, nos llevó a indagar sobre las formas poéticas del siglo de Oro Español heredadas por la colonia española en el periodo virreinal y hacer un cruzamiento con los elementos propios de la oralidad payadoresca circulante en el siglo XIX en el Río de la Plata. Este cruzamiento nos permitió hacer una valoración del poema y afirmar desde el análisis estrófico que tanto el poema como la sextilla, es la conjunción y la simbiosis de dos antecedentes: 1) los antecedentes escriturarios cultos y por lo tanto hegemónicos, de elementos que constituyen esta tradición; la reinvención del trovador y el juglar americano con un manejo del octosilábico perfecto, el uso de la rima consonante con predominancia en la sextilla, la utilización de las figuras retóricas más significativas para llevar a cabo la persuasión del poema, y la posible supresión de los primeros cuatro versos de una décima a modo de síntesis. 2) los antecedentes orales populares, considerados pertenecientes a una corriente literaria menor, de los márgenes culturales tanto hispánicos como rioplatenses, que hacen posible la trasmisión de los versos del poema, las elecciones del autor en la figura del gaucho payador como orador de las masas populares, el préstamo de la voz oral y el léxico campesino, la mnemotecnia de la rima y los refranes que permiten la memorización de una denuncia que debía llegar a todos los estratos sociales.

Hernández logra, entonces, con su estrofa, el punto medio de las cosas, el *aurea mediocritas* que acuñara el romano Horacio Flaco en el siglo I a. c. considerando la estrofa como una dualidad de los antecedentes y de las dicotomías que atraviesa tanto al género como la elaboración de la estrofa: la figura de un gaucho que ronda constantemente la frontera entre la civilización/barbarie, con un comportamiento violento y defensivo en la *Ida* y redimido y apaciguado en la *Vuelta*, el escritor que media entre la escritura/oralidad, entre las formas cultas como la décima y las cuartetas en un poema que es leído y desestimado por intelectuales de la alta cultura y cantado y acuñado por las masas populares de la campaña.



BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

Hernández, J. *Martin Fierro*. (2010) Editorial Lesa.

- *Obras Completas*, (2019) Edición de María Celina Ortale IdIHCS-EDUVIM

Huenchul, S. *Gaicho* (2000) Transcrito desde YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=EILD5wyBVjM>

Molina, C. *Coplas de un nuevo tiempo*. (1969). (Casete). Uruguay: Sondor. *El precursor*,
Transcrito desde YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=5IMi2S1lu44>

Molina, C. *El mástil de mi guitarra* (1962) s.d..

Bibliografía

Alborg, L. *Historia de la literatura española: Edad Media y Renacimiento* (1972) Madrid.
Editorial Gredos.

Baehr, R. (1997). *Manual de versificación española*. Editorial: Gredos 5ta reimpresión.
Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada.

Becco, H. *Orígenes de la gauchesca*. (1982) Revista Capítulo N°, Buenos Aires, CEAL.

Bourdieu, P. *Estructuras, habitus, prácticas, en El sentido práctico*. (1991) Cap.3 s.d.

- *Respuestas. Por una antropología Reflexiva*. (1995b) Barcelona, Editorial Grijalbo,
- *Sociología de la Cultura*. (1981) Barcelona, Buenos Aires, México, Editorial Paidós

Caballero Wanguemert, M. (1992). *Las polémicas lingüísticas durante el siglo XIX*,
Cuadernos Hispanoamericanos.

Campra, R. *Travesías de la literatura gauchesca. De Concolorcorvo a Fontanarrosa. La vida en las Pampas* (2013) Buenos Aires, Corregidor.

Carricaburo, N. *El "Martín Fierro" y el canto*. La literatura gauchesca: una poética de la voz
(2004) Buenos Aires. Dunken.

Carrilla, E. *La métrica del Martín Fierro* (1972). Centro virtual Cervantes Tomo XXVII. Núm.
3

Carrizo, J. *Historia del folklore argentino* (1953) Buenos Aires, Instituto Nacional de la
Tradición.

- *Poetas y juglares de la sociedad tradicional criolla en Secciones folklóricas Códex*.
(1965). N°5, Buenos Aires.

Carrizo, J. y Jacovella, B. *Cantares de la tradición bonaerense contenidos en dos cuadernos manuscritos hallados en una estancia del partido de Maipú*. En Revista del Instituto Nacional de la Tradición, año 1, entrega 2ª, pp. 258-294, ilustr., Bs. As.

- Cevasco, M. *Para leer a Raymond Williams*. (2003) Buenos Aires. Universidad Nacional de Wilde.
- Chicote, G. *De gauchos, criollos y folklore. Los conceptos detrás de los términos* (2013) Anales de literatura Hispanoamericana.
- Conde, O. *Cosas dichas*. Buenos Aires: Editorial Gedisa, (1998).
- *Diccionario etimológico del lunfardo*. (1998) Taurus.
- Costa, R., y Mozejko, T. *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. (2002) Rosario. Homo Sapiens.
- Croce, M. *Para animarse a leer el Martín Fierro*. (2013) Eudeb, Buenos Aires.
- D'ors, E. *Unas palabras de Xenius" sobre el "Martín Fierro*, (1929) Buenos Aires: Editorial Libra 1era. Ed. Citado de: CARRILLA, Emilio (1972) *La métrica del Martín Fierro*, Centro virtual Cervantes Tomo XXVII. Núm. 3
- De la Fuente, A. *El payador en la cultura nacional*. (1986) Corregidor S.D.
- Di Santo, V. *El canto del payador en el circo criollo*. . (1987) Talleres Gráficos.
- Díaz Pimienta A. *¿Cómo "nace" un repentista? metodología para la enseñanza de la improvisación poética*. (1998) Centro Iberoamericano de la décima y el verso improvisado. Universidad de las Tunas. Cuba.
- Domínguez Caparrós, J. *Métrica española* (1993) Madrid, Síntesis.
- Espinel, V. *Diversas rimas* (1591).
- Geertz, C. *La interpretación de las culturas*. (1990) Gedisa.
- Gómez Alonso, J.C. *Amado Alonso en el desarrollo de la poética formal hispánica* (1997) Universidad Autónoma de Madrid Cause núm. 20- 21 Centro Virtual Cervantes.
- Gramuglio, M. y Sarlo, B. *Martín Fierro y su crítica. Antología*. (1980) Buenos Aires, CEAL.
- Gutiérrez, Al. *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*. (2012) Villa María, Eduvim.
- Huapaya, C. *Poesía tradicional castellana*. (2000). Lican Runi. .
- Ibrahim, R. – Plecháč, Petr – Říha, Jakub (2013), *Úvod do teorie verše*, Praga, Akropolis
- J. Pérez Vidal en *La décima popular* (1965) S.D.
- Jacovella, B. *El arte de pagar y la investigación folklórica* (1980) *Rincón del payador*, n° 2/3, Buenos Aires, VII/VIII-.
- *Las especies literarias en verso* (1959) Buenos Aires. Nova.
- Jauss, H. *Estética de la recepción*. (1979) Warning, Rainer
- Laera, A. *El criollo y el criollismo como matriz cultural* (2010) Buenos Aires, Taller Interdisciplinario Internacional "Al pueblo argentino de 2010", Culturas en movimiento en el Río de la Plata.
- Lois, É. *Cómo se escribió el Martín Fierro* (2003). Historia crítica de la literatura argentina
-

dirigida por Noé Jitrik, volumen 2 (dirigido por Julio Schvartzman). Emecé.

- Edición crítico-genética de *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro* y “Estudio filológico preliminar”, en Hernández, José. *Martín Fierro*. . (2001) Colección Archivos, (volumen 51 coordinado por É. Lois y Á. Núñez).

Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedia*, 1609.

López, E. *Retórica antigua y retórica moderna* (1995) Universidad de Salamanca
HVMANITAS — Vol. XLVII

Ludmer, J. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (2000) Libros Perfil, Buenos Aires.

Lugones, L. *El Payador*, Obras Selectas (1916) Editorial: Docencias 1era. Ed.

Martínez Estrada, E. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1983) Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.

Moreno Chá, E. *Aquí me pongo a cantar...* (2017). El arte payadoresco en Argentina y Uruguay. Dunken.

Moya, I. *El arte de los payadores* (1959) Editorial P. Berruti.

Narvaja de Arnoux, E. y Bein, R. (1999) *Prácticas y representaciones del lenguaje*.
Compiladores. Eudeba.

Ong, W. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (1982) 1ra Trad. Angélica Scherp.
México. Fondo de la Cultura Económica.

Onís, F. *El Martín Fierro y la poesía tradicional*. Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal, 1924.

Ortale, M. *Edición de las Obras Completas de José Hernández en 7 tomos* (2019) IDIHCS-EDUVIM.

Pérez Bugallo, R. *La décima espinela en la Argentina. Áreas de dispersión y grado de vigencia*. (1996) ISSN 1138-8579, N° 2.

Prieto, A. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. (1988) Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Prieto, M *Breve historia de la literatura argentina* (2006) Taurus.

Pujol, S. *Canciones argentinas* (2010) Emecé Editores.

- *Cien años de música argentina* (2013) Biblos.

Rama, A. *El sistema literario de la poesía gauchesca*. (2001) Madrid, Colección Archivos, CEP de la Biblioteca Nacional de España Rivera, J.Ingreso. *Difusión e instalación modelar*

del Martín Fierro (2001) Madrid, Colección Archivos, CEP de la Biblioteca Nacional de España..

- *Los gauchipolíticos rioplatenses*. (1976) Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Rivera, J. B. *Ingreso, difusión e instalación modelar del Martín Fierro en el contexto de la cultura argentina* *Martín Fierro*, Edición crítica de Élide Lois y Ángel Núñez, ALCA XX Colección Archivos.

- *El Martín Fierro y la poesía tradicional*, en *Martín Fierro*. España, Edición Archivos, 2001.

Román, M. *Itinerario del payador* (1994) Lautaro.

Romano, E. *El semanario popular ilustrado Caras y Caretas y las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad*. (2011) FILO-UBA.

- *Sobre poesía popular argentina* (1983) Centro Editor de América Latina.

Sánchez Sívori, A. *Diccionario de payadores* (1979) Plus Ultra.

Santiago, O. *Don Luis de Tejeda y Guzmán y la escritura como peregrinaje* (2004) Universidad Nacional de Córdoba. Argentina. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana Año XXX, Nº 60. Lima-Hanover, 2do. Semestre.

Sarmiento, D. *Facundo*. (2003) Biblioteca Virtual Universal. Publicación original (1845).

Schvartzman, J. *El gaucho letrado* (1996) Microcrítica.

- *Las letras del Martín Fierro*, en Jitrik, Noé (director), (2003). Historia Crítica de la Literatura Argentina, vol. 2 (La lucha de los lenguajes, coordinado por Julio Schvartzman). Emecé.
- *Letras gauchas* (2014) Eterna Cadencia.

Tejeda de Guzmán, L. *El peregrino en Babilonia* (1916) Buenos Aires, Librería La Facultad, de Juan Roldán, [Biblioteca Argentina].

Terán, O. *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. s.d.

Trapero, M. *El libro de la décima: La poesía improvisada en el Mundo Hispánico* (1996) Madrid. Mariar, s. a.

- *La décima, tercer género de la poesía popular y tradicional hispánica* (2005) Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. El tiempo dará tu medida (Memorias del VII Encuentro Festival Iberoamericano de la Décima. Casa Iberoamericana de la Décima.

Trujillo, M. *La recepción en la literatura hispánica* (2007). Ciudad Editorial.

- *Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. (2011) Taurus.

Velázquez, Luis José. *Orígenes de la poesía castellana*. (1797) Málaga,

Viñas, D. *Literatura argentina y Política. I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. (2005) Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Williams, R. *Marxismo y Literatura*. (2000) Barcelona, Editorial Península.

Zabala, A. *La décima popular en el Río de la Plata* (2013) -1ª ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El autor.

Bibliografía consultada de internet

El papel de la décima espinela en la cultura latinoamericana (2014) La Clé des Langues [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029) Consulté el 21/08/2021. URL: <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/litterature-latino-americae/poesie/el-papel-de-la-decima->

https://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_hernandez/autor_biografia/ consultado el día 7 de noviembre de 2021.

Lois, Elida, en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/como-se-escribio-el-martin-fierro/html/5f4b7de6-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63_5.html. Consultado el 7 de noviembre de 2021.

Siglo de Oro. Autor: Equipo editorial, Etecé. Argentina. Disponible en: <https://concepto.de/siglo-de-or> Mollfullada, S. *Sobre la oposición entre culteranismo y conceptismo* (1984) Universitas Tarraconensis. Revista de Filología, núm. 6, Publicación Universitat Rovira i Virgili • ISSN 2604-3432: <https://revistes.urv.cat/index.php/utf> o/. Última edición: 5 de agosto de 2021. Consultado: 20 de octubre de 2021

Mollfullada, S. *Sobre la oposición entre culteranismo y conceptismo* (1984) Universitas Tarraconensis. Revista de Filología, núm. 6, Publicación Universitat Rovira i Virgili • ISSN 2604-3432: <https://revistes.urv.cat/index.php/utf>

Fontanet, H. *Infamación del gaucho del XIX, estadio inferior del exilio del XX* (2009) *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense. Madrid. El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/ingaucho.html>

Anexo I

Corpus de sextillas:

Martín Fierro (1872-1879)

José Hernández

Hernández, J. *Martin Fierro*. (2010) Editorial Lesa.

Para mí el campo son flores
dende que libre me veo;
donde me lleva le deseo
allí mis pasos dirijo,
y hasta en las sombras, de fijo
que donde quiera rumbeo. (Canto VI, 2010: p. 46)

Es triste en medio del campo
pasarse noches enteras
contemplando es en sus carreras
las estrellas que Dios cría
sin tener más compañía
que su soledá y sus fieras (Canto IX, 2010: p.59)

Estaba el gaucho en su pago
con toda siguridá
pero aura... ¡barbaridá!,
la cosa anda tan fruncida,
que gasta el pobre en la vida
en juir de la autoridá. (Canto II, *Ida*, 2010: p.18)

Yo no tenía ni camisa
ni cosa que se parezca
mis trapos solo pa yesca
me podían servir al fin...
No hay plaga como un fortín
para que el hombre padezca. (Canto IV, 2010: *Ida* p.30)

Y con el buche bien lleno
era cosa superior
irse en brazos del amor
a dormir como l agente,

pa empezar el día siguiente
las fainas del día anterior. (Canto II *Ida* p. 17)

Ricuerdo... ¡que maravilla!
cómo andaba la gauchada
siempre alegre y bien montada
y dispuesta pa el trabajo
pero hoy en día... ¡barajo!
no se la ve de aporreada. (Canto II *Ida* p. 17)

Y en las playas corcoviando
pedazos se hacia el sotreta
mientras él por las paletas
le jugaba las lloronas
y al ruido de las carona
salía haciendosé gambetas. (Canto II *Ida*, 2010: p. 16)

Este se ata las espuelas
se sale el otro cantando,
uno busca un pellón blando,
este un lazo, otro un rebenque,
y los pingos relinchando
los llaman desde el palenque. (Canto II *Ida*, 2010:p. 16)

Volvía al cabo de tres años
de tanto sufrir al ñudo
resertor pobre y desnudo
a propcurar suerte nueva:
y los mesmo que el peludo
enderecé pa mi cueva. (Canto VI *Ida*, 2010: p.43)

A naides tengas envidia
es muy triste el envidiar,
cuando veas a otro ganar
a estorbarlo no te metas
cada lechón en su teta
es el modo de mamar. (Canto XV, 2010: *Vuelta* p. 167)

El primer cuidao del hombre
es defender el pellejo

lleváte de mi consejo.

fijáte bien en lo que hablo:

el diablo sabe por diablo

pero más sabe por viejo. (Canto XV, 2010: *Vuelta* p. 164)



Anexo II

ENTREVISTA: 1

Entrevista realizada al payador Luis Genaro por la estudiante y payadora Araceli Arguello en el marco de la investigación: *Antecedentes culturales y versificación en la sextilla del poema Martín Fierro de José Hernández* dirigida por Mg. Carlos Gazzera y co-dirigida por la Lic. Mariana Barcellona para obtención del título de grado de la Licenciatura en Lengua y Literatura de la Universidad Nacional de Villa María.

Entrevistado:

Luis Genaro, Payador Argentino. Nació en San Vicente, lleva más de 20 años dedicados al canto del payador y ha recorrido distintos escenarios de Argentina, Uruguay y Brasil. Participó durante dos meses en la obra Teatro Patrio en el centro cultural Caras y Caretas. Ha grabado cinco trabajos discográficos, dos en carácter de solista y tres juntos a otros representantes del canto del payador, algunas de sus obras poéticas han sido grabadas por otros intérpretes tanto en la Argentina como en Brasil. Ha realizado presentaciones en Radio Nacional, Radio Mitre, Radio Provincia, Radio Belgrano en Canal 13, América y Canal siete etc. Ha sido declarado en el año 2002 Personalidad Destacada por el Honorable Consejo Deliberante en la ciudad de San Vicente de su pueblo natal. Actualmente se encuentra componiendo canciones para el reconocido artista Bruno Arias y cumple la función de Director General de Cultura de la Municipalidad de San Vicente.

Entrevistadora: Estudiante Araceli Arguello, legajo 22475

Fecha: Febrero 2022

1- ¿Cuáles son los procesos cognitivos más generalizados y explicativos de las técnicas a tener en cuenta en la instancia de improvisación?

Cada uno tiene su forma de armar la estructura de la décima. La mayoría piensa los últimos dos versos (el remate) lo más contundente de la décima y según lo que se piensa para el 9 y 10 se van formando los otros 8 versos para llegar a ese final. La última sílaba del verso 10 nos da la rima del verso 6 y 7 y el 9 la rima del verso 8. En mi caso la mayoría de las veces pienso el 5 y 6 verso y de ahí empiezo a pensar el resto. En otras oportunidades se va pensando de uno en uno.

2- ¿El uso del octosílabo se vuelve una práctica innata para el/la improvisador/a?

El verso octosilábico, lo encontramos en muchas frases comunes de nuestro castellano (hola que tal como estas) los refranes por ejemplo, porque tenemos una herencia hispana del uso del refrán y los dichos en grupo de 8 y 16 sílabas. Es muy común que el

público haga versos de ocho sílabas después de escuchar improvisaciones por la musicalidad de la palabra sin saber que tiene ocho sílabas. Personas que no saben ni leer ni escribir pero escuchan comúnmente décimas se dan cuenta si el octosílabo está bien o mal solo escuchándolo.

3- ¿En qué lugar de la estrofa se ubican estratégicamente los versos con mayor fuerza ilocutiva?

Si es para contestar una pregunta se utilizan los renglones más efectivos en el tercero y cuarto orden y si es para preguntar o para dar una sentencia los renglones más fuertes son El noveno y el décimo

4- ¿A qué se debe el hecho de no poder recordar el primer verso de una estrofa?

La mayoría de las veces se olvida el primer verso justamente por estar muy concentrado en el noveno y el décimo verso y no se piensa tanto el cuarto y el quinto verso. Por lo general si uno piensa el quinto verso le da la rima del primero entonces cuando tenés el quinto verso y te largas a improvisar ya sabes con que va a comenzar con que va a rimar el primer verso, el quinto te da la rima del primero y del cuarto.

Yo trato de que el quinto verso no sea un verbo para no rimar tres verbos seguidos entonces al pensar. El quinto me da la rima y al no pensar un verbo puedo utilizar un verbo en el primero o en el cuarto.

5- ¿Por qué suele producirse la alternancia de rimas de los últimos dos versos en estrofas como la décima y la sextilla hernandiana?

Por lo general en los inicio de los payadores es común que den vuelta las rimas o los versos eso es por falta de experiencia y por no tener incorporada la estructura de la sextilla o de la décima.

Una vez que uno con el tiempo ejercita la estructura, equivocarse o dar vuelta las rimas o los versos, es como que un músico se equivoque una nota en la partitura suena muy mal al oído porque la palabra y la rima te van llevando, naturalmente, a que vos esperes que la palabra que viene termine con el sonido que tiene que rimar.

6- ¿Qué tan común son las asonancias dentro de las rígidas estructuras estróficas?

La asonancia o sonido parecido de la palabra también se da cuando a uno le falta la experiencia. Es muy común pensar que se está rimando y en realidad no es una rima consonante sino una rima asonante.

Con el tiempo a medida que uno se va perfeccionando y se va siendo más exigente, va tratando de no cometer esos errores. Buscando la perfección uno trata de no

rimar un plural con un singular así que creo que es por falta de experiencia cuando uno está iniciándose en el arte de la escritura o de la improvisación.

7- ¿Por qué los desaciertos mencionados en las preguntas anteriores se vuelven un patrón común en improvisadores/as no profesionales?

Son errores comunes de los que recién comienzan, de los payadores noveles que están haciendo sus primeras armas en la improvisación, son cosas que se van puliendo con el tiempo pero que son muy comunes.

La estructura tiene que ser incorporada y uno no tiene que estar pendiente de la cantidad de versos de sílabas que contiene el verso.



ENTREVISTA: 2

Entrevista realizada al payador Emanuel Gabotto por la estudiante y payadora Araceli Arguello en el marco de la investigación: *Antecedentes culturales y versificación en la sextilla del poema Martín Fierro de José Hernández* dirigida por Mg. Carlos Gazzera y co-dirigida por la Lic. Mariana Barcellona para obtención del título de grado de la Licenciatura en Lengua y Literatura de la Universidad Nacional de Villa María.

Entrevistado:

Emanuel Gabotto, payador argentino nacido en Dolores, Prov. De Buenos Aires. Hijo y nieto de notables payadores. Ha realizado actuaciones en diversos países: Chile, Uruguay, Brasil, Perú, Colombia, Panamá, México, Cuba, Puerto Rico e Italia. Gestor de importantes espectáculos y certámenes de payadores y jurado en al menos 30 competencias de improvisación en América. Es licenciado en Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata e impulsor de los **Talleres de Payadores** que han comenzado en la ciudad de La Plata en 2010 y se han extendido por gran parte del territorio argentino hasta la fecha.

Entrevistadora: Estudiante Araceli Arguello, legajo 22475

Fecha: Febrero 2022

- 1- ¿Cuáles son los procesos cognitivos más generalizados y explicativos de las técnicas a tener en cuenta en la instancia de improvisación?

El proceso cognitivo es el momento mismo de la improvisación, se basa en la metodología que cada Payador “creo” voluntaria o involuntariamente para construir su estrofa. Sea cualquiera de ellas, cuarteta, sextilla, décima, etc. quien improvisa comienza pensando de atrás para adelante. O sea, primero el final (remate) y después si le da el pequeño tiempo que tiene para hacerlo, algún otro “bloque” de la décima.

Ese esquema binario (dos renglones) consiste en una introducción (1/2), en una primera conclusión (3/4), en un puente (5/6), en una caída (7/8) y en el famoso remate (9/10). Es raro que se piense de a un verso. Y ya en el segundo verso ir construyendo el camino hacia él. En la sextilla lo mismo, con la posibilidad “libertaria” de que el primer verso es blanco, entonces uno tiene más aún el reflejo puesto en el remate.

- 2- ¿El uso del octosílabo se vuelve una práctica innata para el/la improvisador/a?

El uso del octosílabo sí. Puede uno incursionar en otras posibilidades métricas. Pero uno habla en ocho sílabas hasta fuera de la poesía

- 3- ¿En qué lugar de la estrofa se ubican estratégicamente los versos con mayor fuerza ilocutiva?

La mayor fuerza está en el remate, a tal punto que sí el comienzo es mejor que el final la estrofa cae y hasta en el público se nota.

La efectividad está en el final. Eso no significa que el resto de la estrofa no tenga que tener importancia, sino que la fuerza ilocutiva está ahí.

4- ¿A qué se debe el hecho de no poder recordar el primer verso de una estrofa?

A veces se da de no recordar el “remate”, formándose en el camino hacia él, una “laguna mental” en la cual uno naufraga pero no navega. Entonces se utilizan determinados recursos para poder cubrir ese espacio con métrica y rima pero sin tanto contenido.

Se utilizan dos tipos de memoria, la que más falla es la memoria inmediata. La memoria distante es lo que sabemos ya desde hace tiempo y lo involucramos poéticamente cuando es necesario dentro de la poesía oral improvisada. Eso no es en verso sino en prosa. Ejemplo; *la historia de San Martín*.

Pero la inmediata es la que usamos para antes de comenzar la estrofa tener los dos renglones finales, y quizás antes de llegar a ellos algo de este conjunto binario de versos se “nos pierde” en el camino.

5- ¿Por qué suele producirse la alternancia de rimas de los últimos dos versos en estrofas como la décima y la sextilla hernandiana?

La alternancia de rima puede producirse por haber aprendido la estrofa (en este ejemplo hablo de décima espinela) de manera autodidacta, se termina haciendo, en la minoría de los casos más aficionados, que el octavo rime con el décimo y el noveno libre cuando en realidad; el décimo tendría que rimar con el séptimo y el sexto y el octavo con el noveno. Esto suele suceder cuando hay una práctica, o en este caso, mala práctica al aprenderla. Por ende, se corre el riesgo de volver a reiterarlo en el tiempo si sucede continuamente. Ahora bien, si sucede en ocasiones aislada; suele asociarse a los procesos de desconcentración de alguien que no ha profesionalizado bien la estrofa.

6- ¿Qué tan común son las asonancias dentro de las rígidas estructuras estróficas?

Las asonancias son relativamente comunes acorde a quien está improvisando. Hay diferentes tipos ya que, no es lo mismo asonantar la palabra **guitarra** con la palabra **alma** o **palabra**, que asonantar la palabra **brisa** con **sonrisas**. En este último caso, la asonancia se da a partir de la consonante **s** que define el plural y singular. Nosotros como oralizamos sin fonetizar la última consonante de las palabras, oralmente logramos una consonancia perfecta pero al trasladarla a la escritura se vuelve una asonancia. Lo mismo sucede con las palabras con sufijo **dad** como puede verse en la palabra **libertad**; en la oralidad se produce una supresión de la **d** por tanto, nos habilita que oralmente podamos

permitirnos la licencia de rimar por ejemplo: **libertad** con **papá**. De todos modos, nosotros tenemos que lograr, ya sea en la oralidad o escritura, consonantar las palabras con sus respectivos plurales, singulares, etc.

- 7- ¿Por qué los desaciertos mencionados en las preguntas anteriores se vuelven un patrón común en improvisadores/as no profesionales?

Los desaciertos se vuelven un patrón común cuando la práctica que se está ejerciendo no se la desempeña bien. Creo fielmente que estos desacierto se pueden corregir mediante los proceso de aprendizaje de cada improvisador. De todos los modos, cuando lo que se practica está bien dado, el que lo termina practicando, se perjudica o se beneficia acorde a cómo se haga esa ejercitación. Lo importante de estos yerros es no naturalizarlos ni en la práctica escrita ni en la práctica oral.



Anexo II

Gaicho (2000)

Payador Argentino

Saúl Huenchul (1947-)

Dicen que el gaicho nació
como el encuentro más vivo
del español y el nativo
que esta gran tierra habitó.
Dicen que el gaicho nació
como un fruto del estao
para ser desheradao
pasando a ser por altruista
la sangre de la conquista
y después bien marginao.

Dicen que el gaicho nació
en los años mil seiscientos
mucho antes de Sarmiento
que tanto lo criticó.
Dicen que el gaicho nació
entre lazo, bola y yerra
y para ser en la guerra
el potencial más valioso
que usaron los ambiciosos
para hacerse de la tierra.

Dicen que el gaicho nació
en la campaña argentina
de madre blanca de china
que el poderío marginó.
Dicen que el gaicho nació
sin que una ley lo amparara
y acobardao de las varas
huyó en busca de descanso
sobre el lomo de algún manso
que otro gaicho le prestara.

Dicen que el gaucho nació
para ser de un solo viaje
por eso está en el coraje
del que nunca se vendió.
Dicen que el gaucho nació
y fue ignorando a cuchillo
escudo de muchos pillos
y hasta del defensor más leal
del verdugo capital
que después lo envió al banquillo

Dicen que el gaucho nació
noble como la semilla
sin platería ni tropilla
no como se lo pintó.
Dicen que el gaucho nació
como el sentir más humano
para dar con las dos manos
y dio sin saber a quién
pero así le fue también
pobre gaucho, pobre hermano.

Dicen que el gaucho nació
de los pechos más raídos
por eso que ni el olvido
con su pincel lo borró.
Dicen que el gaucho nació
por una equivocación
de Dios y como un perdón
lo perpetuó como a diana
que vuelve cada mañana
y se va con la oración .

Transcripto de YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=EILD5wyBVjM>



El precursor**Payador Uruguayo****Carlos Molina (1927-1998)****Molina, C. *Coplas de un nuevo tiempo*. (1969). (Casete). Uruguay: Sondor.**

En trágica soledad
cayó en nuevo caballero
como un sangrante lucero
que alumbró la libertad.
En trágica soledad
como tantos perseguidos
había sangre hasta los nidos
sangre en la selva, en el viento
así como un crujimiento
de huesos estremecidos.

Fue la encarnación homérica
hombre, apóstol y soldado
un sueño crucificado
por del destino de américa.
Fue la encarnación homérica
entre las tinieblas rudas
movió montañas de dudas
como un hachazo de luz
rojo de amor, fue un Jesús
que traicionaron mil Judas

Sus ojos siguen abiertos
y son dos flechas punzante
terribles interrogantes
para vivos que están muertos.
Sus ojos siguen abiertos
cuya mirada imponente
se diría que, inminente
luz de un alba inapagable
que ha de abrirse formidable
alumbrando el continente.

Por él tiemblan los tiranos
se avergüenzan los cobarde

y sangran rojos alardes
los cielos americanos.
Por el tiemblan los tiranos
mas huraños, más violentos
y al volar sus pensamientos
uniendo los hemisferios
sienten los nuevos imperios
el crujir de su cimiento.

Su sangre toda una herencia
dinamizando la historia
se clava en nuestra memoria
como un ascua en la conciencia.
Su sangre toda una herencia
de la humana dignidad
por boca en la inmensidad
de esta américa latina
como invencible consigna
de tierra y de libertad.

Transcripto de YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=5IMi2S1lu44>



El bien a medias**Payador Uruguayo****Carlos Molina (1927-1998)****Molina, C. *El mástil de mi guitarra* (1962) s.d.**

El bien que a medias se hace
ya deja de ser el bien;
la bondad tiene un sostén
y la moral es su base.
El bien que a medias se hace
es balanza desigual,
la bondad ha de ser total
sabed que si un mal remedias
la bondad que se hace a medias
casi es la esfinge del mal.

Si eres mi benefactor
pero hipotecas mi alma
el bien es como una palma
que ya ha perdido el verdor.
Si eres mi benefactor
y pones el bien a rédito
si no hay equilibrio inédito
desde el alma a la cabeza
anula el bien su belleza
cayendo en burdo descrédito.

Solidaridad es un don
tan proficuo, tan humano
pues lo que diera tu mano
enaltece el corazón.
Solidaridad es un don
de humanísima utopía
porque dar es la alegría
que glorifica al dador
ya que el caudal del amor
no cabe en una alcancía.

El bien nunca se agradece
se devuelve en otro bien

no importa cuándo, ni a quien
porque es un río que crece.
El bien nunca se agradece
quién da sin tasa y medida
y si generosa olvida
siente la gran convicción
que siembra su corazón
para enriquecer la vida.

La bondad humana y suprema
es humilde y silenciosa
como revienta una rosa
secretamente su yema.
La bondad humana y suprema
destila sobre la hiel
gota por gota su miel
como un generoso abrigo
el pan que parte un mendigo
con otro más pobre que él.

El bien es una cadena
de infinitos eslabones
que junta los corazones
con la alegría, con la pena.
El bien es una cadena
de la vida soberana
une, consolida, hermana
es fin, es norte y es guía
en busca de la armonía
de toda la especie humana.
