



Pontificia Universidad Católica Argentina

“Santa María de los Buenos Aires”

Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras

Doctorado en Letras

Título de la tesis

***El Martín Fierro* de José Hernández, un texto multigenérico**

Alumno: Mag. Iván Marcos L. Pelicarić

N° de inscripción: 06-094021-0

Director de Tesis: Dra. Olga Fernández Latour de Botas

Consultor: Dra. Sofía M. Carrizo Rueda

Buenos Aires, 29 de octubre de 2013

Capítulo I

INTRODUCCIÓN

“... determinar el género o especie del texto es fundamental, si se quiere verdaderamente comprender, penetrar y apreciar en su justa medida el *Martín Fierro*”.

John Hughes

1.1. Importancia del *Martín Fierro*

La cuantiosa bibliografía suscitada por el *Martín Fierro* de José Hernández, desde su creación, da cuenta de la multiplicidad de interpretaciones y enfoques que promueve la obra. Entre la variedad de asuntos estudiados, creemos que el género textual -si bien está abordado en muchas investigaciones- es un tópico que aún no ha sido definido adecuadamente.

En febrero de 1874, el publicista uruguayo Juan María Torres sacó a la luz un extenso juicio crítico sobre *El gaucho Martín Fierro* (1872), el cual constituye la primera expresión valorativa firmada que conocemos sobre los cantos de Hernández. Le siguieron comentarios de Mariano Pelliza, José Tomás Guido, Adolfo Saldías y Miguel Navarro Viola, entre otros. La aparición de *La vuelta de Martín Fierro* (1879) produjo nuevas valoraciones.

Uno de los primeros grandes críticos de la obra de Hernández fue Pablo Subieta, quien le dedicó encomiables artículos periodísticos en la década de 1880. Le siguieron, poco tiempo después, Miguel Cané y Bartolomé Mitre, por nombrar sólo a dos de los iniciales hernandistas. Años más tarde, a partir de las conferencias sobre el *Martín Fierro* pronunciadas por Leopoldo Lugones en el teatro Odeón (1913; luego ampliadas en el libro *El Payador*, 1916) y de las páginas apologéticas de Ricardo Rojas en su *Historia de la Literatura Argentina (1917-1922)*, la obra pasó a ser nuestro poema nacional. Antes que Lugones -cabe aclarar-, críticos españoles de la talla de Miguel de Unamuno y Marcelino Menéndez y Pelayo habían efectuado también una recepción positiva de la obra¹. Sin embargo, la valorización lugoniana fue verdaderamente decisiva. *Martín Fierro* se convirtió en un texto canónico, la obra más importante de la literatura argentina.

¹ Entre los investigadores españoles que se han dedicado al *Martín Fierro* debemos mencionar también a Federico de Onís, quien -en 1925- escribe un trabajo trascendente respecto de la obra de Hernández: "El 'Martín Fierro' y la poesía tradicional", sobre el que nos detendremos más adelante.

Por otra parte, cabe señalarse también que en 1913, a raíz de las mencionadas conferencias de Lugones, los directores de la revista *Nosotros*, Giusti y Bianchi, plantearon una encuesta a fin de sondear entre diversos intelectuales el valor de la obra. Muchos de ellos (Ugarte, Leguizamón, por ejemplo) apoyaron vivamente al *Martín Fierro*; otros fueron más medidos en sus alabanzas o decididamente le otorgaron poco valor.

Cientos de estudios críticos a lo largo del siglo XX se han expresado a favor del *Martín Fierro*, desde diversos puntos de vista. En efecto, relevantes escritores, historiadores, políticos, críticos, se han ocupado de la obra. Entre ellos, además de los ya mencionados queremos destacar, por ejemplo, a Eleuterio Tiscornia²; Carlos Alberto Leumann³; Juan Alfonso Carrizo⁴, Pedro de Paoli⁵; Ezequiel Martínez Estrada⁶; Manuel Gálvez⁷; Francisco Compañy⁸; Jorge Luis Borges⁹; Augusto Raúl Cortazar¹⁰; Olga Fernández Latour de Botas¹¹; Josefina Ludmer¹²; etc.

Entre los estudios más recientes -por nombrar sólo algunos, ya que en este apartado no pretendemos citar a todos los autores que abordaremos a lo largo de nuestra investigación- se encuentran los de Alicia Sisca¹³ y Leónidas Lamborghini¹⁴; asimismo el trabajo de Norma Carricaburo en el cual se realiza “una aproximación al género gauchesco a partir del soporte de la voz”¹⁵ y las investigaciones de Élide Lois acerca de la génesis textual del poema¹⁶.

² Tiscornia, E. *La lengua de “Martín Fierro”*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1930.

³ Leumann, C. A. *El poeta creador, cómo hizo Hernández “La vuelta de Martín Fierro”*, Bs. As., Sudamericana, 1945.

⁴ Carrizo, Juan Alfonso. “La poesía popular y el Martín Fierro. Sobre la edición crítica de Eleuterio F. Tiscornia”. En: *Nosotros*, Buenos Aires, año 22, t. 59, n° 224, 1928; p. 41-60.

⁵ Paoli, Pedro de. *Los motivos del Martín Fierro en la vida de José Hernández, el genio civil de la argentinidad*, Buenos Aires, Ciorda y Rodríguez, 1947.

⁶ Martínez Estrada, E. *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*, Bs. As., FCE, 1948.

⁷ Gálvez, M. *José Hernández*, Buenos Aires, Huemul, 1964.

⁸ Compañy, F. *La fe de Martín Fierro*, Bs. As., Theoria, 1963.

⁹ Borges, J. L. *El “Martín Fierro”*. Buenos Aires, Columba, 5ta edición: 1971.

¹⁰ Cortazar, A. R. *Poesía gauchesca argentina. Interpretada con el aporte de la teoría folklórica*. Buenos Aires, Guadalupe, 1969.

¹¹ Fernández Latour de Botas, O. *Prehistoria de Martín Fierro*, Bs. As., Platero, 1977.

¹² *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Perfil, 1988.

¹³ Sisca, A. *Martín Fierro como obra portadora de valores cristianos enraizados en el ser cultural argentino*, La Plata, ACALP, 2002.

¹⁴ Lamborghini, L. *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*, Buenos Aires, Emecé, 2008; aquí, el famoso poeta comenta escritos de Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Estanislao Del Campo y José Hernández.

¹⁵ Carricaburo, N. *La literatura gauchesca: una poética de la voz*. Buenos Aires, Dunken, 2004.

¹⁶ Cfr. Lois, E. “El proceso textual del *Martín Fierro*”. En: Hernández, J. *Martín Fierro*. Buenos Aires, Colihue, 2009, y “Estudio filológico preliminar”. En: Hernández, José. *Martín Fierro*, Edición crítica. Coordinadores Élide Lois y Ángel Núñez, Madrid, ALLCA XX, Colección Archivos, 2001.

1.2. La cuestión del género

La teoría de los géneros literarios, no exenta de polémicas, es una de las cuestiones y objetos de atención fundamentales para la teoría de la literatura. Sobre todo en los enfoques lingüístico-textuales en los que es primordial el establecimiento de estructuras (o superestructuras) predeterminadas.

Partimos de considerar que la elección de un determinado género, por otra parte, implica para el autor de una obra una decisión trascendental en la génesis creativa del texto; tal decisión afecta a la plasmación del tema, así como a la comunicación entre el autor y los receptores.

En muchos de los estudios sobre el *Martín Fierro* se hace alusión al género, ya sea al pasar o detenidamente.

John Hughes sostiene que en todo intento serio de comprender, penetrar y apreciar el *Martín Fierro* ha de aparecer como un problema implícito e imprescindible esclarecer el género de la obra. “¿De qué se trata?”, se pregunta el crítico respecto de la índole genérica del *Martín Fierro*, y poco más tarde: “¿A qué familia literaria pertenece? [...] ¿en qué consiste y cómo está elaborada su estructura estética? ¿Cómo es desde dentro?”¹⁷.

En cuanto al género del *Martín Fierro*, como ya se ha adelantado, existen múltiples puntos de vista. En principio, nadie duda en señalar al *Martín Fierro* como la obra cumbre dentro del género gauchesco¹⁸. Asimismo, no son pocos los investigadores que indican que el *Martín Fierro* es una payada. Bartolomé Mitre, en una carta dirigida a Hernández, ubica al texto, ya en 1879, en la línea de Bartolomé Hidalgo. Lugones defiende el carácter épico del poema¹⁹; Calixto Oyuela²⁰, Borges²¹ y Fernando

¹⁷ Ver: Hughes, J. *Arte y sentido de Martín Fierro*. Madrid, Castalia, 1970, p. 71.

¹⁸ La literatura gauchesca, a su vez, es factible de interpretarse desde ópticas muy distintas: confróntense, por ejemplo, el estudio de Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* con la visión de Horacio Becco en el portal de literatura gauchesca de la Academia Argentina de Letras (ver: <http://www.cervantesvirtual.com/portal/AAL/gauchesca/>) o la caracterización que realiza Borges en *El Martín Fierro*. Respecto de este tema, por otra parte, encontramos que son fundamentales los aportes de Federico de Onís (1925).

¹⁹ Lugones, L. *El Payador*. Bs. As., Centurión, 1971.

²⁰ Barcia, P. L. “Precursiones críticas de Calixto Oyuela”. Homenaje a Calixto Oyuela, primer presidente de la corporación. Bs. As., Boletín de la Academia Argentina de Letras, tomo LXXII, N°s 293-294, septiembre-diciembre de 2007.

²¹ Borges, J. L. *El “Martín Fierro”*. Buenos Aires, Columba, 5ta edición: 1971.

Sorrentino²², de modo distinto, dicen que es novela; Mirta Arlt pone de manifiesto la estructura dramática de la obra²³. Por su parte, Francisco Castro sustenta -sin que medie un análisis textual- que es un poema “polifásico”²⁴; Ezequiel Martínez Estrada hace notar que *Martín Fierro* pertenece al género picaresco, “porque en realidad contiene todos sus elementos típicos”²⁵. En uno de sus artículos, Castellani subraya que el *Martín Fierro* pertenece a un género híbrido²⁶. Cabe recordar asimismo que Pedro de Paoli interpreta a la obra como texto autobiográfico...²⁷. Olga Fernández Latour de Botas señala cómo en los *argumentos noticieros* (especie deudora de los antiguos romances) “aparecen no sólo muchas de las técnicas de organización que Hernández utilizó para su relato sino también sus motivos narrativos más característicos”²⁸.

Hemos mencionado tan sólo algunos críticos para poner de manifiesto la controversia que suscita la cuestión del género. Ningún estudio se ha centrado en profundizar detalladamente la materia, tomando en consideración la obra de Hernández a la luz de las distintas propuestas, si bien es un tema fundamental que amerita ser explorado con detenimiento.

Entendemos, por tanto, que el *Martín Fierro* reclama una revisión y confrontación de las diferentes posturas críticas; más aún, que estas posturas críticas se deben cotejar con lo sustentado por la teoría literaria para determinar su validez. Además, creemos indispensable aproximarnos al *Martín Fierro* desde las ciencias del

²² Sorrentino, F. “La sintaxis narrativa del *Martín Fierro*”. [www.ucm.es /info/ especulo/ numero16 /sintaxis.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/sintaxis.html)

²³ Arlt, M. “*Martín Fierro*: una estructura dramática”. Separata de la publicación *Logos*, N°12, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1972.

²⁴ Castro, F. *Martín Fierro explicado. Gramática y vocabulario. Texto genuino de José Hernández e ilustraciones de las ediciones originales*. Bs. As., Ediciones Del dragón, 2007, p.25.

²⁵ Martínez Estrada, E. *Muerte y transfiguración de *Martín Fierro*. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, 4ta ed., 2005, p. 660.

²⁶ Castellani, L. *Lugones, Esencia del liberalismo. Nueva crítica literaria*. Buenos Aires, Ediciones Diccio, 1976, vol.VIII, p. 552.

²⁷ De Paoli, P. *Los motivos del *Martín Fierro* en la vida de José Hernández*. Buenos Aires, Ciordia & Rodríguez editores, segunda edición, 1949. Ver p. 13.

²⁸ Fernández Latour de Botas, O. *Prehistoria de *Martín Fierro**. Bs. As., Platero, 1977, p.115. Fernández Latour es quien por primera vez fija el “argumento” como tipo textual antecedente del *Martín Fierro* y quien antes que nadie pone en evidencia que el mismo Hernández llamó a la obra de ese modo: “Me siento en el plan de un bajo / a cantar un argumento...”. Ver también: Olga Fernández Latour, “*Martín Fierro* y *Martín Fierro*. De los cantares matonescos a la poesía gauchesca”. En: *La Nación*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1959, y “El ‘*Martín Fierro*’ y el folklore poético”. Buenos Aires, Apartado de “Cuadernos N° 3”, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, 1962. Puede consultarse, además, la defensa de estos trabajos de Fernández Latour en: Becco, Horacio. *Cancionero tradicional argentino*, Buenos Aires, Hachette, 1960 y Cortazar, Augusto Raúl. “Realidad, vida y poesía en *Martín Fierro*”. En: Hernández, J. *Martín Fierro*, Buenos Aires, Kraft, 1961.

lenguaje, a fin de proponer conclusiones convenientemente abarcadoras y fundadamente argumentadas.

Tal abordaje nos llevará a plantear el carácter multigenérico o plurigenérico²⁹ de la obra: nos interesa destacar su relación con los ‘argumentos noticieros’ y el canto de payadas (formas de la tradición oral)³⁰ y también con los géneros literarios (narrativo, lírico, teatral y didáctico) y, además, hacer notar cómo a lo largo del desarrollo del texto aparecen, a su vez, distintos tipos textuales. Dicho de otro modo, pretendemos demostrar así que el *Martín Fierro* se relaciona -es decir, tiene puntos de contacto- con el folklore oral y con los géneros literarios³¹, y que encierra en su despliegue tipos textuales diferentes entre sí.

Al explorar la pertenencia del texto al género narrativo, destacaremos asimismo cómo el *Martín Fierro* acusa fuertes relaciones con la novela corta (*nouvelle*), relaciones que no han sido planteadas -que sepamos- por otros autores hasta este momento.

Para finalizar, especificaremos nuestras conclusiones respecto del tema. En esta fase última consideramos fundamental destacar el lugar que ocupa el *Martín Fierro* en el marco de la literatura contemporánea a Hernández.

1.3. Problema

Respecto de la clasificación textual de la obra, ya hemos hecho notar la diversidad de opiniones que el asunto ocasiona. Es preciso señalar, asimismo, que muchos autores asignan al *Martín Fierro* un determinado tipo textual sin sustentarlo con un análisis detallado de la obra. Por todo lo dicho, no es difícil adivinar que es un tópico que aún no se ha resuelto en forma concluyente.

Creemos primordial dejar asentado que:

- a) No existe un estudio sistemático que aborde las posturas más relevantes que los críticos han arrojado respecto del género del *Martín Fierro*, para cotejarlas y obtener resultados. Queremos, por tanto, hacer ver en detalle, en nuestro

²⁹ Decimos que un texto es plurigenérico cuando se advierte en él la concurrencia de géneros diversos. (Cfr. García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 146). Entendemos multigenérico y plurigenérico como sinónimos.

³⁰ Estas relaciones han sido largamente estudiadas por Olga Fernández Latour de Botas en diversas publicaciones.

³¹ Además del poético, narrativo y teatral, consideramos el género didáctico.

estudio, cómo la cuestión del género en relación al *Martín Fierro* es compleja por la cantidad exhaustiva de posturas que ha suscitado y, a su vez, acercarnos a cada una de estas visiones para comprobar sus aciertos y sus posibles falencias, siempre a la luz de la teoría literaria.

- b) No existe un estudio que aborde el *Martín Fierro* tomando en cuenta los aportes de la lingüística textual.

En consecuencia, es nuestra intención someter la obra a un análisis a partir de las ciencias del lenguaje (sobre todo desde la lingüística textual, sin desechar otras disciplinas complementarias) a fin de extraer conclusiones.

- c) No se ha explorado la relación del *Martín Fierro* con el tipo textual “novela corta”, cuyos lazos con la obra hernandiana consideramos relevantes.

1.4. Estado actual del conocimiento

Acabamos de señalar cómo la crítica muchas veces menciona de un modo u otro la índole genérica del *Martín Fierro*, defendiendo tal o cual postura. Muchas veces, se ubica al poema dentro de un determinado género o tipo textual, sin un adecuado análisis que justifique dicha inclusión. A veces se trata al *Martín Fierro* de “agenérico” o “híbrido”, sin demostrar con rigor tal calificativo.

Hay ensayos brillantes que respaldan una determinada postura, tal el caso, por ejemplo, de *El payador* de Leopoldo Lugones, obra relevante -y en ocasiones muy cuestionada-, en donde se defiende el carácter épico del texto, como ya se ha dicho.

Por su parte, Emilio Alonso Criado hace una revisión general y rápida de lo que se ha dicho hasta ese momento sobre el género para luego expresar su propia postura. Su trabajo, de 1914, es interesante, pero no deja de ser parcial, y hoy, casi cien años después, se encuentra desactualizado.

Olga Fernández Latour de Botas, como ya se ha dicho más arriba, relaciona la obra con los *argumentos noticieros* que lo han precedido y le eran contemporáneos. En su brillante trabajo más que debatir sobre la cuestión del género, deja asentado un insoslayable antecedente. Entendemos que, en efecto, como tipo textual, el *argumento* impregna ostensiblemente con sus características propias el *Martín Fierro*, pero no es el único.

El investigador norteamericano, John Hughes, a su vez, en *Arte y sentido de Martín Fierro*, dedica un capítulo a la cuestión del género³². Hughes -si bien trabaja con algunas de las posturas, respecto de la cuestión del género, que se han sustentado a lo largo de la historia de la obra hernandiana- no hace más que una aproximación al tema, ya que deja de lado muchas visiones y algunos puntos sin resolver. Su trabajo de ningún modo se puede considerar exhaustivo.

Estos son algunos de los muchos acercamientos. Los mencionamos a fin de subrayar ciertas formas de aproximación al tema que han tenido los críticos. En nuestro caso, deseamos rastrear las posturas más pertinentes para nuestro estudio a fin de confrontarlas, realizar un análisis y aportar conclusiones que echen una nueva luz a la cuestión³³.

1.5. Hipótesis

Abordar el *Martín Fierro* de José Hernández desde las ciencias del lenguaje y la teoría literaria -tomando en cuenta, a su vez, el aporte de diferentes estudios críticos- permitirá evidenciar que es un **texto multigenérico**, ya que:

- ✓ manifiesta lazos con el folklore lírico-narrativo (oral);
- ✓ asume rasgos de los géneros líricos, narrativos y teatrales, y también de los didáctico-ensayísticos.

1.6. Marco teórico

En nuestra investigación, el esfuerzo primordial está centrado en esclarecer el género del *Martín Fierro*; por tanto, consideramos pertinente, dentro de la descripción de teorías y marcos de abordaje:

³² Hughes, J. *Arte y sentido de Martín Fierro*. Madrid, Ed. Castalia, 1970. Ver: Capítulo III, Género de *Martín Fierro*, pp. 71 a 86.

³³ Ya hemos señalado la investigación de Norma Carricaburo en la cual se analiza el *Martín Fierro* a partir del soporte de la voz. Este trabajo -con fuerte énfasis en la pragmática- no desea detenerse en aspectos de la lingüística textual que a nosotros nos interesan muy específicamente (las teorías de Bajtín o Teun van Dijk, por ejemplo). Cabe aclarar que este ensayo, si bien no se superpone con el grueso de nuestra investigación, se acerca a nuestro campo de trabajo debido a su enfoque lingüístico. Por otra parte, son muy conocidos los estudios sobre la lengua de *Martín Fierro* realizados décadas atrás por Eleuterio Tiscornia, y las investigaciones sobre el grado oral de la escritura en el texto de Hernández llevadas a cabo por Raúl Castagnino.

- Plantear el problema general de la **teoría de los géneros literarios**, revisar su historia y determinar una tipología actual de los géneros.
- Explorar qué se entiende por ‘género gauchesco’ y si esta denominación es pertinente.
- Rastrear los **estudios críticos** que han propuesto una ubicación genérica para el *Martín Fierro*, desde su creación.
- Proponer las **ciencias del lenguaje** como modelo o paradigma apropiado -dada la hipótesis de nuestro trabajo- para analizar el texto de José Hernández.
- Analizar a partir de las ciencias del lenguaje -sobre todo desde la **lingüística textual**- el *Martín Fierro* de Hernández.
- Examinar las conclusiones de esos estudios críticos a la luz de la **teoría literaria**.
- Realizar una **interpretación final**:
 - que cruce las conclusiones parciales de nuestro análisis,
 - que patentice la importancia del género novela corta en el entramado multigenérico de la obra y
 - que tome en cuenta el lugar del *Martín Fierro* en el marco de la novelística contemporánea de Hernández.

1.7. Metodología

El abordaje metodológico de esta investigación incluirá los siguientes aspectos:

1.7.1. Teoría de los géneros literarios

En primer lugar, plantaremos la problemática que suscita, en general, la cuestión del género. Luego haremos una revisión de la historia de los géneros literarios -resaltando sus hitos más relevantes- desde Aristóteles hasta la actualidad, para centrarnos más tarde en una tipología actual de los géneros literarios. Tomaremos en cuenta fundamentalmente las investigaciones de Kayser, Hernadi, Todorov, Wellek y García Berrio.

1.7.1.1. La novela corta

Al desplegar la teoría de los géneros literarios, consideraremos de modo especial las características de la **novela corta** (también llamada **novela breve** o *nouvelle*), ya que más tarde las examinaremos detalladamente en relación con el *Martín Fierro*.

Uno de los primeros problemas teóricos que plantea la novela corta es su ubicación dentro de la clasificación de los géneros literarios: algunos investigadores la sitúan dentro de los géneros llamados narrativos, en tanto otros la colocan dentro de los líricos o los dramáticos³⁴. Esta plurivalencia de la *nouvelle* es la misma que se da en el *Martín Fierro*, lo que subraya sus posibles nexos.

Pero aquello que resulta más destacable es que el *Martín Fierro* cumple con algunos atributos muy propios del género novela corta: entre los más representativos destacamos la **intensidad** y la **brevedad** (en contraposición con la naturaleza predominantemente extensiva de la novela). Por ello, los personajes de la *nouvelle* suelen ser representantes ideales, ejemplares, de su especie, como sucede con el gaucho hernandiano.

Y algo aún más importante: si partimos de la base que toda técnica remite a una metafísica, entendemos que el *Martín Fierro* refleja a las claras una de las peculiaridades esenciales de la *nouvelle*: “su capacidad de plasmar y, al mismo tiempo, de enjuiciar un mundo en profunda crisis”. A su vez, este rasgo le otorga a la novela corta “su peculiar significación histórica y su valoración estética específica frente a las restantes formas literarias”³⁵.

Lo antedicho, entre otras consideraciones, nos lleva a relacionar de modo específico el *Martín Fierro* con el género *nouvelle*; aspecto que -como se ha dicho más arriba- aún no ha sido explorado.

³⁴ Ver: Vedda, M. “Elementos formales de la novela corta”. En: *Antología de la novela corta alemana*. Bs. As., Colihue, 2001, p. 7.

³⁵ *Op. cit.*, p. 24.

1.7.2. Las ciencias del lenguaje

La lingüística es el estudio científico del lenguaje humano³⁶. Su objeto es la lengua considerada en sí misma y por sí misma. La lingüística abarca disciplinas como la lingüística textual, la teoría de la comunicación, la teoría de la enunciación, la pragmática, la sociolingüística, la psicolingüística y muchas otras que -en general- se aglutinan bajo la denominación de “ciencias del lenguaje”.

En este estudio nos detendremos en las nociones fundamentales de muchas de estas corrientes. Trabajar con las ciencias del lenguaje implica abordar el texto desde diferentes perspectivas.

1.7.2.1. Discusión de los elementos que se tomarán para el análisis

Cada una de las disciplinas que conforman las ciencias del lenguaje ofrece múltiples elementos para efectuar el análisis de un texto. Siempre pensando en aquellos que más convienen para dilucidar el género del *Martín Fierro*, detallamos a continuación las categorías que tomaremos en cuenta:

De la **teoría de la comunicación** utilizaremos para nuestro análisis las funciones del lenguaje. Nos atendremos a las seis que postula Jakobson: referencial, emotiva, poética, fática, conativa y metalingüística, a fin de determinar cuáles son las formas que adopta el código lingüístico.

A partir de la **lingüística textual** nos interesaremos fundamentalmente analizar -según los postulados de Teun van Dijk- cuál es la macroestructura del *Martín Fierro*, cómo se presenta su coherencia interna, su superestructura, etc.

Desde un postura **pragmática** analizaremos los macroactos de habla del *Martín Fierro* (1ª y 2ª parte), a fin de determinar cuáles son sus funciones pragmáticas. Aquí tomaremos en cuenta, nuevamente, la teoría de T. van Dijk.

Finalmente, desde la **sociolingüística**, analizaremos las variedades del lenguaje que presenta el texto. El interés esencial es verificar cuáles son sus registros. Seguiremos, entre otros, los planteos de Hudson y Halliday.

En nuestra exploración, no dejaremos de lado la teoría de Bajtín acerca de los **géneros discursivos** y los momentos (o categorías) que -según el crítico- reflejan las

³⁶ Cardona, G. R. *Diccionario de lingüística*. Barcelona, Ariel, 1991, p. 172.

condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas discursivas (contenido temático, estilo y composición).

1.7.3. Los estudios críticos sobre la cuestión del género en el *Martín Fierro* de Hernández

Rastreamos los estudios críticos que consideramos fundamentales en relación a la cuestión del género del *Martín Fierro* (Unamuno, Menéndez Pelayo, Lugones, Rojas, Federico de Onís, Tiscornia, Martínez Estrada, De Paoli, Borges, Battistessa, Cortazar, Jacovella, Gálvez, Fernández Latour, Castellani, Arlt, Lois, entre otros autores) y agruparemos las diferentes posturas.

1.7.4. Análisis de las propuestas de los críticos respecto del género del *Martín Fierro*, a la luz de la teoría literaria

Luego de realizar el análisis lingüístico del *Martín Fierro* y de efectuar el rastreo de las posturas de los más relevantes críticos en relación al género discursivo de la obra, revisaremos las afirmaciones taxonómicas de los estudiosos a la luz de la teoría literaria. Es decir, confrontaremos los estudios críticos respecto del género discursivo de la obra de Hernández con la teoría de la literatura, a fin de subrayar los aciertos de los investigadores y/o remarcar sus falencias.

1.7.5. Conclusiones generales y bibliografía

Finalmente, daremos a conocer nuestras conclusiones y desplegaremos la bibliografía que hemos consultado para elaborar nuestro trabajo.

1.8. Objetivos

1.8.1. Objetivo general

Clasificar textualmente al *Martín Fierro*.

1.8.2. Objetivos específicos

- Fijar qué se entiende en la Argentina por “gaucho”, “gauchesco” y “literatura gauchesca”.

- Rastrear los estudios más relevantes sobre el *Martín Fierro* que den cuenta del género del texto.
- Comparar y contrastar los puntos de vista de esos diferentes estudios críticos.
- Agrupar los textos críticos según posturas similares.
- Enfrentar lo sustentado por los críticos respecto del género discursivo con la teoría literaria.
- Efectuar un análisis de *Martín Fierro* a partir de las ciencias del lenguaje.
- Hallar, una vez realizado el análisis lingüístico textual, posibles relaciones del *Martín Fierro* con formas de la tradición oral y con los géneros discursivos (literarios).
- Resaltar la relación del *Martín Fierro* con la especie *nouvelle*.
- Confrontar los resultados obtenidos del análisis del *Martín Fierro* a partir de las ciencias del lenguaje con los resultados obtenidos en el rastreo de los estudios críticos a la luz de la teoría literaria.
- Presentar conclusiones finales.

1.9. La literatura gauchesca

Pasaremos ahora a tratar de esclarecer qué se entiende por **literatura gauchesca**. Para ello, consideramos fundamental, en primer lugar, detenernos en especificar a qué se llama gaucho.

1.9.1. El gaucho

Ya en 1881, en el diario porteño *Las Provincias*, escribía Pablo Subieta: “Para apreciar el libro del señor Hernández [...] es necesario conocer íntimamente el tipo original del gaucho”³⁷. Es decir, ya adelantaba a fines del siglo XIX el periodista potosino que, si deseamos conocer en profundidad el texto de Hernández debemos forzosamente profundizar en la figura del gaucho.

³⁷ Ver: Subieta, P. “Tercer artículo”. Biblioteca Virtual Universal. www.biblioteca.org.ar, consultado 13-07-2012.

Cuando llegaron los conquistadores a América, en los siglos XVI y XVII, las expediciones estaban compuestas principalmente por españoles (andaluces, vizcaínos, catalanes, valencianos, gallegos, extremeños y castellanos), pero también por italianos, holandeses, noruegos, griegos y portugueses. Asimismo hubo sangre judía que se infiltró a principios del siglo XVII. Tales fueron los conquistadores que, en su contacto con las mujeres indígenas modelaron un tipo mestizo particular, que con el tiempo se hizo jinete trashumante muy diestro en los trabajos ganaderos.

A comienzos del siglo XVII, el extenso territorio pampeano albergaba múltiples manadas de ganado salvaje y caballos cimarrones. Y aquellos hombres, fruto de la mezcla de sangre europea y nativa, comenzaron a obtener usufructo del cuero de las reses. La organización de peones especializados en aquellos menesteres puede suponerse como el origen del gaucho. Pero es fundamental tener en cuenta que “el gaucho no es un tipo étnico sino social”³⁸; más allá de estos primeros jinetes, hubo gauchos de distinto origen.

La proliferación de estancias en la Banda Oriental del Río de la Plata (XVII) aglutinó con el tiempo a estos vaqueros, si bien algunos siguieron realizando su oficio de manera individual. Hubo quienes alternaron la vida sedentaria de la estancia con la vida nómada. El gaucho carecía aún de nombre, pero empezaba a gestarse su figura.

En Argentina, el tipo del gaucho se demoró hasta el siglo XIX. Lo peculiar del gaucho argentino fue, por un lado, su naturaleza errante, y, por otro lado, su condición de rebelde o de fugado de la justicia. Fueron estas las condiciones que originaron, en cierta forma, “la leyenda del gaucho” y de toda la literatura que lo tuvo por protagonista.

Las primeras referencias literarias respecto a la figura del gaucho las podemos encontrar en los relatos de algunos viajeros, desde el controvertido Concolorcorvo hasta el naturalista inglés Carlos Darwin³⁹.

No obstante, el primer ensayo de importancia acerca de su idiosincrasia es el *Facundo (Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspectos físicos, costumbres y hábitos de la República Argentina)* de Domingo Faustino Sarmiento

³⁸ Borges, J. L. y Bioy Casares, A. *Poesía gauchesca*. Edición, prólogo, notas y glosario. Bs. As., FCE, 1955; p. VIII.

³⁹ La presencia del gaucho rioplatense tuvo su ámbito geográfico al sur de la mesopotamia argentina, en la pampa bonaerense, en el campo uruguayo y también en la campaña del sur brasileño riograndense, en donde se usa el vocablo *gaúcho*, como sustantivo y como adjetivo.

(1845). En estas páginas, el autor señala al gaucho como uno de los principales protagonistas del atraso cultural que sufría el desarrollo del país.

Por otra parte, Hilario Ascasubi en la primera edición de su obra *Santos Vega o Los Mellizos de La Flor* (1850), realiza uno de los primeros retratos literarios del gaucho; figura que acabará siendo protagonista de una larga progenie literaria.

Desde el punto de vista histórico (e incluso léxico) es difícil hablar de un único gaucho, ya que el vocablo integra un complejo terminológico que incluye voces como *gauderio*, *camilucho* o *guasos*. Además, la historia del nombre llama a puntualizar denominaciones como *changador* (1734), *gauderio* (1746) o *camilucho* (1798).

En la documentación más temprana, el gaucho era sinónimo de vago o “mal entretenido”; con el pasar del tiempo, puede aparecer como peón de estancia o incluso pequeño productor rural (*El amor de la estanciera*). Más tarde se deja ver como miliciano patriota circunstancial (los Cielitos), o paisano ingenuo (*Fausto*), o rebelde perseguido (*Martín Fierro*). Ya en el siglo XX, podrá manifestarse como figura paternal y guía de vida, por ejemplo en *Don Segundo Sombra*.

Dice José Luis Moure: “Una literatura que se designe “gauchesca” no puede eludir la multivocidad de su referente básico”⁴⁰.

1.9.2. El origen de la palabra gaucho

El origen de la palabra *gaucho* es uno de los tantos problemas que aún no han logrado solución. Entre las más difundidas, deben mencionarse las siguientes:

- ✓ Del quichua WÁHKA, huérfano; guacho, animal que ha perdido su madre.
- ✓ Del araucano GACHU, proviene huaso o guaso, como en Chile, gente del campo.
- ✓ Del guaraní, CA' ÚCHO (cá ú-in = alcohol), borrachín, voz usada todavía hoy en el guaraní de Corrientes, y denominación despectiva e injuriosa que los indios de los siglos XVII y XVIII usaban entonces en la Banda Oriental del Río de la Plata. El paso de *caúcho* a *gaúcho* y luego *gaucho* pudo ocurrir al incorporarse la voz al español, o por influencia de *gauderio*.
- ✓ Del francés, GAUCHE, mal inclinado.
- ✓ Del portugués de Brasil, GUADEIRO, vagabundo.

⁴⁰ Ver: Moure, J. L. “La construcción de la variedad lingüística gauchesca en el Río de la Plata”. Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII. Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687; n° 17; 2011.

- ✓ Del latín, BAGAUDAE, rústicos, ladrones.

Se debe advertir, además, que “el lexema *gaucho*, que puede funcionar como nombre o como adjetivo, lleva en su misma configuración una calidad connotativa”, como señala Olga Fernández Latour. “El *cho* desinencial, que lo incorpora al universo de vocablos que poseen la combinación gráfica *ch-vocal* [...] puede tanto acentuar esa afectividad (cosa evidente en los hipocorísticos) como denotar desprecio”⁴¹.

Pasaremos ahora a determinar cuál es el origen de la literatura gauchesca.

1.9.3. ¿Qué se entiende por literatura gauchesca? Aportes de diferentes críticos

Según la teoría de Ricardo Rojas -hoy muy discutida-, la gauchesca como literatura proviene del arte de los payadores o improvisadores de la campaña⁴².

Dice Bruno Jacovella:

“El carácter predominantemente rural de la formación antropogeográfica argentina hasta comenzado el siglo XX impregnó de tal modo el carácter argentino, que en el lugar donde más intensamente se hizo sentir la brusca urbanización del país -Buenos Aires-, y donde por tanto en manera más propicia estaba abonado el terreno por el romanticismo de la naturaleza, o nostalgia del campo, se desarrolló ya desde comienzos del siglo XIX un tipo de poesía ‘a lo rústico’, que luego habría de alcanzar extraordinaria importancia, al punto de pasar por la verdadera poesía folklórica argentina. [...] Esa poesía ‘a lo rústico’, exclusivamente porteña y urbana, fue llamada por Ricardo Rojas ‘gauchesca’: no era del gaucho, sino sobre el gaucho”⁴³.

Jorge Luis Borges -contradiendo la tesis de Rojas- considera que es un género artificial (como cualquier otro), utilizado por hombres de la ciudad, que se apropiaron de la voz del gaucho para producir obras admirables. Escribe Borges:

“La poesía gauchesca, desde Bartolomé Hidalgo hasta José Hernández, se funda en una convención que casi no lo es a fuerza de ser espontánea. Presupone un cantor gaucho, un cantor que, a diferencia de los payadores genuinos, maneja deliberadamente el lenguaje de los gauchos y aprovecha los rasgos diferenciales de este lenguaje, opuesto al urbano. Haber descubierto esta convención es el mérito capital de Bartolomé Hidalgo, un mérito que vivirá más que las estrofas redactadas por él y que hizo posible la obra ulterior de Ascasubi, de Estanislao del Campo, de Hernández”⁴⁴.

⁴¹ Fernández Latour de Botas, O. “Trascendencia de Bartolomé Hidalgo en la literatura rioplatense”. Separata de la revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, N° 26, 1989, p. 338

⁴² Escribe Rojas: “La poesía gauchesca ha sido nuestro primer ensayo de un arte propio; y como ella, lo son todos los conceptos filosóficos o las formas estéticas que se relacionan con el tipo gauchesco”. Rojas, Ricardo. “Los gauchescos”. En: *Historia de la literatura Argentina*, Buenos Aires, Losada, 1948; T. 1; p. 124.

⁴³ Jacovella, B. “Las especies literarias en verso”. En: VV. AA. *Folklore argentino*. Bs. As., Nova, 1959, p. 105.

⁴⁴ Borges, J. L. *El Martín Fierro*. Buenos Aires, Columba, 1971; p. 10.

Diferenciando payadores de escritores gauchescos, Borges señala que los payadores jamás versificaron en un lenguaje deliberadamente plebeyo.

El pueblo, cuando versifica, tiene la convicción de ejecutar algo importante, e instintivamente no utiliza voces populares; busca vocablos y giros altisonantes. La prueba de ello la encuentra en la segunda parte del *Martin Fierro*. Jorge Luis Borges distingue entre el ciclo de la literatura gauchesca -que comienza con Hidalgo y culmina con el *Martin Fierro* (1872, 1879) de Hernández-, y los escritores que continúan estos lineamientos (Eduardo Gutiérrez, Ricardo Güiraldes, etc.)⁴⁵.

Tal vez, las causas de la originalidad de la literatura gauchesca se hallen, fundamentalmente, en el quiebre que sufrió la cultura colonial ante la irrupción de los ideales revolucionarios de Mayo, ya que esta crisis supuso la instauración de una nueva concepción del hombre y de relaciones sociales⁴⁶. A esto podemos agregar las palabras de Jorge Luis Borges:

“Cabe suponer que dos hechos fueron necesarios para la formación de la poesía gauchesca. Uno, el estilo vital de los gauchos; otro, la existencia de hombres de la ciudad que se compenetraron con él y cuyo lenguaje habitual no era demasiado distinto. Si hubiera existido el dialecto gauchesco que algunos filólogos (por lo general, españoles) han estudiado o inventado, la poesía de Hernández sería un pastiche artificial y no la cosa auténtica que sabemos”⁴⁷.

Y también:

“Podemos agregar una circunstancia de orden histórico: las guerras que unieron o desgarraron estas regiones. En la guerra de la independencia, en la guerra con el Brasil y en las guerras civiles, hombres de la ciudad convivieron con hombres de la campaña, se identificaron con ellos y pudieron concebir y ejecutar, sin falsificación, la admirable poesía gauchesca”⁴⁸.

⁴⁵ La trayectoria del pensamiento de Borges respecto de la gauchesca puede seguirse a lo largo de cuatro décadas. Algunos de sus ensayos son: "Ascasubi", "El Fausto criollo", "Las coplas acriolladas", "El Coronel Ascasubi", *El "Martin Fierro"*; *Poesía gauchesca* (2 volúmenes), "La poesía gauchesca", etc.

⁴⁶ Ver: Rivera, J. B. *La primitiva literatura gauchesca*. Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968, p. 31.

La presencia del gaucho rioplatense tuvo su ámbito geográfico en el sur de la mesopotamia argentina, en la pampa bonaerense, en el campo uruguayo y también en la campaña del sur brasileño riograndense (en donde se usa el vocablo *gaúcho*, como sustantivo y como adjetivo).

⁴⁷ Borges, J. L. *El "Martín Fierro"*. Buenos Aires, Columba, 5ta edición: 1971; p. 23.

⁴⁸ Borges, J. L. *El "Martín Fierro"*. Buenos Aires, Columba, 5ta edición: 1971; p. 24.

Y en otras páginas agrega: “La poesía gauchesca es uno de los acontecimientos más singulares que la historia de la literatura registra. No se trata, como su nombre puede sugerir, de una poesía hecha por gauchos; personas educadas, señores de Buenos Aires o de Montevideo, la compusieron. A pesar de este origen culto, la poesía gauchesca es, ya lo veremos, genuinamente popular, y este paradójico mérito no es el menor de los que descubriremos en ella. (...)

“Algunos historiadores de nuestra literatura -Ricardo Rojas es el más evidente- quieren derivar la poesía gauchesca de la poesía de los payadores o improvisadores profesionales de la campaña. La circunstancia de que el metro octosílabo y las formas estróficas (sextina, décima, copla) de la poesía gauchesca coincidan con la poesía payadoresca parece justificar esta genealogía. Hay, sin embargo, una diferencia

Por su parte, Carlos Alberto Leumann ha escrito sobre la literatura gauchesca:

“Fue un respiro, una inesperada impresión de libertad, que vino con las imágenes, el estilo y el primitivismo de nuestros campos. Una verdadera revolución, paralela a la revolución política. Aunque procede humildemente de ranchos y pulperías, triunfa en Buenos Aires sin dificultad ninguna, acaso por el contraste de su animación poética viva con la literatura gramatical y sin alma. Sin duda los mismos poetas escolares estaban hartos, sin saberlo, de imitar a Lista, Quintana y Moratín. Los cielitos y diálogos de Hidalgo son la única revolución auténtica que puede señalarse en la historia de la literatura argentina”⁴⁹.

Y también: “Fuera de la Argentina y del Uruguay nunca hubo nada equivalente a la literatura gauchesca”. Y luego agrega:

“Si se piensa que en Venezuela el campesino vivió a veces libre y rebelde como los gauchos, en grandes llanuras que también suelen llamarse *pampas*, como asimismo sirvió admirablemente en las guerras contra la dominación española, y domaba potros salvajes, que allá dicen cerreros, y sabía salir parado si el animal *se volteaba*, y era cantor y en reuniones de fiesta sostenía competencias poéticas de cierto modo parecidas a las payadas de contrapunto. Sin embargo nunca tomó consistencia en Venezuela una tentativa de hacer literatura nacional sobre la base de imitar, sistemáticamente, lenguaje y estilo de los antiguos llaneros”⁵⁰.

Asimismo señala Ángel Rama:

“Por tratarse de una línea de producción literaria que no tuvo renovada descendencia en el siglo XX y que por tanto no resultó asimilable a ninguna de las experiencias poéticas aceptadas en la contemporaneidad, la “gauchesca” se encuentra suspendida, puesta entre paréntesis como una curiosa y simpática anomalía de la historia literaria latinoamericana. No se la puede considerar extinguida por cuanto su difusión es sorprendente entre las vastas poblaciones del campo y la ciudad que la conservan en el lugar más íntimo, la memoria; pero tampoco se la puede considerar viviente, porque los ejercicios que se le vinculan tiene un notorio aire epigonal que parecería indicar la capacidad esencial de la sociedad moderna para favorecer su desarrollo. Sus escasos cultores deben remitir al futuro su realización haciendo de ella una solución utópica, vinculada al utopismo de las creencias sociales o políticas que transporte. No es una concepción enteramente antojadiza, si se recuerda que uno de los temas centrales de la gauchesca es el de la injusticia”⁵¹.

Escribe, a su vez, Fernández Latour de Botas, definiendo la poesía gauchesca:

fundamental. Los payadores de la campaña no versificaron jamás en un lenguaje deliberadamente plebeyo y con imágenes derivadas de los trabajos rurales; el ejercicio del arte es, para el pueblo, un asunto serio y hasta solemne. La segunda parte del *Martín Fierro* nos ofrece, a este respecto, un no señalado testimonio. El poema entero está escrito en un lenguaje rústico, o que estudiosamente quiere ser rústico; en los últimos cantos, el autor nos presenta una payada en una pulpería y los dos payadores olvidan el pobre mundo pastoril en que viven y abordan con inocencia o temeridad grandes temas abstractos: el tiempo, la eternidad, el canto de la noche, el canto del mar, el peso y la medida. Es como si el mayor de los poetas gauchescos hubiera querido mostrarnos la diferencia que separa su trabajo deliberado de las irresponsables improvisaciones de los payadores”. Borges, Jorge L. *El “Martín Fierro”*. Buenos Aires, Columba, 5ta edición: 1971; p. 9.

⁴⁹ Ver: Leumann, C. A. *La literatura gauchesca y la poesía gaucha*, Buenos Aires, Raigal, 1953; p. 10.

⁵⁰ Citado por Ángel Rama, en su prólogo a Rivera, J. B. (Selección). *Poesía gauchesca*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. X.

⁵¹ Ángel Rama. En: Rivera, J. (selección). *Poesía gauchesca*. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, pp. XXII y XXIII.

“A partir de la denominación de “Los gauchescos” utilizada por Ricardo Rojas (1917), se ha extendido la aplicación del designador “gauchescos” a todos los escritores rioplatenses -argentinos y uruguayos- que, ficcionalmente, hacen hablar o cantar a gauchos en un lenguaje que remeda el de la conversación común de este tipo regional e histórico del jinete ganadero. Lo “gaúcho” del sur del Brasil comprende tanto a fenómenos asimilables a una “gauchesca” local (literatura, música, danza, costumbres tradicionalistas), como a hechos netamente folklóricos de la cultura “gaucha”. También aparece en el discurso común, con simple connotación geográfica, en carácter de designador de lo que pertenece a la región “gaucha”, ya se trate de un club deportivo o de una sofisticada industria establecida en la región”.

Y poco más adelante: “Como lo entendió Borges, lo esencial para la caracterización de la poesía gauchesca es la convención idiomática adoptada por poetas de ciudad que, con la complicidad del lector, hacen “cantar” -toda palabra allí supone el canto- a personajes “gauchos”, campesinos o “rústicos” rioplatenses”⁵².

Por otra parte, no debemos pensar -como tantos estudiosos han sustentado- que necesariamente la literatura gauchesca es consecuencia directa de la existencia del gaucho sino más bien de las operaciones literarias concretas que cumplieron los escritores que las produjeron. Como ya advirtió Jorge Luis Borges, en otros lugares de América han existido en siglos pasados campesinos de vida similar a la de nuestros gauchos y no por ello floreció una literatura gauchesca. “La vida pastoril ha sido típica de muchas regiones de América, desde Montana y Oregón hasta Chile, pero esos territorios, hasta ahora, se han abstenido enérgicamente de redactar *El gaucho Martín Fierro*. No bastan pues el duro pasto y el desierto”, expresa Borges en un breve ensayo titulado “La poesía gauchesca”⁵³. Y más adelante, en ese mismo texto, declara: “Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad”.

La literatura gauchesca adquiere plena fisonomía con Bartolomé Hidalgo, particularmente con los “diálogos”, pero resulta inseparable de aquellas primeras tentativas realizadas por autores cultos como Maciel o Rivarola, o del fárrago de poesía popular, fuertemente vinculada a la gauchesca.

⁵² Fernández Latour de Botas, O. “Lo musical en la ficción gauchesca: antecedentes y proyecciones”. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lo-musical-en-la-ficcion-gauchesca-antecedentes-y-proyecciones/html/a680320e-a100-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.Html#I_0_. Consultado el 09-12-2012.

⁵³ Borges, J. L. “La literatura gauchesca”. En: *Discusión*. Madrid, Alianza Editorial, 2008. Publicado originalmente en 1932.

Pensemos que Hidalgo convivió con paisanos rioplatenses y asimiló sus formas de expresión⁵⁴. Debemos tener presente que la poesía gauchipolítica eran estrofas de contenido popular, escritas para ser cantadas. La militancia como fuerza e intención inequívoca; en los *Cielitos* y *Diálogos patrióticos* de Hidalgo se encuentra muy presente esta característica.

Jorge Rivera subraya que los orígenes del género se pueden fijar hacia fines del siglo XVIII, cuando se produce la fractura entre las formas clásicas de la vida colonial y las nuevas tentativas de estructuración que en el plano económico-político prefiguran a la Revolución de Mayo⁵⁵.

1.9.4. Sobre el término *gauchesco*

Respecto a la utilización del término *gauchesco* podemos desarrollar la siguiente cronología:

- En sus *Apreciaciones sobre Martín Fierro*, Juan María Torres expresó, en 1874, que el texto de Hernández resultaba una “historieta gauchesca”⁵⁶. De este modo, entra en la crítica, por primera vez, el vocablo, hoy clásico.
- En una carta aparecida en el diario *El Nacional* (1879), Miguel Cané le escribe a Hernández: “Usted ha hecho versos gauchescos, no como Ascasubi, para hacer reír al hombre culto del lenguaje gauchesco, sino para reflejar en el idioma de éste, su índole, sus pasiones, sus sufrimientos...”⁵⁷.
- El término *gauchesco* ingresa como categoría didáctica de la literatura rioplatense, en la década de 1890, gracias a Miguel de Unamuno, quien publica en 1894 su estudio

⁵⁴ Respecto de la imitación de la lengua rústica del gaucho, escribe B. Hidalgo al defenderse de las “terribles invectivas que el Padre Castañeda -luego arrepentido- menudea sobre él en sus “Notas de la Comentadora al gaucho Chano” con relación a los versos de su primer *Diálogo Patriótico*”: “... no me propuse otra cosa que divertir a los patriotas, **y hablar en su idioma a los paisanos del campo** como en otras ocasiones...”. Ver Fernández Latour de Botas, Olga. *Bartolomé Hidalgo, un patriota de las dos Bandas. Obra completa del primer poeta gauchi-político rioplatense*. Selección iconográfica de Carlos Dellepiane Cálceña, New York (USA), Ed. Stockcero, 2007; pp. 90 y sgs.

⁵⁵ Cfr. Rivera, J. *La primitiva literatura gauchesca*. Bs. As. Ed. Jorge Álvarez, 1968, pp. 28 y 29.

⁵⁶ Citado por Fermín Chávez en la Introducción a su *Historia y antología de la poesía gauchesca*. Buenos Aires, Margus, 2004.

⁵⁷ Citado por Fermín Chávez en la Introducción a su *Historia y antología de la poesía gauchesca*. Buenos Aires, Margus, 2004.

*El gaucho Martín Fierro: poema popular gauchesco de José Hernández*⁵⁸, y, en 1899, su *La literatura gauchesca*⁵⁹.

- Rafael Hernández, en las biografías que ofrece en *Pehuajó* (1896) al referirse a Estanislao del Campo manifiesta que este autor “ensayó con gran éxito la forma gauchesca” y que el Fausto “es el más brillante de sus fantaseos gauchescos”⁶⁰.
- Marcelino Menéndez y Pelayo escribe en 1895: “Los diálogos de Hidalgo y de sus imitadores, fueron el germen de esa peculiar poesía gauchesca que, libre luego de la intención del momento, ha producido las obras más originales de la poesía sudamericana”⁶¹.

Nótese que Sarmiento en su libro autobiográfico *Viajes en Europa, África y América* (1849) elogia a Bartolomé Hidalgo como “creador del género gauchipolítico”; nunca escribirá *gauchesco*.

Por otra parte, ni Juan María Gutiérrez quien, en 1848, escribió sobre la poesía de Hidalgo, ni Juan Carlos Gómez, Ricardo Gutiérrez y Carlos Guido Spano, que en 1866 dieron a conocer opiniones sobre el *Fausto* de Estanislao del Campo, utilizaron el término *gauchesco* en sus escritos. Tampoco figura el vocablo en los testimonios que conocemos de José Tomás Guido, Adolfo Saldías y Mariano Pelliza, correspondientes los tres al año 1878. En cuanto a Pablo Subieta, ninguno de sus artículos de 1881 registra el término *gauchesco*.

- Como ya se ha expresado más arriba, en 1917 Ricardo Rojas publica “Los gauchescos”; bajo esta denominación agrupa a los escritores que en sus textos hacen hablar a gauchos en su lenguaje rústico.

⁵⁸ Escribe Miguel de Unamuno: “Martín Fierro es la flor de la literatura gauchesca, de esas literatura aquí casi desconocida, en que brillan tras de Hidalgo, que es el que los precedió, su Homero le llama Mitre, Lavardén, Anastasio el *Pollo*, Ascasubi, Del Campo; literatura creada para hacer reír al hijo de la ciudad con las rusticidades del gaucho, aunque a veces se revelara potente el alma de éste; literatura que pasa entre muchos argentinos por algo indígena, algo primitivo de ellos, algo que les divide y separa de la madre España, la consagración de su independencia, la flor del espíritu criollo”. Unamuno, Miguel de. “*El gaucho Martín Fierro*”. Montevideo, Uruguay, Ed. El Galeón, (tomado de La Revista Española, Año 1, n° 1, febrero de 1894, pp. 5-22), 1986.

⁵⁹ Transcribimos un párrafo: “De cuanta producción literaria nos llega de la América española, nada me ha ganado el ánimo tanto como lo que podría llamar literatura gauchesca, la que canta las alegrías y las penas, las fortunas y desgracias de la vida de un tipo social americano curiosísimo por extremo y casi desaparecido ya: el gaucho”. Unamuno, Miguel de. “La literatura gauchesca”. En: *Americanidad*, Colección “La expresión americana”, Madrid, 1899.

⁶⁰ Hernández, R. *Pehuajó. Nomenclatura de las calles*. Bs. As., Imprenta J. A. Berra, 1896.

⁶¹ Menéndez y Pelayo, M. *Antología de los poetas hispanoamericanos*. Madrid, 1895, T. IV, p. CXCVI.

1.10. El *Martín Fierro* de José Hernández

El *Martín Fierro*, como sabemos, consta de dos partes: *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1879).

El gaucho Martín Fierro, el texto que Hernández (1834-1886) mandó a imprimir como un folleto en la Imprenta de la Pampa, en Buenos Aires, a fines de 1872 -y que comenzó a distribuirse a principios del año siguiente- suma trece cantos y un total de dos mil trescientos dieciséis versos.

El folleto tenía ochenta páginas. Poseía tres extensos epígrafes y una carta-prólogo, y, al final, aparecía “El camino trasandino”, un artículo del mismo Hernández.

Respecto de los epígrafes, el primero es un extracto de un discurso del senador santafecino Nicasio Oroño, de la sesión del 8 de octubre de 1869 del Senado de la Nación, en donde el senador resalta la situación del gaucho, históricamente usado como fuerza de choque para ganar terreno al indio⁶². Como se sabe, ya desde 1815, estaba en vigencia un bando según el cual el gaucho que no era propietario de tierra ni tenía papeleta de conchabo era reputado por vago y destinado por el gobierno al servicio de las armas por cinco años. El gobierno obtenía así soldados destinados básicamente a cumplir funciones en los fortines o destacamentos de la frontera. A medida que avanza el siglo se intensifica el reclutamiento de jóvenes destinados a la tropa. Había mucha desertión, pues en general los hombres eran reacios a las obligaciones militares. En 1858, una circular enviada por Bartolomé Mitre extiende notoriamente la condición de ‘mal entretenidos’ ya que eran pasibles a ser reclutados y enviados a la frontera, por entre dos y cuatro años a “quienes se hallen habitualmente en las pulperías o casa de juego, a los que usen cuchillo o arma blanca dentro de los pueblos y a los que hagan hurtos simples o heridas leves”⁶³.

El segundo epígrafe es un extracto de una noticia publicada en *La Nación* el 14 de noviembre de 1872, que da cuenta del estado calamitoso de los fortines y también de las necesidades de sus tropas. Este artículo evidencia que lo denunciado en el poema no es algo perteneciente al pasado sino absolutamente contemporáneo.

⁶² Escribe Oroño: “Cuando se quiere mandar un contingente a la frontera, o se quiere organizar un batallón, se toma por sorpresa o con sorpresa al labrador o al artesano, y al de su grado se lo se le conduce atrincado a las filas”.

⁶³ Citado por Prieto, M. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Aguilar-Taurus-Alfaguara, 2006, p. 58.

El tercer epígrafe es una transcripción del poema “El payador”, del uruguayo Alejandro Magariños Cervantes, de su libro *Celiar, leyenda americana*. Este texto anticipa de algún modo el personaje central de *El gaucho...* de Hernández; Fernández Latour de Botas afirma: “La tercera cita se refiere a lo que hemos definido como ‘el microcosmos’ al que pertenece *Martín Fierro*, el protagonista de su argumento: el del gaucho cantor...”⁶⁴.

A su vez, la “interesante memoria sobre el camino trasandino”⁶⁵ es “un texto en parte historiográfico, en parte etiológico en materia de toponimia y que, en su conjunto constituye, sobre todo, un alegato político”⁶⁶.

Consideramos que son fundamentales las reflexiones de Olga Fernández Latour de Botas en el artículo “Los paréntesis de José Hernández”, pues la autora evidencia allí cómo *El gaucho Martín Fierro* sólo puede ser correctamente interpretado a la luz de estos “paréntesis” discursivos. Sobre este artículo volveremos más adelante.

La carta-prólogo define pautas de lectura del poema. Hernández desea que su *Fierro* personifique a todos los gauchos de la pampa, que quienes conocen al gaucho verdadero, juzguen si hay o no en su obra “semejanza en la copia”.

En *El gaucho Martín Fierro*, Hernández se propuso denunciar la forma de una legislatura injusta contra el hombre de campo; su alegato, en 1872 resulta suficientemente exitoso. *El gaucho Martín Fierro* repitió once ediciones y vendió más de 48.000 ejemplares.

En 1879, siete años después de esta publicación, Hernández da a conocer *La vuelta de Martín Fierro*, que aparece precedida de un prólogo -“Cuatro palabras de conversación con los lectores”- que, de algún modo, expresa los objetivos de su obra y pone de manifiesto la brecha que separa esta segunda parte de la anterior.

Como en la carta a Miguens de la primera parte, Hernández insistirá en este prólogo sobre el carácter realista de este nuevo volumen. Ese realismo busca, entre otras cosas, que el lector se identifique con el personaje. Hernández desea que su libro sirva

⁶⁴ Cfr. Fernández Latour de Botas, O. “Los paréntesis de José Hernández”. En: *Investigaciones y ensayos*. N° 53. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 2003, p. 25.

⁶⁵ Fernández Latour de Botas nos hace saber que este texto “ha pasado a la inmortalidad gracias a las prolijas citas de los bibliógrafos, ya que figura en la tapa (orlada) y en la portada del libro que rezan, ambas: EL GAUCHO / MARTÍN FIERRO / por / José Hernández / Contiene al final una interesante memoria sobre / el camino trasandino. / Precio: 10 pesos / Buenos Aires / Imprenta de La Pampa, Victoria 79 / 1872”. Cfr. Fernández Latour de Botas, O. “Los paréntesis de José Hernández”. En: *Investigaciones y ensayos*. N° 53. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 2003, p. 20.

⁶⁶ Cfr.: Fernández Latour de Botas, O. “Los paréntesis de José Hernández”. En: *Investigaciones y ensayos*. N° 53. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 2003, p. 20.

de entretenimiento a sus lectores y que, además, los instruya: se enumeran en estas “Cuatro palabras...” una serie de enunciados que son casi preceptos evangélicos de vida. Hernández conoce el contenido tradicional y las formas de la cultura del gaucho, tiene una actitud comprensiva hacia ella; discrimina valores, los exalta, y pone en juego su capacidad creativa en un manejo insuperado de inflexión gauchesca.

Del nuevo libro se tiran, de entrada, 20.000 ejemplares con diez ilustraciones de Carlos Clerice que le otorgan al volumen carácter de novedad: era raro que una obra literaria saliera de las prensas nacionales con estas características.

Hernández “fue una síntesis lograda de cultura letrada y cultura ágrafa...”⁶⁷.

1.10.1. Receptores del *Martín Fierro*

Podemos afirmar que, a través de su obra, Hernández se dirigía:

- al público letrado de las ciudades,
- al público alfabetizado de la campaña (según se desprende de un suelto de difusión del folleto, publicado en enero de 1873, que dice “que el autor lo ha puesto en venta a bajo precio para que esté al alcance de todos los habitantes de la campaña”⁶⁸) y
- al público propiamente gaucho, iletrado.

1.10.2. Argumento del *Martín Fierro*

La primera parte del *Martín Fierro* presenta a un gaucho cantor que, en el pasado, ha vivido tranquilo con el fruto de su trabajo, en su rancho, junto a su mujer y sus hijos.

Cierta vez, cuando Martín Fierro participaba en una gran diversión, un juez de paz -que tenía al gaucho Fierro entre ojos, porque hacía poco no había ido a votar-, lo prende y lo manda con otros a la frontera, con la promesa de relevarlo al cabo de algunos meses.

En la frontera los gauchos padecen fuertes necesidades y están a merced de los malones de los indios y al mismo tiempo del maltrato del gobierno.

⁶⁷ Cfr.: Barcia, P. L. “José Hernández y la cultura popular”. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/jose-hernandez-y-la-cultura-popular/html/155ded32-> Consultado el 22-10-2012.

⁶⁸ Cfr.: Prieto. *Op. cit.*, p. 59.

A los dos años de estar en la frontera, Fierro se hace desertor: monta un caballo “sotreta” y se escapa de vuelta a las poblaciones.

De vuelta en su pago, Martín Fierro descubre que ha perdido su hacienda y que su mujer se marchó con otro hombre; además, sus hijos se han dispersado, buscando sobrevivir como peones.

Así comienza la vida de Martín Fierro como gaucho matrero.

En un baile -contento por haberse encontrado con amigos-, Fierro se emborracha, provoca a un negro y, en defensa propia, lo mata. Más tarde, en un boliche, conoce a un guapo provocador; los dos se trenzan en un duelo, y Fierro le da muerte. Sólo le queda huir, esquivar un encuentro con la justicia.

Una noche, lejos de las poblaciones, Fierro es rodeado por una partida policial. No se acobarda; enfrenta la partida, encomendándose a los santos y echando mano a su facón. Inesperadamente, de la partida se separa el sargento Cruz que, en una escena memorable⁶⁹, y al grito de “¡Cruz no consiente/ que se cometa el delito/ de matar así a un valiente!”⁷⁰, se pone a pelear del lado de Fierro. Salen vencedores: matan a varios y dispersan al resto.

En los cantos siguientes, Cruz cuenta su vida. Luego, Fierro le propone “refalarse” a los indios; así, roban una tropilla de caballos de una estancia, cruzan la frontera y se pierden en el desierto.

En la segunda parte, Fierro expresa sus deseos de reinserción, y cuenta sus cinco años en el destierro. En varias estrofas se describe extensamente las costumbres salvajes de los indios. En el desierto muere Cruz; y Fierro lamenta su muerte en forma muy sentida.

Conoce, poco después, a una cautiva, a quien los salvajes acusaban de echar brujerías. Por tal presunción, un indio degüella el pequeño hijo de la mujer. Martín Fierro sale a defenderla. Sobre la sangre de la criatura, el salvaje resbala. Entonces, Martín aprovecha para matarlo, ensartándole un cuchillo.

Poco después, Fierro se entera por un amigo de que sus causas con el Gobierno ya han sido olvidadas.

⁶⁹ Inspirándose en esta decisión de Cruz, Jorge Luis Borges escribe su famoso relato “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”.

⁷⁰ En este trabajo, utilizamos para hacer las transcripciones el texto de Hernández, José. *Martín Fierro*. Edición crítica de Carlos Alberto Leumann. Buenos Aires, Estrada, 1961, 4ª edición.

Aparece el Hijo Mayor de Fierro, quien, en el canto XII de la obra, se detiene en un largo lamento sobre sus días pasados en la penitenciaría.

Luego toma la voz el Hijo Segundo de Fierro, quien cuenta los variados infortunios de su vida desde que alzarón a su padre. En este relato aparece el viejo Vizcacha, tutor del joven. Más adelante, toma la voz Picardía, el hijo de Cruz, quien también cantará su amargo lamento de vida, referido sobre todo a sus años en la frontera. Este pasaje funciona como el momento de mayor crítica al gobierno y su política hacia los gauchos.

Todos estos personajes celebrarán su reencuentro.

Hacia el final un moreno cantor desafía a Fierro a una payada. Este moreno no es otro que el hermano del negro a quien Fierro mató en la primera parte. Los dos gauchos discurren, acompañados por sus guitarras, sobre elevados temas filosóficos o metafísicos, propios del arte de los payadores.

En otro canto, Fierro dará consejos célebres a sus hijos.

Finalmente, los cuatro personajes -Fierro, sus dos hijos y Picardía- se dispersan, dirigidos a los cuatro vientos, luego de convenir cambiar sus nombres de modo de perderse en la sociedad... Pareciera que la pretensión de Hernández es que el personaje se convierta en mito.

Ángel Battistessa sostiene que

“Hernández se hizo a la idea de que si el gaucho desaparecía no era únicamente por obra de las levas, sin duda exterminadoras, consentidas por cuantos en el antiguo hombre de campo veían un impedimento o una rémora en la trayectoria de la nación ansiosa de nuevas rutas. De aquí se entiende que aunque Hernández volviese a las andadas lo hiciera desbordando ahora, y no por modo inconsciente, el escueto alegato de otras veces. Gracias a esta actitud, no resueltamente destacada por la crítica, Hernández pudo salvar al gaucho, pero en el orden de la estética, no en el de la justicia”⁷¹.

En el siguiente capítulo nos detendremos en la historia de los géneros literarios, para luego abocarnos a desarrollar una tipología actual.

⁷¹ Cfr.: Battistessa, A. “José Hernández”. En: *Historia de la literatura argentina*. Dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Tomo III. Bs. As., Ediciones Peuser, 1959, p. 246.

Capítulo II

Teoría de los géneros literarios

2.1. Introducción

Toda esfera de la actividad humana produce ciertos tipos de textos con características específicas.

A lo largo de la historia, el hombre clasificó sus producciones textuales - dándoles nombres que las distinguieran-, y deslindó sus características, resaltando aquellas particularidades diferenciadoras. Así han surgido los diferentes géneros y sus especies. Mijail Bajtín fue uno de los primeros lingüistas en considerar el lenguaje como una actividad concreta que participa de la vida e influye en ella. Todo lo referido a la actividad humana se relaciona con el uso de la lengua. Este uso se lleva a cabo en forma de enunciados (orales o escritos) concretos y singulares, que reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas de la actividad humana por su contenido (tema), su estilo y su forma de composición.

Cualquier manifestación del habla de una persona, desde una palabra hasta un texto extenso, produce efectos en la realidad.

En las distintas esferas en las que se desarrolla la actividad humana se elaboran un conjunto de prácticas discursivas destinadas a encauzar la comunicación. Estas formas discursivas son las que -siguiendo a Bajtín- denominamos **géneros discursivos**⁷². El conjunto de estos géneros constituye el **discurso** propio de cada ámbito. Así, por ejemplo, en el seno de la Iglesia y de su discurso relacionado, el religioso, encontraremos, entre otros, géneros discursivos como la plegaria, el sermón, la biografía de santos, la parábola, etc. El discurso periodístico abarca la entrevista, el editorial, la noticia, la crónica, etc. El discurso literario, la novela, el cuento, el drama, la poesía, etc. Vemos que los géneros discursivos pueden ser tanto orales como escritos. Los géneros se encuentran entre las categorías más antiguas usadas para pensar la creación literaria. A veces, sirven de guía para el mejor estudio de una obra. Y casi

⁷² Cfr.: Bajtín, M. M. "El problema de los géneros discursivos". En: *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo XXI editores, 1998. Sobre estas nociones volveremos más adelante, en el Capítulo III.

siempre funcionan como contratos de lectura que determinan un comportamiento del lector y orientan la interpretación que él hace de una obra.

“Los géneros literarios, entonces, son un tipo especial de género discursivo, un caso particular correspondiente a la actividad creativa llamada literatura”⁷³.

Toda técnica remite a una metafísica. “La técnica no es sólo un medio” -escribe Heidegger- “es también un modo de revelación, de acceso a la verdad. La *tekne* forma parte del producir, *poíesis*; es algo *poético*”⁷⁴.

Si insistimos en la importancia de los géneros literarios es porque consideramos que a través de ellos se manifiesta la esencia del hombre en la esfera de la creación poética. Así como el árbol se conoce por sus frutos, así el hombre puede conocerse a partir de una de sus manifestaciones más genuinas: la creación artística a través de la palabra. Y la poética se sitúa en el umbral mismo de este quehacer. Pues la materia tan pronto como es objeto de atención espiritual se ordena en una relación de sentido.

Así, la teoría de los géneros literarios es un principio de orden a través del cual se clasifica la literatura, no tomando en cuenta el tiempo o el lugar sino el tipo de organización o el propósito. Dicho de otro modo, los géneros literarios deben entenderse como una agrupación de obras (literarias) basada tanto en la forma exterior (estructura) como en el propósito, actitud, tono interior⁷⁵. Pero los géneros no son estamentos fijos; con nuevas obras, las categorías pueden desplazarse.

Tradicionalmente, la cuestión de los géneros literarios ha ocupado un lugar de importancia en la reflexión teórica y preceptiva sobre la literatura. Y, aún hoy, el problema de los géneros discursivos sigue siendo uno de los objetos de atención fundamental para la teoría de la literatura.

Si bien desde la antigüedad el hombre se ha inclinado por clasificar los textos, muchas veces se ha cuestionado el papel de los géneros literarios dentro de la teoría literaria, otorgándole al problema un lugar irrelevante. Así, Benedetto Croce, en su *Estética* (1902) postula un pensamiento muy crítico y despectivo respecto del tema, y Miguel de Unamuno, poco después, elogia la postura de Croce, evidenciando su desagrado por las clasificaciones genéricas. Pero, como bien señalan René Wellek y Austin Warren, la postura de Croce, “aunque comprensible como reacción contra extremosidades de autoritarismo clásico, no se ha acreditado por hacer justicia a los

⁷³ Oberti, L. *Géneros literarios. Composición, estilo, contextos*. Buenos Aires, Longseller, 2002.

⁷⁴ Citado por Garasa, D. L. *Los géneros literarios*. Buenos Aires, Columba, 1969, p. 70.

⁷⁵ Cfr. Wellek y Warren. *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1959, p. 278.

hechos de la vida y la historia literarias”⁷⁶. Asimismo, Todorov señala que no es posible rechazar la noción de género, como lo pretendía Benedetto Croce. “Este rechazo implicaría la renuncia al lenguaje y, por definición, sería imposible de formular”⁷⁷.

Cabe aclarar que muchas veces se ha interpretado el problema de los géneros literarios con excesivo dogmatismo, considerándolos como un *apriori* universal en la historia literaria, que el creador debía siempre respetar. Sin embargo, no es así. No debe considerarse a los géneros como moldes que obligatoriamente el artista debe cumplir a rajatabla; no han de ser un lastre ni para el creador ni para el crítico. La noción de género simplemente ayuda a instalar “el texto en su serie histórica o genérica, bajo el precedente de textos anteriores de su misma familia, a los que se asemeja parcial o totalmente o de los que se separa en forma llamativa”⁷⁸.

En su *Teoría Literaria*, René Wellek y Austin Warren señalan:

“Todo el que se interese por la teoría de los géneros debe cuidar de no confundir las diferencias distintivas entre teoría “clásica” y las de la teoría moderna. La teoría clásica es normativa y preceptiva [...]; no sólo cree que un género difiere de otro, sino que estos deben mantenerse separados, sin permitir que se mezclen [...]. La teoría moderna es claramente descriptiva. Ni limita el número de los géneros posibles, ni prescribe reglas a los autores. Supone que los géneros tradicionales deben mezclarse y producir un nuevo género”⁷⁹.

Si bien es cierto que el tipo genérico de un texto resulta poco elocuente para su apreciación histórica o su valoración estética, consideramos que la elección que el artista hace de un determinado género, al plasmar el tema de su obra, puede ser por demás trascendente. “El género literario es la vía por la cual, desde el “fondo” de un tema preciso, se *engendra* la obra correspondiente”, escribía Julián Marías, retomando ideas fundamentales desarrolladas por su maestro José Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*⁸⁰.

Para Max Wundt

“[...] todo género literario entraña ya de por sí una determinada actitud ante la realidad, que a su vez presupone una determinada concepción del mundo. Claro está que no debe esto interpretarse en el sentido de que los géneros literarios puedan clasificarse exteriormente tomando como base las distintas concepciones del mundo. La realidad de la obra de arte es siempre demasiado complicada para que pueda procederse así. Los géneros influyen los unos en los otros y se entremezclan, razón por la cual cada cosa de por sí se desarrolla bajo

⁷⁶ Wellek y Warren. *Teoría Literaria*. Madrid, Gredos, 1959, p. 271.

⁷⁷ Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Coyoacán, 2003, p. 10.

⁷⁸ García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. *Los géneros literarios*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 88.

⁷⁹ Wellek y Warren. *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1959, pp. 280, 281, 282.

⁸⁰ Citado por García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. Op. Cit., p. 92.

las formas más diversas, y hasta podría afirmarse que en cada género puede cobrar expresión cada una de las concepciones del mundo. No obstante, cada género tiene su propio centro de gravedad, el cual reside en un determinado tipo de concepción del mundo, aquélla en que se realiza con mayor pureza la esencia del género de que se trata. Hay epopeyas líricas y epopeyas llenas de contenido dramático, como hay poesías que tienden más bien hacia la epopeya y el drama, y dramas que tienen algo de novela o de poesía lírica. Pero esto no altera para nada el hecho de que la forma fundamental de cada uno de estos géneros tiene sus características especiales, las cuales se imponen siempre, por muy grande que sea su afinidad con otros géneros literarios”⁸¹.

Pero, ¿qué hace que, en un momento determinado de la historia, exista una necesidad vital filosófico-antropológica que dispone o impulsa el nacimiento de un género y no de otro? Quizás en este punto la filología o la teoría literaria deberían aceptar las aportaciones de la filosofía o la antropología, capaces de explorar los profundos recovecos de lo imaginario genérico. Pensemos, por ejemplo en *El origen de la tragedia*, de Friedrich Nietzsche; allí, el filósofo alemán va en pos de las estructuras profundas que posibilitaron el nacimiento de un género tan importante en la cultura griega como la tragedia, y las consecuencias que dicho nacimiento y evolución tuvieron en la historia de la cultura occidental.

Pero la elección de un género no se justifica solamente desde el lado del creador/emisor sino también desde la postura del público receptor, quien desde siempre ha manifestado una clara conciencia respecto de los géneros, en virtud de lo cual trata de escoger, entre las diferentes opciones que se le ofrecen, aquélla más acorde a sus preferencias. Es claro que, hoy en día, el conocimiento de un género determinado se impone en la cultura como un código más que se debe conocer al enfrentarse con la obra individual. Nótese por ejemplo cómo las editoriales organizan sus colecciones de acuerdo a pautas genéricas o un periódico ofrece secciones que se corresponden con los géneros.

En la reciente ciencia literaria alemana, la cuestión de los géneros suele plantearse de un modo más cercano que antes a la realidad literaria concreta. Por ejemplo, Hans Robert Jauss aplica a la literatura el concepto de “horizonte de expectativas”, que parece especialmente apto para la comprensión de los géneros literarios: la obra que se presenta como perteneciente a un determinado género se coloca en un horizonte de expectativas que se ha formado el lector de cierta cultura, por su familiaridad con ese género.

⁸¹ Citado por Amorós, A. *Introducción a la literatura*. Madrid, Castalia, 1980, p. 120.

El placer que se encuentra en una obra literaria está compuesto por dos sensaciones: la de novedad y la de reconocer algo. “El género representa, por así decir, una suma de artificios estéticos a disposición del escritor y ya inteligibles para el lector. El buen escritor se acomoda en parte al género, y en parte lo distiende”⁸².

A lo largo del siglo XX, han existido grandes defensores de la cuestión del género; entre ellos, podemos mencionar a Emil Staiger, quien entiende a la ciencia literaria -desde una perspectiva filosófica profunda- como una contribución al problema de la antropología general. Así, considera que, como la esencia del hombre se manifiesta en sus creaciones, la poética ayuda a desentrañar qué es el hombre. Y considera apasionante detectar que en el transcurso de su larga historia la humanidad no se ha manifestado en forma caótica, “en confuso griterío, sino por el contrario, si es que creemos percibir bien, esos testimonios vienen a decir todos más o menos lo mismo en todas las lenguas, aun cuando éstas, como instrumentos de comunicación se hallan condicionadas temporalmente”⁸³

Con criterio similar a Staiger, Paul Hernadi considera que definir las tradiciones genéricas ayuda a explicar y evaluar la acción y la visión humanas⁸⁴.

Por su parte, en su defensa de la importancia de la cuestión del género, Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo afirman:

“Esta posición nuestra -que, tal vez contra corriente, hace del género un criterio metodológico riguroso y objetivo como pocos en la Ciencia literaria- exige adoptar una perspectiva diacrónica a la hora de exponer el objeto de estudio y mostrar al mismo tiempo la operatividad y dinamicidad del mismo”. Y poco más adelante: “[...] una concepción moderna de los géneros exige -como luminosamente viera y llevara a la práctica Hegel- delinear la trayectoria histórica de los mismos, bosquejar -por decirlo así- la biografía de cada uno de ellos, para captar su elementos más permanentes por un lado, y los más efímeros por otro”⁸⁵.

2.2. Breve historia de los géneros literarios

En la actualidad, cualquier acercamiento teórico al problema de los géneros literarios pecaría de incoherencias si no tomara en consideración la dimensión histórica de la literatura y, consiguientemente, su evolución.

A continuación, presentaremos -de modo muy sintético- los hitos fundamentales de una poética de los géneros, desde la antigüedad hasta nuestros días. En principio,

⁸² Wellek y Warren. *Op. cit.*, p. 282.

⁸³ Staiger, E. *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid, Rialp, 1966, p. 254.

⁸⁴ Hernadi, P. *Teoría de los géneros literarios*. Barcelona, Bosch, 1978, p. 144.

⁸⁵ García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. *Op. cit.*, p. 92.

cabe señalar que la historia de la teoría genérica en Occidente puede dividirse en dos grandes etapas: **Clásica** (desde la antigüedad griega hasta fines del siglo XVIII) y **Moderna** (del Romanticismo en adelante).

En la etapa que llamamos **Clásica**, podemos señalar, en primer término, las reflexiones que **Platón** (c. 428 –c. 347 a. C.) presenta en La República. Allí, se esboza la tipología de base trimembre -lírica, épica y dramática-, que constituye el sistema genérico más aceptado en Occidente. Es en el Libro III de La República donde Platón distingue “las ficciones poéticas que se desarrollan enteramente por imitación” -tragedia y comedia- de aquellas que emplean la “narración hecha por el propio poeta” -ditirambo- y de una tercera especie que “reúne ambos sistemas y se encuentra en las epopeyas y otras poesías”⁸⁶.

Cabe señalar que no rige un criterio estético la base de la clasificación platónica; no se tratará de géneros literarios sino de géneros morales o éticos, ya que el interés de Platón por los géneros traspasa el ámbito de la Poética para alcanzar el más trascendente de la política cultural que desea proyectar para su República ideal. La poesía de carácter objetivo y racionalista es la que en el sistema platónico queda a salvo, puesto que en la concepción del filósofo griego el universo divino no puede ponerse en duda, porque fundamenta la ciudad y sus valores.

Podemos resumir la clasificación platónica de los géneros en el siguiente cuadro:

- I. Lírica (clasificable por la emoción que suscita: 1. Quejumbrosa (lidia); 2. Sensual (jónica); 3. Belicosa (frigia); 4. Apaciguadora (dórica), etc.
- II. No lírica (llamada poesía o mitología, clasificable por la dosis de imitación): 1. Narración simple (ditirambo); 2. Narración dramática (tragedia y comedia); 3. Narración alternada (épica).
- III. Obras en prosa⁸⁷.

Por su parte, **Aristóteles** (c. 384 – c. 321 a. C.), sin los condicionamientos morales que determinaron a Platón, realiza la primera y tal vez más decisiva reflexión acerca de los géneros literarios.

Aristóteles incluía a la poesía entre las “artes de imitación”. La definición de la *mimesis* -concepto básico de su poética- permite a Aristóteles ir delimitando el ámbito

⁸⁶ Ver: García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. *Op. cit.*, p. 93.

⁸⁷ Esta clasificación está tomada de: Garasa, D. L. *Los géneros literarios*. Buenos Aires, Columba, 1969, p. 69.

de los diversos géneros. Aristóteles establece diferencias según el medio de imitación, el objeto imitado y la manera de imitar. Dispuesto a modo de cuadro⁸⁸, aparecería, así, la poesía dividida en los siguientes sectores:

- I. Según el medio de imitación: 1. El medio literario; 2. El medio lírico; 3. El medio representativo.
- II. Según el objeto imitado: 1. La tendencia idealizante; 2. La tendencia realista; 3. La tendencia peyorativa.
- III. Según la manera de imitación: 1. Narrativa pura; 2. Narrativa alternada; 3. Dramática.

Aclara García Berrio (y lo consignamos porque nos parece fundamental para nuestro tema): “Según los objetos imitados -personajes- resultaría un esquema tripartito, en el que domina la apreciación del *género dramático* y el *género épico*, mientras que sólo se mencionan de un modo secundario formas asimilables al *género lírico*, desconsiderado por Aristóteles...”⁸⁹.

Por su parte, Gérard Genette presenta el siguiente esquema⁹⁰:

modo /// objeto	dramático	narrativo	lírico
superior	tragedia	epopeya	onomatopeya
inferior	comedia	parodia	ditirambo

Cuadro 1 - Esquema de los géneros, a partir de modo / objeto, presentado por G. Genette

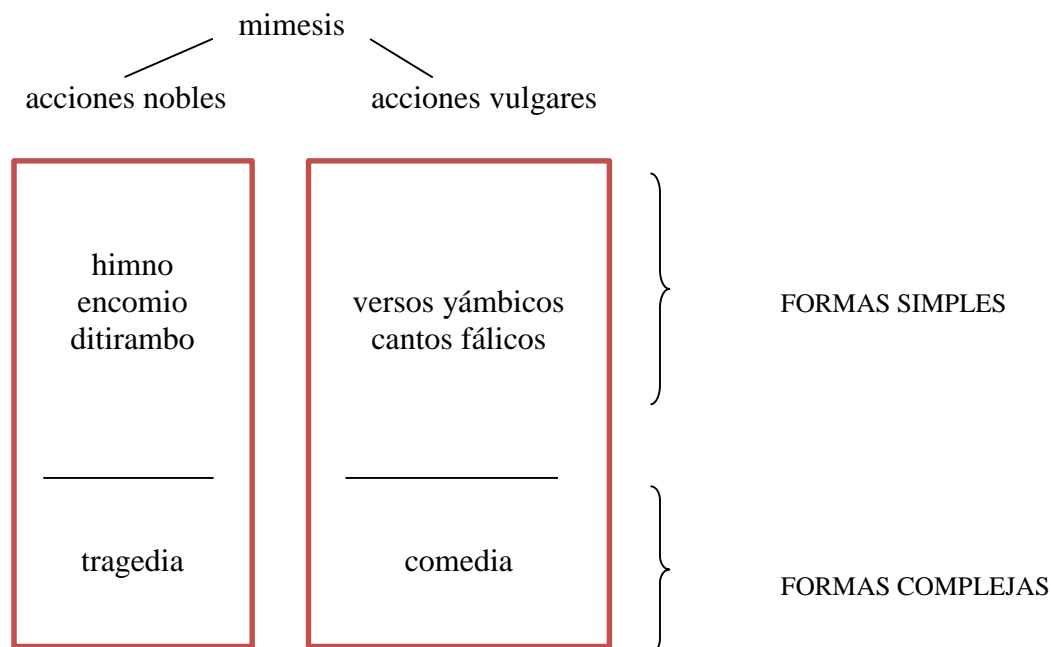
Nótese que en el cuadro de G. Genette aparece el ditirambo como especie lírica; no así en la clasificación platónica que habíamos presentado anteriormente.

⁸⁸ Tomado de Garasa, D. L. *Los géneros literarios*. Buenos Aires, Columba, 1969, p. 79.

⁸⁹ García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. Op. Cit., p. 95.

⁹⁰ Presentado por García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. Op. Cit., p. 96.

A su vez, García Berrio aclara que la oposición que Aristóteles establece en varios niveles (simple/complejo; vulgar/noble; comedia/tragedia) puede quedar esquematizada del modo siguiente⁹¹:



Cuadro 2 - Esquema de los géneros (oposición de niveles), según Aristóteles

Resulta interesante que ya Aristóteles conciba los géneros en su dimensión histórica (examinando las aportaciones que sus diferentes cultivadores, como Esquilo o Sófocles, han ido introduciendo); de donde surge que es absolutamente vano separar el estudio de los géneros de la historia literaria.

El poeta **Horacio** (65 – 27 a. C.), en su *Epistola ad Pisones*, acepta la idea de género como una forma previa que se propone al creador -como una estructura resultante al mismo tiempo de la naturaleza de las cosas y de una tradición-, pero se interesa sobre todo por el efecto que el lenguaje produce en el receptor; o sea, por el estilo del discurso, por su ritmo, por su léxico. Frente a esto, la división de géneros resulta secundaria.

Por su parte, **Dionisio de Halicarnaso** (60 – 8 a. C.), más allá de que asume el esquema ternario de los géneros, lo rebasa para referirse a otros géneros no poéticos, como la oratoria, la filosofía y la historia. Resulta interesante que en *La composición literaria* Dionisio haga mención de la ‘prosa poética’.

⁹¹ García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 98.

En su *Retórica a Cayo Herennio*, **Cicerón** (106 – 43 a. C.) presenta los tres tipos de narración que, según su criterio, existen: las dos primeras tienen relación con las causas civiles; la tercera versa a) sobre los negocios y b) sobre las personas. La que versa sobre los negocios toca a lo literario y se divide en tres categorías: 1. Fábula (la que no contiene cosas verdaderas ni verosímiles, como sucede en la tragedia); 2. Historia (la que se refiere a hechos verdaderos pero lejanos); 3. Argumento (la que presenta hechos fingidos pero verosímiles, como ocurre en la comedia).

En el Libro X de su *Institución Oratoria*, **Quintiliano** (c. 35 - c. 95) realiza apreciaciones didácticas sobre los géneros, ya que, para el autor, el orador perfecto debe leer solamente a los mejores autores y adscribirse a modelos (en última instancia géneros), no para imitarlos cerradamente sino para beneficiar su exposición. En suma Quintiliano caracteriza a los géneros con la mirada siempre puesta en la retórica.

Ya en los albores de la Edad Media, **San Isidoro de Sevilla** (c. 559 – 636) en las *Etymologiae* establece una tipología de poemas conforme a un criterio temático: a) heroico (el poema que narra las gestas y hazañas de los grandes hombres); elegíaco (verso que se adaptan muy bien a las tristezas); bucólico (poesía pastoril). Asimismo menciona subespecies como el himno, el epitalamio, el treno, el epitafio, el epigrama, el épodo y la fábula (diálogo fingido entre animales). Respecto del teatro, menciona dos *genera comicorum: vetere* (Plauto, Terencio) y *novi o satyrici* (Flaco, Persio, Juvenal). Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo consideran que las opiniones de San Isidoro muestran a las claras la crisis que la teoría de los géneros experimentaba durante el Medioevo: se habla de formas por lo general en desuso y mal conocidas, al tiempo que se incorporan especies nuevas; al mismo tiempo se evita hablar de otras de difícil clasificación debido a su complejidad. “A una práctica literaria extraordinariamente renovadora y viva en lo que a creación de nuevos cauces y modelos se refiere, corresponde una muy pobre teorización”⁹².

En el siglo XIII, **Jean Bodel** demuestra tener conciencia genérica y afán de presentar una somera tipología, al distinguir tres tipos de géneros narrativos de acuerdo con su asunto: a) La materia de Francia (correspondiente a *las chansons de geste*); b) La materia de Bretaña (*contes y romans*); La materia de Roma (obras asentadas en la tradición latina).

⁹² García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 108.

Jean de Garlande, en su *Poetria*, realiza uno de los más esforzados intentos de globalización genérica en la Edad Media. Su tentativa clasificadora se podría esquematizar del siguiente modo⁹³:

A. Desde el punto de vista de la forma verbal:

1.- Prosa

- a) tecnográfico o científico, didáctico);
- b) histórico (prosa histórica): narrativo;
- c) epistolar
- d) “rítmico” (y puesto en música)

2.- Metrum, es decir, poesía métrica, caracterizada por los pies y los metros.

B. Desde el punto de vista de la presencia del autor en la obra:

- 1.- Dramaticon
- 2.- Exagematicon
- 3.- Micticon

C. Desde el punto de vista de la verdad del relato o de la historia contada:

- 1.- relato oratorio;
- 2.- relato propiamente dicho.

D. Desde el punto de vista de los sentimientos expresados en el “relato”:

- 1.- sentimientos diversos con ocasión de ciertos acontecimientos principalmente reales: bodas, duelos, glorificaciones, festines, etc.
- 2.- “invectivas”, entre ellas la sátira.
- 3.- Tragedia
- 4.- Comedia.

Matthieu de Vendôme, en su *Ars versificatoria*, reduce los géneros a cuatro tipos teatrales: Tragedia, Sátira, Comedia y Elegía.

Aclaran García Berrio y Huerta Calvo:

“La práctica medieval de los géneros viene determinada por la idea de crisis y ruptura con la tradición clásica. El auge de las lenguas vernáculas en Europa -provenzal, toscano, gallego, castellano- trae consigo el confinamiento del latín a los círculos cultos y, en

⁹³ El esquema fue elaborado por Edgar de Bruyne (1946; García Berrio y Huerta Calvo lo transcriben íntegro: *Op. cit.*, p. 109.

consecuencia, cierto olvido de los modelos y presupuestos clásicos. Sabido es que con los trovadores provenzales se verifica la creación de una poesía nueva, que precisa de formas también nuevas para su desarrollo, tales como la *cansó* o el *sirventés*, entre una tipología tan rica como variada. La poesía épica experimenta también sustanciales transformaciones, que dan por resultado formas como el *cantar de gesta* o el *roman courtois*. Por su parte el teatro también se ve renovado y vive un proceso de refundación en relación con las fiestas sagradas y profanas del calendario cristiano”⁹⁴.

Ante este panorama cambiante, los tratadistas medievales carecen, por lo general, de instrumentos teóricos precisos para su codificación. En las universidades siguió vigente la concepción aristotélica de la *mimesis*. Los libros más influyentes para los teóricos medievales fueron el *De inventione* y la *Retórica a Herennio* de Cicerón y la *Epístola* de Horacio.

Hacia fines del siglo XIII, **Dante Alighieri**, después de reafirmar la dignidad de la lengua vulgar -superior, para él, a la lengua latina-, trata de las formas en que deben recogerse los temas -canción, balada, soneto-; entre ellas destaca la canción (forma básica de la lírica provenzal) como la de mayor excelencia.

En la *Epístola a Can Grande* distingue las siguientes especies: tragedia, comedia, elegía, sátira y sentencia votiva.

Como se sabe, el tratado *De vulgari eloquentia*, que se proponía elaborar Dante -en donde el autor reitera el conocido esquema clásico de los géneros e intenta actualizarlo en función de las especies surgidas en su propia época o poco antes-, quedó interrumpido en el libro II, quedando así trunco uno de los más ambiciosos programas poéticos del Medioevo.

La teoría de los géneros en los siglos XVI y XVII recupera las coordenadas de la poética clásica, a partir del modelo de Aristóteles o de Horacio.

En 1564, **Sebastiano Minturno**, en *L'Arte Poetica*, divide la creación literaria en lírica, épica y dramática. Según García Berrio, este texto fue clave en la difusión de la doctrina de los tres géneros en toda Europa. “Conviene destacar la extraordinaria importancia de este libro de Minturno, sobre el que hemos venido reclamando la primacía absoluta en la culminación de la doctrina clasicista de los géneros literarios como modalidades expresivas...”⁹⁵.

En 1602, **Luis Alfonso de Carvallo**, en el *Cisne de Apolo*, presentaba también un esquema en el que proponía tres grandes géneros dentro de la Poesía.

⁹⁴ García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. *Op. cit.*, p. 110.

⁹⁵ García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. *Op. cit.*, p. 25.

Lope de Vega, en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), fija la nueva formulación de la comedia, opuesta radicalmente a la ofrecida en la Antigüedad. La comedia nueva se caracteriza por canonizar el principio de mezclarlo trágico y lo cómico, y romper con las unidades clásicas; es una clara defensa de la libertad creadora por encima de recetas y normas. Se trata de un poema, una epístola de 389 versos (endecasílabos blancos), que se publicó como apéndice de un libro del propio Lope titulado *Rimas*.

En el neoclasicismo, **N. Boileau** presenta un espíritu de sujeción estricta a las normas, codificadas por él en su *Arte Poética* de acuerdo a la tríada genérica, en la cual el género dramático es el más aplaudido en razón del respeto a la regla de las tres unidades y la verosimilitud como categoría inexcusable en la imitación de las acciones.

En 1827, **Víctor Hugo** publica el "Prefacio" a su pieza teatral *Cromwell*. En este prólogo se refleja claramente el conflicto entre el Neoclasicismo y el Romanticismo. El "Prefacio" suele ser considerado el manifiesto del Romanticismo en Francia. Uno de los puntos de oposición al Neoclasicismo tiene que ver con la mezcla de géneros. Hugo cree que el teatro tiene que ser un espectáculo total: representación completa y no solo parcial de la vida. Además, Hugo parte del convencimiento de que la poesía depende de la sociedad en la que es cultivada y examina así los tres grandes tiempos del mundo: los tiempos primitivos, los antiguos y los modernos.

Víctor Hugo se opone a la distinción de géneros sustentada por el Neoclasicismo; la califica de "arbitraria".

En *Las Lecciones de Estética* (1835), **Hegel** dedica su más importante sección al estudio de los géneros. Allí desarrolla el sistema más acabado y completo hasta su fecha.

Los géneros literarios son para Hegel los mediadores inexcusables entre la creación artística y el ideal de belleza y verdad que desean ser expresados.

Dice Hegel: "El objetivo de todo arte consiste en ofrecer a nuestra intuición, en revelar a nuestra alma, en hacer accesible a nuestra representación la identidad, realizada por el espíritu de lo eterno, de lo divino, de lo verdadero en sí y para sí a través de sus manifestaciones reales y sus formas concretas"⁹⁶.

Y luego al cerrar el tomo IV de la Estética escribe estas palabras de relieve excepcional:

⁹⁶ Citado por García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 123.

“En el arte, en efecto, no estamos ante un simple juego útil o agradable, sino ante una liberación del espíritu del contenido y de la forma de la finitud; se trata de la presencia de lo Absoluto en lo sensible y lo real, de su conciliación con lo uno y lo otro, de la expansión de la verdad cuya historia natural no agota la esencia, sino que se manifiesta en la historia universal donde podemos encontrar la más hermosa y alta recompensa por los duros trabajos realizados y los penosos esfuerzos por conocer”⁹⁷.

Como apunta García Berrio, los aportes de Hegel son insoslayables si deseamos elaborar una Poética Histórica; su actuación es modélica: de la definición de los géneros teóricos o naturales pasa a la descripción y explicación de sus realizaciones a lo largo de la historia de la literatura universal, esto es, de los géneros históricos. El resultado es la más completa tipología genérica jamás elaborada, cuyo cuadro resultante es el siguiente⁹⁸:

1. Poesía Épica

1.1. Formas breves

1.1.1. Epigrama

1.1.2. Máximas, sentencias (poesía gnómica)

1.2. Poemas didáctico-filosóficos

1.2.1. Cosmogonías

1.2.2. Teogonías

1.3. Forma básica

1.3.1. Epopeya

1.3.1.1. Oriental

1.3.1.2. Clásica (grecolatina)

1.3.1.3. Romántica

A) En la Edad Media

1.3.1.3.1. Cantos heroicos, romances

1.3.1.3.2. Poemas religiosos (*Divina Commedia*)

1.3.1.3.3. Romances corteses (Chrétien de Troyes) y los libros de caballería

(*Amadís*)

1.3.1.3.4. Poemas alegóricos (*Roman de la Rose*)

⁹⁷ García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. *Op. cit.*, p. 123.

⁹⁸ García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. *Op. cit.*, p. 124 y 125. Nos detenemos particularmente en Hegel ya que la tipología de los géneros literarios que presentamos más abajo sigue muy de cerca los planteos del filósofo.

1.3.1.3.5. Poemas épico-caballerescos (aventuras de Alejandro)

1.3.1.3.6. Relatos cómico-realistas

1.3.1.3.6.1. *Fabliaux*

1.3.1.3.6.2. Cuentos (Boccaccio)

B) En el Renacimiento

1.3.1.3.7. Poema caballeresco

1.3.1.3.7.1. De contenido burlesco (Ariosto)

1.3.1.3.7.2. De contenido serio (Tasso)

1.3.1.3.8. Poema épico culto (Camoës, Milton)

C) En la época moderna (Prosaica)

1.3.1.3.9. Epopeya-idilio (*Hermann y Dorotea*, de Goethe)

1.3.1.3.10. Formas narrativas en prosa

1.3.1.3.10.1. Novela

1.3.1.3.10.2. Novela corta

1.3.1.3.10.3. Cuento

1.4. Formas secundarias

1.4.1. Idilio, égloga

1.4.2. Poemas didácticos

1.4.3. Romance, balada (clasificable también en la Poesía lírica)

2. Poesía Lírica

2.1. Formas mixtas

2.1.1. Épico-líricas

2.1.1.1. Epigrama (de carácter subjetivo)

2.1.1.2. Romance (Romancero español)

2.1.1.3. Balada

2.1.1.4. Poemas de circunstancias

2.1.1.5. Cantos populares

2.1.2. Dramático-líricas (sin especificar más)

2.2. Formas líricas propiamente dichas

2.2.1. Himno

2.2.2. Ditirambo

2.2.3. Salmo

2.2.4. Oda

- 2.2.5. Canción (*Lied*)
 - 2.2.5.1. Canción popular
 - 2.2.5.2. Canción galante
 - 2.2.5.3. Canción religiosa
- 2.2.6. Formas principales
 - A) En la Antigüedad
 - 2.2.6.1. Poesía elegíaca
 - 2.2.6.2. Poesía mélica
 - 2.2.6.3. Poesía coral
 - 2.2.6.4. Oda
 - 2.2.6.5. Sátira
 - 2.2.6.6. Epístola
 - 2.2.6.7. Elegía
 - 2.2.6.8. Poesía romántica
 - B) En la época primitiva

3. Poesía Dramática

- 3.1. Tragedia
 - 3.1.1. Tragedia clásica (esquilo, Sófocles, Eurípides)
 - 3.1.2. Tragedia romántica (Shakespeare, Goethe: *Fausto*)
- 3.2. Comedia
 - 3.2.1. Comedia clásica
 - 3.2.1.1. Antigua (Aristófanes)
 - 3.2.1.2. Nueva (Plauto, Terencio)
 - 3.2.2. Comedia moderna (Molière)
- 3.3. Tragicomedia
- 3.4. Drama moderno

En el siglo XX, la teoría de los géneros experimenta un notable impulso con el **Formalismo ruso**.

Para **Boris Tomachevski**, los géneros son algo vivo, que nunca llegan a desaparecer del todo en la memoria literaria. Este teórico subraya la implicación sociológica de los géneros, distinguiendo los géneros altos o socialmente prestigiosos, y los géneros bajos; ambas categorías mantienen, a su juicio, una pugna similar a la lucha

de clases, al término de la cual elementos de los géneros bajos son absorbidos por los socialmente prestigiosos.

Víctor Shklovski (1893-1984) considera los géneros como fenómenos empíricamente demostrables. Shklovski desarrolló el concepto de ‘extrañamiento’ en literatura: el arte presenta a los objetos desde otra óptica; los arranca de su percepción automatizada y cotidiana dándoles vida en sí mismos, y en su reflejo en el arte.

A su vez, **Vladimir Propp** (1895-1970) realizó importantes estudios sobre el cuento maravilloso y folklórico, demostrando la posibilidad de fijar leyes que rigen la estructura de un género determinado. La teoría de Propp se basa en un análisis estructural de la morfología de los cuentos; se parte de un *corpus* para lograr una clasificación. Analizó los cuentos populares en los que encontró una serie de puntos recurrentes que creaban una estructura constante en todas estas narraciones. Es lo que se conoce como ‘las funciones de Propp’. Son una serie de 31 puntos recurrentes en todos los cuentos de hadas populares. Aunque no todos ellos aparecen en todos los cuentos, su función básica a menudo permanece y el orden es prácticamente siempre el mismo. (Por ejemplo: alejamiento, prohibición, transgresión, etc.). Su *Morfología del cuento* (1928) influyó en Claude Lévi-Strauss y Roland Barthes.

Por su parte, el lingüista ruso **Roman Jakobson** (1896-1982) -uno de los fundadores del Círculo de Praga- relacionó las características de los géneros con las funciones del lenguaje⁹⁹. Así, el género épico, característico de la 3ª persona gramatical, se correspondería con la intensificación propia de la *función referencial*; el género lírico, típico de la 1ª persona se correspondería con la *función emotiva*; el género dramático, que hace de la 2ª persona la fundamental se correspondería con la *función apelativa*.

Una de las más interesantes aportaciones de la teoría de los géneros en el siglo XX son las que han seguido la pauta de establecer la clasificación de los géneros literarios como modalidades de representación del despliegue dialéctico entre *identidad* y *alteridad*. Así, **Paul Hernadi** -historiador del teatro y alumno de René Wellek-, en su *Teoría de los géneros literarios* ofrece una rigurosa sinopsis sobre el pensamiento en

⁹⁹ En el capítulo de este trabajo dedicado a las ciencias del lenguaje, desarrollamos las funciones del lenguaje a partir de los seis factores de la comunicación.

torno a la depuración de las categorías de subjetividad y objetividad como conceptos de clasificación genérica de la literatura¹⁰⁰.

Algunas décadas antes, **Emil Staiger** -a quien ya mencionamos al iniciar este capítulo-, abría las modalidades formales de las clases estilísticas correspondientes a los distintos géneros, destacando las “tonalidades” estructurales de la forma en correspondencia con las demandas afirmadas desde los contenidos. Obtenía así fórmulas de caracterización como la de “identificación” subjetivo-objetiva para la lírica, la de “distancia” (Abstand) para la épica, y las de “conflicto” y “problema” para el teatro.

Los géneros literarios, ¿son categorías eternas, distintivas de las diferentes actitudes del ser humano o son producto del desarrollo histórico de las literaturas? Staiger defiende la primera postura. Utiliza un método fenomenológico, cuyo punto de partida es la filosofía existencial heideggeriana. Pretende, así, un renacimiento de la poética como manifestación inmediata de la esencia del ser del hombre, que es la temporalidad. La idea del tiempo íntimo justifica la clásica división tripartita de los géneros, pero en vez de hablar de lírica, épica y dramática, prefiere Staiger referirse a *lo lírico*, *lo épico* y *lo dramático*.

“Staiger admite la división tripartita, pero rechaza para fundamentar la poética, los términos lírica, épica y drama. En su lugar propone acertadamente, para llegar al meollo del asunto, los conceptos fundamentales de lo lírico, lo épico y lo dramático. Con ello se soslaya la cuestión bizantina de las clasificaciones, poniéndonos en la verdadera pista de sorprender los fenómenos en su originaria manifestación”¹⁰¹.

Escribe Staiger: “La existencia lírica recuerda, la épica la hace palpable en su presentidad, la dramática la proyecta”¹⁰². Y poco más adelante agrega: “El poeta lírico, el épico y el dramático se ocupan, pues, del mismo ser existente, de la corriente insondable de lo transitorio. Pero cada uno entiende este proceso de manera distinta”¹⁰³.

De este modo, la poética de Staiger va unida a la vivencia del tiempo y a su visión existencial del destino humano. Los tres géneros se complementan y se integran en una totalidad poética. Sólo podemos hablar de lírica, épica o dramática según que en una obra concreta predomine lo lírico, lo épico y lo dramático. El drama, por ejemplo, no es un resultado de la aparición de la “escena”, sino al revés: la escena es un resultado

¹⁰⁰ Hernadi, P. *Teoría de los géneros literarios*. Barcelona, Bosch, 1978. Ver sobre todo el apartado *Conceptos Miméticos*, del Capítulo III: “La Obra y su Mundo”, pp. 65 y siguientes.

¹⁰¹ Ver: Ferreiro Alemparte, J-, “Estudio preliminar”. En: ¹⁰¹ Staiger, E. *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid, Rialp, 1966, p. 13.

¹⁰² Staiger, E. *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid, Rialp, 1966, p. 221.

¹⁰³ Staiger, E. Op. Cit., p. 223.

natural del estilo dramático, que es inherente al hombre. Los géneros, así pues, no son, para Staiger, formas naturales ni deducidas *a priori*, sino que poseen un carácter histórico y esencial, filosófico.

Staiger sostiene que los géneros no son entidades cerradas e incomunicadas entre sí, sino permeables, como la realidad literaria demuestra. En resumen, para Staiger, lo lírico siente, lo épico muestra, y lo dramático demuestra.

Jakobson aprovecha el aporte de Emil Staiger y señala que la suma de función poética más la función representativa conforma la épica; la función poética más la función expresiva conforma la lírica; la función poética más la función conativa conforma la dramática¹⁰⁴.

La **Nueva Crítica** no presta especial atención al problema de los géneros literarios, salvo el caso de **Northrop Frye**, quien sustenta que “existen cuatro categorías preexistentes -míticas- a los géneros: romántica; trágica; cómica; irónica. Estas cuatro categorías forman los cuatro elementos narrativos pregenéricos en la literatura: los *mythoi* o tramas genéricas. Según Frye, la base de la crítica genérica ha de ser retórica ‘en el sentido de que el género se determina por las condiciones que se establecen entre el poeta y el público’”¹⁰⁵.

La *Teoría literaria* de **René Wellek** y **Austin Warren** se puede considerar como la síntesis didáctica de la Nueva crítica. Estos autores entienden el género de un modo muy pragmático: “Creemos que el género debe entenderse como agrupación de obras literarias basadas teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específicos) como en la interior (actitud, tono, propósito; dicho más toscamente: tema y público)”¹⁰⁶.

Los representantes de la escuela **estructuralista**, por su parte, han realizado ajustadas descripciones de las estructuras discursivas.

Roland Barthes (1915-1980) ha considerado el discurso-relato en sus varias modalidades genéricas: epopeya, leyenda, fábula, cuento, novela, *cómic*... Gérard Genette denuncia el criterio preceptista desde el cual se ha abordado la cuestión de los géneros; cualquier conclusión de orden normativo sólo podrá establecerse a posteriori, nunca previamente. Dice Genette: “No reconocer la existencia de los géneros equivale a

¹⁰⁴ Veremos en detalle las funciones del lenguaje según Jakobson cuando abordemos la Teoría de la Comunicación.

¹⁰⁵ García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. Op. Cit., p. 131.

¹⁰⁶ Wellek y Warren. *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1959, p. 278.

pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes. Los géneros son precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura”¹⁰⁷.

Tzvetan Todorov, por su parte, considera necesario “presentar los géneros como principios dinámicos de producción”¹⁰⁸. En su *Introducción a la literatura fantástica*, hace un aporte substancial al tema sometiendo a discusión la teoría de los géneros de Northrop Frye, de quien exalta la obra *Anatomy of criticism*, considerándola una de las más notables en la historia de la crítica, después de la Segunda Guerra¹⁰⁹. Entre sus conclusiones, no interesa específicamente su apreciación de que “una obra manifiesta tal o cual género y no que éste existe en dicha obra” y poco después: “Si alguien me dice que determinada obra no entra en ninguna de las categorías que propuse, y que por consiguiente dichas categorías están equivocadas, podría objetar que ese por consiguiente no tiene ninguna razón de ser; las obras no deben coincidir con las categorías que no tienen más que una existencia construida; una obra puede, por ejemplo, manifestar más de una categoría, más de un género”¹¹⁰. Es decir, “una obra puede pertenecer a varios géneros conforme se juzgue más o menos importante tal o cual rasgo de su estructura”¹¹¹.

“Todorov ha definido los géneros como actos de habla, respecto de los cuales prevé tres posibilidades:

- a) El género codifica propiedades discursivas como lo haría otro acto de habla: el *soneto*;
- b) El género coincide con un acto de habla que tiene también una existencia no literaria: la *oración*.
- c) El género deriva de un acto de habla mediante cierto número de transformaciones o de amplificaciones: así, por ejemplo, de la simple acción de contar historias resultaría la *novela*”¹¹².

Debemos a **Mijail Bajtín** (1898-1975) una de las reflexiones más brillantes acerca de los géneros, dentro del pensamiento crítico literario del siglo XIX. “(...)

¹⁰⁷ Citado por Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 2003, p. 11.

¹⁰⁸ García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. *Op. cit.*, p. 133.

¹⁰⁹ Cfr. Todorov, T. *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 2003, p. 11.

¹¹⁰ Todorov, T. *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 2003, p. 21.

¹¹¹ García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. *Op. cit.*, p. 133.

¹¹² García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. *Op. cit.*, p. 133.

Esparcidas en sus obras se encuentran las más interesantes y agudas reflexiones sobre los géneros que se han producido en la cultura occidental desde Hegel hasta nuestros días”¹¹³.

Para Bajtín, el género es -o debería ser- el objeto principal de la Poética. Según el genial investigador ruso, el género supera la dicotomía entre forma y contenido, asegurando una forma estable de discurso ya que es el representante de la memoria creadora en el proceso de la evolución literaria: las tradiciones literarias se preservan no en una psique colectiva ni en la memoria subjetiva de un individuo sino en las formas lingüísticas y discursivas. En este sentido, **el género literario fija un modelo del mundo.**

Para Bajtín, una obra es solamente real en la forma de un género definido. “El estudio del texto no puede, pues, realizarse satisfactoriamente sin antes haber elucidado las claves genéricas del mismo y, consiguientemente, la tradición en que aquel se inserta”¹¹⁴.

Bajtín distingue dos tradiciones en la historia literaria: a) la *lineal*, constituida por obras que presentan “una total homogeneidad estilística (en que el autor y sus personajes hablan todos exactamente el mismo lenguaje)”, y en donde “la manipulación gramatical y la composición del discurso referido logran la máxima densidad y relieve plástico”¹¹⁵; y b) la *pictórica*, en la cual la lengua crea medios para infiltrar en el discurso referido la réplica del autor y su interpretación del mundo. Esta última tradición literaria ha desempeñado un papel fundamental en la constitución del género novelesco en sus creaciones pioneras: Cervantes y Dostoievski.

“Esta tradición se corresponde con la cultura carnavalesca y ha actuado siempre de revulsivo y regenerador de las series genéricas más agostadas mediante las parodias. [...] Para Bajtín el texto carnavalesco por antonomasia es la novela polifónica, resultado del cruce de géneros e ideas diversas, que ofrecen una visión heteróclita y nueva del mundo”¹¹⁶.

Para la caracterización de los géneros, Bajtín introduce un nuevo criterio: el de *voz ideológica*. De acuerdo con este criterio, habría géneros monológicos y géneros dialógicos. Los géneros presentarían así una doble estructura: la superficial y la

¹¹³ García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. *Op. cit.*, p. 139.

¹¹⁴ García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. *Op. cit.*, p. 137.

¹¹⁵ Bajtín, M. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, p. 149.

¹¹⁶ García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. *Op. cit.*, p. 138.

profunda. Entre los primeros estaría la poesía lírica y el teatro. Entre los segundos, la novela polifónica mencionada poco más arriba¹¹⁷.

Por su parte, las corrientes más avanzadas de la teoría lingüística, como la **Lingüística del Texto**, prefieren la noción de “discurso” a la de “género”: “hablar de discurso es ante todo hablar de una práctica social”, escriben Helena Calsamiglia y Amparo Tusón¹¹⁸; es decir, el discurso, es en este caso, una forma de acción entre las personas, que se articula a partir del uso lingüístico contextualizado, ya sea oral o escrito.

Por su parte, Antonio García Berrio ha visto la necesidad de definir el texto literario dentro del contexto, ‘estableciendo las reglas de integración, de afinidades y diferencias, de cada texto en sus clases textuales’; dentro de estas clases ocuparían un lugar importante las ‘modalidades textuales de género’, que el propio autor ha podido tratar en relación con una forma lírica, el soneto, y dentro de él, respecto de una clase, el soneto amoroso, aunque naturalmente el análisis sería ampliable a otras clases. En este mismo sentido, parece fructífera la distinción entre texto-género y texto-individuo, pues el primero en sus aspectos estructural-sintácticos constituye una forma concreta y delimitada dentro de la sustancia expresivo-sintáctica que incluye todas las estructuras textual-literarias posibles’. La descripción de las estructuras textuales -desde el punto de vista sintáctico y semántico- representa una valiosa contribución en orden a las extraordinarias posibilidades que ofrece una Retórica de los Géneros Literarios”¹¹⁹.

Pero no sólo la Lingüística del Texto se ocupa, de modo especial, de los géneros literarios. Existen otros modelos de análisis que lo tomarán especialmente en cuenta. La **estilística**, por ejemplo, hace fuerte hincapié en la cuestión del género al analizar las obras literarias, ya que considera que no cabe estudiar un procedimiento estilístico al margen del género que justifica su uso. Por su parte, la **literatura comparada** estudia, como uno de sus capítulos básicos, la cuestión de los géneros. Claudio Guillén, uno de los grandes comparatistas, afirma su creencia en los géneros como una institución histórica, algo que existe realmente y que es comparable a otras instituciones políticas, sociales o legales.

¹¹⁷ Quizás esta postura sea demasiado reduccionista. Cfr. García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. Op. Cit., p. 138.

¹¹⁸ Calsamiglia Blancafort; Tusón Valls, A. *Las cosas del decir. Manual de análisis el discurso*. Barcelona, Ariel, 1999; p. 15.

¹¹⁹ García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. *Op. cit.*, p. 135.

“El estudio de los géneros -escriben García Berrio y Huerta Calvo- debe asumir las principales criterios tipologizadores de la historia de la teoría poética: tanto el de base expresiva de la poética clásica, como el de base simbólico-referencial -Hegel-, como el que parece aunar ambos en relación con el concepto de cronotopo -Bajtín”¹²⁰.

2.3. Una tipología actual de los géneros literarios

A partir de la observación empírica de los textos, la teoría de los géneros literarios ha buscado establecer tipologías, con un alto grado de validez. Entre ellos, Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo en *Los géneros literarios: sistema e historia*¹²¹ proponen una tipología de los géneros que consideramos sumamente operativa.

Seguimos de cerca la propuesta de García Berrio-Huerta Calvo, no sólo por esta funcionalidad o por su actualidad respecto del tema, sino también porque, al formar parte de la última generación de estructuralistas¹²² europeos -tales como, por ejemplo, Gérard Genette, Umberto Eco o Teun A. van Dijk-, comparten con alguno de ellos (sobre todo con T. van Dijk) nociones fundamentales de la lingüística del texto, corriente a la cual, en buena medida, acudiremos en nuestro análisis del *Martín Fierro*¹²³.

Vale agregar, además, que entre las ciencias del lenguaje hemos elegido sobre todo la lingüística textual para realizar nuestro estudio, porque esta corriente es la que -dentro del campo de la lingüística moderna- se preocupa especialmente en establecer tipologías textuales.

Asimismo, cabe señalar que García Berrio y Huerta Calvo asumen una visión crítica del pensamiento actual, despreciando “las meras ejercitaciones lúdicas carentes de todo contenido moral” que evidencian ciertas posturas lingüísticas contemporáneas,

¹²⁰ García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. *Op. cit.*, p. 140.

¹²¹ Madrid, Cátedra, 1995.

¹²² Utilizamos el término “estructuralistas” en su sentido más amplio.

¹²³ Cabe señalar que, en los últimos años, todos los investigadores mencionados se dispersaron asumiendo otros caminos. El mismo Antonio García Berrio se distanció de aquel grupo, al apegarse a *la teoría de la imaginación*. En esta postura, la imaginación aparece como la instancia superadora de la concepción dualista de la obra literaria (esto es, forma y contenido). Producto de este giro en su visión es, por ejemplo, su monumental estudio sobre Cervantes.

y dejando de lado los “relativismos y debilidades ideológicas” de algunas investigaciones modernas¹²⁴.

Partimos de a tríada genérica clásica (que Hegel sistematizó claramente en su Estética) y sumamos a esa tríada el género didáctico-ensayístico (siguiendo la sugerencia de Paul Hernadi¹²⁵). De este modo, hablamos de:

- a) **Género¹²⁶ poético-lírico** (como puede apreciarse, reforzamos el término “lírico”, utilizado tradicionalmente, con el de “poético” -más actual-, siguiendo la propuesta de García Berrio-Huerta Calvo)
- b) **Género épico-narrativo** (agregamos aquí “narrativo” considerando que el género básico del grupo ya no es la epopeya sino la novela, en su sentido más amplio: la narración)
- c) **Género dramático o teatral.**
- d) **Género didáctico-ensayístico** (como puede observarse aliamos al término “didáctico” -tradicional- el de ensayo -más moderno-).

Aceptamos, por nuestra parte, que cada género podría asumir grados distintos, fruto de las formas mixtas que siempre han aparecido en la práctica. Así, dentro del género lírico¹²⁷ distinguiríamos textos 1) lírico-líricos, 2) lírico-épico y 3) lírico-dramáticos; dentro del género épico-dramático encontraríamos textos 1) épico-épico, 2) épico-líricos, 3) épico-dramáticos; y, dentro del género dramático, el 1) dramático-dramáticos, 2) dramático-líricos y dramático-épico. En el género ensayístico, podríamos hablar de textos 1) ensayístico-ensayísticos, 2) ensayístico-narrativos, 3) ensayístico-dramáticos y 4) ensayístico-líricos¹²⁸. Damos algunos ejemplos, para clarificar: la *égloga* (Virgilio, *Bucólicas*¹²⁹) pertenecería al grupo de textos lírico-dramáticos; el *roman* o *romance* (a la manera del *romance* pastoril antiguo: *Geórgicas*, de Virgilio) al grupo épico-lírico; y el *monólogo* al de los dramático-líricos (por ejemplo en Hamlet o Macbeth, cuando el héroe evalúa su situación, dirigiéndose a un interlocutor imaginario).

¹²⁴ Ver: García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. *Op. cit.*, p. 123.

¹²⁵ Ver: “Conclusiones y propuestas” en Hernadi, P. *Teoría de los géneros literarios*. Barcelona, Bosch, 1978, pp. 119 y siguientes.

¹²⁶ García Berrio-Huerta Calvo los presentan como “géneros”, en plural; nosotros preferimos la forma singular, entendiendo que el “género” es un architexto; es decir, un texto de textos.

¹²⁷ Usamos aquí la nomenclatura tradicional propuesta por Eduard von Hartman y Albert Guérard; ver: García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 148.

¹²⁸ Ver: García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 150.

¹²⁹ En todos los casos, para ejemplificar aquí, siempre conviene partir de un texto específico, más que de una especie en general.

2.3.1. Género poético-lírico

Su forma habitual es el verso y la primera persona. En el género poético generalmente el presente, pasado y futuro se confunden. Comunica las más íntimas vivencias del hombre, lo subjetivo, los estados anímicos y los estados amorosos.

Según Hegel, la poesía lírica satisface la necesidad de expresar lo que sentimos y contemplamos; pero la visión de Hegel no se restringe a lo meramente subjetivo ya que le concede a la lírica también la capacidad de abarcar temas objetivos del mundo exterior. De esta concepción amplia participará la práctica poética del siglo XX.

Al género poético-lírico pertenecen¹³⁰:

- I. El **ditirambo**: canto de petición a Dionisio. En la antigua Grecia, existía una gran cantidad de subgéneros líricos. Entre ellos podemos nombrar -además del ditirambo- el **peán** (canto ritual en honor al dios Apolo), el **treno** (canto de tema fúnebre), el **epitalamio** (canto de bodas), el **epinicio** (canto en honor de algún vencedor en los Juegos Olímpicos), etc.
- II. El **himno**: expresa sentimientos e ideales religiosos, patrióticos y guerreros, etc., de una colectividad. Es un subgénero destinado al canto. En la literatura altomedieval adopta una finalidad litúrgica. (En el siglo XIX, encontramos el famoso *Himno a la alegría* de Friedrich Schiller, al que puso música Beethoven).
- III. El **epigrama**: subgénero breve y conciso; inicialmente de carácter funerario. Con el tiempo amplió sus variedades temáticas. En algún momento fue apto para la expresión satírica (Lucilo, Marcial). Los poetas modernos Yeats y Pound lo han usado. Está emparentado con el **aforismo**: especie de epigrama en prosa.
- IV. La **oda**: su nombre griego alude al canto, pues se recitaba con acompañamiento de lira. Generalmente, expresa la emoción lírica que produce la vida: la amabilidad, la belleza, la gracia. Píndaro, Safo y Anacreonte hicieron de este poema una pieza perfecta. Horacio los imitó con gloria. Los escribieron también Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Lamartine, Paul Claudel, etc.

¹³⁰ Al enumerar las especies dentro de cada género no pretendemos agotar todos los subgéneros existentes (tampoco, obviamente, al presentar los esquemas de los distintos géneros). A su vez, al caracterizar cada subgénero, nos detendremos sobre todo en aquellas especies que más nos interesan debido a su relación con el *Martín Fierro*.

V. La **elegía**: subgénero de fundamentación temática en relación con la expresión de dolor por la muerte de un ser querido¹³¹. (Si bien esta ha sido el tópico que desarrolló a lo largo de historia de la literatura occidental, es interesante mencionar que la elegía nació en la antigüedad en función del metro así llamado, que alterna hexámetros y pentámetros). Introducida por Calino o por Arquíloco, no ha dejado nunca de prosperar. Son especialmente bellas las elegías de Ovidio. Mucho antes que en estas literaturas clásicas, encontramos elegías de forma perfecta entre los hebreos: las Lamentaciones de Jeremías, muchos trozos del Libro de Job, algunos Salmos, son elegías insuperables.

En la época medieval equivale al *planto*. El primer gran poema elegíaco de la poesía española son *Las Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique. Ejemplos actuales podrían ser el *Llanto por la muerte de Ignacio Sanchez Mejías*, de Federico García Lorca o la *Elegía por Ramón Sijé*, de Miguel Hernández.

VI. La **endecha** es una elegía popular en versos cortos (generalmente cuatro versos heptasílabos, con rima asonante en los pares)¹³².

VII. La **anacreóntica**: esta especie debe su nombre al poeta griego Anacreonte. Es una composición breve, cuyo tema principal son los placeres báquicos. Esta temática hedonística tuvo aceptación entre los árabes, quienes cultivaron la **qasida**.

VIII. La **cansó**: este subgénero poético-lírico se desarrolló sobre todo en la cultura trovadoresca de Provenza, en la Edad Media. En ella, dentro de las convenciones del amor cortés, el trovador habla de sus relaciones sentimentales. Presenta una estructura fija: primero el trovador se ubica en el *locus amoenus*, luego habla de su amor, y finalmente concluye con un envío o remate. La imitación de la cansó produjo la **cantiga de amor** y la **canción castellana**.

Cabe aclarar que la **cansó** es distinta de la llamada **canción petrarquista** (derivada de la **canzone**) con la que los poetas del *dolce stil novo* marcaron sus distancias respecto de la lírica trovadoresca.

¹³¹ Insistimos en recordar que las especies literarias surgen a partir de considerar su forma de composición (estructura) o su propósito, actitud o tono interior.

¹³² Ver: Lapesa, R. *Introducción a los estudios literarios*. Madrid, Cátedra, 1979; p. 145.

- IX. El **sirventés**: es una forma breve, dentro de la lírica trovadoresca; su materia no es lo sentimental sino el ataque -generalmente satírico y burlesco- a instituciones o personas. Su equivalente galaico-portugués es la **cantiga d'escarnho e maldizer**, y el castellano es el **decir**. Se consideran subtipos del sirventés el **gap** (alarde del trovador) y **sirventés-cansó** (fusión de las dos formas explicadas anteriormente).
- X. La **tensó**: forma dialogada (medieval) que presenta la disputa entre dos trovadores en torno de un tema convenido. Podemos nombrar asimismo el **partimen**, semejante a la tensó, y el **tornejamén**: poema en que debaten varios trovadores acerca de cuestiones fútiles. Los poetas trovadoriles castellanos del siglo XV cultivaron todas estas formas en distintas modalidades. Recordemos que el medioevo entendía el ejercicio o deporte entre caballeros como una actividad fundamental en la vida del hombre; la poesía era un juego, y a partir de esta concepción lúdica emergieron especies como la **resverie** y la **fatrasie** francesas, la **frottola** italiana, y los **chistes**, **disparates** y **perqués** españoles.
- XI. El **alba** o **canción del amanecer**: describe la separación de los amantes tras la llegada del día. Recibe nombres distintos según las lenguas: *chanson de toile*, *albada*, etc. Esta composición surge al margen de las convenciones del amor cortés.
- XII. La **pastorela**: composición preponderantemente dialogada en la que el poeta narra un encuentro ficticio con una pastora, a la que requiere de amores y luego se burla de ella. Tanto el **alba** como la **pastorela** eran menos sutiles y más realistas que la **cansó**.
- XIII. La **serranilla**: forma propia de Castilla, similar a la pastorela, sin rasgos idealizadores y fuertemente realista como las cánticas de serrana que Juan Ruiz presenta en su *Libro de buen amor*. “La importancia creciente del componente dialogado permite hablar de la teatralidad de las serranillas, y esta teatralidad se percibe cuando semejantes encuentros entre caballeros y serranas o pastoras traspasan el género dramático, tal como ocurre con la

Égloga VII de Juan del Encina o la *Farsa de una dama, un pastor y un caballero*, de Lucas Fernández”¹³³.

- XIV. El **madrigal**: esta composición expresa un asunto amoroso enmarcado también en la vida campestre o pastoril. El madrigal está inspirado en antiguas formas italianas de raíz popular; el primero que lo adaptó al castellano fue Gutierre de Cetina.

Vemos que, en ciertas especies de la poesía medieval trovadoresca, el diálogo aparece como un componente esencial, al punto de constituirse a veces en pequeños esbozos dramáticos. Esta misma teatralidad emerge en composiciones medievales como el **debate** o la **danza de la muerte** cuyo encuadre en el género poético-lírico o teatral resulta a veces oscilante o dudoso, porque -como afirma María del Carmen Bobes Naves- “obras que se han escrito para ser transmitidas al modo juglaresco, con cambios de voz, en situación presente y compartida, no siguen los modelos del género lírico, dramático o narrativo. **La sola presencia del discurso dialogado no basta para catalogarlas como teatro, y tampoco es suficiente que un discurso esté medido para calificarlo como lírico**”¹³⁴. Adoptando una postura pragmática, a fin de dilucidar si son obras pertenecientes o no al género teatral, cabría preguntarse si ellas fueron destinadas a la representación dramática, que es cuestión distinta a que entraran a formar parte del repertorio de un juglar¹³⁵.

- XV. La **égloga**: diálogo entre pastores acerca, por lo común, de asuntos amorosos. Es un subgénero lírico-dramático. Como antecedentes podemos mencionar los *Idilios* de Teócrito y las *Bucólicas* y *Geórgicas* de Virgilio. “La égloga forma parte de una modalidad renacentista por excelencia, la *literatura pastoril*, que engloba a los tres grandes géneros, al estar constituida por los romances o libros pastoriles (la *Arcadia* de Sannazaro a la cabeza) y los dramas pastorales, como *Il pastor Fido*, de Guarini. El problema de límites se complica, si tenemos en cuenta que en el teatro castellano de fines del siglo XV se le da el nombre de églogas a

¹³³ García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 157.

¹³⁴ Bobes Naves, M. C. *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Gredos, 2004, pp. 302 y siguiente.

¹³⁵ Cfr. García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 166.

representaciones de asunto sacro o profano, protagonizadas por pastores muy alejados del prototipo del cortesano exquisito del Renacimiento. Es lo que ocurre en las obras así tituladas de Juan del Encina. En este caso es fácil distinguir dos subtipos de la égloga: la égloga dramática y la égloga lírica, aunque se sabe que a veces églogas líricas eran representadas en los escenarios a la manera de breves dramas pastorales”¹³⁶.

- XVI. El **soneto**: el *dolce stil novo* -corriente poética de Italia- se identifica plenamente con esta composición, que supone una mayor concentración respecto del tema y la forma que la **cansó** trovadoresca. Esta especie alcanza su plenitud en Italia con Petrarca y Dante, y, más tarde, con Miguel Ángel. En Inglaterra, la cultivará magistralmente Shakespeare y Donne; en Francia, Ronsard y Du Bellay; en España, Garcilaso, Herrera, Góngora, Lope y Quevedo. El soneto posee una estructura (catorce versos endecasílabos, con rima consonante) que se pliega a todos los temas. En el siglo XIX, fue una forma poco explorada ya que se consideraba excesivamente limitadora del genio libre del artista. En el Modernismo, vuelve a aparecer con fuerza (Rubén Darío).
- XVII. La **epístola poética**: une en verso un tema filosófico y la forma de una carta. Recuérdese que la epístola en prosa ha servido desde sus orígenes para la exposición de alguna materia de índole didáctica o filosófica; la poesía se sirvió también de esta comunicación ceñida entre un yo y tú, creando una gran tensión, por el contraste entre el tema -universal- y el modo -particular- como puede apreciarse en la *Epístola a Boscán* de Garcilaso¹³⁷. Claudio Guillén ha demostrado que esta *Epístola* es un claro ejemplo de fusión de géneros, pues se dan en ella al menos tres estructuras genéricas: la epistolar, la elegíaca y la satírica. La epístola poética ha tenido gran constancia en la literatura española. Cumbre del género, en el siglo XVII, es la *Epístola moral a Fabio*, de Andrés Fernández de Andrada.
- XVIII. La **jarcha**: de origen mozárabe -transmitida de modo oral y anónimo- aparece enclavada posteriormente en la estructura de una forma culta, la **moaxaja**, como medio de cerrar la composición. “La popularización de la

¹³⁶ García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 167.

¹³⁷ García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 159.

moaxaja dio como resultado el **zéjel**, cultivado por Ibn Quzman de Córdoba”¹³⁸.

XIX. El **villancico**: poema breve de tema rural o villanesco compuesta por dos o cuatro versos, cuya transmisión más corriente fue la oral. En el siglo XVI, los poetas cultos (Santillana, Encina) “utilizaron estos villancicos como estribillos básicos a los que añadieron una glosa o comentario poético razonado y que por antonomasia recibió posteriormente el nombre global de villancico. [...] Lope lo introdujo en el teatro, asociado a la música, como ya lo habían hecho Encina y Gi Vicente. El villancico de tipo profano pierde fuerza a partir del siglo XVIII, en que subsiste el villancico religioso de tema navideño, si bien luego se dan cultivadores más cercanos a nosotros como Juan Ramón Jiménez o Rafael Alberti. Un caso interesante de intertextualidad genérica son los villancicos teatrales que se dan con gran frecuencia en el siglo XVII y que son el germen de ciertas formas teatrales, como las *mojigangas*¹³⁹.

XX. El **romance**: es casi exclusivo de la literatura española (e hispanoamericana). Formalmente, el romance es una serie indefinida de versos octosílabos, con rima asonante en los versos pares.

Los romances son composiciones generalmente cortas, de tema narrativo, asunto con frecuencia caballeresco, penetrados de imaginación y sentimientos populares, lo que les otorga a veces un subido lirismo. Creados al principio por poetas anónimos sobre hechos históricos o fragmentos de los grandes poemas épicos, se transmiten en forma oral quizás por varios siglos. En el XV se empiezan a recoger en colecciones llamadas *romanceros* (romances *viejos*). Todos los grandes poetas del *siglo de oro* español lo cultivan abundantemente, y no menos los posteriores hasta nuestros días (romances *nuevos*).

XXI. La **seguidilla**: presenta generalmente cuatro versos, de rima asonante en los pares; primero y tercero heptasílabos; los otros, pentasílabos. A veces, añaden otros tres versos, dos pentasílabos y otro heptasílabo.

¹³⁸ García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 160.

¹³⁹ García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 161.

XXII. La **balada**: en Europa, el contagio de los grandes poemas épicos con el género lírico dio lugar a la balada, que narra la totalidad de un tema histórico y/o legendario, del que ofrece la imagen en sus rasgos sobresalientes; a su narración, que es la característica propiamente épica, se le añade un tono sentimental en el que se funde la queja, la melancolía, el gozo, la tristeza. En principio, fue un género popular y tradicional, encauzado en una forma narrativa, en la que el poeta se expresa de modo impersonal, sin hacer referencia a sus propios sentimientos. “Junto a un uso popular del género hay otro de carácter culto, que se traduce en la balada lírica, sobre todo a partir del Romanticismo (por ejemplo, las *Lyrical Ballads*, de Coleridge). Pero el modelo popular de balada, como relato en versos compuestos por estancias regulares y que presenta en general un carácter épico, sobre tradiciones y leyendas, siguió estando vigente en poetas como Schiller y Hugo. Es más metafórica su utilización por Osar Wilde en la *Balada de la cárcel de Reading*”¹⁴⁰.

Antes de cerrar este apartado queremos hacer notar que en la antigüedad se entendía por **poema** a cualquier composición literaria que buscara belleza por medio de la palabra, en especial aquella que está sujeta a medida y cadencia del verso.

En 1549, Joachim du Bellay, en *Défense et illustration de la langue française*, presenta el poema como una obra en verso, de relativa extensión. Y así se consideró hasta el siglo XVIII, momento en que surge el poema en prosa.

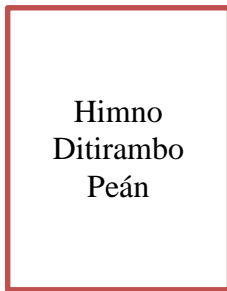
Hoy, el término designa a todo aquello que se corresponde con el género poético-lírico; poema y poesía serían prácticamente sinónimos.

Podemos resumir todo lo expresado en este ítem a través del siguiente esquema:

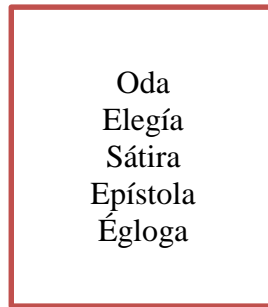
¹⁴⁰ García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 165.

Género poético-lírico

Formas primitivas



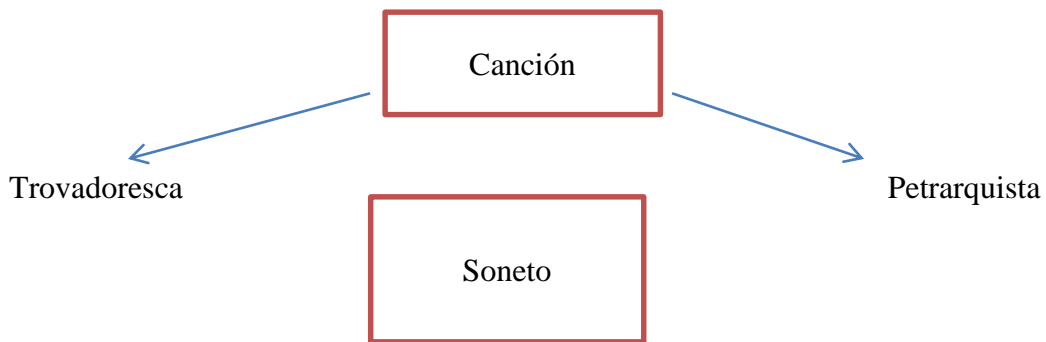
Formas clásicas



Formas populares



Formas medieval – renacentistas



Cuadro 3 - Esquema del género poético-lírico

2.3.2. Género épico-narrativo

A este grupo pertenecen:

- I. La **epopeya**: surge del *epos*¹⁴¹, forma simple en que se manifiesta la concepción ingenua y primitiva de un pueblo; la **epopeya** sería su forma más compleja. Imita las acciones de la gente noble o heroica, con un ritmo único (utilización monocorde de un mismo verso o de una misma serie estrófica, a través de largas tiradas). Pretende abarcar multitud de experiencias en la vida del hombre y de la colectividad a la que pertenece. “Es así como la epopeya puede convertirse en el poema en que se reflejen los intereses e ideales de una colectividad; como afirma Hegel, es ‘el Libro, la Biblia de un pueblo’, y así toda gran nación tendría su poema épico”¹⁴².

¹⁴¹ Northrop Frye considera el *epos* la narración oral, y la *fiction*, la narración escrita. Ver García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 174.

¹⁴² García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 170.

Las grandes epopeyas de la antigüedad (*Ilíada* y *Odisea* de Homero) sirvieron de modelo.

II. El **cantar de gesta**: en la Edad Media, el espíritu caballeresco feudal dio pie al **cantar de gesta**, también llamado **poema épico** o **epopeya medieval**. Estas gestas o hazañas eran referidas a un individuo que asumía las virtudes heroicas de un pueblo. Ejemplos claros son el Beowulf, Roland, el Cid Campeador.

III. La **epopeya renacentista**: alejada del cantar de gesta medieval -pues las raíces socioculturales que alimentaron ya han desaparecido-, surge la **epopeya renacentista**, forma cultivada por autores cultos; son largos poemas de índole narrativa y heroica acerca de los pueblos antiguos y los pueblos de reciente conquista (por ejemplo, Camoes escribe *Os Lusíadas*, epopeya de la nación portuguesa, y Ercilla, *La Araucana*, sobre los pueblos chilenos autóctonos).

La cristianización de la epopeya (especie de raíces paganas) se va conformando de a poco: *La Cristiada* de Fray Diego de Hojeda tiene como argumento la vida de Cristo; dentro de esta tradición brilla *El Paraíso perdido* de John Milton.

Los italianos se especializaron en este tipo de epopeya culta, que a veces persigue fines serios (*Jerusalén liberada* de T. Tasso) y a veces fines burlescos (*Orlando furioso*, de Ariosto).

Escriben García Berrio y Huerta Calvo respecto de la llamada epopeya renacentista: “Con posteridad a la época clásica el cultivo del género es esporádico, pero los nuevos títulos siguen recordando el viejo esquema del mismo: *La Henriade*, de Voltaire, o ya en el siglo XX, *La Atlántida* de Verdaguer, **o largos poemas de corte nacionalista como *Martín Fierro*, de José Hernández, que todavía pueden entenderse dentro del grupo genérico**, aunque con rebajamiento del tono solemne que tanto caracterizara antes las producciones épicas¹⁴³.”

En el tránsito del poema épico a la narrativa moderna en la que la novela es la forma relevante, hay que considerar la tradición oral, que permitió la propagación a través de los tiempos de mitos y leyendas.

¹⁴³ García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 172. Es curioso que García Berrio - Huerta Calvo hagan mención del *Martín Fierro* en su trabajo. Nosotros especificaremos más adelante en el cuerpo de nuestro trabajo que entendemos a la epopeya como una preforma de la novela.

Los textos homéricos eran recitados en la antigua Grecia por los rapsodas. De allí que se entienda por **rapsodia** a un pasaje amplio -recitado en general en forma independiente-sobre todo de la *Ilíada* o la *Odisea* de Homero. El origen etimológico del término rapsodia procede del latín (y éste del griego), y significa literalmente canción ensamblada.

- IV. La **leyenda**: es una narración tradicional generalmente fantástica, admirativa y puntualizada en persona, época y lugar determinado. La leyenda a partir de su origen -sea histórico, sea fantástico- comienza un proceso de sublimación constante, por evolución o modificación ininterrumpida, según el espíritu de cada momento histórico de aquella colectividad.
- V. El **mito**: es un relato tradicional que narra la actuación memorable de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano. Es producto de un recuerdo colectivo. Con frecuencia, el mito tiene por personajes a seres divinos o héroes sobrehumanos. Sus argumentos suelen presentar una explicación viva y poética de los orígenes de las cosas y los hombres. Escribe Graciela Maturo: "Cuando hablamos en general del *mito*, nos referimos al conjunto de figuras simbólicas, de relatos ejemplares, de estructuras de sentido, que han servido de núcleo a la organización y desarrollo de todas las culturas, y que la humanidad ha conservado por múltiples vías. La *tradicición* abarca todas esas vías de conservación de los símbolos tanto en forma *oral* como *escrita*..."¹⁴⁴. Por su parte, Mircea Eliade considera que es muy difícil brindar una definición precisa de mito, pero propone la siguiente: "El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los *comienzos*. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia (...); es, pues, siempre el relato de una *creación*"¹⁴⁵.
- V. La **saga**: es relato vinculado al ámbito escandinavo. Fue transmitida oralmente en un principio; en ella se cuenta la vida de un personaje y su acción transcurre en torno a la colonización del territorio de Islandia (la saga islandesa es la más típica) hasta la conversión del país al cristianismo¹⁴⁶. La saga sería similar a la

¹⁴⁴ Maturo, Graciela. *El mito y el cuento tradicional*. Buenos Aires, Tekné, 1984; p. 1.

¹⁴⁵ Eliade, Mircea. *Mito y Realidad*. Barcelona, Editorial Labor, Nueva Serie, 1991; p. 5.

¹⁴⁶ Borges, J. L. *Literaturas germánicas medievales*. Madrid, Alianza, 1980, p. 88.

gesta francesa. Hoy en día, se denomina **saga** a la historia de una familia, como la *Saga de los Forsythe*, de John Galsworthy.

- VI. El **milagro**: con finalidad doctrinal, el **milagro** gira en torno a las acciones salvadoras realizadas por un santo o la Virgen María (*Milagros de nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo). Es una composición típicamente medieval. A través de esos relatos en verso se esperaba consolidar la devoción de los creyentes.
- VII. El **fabliau**: género simple, muy cultivado en Francia. Tenía como objetivo entretener, sin afán didáctico. Sus temas eran profanos y sus personajes muchas veces animales lo que lo emparenta cerradamente con la **fábula**.
- VIII. La **fábula**: forma breve, regida por un impulso intelectual o moral. Sus protagonistas son casi siempre animales. En la antigüedad, cultivaron esta forma Esopo y Fedro; en el neoclasicismo, La Fontaine, Iriarte y Samaniego.
- IX. El **exemplum** o **ejemplo**: en principio, el **ejemplo** fue una especie embebida en el cauce de la prosa doctrinal (San Ambrosio, San Agustín); era una forma de la predicación que pretendía hacer más llevadera su recepción (un papel similar al de la parábola evangélica). El **ejemplo** es el núcleo de la cuentística medieval¹⁴⁷. En España, el Infante don Juan Manuel con su *Libro de enxiemplos del Conde Lucanor* lleva esta composición a su esplendor.
- X. Por su parte, la **parábola**, a su vez, se define, estrictamente, como la narración de un suceso fingido, del que se deduce, por comparación o semejanza, una verdad importante o una enseñanza moral. Es en esencia, un relato simbólico y tiene un fin ejemplificador.
- XI. El **apólogo**: narración breve de carácter didáctico; pueden aparecer tanto personas como seres irracionales o inanimados. Según Daniel Devoto, “el apólogo utiliza con fines moralizadores un variado conjunto de formas narrativas pertenecientes a diferentes géneros literarios y de origen sobremanera diverso”¹⁴⁸. Su estructura preponderantemente dialógica y su expresión narrativa ejemplar delatan su procedencia oriental (hindú, persa, árabe).

¹⁴⁷ García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 175.

¹⁴⁸ García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 176.

XII. La **facecia**: narración breve, de asunto cómico -por lo general-, que remata con un dicho ingenioso o un refrán. A veces recibe el nombre de cuentecillo o cuento risible; en él coexiste casi siempre el verso con la prosa.

XIII. El **cuento**: siguiendo a Enrique Anderson Imbert, podemos decir que el **cuento** es “una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceder real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción – cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas- consta de una serie de acontecimientos entretejidos en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio” una “narración breve, en prosa, que, por mucho que se apoye en un suceder real, revela siempre la imaginación de un narrador individual”¹⁴⁹.

El **cuento** no ofrece un mundo completo (como puede hacerlo la novela), sino que presenta “un núcleo acabado de vida; puede ser una experiencia límite, un acontecer extraordinario [...], siempre una singladura presentada *in medias res*¹⁵⁰.

Por su parte Julio Cortázar en su conferencia sobre *Aspectos del cuento* dice:

“Para entender el carácter peculiar del cuento se le suele comparar con la novela... [...] Se señala, por ejemplo, que la novela se desarrolla en el papel, y por lo tanto en el tiempo de la lectura, sin otro límite que el agotamiento de la materia novelada; por su parte, el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede las veinte páginas, toma ya el nombre de *nouvelle*, género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha¹⁵¹.

Como se sabe, respecto del **cuento** se pueden distinguir dos series claramente delimitadas: el **cuento folklórico**, surgido al calor de la tradición oral, y el **cuento literario**, más sofisticada y de autor reconocible. Dentro del cuento literario, la modalidad temática de mayor éxito ha sido la del **cuento**

¹⁴⁹ Anderson Imbert. E. *Teoría y técnica del cuento*. Bs. As. Marymar, 1979, p. 40.

¹⁵⁰ Serra, E. *Tipología del cuento literario: textos hispanoamericanos*. Madrid, Cupsa, 1978, p. 12. Citado por García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 178.

En *Borges, sus días y su tiempo* se dice: “La diferencia entre novela y cuento (aunque desde luego no es rigurosa) es que en un cuento es muy importante la acción y los personajes en función de la acción; en cambio, en la novela ésta no importa, lo que importa es el personaje. El Quijote es la misma aventura repetida, como si uno la viera en distintos espejos o la oyera contada por distintas personas, y lo esencial es el diálogo entre don Quijote y Sancho”. Ver: Vázquez, María Esther. *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires, Javier Vergara, 1999, p. 296.

¹⁵¹ Cortázar, Julio. “Aspectos del cuento”. Versión digital: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz1.htm> Consultado el 14-02-2013.

maravilloso (Charles Perrault, Hans Christian Andersen, los hermanos Grimm). En el siglo XIX, domina el **cuento realista** (Guy de Maupassant, Alphonse Daudet, Clarín, James Joyce), junto a la modalidad del **cuento de terror** (Edgar Allan Poe).

XVI. El **roman** o **romance**: En la Edad Media existió un tipo de relato, a veces breve, a veces de larga extensión, y a menudo escrito en verso, que recibió en Francia el nombre de **roman**. Trataba de aventuras caballerescas (por ejemplo, el ciclo de Bretaña de Chrétien de Troyes¹⁵²) o tenía sentido alegórico (*Roman de la Rose*, iniciado por Guillaume de Lorris y concluido por Jean de Meung). El **roman** fue el fundamento de los libros de caballerías (*Amadís de Gaula* y *Tirant lo Blanc*).

“Un sector de la crítica se resiste con justeza a adscribir estas obras al género novelístico, **dado el esquema clásico de tratado didáctico que observan**. Lo más justo sería reservar para ellas el término inglés de **romance**¹⁵³ entendido en un sentido amplio. [...] El anglicismo *romance*, cuya aplicación en español no es fácil, dada la existencia de la conocida forma épico-lírica, se va haciendo cada vez más ineludible para designar todas estas formas narrativas que, no sin un exceso de libertad e imprecisión, podemos englobar bajo el término de *novela*”¹⁵⁴.

Existen distintos tipos de *romances*. Presentaremos algunos:

- El **romance sentimental** (D. Cvitanovic y A. Gargano hablan de **novela sentimental**¹⁵⁵): es un relato casi siempre breve, de asunto amoroso y generalmente desgraciado. “El romance sentimental del medioevo se caracterizaba por su composición multiforme a base de formas no propiamente narrativas: la poesía trovadoresca, el sermón, el tratado didáctico, la epístola”¹⁵⁶.
- El **romance pastoril**: en el Renacimiento hubo un gusto especial por enmarcar acciones fabulosas en ámbitos ideales de apariencia real; se da así el **romance pastoril** o también llamado **libro de pastores**. Esta especie tiene en la antigüedad modelos de carácter lírico (no narrativo), como las *Bucólicas* y *Geórgicas* de Virgilio. En la Edad

¹⁵² Cabe señalar que el modelo de Chrétien sentó las bases de la *novela gótica* o de aventuras medievales, que en el Romanticismo se desarrolló con fuerza.

¹⁵³ Como sustenta N. Frye en *Anatomy of criticism*. Ver: García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 181.

¹⁵⁴ García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 181.

¹⁵⁵ Ver: García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 182.

¹⁵⁶ García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 182. Recordemos, por otra parte, que el *amor cortés* no tuvo sólo un desarrollo lírico con la creación de los trovadores provenzales, sino también narrativo en los libros sentimentales.

Media, existe el ejemplo de la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, y más tarde, con Cervantes, *La Galatea*.

- El **romance griego** o **bizantino**: en esta especie aparece la idea de viaje y la vivencia de aventuras en tierras lejanas, que afectan por lo general a los amantes (*Dafnis y Cloe*, de Longo). *Los trabajos de Persiles y Segismunda* de Cervantes podría ser un ejemplo tardío. Según Carlos García Gual esta especie ayudó a la conformación de la novela moderna¹⁵⁷.

XVII. La **novela**: es una narración extensa que ofrece un mundo completo, un cosmos, en un proceso acumulativo infinito. La novela debe ser ficción, lo que la diferencia de otros géneros narrativos afines como el ensayo o la historia; y habitualmente está escrita en prosa, lo que la separa de los relatos ficticios extensos en forma rimada. No obstante, hay excepciones: *Eugenio Onegin*, de Alejandro Pushkin, se considera una novela, a pesar de que está escrita en verso.

Han sido muy debatidos por la crítica sus orígenes. Carlos García Gual retrae el origen de la novela a la antigüedad, estableciendo una breve tipología de subgéneros, caracterizados por ser todos ellos ficciones narrativas escritas en prosa (justamente la *narratividad* que define a estos relatos es la nota común). Así, García Gual presenta a la **novela de viajes fabulosos** (por ejemplo, *Vida de Alejandro*, del Pseudo-Calístenes, siglo III d. C.), la **novela romántica** (ej., *Dafnis y Cloe*, de Longo, siglo II), la **novela cómica** (ej., *Satiricón* de Petronio, siglo I d. C.), la **novela de reencuentros azarosos** (ej., *Historia de Apolonio, rey de Tiro*, siglo III). Sin embargo, García Berro y Huerta Calvo ponen reparos a la tesis de García Gual dado que los textos que éste presenta persiguen distinta finalidad y sus modalidades son también diferentes¹⁵⁸. Por otra parte, la crítica ha reconocido casi sin discusión que la novela moderna nace en 1605 con la publicación de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, quien en el capítulo 48 de su obra, a través de la figura del Canónigo, sienta algunas ideas básicas en torno al canon de la novela ideal, que pueden resumirse del modo siguiente:

¹⁵⁷ Ver: García Berro y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 184.

¹⁵⁸ Cfr. García Berro y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 179.

1. Un amplio campo para describir:
 - a) Una variedad de sucesos excepcionales,
 - b) Un héroe ejemplar,
 - c) Acontecimientos trágicos y alegres,
 - d) Una variedad de caracteres,
 - e) Una variedad temática que represente distintas ramas del saber,
 - f) Una variedad de cualidades y situaciones humanas ejemplares.
2. Con:
 - a) Un estilo agradable,
 - b) Una invención ingeniosa,
 - c) Verosimilitud.
3. Y con el fin de:
 - a) Alcanzar la perfección estética en una obra en que los distintos matices se presentan unificados,
 - b) Deleitar y enseñar.
4. Ofrece también la posibilidad de incluir:
 - a) Rasgos de los géneros literarios mayores,
 - b) Las mejores cualidades de la poesía y la oratoria¹⁵⁹.

Según su asunto o estilo o modo de transmisión, podemos distinguir -a lo largo de su historia- distintos tipos de novelas; presentamos algunos casos, a saber:

- **Novela de aventuras:** emparentada con el romance griego, la **novela de aventuras** tuvo en el siglo XIX un gran auge -al margen de la novela burguesa o de la novela histórica-. Tomado en cuenta el ámbito en el cual transcurren, podemos hablar de **novelas de aventuras marinas** (*Aventuras de Gordon Pym* de E. A. Poe, *Moby Dick* de Herman Melville, *El lobo de mar* de Jack London, *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson, o *El corsario negro* de Emilio Salgari); de **novelas de lugares exóticos** (*Nostramo* de Joseph Conrad); de **novelas de lugares imaginarios** (*Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, *Viaje al centro de la tierra* de Jules Verne y *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe), o **novelas de la selva** (*El libro de la selva* de Rudyard Kipling).

¹⁵⁹ Este cuadro pertenece a Riley, E. *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid, Taurus, 1962. Citado por García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, pp. 188 y siguiente.

- **Novela epistolar:** derivada posiblemente del *romance sentimental* es una especie que ofrece un contenido sentimental, la mayor parte de las veces. El aprovechamiento narrativo de las epístolas ya aparecía en las *Heroidas*, de Ovidio. El *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura (1548) se considera la primera novela epistolar europea. Tanto el **romance sentimental** como la **novela epistolar** (hermanada con aquél) tienen semejanzas evidentes con la novela lírica moderna, en donde la narración aparece preponderantemente subjetivada.
- **Novela picaresca:** en un ámbito no idealizado y, por tanto, “en la senda de la novela pura, ‘no romancística’ se sitúan las acciones de la novela picaresca, en la que ‘un tipo de pocos escrúpulos cuenta la historia de sus experiencias en el mundo actual, que comprende por lo general una serie de viajes de un lugar a otro y a través de un amplio horizonte social” (por ejemplo, *La vida del Lazarillo de Tormes*).
- **Novela de aprendizaje o educación:** describe la evolución de una vida desde la infancia hasta la madurez. (Por ejemplo, *Tom Jones* de Fielding, *David Copperfield* de Dickens, *Los Buddenbrook* de Thomas Mann. También, entre nosotros, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes).
- **Novela dialogada:** especie que presenta un cruce genérico. En el siglo XX, Galdós y Baroja han escrito novelas dialogadas. Un caso emblemático es el de *La Celestina* de Fernando de Rojas: son muy conocidas las controversias que el estatuto genérico de esta obra ha provocado. Escriben García Berrio y Huerta Calvo: “Pensamos que la discusión sobre el género de *La Celestina* no puede considerarse baladí, pues afecta al significado profundo de la obra, y es en él, y no en meras denominaciones poco objetivas, donde puede empezar a encontrar una solución”¹⁶⁰.
- **Novela lírica:** en este caso el cruce de géneros es entre la lírica y la épica. Obviamente en este tipo de narración el rasgo saliente es la subjetividad. Ricardo Gullón en su estudio *Novela lírica*¹⁶¹, aporta las características más destacadas de esta especie; a saber: intimismo, monólogo interior, confidencia,

¹⁶⁰ García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 197. Hemos transcripto especialmente este pasaje, pues consideramos que tiene honda relación con nuestra tesis, ya que presenta la cuestión del género como capital a la hora de desentrañar el significado profundo de la obra.

¹⁶¹ Gullón, R. *Novela lírica*. Madrid, Cátedra, 1984. Ver el Capítulo I.

eternización de lo momentáneo, desplazamiento de la acción hacia la reflexión, ruptura de la continuidad, de la linealidad temporal (fragmentación), exigencia de un lector activo, acumulación de las experiencias sensoriales, corriente de conciencia, intensidad en la expresión, etc. En su trabajo, Gullón toma en cuenta, entre otras novelas, *Niebla* de Unamuno, *Flor de santidad* de Ramón de Valle-Inclán, *El poder de la mirada* de Gabriel Miró, *El profesor inútil* de Azorín y *Brumosas realidades* de María Luisa Bombal...

- **Novela polifónica:** Mijail Bajtín al estudiar la obra de Dostoievski habla de **novela polifónica** cuando en el espacio de la novela se imbrican voces y mundos diversos, incluso cuando en ella se encuentran géneros distintos¹⁶².

En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtín postula que la obra del gran novelista ruso es polifónica por la pluralidad de voces y conciencias independientes que presenta. Dostoievski trata a sus personajes con libertad; ellos no son esclavos del autor; no son portavoces del escritor. El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo, no aparece sometido al novelista. Un claro ejemplo lo constituye la novela *Los hermanos Karamazov*¹⁶³.

Gargantúa y Pantagruel de Rabelais y *Don Quijote* podrían considerarse también novelas polifónicas. En el siglo XX, un ejemplo indiscutido es el *Ulises* de James Joyce.

La novela irá constituyéndose como un conjunto de estructuras de diversa procedencia. Podemos encontrar en ella, por ejemplo: narración directa; estilización de distintas formas de la tradición oral, epistolarios, diarios íntimos; formas literarias del discurso del autor; escritos morales, filosóficos, digresiones, declaraciones retóricas; discurso de los personajes estilísticamente individualizados, etc.

Una tipología exhaustiva de la novela rebasa los límites de este trabajo. (Los siglos XIX y XX ofrecen pluralidad de subgéneros). Sólo agregaremos, a modo de cierre de esta clasificación, que también se habla de: **novela histórica** (*Waverley* de Walter Scott, *La guerra y la paz* de Tolstoi), **novela realista** (Balzac, Dickens, Galdós),

¹⁶² Ver: Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986; pp.17 y siguientes. "La novela queda definida hoy como una pluralidad o conjunto de estilos (pluriestilismo). Este plurilingüismo o pluriestilismo [...] nos lleva al concepto de polifonismo o novela polifónica, creada -según Bajtín- por Dostoievski, en cuyas obras no sólo se da una estratificación lingüístico-literaria sino que además los personajes aparecen con voz propia". Cfr.: García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 192.

¹⁶³ Siendo el escritor un creyente, expresa con fuerza inusual el ateísmo de Iván Karamazov, por ejemplo.

novela naturalista (Zola, Pardo Bazán), **novela por entregas** (aquí se define en función del medio de transmisión; ejemplo, *Amalia* de José Mármol), **novela policial** (se considera a Edgar Allan Poe el creador de este tipo de texto con su relato magistral *Los crímenes de la calle Morgue*, y a Arthur Conan Doyle como el que ha consolidado esta especie), **novela negra** (la novela del mundo profesional del crimen), **nouveau roman** (forma experimental ensayada en los años cincuenta por Natalie Serrault, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon), **metanovela** (presenta un alto grado de conciencia sobre el propio discurso), etc.

Una consideración aparte merece la **novela corta**¹⁶⁴, juzgada por los críticos como uno de los subgéneros literarios más complicados y más difíciles de especificar. Si bien muestra rasgos muy peculiares, se parece mucho al cuento y, al mismo tiempo, a la novela. En primera instancia, a simple vista, la diferencia entre estas especies es la extensión: el cuento sería la forma más breve, la novela la forma más extensa; la novela corta se ubicaría en medio de las otras dos.

En cuanto a la terminología, ofrecemos el siguiente cuadro comparativo de Enrique Anderson Imbert¹⁶⁵, en donde se ve claramente cómo se designan los textos narrativos, según la lengua de cada país:

	Narración corta de tradición oral	Narración corta de tradición literaria	Narración mediana	Narración larga
Español	Cuento Historia	Cuento Novela corta	Novela	Novela
Inglés	Tale Story	Short story	Short novel	Novel Long story
Francés	Histoire	Conte Nouvelle Récit	Nouvelle Novelette	Roman
Italiano	Storia	Novella	Racconto	Romanzo

¹⁶⁴ Cabe aclarar que en Argentina es muy común referirse a la **novela corta** apelando al término francés **nouvelle**. (En este trabajo, son sinónimos). Algunos autores han demostrado que no es lo mismo utilizar un término u otro. Entre *novella* (italiano) y *nouvelle* (francés) dice Pabst “se abre, a pesar de la aparente sinonimia, una distancia insalvable”. Pabst, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Madrid, Gredos, 1972. Primera edición en alemán, 1967, p. 303. Para mayores detalles ver del mismo Pabst: Capítulo IV, *Francia*: “Un matiz significativo de *nouvelle*”, p. 296 y siguientes.

¹⁶⁵ Anderson Imbert, E. *Teoría y técnica del cuento*. Bs. As. Marymar, 1979, p. 17.

	Fiaba Favola			
Alemán	Märchen Erzählung	Geschichte Kurzgeschichte	Novelle	Roman

Cuadro 4. Esquema comparativo (sobre cómo se designan los textos narrativos, según la lengua de cada país) de Enrique Anderson Imbert

Respecto del origen de la *novela corta*, Walter Pabst -en una extensa obra en la que, entre otras cosas, trata de demostrar que “cada país posee su ‘clima’ novelístico propio y peculiar”¹⁶⁶, y, persiguiendo este propósito, toma en consideración las literaturas románicas (de Italia, España, Portugal y Francia)- señala que

“[...] la pregunta relativa a desde cuándo existe la novela corta en sentido lato apenas si podrá ser respondida en forma satisfactoria. Todos los indicios parecen indicar que la novelística corta de la que poseemos testimonios literarios hubo de ser precedida de otra anterior medieval, no escrita o cuando menos desaparecida, que encerraba ya en sí todas las posibilidades del desarrollo artístico. [...] Sin duda alguna son los ‘exempla’ quienes pueden ofrecer una primera ojeada sobre el campo de la novela corta como ejemplo literario”¹⁶⁷.

Partiendo de esta premisa, cabe aclarar que:

- La tradición de la *novella* (novela corta) es italiana. La inaugura Boccaccio con el *Decamerone* y el *Ninfale d’Ameto*. Le siguen Sacchetti y Piccolomini.
- En el siglo XVI, Mateo Bandello le confiere un nuevo cariz al subgénero, haciéndolo más idealizado; del mismo modo G. Cinthio y Margarita de Navarra.
- A la tradición de la *novella* se adscriben las *Novelas ejemplares* de Cervantes, y las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega.
- Puede decirse que la *novela cortesana* es una especie tardía de la *novella*, tal como fue cultivada por Tirso de Molina y María de Zayas.

Uno de los primeros problemas teóricos que ha planteado la *nouvelle* es su encuadre dentro del sistema de los géneros literarios, ya que no siempre los estudiosos la han localizado en los límites del género épico.

Algunos la han emparentado con:

¹⁶⁶ Pabst, W. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Madrid, Gredos, 1972. Primera edición en alemán, 1967, p. 414.

¹⁶⁷ Pabst, W. *Op. cit.*, p. 19 y 20. Cabe señalar que, en un interesante estudio, Manuel Martínez Arnaldos delimita los límites de la novela corta frente a otros subgéneros similares como *short story*, *novella*, etc., para ello toma como referente el amplio desarrollo de la novela corta en las primeras décadas del siglo XX español. Ver: Martínez Arnaldos, Manuel. “Deslinde teórico de la novela corta”. Revista Monteagudo, Universidad de Murcia, 3ra Época, N° 1, 1996, pp. 47 a 66. Hay versión digital: revistas.um.es/monteagudo/article/view/76881/74371 Consultado el 14-10-2012.

➤ El género lírico: Georg Lukác, entre otros, subraya el hecho de que las formas de la épica menor, por razón de su brevedad y concentración artística, son particularmente aptas para una representación lírica de la realidad humana. Dice Lukác: “El redondeo de esas formas épicas es subjetivo. [...] Esta naturaleza lírica es, aquí, la unidad épica última. [...] La novela corta es la forma artística más pura”¹⁶⁸.

➤ El género dramático: Theodor Storm, por ejemplo, afirma que la novela corta, en razón de su condensación e intensidad, es la hermana del drama, y, al mismo tiempo, la forma más rigurosa de la prosa. Por su parte, Friedrich Schleiermacher afirma que, por poseer un clímax dramático, la novela corta insinúa un apartamiento de lo épico y una aproximación al drama. Asimismo, escribe Miguel Vedda que tanto la novela corta como el drama se orientan “hacia la plasmación de colisiones en las que se condensa lo fundamental de una vida”¹⁶⁹.

Por nuestra parte, no dudamos en ubicar a esta forma dentro del género épico-narrativo por su fuerte vinculación, justamente, con el cuento y la novela, si bien consideramos necesario resaltar que la diferencia de extensión que existe entre la *nouvelle* y la novela “es sólo un símbolo de la diferencia verdadera y profunda”¹⁷⁰, ya que cada forma comprende modos distintos de mirar la realidad.

No estamos de acuerdo, por tanto, con la postura que sustenta que, perdida sus vinculaciones temático-formales respecto de los modelos boccaccianos, la diferencia entre a) la **novela corta** y b) la **novela** y **el cuento** queda definida exclusivamente en función de su longitud. Si bien aceptamos que, a veces, son difusos los límites entre estas especies, creemos que la **novela corta** tiene sus propias características, más allá de la extensión. Veamos las más relevantes:

✓ Busca plasmar **un segmento del mundo** objetivo. El propósito de la **novela corta** no sería presentar la evolución completa de una personalidad, sino un tramo que, a través de un viraje del destino (cierta tensión, una crisis), nos revela más claramente la naturaleza de una vida humana. Expone **una situación**, no un momento -como ocurre en el cuento-, ni una serie de situaciones o la infinita diversidad del mundo -como sucede en la novela.

¹⁶⁸ Citado por Vedda, M. “Elementos formales de la novela corta”. En *Antología de la novela corta alemana*. Buenos Aires, Colihue, 2001, pp. 7 y 8.

¹⁶⁹ Vedda, M. “Elementos formales de la novela corta”. En *Antología de la novela corta alemana*. Buenos Aires, Colihue, 2001, p. 16.

¹⁷⁰ Citado por Vedda, M. “Elementos formales de la novela corta”. En *Antología de la novela corta alemana*. Buenos Aires, Colihue, 2001, p. 9.

- ✓ Su atributo más relevante es la **intensidad**, que se contrapone con la naturaleza predominantemente extensiva de la novela. La novela corta expone sólo lo intenso y esencial. Esta intensidad es un rasgo que la novela corta comparte con el cuento. A menudo, los propios autores vacilan a la hora de ordenar sus propias obras bajo uno u otro rótulo. Sin embargo, hay que considerar que en el cuento se narra un hecho más puntual que en la *nouvelle*, también por eso aquél es más breve.
- ✓ Se presenta como **un círculo cerrado en función de un núcleo**. La novela en cambio podría ser comparada con una línea recta.
- ✓ Marcha con frecuencia hacia un **clímax**, en el que cobran sentido todos los hechos precedentes. Por el contrario, el interés de la novela suele residir sobre todo en el desarrollo de la acción.
- ✓ Revela, por lo general, un **vuelco súbito e inesperado de la acción**; la novela, en cambio, suele ser más gradual y progresiva. Sustenta Wilhelm Schlegel: “La novela corta requiere puntos de viraje decisivos, de modo que las partes principales de la historia se evidencien con claridad”. Y, por su parte, dice Ludwig Tieck: “La presencia de un viraje decisivo en el curso de la acción constituye uno de los atributos de la novela corta”¹⁷¹
- ✓ Coloca la **acción por encima de los personajes**. O, dicho de otro modo, los personajes son importantes sólo en cuanto motivan los acontecimientos. Es decir, lo importante es lo que ocurre; la psicología de los personajes pasa a segundo plano. Johannes Klein señala que la novela corta parte de lo que le sucede al hombre; la novela en cambio parte de lo que el hombre es¹⁷².
- ✓ Por lo general, **la nouvelle transcurre en un mundo real** (a diferencia del cuento maravilloso, por ejemplo); incorpora únicamente acontecimientos que podrían haber tenido lugar en la realidad cotidiana.
- ✓ Presenta lo **novedoso e infrecuente, pero posible**. Cervantes asocia a la novela corta con un “caso portentoso y jamás visto”; Goethe por su parte afirma que el tema de la novela corta es un “acontecimiento inaudito”¹⁷³. La mención de sucesos, personajes y lugares históricos contrapesa la naturaleza inaudita de la historia.

¹⁷¹ Ambos citados por Vedda, M. *Op. cit.*, p. 15.

¹⁷² Citado por Vedda, M. “Elementos formales de la novela corta”. En *Antología de la novela corta alemana*. Buenos Aires, Colihue, 2001, p. 10.

¹⁷³ Ambos autores citados por Vedda. *Op. cit.*, p. 13.

- ✓ **Sus personajes** (desprovistos -como se ha dicho- de matices psicológicos) **representan por antonomasia la especie o clase social a la que pertenecen**. El personaje es, así, el representante ideal, ejemplar, de su especie. Florence Goyet denomina *caracterización paroxística* a este modo de perfilar el personaje. En los personajes de la *nouvelle* cada cualidad, cada sentimiento es llevado a su paroxismo, a su máximo de intensidad: “el personaje es así el representante ideal, ejemplar de su especie”¹⁷⁴.
- ✓ La lectura de la *nouvelle* presenta también una **unidad de efecto o de impresión** (sobre el receptor), en cuanto a que esa lectura puede realizarse “en un respiro” -según escribe Charles Baudelaire-, dejando en el espíritu “un recuerdo más poderoso que una lectura entrecortada”. Y agrega luego: “La unidad de impresión, la *totalidad* del efecto es una ventaja inmensa, que puede dar a este género de composición una superioridad enteramente particular; a tal punto que una novela corta demasiado breve es preferible antes que una novela corta demasiado extensa”¹⁷⁵.
- ✓ Requiere que el **final** sea el momento más **decisivo** y el más **esencial**. Según Florence Goyet, la súbita puesta en causa de toda una vida es una temática común a un amplio número de *nouvelles*. “En este tipo de novelas cortas, escribe Goyet, el héroe es golpeado por un suceso aparentemente banal, pero que va a transformar toda su concepción del mundo”¹⁷⁶.
- ✓ Presenta muchas veces **visiones de mundo antitéticas** y **personajes antagónicos**. Esos “polos magnéticos” en un cierto punto se tocan, obteniéndose así “aquella famosa culminación por la cual se ha intentado definir el género, y que no es más que aquel momento en que los extremos contrarios son puestos en contacto”¹⁷⁷.
- ✓ Se establece “una distancia entre la índole extraordinaria del relato y las condiciones comúnmente prosaicas en que éste es narrado”¹⁷⁸.
- ✓ Hay una **búsqueda de un efecto directo** o mediato sobre el lector.
- ✓ Aparecen en la narración **objetos dotados de un valor simbólico**. “La narración breve se empeña en conceder importancia a objetos a menudo desprovistos de utilidad

¹⁷⁴ Goyet, F. *La nouvelle (1870-1925)*. París, PUF, 1993, p. 80, citada por Vedda, M. *Op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁵ Ver: Vedda, M. *Op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁶ Citado por Vedda, M. *Op. cit.*, p. 16.

¹⁷⁷ Citado por Vedda, M. *Op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁸ Vedda, Miguel. *Op. cit.*, p. 19.

económica, pero dotados de una significación estética, mítico-religiosa o afectiva que los vuelve insustituibles y les otorga un valor cualitativo inestimable”¹⁷⁹.

✓ Es capaz de **plasmear y, al mismo tiempo, de enjuiciar “un mundo en profunda crisis”**. Esto es lo que le concede a la novela corta “su peculiar significación histórica y lo que, tal vez, le otorga su significación específica frente a las restantes formas literarias”¹⁸⁰.

El interés por la **novela corta** se ha incrementado en los últimos años. No sólo se busca diferenciar la novela corta de otros subgéneros con los cuales esta forma está emparentada (cuento, novela), sino que se busca clarificar si es lo mismo hablar de novela corta o *nouvelle*¹⁸¹.

Al mismo tiempo, los estudiosos se afanan en deslindar la impronta que la novela corta ha tenido en diferentes países; así, hay estudios sobre la novela corta en España, Francia, Italia y Alemania¹⁸², y no es raro constatar que, muchas veces, se toman como límites de un estudio períodos determinados (siglo XIX, XX, etc.). El sesgo de las últimas publicaciones es básicamente sociológico: se estudia a la novela corta como emergente de un marco social determinado.

Resumimos lo expuesto sobre el género épico-narrativo en el siguiente esquema¹⁸³:

¹⁷⁹ Vedda, M. *Op. cit.*, p. 23.

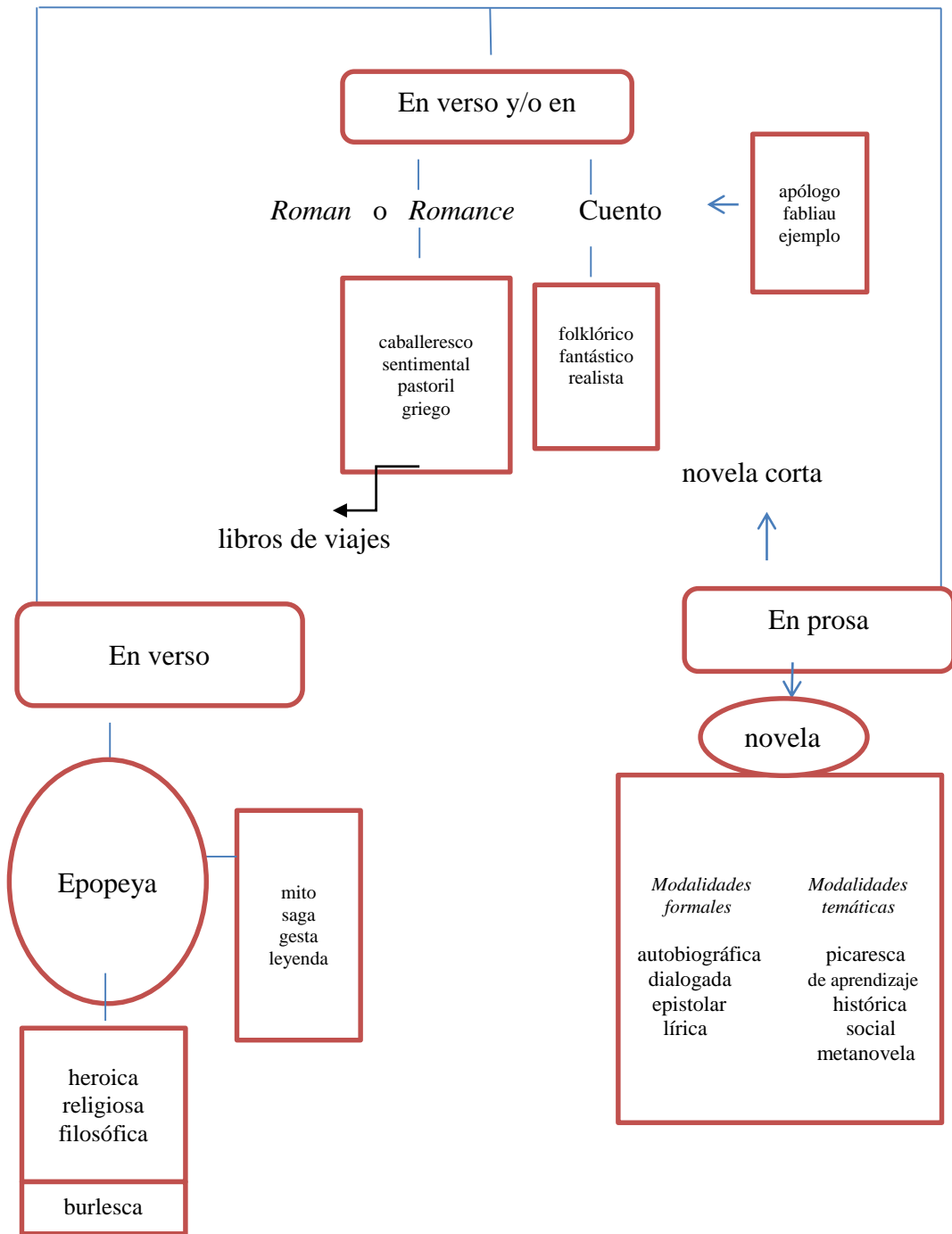
¹⁸⁰ Vedda, M. *Op. cit.*, p. 24.

¹⁸¹ Dice Pabst: “Ya la palabra misma de *nouvelle* despierta en los franceses otras ideas y asociaciones que el término de *novella* en los italianos o el de *novela* entre los españoles. *Op. cit.*, p. 414.

¹⁸² Ver: Pabst, W. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Madrid, Gredos, 1972. Primera edición en alemán, 1967; Vedda, Miguel. “Elementos formales de la novela corta”. En *Antología de la novela corta alemana*. Buenos Aires, Colihue, 2001; entre otros.

¹⁸³ Tomado -en líneas generales- de García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 171.

Género épico-narrativo



Cuadro 5 - Esquema del género épico-narrativo

2.3.3. Género teatral

El teatro -contrariamente a lo que ocurre como hemos visto con la épica- presenta gran nitidez a la hora de ser clasificado. Los subgéneros más importantes son *tragedia* y *comedia*, a los que se suma después el *drama*. El teatro tuvo su origen, según sustenta Hegel, “en la necesidad que tenemos de contemplar las acciones y relaciones de la vida humana representadas ante nuestros ojos por personajes que expresan esta acción por su discurso”¹⁸⁴. Caracterizaremos rápidamente las formas primordiales:

- I. La **tragedia**: obra que representa una acción humana funesta, que a menudo termina con una muerte. Según Aristóteles, la tragedia es la imitación de una acción elevada y completa, de cierta magnitud, “efectuada por los personajes en acción y no por medio de un relato, y que suscitando compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales emociones”¹⁸⁵. La tragedia nace a partir del **ditirambo**: himno o canto que se entonaba en las fiestas dedicadas a Dionisios, en que alternaban un solista y un coro.
- II. La **comedia**: Aristóteles define a la comedia como “imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina”. Surge también de rituales festivos, con la presencia de coros burlescos. El número de modalidades de la comedia es enorme; podemos hablar de comedia baja y comedia alta, comedia de ballet, comedia burguesa, comedia de caracteres, comedia de costumbres, comedia heroica, comedia de intriga, comedia musical, comedia policíaca, comedia pastoral, comedia satírica, comedia sentimental, comedia de situaciones...
- III. La **farsa**: encontramos farsas en la época griega y latina, pero sólo se constituye en género en el curso de la Edad Media. En los misterios medievales se intercalaban momentos de esparcimiento y risa: la farsa era de este modo lo que condimentaba y completaba la comida cultural y sería de la alta literatura. Se define siempre a la farsa como una forma primitiva y grosera que no podría elevarse al nivel de la comedia. En cuanto a esa

¹⁸⁴ Citado por García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 199.

¹⁸⁵ Aristóteles. *Poética*. Traducción y notas de Eilhard Schlesinger; nota preliminar de José María Estrada. Buenos Aires, Losada, 2003.

tosquedad, nunca se sabe si atañe a los procedimientos excesivamente visibles e infantiles de lo cómico o a la temática escatológica.

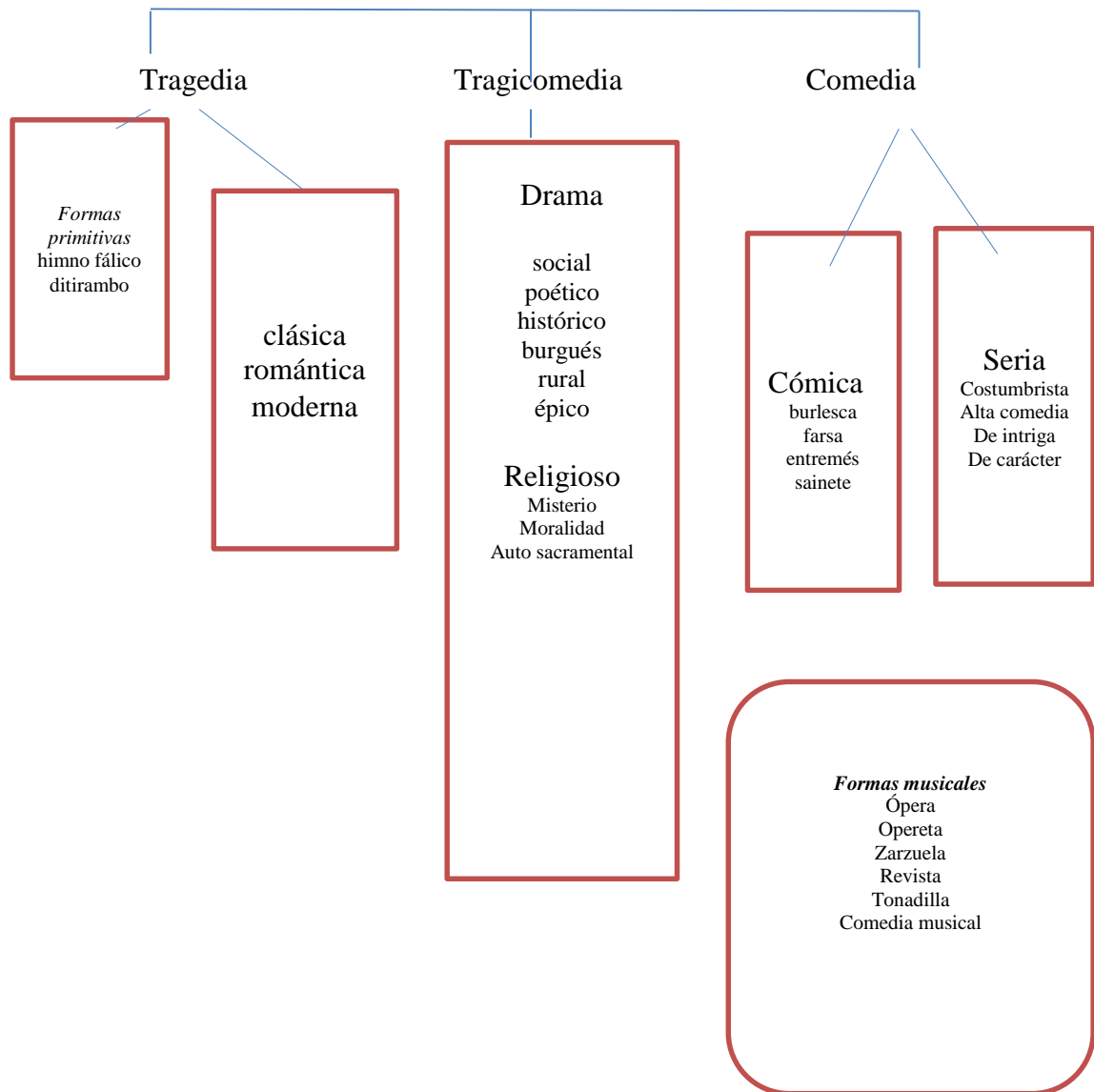
- IV. El sainete:** es una obra corta cómica o burlesca del teatro español clásico. Sirve de intermedio (**entremés**) en los entreactos de las grandes obras, presenta personajes populares muy tipificados, como en la *Commedia dell'Arte*. Escritos en el siglo XVII y XVIII, en particular por Quiñones de Benavente y sobre todo por Ramón de la Cruz, permanece en boga hasta fines del siglo XIX. En la actualidad, se emplea el término para toda obra corta sin pretensiones, representada por aficionados o artistas de variedades.
- V. La tragicomedia:** combina asuntos cómicos y serios. El término (tragicomoedia) es empleado por primera vez por Plauto en el prólogo a *Anfitrión*. En la historia teatral, la tragicomedia se define por los tres criterios de lo tragicómico: personajes, acción y estilo¹⁸⁶.
- VI. El drama:** designa una forma que tiene, como la tragedia, un conflicto efectivo y doloroso, ambientado sin embargo en el mundo de la realidad, con personajes menos grandiosos que los héroes trágicos y más cercanos a la humanidad corriente. Patrice Pavis señala el lugar intermedio del drama, entre la tragedia y la comedia -sin llegar a ser tragicomedia-, con tendencia a tratar argumentos de carácter burgués y sentimental¹⁸⁷. Puede decirse que el drama cumple, respecto de la tragedia, similar papel al de la novela en relación con la epopeya.
- VII. El monólogo:** discurso que un personaje, normalmente solo sobre el escenario, pronuncia para sí mismo a modo de pensamiento o reflexión, aunque en realidad el receptor último es el público. Suele tener un carácter lírico y reflexivo y una extensión considerable. Entre los monólogos más famosos de la literatura encontramos el que pronuncia Segismundo en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca y el que expresa Hamlet en el acto V de la tragedia homónima de William Shakespeare.

Lo expuesto se puede resumir con el siguiente esquema:

¹⁸⁶ Cfr.: Pavis, P. *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós, 1980, p. 522.

¹⁸⁷ Ver: Pavis, P. *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós, 1980, p. 149.

Género teatral



Cuadro 6 - Esquema del género teatral

2.3.4. Género didáctico-ensayístico

En este apartado se incluyen ciertas formas excluidas tradicionalmente del ámbito de las Poéticas, por tratar de materia doctrinal y no ficcional. La lengua sirve en ellas para la comunicación del pensamiento en sus diversas facetas (filosófica, religiosa, científica); el propósito estético queda subordinado a los fines ideológicos, pero nunca está ausente. El ensayo -forma principal de este género- testimonia claramente cómo en determinadas épocas adquiere un cariz en extremo estetizante, hasta el punto en que los límites entre lo didáctico y lo ficcional se diluyen. Hemos subdividido a las formas didáctico-ensayísticas en tres grandes grupos, según su determinación formal-expresiva:

- De expresión subjetiva (lírica), en donde en las formas prima la primera persona; por tanto toda la exposición de la materia se hace en función de un yo (por ejemplo, la autobiografía);
- De expresión objetiva (épica), en donde ocupa lugar primordial la tercera persona y lo narrativo (por ejemplo, el ensayo);
- De expresión subjetivo-objetiva (dramática), en donde desaparece la tercera persona y se deja vía libre a otros personajes (por ejemplo, el diálogo).

De más está decir que muchas veces los límites entre una y otra forma son difusos.

Caracterizamos, a continuación, las especies primordiales del género didáctico-ensayístico:

- I. El **diálogo**: tiene, a lo largo de la historia, dos épocas de florecimiento: la Antigüedad y el Renacimiento. En la época antigua, el **diálogo** básico fue el socrático al que dio forma escrita Platón. En estos diálogos se introducen ciertos elementos de ficcionalidad al servicio del planteo filosófico.
- II. La **sátira melipea**: Luciano de Samósata convierte al diálogo platónico en la llamada sátira melipea; en ella -sin dejar de lado el propósito filosófico-, se aumenta el elemento humorístico, hay gran libertad de invención narrativa, se crean situaciones excepcionales (personajes reales que charlan con dioses o animales), etc.
- III. El **ensayo**: especie de temática variada, en donde en general el autor mantiene una posición subjetiva; se trata de una prosa literaria sin estructura prefijada, que admite la exposición y argumentación lógica, en un estilo sin intención de exhaustividad. El propósito del ensayo es comunicativo y didáctico, y al igual que las composiciones estrictamente ficcionales, “hinca sus raíces en la tradición oral, constituida por el acervo de proverbios, axiomas, máximas, aforismos”¹⁸⁸. Se reconoce a Michel de Montaigne como el fundador del género con sus célebres *Essais* (1580).
- IV. El **apotegma**: es una sentencia breve y graciosa en la que subyace un contenido moral aleccionador.
- V. La **greguería**: a mitad camino entre lo ensayístico y lo lírico, la **greguería** es un invento de Ramón Gómez de la Serna, quien definió a esta forma breve, a partir de la ecuación: metáfora + humor = **greguería**.

¹⁸⁸ García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 225.

VI. El **tratado**: “El carácter de ficcionalidad que los géneros didácticos alcanzaron en el Renacimiento, hasta el punto de borrar los límites entre ambas modalidades, preside ya el tratado medieval. Más que como género histórico o teórico, cabría hablar de él como una denominación muy flexible y general, susceptible de ser aplicada a obras en prosa de ficción o a obras de tipo científico y didáctico. En el primer caso se encuentran textos como el *Tratado de los amores de Arnalte y Lucenda*, de Diego de San Pedro, o cualquier otra muestra de la ficción sentimental, encubierta bajo una envoltura didáctico-moralizante”¹⁸⁹.

VII. La **glosa**: próxima al tratado, la **glosa doctrinal** sirvió en el siglo XVI para el encauzamiento de la materia mística, como lo ha hecho san Juan de la Cruz. En la disposición de esta especie, el verso representa el momento intuitivo y los comentarios en prosa, lo conceptual. Hoy, la **glosa** supone un comentario a temas de la actualidad sociocultural.

VIII. La **miscelánea**: especie de estructura multiforme, con su parte de novela, de ensayo y de apotegma (*Silva de varia lección* de Pero Mexía, 1540; *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada).

IX. La **biografía**: se entiende por biografía a la historia de la vida de una persona, generalmente narrada desde el nacimiento hasta su muerte. En la biografía de un individuo se consigna todo cuanto de significativo le haya acontecido. Suele adoptar la forma de un discurso fuertemente narrativo y en tercera persona. En su forma más completa, sobre todo si se trata de un personaje del pasado, explica también sus actos en relación al contexto social, cultural y político de la época, intentando reconstruir documentalmente su pensamiento y figura.

La biografía, en sus comienzos, ya desde las *Vidas Paralelas* de Plutarco respondía a un propósito edificante y moralizador, por más que haya excepciones como las de Suetonio y sus *Vidas de los doce césares*; esta orientación ética y educativa siguió dominando durante la Edad Media, en la que se compusieron sobre todo *hagiografías* o vidas de santos; la más famosa colección de estas fue *La leyenda áurea* de Jacopo della Voragine.

¹⁸⁹ García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 224.

A partir del siglo XIX, se ha acrecentado el ansia de documentación sobre el personaje (búsqueda de manuscritos, diarios, correspondencia, etc.) como elementos básicos de la narración biográfica, así como el afán de situar al biografiado en su auténtico medio histórico-social.

Existen biografías de fuerte sesgo literario, como las de Chesterton sobre importantes figuras del catolicismo o las de Stefan Zweig, Emil Ludwig y André Maurois.

X. La **autobiografía**: es la biografía que el autor hace de sí mismo; por lo general, se escriben en primera persona¹⁹⁰. A este género pertenecen las *Confesiones* de San Agustín de Hipona o el *Diario íntimo* de Unamuno. La autobiografía se aleja de la **memoria** en cuanto a que en ésta es prioritaria la exposición de la realidad exterior y de los otros, por más que se haga en función del yo-narrador; y del **diario**, porque este es una minuciosa constatación de hechos cotidianos. Dentro del género autobiográfico pueden considerarse también los **epistolarios** o colecciones de cartas escritas por un autor, que a veces pueden incluir también las que recibió. El relato de la vida de los santos se denomina **hagiografía**, cuando narra la vida de varios santos (como es el caso del *Flos sanctorum*).

XI. El **relato o libro de viajes**: Sofía M. Carrizo Rueda define el **relato de viajes** afirmando que “se trata de un discurso narrativo-descriptivo en el que predomina la función descriptiva como consecuencia del objeto final, que es la presentación del relato como un espectáculo imaginario, más importante que su desarrollo y su desenlace. Este espectáculo abarca desde informaciones de diversos tipos, hasta las mismas acciones de los personajes. Debido a su inescindible estructura literario-documental, la configuración del material se organiza alrededor de núcleos de clímax que en última instancia, responden a un principio de selección y jerarquización situado en el contexto histórico y que responde a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen”¹⁹¹.

¹⁹⁰ El famoso escritor norteamericano Paul Auster en *Diario de invierno* habla de sí mismo utilizando la tercera persona.

¹⁹¹ Carrizo Rueda, S. M. *Poética del relato de viajes*. Kassel, Edition Reichenberger, 1997, p. 28.

XII. El **discurso**: se registran aquí especies relacionadas con la expresión oratoria. El **discurso**, por lo general político, sería la forma básica de este grupo, si bien luego es aplicable a textos de otro contenido, sea filosófico, social o literario. Dentro del mismo ámbito, pero con especial incidencia en la temática religiosa-moral, está el **sermón**.

Ofrecemos a continuación un esquema que intenta ordenar lo expuesto¹⁹²:

Género didáctico ensayístico				
De expresión dramática		De expresión objetiva		De expresión subjetiva
Diálogo		Ensayo	Artículo	Autobiografía
Platónico lucianesco		Tratado Glosa		
Sátira Menipea	Pensamiento fragmentario	Miscelánea		
	Apotegma Refrán Máxima Aforismo	Historia Biografía Relato de viajes		
		Discusión Sermón		
		Formas oratorias		Confesión Diario Memorias

Cuadro 7 - Esquema del género didáctico-ensayístico

2.4. Especies del folklore

Luego de haber considerado los distintos géneros literarios y las clases de texto que éstos abarcan, creemos fundamental señalar que uno de los problemas que plantea una moderna tipología de los géneros literarios es la consideración de todas aquellas especies procedentes del folklore; esas formas primarias que, a su vez, sirvieron de modelo para las formas secundarias, los géneros artísticos, que aparecen en la literatura escrita¹⁹³.

¹⁹² El cuadro -con leves modificaciones- está tomado de García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 219.

¹⁹³ Cfr.: Ben-Amos, D. *Catégories analytiques et genres populaires, Poétique*, 1974, mencionado por: García Berrio y Huerta Calvo. *Op. cit.*, p. 150.

Si se deseara elaborar una tipología de este tipo, deberíamos enfrentarnos, entre otras dificultades, con su carácter casi inabarcable, ya que -en principio- habría que considerar cómo se han dado los procesos en los distintos países y/o regiones. Este intento, a su vez, obviamente, rebasaría los límites considerados en este trabajo. Nos detendremos, por tanto, en este punto, en nuestro caso particular.

En la Argentina, y específicamente en la zona de la pampa, diferentes estudios han dejado en claro que lo que los eruditos llamaron *poesía payadoresca* -absolutamente irrecuperable- “no fue otra cosa que parte del folklore poético de los gauchos, de todos los miembros de la sociedad rural rioplatense en la que, hasta mediados del siglo XIX aproximadamente, se dio en forma completa el original patrimonio cultural del jinete ganadero”¹⁹⁴.

Quien llevaba adelante esta tradición oral era, específicamente, el cantor, tan bien descrito por Domingo Faustino Sarmiento en su *Facundo*: “El gaucho cantor es el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media, que se mueve en la misma escena, entre las luchas de las ciudades y del feudalismo de los campos, entre la vida que se va y la vida que se acerca. El cantor anda de pago en pago, ‘de tapera en galpón’, cantando sus héroes de la pampa perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en un malón reciente, la derrota y la muerte del valiente Rauch, la catástrofe de Facundo Quiroga y la suerte que cupo a Santos Pérez. [...]”

“El cantor no tiene residencia fija; su morada está donde la noche lo sorprende, su fortuna en sus versos y en su voz; dondequiera que el cielito enreda sus parejas sin tasa; dondequiera que se apure una copa de vino, el cantor tiene su lugar preferente, su parte escogida en el festín”¹⁹⁵.

Es necesario tener en cuenta, como acertadamente aclara Olga Fernández Latour de Botas, que, cuando el cantor era bueno y “la ocasión se presentaba de encontrarse con otro que también lo fuera, entendía como deber el *payar*, es decir, improvisar, sobre formas poéticas y musicales conocidas (especialmente por cifra y media cifra o posteriormente por milonga, según se documenta en la obra de Ventura Lynch de 1883, para la campaña rioplatense), cantando de contrapunto. En ese momento, y sólo entonces, actuaba como payador”¹⁹⁶. Y poco más adelante:

¹⁹⁴ Fernández Latour de Botas, O. *Prehistoria de Martín Fierro*. Buenos Aires, Platero, 1977, p. 80.

¹⁹⁵ Sarmiento, Domingo F. *Facundo*. Stockcero, 2003. Capítulo I.

¹⁹⁶ Fernández Latour de Botas, O. *Prehistoria de Martín Fierro*. Buenos Aires, Platero, 1977, p. 83.

“[...] Es importante no olvidar que el que en ocasiones puede ser payador es ante todo y siempre un *cantor*. Cantor es la voz general que nombra cabal y conjuntamente al improvisador y al intérprete del repertorio tradicional, la registrada por Sarmiento y por fin la preferida por Hernández quien (cosa que creemos haber señalado nosotros antes que otro crítico, en un trabajo aparecido en 1972) sólo una vez en todo el poema usa la palabra payamos (XXX, v. 4451, de la Vuelta) y nunca, para el cantor, la denominación de payador, tan zarandeada y parcial, aunque no impropia en a ocasión precisa”¹⁹⁷.

Ese gaucho cantor lleva, a lo largo del siglo XIX, un repertorio de versos que incluye coplas y también versos de circunstancias. Según señala Olga Fernández Latour de Botas, en la prehistoria del *Martín Fierro* de José Hernández esas expresiones eran “composiciones poliestróficas, de género lírico, frecuentemente glosas. Al repertorio se agregaba, con importancia relevante, otro tipo de composiciones: las de género narrativo, derivados criollos del romance español”¹⁹⁸.

Deseamos a su vez resaltar aquí que Fernández Latour de Botas en el apartado 4.2. de su obra *Prehistoria de Martín Fierro*, al presentar las narraciones en verso, que nos ha legado la tradición oral, menciona específicamente los *argumentos* (o *corridos*) criollos. A estas composiciones -deudoras de los romances- las clasifica temáticamente en tres grandes grupos: a) Noticieros; b) Imaginativos; c) Sagrados¹⁹⁹. Sobre este punto, volveremos más adelante y con mayor precisión, ya que consideramos fundamental el aporte de Fernández Latour de Botas en relación al género del *Martín Fierro*.

Por su importancia, cabe señalar aquí el ensayo de Bruno C. Jacovella, “Las especies literarias en verso”²⁰⁰. Jacovella señala en esas páginas que la poesía es una de las expresiones mejor conocidas en nuestro folklore. Esta poesía se ha difundido sobre todo a través del canto; constituyen una excepción los refranes, las adivinanzas, ciertas coplas (‘relaciones’) intencionadas en bailes, algunas rimas infantiles y -quizás- las extensas piezas de tipo histórico o novelesco, que aún no se sabe con certeza si se cantaban o no²⁰¹.

¹⁹⁷ Fernández Latour de Botas, O. *Prehistoria de Martín Fierro*. Buenos Aires, Platero, 1977, p. 84.

¹⁹⁸ Fernández Latour de Botas, O. *Prehistoria de Martín Fierro*. Buenos Aires, Platero, 1977, p. 81. Para conocer en detalle el repertorio lírico y narrativo, y sus distintos temas, véase el capítulo 4 de *Prehistoria de Martín Fierro*.

¹⁹⁹ Ver: *Op. cit.*, pp. 112 a 114.

²⁰⁰ Jacovella, B. C. “Las especies literarias en verso”. En: VV. AA. *Folklore argentino*. Buenos Aires, Nova, 1959.

²⁰¹ Escribe Olga Fernández Latour: “En cuanto a las especies literarias en verso, la lírica pura –según la conceptualización de Carlos Vega (1964)– comprende manifestaciones del canto que cumplen su función en sí mismas, al ser ejecutadas. Sus formas estróficas son generalmente la cuarteta, la quintilla (sólo en Cuyo y área de influencia) y la décima. La cuarteta se utiliza para cantar coplas (por lo común cuartetos 8 *abcb*) que, con interpolaciones de estribillos y motes, o sin ellas, se expresan en las formas Vidalita (de forma única 6 *abcb* con estribillo «Vidalitá»), Baguala (tritónica, con acompañamiento de caja), Vidalita riojana o montañesa (heptatónica o pentatónica) y vidala (generalmente heptatónica, con acompañamiento

Juan Alfonso Carrizo fue uno de los grandes investigadores que ha puesto a salvo versos que sobrevivían en el recuerdo. Durante años, Carrizo recorrió el norte argentino, recopilando infinidad de piezas.

En la poesía folklórica²⁰² encontramos:

- ✓ autores anónimos;
- ✓ temas marcadamente ‘humanistas’ (es decir, con aspiración a tratar tópicos pertenecientes a niveles superiores);
- ✓ lenguaje preponderantemente escueto -con regionalismos y modalidades fonéticas rurales-,
- ✓ versificación de arte menor (las combinaciones usuales son el romance asonante monorrímo, la cuarteta estrófica con rima consonante o al menos asonante -8 abcb-, las coplas, la quintilla, la décima).

Por su parte, Susana Chertudi, en un clarificador trabajo, que prolonga el del maestro Jacovella²⁰³, se detiene en las narraciones folklóricas en prosa; a saber:

- ✓ los cuentos (maravillosos, religiosos, animistas, humanos, animalísticos, encadenados),
- ✓ las leyendas (explicativas, religiosas, sobre sucesos naturales, sobre sucesos históricos) ,
- ✓ los casos o sucesos y
- ✓ las tradiciones.

Hemos deslindado, de este modo, los diferentes tipos de texto (géneros discursivos), orales y escritos, que -dentro del ámbito discursivo literario- circulan (o pueden circular) en nuestra sociedad. En el caso de los géneros discursivos orales, hemos hecho hincapié en los típicamente rioplatenses.

En el próximo capítulo, desarrollaremos la teoría respecto de las distintas ciencias del lenguaje, con especial atención al modelo lingüístico textual.

de guitarra). (...) La décima es la estrofa glosadora por excelencia". Ver: Fernández Latour de Botas, O. "Costumbres y tradiciones populares en la Argentina y en el Uruguay". *Op. Cit.*

²⁰² Según Bruno Jacovella, poesía folklórica “en lenguas aborígenes no existe sino secundariamente”. *Op. Cit.*, p. 107. Cabe aclarar, por otra parte, que junto a la poesía tradicional, coexiste una poesía efímera, oral, improvisada: la *payadoresca*, sobre la cual nos detenemos en otra parte de este trabajo.

²⁰³ Chertudi, S. “Las especies literarias en prosa”. En: VV. AA. *Folklore argentino*. Buenos Aires, Nova, 1959.

Capítulo III

Las ciencias del lenguaje

3.1. Introducción

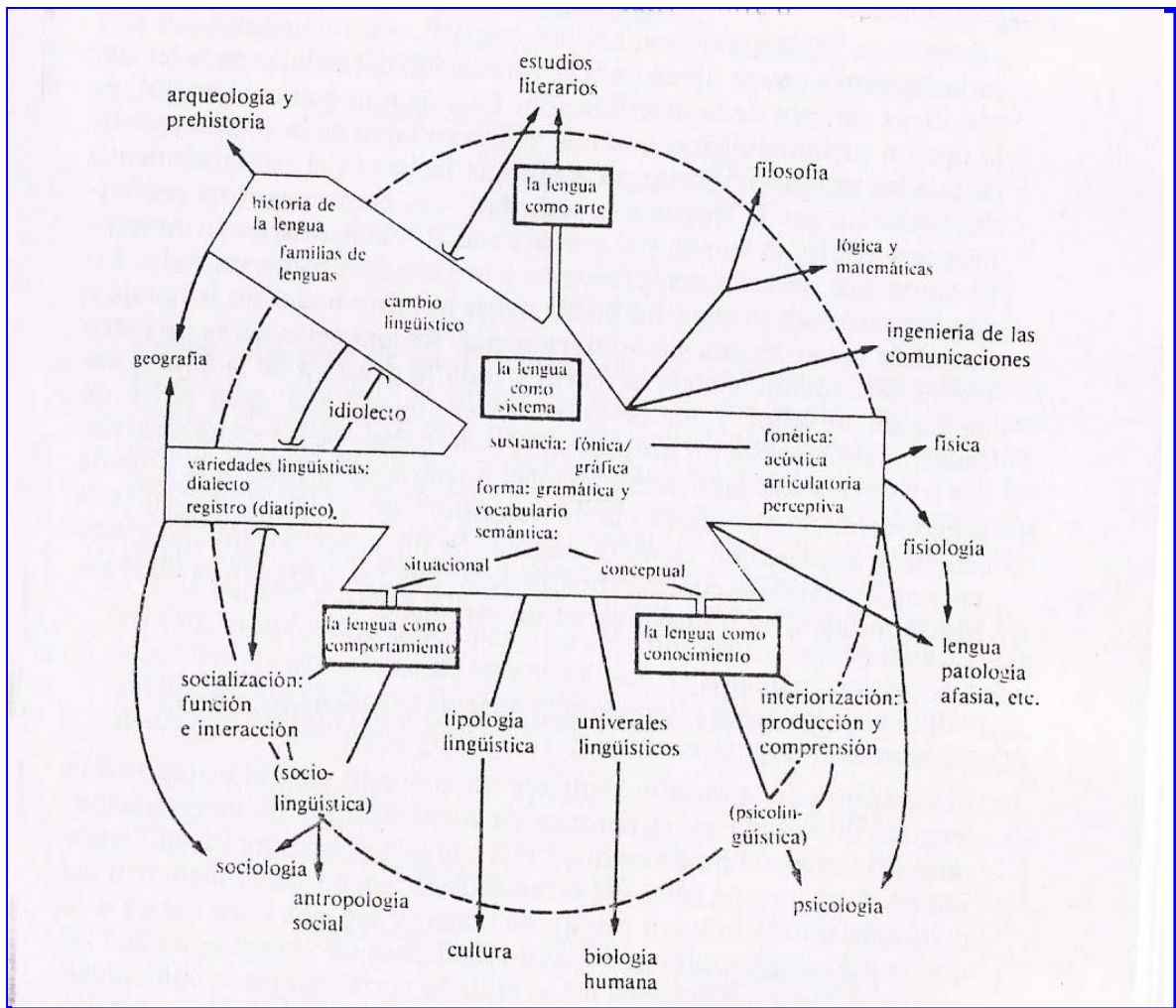
Dado que el presente trabajo tiene como objetivo primordial determinar cuál es el género discursivo del *Martín Fierro*, consideramos adecuado someter la obra a un análisis a partir de las ciencias del lenguaje (sobre todo desde la lingüística textual, sin desechar otras disciplinas complementarias) a fin de extraer conclusiones.

La lingüística es la ciencia del lenguaje; o, dicho de otro modo, es el estudio científico del lenguaje humano²⁰⁴. Su objeto es la lengua considerada en sí misma y por sí misma. Según palabras de Marta Marín, es el "estudio científico del lenguaje que implica una observación sistematizada y verificable de los hechos lingüísticos y la construcción de una teoría general sobre la naturaleza del lenguaje"²⁰⁵. Asumir la complejidad del fenómeno lingüístico, psicológico, cultural, sociológico que es el lenguaje e intentar trabajar sobre él lleva naturalmente a la investigación interdisciplinaria.

M. A. K. Halliday ha representado la naturaleza de los estudios lingüísticos y su relación con otros campos de estudio de la siguiente manera:

²⁰⁴ Cardona, Giorgio R. *Diccionario de lingüística*. Barcelona, Ariel, 1991, p. 172.

²⁰⁵ Marín, Marta. *Conceptos claves*. Buenos Aires, Aique, 1992, p. 116.



Cuadro 8 - Naturaleza de los estudios lingüísticos y su relación con otros campos de estudio²⁰⁶

En el cuadro se evidencia cómo la lengua es el objeto de varias disciplinas.

Por otro lado, "el objeto mismo de la lingüística –según Beatriz Lavandera- ha sido definido de modo que corresponde al campo de las humanidades o al de las ciencias. Por ejemplo, Chomsky sostiene que el lenguaje que el lenguaje en sí no puede ser el objeto de estudio de ninguna ciencia, pues es un objeto derivativo, que hay que dividirlo en componentes que interactúan. Propone estudiar sólo aquel componente que puede ser presentado como una actividad computacional y que puede ser objeto de una formalización de tipo lógico matemático. Lo que sí admite es que en el uso del lenguaje ese componente computacional interactúa con otros. Frente a la posición chomskyana, aquellos lingüistas que consideran dentro de su objeto de estudio componentes que

²⁰⁶ Halliday, M. A. K. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México, F. C. E., 1982, p. 21.

interactúan con el componente computacional extienden las tareas de la lingüística hacia disciplinas preocupadas por aspectos sociales y culturales del hombre.

Para caracterizar estas dos posiciones se habla de una 'lingüística dura' y una 'lingüística blanda'. Los términos vienen del inglés: *hard linguistics* y *soft linguistics*. Se considera que la *hard linguistics* es científica y la *soft linguistics* comparte las características de las humanidades y tiene que defender junto a ellas la legitimidad de su estudio"²⁰⁷.

Por ende, la lingüística abarca disciplinas como la lingüística histórica, la semántica, la gramática y la fonética, además de ocuparse, entre otros campos, de la literatura, la sociolingüística, la psicolingüística, etc.

Históricamente, la palabra francesa “linguistique”, como sustantivo, ya estaba en uso hacia mediados del siglo XIX. El término inglés “linguistic” aparece por primera vez en los escritos del sabio William Whewell, quien la definió como la ciencia del lenguaje. Más tarde, se convirtió en “linguistics” por obra de los estudiosos norteamericanos Noah Webster y Dwight Whitney. En cambio “linguist” (lingüista), ya había sido usado por William Shakespeare, en *Dos hidalgos de Verona* (1591), para designar alguien muy versado en el uso del lenguaje. Hacia 1650, John Wilkins le dio el sentido de ‘estudioso del lenguaje’. Antes de que se generalizara el término “lingüista”, tales estudiosos eran llamados filólogos y hasta principios del siglo XX ambos términos se usaban indistintamente.

Cabe señalarse, por otra parte, que ya en la obra de Aristóteles se plantea la relación entre lógica y lenguaje, y las categorías que el filósofo estableció marcan el comienzo de lo que a la larga sería la lingüística. El debate sobre si el lenguaje es natural o convencional (¿al árbol lo llamamos árbol porque no puede tener otro nombre o porque así lo decidimos?) ya aparece planteado en el *Cratilo* de Platón. Este mismo planteo es el que inicia las enseñanzas de Ferdinand de Saussure (1857-1913), a quien se considera el padre de la lingüística moderna.

Fue Saussure quien, en el célebre *Curso de Lingüística General*²⁰⁸ (publicado por sus alumnos) vinculó la lingüística con un estudio más general de los signos (se entiende como signo todo lo que habla de algo distinto de sí mismo) e identificó las

²⁰⁷ Lavandera, B. R. *Curso de lingüística para el análisis del discurso*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1990, p. 12.

²⁰⁸ Saussure, F. de. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Losada, 1967.

características de la lengua como entidades mentales. Entre sus grandes logros figura el haber subrayado la creatividad del lenguaje y el haber establecido una terminología que favorecía la definición precisa de los términos. De este modo dio un paso decisivo frente al examen crítico de sus antecesores del siglo XIX e incorporó la lingüística al siglo XX.

Las características más conocidas de su obra son las parejas de términos contrastantes que utilizó para organizar su enfoque; a saber:

* lengua / habla (*langue y parole*, en el original francés): desde este punto de vista se entiende por “lengua” a todo aquello que podemos hacer con el lenguaje (es el sistema en toda su potencialidad) y “habla” a lo que de hecho hacemos al hablar.

* *significante / significado* (“*signifié*” y “*signifiant*”): para Saussure en el signo lingüístico lo fundamental es la unión del significado (contenido semántico) con el significante (imagen acústica). El signo, por lo tanto, une no una cosa y un nombre, sino un concepto y la representación que del sonido nos da el testimonio de nuestros sentidos. El signo lingüístico, entendido así, es una entidad psíquica de dos caras.

* *sincronismo / diacronismo*. Hay dos formas de analizar el lenguaje: en un momento cualquiera o en su evolución, es decir a través del tiempo.

* *arbitrariedad / motivación del signo*. La conexión establecida entre las dos partes del signo es arbitraria, es decir, aleatoria, determinada por lo que se elija. La lengua puede hacer cualquier conexión que desee. La prueba de esta arbitrariedad es que al aparecer distintas lenguas, desarrollaron diferentes signos, diferentes vínculos entre significados y significantes. Pero aun cuando el signo es arbitrario en lo tocante a la conexión entre sus partes no lo es para los que usan la lengua; si lo fuese, se podría proponer cualquier signo que al antojo y la comunicación desaparecería.

* *forma / sustancia*. El vínculo entre el sonido y el pensamiento en el signo lingüístico produce forma, no sustancia. Si el signo no fuese arbitrario, los signos que componen un lenguaje no estarían determinados mutuamente sino por algún elemento externo. Pero el valor lingüístico está enteramente determinado por la existencia de relaciones y, por ende, el signo debe ser arbitrario. Saussure llama “*forma pura*” a la relación entre significado y significante, así como a la que existe entre los distintos signos. Lo hace para recordarnos que no es sino una relación.

* *relaciones lineales / relaciones no lineales (o asociativas)*. Las relaciones lineales (lineal entendido como ordenado en una secuencia significativa) son signos complejos o

secuencias de signos con dos o más componentes. Las relaciones no lineales son asociaciones de forma, de significado o de ambas cosas que los hablantes establecen automáticamente ante cualquier signo. Las asociaciones entre signos y las relaciones lineales del signo forman la base del sistema gramatical.

* significado / valor. La significación no equivale al valor lingüístico. El valor lingüístico es la posición de un elemento de la lengua en relación con los demás, deriva exclusivamente de la presencia simultánea de los otros signos. Es decir, el valor de una palabra cualquiera está determinado por las palabras relacionadas con ella.

* diferencia / oposición. Si analizamos la diferencia de significantes y significados tomados por separado, sino pura diferencia, pura forma; sin embargo en el signo donde confluyen ya no estamos ante un elemento negativo. En el sistema de la lengua sólo hay diferencias; entre los signos solo hay oposiciones.

Saussure emplea en su descripción del lenguaje muchas comparaciones. Su imagen predilecta es la de sistema. A veces habla del mecanismo de la lengua, pero en realidad nunca habló de estructura en sus lecciones, si bien el enfoque de la lingüística para el cual sentó las bases se conoce con el nombre de estructuralismo. Brevemente se puede definir al estructuralismo como el estudio de la lengua en sus aspectos sistemáticos. Justamente, Saussure utilizó la palabra "sistema" para definir la lengua en dicotomía con el habla. Desde este enfoque, la lengua es un sistema de signos lingüísticos que expresan ideas.

El pensamiento lingüístico de Ferdinand de Saussure empieza a ser fuente de revisiones, de progresiones, de superaciones a lo largo del siglo XX. Así, emergen trabajos que van ajustando criterios y rectificando principios. De esta manera²⁰⁹:

1. la estructura deja de ser un punto de partida para ser un punto de llegada: la estructura se descubre en la realidad de la lengua [...], podemos encontrar estructura en el lenguaje, pero solamente como un aspecto [...] de su funcionamiento". (A. Martinet, 1971:18).
2. el sistema/estructura de la lengua existe porque hay hablantes que lo emplean ("la lengua no funciona porque es sistema, sino, al contrario, es sistema para cumplir una función", Coseriu, 1973:30).
3. el hablante ha de ser un nuevo punto de omega de la investigación ("lo estructurado es el habla", Dell Hymes, 1967).

²⁰⁹ Seguimos a Viramonte de Ávalos, M. *Lengua, ciencias, escuela, sociedad. Para una educación lingüística integral*. Buenos Aires, Colihue, 1997, p. 15.

Finalmente, citamos a Noam Chomsky (El lenguaje y el entendimiento), quien afirma en relación a las teorías de Ferdinand de Saussure:

"La lingüística estructural ha ampliado enormemente el ámbito de nuestra información, ha acrecentado enormemente la calidad de la misma. Ha mostrado que se dan en el lenguaje relaciones estructurales que pueden estudiarse en términos abstractos. Ha llevado las posibilidades del discurso sobre el lenguaje a niveles de precisión inauditos Pero creo que su contribución más importante resultará haber sido un aspecto de la misma que, paradójicamente, ha sido objeto de críticas muy severas. Me refiero al intento serio y cuidadoso de elaborar 'procedimientos de invención', las técnicas de segmentación y clasificación postuladas por Saussure. Dicho intento no tuvo éxito: creo que todo el mundo está hoy dispuesto a reconocerlo. No tuvo éxito porque las técnicas disponibles no van, en el mejor de los casos, más allá de los fenómenos de la estructura superficial y no pueden, por consiguiente, revelar los mecanismos que están en el fondo del aspecto creador del uso del lenguaje y de la expresión del contenido semántico" ²¹⁰.

Los estudios lingüísticos comprenden, como se dijo, diferentes campos disciplinares. Se conforma de esa forma un nuevo espacio denominado, en forma general, Ciencias del Lenguaje.

De tal modo que un abordaje de los textos se puede realizar a partir de:

1. La teoría de la comunicación.
2. La teoría de la enunciación.
3. La lingüística textual.
4. La pragmática.
5. La sociolingüística.
6. La gramática oracional.
7. La normativa

En primer lugar, es necesario clarificar cuáles son los elementos de la comunicación y las funciones que puede asumir el lenguaje.

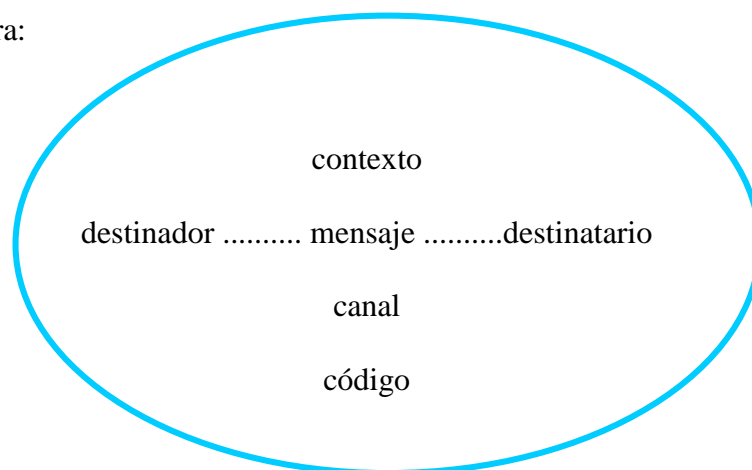
3.2. Teoría de la comunicación. Funciones del lenguaje

Fundamentada en las funciones biológicas, psicológicas y sociales que cumple, y entendida por consiguiente como fenómeno *funcional*, la comunicación se presenta, pues, como un *proceso de intercambio* y se organiza a lo largo de los diferentes elementos que participan en el fenómeno, separados tradicionalmente en:

²¹⁰ Citado por: Viramonte de Ávalos, M. *Lengua, ciencias, escuela, sociedad. Para una educación lingüística integral*. Buenos Aires, Colihue, 1997, p. 16.

- a) **Emisor o alocutor:** parte “iniciadora”, codificadora y fuente de señales.
- b) **Receptor o alocutario o destinatario:** decodificador de las señales enviadas por el emisor.
- c) **Código:** sistema de señales compartido por el emisor y el receptor, que hace posible la (de)codificación de los mensajes.
- d) **Mensaje:** secuencia de señales codificadas que se intercambian emisores y receptores.
- e) **Canal:** medio de relación entre los participante, que actúa, pues como “contacto” mediante el cual se transmiten los mensajes.
- f) **Contexto:** entendido en el sentido de *medio* en el que tiene lugar el proceso de enviar mensajes a través de un canal, y que asume un papel decisivo en la interpretación de dichos mensajes.

En forma de esquema un hecho lingüístico, entonces, puede representarse de la siguiente manera:

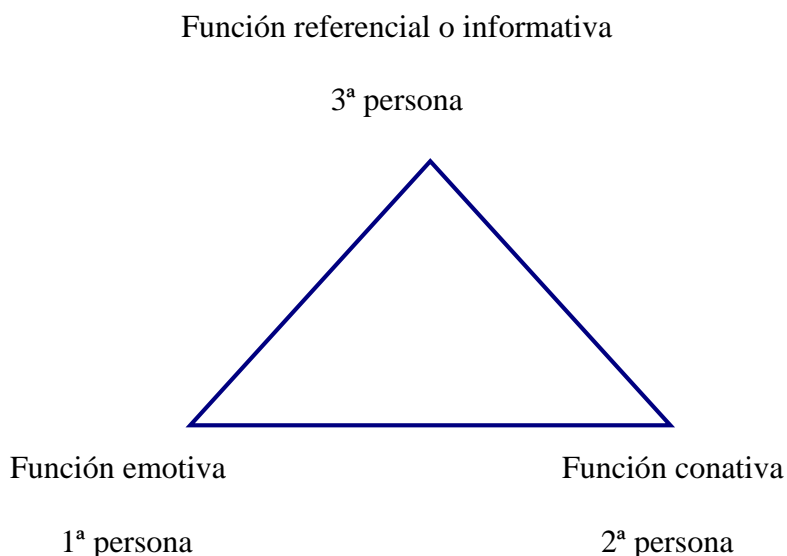


Cuadro 9 - Elementos del circuito de la comunicación²¹¹

El lenguaje, por otra parte, es empleado con diferentes funciones. Los hablantes usan el lenguaje con variados propósitos y es frecuente que un mismo mensaje cumpla varias funciones simultáneamente. En tales casos una de esas funciones es predominante. Tradicionalmente se han reconocido tres funciones básicas del

²¹¹ Jakobson, R. “Lingüística y poética”. En: *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral. 1981.

lenguaje²¹²: la función emotiva, la función conativa o directiva, y la función referencial o informativa, cada una de ellas relacionada con una persona verbal:



Cuadro 10 - Funciones básicas del lenguaje²¹³

Posteriormente se han ido reconociendo otros usos del lenguaje. El lingüista Roman Jakobson postuló las diferentes funciones del lenguaje con la finalidad específica de definir la función poética. Su trabajo lleva el título de *Lingüística y poética*, que luego formó parte de *Ensayos de Lingüística General*.²¹⁴ Según Jakobson cada uno de los elementos involucrados en la comunicación verbal determina una función diferente del lenguaje. Así, podemos distinguir seis funciones:

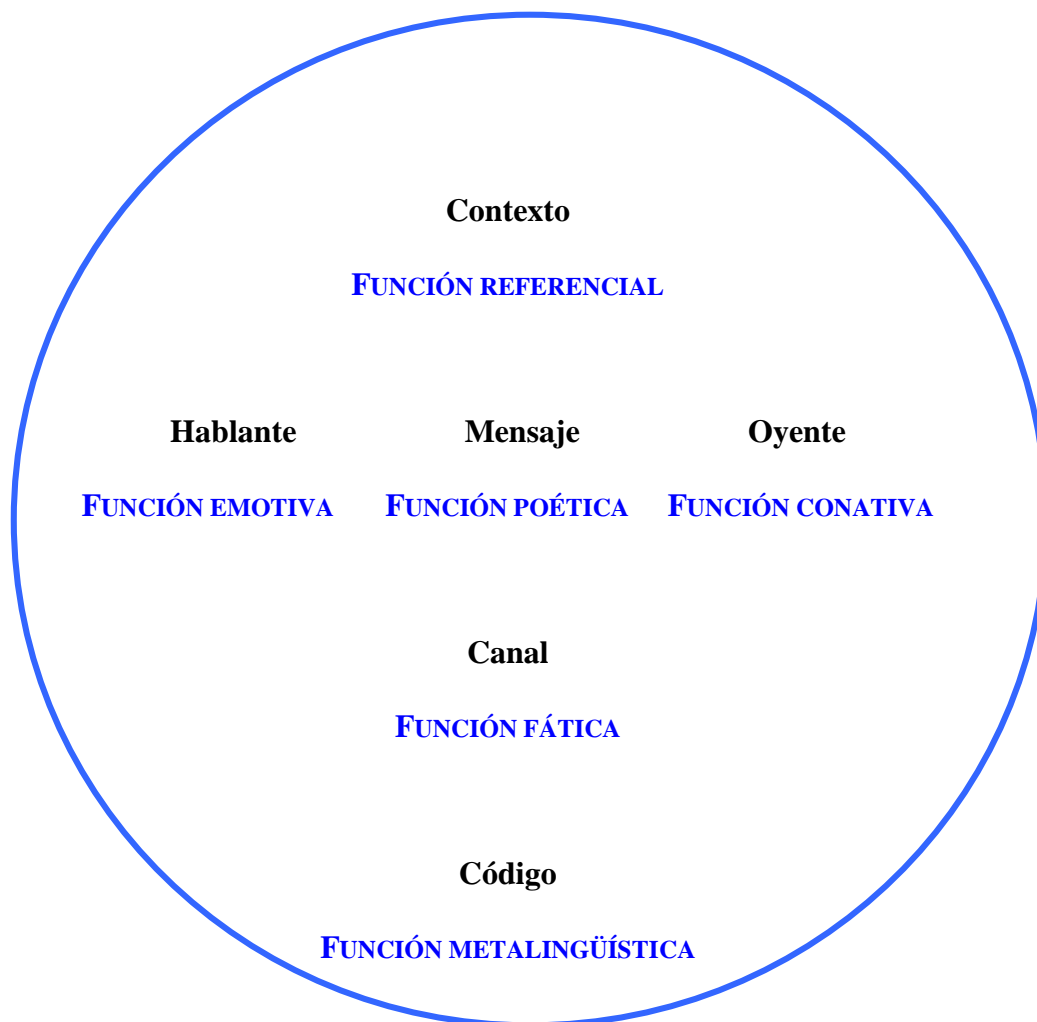
1. Referencial, también llamada denotativa, cognoscitiva o informativa
2. Emotiva, también llamada expresiva
3. Conativa o directiva
4. Fática
5. Poética
6. Metalingüística

²¹² "Triple es la función del lenguaje humano: manifestación, repercusión y representación. Hoy prefiero los términos expresión, apelación y representación..." Buhler, K. "El modelo de 'organon' propio del lenguaje". UBA. Cátedra de Gramática Española I. Profesora Ofelia Kovacci, ficha 10, 1981.

²¹³ Tomado de: Tuchsznaider, E. *Leer, pensar, entender*. Bs. As., Temas, 2004, p. 61.

²¹⁴ Jakobson, R. "Lingüística y poética". En: *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral. 1981.

En el siguiente esquema pueden apreciarse las relaciones entre los elementos de la comunicación y las funciones que asume el lenguaje según a cuál de esos elementos se orienta el mensaje:



Cuadro 11 - Elementos de la comunicación y funciones del lenguaje²¹⁵

La estructura verbal del mensaje depende, básicamente, de la función predominante. En verdad, cualquier tipo de oración puede cumplir cualquiera de las funciones básicas del lenguaje, pues éste ofrece múltiples posibilidades. Por lo tanto, el reconocimiento de cuál será la función principal de un discurso no es algo que pueda realizarse aplicando reglas fijas; se debe estar atento al contexto, a los interlocutores, y a la riqueza y complejidad del lenguaje.

²¹⁵ Tomado de: Tuchsznaider, E. *Leer, pensar, entender*. Bs. As., Temas, 2004, p. 61.

- I. **La función referencial:** el uso informativo del lenguaje se caracteriza por su orientación hacia el contexto. En un discurso predominantemente informativo, un hablante (1ª persona) se dirige a un oyente (2ª persona) para referirse a algo o a alguien (referente). Así, los discursos informativos (referenciales) suelen describir objetos, relatar acontecimientos, explicar y predecir hechos. Los textos que vehiculizan predominantemente esta función son los científicos y expositivos.
- II. **La función emotiva:** un discurso es emotivo si traduce la actitud del hablante hacia aquello a lo que se refiere, si sus emociones o sentimientos constituyen el contenido fundamental de su lenguaje, o si es usado para despertar estados afectivos en el oyente. Dice Marta Marín refiriéndose a la función emotiva: "los textos portadores de esta función no son los literarios, sino que aparecen corrientemente en cualquier texto cotidiano: conversación, carta familiar o íntima donde se manifiesten sentimientos, sensaciones o pensamientos"²¹⁶.
- III. **La función poética:** la función poética del lenguaje, caracterizada por su orientación hacia el mensaje como tal, no es sólo propia de la poesía sino que puede ser reconocida en la literatura en general, en los textos de anuncios publicitarios, si están bellamente compuestos, en ciertos títulos de películas, etc.
- IV. **La función conativa:** esta función aparece cuando se desea promover ciertas conductas del oyente o impedir la realización de determinadas acciones. Como este influir sobre el otro es una apelación al interlocutor, esta función también se conoce como apelativa. El propósito del discurso recae en el receptor y el lenguaje tiene una función directa; por lo general, este discurso se estructura con oraciones con verbo en imperativo.
- V. **La función fática:** aparece en aquellos mensajes que son formulados con el propósito de establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, comprobar que el canal está abierto, despertar y atraer la atención del oyente, confirmar que sigue allí o dar señales de que el contacto no se ha perdido. En la

²¹⁶ Marín, M. *Lingüística y enseñanza de la lengua*. Bs. As. Aique, 1998, p. 63.

apertura y clausura de una comunicación, en las presentaciones y las despedidas, las formas de comunicación fática se hallan ritualizadas.

VI. La función metalingüística: esta función aparece cuando el discurso está centrado en el código. Es decir, cuando el lenguaje se emplea para hablar o escribir sobre el lenguaje.

Podemos definir, entonces, las funciones del lenguaje como el uso de la lengua que hace el hablante según sus intenciones.

En la siguiente tabla se esquematizan las funciones, a qué se refieren o sobre qué inciden, y las intenciones:

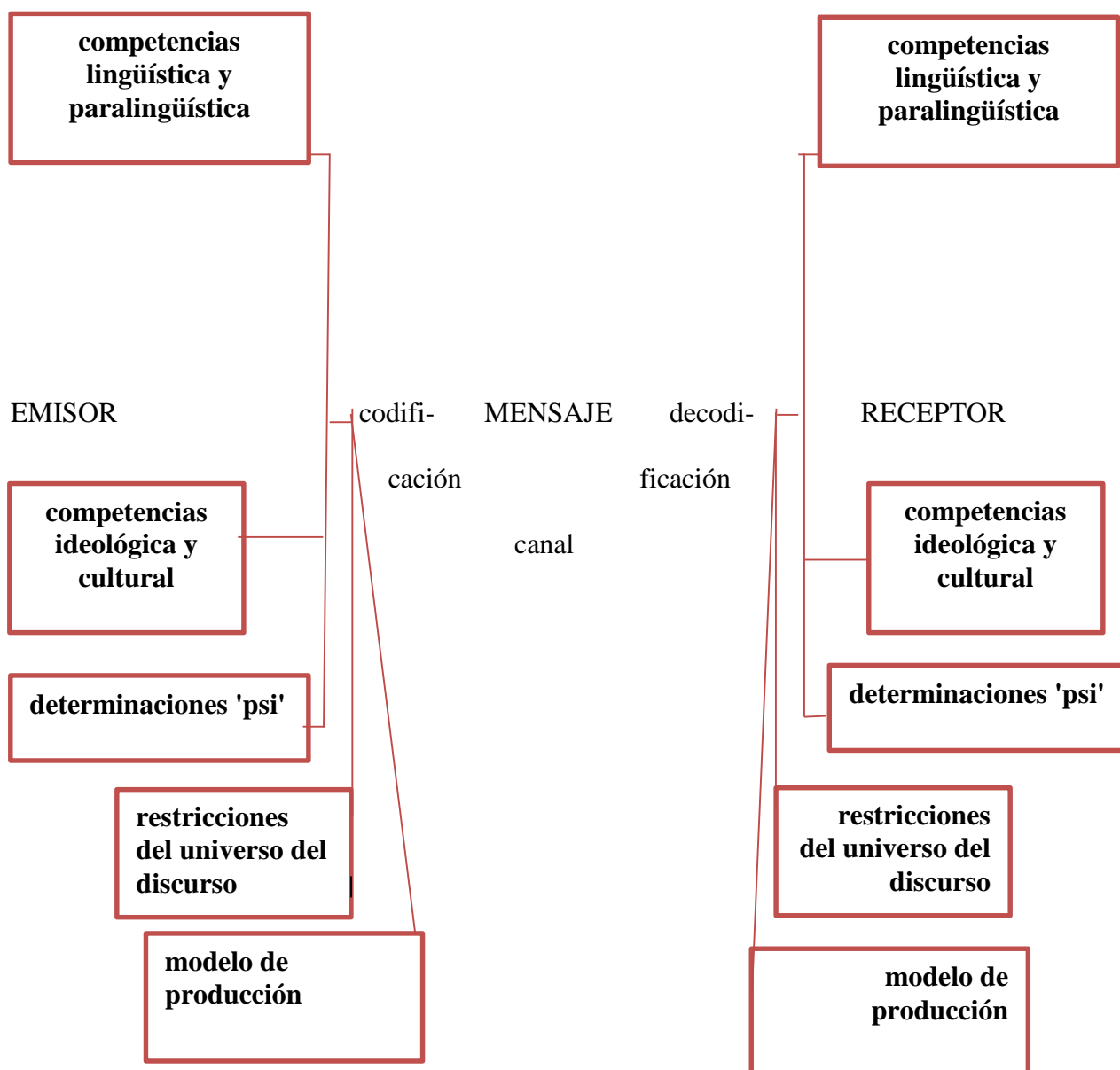
Función del lenguaje	Elemento del circuito que predomina	Intención del emisor
Referencial	Referente	Informar
Emotiva	Emisor	Expresar sentimientos, sensaciones, pensamientos
Poética	Mensaje	Causar placer estético. Crear un mundo de ficción mediante un uso especial del lenguaje
Conativa	Receptor	Influir sobre el receptor. Hacer que el otro actúe
Fática	Canal	Abrir , cerrar, mantener el canal; verificar que funcione bien
Metalingüística	Código	Explicar algo relacionado con el código que se está utilizando. Hablar sobre el código.

Cuadro 12 - Función del lenguaje e intención del emisor

Catherine Kerbrat-Orecchioni realiza, por su parte, una crítica al esquema de la comunicación de Jakobson, reprochándole no haber considerado suficientes elementos y no haber intentado hacer "un esquema algo más complejo con el fin de que 'el mapa' dé mejor cuenta del 'territorio'²¹⁷. Si bien Orecchioni tiene en cuenta los aspectos lingüísticos, introduce además los elementos psicosociales que configuran una situación

²¹⁷ Kerbrat-Orecchioni, C. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Edicial, 1986, p. 20.

comunicativa, los cuales pueden sintetizarse en una serie de imágenes implícitas o explícitas que tiene el emisor y el receptor: de sí mismo; de la relación que lo vincula con su interlocutor y oyentes ocasionales; de la historia de ese vínculo; del soporte de su discurso; de la lengua que utiliza; de la variedad lingüística que usa; de los discursos que circulan en esa sociedad; del discurso que es apropiado para esa situación; de las restricciones temático-retóricas de su mensaje; de la realidad física, y del contexto general. Kerbrat-Orecchioni presenta su reformulación al esquema de la siguiente manera:



Cuadro 13 - Esquema de la comunicación, según Kerbrat Orecchioni²¹⁸

²¹⁸ Kerbrat-Orecchioni, C. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Edicial, 1986, p. 27.

Según este esquema, emisor y receptor al producir/interpretar un mensaje tienen un determinado conocimiento lingüístico, hacen uso de gestos y silencios, reúnen ciertas características psicológicas, eligen un cierto tipo de discurso y pertenecen a una determinado nivel cultural y social, además de tener un conocimiento particular del mundo.

En las observaciones a su propio esquema, Orecchioni expresa que le parece imposible disociar "las competencias lingüística y paralingüística (mímica y gestos) en la medida en que, por lo menos en la comunicación oral, la comunicación es 'multicanal' para transmitir las significaciones, los apoyos fonéticos y paralingüísticos -que por lo demás se intersectan a nivel de los hechos prosódicos- se prestan mutuamente su concurso."²¹⁹

El sociolingüista M. A. K. Halliday propone, a su vez, tres funciones generalizadas del lenguaje (**macrofunciones**), que aparecen en forma implícita y conjunta en todos los usos de los hablantes:

- I. **Función ideacional:** Es una función conceptualizadora; permite expresar la experiencia que tiene el hablante, tanto del mundo exterior como de su conciencia. Dice Halliday: "la función ideacional representa el potencial de significado del hablante como observador; es la función de contenido del lenguaje, del lenguaje como 'acerca de algo'. Éste es el componente mediante el cual el lenguaje codifica la experiencia cultural y el hablante codifica su propia experiencia individual como miembro de la cultura..."²²⁰
- II. **Función interpersonal:** expresa las relaciones entre los participantes de la situación comunicativa; es decir, que la lengua se utiliza para establecer relaciones sociales. Así lo explica Halliday: "El componente interpersonal representa el potencial de significado del hablante como intruso; es la función participatoria del lenguaje, del lenguaje como algo que se hace; es el componente mediante el cual el hablante se inmiscuye en el contexto de la situación, tanto al expresar sus propias actitudes y sus propios juicios como al tratar de influir en las actitudes y en el comportamiento de los otros. Expresa las relaciones de papeles vinculadas a la situación, incluso aquellas

²¹⁹ Kerbrat-Orecchioni, C. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Edicial, 1986, p. 27.

²²⁰ Halliday, M. A. K. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México, F. C. E., 1982, p. 148.

que quedan definidas por el propio lenguaje, las relaciones de interrogador-responder, de informador-interrogador, y así por el estilo; estas relaciones constituyen el significado interpersonal del lenguaje.²²¹

III. Función textual: el lenguaje se estructura como texto, en forma coherente y relacionado con la situación. "El componente textual representa el potencial de formación de texto del hablante, es lo que hace al lenguaje importante. Es el componente que da la textura, el que constituye la diferencia entre el lenguaje que se encuentra suspendido in vacuo y el lenguaje que es operativo en un contexto de situación."²²²

Pero, además de las funciones generalizadas del lenguaje en los usos de los hablantes, es necesario profundizar cómo se presentan los hablantes en el interior de sus propios discursos.

3.3. La lingüística textual. Tipos de texto y gramática textual

El principal motivo de construir una lingüística (gramática) del texto fue "la presuposición de que la gramática de una lengua debe dar cuenta, no sólo de las oraciones realizadas mediante las emisiones de hablantes nativos, sino también de las relaciones de oraciones, o sea de los *textos* enteros subyacentes a estas emisiones"²²³.

Antes de seguir, entonces, queremos definir qué se entiende por *texto*. Enrique Bernárdez en su *Introducción a la lingüística del Texto* presenta varias definiciones. Citaremos algunas de ellas²²⁴:

"1) Con *texto* puede designarse todo aquello que es lenguaje en forma comunicativa o social, es decir, referida al interlocutor (Schmidt, 1971, 39; citando a Hartmann).

2) Podríamos definir el texto como el mayor signo lingüística (Dressler, 1979, 12).

3) *Texto* es un mensaje objetivado en forma de documento escrito, que consta de una serie de enunciados unidos mediante enlaces de tipo léxico, gramatical y lógico. Tiene carácter modal bien definido, orientación pragmática, y una adecuada elaboración literaria (Gal'perin, 1974, 7).

²²¹ *Op. cit.*, p. 148.

²²² *Op. cit.*, p. 149.

²²³ Van Dijk, T, A. *Estructuras y funciones del discurso*. Madrid, Siglo XXI, 1998, pp. 9 y 10.

²²⁴ Las distintas definiciones están tomadas de Bernárdez, E. *Lingüística del texto*. Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 78 y sgs.

4) El *texto* es un sistema de enunciados que se entienden como oraciones actualizadas. Es producto de la actividad lingüístico espiritual del hombre, se nos aparece como una unidad especial de características semánticas y estructurales, y cumple funciones comunicativas en las relaciones humanas, en el terreno de lo material, la superestructura y lo espiritual (Satkov, 1974, 13).

5) Entendemos por *texto*... un complejo de signos lingüísticos que muestra al menos la características siguientes: sucesión de oraciones ordenada, integrada, finita, continua, construida de acuerdo con las reglas de la gramática, que el productor (o los varios productores) pretende que sea semánticamente cerrada, y que proporcionan el desarrollo lineal del desenvolvimiento de un tema a partir de su núcleo temático (Agricola, 1976, 13)."

En estas definiciones, si bien aparecen diferentes tendencias, se mantiene fuertemente el criterio que el texto conlleva una función comunicativa y social de especial importancia. Bernárdez, por su parte, más que una definición, propone una serie de características propias del texto; lo expresa así: "*Texto* es la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que posee siempre carácter social; está caracterizado por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial, debida a la intención (comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro, y a su estructuración mediante dos conjuntos de reglas: las propias del nivel textual y las del sistema de la lengua"²²⁵.

Por su parte, Teun van Dijk sostiene que *texto* es una "secuencia de oraciones que poseen una macroestructura", ²²⁶ entendiendo por macroestructura "la representación abstracta de la estructura global de significado un texto." ²²⁷ Sobre este último concepto volveremos más adelante.

Beatriz Lavandera, refiriéndose a las dudas que ofrece generalmente la cuestión terminológica, explicita que *texto* es "lo producido en un determinado momento del discurso" y que discurso es el "habla emitida".²²⁸ Sea como fuere, se deduce que hay muchos y diferentes criterios para definir *texto*. Nosotros nos atendremos a lo expuesto por el propio Bernárdez.

²²⁵ Bernárdez, E. *Lingüística del texto*. Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 85 y sgs.

²²⁶ Cfr. Van Dijk, T. A. *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983, pp. 55.

²²⁷ Cfr. Van Dijk, T. A. *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983, p. 55.

²²⁸ Cfr. Lavandera. *Op. cit.*, p. 10.

La lingüística textual (también llamada lingüística del texto) puede definirse como el conjunto de desarrollos que, partiendo del núcleo de la teoría gramatical, ha ampliado el alcance del estudio desde la unidad tradicional de la oración a la del texto.

Es decir que el tipo de estudio realizado ha seguido en general los presupuestos de la lingüística, pero se ha orientado más bien hacia un análisis de los hechos de la competencia (o capacidad *textual*, en este caso concreto) en detrimento de los hechos de la actuación (o práctica textual).

Los datos utilizados preferentemente han correspondido a textos escritos, y se ha tendido a formular modelos teóricos que los expliquen. Se parte de la base que el ser humano se comunica a través de textos orales y escritos; por lo tanto, esta rama de la lingüística va a poner en primer plano los factores de producción, recepción e interpretación de los textos en cuanto unidades de comunicación. Su objeto de estudio, entonces, es el texto como unidad de comunicación del lenguaje, ocupándose de los textos y su tipología, y abarca también la llamada gramática textual que centra su atención en las superestructuras, las macroestructuras, y en fenómenos tales como coherencia y cohesión, y progresión temática (tema y rema).

Entre sus muchos intereses, la lingüística textual desea establecer una tipología que dé cuenta, en la medida de lo posible, de todos los textos que circulan en la sociedad. Es obvio que no existe una tipología sistemática y explícita, sino diversas clasificaciones que toman en cuenta diferentes criterios: funciones del lenguaje, intencionalidad del emisor, prosa base, rasgos estructurales, variedades del lenguaje, recursos de estilo, etc.

Sostiene Bajtín:

"Las diversas esferas de la actividad humana están todas relacionadas con el uso de la lengua. Por eso está claro que el carácter y las formas de su uso son tan multiformes como las esferas de la actividad humana, lo cual, desde luego, en nada contradice a la unidad nacional de la lengua. El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración. Los tres momentos mencionados -el contenido temático, el estilo y la composición- están vinculados indisolublemente en la *totalidad* del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de la comunicación. Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominaremos *géneros discursivos*"²²⁹.

²²⁹ Bajtín, M. M. "El problema de los géneros discursivos". En: *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo XXI editores, 1998, p. 248.

El término género discursivo ha perdurado especialmente en la lingüística francesa. En el marco de la lingüística del texto se utilizan también las formas “tipo textual” y “clase textual”. “Tipo textual” se concibe como una categoría ligada a una teoría para la clasificación lingüística de textos. “Clase textual” se aplica a clasificaciones empíricas; es decir, clasificaciones cotidianas, por ejemplo cuando se dice “esto es un cuento”, “esto es una descripción”... Por lo tanto, los hablantes de una comunidad tienen un saber sobre clases textuales globales pero no sobre tipos textuales²³⁰. En este trabajo, usaremos indistintamente los términos género discursivo, tipo textual y clase textual.

La noción de género se remonta a la Antigüedad clásica. Los géneros son imprescindibles para producir e interpretar textos (es decir, **enunciados**: unidades reales de la comunicación). En la lingüística del texto, se aplica el concepto de género para la descripción de los textos en general, y no solo los literarios.

Si en el discurso no hubiera regularidad, si no existieran ‘moldes’ en los cuales plasmar nuestra producción, sería imposible la comunicación. Si cada hablante tomara la palabra como si fuera la primera vez, si tuviera la libertad más absoluta para decir lo que quisiera, de la manera que quisiera, el destinatario de la comunicación se sentiría perdido porque no tendría ‘pistas’ que le permitieran procesar ese discurso que está escuchando o leyendo.

Dice Bajtín:

"La riqueza y variación de los géneros discursivos es inmensa, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de la praxis existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida de que se desarrolla y se complica la esfera misma. Aparte hay que poner de relieve una extrema *heterogeneidad* de los géneros discursivos (orales y escritos). Efectivamente debemos incluir en los géneros discursivos tanto las breves réplicas de un diálogo cotidiano (tomando en cuenta el hecho de que es muy grande la diversidad de los tipos de diálogo cotidiano según el tema, situación, número de participantes, etc.) como relato (relación) cotidiano, tanto una carta (en todas sus diferentes formas) como una orden militar, breve y estandarizada; asimismo, allí entrarían un decreto extenso y detallado, el repertorio bastante variado de los oficios burocráticos (formulados generalmente de acuerdo a un estándar), todo un universo de

²³⁰ Cfr, Ciapuscio, Guiomar E. *Tipos textuales*. Buenos Aires, Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1994; p. 25.

Cabe señalar que los criterios que se han utilizado en la lingüística del texto para clasificar los géneros discursivos muchas veces varían según el punto teórico. Se puede entender también a los “tipos de texto” como formas textuales definidas por sus características internas (estructurales y gramaticales), resultado de una conceptualización que persigue clasificarlos en un sistema tipológico cerrado. A su vez, los géneros discursivos se definirían pragmáticamente según parámetros externos, es decir, contextuales (propósito comunicativo, papel y estatus del emisor y del receptor, tipo y modo de interacción) y, a diferencia de los tipos de texto, no constituirían un repertorio cerrado de formas, sino que los géneros estarían abiertos a los cambios sociales y culturales.

declaraciones públicas (en un sentido amplio: las sociales, las políticas); pero además tendremos que incluir las múltiples manifestaciones científicas, así como todos los géneros literarios (desde un dicho hasta una novela en varios tomos)"²³¹.

Es decir, los géneros discursivos son ‘moldes’ bastante estables que pueden caracterizarse a partir de rasgos temáticos, de estilo y de composición.

En cada ámbito de uso (comercial, científico, familiar, etc.) existe un amplio repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida que se desarrolla y se hace más compleja cada situación de comunicación.

Los textos que pertenecen a un mismo género discursivo se han desarrollado dentro de un ámbito social o profesional; comparten una misma forma de organizar la información y un mismo conjunto de recursos lingüísticos (registro, fraseología, etc.).

El uso de los conocimientos lingüísticos y discursivos típicos de un género es convencional; viene establecido por la tradición y está estandarizado.

Como ya de algún modo adelantó Bajtín, el tema es el asunto global del texto; el estilo, los rasgos que confieren al texto su carácter particular; y la forma de composición, el nivel de organización estructural.

Los géneros surgen en los distintos ámbitos de la práctica social para satisfacer diferentes objetos comunicativos (informar, entretener, enseñar, etc.) y su perduración en el tiempo depende fundamentalmente de la eficacia con la que cumplen estas funciones.

Vemos, entonces, las dificultades de realizar una clasificación de lo que Bajtín llama géneros discursivos, ya que son extremadamente variados, pues se adaptan a las diferentes circunstancias del hombre.

Los géneros nacen, evolucionan, se transforman y hasta desaparecen a lo largo de la historia. Algunos son muy antiguos y tienen una vida muy prolongada (la biografía, por ejemplo), otros surgen y desaparecen en forma relativamente rápida, como sucedió con la fotonovela. En los últimos años, la tecnología propició el nacimiento del chat y el *mail* (correo electrónico), debilitando este último al género discursivo ‘carta’.

El sistema de los géneros que conforma el universo discursivo de una cultura depende de los hábitos sociales, de las prácticas que cada esfera de la actividad humana va desarrollando a lo largo del tiempo, a lo largo de la historia y va estabilizando a la manera de moldes o protocolos.

²³¹ Bajtín, M. M. "El problema de los géneros discursivos". En: *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo XXI editores, 1998, pp. 248 y 249.

Los géneros tiene carácter normativo para los hablantes de una lengua, es decir, funcionan como leyes o normas que nos son dadas o impuestas por el uso social del lenguaje. Los géneros nos indican cómo debemos producir e interpretar cada uno de los textos que enunciamos o nos son destinados.

Según Mijail Bajtín, la riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y en cada ámbito de uso (comercial, científico, familiar, etc.) existe un amplio repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida que se desarrolla y se hace más compleja cada situación de comunicación.

Los géneros pueden cambiar y desarrollarse para responder a los cambios sociales (ello explica, por ejemplo, la aparición de géneros nuevos, como los géneros electrónicos: *chat*, foro de discusión, etc.); al mismo tiempo, en cada cultura las características discursivas y lingüísticas de un mismo género pueden modificarse²³².

Para Enrique Bernárdez existen dos posibilidades para realizar una tipología textual: prestando atención a: 1) la estructura interna de los textos o 2) la situación externa (función social)²³³.

Elena Guimar de Ciapuscio en su libro *Tipos textuales*²³⁴ da cuenta de diversas tipologías, como la de Bárbara Sandig, Grosse, J. M. Adam o Werlich.

Para Adam, el texto es un objeto abstracto, una estructura compuesta de secuencias y a partir de allí, propone para su clasificación las siguientes secuencias prototípicas:

- a) narrativa,
- b) descriptiva,
- c) argumentativa,
- d) explicativa y
- e) dialogal.

²³² Los criterios que se han utilizado en la lingüística del texto para clasificar los géneros discursivos varían según el punto de vista teórico adoptado. Una distinción establecida en la lingüística textual es la que diferencia entre géneros discursivos -llamados también clases textuales en la lingüística germánica- y tipos de texto. Los tipos de texto son formas textuales definidas por sus características internas (estructurales y gramaticales), resultado de una conceptualización que persigue clasificar los textos en un sistema tipológico cerrado. En cambio, los géneros discursivos se definen pragmáticamente según parámetros externos, es decir, contextuales (propósito comunicativo, papel y estatus del emisor y del receptor, tipo y modo de interacción) y, a diferencia de los tipos de texto, no constituyen un repertorio cerrado de formas, sino que los géneros están abiertos, como se ha dicho, a los cambios sociales y culturales. Nosotros no haremos distinción entre tipos de texto y géneros discursivos en este trabajo.

²³³ Bernárdez, E. *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 215.

²³⁴ Ciapuscio, G. *Tipos textuales*. Buenos Aires, U.B.A., 1994.

Se entiende por **secuencia**, entonces, a la estructura con que están dispuestos los contenidos que el texto comunica, al modo en que están jerarquizados unos con respecto a otros.

Por ejemplo, la secuencia narrativa se ocupa de los hechos y los ordena mediante una cierta causalidad; la secuencia descriptiva se ocupa de las cualidades de los objetos y puede ordenar esas cualidades a partir de una clasificación, comparación o según los puntos de vista del observador, etc.

Respecto de la secuencia dialogal -que nos interesa especialmente- dice Ciapuscio, al comentar la tipología propuesta por Adam:

"Es interesante la inclusión del diálogo como tipo textual secuencial. Adam sostiene que el diálogo es dejado de lado en las tipologías o, por el contrario, es el centro del interés; ambas posiciones le parecen perjudiciales. [...] Distingue diálogo de conversación: este último término lo reserva para los puntos de vista psico-socio-discursivos; diálogo, en cambio, se refiere a una unidad de composición textual oral o escrita. El texto dialogal es, pues, una estructura jerarquizada de secuencias llamadas normalmente intercambios."²³⁵

Adam subraya la necesidad de distinguir dos tipos de secuencias:

- las secuencias fáticas de apertura y cierre,
- las secuencias transaccionales (el núcleo de la interacción).

Los textos argumentativos se caracterizan por la intención del emisor de persuadir al receptor, por lo que sus rasgos se conectan con la retórica clásica, en la que las operaciones para argumentar y convencer eran²³⁶:

a.) La **inventatio**: se refiere a la preparación de las pruebas que van a sostener la argumentación.

b.) La **dispositio**: se refiere al orden estructural que van a tener esas pruebas dentro del texto; ella implica:

- el **exordio**: pasaje del texto destinado a atraer la atención del receptor, de predisponer al receptor de manera favorable frente al planteo.
- la **narratio**: relato, exposición de los hechos que sirven como prueba,
- la **confirmatio**: exposición de argumentos desarrollados lógicamente a favor de esos hechos y

²³⁵ *Op. cit.*, pp. 95 y 96.

²³⁶ Cfr. Van Dijk, T. A. *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983, pp. 127 y 128.

· el **epílogo**: resumen de todos los argumentos y apelación a los sentimientos del receptor.

c.) La **elocutio**: se refiere a la composición (estilo) del texto.

Por lo general, en la argumentación cotidiana estos pasos no se toman en cuenta estrictamente y los textos se organizan en tres partes: introducción (presentación del tema), desarrollo (planteo) y conclusión.

María Teresa Serafini, en *Cómo redactar un tema*²³⁷, realiza una clasificación de los escritos particular. Ella considera cuatro tipos de prosa: descripción, narración, exposición y argumentación, y cuatro funciones de la escritura: expresiva, informativo-referencial, informativo-argumentativa y poética.

Serafini explica que en los escritos con función **expresiva** la personalidad del escritor está en el centro de la atención: quien escribe pasa de la narración de los hechos a sus propias especulaciones, a anécdotas personales, a sus propias emociones. Estos escritos son: el monólogo, el diálogo, el diario, la carta, la autobiografía.

En los escritos con función **informativo-referencial** el escritor presenta los hechos y los datos. Estos son: el informe, el telegrama, la nota, el esbozo, el resumen, la crónica, la declaración, la definición, el reglamento.

En los escritos con función **poética** el escritor se propone una escritura creativa (observando la realidad o utilizando elementos fantásticos). Estos escritos son: la poesía, el cuento, la fábula, el decálogo, el proverbio, el epitafio, el chiste, el guión.

En los escritos con función **informativo-argumentativa** el escritor defiende una tesis tratando de que sea compartida. Utiliza técnicas de tipo argumentativo y estrategias persuasivas. Estos escritos son: el editorial, el ensayo, el comentario²³⁸.

Ya hemos dicho que la lingüística textual abarca, a su vez, **la gramática textual**. Ésta estudia nociones tales como macroestructura, superestructura, coherencia, cohesión, tema, rema, etc.

La macroestructura -que hemos definido, siguiendo a Teun van Dijk, al hablar de texto²³⁹- fundamentalmente resume; es decir, elabora otro texto que guarda relaciones con el texto original, puesto que reproduce sus contenidos en forma abreviada. Dicho de

²³⁷ Serafini, M. T. *Cómo redactar un tema. Didáctica de la escritura*. Barcelona, Paidós, 1993, capítulo 10.

²³⁸ Cfr. Serafini. *Op. cit.*, pp. 197 y 198.

²³⁹ Macroestructura: "representación abstracta de la estructura global de significado de un texto." Van Dijk, T. *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983, p. 55.

otro modo, las macroestructuras dan cuenta de lo más importante de un texto. Es fundamental asimismo subrayar que "en principio todo lector / oyente puede asignar a un texto una macroestructura diferente, subjetiva, según sus propias metas, perspectivas u opiniones"²⁴⁰.

A veces sucede que la macroestructura (tema) es nombrada en un texto, hablamos entonces de **palabra temática** u **oración temática**; "ambas poseen la importante función cognitiva de poner al lector u oyente en condiciones de construir la macrointerpretación 'correcta' del texto"²⁴¹.

Por otra parte, podemos obtener la macroestructuras de los textos al aplicar las macrorreglas a series de proposiciones. Estas macrorreglas son cuatro²⁴²:

1. **Omitir.**
2. **Seleccionar.**
3. **Generalizar.**
4. **Construir o integrar.**

Las dos primeras son reglas de anulación, y las dos últimas son reglas de sustitución. Las cuatro macrorreglas deben cumplir además el principio denominado implicación semántica. Con ello se expresa que cada macroestructura, obtenida gracias a las macrorreglas, debe estar implicada semánticamente en su conjunto por la serie de proposiciones a las que se aplica la regla. Así, una macroestructura debe resultar, en cuanto a su contenido, de la microestructura (estructuras de oraciones o secuencia de texto menores) o de otra macroestructura inferior.

La primera macrorregla, **Omitir**, significa que toda información de poca importancia y no esencial puede ser omitida.

Las proposiciones omitidas son, por lo demás, no-esenciales, en el sentido de que las características señaladas en estas proposiciones son 'casuales' y no 'inherentes'. Tras la aplicación de la macrorregla 1, hemos perdido por completo una parte de la microinformación.

En la segunda regla, **Seleccionar**, también se omite cierta cantidad de información, pero aquí la relación entre las series de proposiciones se da mucho más claramente. **Seleccionar** exige que una proposición 'b' implique la serie 'a' y 'c', a raíz

²⁴⁰ Van Dijk, T. *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983, p. 288.

²⁴¹ *Op. cit.*, p. 64.

²⁴² Seguimos en este punto a Van Dijk, Teun. *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983, pp. 59 y sgs.

de conocimientos generales de situaciones, actuaciones o sucesos (marco), o bien debido a postulados semánticos para conceptos. Las oraciones seleccionadas deben, por lo tanto, permitir la recuperación de la información no seleccionada, ya que ésta se encuentra implicada en este procedimiento.

En la tercera regla, **Generalizar**, se omiten componentes esenciales de un concepto al sustituir una proposición (o serie de proposiciones) por otra nueva.

- a. *En el suelo había una muñeca.*
- b. *En el suelo había un tren de madera.*
- c. *En el suelo había ladrillos.*

Estas proposiciones pueden ser sustituidas por una nueva proposición:

En el suelo había juguetes

Vemos, en este ejemplo, que todas las proposiciones primeras implican conceptualmente la última. Así se sustituye una serie de conceptos por el sobreconcepto compartido que define el conjunto abarcador.

La macrorregla 4, **Construir o Integrar**, tiene un papel importante. En su función se asemeja a la macrorregla 2, pero en este caso la información se ve sustituida por una nueva información y no es omitida ni seleccionada. Debe existir una relación inherente entre los conceptos. El texto en sí puede mencionar una serie de aspectos que juntos formen un concepto más general o global, como en este ejemplo:

- a. *Fui al aeropuerto*
- b. *Compré un pasaje*
- c. *Subí al avión*
- d. *El avión despegó*

Esta serie define en su totalidad la proposición siguiente: *Viajé en avión*. La regla resulta interesante por el hecho de que el concepto *viajar en avión* no necesariamente tiene que estar presente en el texto: sólo hace falta mencionar una serie de componentes necesarios del *viajar en avión* para poder deducir esta conexión a partir del texto.

La **superestructura** es un esquema abstracto, que existe independientemente del contenido. Dice Teun van Dijk: "denominaremos superestructura a las estructuras globales que caracterizan el tipo de texto [...] Una superestructura es un tipo de forma del texto, cuyo objeto, el tema, es decir, la macroestructura, es el *contenido del texto*". Y poco más adelante: "la superestructura es una especie de esquema al que el texto se

adapta"²⁴³. En resumen, vemos que la macroestructura es el contenido (lo semántico) del texto, y la superestructura, su forma.

Teun van Dijk ha estudiado diferentes **tipos de superestructura**: del texto narrativo, de la argumentación, del informe experimental, etc. Nos interesan especialmente la **superestructura de la conversación** y la **superestructura narrativa**.

La propuesta de T. van Dijk respecto de la superestructura de la conversación es la siguiente:

SUPERESTRUCTURA DE LA CONVERSACIÓN
apertura
preparación
orientación
objeto de la conversación
conclusión
terminación

Cuadro 14 - Superestructura de la conversación, según Teun A. van Dijk²⁴⁴

La **apertura**: las conversaciones suelen empezar con una serie de turnos que, juntos, hacen las veces de **apertura**. Las fórmulas de apertura típicas son las del saludo (*Hola; Buen día, etc.*).

La **preparación**: las expresiones de **preparación** pretenden llamar la atención, establecer una comunicación, etc. (*Escuchá, Mirá, etc.*) A menudo esta categoría precede al saludo.

La **orientación**: con el nombre de **orientación** designamos la serie de turnos que tienen la función de preparar el tema de la conversación. Con la orientación se pretende despertar el interés. Los giros tópicos de la **orientación** son: *¿Sabés lo que me pasó ayer?, ¡Mirá lo que me pasó!, etc.*

El **objeto de la conversación**: es la categoría central de la conversación. En el **objeto de la conversación** se ofrece una narración, se comunica un suceso importante,

²⁴³ Van Dijk, T. *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983, p. 142.

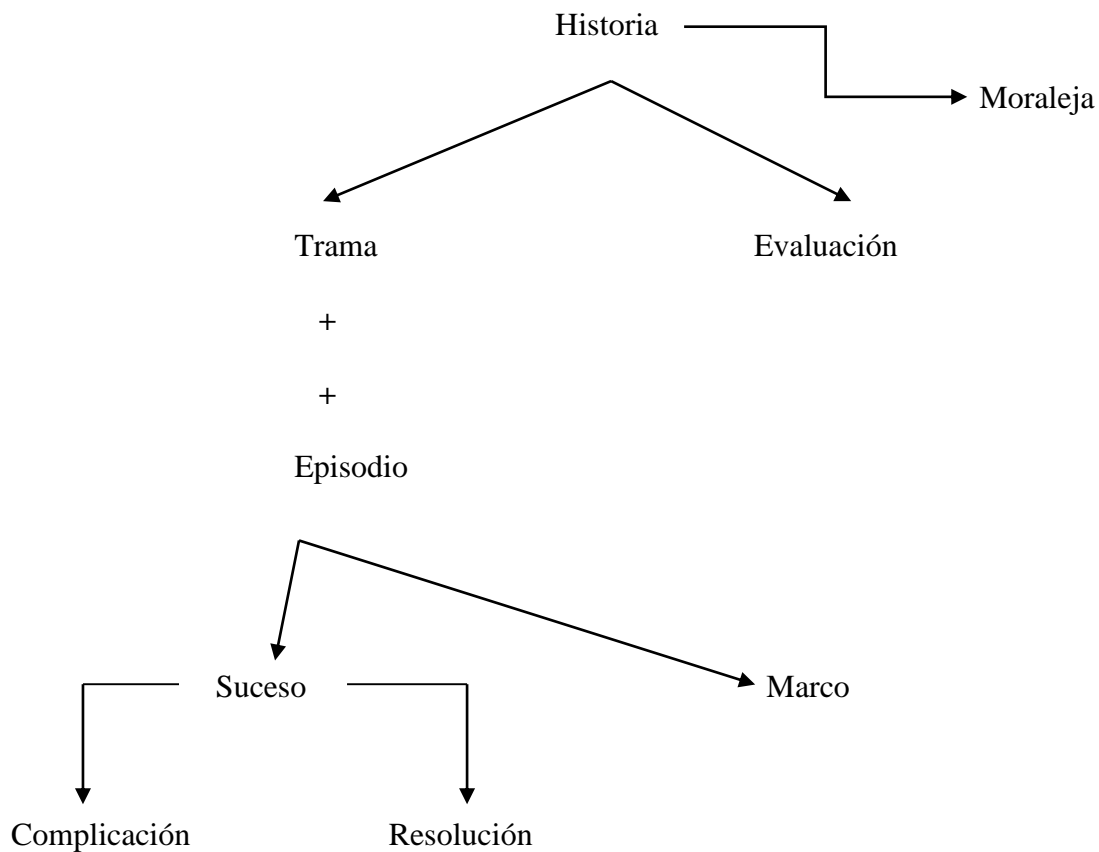
²⁴⁴ Seguimos de cerca en todo este punto a: Van Dijk, T. *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983, pp. 277 y siguientes.

se enuncia el contenido de un deseo, un pedido, una orden, etc. Es la categoría que también constituye la base para la *función* pragmática de la conversación, la que asienta qué es lo que los hablantes quieren decirse, lo que quieren el uno del otro, etc. Muchas conversaciones no tiene un solo tema, por lo tanto, la categoría **objeto de la conversación** tiene que ser recursiva o dar lugar para una secuencia de temas. El paso de un **objeto de la conversación** a otro se da generalmente por medio de señales.

La **conclusión**: se trata de una serie de turnos cuya función es la terminación del tema.; puede ir acompañada de oraciones de síntesis, de las habituales evaluaciones narrativas (*nunca me había pasado algo igual...*) y de las expresiones del otro hablante que asientan la terminación del tema (*Bien, Bueno, etc.*). Después de la **conclusión**, no siempre termina el contenido de la conversación. Un hablante, de pronto, puede querer agregar algo más. A veces es necesaria, incluso, una nueva **orientación**. De ahí que todo el grupo **orientación - objeto de la conversación - conclusión** es recursivo.

La **terminación**: Así como las conversaciones comienzan de una manera característica, también terminan esquemáticamente. También aquí aparecen las fórmulas de saludo (*Adiós, Hasta luego, Hasta mañana, Chau, etc.*). A veces, un hablante anuncia que la conversación está por concluir o que debe terminar rápidamente (*Bueno, debo irme; Eso es todo; Está bien..., etc.*). La **terminación** puede tener dos funciones: a) comentar globalmente la conversación o b) anunciar o hacer planes para una interacción o conversación futuras.

La **superestructura de la narración** cumple con el siguiente diagrama:



Cuadro 15 - Superestructura de la narración, según van Dijk²⁴⁵

A partir de este esquema, se entiende que todo texto -si es narrativo- siempre presentará una **complicación** que busca su **resolución**. (Esta es la dinámica fundamental de todo escrito narrativo). Estas dos categorías conforman un **suceso**.

En general, los textos narrativos presentan varios sucesos que se desarrollan en un **marco** (geográfico-temporal) determinado, conformando, así, un **episodio**. La suma de episodios da lugar a la **trama** del texto que, junto con la **evaluación** -es decir, la postura que frente a los hechos adopta el autor- conforma lo que T. van Dijk denomina **historia**, la cual puede a su vez conllevar o no una **moraleja**.

La **coherencia** es una propiedad esencial del texto, que emerge como resultado de una red de factores -lingüísticos y cognoscitivos- que se relacionan en la estructura profunda de los textos para configurar el significado global de los mismos.

²⁴⁵ Van Dijk, T. *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983, pp. 277 y siguientes.

Dice Teun van Dijk: "la coherencia es una propiedad semántica de los discursos, basados en la interpretación de cada frase individual relacionada con la interpretación de otras frases"²⁴⁶. Cabe señalar que, del mismo modo que un discurso tiene que ser globalmente coherente, "un diálogo es coherente debido a la asignación de varios significados de expresiones de un tópico macroestructural"²⁴⁷.

Según Charolles, "la coherencia está ligada a la posibilidad de dar sentido, es lo que hace que un texto tenga sentido para los usuarios, debiendo por tanto entenderse como un principio para interpretar el texto, en una situación de comunicación que tiene que ver con la capacidad del receptor para decodificar y construir su sentido"²⁴⁸.

La coherencia textual "no viene conferida sólo por lo que explícitamente se dice en el texto, sino también por todo aquello que en él queda implícito (por ejemplo, por el conjunto de las presuposiciones de cada enunciación singular y por el conjunto de las conclusiones que de cada enunciación singular son inferibles)"²⁴⁹.

La **cohesión** es la relación (tanto léxica como gramatical) que se establece entre distintas partes del texto. La cohesión designa la realización lingüística de la coherencia textual. Si la coherencia es la red de relaciones semánticas inherentes a un texto y que le otorga significación, la cohesión es la manifestación de estas relaciones semánticas en el plano de las palabras, no de las ideas.

Podemos hablar de cohesión gramatical y de cohesión léxica²⁵⁰.

Cohesión gramatical:

1) **referencia**: es un tipo de relación en la que uno de los ítems que entran en ella siempre necesita de la presencia explícita de otro para poder ser interpretado. Podemos reconocer dos tipos de referencia principales:

a) **referencia exofórica** (la que liga el ítem con un elemento extratextual) y

b) **referencia endofórica** (la que liga el ítem con un elemento del texto; es una referencia textual). A su vez, la referencia endofórica podrá ser: **anafórica** (si remite a oraciones precedentes) o **catafórica** (si remite a oraciones siguientes).

²⁴⁶ Van Dijk, T. A. *Texto y contexto*. Madrid, Cátedra, 1980, p. 147.

²⁴⁷ Van Dijk, T. A. *Texto y contexto*. Madrid, Cátedra, 1980, p. 210.

²⁴⁸ Citado por: De Gregorio de Mac, María Isabel; Rébola de Welti, M. C. *Coherencia y cohesión en el texto*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1992, p. 43.

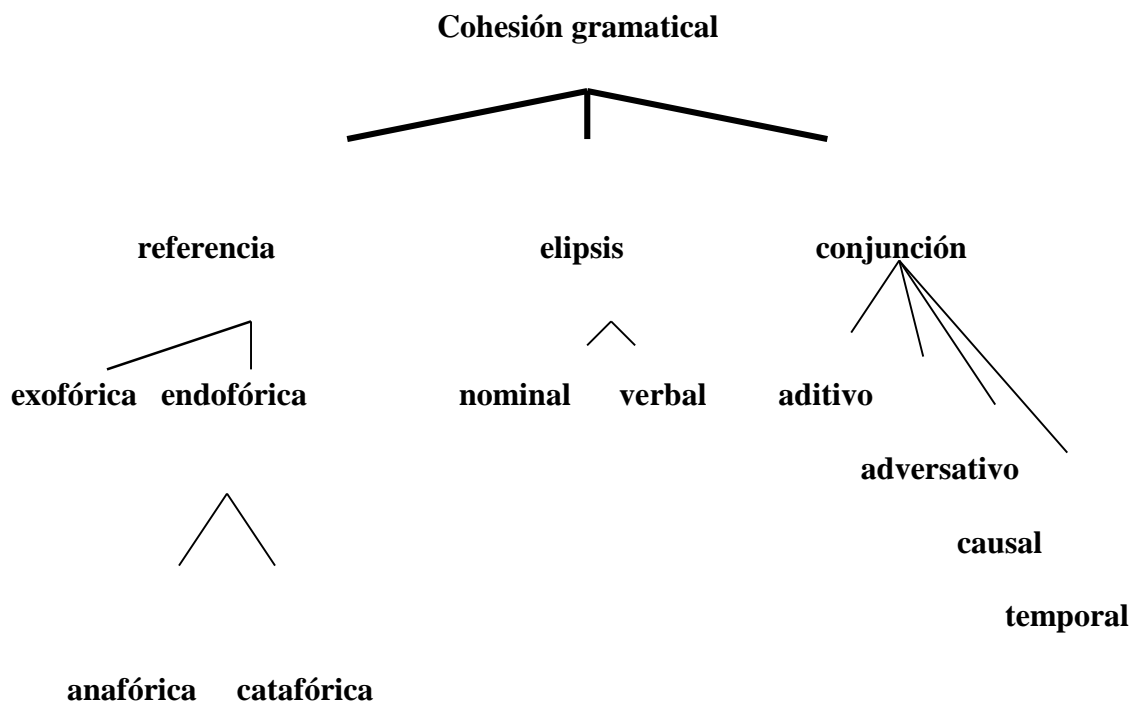
²⁴⁹ Lozano, J.; Peña-Marín, C.; Abril, G. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid, Cátedra, 1993, p. 22.

²⁵⁰ Seguimos en este punto a: Menéndez, Salvio M. *Gramática textual*. Bs. As., Plus Ultra, 1993, p. 34 y siguientes. A Menéndez pertenecen también los esquemas de cohesión gramatical y léxica.

2) **elipsis**: es siempre una sustitución por cero. Cuando hay elipsis siempre hay una información que debe ser recuperada dentro del texto. Puede ser:

- a) nominal (el elemento elidido es un nombre o una frase nominal) o
- b) verbal (el elemento elidido es un verbo o una frase verbal)

3) **conjunción**: es un tipo de relación semántica, una especificación de cómo lo que sigue está sistemáticamente relacionado con lo que aparece antes. Los tipos de conjunción son el aditivo (y), el adversativo (pero, sin embargo), el causal (por lo tanto), el temporal (cuando).

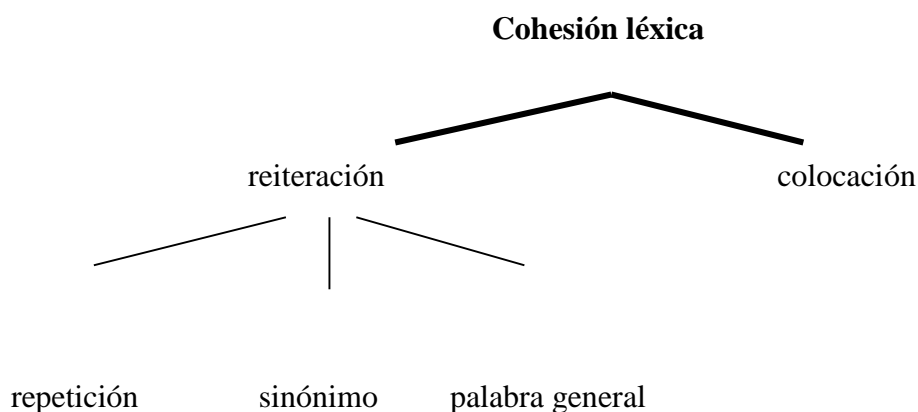


Cuadro 16. – Cohesión gramatical

Cohesión léxica. Hay dos tipos de cohesión léxica:

1) **reiteración**: es una forma de cohesión que implica a) la **repetición** (la misma palabra dentro del texto), b) el uso de **sinónimos** (ítems lexicales que pertenecen a un campo semántico común), y c) **palabras generales** (palabras que -por su significado- incluyen a otras cuyo significado representan parcialmente).

2) **colocación**: cohesión que resulta de la concurrencia de ítems léxicos que, de alguna manera, están típicamente asociados uno a otro, porque tienden a ocurrir en contextos similares.



Cuadro 17 – Cohesión léxica

Para la gramática textual, si bien una oración es una unidad sintácticamente autónoma, desde el punto de vista semántico y pragmático depende una unidad mayor: el texto. Por esta razón la sintaxis oracional es un elemento menor para el análisis textual, ya que la importancia reside en los aspectos semánticos y pragmáticos que, a partir de las relaciones oracionales, pueden establecerse. Si bien desde el punto de vista gramatical una oración puede estar bien construida, ser gramatical, no va a tener siempre una unidad de significado: el aspecto significativo depende del texto y su contexto. Lo que importa, entonces, desde esta perspectiva, es la distribución de la información que en la oración se lleva a cabo y el grado de conocimiento que los participantes del intercambio comunicativo tienen de esa información. Podemos decir, entonces, que la oración es una unidad mínima, ya que integra una unidad mayor (el texto), y está compuesta de un tema y un rema.

El **tema** oracional se relaciona con el grado de conocimiento que el emisor y receptor comparten y a partir del que la información puede avanzar. Es la información conocida, dada, de la que se parte para que una comunicación avance.

El **rema** oracional es la información nueva, desconocida, a la que se llega para permitir que la comunicación avance. Es la información que se agrega a partir de la conocida. El rema, entonces, es lo que el hablante agrega al conocimiento del oyente.

Conforme las distintas combinaciones de temas y remas dentro de los textos, se establecen, por lo general, tres tipos básicos de **progresión temática**:

1) **Progresión temática lineal**: el rema de un enunciado o de un párrafo pasa a ser tema del siguiente.

2) **Progresión temática con un tema constante:** se mantiene el mismo tema en torno del cual se van acumulando las informaciones.

3) **Progresión con temas derivados:** se presentan diversos temas parciales a partir de un tema general (hipertema).

Estudiaremos a continuación los enunciados en cuanto actos de habla; es decir, en términos del acto que se realiza al producir un enunciado y de la interacción social que la lengua produce.

3.4. **Pragmática.** Macroactos de habla

La pragmática analiza el lenguaje en uso; es decir, los procesos por medio de los cuales los seres humanos producimos e interpretamos significados cuando usamos el lenguaje. Si bien el uso del lenguaje lleva ya milenios, la pragmática es el primer intento de hacer una teoría del significado de las palabras en su relación con los hablantes y contextos. Dice Teun van Dijk: "La pragmática como ciencia se dedica al análisis de los actos de habla y, más en general, al de las funciones de los enunciados lingüísticos y de sus características en los procesos de comunicación"²⁵¹. Y luego: "La pragmática estudia las relaciones entre texto y contexto. [...] El contexto es una abstracción de aquello que intuitivamente llamaríamos 'situación comunicativa'. Y en ese concepto de contexto deberíamos incluir -siempre según T. van Dijk- aquellos elementos que determinan sistemáticamente la estructura y la interpretación de los enunciados o bien de elementos determinados por éstos"²⁵². Es el objetivo de la pragmática, pues, ocuparse de la relación entre "la estructura textual y los elementos de la situación comunicativa sistemáticamente ligados a ella: todos estos elementos juntos forman el contexto"²⁵³. Se trata, entonces, de explicar, entre otras cosas, en qué consiste la interpretación de un enunciado, cuál es la función del contexto, qué relación hay entre el significado literal y el significado comunicado, por qué hablamos con figuras, cómo afecta la función comunicativa a la gramática de las lenguas.

Según palabras de Graciela Reyes: "La pragmática se ocupa de estudiar el significado lingüístico, pero no el significado de las palabras aisladas de contexto, ni de las oraciones aisladas de contexto, sino el significado de las palabras (u oraciones, o

²⁵¹ Van Dijk, Teun A. *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983, p. 79.

²⁵² *Op. cit.* p. 81.

²⁵³ *Op. cit.* p. 81.

fragmentos de oraciones) usadas en actos de comunicación"²⁵⁴. Y poco más adelante: "La pragmática estudia los principios regulares que guían los procesos de interpretación lingüística. Al estudiar estos principios, la pragmática estudia también la naturaleza del lenguaje como instrumento de comunicación"²⁵⁵.

La noción de significado del hablante se opone a la de significado convencional. Este último sería el significado literal, aquél que las expresiones poseen por convención y que aparece registrado en gramáticas y diccionarios; es decir, el significado estudiado por la semántica. Más estrictamente, la semántica estudia la correspondencia entre las oraciones y el mundo, las condiciones que deben cumplirse para que una oración sea verdadera o falsa. Pero, al usarse el lenguaje, se producen significados no preestablecidos, que la pragmática teoriza. Vemos entonces que el significado que el hablante quiere comunicar tiene una parte explícita y una parte implícita, lo que no se dice pero también se comunica. "Por 'significado del hablante' debemos entender -dice Reyes- el significado completo de un enunciado, constituido por lo que el hablante quiere comunicar explícita e implícitamente"²⁵⁶. La interpretación de este significado es el resultado de una operación de decodificación y de la derivación de inferencias: inferimos lo que se nos quiere decir, que, por lo general, no suele estar totalmente explícito.

Uno de los más importantes descubrimientos de la filosofía de la lengua actual, que da las bases para el desarrollo de la pragmática, consiste en haber reconocido que al hablar no sólo emitimos enunciados sino que a la vez ejecutamos una determinada acción social. En la mayoría de los casos las acciones se componen de varias acciones básicas. Una acción compuesta se da por lograda cuando el resultado, el fin, coincide con la intención global, es decir, con el objetivo que tenía el agente al realizarla. Así, "hemos llegado a un punto de la descripción de la acción que recuerda la descripción de oraciones y textos compuestos, que tiene un significado tanto local como global. Además de las intenciones locales para las acciones particulares, damos también por supuesto la presencia de una intención y un propósito globales previos: llamaremos **plan** esta intención global. Un plan coordina el decurso de todas las acciones

²⁵⁴ Reyes, Graciela. *El abecé de la pragmática*. Madrid, Arco/Libros, 1998, p. 8.

²⁵⁵ *Op. cit.* p. 9.

²⁵⁶ *Op. cit.* p. 10.

particulares con vistas a determinado resultado final que ha de lograrse. Se puede deducir entonces que las acciones son de tipo intencional²⁵⁷.

Del mismo modo que las acciones, las secuencias de actos de habla requieren planeamiento y la representación global. Ciertas secuencias de varios actos de habla pueden ser pensados y entendidos; por lo tanto, funcionan socialmente como un solo acto de habla. "Tal acto de habla realizado por una secuencia de actos de habla se denominará acto global de habla o **macroacto de habla**"²⁵⁸. El **macroacto de habla** es una *función pragmática* del texto, que se realiza, por tanto, a través de una serie de actos de habla. Para un hablante determinado una conversación puede significar la intención de *pedir* o *protestar* contra algo, por ejemplo²⁵⁹.

En estructuras y funciones del discurso, T. van Dijk explica:

"Un **macro-acto de habla** es un acto de habla que resulta de la realización de una secuencia de actos de habla linealmente conectados. [...] La importancia de la noción de **macro-acto de habla** para una gramática del texto y para una teoría más general del discurso viene del hecho de que hace posible hablar de las funciones globales de un discurso o de una conversación. Además de la propiedad 'interna' de la coherencia global como la define un 'tema' o 'asunto' semántico, ahora tenemos también un medio para hacer explícito algo así como el *propósito* pragmático del discurso. Los usuarios de una lengua deben tener conocimiento de tal propósito para poder evaluar las funciones pragmáticas y las estrategias de los actos individuales de una secuencia. Quieren entender el objetivo del hablante, lo que éste quiere lograr con su emisión"²⁶⁰.

La teoría de los actos de habla sostiene básicamente (como ya se adelantó más arriba) que el lenguaje no sirve solamente para describir el mundo sino también para hacer cosas. El filósofo John Langshaw Austin -a quien suele considerarse el iniciador de la pragmática moderna-, en una serie de conferencias dadas en Harvard en 1955 (publicadas póstumamente, en 1962) fue quien analizó sistemáticamente por primera vez los usos del lenguaje corriente y sentó las bases de la teoría de los actos de habla, que fue más tarde perfeccionada por John Searle.

El punto de partida de Austin es la crítica a los filósofos que -erróneamente- supusieron que la única relevancia de un enunciado es describir algún estado de cosas o

²⁵⁷ Van Dijk, T. A. *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983, p. 87.

²⁵⁸ Agrega Teun van Dijk, en nota a pie de página: "Ha habido poca referencia explícita a los macro-actos de habla en la filosofía de los actos de habla. Fotion (1971) ha tratado de 'actos superiores de habla', aunque desde un punto de vista diferente. Van Dijk, Teun A. *Texto y contexto*. Madrid, Cátedra, 1980, p. 333.

²⁵⁹ Cfr. Van Dijk, T. A. *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983, p. 280.

²⁶⁰ Van Dijk, T. A. *Estructuras y funciones del discurso*. Madrid, Siglo XXI, 1998, p. 72 y 73. Llama la atención que Teun van Dijk designe a los macroactos de habla con un nombre sustantivo (por ejemplo, *promesa*, *alabanza*, *sugerencia*, etc.²⁶⁰); nos preguntamos si -siendo actos- no deberían, en cambio, enunciarse a través de verbos (*prometer*, *alabar*, *sugerir*).

enunciar algún hecho. Esta situación conlleva a cometer lo que Austin llama "falacia descriptiva"²⁶¹; esto es, obstinarse en que sólo mantienen interés teórico los enunciados descriptivos. Frente a esta posición, Austin plantea que cada vez que se emite un enunciado se realizan al mismo tiempo acciones o 'cosas' por medio de las palabras utilizadas. Austin expone diferentes ejemplos, tales como: '*sí, juro*', expresado en el curso de la ceremonia de asunción de un cargo; '*bautizo este barco Queen Elizabeth*', expresado al romper la botella de champaña contra la proa, etc... y explica: "en estos ejemplos parece claro que expresar la oración (por supuesto que en las circunstancias apropiadas) no es describir ni *hacer* aquello que se diría que hago al expresarme así, o enunciar que lo estoy haciendo: es hacerlo"²⁶².

Podemos distinguir tres **tipos de actos**: 1) acto **locucionario** (cuando emitimos sonidos), acto **ilocucionario** (cuando al decir algo, realizamos algo), acto **perlocucionario** (cuando producimos un efecto, al decir algo).

También, podemos hablar de dos **tipos de enunciados**: 1) los **constatativos o asertivos**, y 2) los **performativos**.

Los enunciados **constatativos** han sido estudiados por la filosofía durante más de dos mil años y se caracterizan por admitir asignaciones de verdad o falsedad; o, dicho de otro modo, describen la realidad y pueden ser valorados como verdaderos o falsos. Este tipo de enunciado sólo describe una acción, no la ejecuta. Son los que utilizamos para describir determinadas cosas. Por ejemplo, si decimos: *El alumno prometió leer el libro*.

Los enunciados **performativos** producen la realidad que describen. Por ejemplo, *Te prometo que leeré la novela*. No hay verbos intrínsecamente performativos sino un uso performativo de los verbos. Hay verbos que se prestan especialmente al uso performativo: prometer, jurar, declarar, advertir, garantizar, adherir, oponerse, comprometerse, despedir, nombrar, reclamar, proclamar, absolver, condenar. Estos verbos constituyen **actos** (ilocucionarios) cuando se pronuncian en determinadas circunstancias; el uso performativo tiene ciertas características gramaticales y contextuales:

* el verbo debe estar en tiempo presente,

* el verbo debe estar en primera persona,

²⁶¹ Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires, Paidós, 1996, p. 43.

²⁶² *Op. cit.* p. 46.

* su uso debe estar rodeado de ciertas convenciones sociales, especialmente en aquellos que suponen un rito: por ejemplo, el juramento presidencial.

Los usos performativos ponen en evidencia el hecho de que por medio del lenguaje se ejecutan acciones.

Todas las emisiones lingüísticas tiene una **fuerza ilocutoria**, o sea, que vehiculizan una intención del emisor. Esa fuerza ilocutoria o acto de ilocución se revela por marcas en el enunciado. Además, existe una **fuerza perlocutoria**, que no es otra cosa que el efecto producido sobre el receptor.

Para Searle, los actos de habla son las unidades de la comunicación lingüística, y se realizan de acuerdo con reglas: "hablar un lenguaje es participar en una forma de conducta gobernada por reglas. Dicho más brevemente: hablar consiste en realizar actos conforme a reglas. Para apoyar esta hipótesis y explicar el habla, enunciaré algunas de las reglas de acuerdo con las cuales hablamos"²⁶³. Searle introduce así distinciones entre géneros diferentes de actos de habla (por ejemplo *prometer, ordenar, saludar, agradecer*, etc) y se propone enunciar las condiciones que hacen posible realizar esos actos de habla, y de las condiciones extraer reglas. Esas reglas son semánticas constitutivas. Determinan qué tipo de emisión lingüística y en qué circunstancias cuenta como tal acto de habla.

El filósofo Paul Grice, a su vez, plantea que cualquier interacción verbal está regida por el **principio de cooperación**²⁶⁴. Este principio, básico para que un intercambio verbal se desarrolle con normalidad, se desglosa en cuatro máximas:

Máxima de cantidad: Haz que tu contribución sea tan informativa como sea necesario (ni más ni menos) para las finalidades del intercambio.

Máxima de cualidad: haz que tu contribución sea verdadera. No digas lo que sabes que es falso o aquello para lo que no tienes suficiente evidencia.

Máxima de relación: sé pertinente, no digas algo que no viene al caso.

Máxima de manera: sé claro, evita la ambigüedad, sé breve, sé ordenado. No obstante, estas máximas con frecuencia no se cumplen y los interlocutores siguen entendiéndose. Según Grice, lo que ocurre en estos casos es que los participantes saben que se está manteniendo el principio de cooperación. Muchas veces, las máximas se transgreden en forma intencionada para transmitir información de forma no literal, por ejemplo

²⁶³ Searle, J. *Actos de habla*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 31.

²⁶⁴ Cfr. Tusón Valls, Amparo. *Análisis de la conversación*. Barcelona, Ariel, 2003, pp. 45 y 46.

mediante la ironía. Y el receptor, al darse cuenta que una máxima ha sido transgredida, confía en que se está manteniendo el principio de cooperación e inicia un proceso de **implicatura** para descubrir el significado que se oculta tras el enunciado. Podemos decir entonces que las implicaturas son significados adicionales que el receptor de un mensaje infiere cuando el emisor parece estar violando una de las máximas del principio cooperativo.

En otro orden de cosas, cabría estudiar las variaciones lingüísticas vinculadas con comportamientos sociales y la relación del lenguaje con los diferentes contextos comunicacionales.

3.5. Sociolingüística. Variedades del lenguaje.

R. A. Hudson define a la sociolingüística como "el estudio del lenguaje en relación con la sociedad"²⁶⁵.

Por su parte, M. A. K. Halliday, en *El lenguaje como semiótica social*, sostiene que la noción de registro

"[...] se refiere al hecho de que la lengua que hablamos o escribimos varía de acuerdo con el tipo de situación [...]. Lo que hace la teoría del registro es tratar de mostrar los principios generales que rigen esa variación, para que podamos empezar a comprender qué factores de situación determinan qué características lingüísticas. Es una propiedad fundamental de todas las lenguas variar de acuerdo con su uso, pero, sorprendentemente, poco es lo que se sabe todavía respecto de la naturaleza de la variación de que se trata, en gran parte a causa de la dificultad para identificar los factores que la determinan"²⁶⁶.

El mismo Halliday presenta el siguiente cuadro de las **variedades en el lenguaje**, que luego explicaremos:

²⁶⁵ Hudson, R. A. *La sociolingüística*. Barcelona, Anagrama, 1980, p. 11.

²⁶⁶ Halliday, M. A. K. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México, F. C. E., 1982, p. 46.

<p>Dialecto ("variedad dialectal") = variedad 'acorde con el usuario'</p> <p>Un dialecto es: lo que usted habla (habitualmente) determinado por lo que usted es (socio-región de origen y/o adopción), y que expresa diversidad de estructura social (patrones de jerarquía social)</p> <p>Y, en principio, los dialectos son: distintos modos de decir lo mismo y suelen diferir en: fonética, fonología, lexicogramática (pero no en semántica)</p> <p>Casos extremos: antilinguajes, lenguas maternas políticas</p> <p>Ejemplos típicos: variedades subculturales (estándar/no estándar)</p> <p>Principales variables reguladoras: clase social, casta; extracción (rural/urbana); generación, edad, sexo</p> <p>Caracterizada por: actitudes firmes hacia el dialecto como símbolo de diversidad social</p>	<p>Registro ("variedad diatópica") = variedad 'acorde con el uso'</p> <p>Un registro es: lo que usted habla (en su momento) determinado por lo que hace (naturaleza de la actividad social que realiza), y que expresa diversidad de proceso social (división social del trabajo)</p> <p>Y, en principio, los registros son: modos de decir cosas distintas y suelen diferir en: semántica (y por tanto en lexicogramática, y a veces en fonología, como realización de ésta)</p> <p>Casos extremos: lenguajes limitados, lenguajes con propósitos especiales</p> <p>Ejemplos típicos: variedades profesionales (técnicas, semitécnicas)</p> <p>Principales variables reguladoras: campo (tipo de acción social); tenor (relaciones de papeles); modo (organización simbólica)</p> <p>Caracterizado por: importantes distinciones entre hablado/escrito; lenguaje en acción /lenguaje en reflexión</p>
--	---

Cuadro 18 - Variedades en el lenguaje, según Halliday²⁶⁷

Se entiende, entonces, que Halliday distingue variedades propias del usuario y variedades propias del uso.

A las variedades que son propias del usuario se las denomina también lectos. El **lecto** que es propio y particular de un hablante recibe el nombre de **idiolecto** y está determinado por la unión de tres factores: 1.- dialecto, 2.- sociolecto, 3.- cronolecto.

Estos lectos adoptan distintas variedades:

Se puede hablar de **dialecto**:

- * general (todos los países de una misma lengua);
- * regional (diferencias entre diferentes países);
- * urbano (propio de la ciudad);
- * rural (propio del campo).

²⁶⁷ *Op. cit.* p. 50

El **sociolecto**, por su parte podrá ser:

- * profesional (si se usa un lenguaje técnico);
- * correcto (si al expresarse no se cometen demasiados desvíos respecto de la norma);
- * incorrecto (cuando existen demasiados desvíos de la norma).

El **cronolecto** se lo puede dividir en:

- * infantil,
- * adolescente,
- * adulto.

Respecto del registro, podemos decir que las dimensiones en las que puede ser situado un acto de comunicación no son menos complejas que las referentes a la ubicación social del hablante. Michael Halliday distingue tres clases generales de dimensión: **campo, modo y tenor**.

El **campo** trata del propósito y de la materia-objeto de la comunicación. "La selección de opciones en los sistemas experienciales -esto es, en la transitividad, en las clases de cosas (objetos, personas, sucesos, etc.), en la calidad, la cantidad, el tiempo, el lugar y así sucesivamente- suele estar determinada por la naturaleza de la actividad: la acción socialmente reconocida en que están involucrados los participantes, en la que el intercambio de significados verbales desempeña una función"²⁶⁸.

El **modo** se refiere al medio a través del que tiene lugar la comunicación (sobre todo el habla y la escritura). "La selección de opciones en los sistemas textuales -dice Halliday-, como los de tema, información y voz, lo mismo que la selección de patrones de cohesión, como los de referencia, sustitución, elipsis, y como los de conjunción, suele estar determinada por las formas simbólicas adoptadas por la interacción, y en particular por el lugar asignado al texto en la situación total. Lo que incluye la distinción del médium, hablado o escrito, y de las complejas subvariedades derivadas de él..."²⁶⁹

El **tenor** depende de las relaciones entre los participantes. "La selección de opciones interpersonales, las de los sistemas de modo, modalidad, persona, clave,

²⁶⁸ Halliday, M. A. K. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México, F. C. E., 1982, p. 188.

²⁶⁹ *Op. cit.* p. 189.

intensidad, evaluación, comentario y sistemas por el estilo, suele estar determinada por las relaciones de papeles en la situación"²⁷⁰.

El registro, en resumen, es la variedad del lenguaje que responde a las exigencias del contexto comunicativo en que tiene lugar el intercambio lingüístico. Son las variedades propias del uso; y, como se ve en el cuadro superior, está caracterizado por distinciones entre :

- oral / escrito
- lenguaje en acción / lenguaje en reflexión.

Halliday sostiene asimismo que "el tipo de actividad simbólica (campo) tiende a determinar la gama de significado como contenido, el lenguaje en la función del observador (ideacional); las relaciones de papel (tenor) tienden a determinar la gama de significado como participación, el lenguaje en su función intrusa (interpersonal); y el canal retórico (modo) tiende a determinar la gama de significado como textura, el lenguaje en su pertinencia para el entorno (textual)"²⁷¹.

Se puede decir, por lo tanto, que existe una correspondencia entre la estructura de la situación tipo y la organización funcional del sistema semántico. Presentamos, a modo de resumen, el siguiente cuadro:

Componentes semánticos		Elementos situacionales
ideacional	sistemas activados por características de	campo
interpersonal	"	tenor
textual	"	modo

Cuadro 19 -

Estructura de la situación tipo y la organización funcional del sistema semántico (Halliday)²⁷²

²⁷⁰ *Op. cit.* p. 188.

²⁷¹ Halliday, M. A. K. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México, F. C. E., 1982, p. 154.

²⁷² *Op. cit.*, p. 154.

Veremos a continuación la clasificación que hace la gramática de las unidades del habla por sus relaciones sintácticas y sus valores semánticos.

3.6. Gramática oracional. Clases de palabras.

La palabra es una unidad lingüística tradicional, un constituyente de un complejo superior, la frase o la oración, y contiene a su vez unidades menores: morfemas y fonemas. En la palabra se presentan tres aspectos: formal, funcional y significativo.

La oración se caracteriza por su unidad intencional: el hablante quiere comunicar algo y para esa comunicación organiza una serie de unidades en torno a una curva melódica, que caracteriza su intención. Desde un punto de vista "llamado gramatical, la estructura profunda de una oración consta de una frase nominal y una frase verbal (sintagma nominal y sintagma predicativo); tradicionalmente estos dos constituyentes oracionales toman sus nombres de la lógica y se llaman sujeto y predicado"²⁷³.

Por su parte, la gramática es el sistema de reglas, categorías, definiciones que dan cuenta del sistema de la lengua. Ese sistema tiene un alto grado de abstracción puesto que se parte de la producción concreta de enunciados en situaciones determinadas y se la somete a una descripción y explicación. La gramática se ocupa de los niveles morfológico y sintáctico; es decir, de las formas y funciones de las unidades lingüísticas. Concebida como un objeto de estudio, la gramática es el sistema mismo de reglas que permite la producción y comprensión de infinitos enunciados.

La gramática ha sido objeto de estudio de dos de las principales corrientes del pensamiento lingüístico contemporáneo: el estructuralismo y el generativismo. El estructuralismo caracteriza la lengua como la parte del lenguaje que puede ser analizada en función de constituir un sistema de signos social, psíquico, abstracto y convencional.

La lengua es un sistema, una estructura. Los estructuralistas estudiarán, entonces, la relación de los términos, su mutua interdependencia en el interior de la lengua. Excluye en su análisis las situaciones comunicativas y los sujetos usuarios del lenguaje. Es una gramática descriptiva de enunciados ya producidos. Por su parte, la gramática generativo-transformacional parte del principio de que todo enunciado es una operación creadora: usar la lengua es crear e interpretar infinitos enunciados a partir de un número finito de reglas. El iniciador de esta corriente, Noam Chomsky, sostiene en

²⁷³ Marcos Marín, F. *Curso de gramática española*. Madrid, Cincel, 1984, p.165.

Estructuras sintácticas: "En adelante entenderé que una lengua es un conjunto (finito o infinito) de oraciones, cada una de ellas de una longitud finita y construida a partir de un conjunto de elementos finito"²⁷⁴. Chomsky, frente al estructuralismo -al cual tacha de descriptivo- opone el generativismo, como explicativo: estudia descubrir qué reglas se aplican para producir oraciones aceptables en una lengua determinada.²⁷⁵

En los últimos años y desde otra perspectiva, se ha impuesto la gramática textual que -como se ha visto- considera al texto como unidad específica de estudio, frente a la gramática oracional (tradicional) que se ocupa principalmente de la oración.

Según sean los valores semánticos y las relaciones sintácticas de las palabras (unidades de habla), la Gramática las clasifica en: sustantivos, adjetivos, artículos, preposiciones, conjunciones, verbos, adverbios, pronombres.²⁷⁶

Los **sustantivos** son las palabras con que designamos los objetos y las personas (reales o imaginarios), pensándolos con conceptos independientes.

Los sustantivos pueden ser concretos o abstractos.

Los sustantivos concretos se refieren a objetos independientes. Se subdividen en: comunes y propios. Los comunes a su vez se subdividen en: genéricos, que pueden ser individuales, cuando expresan una sola cosa en singular (gato) o colectivos, cuando expresan un conjunto de seres semejantes, en singular (enjambre); o de materias, los que corresponden a realidades que no se pueden contar, aunque sí medir (oro, plata). Los propios, por su parte, individualizan, señalan las características distintivas; son, por ejemplo, los antropónimos (nombre propio de persona: Juan) y los topónimos (nombre propio de lugar: Tucumán).

Los sustantivos abstractos se refieren a objetos que sólo tienen independencia mental o que se piensan sólo con independencia mental. Se dividen en tres grupos: de cualidad (blancura); de fenómeno (vagancia); de cantidad (montón, puñado).

Los **adjetivos** agregan alguna característica -o señalan- al objeto nombrado por el sustantivo. Por lo tanto, desde el punto de vista sintáctico, su función fundamental es la de modificar al sustantivo. Se los divide en dos grandes grupos: adjetivos connotativos y no connotativos. Los connotativos son los calificativos (blanco) y los

²⁷⁴ Citado por Menéndez, Salvio M. *Gramática textual*. Bs. As. Plus Ultra, 1993, p. 13.

²⁷⁵ Marcos Marín, F. *Curso de gramática española*. Madrid, Cincel, 1984. Ver el apartado "La gramática generativa y transformatoria y sus consecuencias".

²⁷⁶ Salvo indicación contraria, para la descripción de las clases de palabras seguimos a Marcos Marín, F. *Curso de gramática española*. *Op. cit.*

numerales. Estos últimos se subdividen en cardinales (cuatro), ordinales (segundo), múltiplos (doble), partitivos (doceava) y distributivos (sendos). Los no connotativos son los que tiene significación ocasional (funcionan como pronombres además de ser adjetivos); ellos son: los indefinidos (ninguna), los demostrativos (ese), los posesivos (nuestro). Un caso especial lo constituyen los gentilicios (frecuentemente incluidos por los gramáticos entre los no connotativos), que indican origen o nacionalidad (español, mendocino).

El **artículo** es una clase de palabra que sirve para señalar si el hablante conoce o no el objeto nombrado por el sustantivo. Los artículos, por lo tanto, pueden ser determinantes (el objeto es conocido: *el cuaderno*), e indeterminantes (el objeto no es conocido: *un cuaderno*).

Las **preposiciones** conectan un sustantivo a otro sustantivo o a un verbo, formando una frase con valor adjetivo o adverbial. En cuanto a su forma son invariables. Las hay simples y compuestas.

Las preposiciones simples son las que se expresan con una sola palabra: a, ante, bajo, con, contra, de, desde, en, entre, hacia, hasta, para, por, según, sin, sobre, tras. Cabe y so son anticuadas pero su uso continúa en frases hechas (so pena de muerte).

Las preposiciones compuestas (también llamadas locuciones preposicionales o frases prepositivas) se forman por combinación de un sustantivo, adjetivo o adverbio y una preposición y se usan con la misma fuerza unitaria que una preposición simple; son muy abundantes; por ejemplo: delante de, detrás de, etc.

Las **conjunciones** son partículas que unen entre sí elementos sintácticamente equivalentes. Son invariables. Se las puede dividir en distintos usos:

Copulativas: indican unión; ejemplos: y, ni.

Disyuntivas: indican opción; ejemplos. o (u ante o inicial siguiente) ya, ora (repetidas).

Adversativas: indican contraposición; ejemplos: pero, mas, aunque, excepto.

Consecutivas: indican efecto; por ejemplo: luego, pues.

Causales: indican motivo; por ejemplo: porque, que.

Estas serían las conjunciones propiamente dichas; es decir, por su forma, función y significación. Hay otras que proceden de gramaticalización de ciertos sintagmas. Son las locuciones conjuntivas:

Disyuntivas: ya sea... ya sea.

Adversativas: sin embargo, no obstante, a pesar de, con todo.

Consecutivas: por consiguiente, por lo tanto, a veces, por ende.

Causales: puesto que.

Los **adverbios** se usan para indicar la circunstancia en que se cumple la acción del verbo. El adverbio es una forma invariable. No tiene accidentes de género o número. Pueden modificar al núcleo del predicado verbal (camina lentamente), a un adjetivo (muy feliz), a otro adverbio (muy probablemente). Se han propuesto muchas clasificaciones. Una forma, de tipo tradicional, es la que sostienen Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña en su *Gramática Castellana*²⁷⁷:

Adverbios de tiempo: ahora, antes, después, hoy, ayer, luego, entonces, etc.

Adverbios de lugar: aquí, ahí, acá, allá, cerca, lejos, junto, alrededor, etc.

Adverbios de modo: bien, mal, así, despacio, apenas, aun, hasta, aprisa, etc.

Adverbios de cantidad: mucho, muy, poco, nada, demasiado, bastante, más, menos, además, excepto, etc.

Adverbios de afirmación: sí, también, ciertamente, verdaderamente, etc.

Adverbios de negación: no, ni, tampoco, etc.

Adverbios de duda: quizás, acaso, etc.

Adverbios pronominales: hay adverbios de tiempo, modo, lugar, cantidad, que por su modo de significar, son de la familia de los pronombres.

Forman cuatro grupos:

Interrogativos: cuándo (de tiempo), dónde, adónde (de lugar), cuánto, qué (de cantidad), cómo (de modo).

Relativos: cuando, donde, adonde, cuanto, como.

Demostrativos: aquí, ahí, allá, acá, (de lugar); así, tal (de modo); ahora, mañana, ayer, anteayer, anoche, entonces (de tiempo); tanto, tan (de cantidad)

Indefinidos: son los que corresponden como adverbios a los pronombres indefinidos, adjetivos o sustantivos: siempre, nunca, jamás, todo, mucho, demasiado, etc.

Los **verbos** son unas formas especiales del lenguaje con las que pensamos la realidad como un comportamiento del sujeto. Esta realidad puede ser de diversos tipos: acción (como en correr), inacción (yacer), accidente (caer), cualidad (blanquear), posición (descollar). Nuestra manera de concebir la realidad, a partir del comportamiento del sujeto, origina los verbos. Por eso, desde el punto de vista

²⁷⁷ Alonso, A.; Henríquez Ureña, P. *Gramática Castellana*. Vol. I y II. Bs. As., Losada, 1969, Segundo curso, pp. 160 y siguientes.

funcional, los verbos son términos secundarios, dependientes del sujeto, pues es el comportamiento del sujeto lo que interesa en primer lugar. Conjugar un verbo es unir a un lexema o radical (que contiene el significado del verbo) la desinencia o terminación.

Los verbos se agrupan en tres conjugaciones, que se llaman 1ª, 2ª y 3ª, según las terminaciones de los infinitivos: -ar, -er, -ir paradigmas: amar, temer, partir). A cada una de estas tres terminaciones corresponde un sistema de desinencias especiales que expresan el modo, el tiempo y la persona gramatical.

El **modo**: las acciones o estados pueden nombrarse como reales, posibles, deseados, etc. Para expresar esas diferencias existen variaciones morfosemánticas que son los modos verbales. A saber, infinitivo, indicativo, potencial, subjuntivo e imperativo (algunos gramáticos consideran que el potencial es un tiempo del modo indicativo).

El infinitivo indica la significación del verbo sin expresar tiempo. El indicativo expresa la acción del verbo de forma real.

El subjuntivo expresa una acción subordinada a otro verbo que indica suposición, deseo, temor, etc.

El imperativo expresa un deseo, una orden, un ruego.

El potencial presenta la acción del verbo como posible, dependiendo casi siempre de una condición.

El **tiempo**: indica cuándo se realiza la acción verbal y puede ser: presente, cuando se expresa la acción al mismo tiempo que se la enuncia; pasado o pretérito, cuando la acción ocurrió antes del momento en que se la enuncia; o futuro, cuando la acción ocurrirá después del tiempo que se enuncia. Al tener formas temporales específicas, tradicionalmente el verbo es la palabra con tiempo. Cada modo verbal contiene uno o varios tiempos. Desde el punto de vista de su estructura, los tiempos verbales pueden ser simples, formados por una sola palabra, y compuestos, formados por dos o más palabras.

Los tiempos verbales significan fechaciones en la línea del tiempo. El tiempo es una manera de concebir la realidad como un vector cuyo origen es el pasado y que se desarrolla progresivamente.

La **persona**: cada uno de los tiempos verbales puede tener varias formas. En el infinitivo son formas únicas en todos los casos. En el Indicativo y Subjuntivo hay seis formas distintas para cada tiempo, simple o compuesto, que corresponden a las tres

personas gramaticales del **número** singular y a las tres del número plural. Estas tres personas, del singular o del plural, indican quien o quienes realizan la acción del verbo.

La **voz** verbal indica si la acción del verbo la realiza el sujeto o éste es quien la recibe. Podemos hablar de voz activa y voz pasiva. La voz pasiva es la construcción mediante la cual los verbos manifiestan contenidos semánticos pasivos.

El **aspecto** indica cómo se desarrolla internamente la acción, expresando si tiene un carácter instantáneo (morir), reiterativo (clavar), durativo (leer), etc.

Los **verbos irregulares** son los que, al ser conjugados, varían su raíz o su terminación (o ambas cosas a la vez), apartándose de la conjugación de los verbos modelos.

Los **verbos pronominales** sólo se usan en forma reflexiva; se construyen en todas las personas con un pronombre reflexivo (*yo me peino, tú te peinas*, etc). Por la sintaxis y la significación pueden ser reflejos, recíprocos y cuasi-reflejos. Los reflejos se construyen con pronombres reflexivos que pueden tener función de objeto directo o indirecto, y admiten intensificadores (*yo me lavo a mí mismo*). Los recíprocos se construyen con pronombres reflexivos, admiten intensificadores y el verbo siempre va en plural (*nos herimos mutuamente*). Los cuasi-reflejos se construyen con pronombres reflexivos que no tiene función en la oración y no admiten intensificadores (*yo me arrodillé*).

Los verbos impersonales carecen de sujeto. Forman oraciones unimembres. Ejemplos: los que se refieren a fenómenos atmosféricos (llovió); ser y hacer, en 3ª persona singular referidos a fenómenos atmosféricos o relacionados con el tiempo (es de noche, hizo calor), haber en 3ª persona singular, no empleado como auxiliar (hay disturbios, hubo terremotos); algunos verbos en 3ª persona plural con sujeto indeterminado, voluntariamente omitido (llaman por teléfono, dicen que lo nombrarán ministro). Cabe aclarar que se pueden construir oraciones impersonales con *se* más la 3ª persona singular del verbo activo (*se habló mucho durante la reunión*).

Los verbos defectivos son los que no se conjugan en ciertos tiempos y personas (abolir, garantizar).

Finalmente, llamamos **frase verbal** a la construcción de estructura fija formada por un verbo conjugado y un verboide. La construcción en su totalidad cumple la función de núcleo de predicado. El uso de frases verbales obedece a necesidades

expresivas, ya que proporcionan matices de significación verbal que no se pueden conseguir con los modos y tiempos que ofrece la conjugación.

Ejemplos:

- * duración o lentitud: ir + gerundio (*iba caminando*), estar + gerundio (*estábamos comiendo*), venir + gerundio (*venía corriendo*);
- * comienzo de acción: empezar + a + infinitivo (*empezó a llover*), comenzar + a + infinitivo (*comencé a estudiar*), romper + a + infinitivo (*rompió a llorar*).
- * acción reciente o terminada: acabar + de + infinitivo (*acaba de llamar*)
- * voluntad: querer + infinitivo (*quiso partir*)
- * posibilidad: poder + infinitivo (*puede suceder*)
- * obligatoriedad: deber + infinitivo (*debe estudiar*)
- * reiteración: volver + a + infinitivo (*volvió a golpear*)
- * acción futura: ir + a + infinitivo (*voy a salir*). Cabe aclarar que el futuro del indicativo se emplea poco en la forma hablada, sustituyéndose por la frase verbal. (En vez de *iremos temprano*, decimos *vamos a ir temprano*).

Los **pronombres** son una clase especial de palabras. Salvo el pronombre personal que tiene el morfema de caso, los restantes no son una clase morfológica. Tampoco son partes específicamente diferenciadas de la oración, pues su función es la de actuar como los sustantivos, adjetivos o adverbios. Los pronombres son no-connotativos. No añaden nada a la comprensión del enunciado; se refieren a otros términos connotativos.

Clasificación:

Pronombres personales: son una clase especial de palabras que designan a las tres personas del coloquio (*yo, tú (vos), él*) precisamente en su papel de personas del coloquio, o sea personas gramaticales. Dicho de otro modo, son formas lingüísticas que se emplean para designar a las verdaderas personas del discurso: al hablante (primera persona), al oyente (segunda persona); así como también para referir al mundo aludido (tercera persona) por ambos en la situación de comunicación. La característica de los pronombres personales es que cambian de forma según su función dentro de la oración (ejemplo: *yo, me, mi, conmigo; tú, te, ti, contigo, etc.*); es decir, tienen distinta forma según la función sintáctica que desempeñen dentro de la oración. A diferencia de las restantes palabras del español, los pronombres personales conservan un resto de la declinación latina; así, *yo, tú, él*, etc. corresponden al caso nominativo (lo que les

permite funcionar como sujeto de la oración), las formas *mí, ti, sí*, etc. constituyen el caso terminal de preposición, y *me, te, lo, le se*, etc. el caso objetivo directo o indirecto.²⁷⁸

Los pronombres personales que pueden desempeñar la función de sujeto son los siguientes:

1ª persona singular: yo	1ª persona plural: nosotros / nosotras
2ª persona singular: tú (confianza) vos (confianza) usted (respeto)	2ª persona plural: vosotros / vosotras ustedes (confianza) ustedes (respeto)
3ª persona singular: él, ella, ello	3ª persona plural: ellos, ellas

Cuadro 20 - Los pronombres²⁷⁹

Dado que en español las desinencias verbales permiten identificar la persona y el número del agente de la acción, se emplean poco los pronombres personales en relación a otras lenguas. La presencia del pronombre sujeto sólo es necesaria cuando hay riesgo de ambigüedad. Si decimos, por ejemplo: *En los momentos de crisis, no podía dejar de llorar*, la desinencia no permite saber si el sujeto es de primera o tercera persona. A veces, la presencia del pronombre está motivada por el énfasis que se desea hacer (*¡si lo sabré yo!*).

Asimismo, es necesario considerar que las tres formas de tratamiento más frecuente son el tuteo (sobre todo en España), el voseo (sobre todo en el Río de la Plata) y el tratamiento con *usted*.

Un muy amplio sector del mundo hispanohablante utiliza el voseo, tratamiento que consiste, como sabemos, en el empleo de la forma *vos* para dirigirse a una sola persona.

"*Vos* reemplaza a *tú*, dentro del habla familiar, en una gran porción de América: la Argentina, el Uruguay, y, menos profusamente, el Paraguay, Chile, Bolivia, el Perú (en parte), el Ecuador, Colombia (a excepción de la costa norte), parte de Venezuela,

²⁷⁸ Ver: García Negroni, M. M.; Stern, M.; Pérgola, L. *El arte de escribir bien en español*. Buenos Aires, Edicial, 2001, p. 324.

²⁷⁹ El cuadro está tomado de: García Negroni, M. M.; Stern, M.; Pérgola, L. *El arte de escribir bien en español*. Buenos Aires, Edicial, 2001, p. 325.

parte de Panamá, Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Honduras, Guatemala, el estado Mejicano de Chiapas y una parte de la zona oriental de Cuba (...) El uso del *vos* es uniforme en todas las regiones donde se conserva; así, por ejemplo en la Argentina es común en todas las clases sociales..."²⁸⁰.

Usted se utiliza con la tercera persona del singular. Se emplea en todos los casos en que, por razones de respeto, edad, desconocimiento, distancia o mera deferencia, el voseo resulta imposible. El plural de *vos* es *ustedes*, que se utiliza con la 3ª persona del plural (*ustedes aman, ustedes, temen, ustedes parten*, etc.).

- **Pronombres posesivos:** indican qué persona de la comunicación es la poseedora de algo (*mío, tuyo, suyo*, etc.).
- **Pronombres demostrativos:** muestran o señalan su objeto según el lugar que ocupe en relación a las tres personas gramaticales: *esto*, junto a la que habla; *eso*, junto a la que escucha; *aquello*, aparte de los dos. Los pronombres demostrativos tiene cinco formas: en el singular, masculina, femenina y neutra; en el plural, masculina y femenina (*este, esta, esto; estos, estas*, etc.)
- **Pronombres interrogativos:** su papel principal está definido en su nombre (ejemplos: *quién, qué, cuánto, cuál*, etc.) Estos pronombres tienen también empleo exclamativo (*¡quién pudiera ganar!*)
- **Pronombres relativos:** figuran siempre en proposiciones subordinadas y hacen referencia a un objeto, ser, hecho, etc. (antecedente) que figura en la oración principal; es decir, el relativo es una 'forma' cuya significación es en cada caso la de su antecedente. Ejemplos de relativos: *quien, que, cuanto, cual*, etc.
- **Pronombres indefinidos:** designan su objeto de modo vago (como en alguien, algo) o general (todo, nada). Son los principales: *uno, alguien, alguno, cualquiera, quienquiera, nadie, ninguno, algo, poco, mucho, demasiado, todo, nada*.

Antes de cerrar este apartado, presentaremos las relaciones entre **tipos textuales** y **características gramaticales**, para ello hemos desarrollado un cuadro demostrativo:

²⁸⁰ Alonso, A.; Henríquez Ureña, P. *Gramática Castellana*. 1º y 2º curso. Bs. As., Losada, 1969, pp. 81 y 82.

Tipos de texto	CARACTERÍSTICAS GRAMATICALES	
	Morfología y sintaxis	Aspectos textuales (y otros)
<p>Conversación</p> <ul style="list-style-type: none"> - lenguaje transaccional: diálogo, discusiones, etc. - La encontramos en los usos orales cotidianos y en algunos textos escritos (cuento, novela, teatro). 	<ul style="list-style-type: none"> - Pronombres: personales, interrogativos - Adverbios: de afirmación y de negación - enlaces: puntuación relacionada con la entonación (guiones, comillas, interrogaciones, exclamaciones, etc.) 	<ul style="list-style-type: none"> - Modalidades: interrogación, aseveración, exhortación. - Fórmulas: excusas, saludos, despedidas, fórmulas de cortesía, etc. - Presencia de códigos no verbales en los textos orales. - Rasgos propios del modo oral: inversiones, omisiones, reiteraciones, etc.
<p>Descripción</p> <ul style="list-style-type: none"> - De personas (lo físico y lo psíquico), de objetos, paisajes, etc. - La encontramos en los textos orales y escritos: monólogos, discursos, postales, noticias, cartas, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> - Adjetivos calificativos: morfología, posición, concordancia - Verbos imperfectivos: tiempo presente e imperfecto - Adverbios de lugar - Estructuras de comparación - Enlaces: adverbios, locuciones, etc. - Oraciones de predicado nominal 	<ul style="list-style-type: none"> - Sustantivos: precisión léxica - Estructura: orden en el espacio (de más general a más concreto, de arriba a abajo, de izquierda a derecha, etc.)
<p>Narración</p> <ul style="list-style-type: none"> - De hechos, historias, biografías, procesos, etc. - Podemos encontrarla en textos orales y escritos: cuantos, novelas, noticias, historiografía, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> - Verbos perfectivos: pasado remoto y pasado reciente - Relación de tiempos verbales - Adverbios de tiempo - Conectores temporales: conjunciones temporales, locuciones, etc 	<p>Estructura:</p> <ul style="list-style-type: none"> . orden cronológico de los hechos y orden narrativo . partes de la narración: planteamiento, nudo y desenlace . punto de vista de la narración: personajes, perspectiva, etc.
<p>Instrucción</p> <ul style="list-style-type: none"> - Órdenes, exhortaciones, obligaciones, etc. - Podemos encontrarla en recetas de cocina, instrucciones de uso de aparatos, conversaciones orales cotidianas, etc. 	<p>Uso de la 2ª persona verbal</p> <ul style="list-style-type: none"> - Modo imperativo - Perífrasis de obligación: haber de + infinitivo, ser necesario, etc. - Ordinales y cardinales 	<ul style="list-style-type: none"> - Modalidad: exhortativa o imperativa - Estructura e información: <ul style="list-style-type: none"> . orden lógico de los hechos . información objetiva y precisa . eventualmente, disposición espacial especial

<p>Predicción</p> <ul style="list-style-type: none"> - Previsiones de futuro, textos prospectivos, etc. - Podemos encontrarla en horóscopos, boletines meteorológicos, previsiones económicas, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tiempo verbal: futuro - Adverbios de tiempo - Perífrasis de probabilidad: deber + infinitivo - Oraciones condicionales 	<ul style="list-style-type: none"> - Estructura: <ul style="list-style-type: none"> . distinción en el tiempo futuro: cercano y lejano, previsiones a corto, a medio y a largo plazo . ordenación de la información por temas
<p>Explicación</p> <ul style="list-style-type: none"> - Definiciones, exposiciones, etc. - Podemos encontrarla en manuales, tratados, conferencias, libros de texto, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> - Oraciones subordinadas causales, consecutivas, finales - Conectores: causa, consecuencia, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> - Estructura: <ul style="list-style-type: none"> . organización lógica y jerárquica de las ideas . exposición analítica y sintética . uso de gráficos, esquemas, dibujos
<p>Argumentación</p> <ul style="list-style-type: none"> - Defensas y acusaciones, críticas artísticas, opiniones, etc. - Podemos encontrarla en discursos orales (conferencias, exposiciones) y escritos (cartas al director, artículos de opinión, etc.) 	<ul style="list-style-type: none"> - Verbos del tipo <i>decir, creer, opinar</i>, etc. - Relación entre emisor-receptor; presentación de emisor, tratamiento del receptor - Oraciones subordinadas causales, consecutivas, etc. - Coordinación adversativa - Conectores: conjunciones causales, adversativas, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> - Estructuras: <ul style="list-style-type: none"> . estructura de la información por partes o bloques . relación entre tesis y argumentos - Intertextualidad: citas, referencias, comentarios de otros textos.
<p>Retórica</p> <ul style="list-style-type: none"> - Función estética - Conversaciones cotidianas, cartas, poemas, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> - Figuras retóricas sintácticas: anacolutos, polisíndeton, hipérbaton, etc. 	<ul style="list-style-type: none"> - Figuras retóricas de contenido: hipérboles, sinestesia, metáfora, metonimia, etc. - Juegos de palabras, dobles sentidos, etc.

Cuadro 21 - Tipos textuales y sus características gramaticales

Veremos seguidamente las pautas de corrección lingüística que debe seguir un hablante para que sus enunciados sean aceptables.

3.7. Normativa. La ortografía.

Dentro del campo de la lingüística, llamamos normativa al uso de las convenciones (normas) de la lengua. La fonología, por ejemplo, estudia los fonemas que la lengua tiene en uso. De las 29 letras del alfabeto español, la *k* sólo se emplea en un número limitado de voces de origen griego (*kilómetro*) o extranjero (*kiosco*) y la *w* se usa únicamente en palabras de procedencia extranjera (*whisky*).

Por su parte, la ortografía es el conjunto de normas que regulan la representación escrita de una lengua.²⁸¹ Cada letra puede adoptar la forma y tamaño de mayúscula o minúscula. Las letras no sólo se dividen en mayúscula o minúscula sino también en simples y compuestas. Estas últimas aunque representan un fonema (sonido) único, se escriben con dos signos (*ch, ll, rr*).

La ortografía española se ha mantenido relativamente cerca de la pronunciación real. Sin embargo, existen diferencias, por sus variantes geográficas y por la misma tradición ortográfica (la *h*, que en otro tiempo fue aspirada, carece hoy de valor fonológico y no es más que un signo ortográfico mudo, mantenido por la tradición.; la *v* y la *b* representan un mismo fonema bilabial -salvo en ciertas regiones de España-; la *c*, *k*, *q* representan un sólo fonema; la *c* delante de *e*, *i* tiene el mismo valor fonológico que *z*; etc).

Tres principios dan fundamento a la ortografía española: la pronunciación de las letras, sílabas y palabras; la etimología u origen de las voces, y el uso de los que mejor han escrito.

Es preciso conocer, entonces, las variadas reglas que se derivan de estos tres principios. La ortografía establece cómo se han de emplear las letras y los signos auxiliares (por ejemplo, los acentos) de la escritura.

La ortografía, entonces, estudia con especial interés las reglas de acentuación, los signos de puntuación (uso de coma, punto, punto y coma, punto suspensivos, etc.) y otros signos auxiliares (asterisco, corchete, etc.).

3.8. Discusión de los elementos que se tomarán para el análisis

Como se ha visto, cada una de las disciplinas que conforman las ciencias del lenguaje ofrece múltiples elementos para efectuar el análisis de un texto. Siempre pensando en aquellos que más convienen para dilucidar el género del *Martín Fierro*, detallamos a continuación las categorías que tomaremos en cuenta²⁸²:

De **teoría de la comunicación** utilizaremos para nuestro análisis las **funciones del lenguaje**. Nos atenderemos a las seis que postula Jakobson: referencial, emotiva,

²⁸¹ Seguimos en este apartado el libro de la Real Academia Española: *Ortografía de la lengua española*. Madrid, Espasa -Calpe, 1999.

²⁸² En el Capítulo 1, ya adelantamos -someramente- las categorías que nos interesan. Volvemos a ellas, ahora, refiriéndonos a cada una con mayor detalle.

poética, fática, conativa y metalingüística, a fin de determinar cuáles son las formas que adopta el código lingüístico.

A partir de la **lingüística textual** nos interesaremos fundamentalmente en investigar -según los postulados de Teun van Dijk- cuál es la **macroestructura** del *Martín Fierro*, cómo se presenta su **coherencia** interna, su **superestructura**, etc. En nuestra exploración, no dejaremos de lado la teoría de Bajtín acerca de los **géneros discursivos** y los momentos (o categorías) que -según el crítico- reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas discursivas (contenido temático, estilo y composición).

Desde un postura **pragmática** analizaremos los **macroactos de habla** del *Martín Fierro* (1ª y 2ª parte), a fin de determinar cuáles son sus funciones pragmáticas. Aquí tomaremos en cuenta, nuevamente, la teoría de T. van Dijk.

Finalmente, desde la **sociolingüística**, analizaremos **las variedades del lenguaje** que presenta el texto. El interés esencial es verificar cuáles son sus registros. Seguiremos, entre otros, los planteos de Hudson y Halliday.

Nuestro análisis implica, obviamente, un conocimiento de la **gramática oracional** y de la **normativa** de la lengua.

Seguidamente, realizaremos el rastreo de estudios críticos sobre la cuestión del género en el *Martín Fierro*.

Capítulo IV

Los estudios críticos sobre la cuestión del género en el *Martín Fierro* de Hernández

“Pero lo que más gasto de la inteligencia o del ingenio argumentativo demandó por parte de la crítica fue la determinación del género del poema”.

Raúl Dorra

4. Introducción

Nos interesa especialmente dar a conocer en este capítulo qué ubicación genérica (o qué género discursivo) le han asignado diferentes críticos al *Martín Fierro*. Partimos de los primeros estudios que han comentado la obra hacia fines del siglo XIX y nos extendemos hasta comienzos del XXI. Hemos recorrido más de 120 años ahondando en las opiniones de una treintena de críticos a los que les ha preocupado el género de la imponente obra de Hernández. Nos detenemos con mayor detalle en los estudios que consideramos más relevantes para nuestra tesis.

Aunque resulta obvio, aclaramos que nuestra nómina no pretende agotar la lista de investigadores que se han ocupado del tópico, pues -como hace tiempo ya ha dicho Battistessa- “la bibliografía en torno a Hernández y su poema es ingente, prácticamente inabarcable”; pensamos, sí, que hemos rescatado a los más importantes. Ellos son:

4.1. Pablo Subieta

Uno de los primeros defensores del *Martín Fierro* fue **Pablo Subieta**, quien comentó largamente la obra en cinco artículos aparecidos en el diario porteño *Las Provincias*, en 1881²⁸³.

En el Primer artículo concluye diciendo: “Martín Fierro vive en la memoria de todos y vivirá en las futuras generaciones, porque es el poema más argentino”²⁸⁴.

²⁸³ Como curiosidad, hacemos notar que de ese mismo año es la famosa noticia que Nicolás Avellaneda incluyó en una carta a don Florencio Madero en donde se escribe: “Uno de mis clientes almacenero por mayor, me mostraba ayer en sus libros los encargos de los pulperos de la campaña: 12 gruesas de fósforos. Una barrica de cerveza. 12 Vueltas de *Martín Fierro*. 100 cajas de sardinas”. Ver: García Velloso, Enrique. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía, 1924.

Poco más tarde, en el Segundo artículo, Subieta escribe:

“La República Argentina es sin duda la que en todos los géneros literarios ha contribuido mejor y con más contingente a formar ese retrato de tan difícil delineamiento, de tan complicados matices, y que sin embargo encierra en su fondo una gran sencillez, la expresión estereotípica del espíritu de un pueblo por su poesía.

“No conocemos ningún poeta Americano que revele con más verdad, más grandeza, más naturalidad, el espíritu de su patria que estos tres argentinos: Echeverría, José Hernández y Olegario Andrade. *Martín Fierro* es la obra magistral de Hernández, poema sencillo en su concepción y desarrollo dramático...”²⁸⁵.

En el Quinto artículo señalará: “En el fondo de ese poema sencillo, lacónico y armoniosos se encuentra la verdad desnuda, clara y elocuente...”²⁸⁶.

Como vemos, Pablo Subieta ubica al *Martín Fierro* dentro del género lírico: “poema”, escribe. Y no lo dice simplemente al pasar, sino que en sus artículos se detiene en la métrica y rima del texto.

Según parece -si damos fe a García Velloso-²⁸⁷ la popularidad del *Martín Fierro* se mantiene con fuerza apabullante sólo durante algunos años después de aparecido el texto... Luego, la obra cae por un tiempo en el olvido. También Battistessa²⁸⁸ señala:

“Se admite -sin explicar las necesarias implicaciones del suceso- que poco después de la muerte de Hernández [1886] ambas partes del relato menguaron su difusión en las comarcas rurales, y padecieron desmedro todavía mayor en los ambientes urbanos”.

Esto duró, según Battistessa, varios lustros²⁸⁹.

4.2. Miguel de Unamuno

En España, por aquellos años, Miguel de Unamuno, en pleno modernismo, escribe un artículo (1894) en donde exalta la obra²⁹⁰. Respecto del género del texto dirá el erudito español:

²⁸⁴ Cfr.: Subieta, P. “Primer artículo”. Biblioteca Virtual Universal: www.biblioteca.org.ar consultado el 24-10-2013.

²⁸⁵ Cfr.: Subieta, P. “Segundo artículo”. Biblioteca Virtual Universal: www.biblioteca.org.ar Consultado el 24-10-2013.

²⁸⁶ Cfr.: Subieta, P. “Quinto artículo”. Biblioteca Virtual Universal: www.biblioteca.org.ar Consultado el 24-10-2013.

²⁸⁷ Cfr.: García Velloso, E. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía, 1924.

²⁸⁸ Battistessa, Á. J. “José Hernández”. En: Isaacson, J. (comp.) *Martín Fierro. Centenario*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, Ediciones Culturales Argentinas, 1972.

²⁸⁹ Algunos sustentan, entre otras causas, que la irrupción del modernismo, con su mirada estetizante, influyó en Buenos Aires de tal modo que la crítica se desentendió del poema. Ver: Suárez Wilson, Reyna. “*Martín Fierro* y Ricardo Rojas”. En: *José Hernández. Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El Gaucho Martín Fierro*. (1872-1972). La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de humanidades y Ciencias de la Educación, 1973.

²⁹⁰ “Que la lectura que Unamuno hizo del *Martín Fierro* resultó pionera queda fuera de toda discusión. Así lo demuestra Pagés Larraya (1982) en su artículo “Unamuno y la valoración crítica del *Martín Fierro*”, y también lo indica antes el mismo Rojas y hasta el propio Menéndez y Pelayo, maestro de

“En *Martín Fierro* se compenentran y como que se funden íntimamente el elemento épico y el lírico; diríase que al alma briosa del gaucho es como una emanación del alma de la Pampa, inmensa, escueta, tendida al sol, bajo el cielo infinito, abierta al aire libre de Dios”²⁹¹.

Y más adelante: “[*Martín Fierro*] Me recuerda a las veces nuestros pujantes y bravíos romances populares”²⁹². Y luego: “*Martín Fierro* es la epopeya de los compañeros de Almagro y de Pizarro; es el canto del luchador español...”²⁹³. Vemos entonces que Unamuno destaca la manera lírico-narrativa de la obra.

4.3. Leopoldo Lugones

En 1913, súbitamente, el *Martín Fierro* recobra un lugar de importancia cuando el genial poeta **Leopoldo Lugones** defiende el poema en unas conferencias “sonadas y sonoras”²⁹⁴, en el teatro Odeón. Como se sabe, estas conferencias fueron posteriormente ampliadas por Lugones en su famoso libro *El Payador*.

En el capítulo I de esta obra, “La vida épica”, el autor define y caracteriza la importancia de los poemas épicos como expresiones de la vida heroica de un pueblo.

Con numerosos ejemplos clásicos defiende su tesis. Cita, entre otros, a Homero y al anónimo compositor del “Poema de Mío Cid”. En este capítulo se hace un primer intento de extender la genealogía del *Martín Fierro* hacia los antiguos poemas épicos.

En “El hijo de la Pampa” se realiza una descripción y una revalorización del gaucho, “héroe y civilizador de la Pampa”. En “A campo y cielo” se deduce que la libertad y la igualdad son productos naturales del suelo argentino. Lugones concluye este capítulo refiriéndose a la desaparición del gaucho. En “La poesía gaucha” se habla

Unamuno, personalidad que encarnó en gran medida el origen de muchas de sus primeras interpretaciones en cuanto a la relación entre literatura e hispanidad. De hecho, en un gesto que resulta curioso por tratarse de una inversión de la recurrente operación en donde el discípulo suele elogiar (a veces de forma descentrada) la postura del estudioso santanderino, en la *Historia de la poesía hispanoamericana* es el propio Menéndez y Pelayo quien, para destacar el interés que representaba el *Martín Fierro* dentro del panorama comentado, evoca la voz de Unamuno, a quien califica como “uno de los jóvenes de mayores esperanzas y de más vigoroso pensar con que hoy cuenta el profesorado español” (Menéndez y Pelayo, 1948: 400). Y cita el conocido fragmento donde el “ferviente encomiador”, como él lo llama, había determinado la pertenencia casi exclusiva del *Martín Fierro* a la tradición hispánica”. Saba, M. “‘Español hasta el tuétano’: el *Martín Fierro* entre Unamuno y Rojas”. Ver: filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/actas_jornadas/cont/.../27Saba. Última consulta: junio de 2013.

²⁹¹ Unamuno, M. de. *El gaucho Martín Fierro*. Montevideo, Uruguay, Ed. El Galeón, (tomado de La Revista Española, Año 1, n° 1, febrero de 1894, pp. 5-22), 1986. p. 19. (Este escrito también puede encontrarse en Unamuno, M. de. *Obras Completas*; IV; La raza y la lengua. Madrid, Escelier, 1968. pp. 709-719).

²⁹² *Op. cit.* p. 26.

²⁹³ *Op.cit.* p. 28.

²⁹⁴ Battistessa, A. J. *Op. cit.* p. 320.

sobre la costumbre del gaucho de cantar payadas. Lugones relaciona las payadas con las bucólicas virgilianas y, a la vez, con los cantos árabes, ya que, según explica, en los gauchos “la sangre arábiga del español predominó”. Se cierra el capítulo con la idea de la música como agente de civilización para aquellos habitantes de la llanura pampeana.

En “La música gaucha”, se nos hace ver cómo, para el gaucho, la música era inseparable del canto y de la danza. En “El lenguaje del poema”, Lugones hace comentarios acerca de nuestra lengua española, para luego persuadirnos de que América tiene una lengua con características propias.

En el capítulo VII, “Martín Fierro es un poema épico”, se citan versos de la *Divina Comedia* de Dante, y se los comenta en relación a la obra de Hernández. Hacia el final del capítulo, dirá Lugones: “Como todo poema épico, el nuestro expresa la vida heroica de su raza: su lucha por la libertad contra las adversidades y la injusticia”. Y finaliza diciendo:

“Y por eso, porque personifica la vida heroica de la raza con su lenguaje y sus sentimientos más genuinos, encarnándola en un paladín, o sea el tipo más perfecto del justiciero y del libertador; porque su poesía constituye bajo esos aspectos una obra de vida integral, *Martín Fierro* es un poema épico”²⁹⁵.

En “El telar de sus desdichas”, Lugones señala por qué el *Martín Fierro* asume características de panfleto político, para luego detenerse en los temas de la obra: la injusticia, el amor, la lucha contra los indios, etc. En “La vuelta de Martín Fierro”, se analiza el estilo de esta segunda parte, sus temas y los efectos que produjo sobre sus lectores. Hacia el final, Lugones comenta la payada entre Martín Fierro y el Moreno, para concluir en que los temas que se encuentran allí están llenos de grandeza épica.

El último capítulo, “El linaje de Hércules”, Lugones se centra en la trascendencia del poema y presenta la propuesta de aceptarlo como parte del ser nacional.

Basten estas líneas hacer notar, entre otras cosas, la forma decisiva con que Lugones señala y justifica que el *Martín Fierro* pertenece al género épico.

²⁹⁵ Escribe Olga Fernández Latour de Botas: “El hecho de que Lugones, en *El payador*, haya dado al *Martín Fierro* el carácter de poema clásico para los argentinos, al modo de lo que fueron *La Ilíada* y *La Odisea* para los griegos, ha promovido varias discutibles interpretaciones” Ver: Fernández Latour de Botas, O. *Folklore y poesía argentina*, Buenos Aires, Guadalupe, 1969, p. 197.

Dice Borges: “Su odio por el cristianismo lo lleva [a Lugones] a exaltar al *Martín Fierro* como un poema épico clásico, libre de sentimiento religioso. ¿Cómo? El poema está lleno de invocaciones a todos los santos del cielo”. Ver: Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Barcelona, Planeta, 2010; p. 306.

4.4. *Nosotros*²⁹⁶

De las palabras de Leopoldo Lugones se hizo eco la revista *Nosotros*, la cual realizó ese mismo año (1913) una encuesta titulada “¿Cuál es el valor del Martín Fierro?”.

No era la primera vez que *Nosotros* realizaba una encuesta: un año antes, es decir en 1912, había salido a indagar acerca de la participación de la mujer en la vida literaria de Buenos Aires.

La revista fue fundada el 1º agosto de 1907 y la dirigían Alfredo A. Bianchi y Roberto F. Giusti. El nombre completo que ostentaba era: NOSOTROS, Revista Mensual de Letras, Arte, Historia, Filosofía y Ciencias Sociales.

Los números que corresponden a la encuesta son los Nº 50, 51 y 52, correspondientes a los meses de junio, julio y agosto de 1913. En el número 50 puede leerse: “SEGUNDA ENCUESTA DE ‘NOSOTROS’”, y, seguidamente, poco más abajo: “¿Cuál es el valor del ‘Martín Fierro’?”

No todos los que envían sus respuestas se refieren al género del *Martín Fierro*. Muchos se hacen eco de las conferencias de Lugones y señalan su parecer respecto de si el *Martín Fierro* pertenece o no a la épica. Mencionamos a todos los que han respondido (aunque no clasifiquen específicamente la obra) porque prácticamente todos, de algún modo, están *replicando* a Lugones. (De ahí nuestro interés por relevarlos a todos). Algunos lo hacen largamente, otros con marcada brevedad; los más se interesan en la obra...

Los que responden a la encuesta son:

4.4.1. Un ilustre escritor, poeta que oculta su nombre. No considera que el *Martín Fierro* tenga carácter épico. No clasifica la obra.

4.4.2. Martiniano Leguizamón. Defiende el carácter épico que postulara Lugones. Escribe Leguizamón: “*Martín Fierro* es, en mi sentir, nuestro poema nacional, no solo porque pinta con colores no igualados, todo un doloroso período de la vida nacional, sino porque en sus toscos octosílabos — henchidos de compasión y justicia — se condensan las

²⁹⁶ Hacemos figurar primero el nombre de la revista en la nomenclatura y colocamos en segundo plano los escritores, por lo trascendente que resulta esta encuesta de *Nosotros*, cuando se discute el valor del *Martín Fierro*.

más nobles aspiraciones, los ideales más hondos y generosos, como si en sus estrofas resonara la voz de la extraña prole desventurada que ayudó a libertar y constituir la tierra natal con la pujanza de su brazo y la prodiga inmolación de su sangre bravía.

Martín Fierro no es, pues, una bella ficción creada para satisfacer nuestro patriotismo. Hay que estudiarlo con amor y paciente observación a fin de penetrar en su arcana poesía. Lo dijo el autor en audaz advertencia al lector poco prevenido: — "tiene mucho que rumiar — el que me quiera entender".

“Con su fuerte y hermosa tosquedad de un cantar de gesta, el poema nuestro ha de quedar para iluminar el perfil del gaucho que se aleja y se pierde en los tristes silencios del desierto de que fue señor”²⁹⁷.

4.4.3. Enrique de Vedia. Descarta que sea una obra épica. La defiende como genuinamente argentina, sin clasificarla.

4.4.4. Rodolfo Rivarola. No considera al *Martín Fierro* un “poema nacional”. No se detiene en clasificarlo.

4.4.5. Manuel Gálvez. Defiende fervorosamente el *Martín Fierro*. Gálvez se ubica en la línea de Lugones, ya que al igual que el poeta cordobés considera que la obra es un poema épico. Escribe Gálvez: “*Martín Fierro* representa, a mi entender, el más alto momento poético de las letras castellanas. Es un poema épico, aun en el concepto más estrictamente

²⁹⁷ *Nosotros. Revista mensual de Letras, Artes, Historia, Filosofía y Ciencias sociales.* Fundada el 1° de agosto de 1907. Directores: Alfredo Bianchi y Roberto Giusti. Año VII, Tomo XI, N° 50. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa limitada “Nosotros”, 1913, pp. 427, 428.

Cabe señalar que Ángel Battistessa, en su ensayo “José Hernández y *Martín Fierro* en la perspectiva del tiempo”, hace notar que Leopoldo Lugones en *El Payador* recrudece, “**hasta hacerse lugar común porfiadísimo, el aserto adelantado por Martiniano Leguizamón**, después exagerado y usufructuado por muchos, de que *Martín Fierro* es un cabal poema épico”. Es decir, da por seguro que Leguizamón, antes que Lugones, señaló el carácter épico del *Martín Fierro*. En ese mismo artículo agregará Battistessa más adelante: “En el caso de Martiniano Leguizamón, según ocurre en su *De cepa criolla*, quizá importa destacar una vez más en qué medida este autor se adelantó en algunos años, en 1909, a la presunta consagración, años más tarde puesta bajo el padrinazgo de Lugones y de Rojas, en lo que se refiere a la proclamación del mismo *Martín Fierro* en su levantada excelencia de «poema nacional de los argentinos». Nosotros hemos buscado en *De cepa criolla* [Leguizamón, Martiniano. *De cepa criolla*. Buenos Aires, Solar/Hachette, 1961. Primera edición 1908] el lugar en que Leguizamón afirmaría estos conceptos y no lo hemos hallado. Sólo encontramos en el primer artículo del volumen (un trabajo referido a Hidalgo) la frase: “López, Luca, Rojas, fray Cayetano Rodríguez, habían señalado el rumbo épico; pero faltaba aún el poeta que llevara hasta el alma tenebrosa y turbulenta de las muchedumbres el nuevo verbo: faltaba el poeta popular”. Eso es todo. Como puede apreciarse, no podemos decir que con esto Martiniano Leguizamón se esté adelantando a Lugones. Por otra parte, como ya señalamos, la primera edición de *De pura cepa* vio la luz en 1908, y no en 1909, como declara Battistessa.

retórico. Ningún poeta de nuestra lengua ha sido tan humano, tan profundo, tan realista como Hernández. Su libro sintetiza el espíritu de la raza americana, en lo que ésta tiene de hondo y permanente”. [...]

“He creído siempre que Hernández era no sólo el mayor poeta argentino, sino el mayor poeta de lengua castellana”²⁹⁸.

4.4.6. Juan Más y Pi. Considera el *Martín Fierro* como un texto valioso, pero señala que no puede compararse con los antiguos cantares de gesta. No está de acuerdo con Lugones y tampoco con Rojas. No clasifica la obra.

4.4.7. Maestro Palmeta. Otro escritor que se esconde en el anonimato. Algunos han arriesgado que se trata de Carlos Octavio Bunge²⁹⁹. El Maestro Palmeta ironiza sobre toda la obra, realizando un fingido elogio del texto. Su mofa abarca a los personajes, el lenguaje, el estilo, etc.

4.4.8. Manuel Ugarte. Defiende a la obra. Se refiere a ella como “poema”, pero no se ocupa estrictamente de su género: “Creo que la obra de Hernández es nuestro gran poema nacional. [...] “*Martín Fierro* fue, en realidad, la primera semilla de arte que echó raíces en nuestro territorio. [...] La parte genial dentro de la figura literaria de Hernández estriba en que comprendió y se entregó a su sinceridad. En lo que se refiere a la técnica, fue rudimentario. Pero es el padre indiscutible de la naciente literatura. [...] Hoy no hago más que ratificar mis convicciones y añadir el testimonio de mi admiración hacia el autor de *Martín Fierro*”³⁰⁰.

4.4.9. Alejandro Korn. Desestima al *Martín Fierro*. “¿Conque este hombre que obedeció a los impulsos más espontáneos de su alma, que clavó los ojos en la vida real de su pueblo, que hablaba el idioma de los humildes y de los ignorantes, que no tuvo ningún modelo y desconocía las reglas de la métrica castellana, ha escrito -por cierto sin sospecharlo- la epopeya nacional?

²⁹⁸ Nosotros. *Op. cit.* pp. 429 y 430.

²⁹⁹ Ver: Suárez Wilson, R. “*Martín Fierro* y Ricardo Rojas”. En: *José Hernández, estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El gaucho Martín Fierro, 1872-1972*. Departamento de Letras, Instituto de literatura Argentina e Iberoamericana, Universidad Nacional de la Plata, La Plata, 1973.

³⁰⁰ Nosotros. Revista mensual de Letras, Artes, Historia, Filosofía y Ciencias sociales. Fundada el 1° de agosto de 1907. Directores: Alfredo Bianchi y Roberto Giusti. Año VII, Tomo XI, N° 51. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa limitada “Nosotros”, 1913, pp. 81 y 82.

“No; no puede ser, eso no es argentino”³⁰¹.

4.4.10. Hugo de Achával. Dice no haber leído el *Martín Fierro* y se burla de Lugones. Hacia el final de su respuesta escribe: “Para terminar, comentaré el caso sensacional de esta encuesta. Cierta crítico -respetable como tal- ha sentenciado que Hernández es, no solo el más grande poeta de América (!), sino también de la *lengua castellana* (!!). No habiéndolo leído ignoro la pureza idiomática de su poema; pero de algunos versos que el crítico cita, infiero que el buen vate criollo empezó por no escribir en castellano”³⁰².

4.4.11. Edmundo Montagne. Defiende la obra, sin tomar demasiado partido por ella. Hacia el final de su respuesta escribe: “Humanamente considerado, vale ese poema, de monótona quejumbre e inorgánica construcción, por la verdadera presencia de su héroe, en recia lucha con el Destino, los hombres y la naturaleza ambiente; por las profundas emociones y el refranero internacional y ecléctico que sabiamente se asimila, y por la narrativa, que sospecho muy original, y más aún por la descripción vivaz, exacta, de gran relieve, que hace de paisajes y hechos.

“Creo seriamente que es un poema para muchos siglos; pero no me hallo capaz de afirmar, con la misma honradez, nada referente a su significación dentro de la literatura nacional, ni dentro del fuero tan movedizo de lo idiomático”³⁰³.

4.4.12. Emilio Lascano Tegui. Responde largamente a la encuesta. No defiende al *Martín Fierro* ni está de acuerdo con Lugones.

4.4.13. Carlos Baires. Considera que no se puede entender el *Martín Fierro* como un poema épico. No le asigna a la obra un género en particular.

4.4.14. Antonio de Tomaso. Sostiene que el *Martín Fierro* no es nuestro poema nacional. Se dice en el último párrafo de su respuesta: “En resumen:

³⁰¹ Nosotros. Revista mensual de Letras, Artes, Historia, Filosofía y Ciencias sociales. Fundada el 1° de agosto de 1907. Directores: Alfredo Bianchi y Roberto Giusti. Año VII, Tomo XI, N° 51. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa limitada “Nosotros”, 1913, pp. 83.

³⁰² Nosotros. Revista mensual de Letras, Artes, Historia, Filosofía y Ciencias sociales. Fundada el 1° de agosto de 1907. Directores: Alfredo Bianchi y Roberto Giusti. Año VII, Tomo XI, N° 51. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa limitada “Nosotros”, 1913, pp. 84.

³⁰³ Nosotros. Revista mensual de Letras, Artes, Historia, Filosofía y Ciencias sociales. Fundada el 1° de agosto de 1907. Directores: Alfredo Bianchi y Roberto Giusti. Año VII, Tomo XI, N° 51. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa limitada “Nosotros”, 1913, pp. 85.

hacer del *Martín Fierro* -una obra que para mí ocupa un gran puesto en la literatura argentina- un poema nacional, es crear una ficción para satisfacer vanamente nuestro patriotismo”³⁰⁴.

En resumen, la encuesta de la revista *Nosotros* arroja que, respecto del género, dos autores, **Martiniano Leguizamón** y **Manuel Gálvez** se inscriben entre los que consideran la obra de Hernández un poema épico, siguiendo de cerca a Leopoldo Lugones. Tal vez, Leguizamón no estaba pensando estrictamente en la cuestión del género al referirse al *Martín Fierro* como “cantar de gesta”; pero resulta obvio que Gálvez es plenamente consciente del lugar que le asigna a la obra en la clasificación genérica al escribir: “Es un poema épico, aun en el concepto más estrictamente retórico”.

Cabe señalar además que Manuel Gálvez, años más tarde (1945) volverá sobre el asunto en su *José Hernández*³⁰⁵. Dirá en ese ensayo:

“Pertenece *El gaucho Martín Fierro* a la poesía épica: es un poema épico menor. Tiene parentesco evidente con *El poema del Cid* y con los romances viejos. El relato surge espontáneo y sencillo, fresco y claro. Abunda en descuidos e incorrecciones, que no le quitan mérito alguno. Y por momentos alcanza a la cumbre de la belleza”³⁰⁶.

³⁰⁴ *Nosotros*. Revista mensual de Letras, Artes, Historia, Filosofía y Ciencias sociales. Fundada el 1° de agosto de 1907. Directores: Alfredo Bianchi y Roberto Giusti. Año VII, Tomo XI, N° 52. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa limitada “Nosotros”, 1913, p. 190.

³⁰⁵ Gálvez, M. *José Hernández*. Buenos Aires, Ed. Huemul. Primera edición 1945; segunda edición 1964.

³⁰⁶ Gálvez. *Op. cit.* p. 51. Y, poco más adelante, agrega Gálvez: “Muchos de estos momentos, por ser narrativos y heroicos, están dentro de la épica. Así la descripción del malón y el combate de Fierro con el hijo del cacique. Hernández encuentra rasgos muy gráficos y eficaces, concisos y enérgicos, como cuando pinta al indio: “Tendido en el costillar, Cimbrando por sobre el brazo Una lanza como un lazo, Me atropello dando gritos”. Igualmente notable es el relato del combate contra la partida. En el arte de describir peleas es Hernández un maestro. Sabe darles un movimiento extraordinario. Con sobriedad, vigor, viveza, exactitud y eficacia, muestra todas las fases del combate, los recursos de los que pelean y la muerte de los enemigos del gaucho. En la lucha con la partida, Fierro le entierra el facón a un soldado, que ‘salió como el perro cuando le pisan la cola’. Expresiones tan gráficas como ésa las tiene a montones. “No menos abundan en el poema las bellezas de carácter lírico, hábilmente introducidas en la narración. Sirvan de ejemplo aquellas estrofas del canto XIII, que es el último, en donde habla de la superioridad del hombre sobre las flores, la luz, los pájaros, las aves y las fieras. Las cinco estrofas constituyen un precioso poema lírico, desde las primeras palabras -‘Dios formó lindas las flores’- hasta las últimas, en donde dice que si Dios le dio al hombre tantos bienes fue para igualare con ellos sus penas”.

“A la lírica pertenecen las imágenes e ideas poéticas de que el libro está lleno. Casi todas son muy bellas, absolutamente originales, apropiadas, exactas y sugeridas por la observación de la naturaleza y de los hombres, como cuando dice: ‘Pa el lao en que el sol se dentra / dueblan los pastos la punta’.

“Igualmente pertenecen a la lírica las estrofas del canto VIII –humanas y dolorosas- sobre la desgracia del gaucho. No es posible leerlas sin experimentar piedad por esos hombres. He aquí una de sus crueles verdades: ‘Porque el gaucho en esta tierra sólo sirve pa votar’”. Gálvez. *Op. cit.* p. 52.

4.5. Emilio Alonso Criado

En 1914, Emilio Alonso Criado publica un estudio crítico titulado “El *Martín Fierro*”. En él sostiene refiriéndose a la clasificación genérica de la obra: “De acuerdo a los cánones de la Poética, creo que más acertada sería la de poema gauchesco dramático-sociológico, en el cual, por medio de su protagonista, que canta sus accidentadas y tristes desventuras, su autor expone las vicisitudes de la vida del campo, en una época en que la autoridad y la fuerza primaban sin apelación sobre el derecho y la justicia”³⁰⁷. Y luego explica: “Lo llamo poema por lo que tiene de “relación”, según el concepto aristotélico, y por su importancia intrínseca, como obra poética, en la literatura argentina; gauchesco, por ser esa la naturaleza de su personaje y estar escrito en su característico lenguaje; dramático por ser de tal índole los episodios que le suceden a su protagonista, siendo ese el elemento que predomina en su desarrollo; y sociológico por su objeto y tendencia, es decir por su fondo y por su fin.

“No es poema “histórico” porque Martín Fierro es un personaje “creado” por Hernández; no es “nacional” porque, aun cuando su personaje es un verdadero tipo criollo, ni él ni el argumento de la obra están ligados a ningún acontecimiento trascendental de la historia argentina; no es “épico” por no actuar en él un héroe”³⁰⁸.

Y alzándose en contra de Lugones y Rojas que han visto en el *Martín Fierro* nuestro poema nacional, Alonso Criado escribe: “El mismo Hernández jamás pensó ni se propuso escribir ni un poema heroico ni un poema nacional”³⁰⁹. Y más adelante: “[...] El protagonista no habla jamás de Patria ni se dice Argentino en ningún momento, ni toma parte en contienda nacional alguna”³¹⁰.

4.6. Ricardo Güiraldes

En 1915, sale a la luz *El cencerro de cristal*, libro de poemas de **Ricardo Güiraldes**³¹¹. Una de las poesías que encierra esta obra está dedicada espiritualmente “Al hombre que ya no está”; en ella Güiraldes evoca al gaucho, ya desde los primeros

³⁰⁷ Alonso Criado, E. “El *Martín Fierro*”. Estudio crítico. Buenos Aires, Compañía sud-americana de billetes de banco, 1914, p. 39.

³⁰⁸ Alonso Criado, E. “El *Martín Fierro*”. Estudio crítico. Buenos Aires, Compañía sud-americana de billetes de banco, 1914, p. 40.

³⁰⁹ Alonso Criado, E. “El *Martín Fierro*”. Estudio crítico. Buenos Aires, Compañía sud-americana de billetes de banco, 1914, p. 43.

³¹⁰ Alonso Criado, E. “El *Martín Fierro*”. Estudio crítico. Buenos Aires, Compañía sud-americana de billetes de banco, 1914, p. 45.

³¹¹ Güiraldes, R. *El cencerro de cristal*. Buenos Aires, Losada, 1952. Primera edición: 1915.

versos: “Símbolo pampeano y hombre verdadero, / generoso guerrero, / amor, coraje, / ¡Salvaje! // Gaucho, por decir mejor. / Ropaje suelto de viento, / protagonista de un cuento / vencedor...”. Creemos que es lícito interpretar que al decir “protagonista de un cuento” se esté refiriendo al personaje *Martín Fierro*³¹².

4.7. Ricardo Rojas

La primera *Historia de la literatura argentina* fue una monumental obra de **Ricardo Rojas**. Su edición original constaba de extensos tomos publicados con los siguientes títulos: *Los Gauchescos* (1917), *Los Coloniales* (1918), *Los Proscriptos* (1919) y *Los Modernos* (1922).

En *Los gauchescos*, Ricardo Rojas dedicará varios capítulos al *Martín Fierro*. Allí varias veces volverá sobre el género de la obra. En algunos pasajes se detiene en el “canto” de la obra y también en la figura de Martín Fierro como payador:

“El *Martín Fierro* es, por eso mismo -escribe Rojas-, en su tipo de composición, acabado espécimen de lírica popular. Cantó Hernández por boca de su criatura literaria, haciendo de su gaucho aventurero y payador, no sólo héroe, sino el rapsoda de su propia vida. Así resultó Martín Fierro el gaucho, objeto del relato y sujeto del canto. Fue payador, en una palabra, desde el primer verso que dice: “Aquí me pongo a cantar”³¹³. Y luego: “Así el payador fingido ha resumido la obra de casi todos los payadores que hubo en la realidad, por la destreza musical con que manejara su guitarra”³¹⁴.

Y poco más adelante:

“Con esta amplitud combina en cuadro cíclico todos los elementos de la vida pampeana y del arte payadoresco, reuniendo en la forma lírica del verso tradicional, la rima perfecta y la asonancia; la estrofa cerrada y el romance abierto; la sextina y la copla; la seguidilla y la redondilla; la frivolidad de la danza y la gravedad de la elegía; el proverbio, la superstición, la anécdota, las costumbres, las pasiones de indios y gauchos; un documento, en fin, de tal

³¹² En una nota al pie, la N° 53, de su estudio “La poesía gauchesca y la intuición de Borges”, Olga Fernández Latour de Botas escribe: “Es curiosa la abundancia de escritores de alto nivel que, pese a hallarse ante una sucesión de cantos, como explícitamente lo son las distintas secciones del *Martín Fierro*, se han empeñado en considerarlo con calificativos propios de las especies narrativas en prosa. Según lo revelado por Barcia, Borges adscribe a la opción genérica de Oyuela y observamos que, al tiempo que la hace suya agregando “novela de organización cuidada y genial”, desecha la posición de Lugones. Éste último, al referirse al *Martín Fierro* en las conferencias pronunciadas en el teatro Odeón de Buenos Aires en 1913 (reunidas en su obra *El payador*, tres años después), lo considera “cuento homérico de la cultura argentina” calificación genérica a la que, a nuestro entender, habría adherido Ricardo Güiraldes (Buenos Aires, 13 de febrero de 1886 - París, 8 de octubre de 1927) cuando, en su poema “Al hombre que pasó” de *El cencerro de cristal* (1915) se refiere al gaucho como *.../ protagonista de un cuento / vencedor. /...*”. Ver: Fernández Latour de Botas, O. “La poesía gauchesca y la intuición de Borges. Nueva mirada crítica”. En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, n° 303-304, mayo-agosto 2009.

³¹³ Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos II*. Bs. As., Losada, 1948, p. 511.

³¹⁴ Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos II*. Bs. As., Losada, 1948, p. 511.

veracidad folklórica y de tal horizonte social, que presenta todos los caracteres 'políticos' de la poesía épica, y todas las formas 'líricas' de la poesía popular"³¹⁵.

Es interesante cómo Rojas trata al mismo Hernández de payador. Considera que Hernández "no es un retórico que remeda, sino un payador que canta". Y más adelante: "Estamos con él tan lejos del imitador literario, como estamos cerca del más genuino aeda popular. De ahí que la obra sea más grande que su autor, pues como siempre ocurre con estos poemas que resumen una corriente estética o un sentimiento social, el *Martín Fierro* asume los caracteres de una obra colectiva"³¹⁶.

Ricardo Rojas es uno de los primeros que afirma que *Martín Fierro* realiza una payada autobiográfica, al escribir:

"Comienza Fierro su payada autobiográfica, al compás de la vigüela, como los antiguos aedas y trovadores"³¹⁷. Y algunas páginas después: "Dado el carácter autobiográfico del poema, cuyo protagonista es el mismo payador que las refiere, quiere decir que el 'carácter' sobresaliente de la obra es el propio *Martín Fierro*"³¹⁸.

También afirmará: "Confrontado el poema con cada uno de los capítulos precedentes de la obra, verá mi lector que casi todos los elementos de la poesía payadoresca han pasado a la rapsodia de Hernández, refundiéndose y superándose"³¹⁹. Y, casi resumiendo: "El *Martín Fierro* es una síntesis del género payadoresco, ya por su versificación, ya por su vocabulario"³²⁰.

Sin embargo, desde el punto de vista de la clasificación genérica, Ricardo Rojas -si bien con cierto reparo- sigue a Lugones. Así, escribe: "El *Martín Fierro* es a los orígenes de la nacionalidad argentina, lo que el cantar del Cid es a los orígenes de la civilización española". Y luego: "Demostrar que nuestro poema ocupa esa posición 'épica' dentro de la nacionalidad argentina, es plantear en términos definitivos el problema de la clasificación literaria". Y en seguida: "A diferencia de las epopeyas antiguas, poco se cuida nuestro aeda de héroes, príncipes y semidioses oficiales. Su protagonista es el pueblo, y por eso mismo es la epopeya de una democracia"³²¹. Siendo

³¹⁵ Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos II*. Bs. As., Losada, 1948, p. 512.

³¹⁶ Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos II*. Bs. As., Losada, 1948, p. 512.

³¹⁷ Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos II*. Bs. As., Losada, 1948, p. 532.

³¹⁸ Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos II*. Bs. As., Losada, 1948, p. 548.

³¹⁹ Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos II*. Bs. As., Losada, 1948, p. 546.

³²⁰ Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos II*. Bs. As., Losada, 1948, p. 567.

³²¹ En la p. 557 de su *Historia...*, Rojas afirma, tratando de esclarecer la noción de epopeya: "[...] el secreto vital de una epopeya reside en su identidad con el espíritu de una raza; su radicación en la tierra que ha de servir de asiento a una progenie histórica; su modelación sobre el arquetipo fundador de una determinada nacionalidad. De aquí proviene también la individualidad de cada poema dentro del género, pues cada uno refleja su propia raza, es decir, un ambiente peculiar con su prototipo humano y una prototípica concepción de la vida. Así reducido el *Martín Fierro* a los caracteres de nuestra propia

la nuestra una república de pastores y payadores, el poema popular de Hernández, al haber brotado de la conciencia popular, nació formado en el crisol del arte popular argentino y de la psicología gauchesca –médula de la raza, vibrante de épica fecundidad en todo el siglo pasado³²².

Percibimos sus reparos sobre todo cuando afirma: “No niego, pues, la dificultad que se presenta si queremos clasificar el *Martín Fierro* por su género literario, definiendo con ello su valor estético y su valor político en la evolución de la cultura argentina. Las categorías de la retórica tradicional resultan, desde luego, insuficientes para clasificar este poema; acaso porque nuestro cantar gauchesco es cualquier otra cosa, menos una obra de retórica. He ahí por de pronto, un rasgo evidente de su originalidad; pero no se ha de concluir de ahí que la obra es falsa o fea porque no sigue el recetario de los géneros clásicos. [...] “Si esto es ser una epopeya, séalo en buena hora el poema de José Hernández; si no lo es, allá quedan en paz los retóricos y sus bártulos”³²³. Y luego afirma con mayor convencimiento: “Dentro de los géneros clásicos, a lo que más se parece el *Martín Fierro* es a una *epopeya*, sin ser tampoco una “epopeya” en el sentido tradicional de la palabra”³²⁴. Pero en la página siguiente sostendrá: “Si nos atenemos literalmente a las definiciones clásicas, el *Martín Ferro* no es una epopeya. Carece en cuanto a la forma de la majestad inherente a los metros heroicos; en cuanto a la máquina, de la intervención alegórica de los dioses; en cuanto al protagonista, de la condición que esclarece a los semidioses, reyes, príncipes, capitanes, que decoran las fábulas de la antigua epopeya”³²⁵. Y varias páginas más adelante agregará: “Así planteada la cuestión, no vacilo en decir, que el origen de la civilización en la pampa, ha logrado su expresión literaria en dos poemas nacionales de carácter épico; uno en verso: el *Martín Fierro*; otro en prosa: el *Facundo* ambos definitivos en la historia de nuestra cultura intelectual”³²⁶.

nacionalidad, su valor representativo es evidente, no explicándose de otro modo el éxito popular de la obra, fuera de toda sugestión literaria y antes de que en el país se hubiera difundido la escuela pública”.

³²² Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos II*. Bs. As., Losada, 1948, p. 529.

³²³ Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos II*. Bs. As., Losada, 1948, p. 557.

³²⁴ Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos II*. Bs. As., Losada, 1948, p. 558. Es de notar que en *Los gauchescos* se evidencian muchos pasajes contradictorios. Entre otros, lo ha hecho evidente Calixto Oyuela en sus comentarios al *Martín Fierro*. Ver: Oyuela, C. *Antología poética hispano-americana*. Bs. As., Estrada, 1920, p. 1115.

³²⁵ Rojas, R. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos II*. Bs. As., Losada, 1948, p. 559.

³²⁶ Rojas, R. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos II*. Bs. As., Losada, 1948, p. 565.

Como se puede apreciar, después de muchos vaivenes, Rojas se define y considera al *Martín Fierro* una epopeya, sobre todo por considerarla el fruto de la voz de un pueblo.

4.8. Calixto Oyuela

En 1920, **Calixto Oyuela** realizará comentarios acerca del *Martín Fierro* refiriéndose a él como “poema” que asume “el procedimiento de relato autobiográfico”.

En un artículo muy esclarecedor de Pedro Luis Barcia puede leerse:

“Como en nuestra historiografía literaria nadie revisa nada, y se heredan y legan unas historias a otras los lugares comunes sin ejercicio de verificación, la fama negativa de Oyuela se afirmó en juicios ligeros y contundentes. La sorpresa para los que sí cursamos los textos y no hacemos historia con historias, la realidad que se nos descubre es muy otra que la predicada”³²⁷.

Efectivamente, si leemos la crítica al *Martín Fierro* que Oyuela vuelca en su *Antología poética hispano-americana* vemos que trata a la obra de “hermoso poema” y subraya que José Hernández es, dentro de la literatura gauchesca, “el que se pone más íntimamente en contacto con la tristeza, el dolor, el alma del gaucho; el que realiza una obra más vigorosa, imponente y conmovedora”³²⁸. Vemos, entonces, que de ninguna manera menosprecia la obra.

Agrega Oyuela más adelante: “[...] al poeta sólo le interesa su gaucho decadente y perseguido, y su obra, bella y fuerte sin duda, no es más que una larga elegía gauchesca”³²⁹. Esta última cita nos interesa en este momento sobre todo porque clasifica al texto de Hernández adscribiéndolo al subgénero elegía³³⁰.

³²⁷ Ver: Barcia, P. L. “Precursiones críticas de Calixto Oyuela”. Buenos Aires, Boletín de la Academia Argentina de Letras. Tomo LXXII, 2007. Entre otras cosas, Barcia señala en este artículo que Oyuela se adelanta a las apreciaciones vertidas más tarde por Borges, en su ensayo “La poesía gauchesca” y en su libro *El Martín Fierro*. Barcia indica de este modo “las precursiones” de Oyuela: “1. La distinción entre poesía popular o folklórica y poesía gauchesca”. [...] 2. El destino del protagonista es meramente individual y no representativo de lo nacional. 3. La cuestión del género de la obra: no una epopeya, sino una novela en verso. Una payada autobiográfica y una elegía. 4. Fierro era un gaucho malo, matón, matrero. 5. El lenguaje gauchesco no es el del gaucho”. p. 363.

³²⁸ Ver: Oyuela, C. *Antología poética hispano-americana*. Con notas bibliográficas y críticas. Tomo III (Segundo volumen). Buenos Aires, Estrada y Cía., 1919-1920, p. 1123.

³²⁹ Cfr. Oyuela, C. *Antología poética hispano-americana*. Con notas bibliográficas y críticas. Tomo III (Segundo volumen). Buenos Aires, Estrada y Cía., 1919-1920, p. 1115.

³³⁰ También dirá más adelante” En el *Martín Fierro*, los elementos épicos parciales y limitados que de la acción se desprenden, están embebidos en los sentimientos líricos y **elegíacos** del que es a un tiempo narrador y protagonista”; y también: “Lo que nos importa es esa mezcla de elementos épicos y líricos, bélicos y **elegíacos**...”. Ver: Oyuela, Calixto. *Antología poética hispano-americana*. Con notas bibliográficas y críticas. Tomo III (Segundo volumen). Buenos Aires, Estrada y Cía., 1919-1920, p. 1118 y p. 1128. Oyuela no considera que el *Martín Fierro* sea épico, sino que asume ciertos rasgos de estilo que tienen relación con la épica antigua.

Hemos visto, entonces, que Oyuela no menosprecia la obra Hernández, como algunos críticos han sostenido; todo lo contrario. Sí se detiene en justificar, a lo largo de múltiples páginas, por qué -según su criterio- la obra dista en mucho de ser una epopeya, como veremos poco más adelante.

Oyuela considera que la “empresa de Martín Fierro es personal [...] lo que hace de él un personaje representativo de novela o de drama”³³¹. Al mismo tiempo, menciona que la obra despliega una extensa “payada autobiográfica”³³²; payada que considera a su vez artificiosa ya que difícilmente un payador de verdad la hubiera podido sostener durante tanto tiempo³³³.

Hacia el final de su comentario, Calixto Oyuela expresa que la intensa sugestión del *Martín Fierro* se debe a la suma de variados elementos; a saber:

- ✓ El trazado vigoroso de los tipos humanos.
- ✓ La descripción realista de las luchas (resalta especialmente el episodio del indio y la cautiva).
- ✓ El sentimiento fuerte por la naturaleza, que asoma por todas partes y de maneras distintas.
- ✓ El caudal pródigo de refranes.
- ✓ La efusión lírica “que se extiende como un velo de tristeza sobre la trama narrativa”³³⁴.

Este último ítem nos interesa por la mención de “la trama narrativa”, la cual consideramos, efectivamente, que se da de modo preponderante en toda la obra.

4.9. Federico de Onís

En 1925, **Federico de Onís** destaca en “El *Martín Fierro* y la poesía tradicional” cómo varios críticos, en mayor o menor medida (Lugones y Rojas entre los argentinos; el norteamericano Henry Holmes; los españoles Unamuno, Menéndez Pelayo y J. M.

³³¹ Cfr. Oyuela, C. *Antología poética hispano-americana*. Con notas bibliográficas y críticas. Tomo III (Segundo volumen). Buenos Aires, Estrada y Cía., 1919-1920, p. 1118.

³³² Cfr. Oyuela, C. *Antología poética hispano-americana*. Con notas bibliográficas y críticas. Tomo III (Segundo volumen). Buenos Aires, Estrada y Cía., 1919-1920, p. 1118.

³³³ Cfr. Oyuela, C. *Antología poética hispano-americana*. Con notas bibliográficas y críticas. Tomo III (Segundo volumen). Buenos Aires, Estrada y Cía., 1919-1920, p. 1119.

³³⁴ Cfr. Oyuela, C. *Antología poética hispano-americana*. Con notas bibliográficas y críticas. Tomo III (Segundo volumen). Buenos Aires, Estrada y Cía., 1919-1920, p. 1130. Ya en los inicios de su crítica a Hernández, Oyuela se había referido al *Martín Fierro* como “**narración realista**, llena de verdad y de dolor humano, y representativa de un estado y de una clase social en el período de su definitiva declinación”. p. 1110.

Salaverría), han coincidido en apreciar en el *Martín Fierro* un carácter épico, popular y tradicional. En todos estos investigadores se detiene Federico de Onís en su trabajo, y cierra el punto 1 (“Carácter del *Martín Fierro* según la crítica”) de su ensayo, asentando:

“[...] algunos de los hombres de más talento y gusto literario de España y de la Argentina han coincidido en clasificar el poema argentino en ese género de poesía que llamamos épica, popular y tradicional, sobre cuyo carácter y naturaleza tanto se ha discutido. Muchas veces se ha intentado iluminar los problemas oscuros del origen y formación de los antiguos monumentos de esa poesía acudiendo a las formas vivas de ella. Sin pretender tocar siquiera problema de tal magnitud, ni extender a otras obras lo que puede ser peculiar y exclusivo de ésta, creo que será útil examinar cómo se ha formado este poema americano casi de nuestros días, que es probablemente la obra de inspiración popular más notable y valiosa que se ha producido en nuestro tiempo”³³⁵.

Vemos que Federico de Onís desea que reflexionemos sobre cómo fue concebido el *Martín Fierro*, a fin de que comprendamos que la obra no es producto de un espíritu colectivo (como sucede en la épica) sino creación de un único autor.

“Precisamente el poema de Hernández -escribe de Onís- es el término de toda una serie de poemas gauchescos escritos desde un siglo antes por autores que están lejos, como Hernández o más, de ser payadores o poetas populares.

Y poco más adelante: "Cuando se habla de poesía gauchesca se hace referencia a dos cosas que hay que separar muy claramente, aunque tengan grandes relaciones entre sí: una, la poesía de los payadores o cantores populares, que no escribían sino que cantaban o recitaban sus propias obras o las ajenas; otra, la de los poetas cultos, de la ciudad, que escribieron sus obras en lenguaje gauchesco. Esta última poesía “artística”, a la que han contribuido diversos autores más o menos cultos, es la única que en rigor se conserva y se conoce”³³⁶.

³³⁵ Onís, F. de. “El ‘Martín Fierro’ y la poesía tradicional”. Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal, *Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*; Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1924-1926, 3 vols.; en t. II, pp., 403-416.

³³⁶ *Op. cit.* Cabe señalarse aquí que, en su ensayo “Federico de Onís. Vigencia de sus planteos sobre ‘el Martín Fierro y la poesía tradicional’”, Olga Fernández Latour de Botas realiza una valoración precisa del trabajo de F. de Onís. Ver: Fernández Latour de Botas, O. “Federico de Onís. Vigencia de sus planteos sobre ‘el Martín Fierro y la poesía tradicional’”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Xerox, 1962.

4.10. Juan Alfonso Carrizo

En el año 1928, en la revista *Nosotros*, sale a la luz un artículo³³⁷ muy interesante del gran investigador de la poesía oral argentina, **Juan Alfonso Carrizo**. En este trabajo, Carrizo recuerda la clasificación de la poesía que realizara Julio Cejador³³⁸:

- ✓ Poesía popular: hecha por el pueblo.
- ✓ Poesía semipopular: realizada para el pueblo por autores generalmente conocidos a la manera y conforme al espíritu popular. Estas obras se transmiten mayoritariamente a través de la escritura, y pueden confundirse con las propiamente populares y, como tales, vivir a su vez en la tradición oral, y ofrecer variantes.
- ✓ Poesía culta: ajena a toda vinculación con el pueblo.

En la segunda clase, Carrizo ubica al *Martín Fierro*.

En cuanto a la aseveración de Ricardo Rojas de que "el *Martín Fierro* es a los orígenes de la nacionalidad argentina lo que el cantar del Mío Cid es a los orígenes de la civilización española", Carrizo encuentra que la aseveración es errónea ya que -según explica- Rojas parte de la base falsa de suponer que el poema gaucho es de origen popular como la gesta del Cid. Claramente hace notar Carrizo que el poema de *Mío Cid* y el *Martín Fierro* están en dos planos diferentes, subrayando que el *Martín Fierro* no tiene valor probatorio de un documento arqueológico "porque no ha sido amasado con la pasta de la tradición oral argentina".

Para el presente trabajo nos interesa sobremanera que Juan Alfonso Carrizo expresa que la *poesía gauchesca* conforma una "escuela poética", la cual tiene "la particularidad del uso del habla del pueblo, en composiciones encaminadas a vincular el campo con la ciudad"³³⁹. Asimismo, es valiosa su declaración de que el *Martín Fierro* es producto de la "degeneración de la épica castellana". Escribe: "... pertenece al grupo de los romances de valentones de los siglos XVII y XVIII y por consiguiente, tomar al *Martín Fierro* como expresión de nuestra poesía popular y considerarlo como testimonio fiel

³³⁷ Carrizo, Juan Alfonso. "La poesía popular y el *Martín Fierro*. Sobre la edición crítica de Eleuterio F. Tiscornia". En: *Nosotros*, Buenos Aires, año 22, t. 59, n° 224, 1928; p. 41-60.

³³⁸ En *La verdadera poesía castellana*, tomo V, 1916, p. 4.

³³⁹ Carrizo, Juan Alfonso. "La poesía popular y el *Martín Fierro*. Sobre la edición crítica de Eleuterio F. Tiscornia". En: *Nosotros*, Buenos Aires, año 22, t. 59, n° 224, 1928; p. 46.

del primitivismo argentino, es lo mismo que tomar los romances artísticos españoles como la expresión de la poesía popular castellana".

Y poco más adelante, va a insistir en que el *Martín Fierro* es poesía "elaborada en el gabinete de un escritor, publicista, legislador y hombre de gobierno, con el objeto de inculcar a las clases gobernantes del país, el abandono en que se tenía sumido el pueblo. Esa y no otra es la finalidad que da al poema el mismo José Hernández ya en el texto del cantar, ya en las advertencias preliminares que sirven de prólogo a las distintas ediciones"³⁴⁰.

4.11. Jorge Luis Borges

En "La poesía gauchesca", artículo publicado en su libro *Discusión* (1932), **Jorge Luis Borges** declara que: "[...] todo arte es convencional; también lo es la payada biográfica de Martín Fierro"³⁴¹.

Esta misma idea la repite, expandida, muchos años después en su ensayo *El Martín Fierro*³⁴². Allí, Borges también expresa que la obra de Hernández es una payada, una payada ficticia; escribe:

"Toda obra de arte, por realista que sea, postula siempre una convención; en el *Fausto*, un campesino que comprende y cuenta una ópera; en el *Martín Fierro*, la ficción de una extensa payada autobiográfica, llena de quejas y de bravatas del todo ajenas a la medida tradicional de los payadores"³⁴³.

Asimismo, Borges afirma que el texto de Hernández es una novela. Asume, de este modo, el mismo criterio para la clasificación de la obra que Oyuela³⁴⁴. Cabe aclarar en este punto que no cabe duda que Jorge Luis Borges conocía el comentario sobre José Hernández y su obra que Calixto Oyuela había dado a conocer en su *Antología poética hispano-americana* -que hemos señalado más

³⁴⁰ Carrizo, Juan Alfonso. "La poesía popular y el *Martín Fierro*. Sobre la edición crítica de Eleuterio F. Tiscornia". En: *Nosotros*, Buenos Aires, año 22, t. 59, n° 224, 1928; p. 51.

³⁴¹ Borges, J. L. "La literatura gauchesca". En: *Discusión*. Madrid, Alianza Editorial, 2008. (Publicado originalmente en 1932). p. 28.

³⁴² Borges, J. L. *El 'Martín Fierro'*. (Con la colaboración de Margarita Guerrero). Buenos Aires, Editorial Columba. Colección Esquemas, 1971, primera edición: 1953.

³⁴³ Borges, J. L. *El 'Martín Fierro'*. (Con la colaboración de Margarita Guerrero). Buenos Aires, Editorial Columba. Colección Esquemas, 1971, primera edición: 1953, p. 27.

³⁴⁴ Como hemos visto más arriba, Oyuela escribe que la "empresa de Martín Fierro es personal [...] lo que hace de él un personaje representativo de novela o de drama".

arriba-, pues lo cita, en un párrafo en el cual enfrenta a nuestro primer presidente de la Academia Argentina de Letras con Leopoldo Lugones³⁴⁵.

En el ensayo que hace con la colaboración de Margarita Guerrero, Borges opina que el *Martín Fierro* depara un tipo de lectura similar a la que puede brindarnos la Odisea; en este sentido se distancia, por ejemplo, al placer (más sutil) que puede ofrecer un verso de Verlaine o de nuestro Enrique Banchs. Sin embargo, subraya que no debemos confundir el *Martín Fierro* con las epopeyas antiguas. “El placer que daban las epopeyas a los primitivos oyentes era el que ahora dan las novelas: el placer de oír que a tal hombre le acontecieron tales cosas”, escribe Borges. “La epopeya fue una preforma de la novela. Así, descontado el accidente del verso, cabría definir al *Martín Fierro* como una novela. Esta definición es la única que puede transmitir puntualmente el orden de placer que nos da y que condice sin escándalo con su fecha, que fue, ¿quién no lo sabe?, la del siglo novelístico por excelencia: el de Dickens, el de Dostoievski, el de Flaubert”³⁴⁶.

Ya en *Discusión* había dado a conocer su teoría de que *Martín Fierro* es una novela:

“En esta discusión de episodios -dice- me interesa menos la imposición de una determinada tesis que este convencimiento central: la *índole novelística* del *Martín Fierro*, hasta en los pormenores. Novela, novela de organización instintiva o premeditada, es el *Martín Fierro*: única definición que puede transmitir puntualmente la clase de placer que nos da y que condice sin escándalo con su fecha. Ésta, quién no lo sabe, es la del siglo novelístico por antonomasia: el de Dostoievski, el de Zola, el de Butler, el de Flaubert, el de Dickens. Cito esos nombres evidentes, pero prefiero unir al de nuestro criollo el de otro americano, también de vida en que abundaron el azar y el recuerdo, el íntimo, insospechado Mark Twain de *Huckleberry Finn*.

“Dije que una novela. Se me recordará que las epopeyas antiguas representan una preforma de la novela. De acuerdo, pero asimilar el libro de Hernández a esa categoría primitiva, es

³⁴⁵ “[...] presuponer que determinados géneros literarios (en este caso particular, la epopeya) valen formalmente más que otros. La estafalaria y cándida necesidad de que el *Martín Fierro* sea épico ha pretendido comprimir, siquiera de un modo simbólico, la historia secular de la patria, con sus generaciones, sus destierros, sus agonías, sus batallas de Tucumán y de Ituzaingó, en las andanzas de un cuchillero de mil ochocientos setenta. Oyuela (*Antología poética hispano-americana*, tomo tercero, notas), ha desbaratado ya ese *complot*. Borges, J. L. “La poesía gauchesca”. En: *Discusión*. Madrid, Alianza, 2008, p. 40. Y también, años después: “En el capítulo anterior he recopilado algunos juicios críticos. Una simplificación simbólica podría reducirlos a dos: el de Lugones, para quien el *Martín Fierro* es una epopeya de los orígenes argentinos; el de Calixto Oyuela, para quien el poema sólo registra un caso individual. “Justiciero y libertador” es la definición del protagonista que ha estampado Lugones; “hombre con visible declinación hacia el tipo *moreiresco* de gaucho malo, agresivo, matón y peleador con la policía”, la que Oyuela prefiere. ¿Cómo resolver el debate? Borges, J. L. *El ‘Martín Fierro’*. Buenos Aires, Editorial Columba, Colección Esquemas, 1971 (1953).

Y, años antes (1932), en *Discusión* (Madrid, Alianza, 2008):

³⁴⁶ Borges, J. L. *El ‘Martín Fierro’*. Buenos Aires, Editorial Columba, Colección Esquemas, 1971 (1953), p. 55.

agotarse inútilmente en un juego de fingir coincidencias, es renunciar a toda posibilidad de un examen. La legislación de la épica –metros heroicos, intervención de los dioses, destacada situación política de los héroes- no es aplicable aquí. Las condiciones novelísticas sí lo son”³⁴⁷.

Es importante, a su vez, señalar que Jorge Luis Borges exalta de manera muy particular a la payada de contrapunto que encontramos hacia el final del *Martín Fierro*: “Aquí nos aguarda uno de los episodios más dramáticos y complejos de la obra que estudiamos. Hay en todo él una singular gravedad y está como cargado de destino. Trátase de una payada de contrapunto, porque así como el escenario de Hamlet encierra otro escenario, y el largo sueño de las mil y una noches, otros sueños menores, el *Martín Fierro*, que es una payada, encierra otras. Ésta, de todas, es la más memorable”³⁴⁸. Evidencia de este modo que se halla un tipo textual particular dentro de otro tipo textual o género discursivo.

En el Prólogo a *Poesía gauchesca* que Borges firma con Adolfo Bioy Casares se dice: “La poesía gauchesca es menos lírica que narrativa y dramática...”³⁴⁹. Y más adelante: “Pese a la estructura métrica y a algunos toques épicos o elegíacos -la valerosa muerte de Cruz, el combate de Fierro con el indio, la nostálgica descripción de los tiempos que fueron-, la obra deja un sabor de novela”. Y también: “La novela, en su doble carácter de testimonio de una época y de plena declaración de un destino, está ilustremente dada en el *Martín Fierro*”³⁵⁰.

³⁴⁷ Borges, J. L. “La literatura gauchesca”. En: *Discusión*. Madrid, Alianza, 2008 (1932). pp. 47 y 48. También podemos leer en el *Borges* de Carlos Mastronardi: “Para Borges –lo ha dicho en diversas ocasiones y lo ha escrito alguna vez- el *Martín Fierro* es una novela que asume la forma del poema. Asimismo, observa que se trata de una obra que corresponde precisamente al siglo de la novela”. Mastronardi, Carlos. *Borges*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2007, p. 47.

³⁴⁸ Borges, J. L. *El ‘Martín Fierro’*. Buenos Aires, Columba, Colección Esquemas, 1971 (1953), p. 51. También en “El escritor argentino y la tradición”, Borges habla de la payada de contrapunto: “El *Martín Fierro* está redactado en un español de entonación gauchesca y no nos deja olvidar durante mucho tiempo que es un gaucho el que canta; abunda en comparaciones tomadas de la vida pastoril; sin embargo, hay un pasaje famoso en que el autor olvida esta preocupación de color local y escribe en un español general, y no habla de temas vernáculos, sino de grandes temas abstractos, del tiempo del espacio, del mar, de la noche. Me refiero a la payada entre el *Martín Fierro* y el Moreno, que ocupa el fin de la segunda parte. Es como si el mismo Hernández hubiera querido indicar la diferencia entre su poesía gauchesca y la genuina poesía de los gauchos. Cuando esos dos gauchos, Fierro y el Moreno, se ponen a cantar, olvidan toda afectación gauchesca y abordan temas filosóficos. He podido comprobar lo mismo oyendo a payadores de las orillas; éstos rehúyen el versificar en orillero o lunfardo y tratan de expresarse con corrección”. Borges, J. L. “El escritor argentino y la tradición”. En: *Discusión*. Madrid, Alianza, 2008, pp. 192 y 193.

³⁴⁹ Borges, J. L. y Bioy Casares, A. *Poesía gauchesca*. Edición, prólogo, notas y glosario. Bs. As., FCE, 1955; p. X.

³⁵⁰ Borges, J. L. y Bioy Casares, A. *Poesía gauchesca*. Edición, prólogo, notas y glosario. Bs. As., FCE, 1955; pp. XXI y XXII.

Podríamos resumir, entonces, la postura de Borges, respecto de la clasificación genérica de la obra de Hernández, con las siguientes palabras de Humberto Rasi: “En trance de clasificar por su género al *Martín Fierro*, [Borges] propone la curiosa tesis de que se trata de una novela en verso, escrita precisamente durante el siglo novelístico por excelencia”³⁵¹.

4.12. Pedro de Paoli

En 1947, **Pedro de Paoli** publica *Los motivos del Martín Fierro en la vida de José Hernández*. Allí, en el capítulo XXV, sostiene la tesis fundamental del libro: “*Martín Fierro* [...] es la biografía de su autor escrita en estilo y personajes gauchos...”; y mucho más adelante: “Los motivos del Martín Fierro están en la vida de José Hernández, o dicho de otra manera, la historia de Martín Fierro es la historia de su autor. Hernández no pudo escribir otra historia que la suya propia”³⁵².

Y, en el Prefacio de la segunda edición (también editorial Ciordia, 1949) insiste:

“Martín Fierro es el mismo José Hernández transformado en gaucho. No hay peripecia ni injusticia que le pasen a Martín Fierro que no le ocurran a José Hernández...” [...] “Claro que Hernández al escribir su vida a través del *Martín Fierro*, escribió la historia social de su patria, porque Hernández resumía en sí a su patria; su historia es la historia del período patrio que él vivió...”³⁵³.

4.13. Ezequiel Martínez Estrada

En 1948, aparece *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*³⁵⁴, extenso ensayo de **Ezequiel Martínez Estrada**. Parecería que, en principio, E. Martínez Estrada no pretende buscar ni adjudicarle un tipo textual específico a la obra:

“Es de todos puntos de vista inútil -escribe- intentar clasificar una obra tan desordenada y compleja dentro de un género tradicional, elegía, relato, sátira, novela, epopeya bárbara, pues sus elementos humanos y anecdóticos han sido recogidos y asimilados con arreglo a

³⁵¹ Rasi, H. “Borges frente a la poesía gauchesca: crítica y creación”. Universidad de Pittsburg. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/> p. 330.

³⁵² De Paoli, P. *Los motivos del Martín Fierro en la vida de José Hernández*. Buenos Aires, Ciordia & Rodríguez editores, 1949. Cfr. pp. 260 y siguientes.

³⁵³ De Paoli, P. *Op. cit.* Bs. As., Ciordia & Rodríguez, 1949. Ver: Prefacio de la segunda edición, p.13.

³⁵⁴ Martínez Estrada, E. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1948.

un plan impreciso de denunciar atropellos e injusticias, y de fijar al mismo tiempo la psicología del habitante de las fronteras intranacionales”³⁵⁵.

Las continuas oscilaciones de Martínez Estrada respecto del tipo de texto que corresponde a *Martín Fierro* indican que tal vez ninguno de ellos lo satisfacía del todo. Hacia el final de su monumental trabajo, sin embargo, Martínez Estrada parece optar por una posibilidad. Dice: “El Poema asume definitivamente la forma de una novela”, y también:

“[...] notable y hasta tangible es la influencia de la novela y la tradición picaresca sobre el *Martín Fierro*. No habría capricho ni exceso –dice- en clasificar la Obra dentro de este género, porque en realidad contiene todos sus elementos típicos. Personajes como Vizcacha, el Hijo Segundo y Picardía encajan enteros en la picaresca, y en grandes porciones también de sus vidas y actitudes *Martín Fierro*, Cruz y el Hijo Mayor³⁵⁶.

Cabe mencionarse que Martínez Estrada habla del *Martín Fierro* como una notable biografía. Seguramente, pensaba en la biografía social y personal del gaucho y no en la transposición artística de la vida del mismo Hernández.

4.14. Leonardo Castellani

El padre **Leonardo Castellani** escribió diferentes artículos sobre el *Martín Fierro*³⁵⁷. Estos trabajos fueron publicados en conjunto en 1976. El ensayo más antiguo referido al tema se remonta al año 1949.

En el primer artículo³⁵⁸, Castellani presenta y hace comentarios acerca del ensayo del doctor Francisco Compañy *La fe de Martín Fierro*, texto al que defiende con devoción. En este ensayo es donde Castellani señala que el tema del *Martín Fierro* es uno de los temas mayores de la poesía universal: el pecador que se regenera, y ubica a Carlos Alberto Leumann entre los mejores comentaristas del *Martín Fierro*.

³⁵⁵ Martínez Estrada, E. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1948, p.15.

³⁵⁶ Martínez Estrada, E. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1948, p. 660. En las primeras páginas de su extenso ensayo dirá: “Hernández creaba una forma de narrar en verso...”; ver: p. 20.

³⁵⁷ Castellani, L. *Lugones. Esencia del liberalismo. Nueva crítica literaria*. Buenos Aires, Ediciones Dictio, Volumen VIII, 1976, pp. 542-567.

³⁵⁸ El orden en que disponemos los artículos es el dado por la edición. Ver: Castellani, Leonardo Luis. “Martín el Outlaw”. En: Leonardo Castellani. *Lugones. Esencia del liberalismo. Nueva crítica literaria*. Buenos Aires, Ediciones Dictio, Volumen VIII, 1976, pp. 542-546. Este artículo apareció por primera vez en *Dinámica social*. N° 145, Buenos Aires, octubre de 1963.

En el segundo artículo³⁵⁹ se hace una crítica al ensayo aparecido en el ‘Suplemento’ del diario *La Nación* titulado “Nuestra metáfora nacional”, escrito por José Edmundo Clemente. Es interesante la postura de Castellani respecto de los cuentos que Borges escribió tomando como base el *Martín Fierro*. Escribe Castellani con postura tajante: “[...] no es lícito y sabe a felonía el birlarle dos personajes a un poeta para travertirlos cambiándoles el sentido”. (Con suave ironía agrega más adelante que omite, por falta de espacio, hablar del opúsculo *El Martín Fierro* de Borges: alega que necesitaría más espacio, pues es un librito “overo”). También en este artículo se menciona que el vituperio del héroe realizado por Sáenz Quesada contagió incluso a Calixto Oyuela. Cabe aclarar que, si bien Oyuela trata al personaje del texto hernandiano de “gaucho malo, agresivo, matón y peleador con la policía”³⁶⁰, no desmerece al *Martín Fierro* -como ya vimos- en sus comentarios críticos a la obra.

En el tercer artículo³⁶¹ se hace mención directa respecto del género del *Martín Fierro*. Escribe Castellani:

“Lugones dijo que [el poema de Hernández] era una epopeya y Borges que era una novela (?). Son dos errores y el de Borges es un disparate. [...] Manuel Gálvez, en su discreto librito José Hernández dijo era poesía épica, un ‘poema épico menor’. A pesar de esto, es el poema épico mejor que hay en nuestra lengua castellana”³⁶².

Y poco después dirá que el *Martín Fierro* pertenece a un género nuevo: “es un híbrido”³⁶³.

En el cuarto artículo³⁶⁴, Castellani defiende al *Martín Fierro* como obra que sustenta valores cristianos. En el quinto³⁶⁵, expresa que Hernández fue un poeta infalible, conocedor como nadie de los asuntos de campo. En el sexto artículo³⁶⁶ se dice

³⁵⁹ Castellani, L. “*Martín Fierro* traicionado (I)”. En: Leonardo Castellani. *Lugones. Esencia del liberalismo. Nueva crítica literaria*. Buenos Aires, Ediciones Dictio, Volumen VIII, 1976, pp. 547-550. No consta el año en que este artículo apareció por primera vez. En el ensayo se menciona el ‘Suplemento Literario’ del diario *La Nación* del domingo 19 de septiembre de 1971, a partir del cual Castellani desarrolla su ensayo.

³⁶⁰ Oyuela, C. *Antología poética hispano-americana*. Bs. As., Estrada, 1920, p. 1117.

³⁶¹ Castellani, L. “*Martín Fierro* traicionado (II)”. En: Leonardo Castellani. *Lugones. Esencia del liberalismo. Nueva crítica literaria*. Buenos Aires, Ediciones Dictio, Volumen VIII, 1976, pp. 551-553. No consta el año en que el artículo apareció por primera vez.

³⁶² Castellani. *Op. cit.* p. 551.

³⁶³ Castellani. *Op. cit.* p. 552.

³⁶⁴ Castellani, L. “*Martín Fierro* traicionado (III)”. En: Leonardo Castellani. *Lugones. Esencia del liberalismo. Nueva crítica literaria*. Buenos Aires, Ediciones Dictio, Volumen VIII, 1976, pp. 554-555.

³⁶⁵ Castellani, L. “*Martín Fierro* traicionado (IV)”. En: Leonardo Castellani. *Lugones. Esencia del liberalismo. Nueva crítica literaria*. Buenos Aires, Ediciones Dictio, Volumen VIII, 1976, pp. 556-558.

³⁶⁶ Castellani, L. “El derrotado”. En: Leonardo Castellani. *Lugones. Esencia del liberalismo. Nueva crítica literaria*. Buenos Aires, Ediciones Dictio, Volumen VIII, 1976, pp. 559-562.

que el texto de Hernández es la única obra manifiesta de valor trascendente de la poesía argentina.

Finalmente, en el séptimo artículo³⁶⁷ -que es en realidad el primero de la serie, según la fecha-, Castellani nos dice que:

“[...] José Hernández, como todo gran poeta, retrató su alma, y aun en grado mayor que otros grandes poetas; y trazó una especie de gran parábola de las peripecias de su vida, incluso de su vida interior que es más vida que ninguna”³⁶⁸.

También sostendrá, respecto del género: “Payada, es verdad: no epopeya”.

Quizás el mayor interés para nosotros radica en que Castellani considera el Martín Fierro un ‘híbrido’. No lo dice peyorativamente sino entendiendo que la obra presenta un cruce de distintos géneros.

4.15. Arturo Berenguer Carisomo

En 1951, Berenguer Carisomo, en *La estilística de la soledad en el ‘Martín Fierro’*³⁶⁹ explica cómo el cantar es caso toda la “urdimbre estética” de la literatura gauchesca. El gaucho canta como consecuencia de su soledad. Eleva de ese modo una suerte de inmenso monólogo, que se ha hecho carne en su vida. El diálogo es pretexto para que el cantor exprese su tema, sin preocuparse demasiado por la opinión del interlocutor, quien casi siempre mantiene una actitud pasiva. No son diálogos propiamente dichos, ya que el receptor del canto permanece indiferente, y si no existiera el fragmento de elocuencia permanecería intacto. “Tampoco es la payada o contrapunto síntoma de penetración humana; todo lo contrario: cada contendor lleva su ser individual en actitud belicosa, y no le interesa convencer, sino vencer: esto es: reducir la otra personalidad a la nada; en suma, quedar solo otra vez”³⁷⁰.

Para Berenguer Carisomo, el Martín Fierro es una rapsodia. Dice así: “En la rapsodia hernandiana -suma perfección y límite insuperable de la verdadera estética

³⁶⁷ Castellani, L. “El derrotado”. En: Leonardo Castellani. *Lugones. Esencia del liberalismo. Nueva crítica literaria*. Buenos Aires, Ediciones Dictio, Volumen VIII, 1976, pp. 559-562. Artículo aparecido originalmente en la revista Presencia, N° 19, Buenos Aires, 28 de octubre de 1949.

³⁶⁸ Castellani. *Op. cit.* p. 565. En este trabajo se referirá a La Penitenciaría, diciendo: “Jamás se ha escrito una etopeya más penetrante y conmovedora de uno de los bienes mayores del hombre, la libertad...”

³⁶⁹ Berenguer Carisomo, Arturo. *La estilística de la soledad en el ‘Martín Fierro’*. Buenos Aires, Artes Gráficas Tecnograf, 1951.

³⁷⁰ Berenguer Carisomo, A. *La estilística de la soledad en el ‘Martín Fierro’*. Buenos Aires, Artes Gráficas Tecnograf, 1951, p.5.

payadoresca- el diálogo se esfuma o queda, apenas, como acotación circunstancial. Es un relato uniforme y compacto”³⁷¹.

Al mismo tiempo, Berenguer Carisomo considera que: “Con muy buen sentido Borges y Martínez Estrada advierten de la novela, de la *técnica novelística*, que subyace bajo otra apariencia en nuestra rapsodia”. Y agrega en un pie de página: “Basta raer el verso, quitar los brevísimos instantes de explosión subjetiva y el resto es narración pura”. También escribirá:

“El problema del encasillamiento del *Martín Fierro* es más grave de lo que parece y no está resuelto. Yo, durante mucho tiempo, siguiéndolo a Rojas me inclinaba hacia la epopeya, aunque -confieso- con enormes dificultades y concesiones cuando, por ejemplo, lo explicaba en clase. Faltaba siempre ese elemento fundamental de voluntad creadora característico de las grandes formas épicas; el mismo *héroe*, ya vimos, tiene un sentido negativo”. [...]

“El nombre de *poema épico* es etiqueta convencional aplicable a muchas cosas y, con exactitud, a ninguna. ¿*Novela en verso*?, sería ridículo. Partiendo de la base firme de que es una *narración*, y no otra cosa se propuso Hernández sino *narrar* (Cf. versos 9-10 y 109), y faltándole proporción de *gesta*, se me ocurre que el nombre de *rapsodia* (conjunto de versos dentro de una epopeya, sección y no la epopeya misma) es lo que más conviene a sus enfoques fragmentarios”.³⁷²

Como vemos en las líneas que acabamos de transcribir, Berenguer Carisomo expresa que se trata de una rapsodia. Pero poco más adelante vacila y propone como posibilidad aceptar que el *Martín Fierro* sea “una *epopeya* (distinta de la *épica*) por ser ‘poesía de una raza y de una nación, de un lugar y tiempo inconfundibles’, según doctrina de Menéndez Pidal. [...] “O, en defecto, incluirlo en lo que llama Américo Castro: género *centáurico*, ‘en el que se confunden la experiencia de lo trascendente poético y la experiencia de lo efectivamente vivido o visible del oyente o lector’”³⁷³.

4. 16. Olga Fernández Latour de Botas

Olga Fernández Latour de Botas, ya en septiembre de 1959, presenta el *argumento* como especie vinculada al *Martín Fierro* de José Hernández, en un artículo aparecido en *La Nación*, cuyo título es “Martín Fierro y Martín Fierro. De los cantares matonescos a la poesía gauchesca”³⁷⁴. Posteriormente, el tema se retoma para

³⁷¹ Berenguer Carisomo, A. *La estilística de la soledad en el ‘Martín Fierro’*. Buenos Aires, Artes Gráficas Tecnograf, 1951, p. 6.

³⁷² Berenguer Carisomo, A. *La estilística de la soledad en el ‘Martín Fierro’*. Buenos Aires, Artes Gráficas Tecnograf, 1951, p. 6.

³⁷³ Ver: Berenguer Carisomo, A. *La estilística de la soledad en el ‘Martín Fierro’*. Buenos Aires, Artes Gráficas Tecnograf, 1951, pp. 24 y 25.

³⁷⁴ Fernández Latour, O. “Martín Fierro y Martín Fierro. De los cantares matonescos a la poesía gauchesca. Buenos Aires, *La Nación*, 1959.

ser profundizado en las páginas de "El Martín Fierro y el folklore poético"³⁷⁵ y en *Prehistoria de Martín Fierro*³⁷⁶; y alcanza su plenitud en "Sobre el concepto de 'argumento' en la poesía tradicional argentina. Un enfoque de filología histórica"³⁷⁷.

Los *argumentos criollos*, como bien ha estudiado Olga Fernández Latour, son piezas anónimas provenientes de la tradición oral, "de formas y temas tradicionales, colectivizadas entre los grupos rurales de distintas regiones del país". En "El Martín Fierro y el folklore poético" se aclara:

"El folklore argentino cuenta entre sus cantares a viejos romances monorrimos españoles, conservados sobre todo por las mujeres y los niños, pero el más importante aporte del romance es, para nosotros, su deformación en lo que los estudiosos suelen llamar "romances criollos", en cuartetos *abcb*, asonantados a veces, aconsonantados otras, dúctil instrumento para su función narrativa y en muchos casos esencialmente noticiera. El nombre de "romances" no existió para ellos en el pueblo argentino³⁷⁸, sino que se los designó genéricamente *corrida* o *corrido* (como sus semejantes mejicanos), *letra*, *compuesto* (típica denominación litoraleña) y *argumento*, que es el que usa Hernández en el canto primero de su obra...³⁷⁹.

³⁷⁵ Fernández Latour, O. "El Martín Fierro y el folklore poético". En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, n° 3. Buenos Aires, MEyJ, 1962; pp. 287-308.

³⁷⁶ Fernández Latour de Botas, O. *Prehistoria de Martín Fierro*. Buenos Aires, Platero, 1977.

³⁷⁷ Fernández Latour de Botas, O. "Sobre el concepto de argumento en la poesía tradicional argentina. Un enfoque de filología histórica". En: *Museo Histórico Nacional. Cien años*. Buenos Aires, Manrique Zago, 1997. Véase también: Fernández Latour, O. *Borges y la poesía gauchesca*. Buenos Aires, Ministerio de Comunicaciones, 1964; Fernández Latour de Botas, O. "Aportes del Folklore a la crítica del 'Martín Fierro'". En: *LOGOS, Homenaje al Año Hernandiano, UBA, FFyL, Año VII*. Buenos Aires, 1972. p. 171-220; Fernández Latour de Botas, O. "La poesía gauchesca y la intuición de Borges. Nueva mirada crítica". En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, n° 303-304, mayo-agosto 2009.

³⁷⁸ Amplía de este modo Olga Fernández Latour la teoría de Juan Alfonso Carrizo "en cuanto a una posible vinculación del *Martín Fierro* con los romances de guapos y valentones de la España del siglo XVI...". Cfr. Fernández Latour de Botas, O. *Prehistoria de Martín Fierro*. Buenos Aires, Platero, 1977, p.112.

³⁷⁹ Cfr. Fernández Latour, O. "El *Martín Fierro* y el folklore poético". En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, n° 3. Buenos Aires, MEyJ, 1962; pp. 287-308. También en su estudio "Sobre el concepto de 'argumento' en la poesía tradicional argentina" dice Olga Fernández Latour de Botas: "'Argumento' es uno de los nombres con que en la Argentina se denominó tradicionalmente a los cantares narrativos. Junto con 'corrido' o 'corrida', 'letra', 'verso', 'relación', 'historia', 'compuesto' -localizada en el litoral fluvial y ámbito del noroeste- y 'avería cuando trataban temas 'matonescos', sirvió para designar especialmente a los llamados 'romances criollos', es decir, a las piezas poliestroficadas en cuartetos octosilábicos, de rima *abcb*, que cumplen en nuestro cancionero popular la función 'épico-lírica' de los romances monorrimos en la antigua tradición española. Como toda poesía popular, se exteriorizan por medio del canto, con especies distintas según las áreas culturales: tonos, tristes, estilos, tonadas, milongas, cifras, y hasta polcas, chamamés y 'tangos' en el caso de los compuestos". (...) "El verbo 'argumentar', en infinitivo o en formas conjugadas, así como su gerundio 'argumentando', se agregan a la mención del sustantivo en esos [se refiere a los materiales de la *Colección de Folklore*, reunida por docentes de las escuelas Ley Láinez, en respuesta a una encuesta del Consejo Nacional de Educación en 1921, y a los distintos *Cancioneros* y colecciones de cantares publicados en nuestro país] y otros textos recogidos en la tradición oral argentina. Menos frecuente es el infinitivo 'argüir, aunque formas como la primera persona del presente indicativo, 'arguyo', suelen aparecer en el léxico de los payadores o improvisadores, en áreas rurales o en las orillas urbanas, hasta la actualidad". (...) "En este sentido Juan Alfonso Carrizo, que demostró como nadie en América la vigencia de los motivos hispano-medievales en la tradición poética popular, trae en sus colecciones algunos cantares que registran el concepto". [...] "... 'argumento' fue palabra de connotaciones profundas en la historia del canto rioplatense. Su empleo en España, documentado -aunque nunca analizado- por Juan Alfonso Carrizo, la

Formalmente, los argumentos son composiciones en cuartetos *8abcb*.

Si tomamos en cuenta sus temas, podemos distinguir, de acuerdo con parámetros establecidos en buena parte por Bruno C. Jacovella (1959) para las especies poéticas narrativas, entre:

- ✓ Argumentos noticieros, que se basan en un hecho real o supuestamente real. Pueden dividirse, a su vez, en: a) piezas de tema histórico-político, b) piezas “matonescas”, aventuras de bandidos y “desgraciados”; c) piezas de trascendencia local (casos o sucesos).
- ✓ Argumentos imaginativos, que son relatos de ficción.
- ✓ Argumentos sagrados, que “narran episodios de la vida de Jesús, de la Virgen María o de los santos, sobre base bíblica o imaginativa”³⁸⁰.

“En los argumentos noticieros -aparecen no sólo muchas de las técnicas de organización que Hernández utilizó para su relato, sino también sus motivos narrativos característicos: el del hombre agente pasivo del destino, el de la desgracia sin remedio, el del sentimiento por los hijos y su orfandad, el del abuso de la autoridad que se ejerce sobre el protagonista, el de las tristezas de la prisión y el olvido de la mujer y los amigos, el del juego, el del valor del caballo, el del desgraciado cuya vida se pierde en el desierto o cuyo nombre se borra en tierras de los indios”³⁸¹.

Todos estos tópicos están respaldados por versos que la investigadora nos presenta en las páginas de su espléndido trabajo.

entronca con la poética medieval de ‘desafíos’, y ‘tensiones’, donde también aparecen voces como ‘rezón’, ‘cordura’ y ‘porfia’ con el mismo sentido designatorio de gajes del oficio trovadoresco”. (...) “José Hernández **definió el género** de su poema al poner en boca de Martín Fierro, el cantor gaucho rodeado por la inmensidad de la pampa, toda la energía, la potencia y la dignidad de aquella noble herencia:

Me siento en el plan de un bajo / A cantar un argumento- / Como si soplara un viento / Hago tiritar los pastos- / Con oros, copas y bastos / Juega allí mi pensamiento”.

[El resaltado en negrita pertenece a la autora del artículo]. En nota al pie agrega: “La voz argumento’ no solo aparece en el verso n.º 44, ya citado, sino también en el n.º 2272 del poema, en una estrofa clave para su interpretación simbólica:

En este punto el cantor / Buscó un porrón pa consuelo, / Echó un trago como un cielo, / Dando fin a su argumento- / Y de un golpe al instrumento / Lo hizo astillas contra el suelo”. Ver: Fernández Latour de Botas, Olga. “Sobre el concepto de ‘argumento’ en la poesía tradicional argentina. Un enfoque de filología histórica”. En: *Museo Histórico Nacional. Cien años*. Buenos Aires, Manrique Zago, 1997.

Asimismo leemos en otro artículo: “La tesis que he sostenido al respecto, desde 1959, es que en estos cantares criollos en cuartetos, que hablan de desertores, proscriptos y perseguidos y los presentan siempre muy próximos del canto y la guitarra, se hallan -más allá de toda especulación sobre el nombre del protagonista, que juzgo infructuosa-, los antecedentes genéricos directos del *Martín Fierro* y de sus secuelas en los poemas narrativos «gauchescos» que salieron después”. Ver: Fernández Latour de Botas, Olga. “Lo musical en la ficción gauchesca: antecedentes y proyecciones”. En: *Música e investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, N° 5, 1999. Versión digital: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lo-musical-en-la-ficcion-gauchesca-antecedentes-y-proyecciones/html/a680320e-a100-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html#I_0_ Consultada el 13-02-2013.

³⁸⁰ En esta clasificación, hemos seguido de cerca a Fernández Latour de Botas, O. *Prehistoria de Martín Fierro*. Bs. As., Platero, 1977; p. 114.

³⁸¹ Fernández Latour de Botas, O. *Prehistoria de Martín Fierro*. Bs. As., Platero, 1977; p. 115.

Los argumentos noticieros serían, entonces, las fuentes (de narrativa popular) en donde abrevó el *Martín Fierro*³⁸².

Escribe Fernández Latour de Botas:

“Intentamos la aproximación al poema de Hernández a partir de los que pudo ser el pasado no escrito de los individuos que lo inspiraron, a partir de una visión prístina de lo que, para el pueblo, eran los hombres como Martín Fierro y de las maneras en que sus hechos repercutían en la conciencia y subconciencia colectivas, en lo que los románticos llamaron ‘el alma popular’”³⁸³.

En resumen, la tesis defendida por la autora es que Hernández usa para la creación del *Martín Fierro* motivos y técnicas que encontramos en los *argumentos noticieros*, provenientes de la tradición oral. Fernández Latour justifica su teoría con variada documentación.

Cabe consignarse aquí que en ningún momento Fernández Latour afirma que el *Martín Fierro* es un argumento noticiero, sino que el argumento noticiero es una especie (de tradición oral), a cuyo género la obra de Hernández se asocia por su fondo y por su forma. Los argumentos noticieros sirvieron -en suma- de inspiración a Hernández, en su genial creación artística, “de genuina esencia narrativa, indiscutible y no debilitada -por el contrario, robustecida-, tras la consideración de los pocos motivos con que esta narración se fundamenta y vive”³⁸⁴.

4.17. Ángel Battistessa

En su estudio sobre Hernández y su obra, publicado en la *Historia de la literatura argentina* (1959), **Ángel Battistessa** se refiere al *Martín Fierro* llamándolo ‘poema’ (forma que en general es usada tradicionalmente por los críticos), pero varias veces menciona que es una sucesión de ‘relaciones’. También menciona la palabra ‘relato’...

³⁸² Es muy interesante la explicación de Olga Fernández Latour respecto del repositorio a partir del cual trabajó en su investigación. Ver: Fernández Latour de Botas, O. *Prehistoria de Martín Fierro*. Bs. As., Platero, 1977; p. 127 y siguientes.

³⁸³ Fernández Latour de Botas, O. *Prehistoria de Martín Fierro*. Bs. As., Platero, 1977; p. 14.

³⁸⁴ Fernández Latour de Botas, O. “Federico de Onís. Vigencia de sus planteos sobre ‘el Martín Fierro y la poesía tradicional’”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Xerox, 1962; p. 65. Agrega Fernández Latour, poco más adelante: “Nuestra tesis es que, complementados con las formas líricas, dialogadas y paremiológicas del folklore argentino, esos argumentos criollos deben reemplazar definitivamente, con su existencia histórica ampliamente documentada y con su vigencia en la memoria de algunos hombres, aun en nuestros días, la invención de que entre la poesía tradicional y la poesía gauchesca hubo un eslabón perdido, una ‘poesía payadoresca’, en dialecto gauchesco y sobre temas rústicos, hoy irrecuperable”. *Op. cit.* p. 66.

Hacia el final de su trabajo escribe:

“El extraordinario sincretismo que funde los elementos del poema nunca se hubiera logrado sin la sorprendente exteriorización idiomática operada por el poeta. La lengua de Martín Fierro, en efecto, no es la de Hernández. Vale decir que el autor trocó la suya para que según los dictados del realismo literario (¡y vaya si se habla de realismo a propósito del poema!), el personaje o los personajes –no se olvide que en *Martín Fierro* todo o casi todo es ‘relación’ y ‘payada’- pudiesen expresarse a tono con su condición y su medio. [...] Lo que extraña no es el elemento de catadura relativamente exótica dentro de la modalidad literaria de la lengua común; lo que reclama cuidadoso estudio es la mayor intensidad expresiva que Hernández logra imprimir al habla gauchesca adoptada en su relato”³⁸⁵.

4.18. Augusto Raúl Cortazar

En 1969, Augusto Raúl Cortazar publica *Poesía gauchesca argentina. Interpretada con el aporte de la teoría folklórica*³⁸⁶, en donde advierte que es difícil decidir sobre la clasificación literaria del *Martín Fierro*. Cortazar encuentra que “diversos pasajes y alusiones expresas dan sustento a la opinión de que se trata, en su conjunto de una monumental payada”. Poco más adelante señala: “Así como hay pasajes líricos (*Ida*, I y II, por ej.) y abundante desarrollo narrativo, revive también el diálogo, que fue la forma predominante en Hidalgo, Ascasubi y del Campo, los antecesores de Hernández, pero al que éste no dio nunca forma coloquial y relegó a casos excepcionales, más como intervención sucesiva de varios personajes que como verdadero diálogo”.

Cortazar revisa las clasificaciones que se han hecho hasta ese momento. Así destaca el género épico -propuesto por Lugones- y también la rapsodia. Asimismo, menciona la técnica novelística, que algunos han creído ver en la obra, y la posible adscripción del texto a la tradición de la picaresca. Por otra parte, Cortazar considera que hay en *Martín Fierro* elementos que lo aproximan a las parábolas (en este caso, series enlazadas a un núcleo central); también subraya lo que la obra le debe al género dramático e incluso al ensayo, en este último caso por la intención didáctica de ciertos pasajes. Pero ninguno de estos intentos de encasillamiento retórico le resulta convincente a Cortazar. El investigador cree que “para comprender la esencia poética de *Martín Fierro* encontraremos más orientación y sugerencia en los romances, coplas y

³⁸⁵ Battistessa, A. “José Hernández”. En: *Historia de la literatura argentina*. Dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Tomo III. Bs. As., Ediciones Peuser, 1959. p. 259.

³⁸⁶ Cortazar, A. R. *Poesía gauchesca argentina. Interpretada con el aporte de la teoría folklórica*. Buenos Aires, Guadalupe, 1969. También debemos recordar el estudio preliminar al *Martín Fierro* escrito años antes: Cortazar, Augusto Raúl. “Realidad, vida y poesía en *Martín Fierro*”. En: Hernández, J. *Martín Fierro*, Buenos Aires, Kraft, 1961.

refranes, en los “argumentos” de los “payadores incultos” que en los libros de sus contemporáneos y en los presuntos antecedentes retóricos”.

Obviamente, la teoría de que la obra es deudora de los argumentos noticieros Augusto Raúl Cortazar la toma de los trabajos de Fernández Latour de Botas³⁸⁷.

4.19. John Hughes

Es muy interesante el ensayo de **John Hughes**, *Arte y sentido de ‘Martín Fierro’*³⁸⁸ (1970), en el cual el investigador norteamericano -en el capítulo III- se detiene largamente en el género de la obra de Hernández.

Para Hughes, como ya hemos consignado en otra parte, determinar el género o especie del texto es fundamental, si se quiere verdaderamente comprender, penetrar y apreciar en su justa medida el *Martín Fierro*. Según él, si bien las obras de arte son únicas -obviamente, nunca dos textos son iguales-, ellas pueden agruparse por lo que tengan de intención, concepción o forma semejante.

El crítico se detiene a reflexionar, a lo largo de varias páginas, por qué la obra de Hernández no puede considerarse drama, ni tampoco novela. En este último caso, apunta a la noción de *novela* en sentido general, y también a la subespecie *novela picaresca*.

John Hughes, hacia el final del capítulo, arroja distintas conclusiones sobre el tópico. Lo que nos interesa de modo especial es que señala claramente que “*Martín*

³⁸⁷ En varios trabajos el investigador menciona este hallazgo. Por ejemplo, escribe Cortazar en *Poesía gauchesca argentina*: “Olga Fernández Latour [...] ha registrado cantares que comprueban la existencia de este folklore poético anterior a *Martín Fierro*. Sus formas más frecuentes son denominadas corridos (o corridas), letras, compuestos (en el litoral) y argumentos, término éste usado por Hernández (“me siento en un plan de un bajo / a cantar un argumento”... I, 43/44), sin que hasta ahora haya sido aclarado su sentido, clave en este asunto. Sus protagonistas son los gauchos Juan Isidro Pereda, Gregorio y Jerónimo Páez y entre otros, el llamado significativa, pero a la vez enigmáticamente, *Martín Fierro*.”

“No son cantares de filiación matonesca, como polémicamente los consideró Carrizo; por el contrario, coinciden con elementos que Hernández habría de recoger y elaborar en la personal trasmutación poética que dio por fruto *Martín Fierro*; sirvan de ejemplo: la invocación a Dios y a los santos; el *fatum* inexorable; los abusos de la autoridad; la leva; el juego como residuo de la picaresca; el papel preponderante del caballo; el culto de la amistad y el desenlace o ‘finida’ con la separación indeterminada y misteriosa de los protagonistas”. Cortazar, A. R. Op. Cit., p. 19. También señala Cortazar años después: “No excluyo entre los antecedentes de *Martín Fierro* otro tipo de material, de carácter más literario que folklórico, y que por eso no pongo en primer plano en este esquema: me refiero a los poemas escritos y publicados antes de *Martín Fierro*, en ediciones equivalentes a las que constituyen ‘literatura de cordel’. A varios de ellos Juan Alfonso Carrizo incluyó peyorativamente en la especie de poemas ‘matonescos’, pero Olga Fernández Latour de Botas ha puntualizado las diferencias y reivindicado el interés que ofrecen como antecedente letrado que Hernández pudo conocer, pues según ella constituirían lo que significativamente llama ‘prehistoria de *Martín Fierro*’”. Cortazar, A. R. “*Martín Fierro* en su centenario. Interpretación y perspectivas a la luz de la investigación folklórica”. En: *Martín Fierro, un siglo*, Buenos Aires, Xerox, 1972.

³⁸⁸ Hughes, J. *Arte y sentido de Martín Fierro*. Madrid, Castalia, 1970.

Fierro es ante todo poema o ‘parábola extendida’³⁸⁹. Hughes defiende ampliamente el carácter lírico del texto y destaca cómo a través del canto Hernández crea ‘*life-symbols*’ nuevos; en este sentido, dice Hughes, el autor del *Martín Fierro* es un “primitivista”, entendiendo por tal al hombre cuyo esforzado ideal es la lucha por restaurar el simbolismo de la existencia humana³⁹⁰.

4.20. Noé Jitrik

En “El tema del canto en el *Martín Fierro* de José Hernández” (1971), Noé Jitrik se sitúa en el espacio de la música y más que definir, describe a la obra de Hernández como un recitativo. Así escribe:

“Es evidente: el Poema tiene una estructura de recitativo o de oratorio. Una sola voz monótona, la del oficiante, interrumpe apenas su melopea para permitir que hagan su aparición otras melopeas; todas se mezclan y componen un único acompasado lamento, esa voz entona infatigablemente la relación de la desdichada suerte de un pueblo, de una raza, de un hombre”³⁹¹.

Para Jitrik, el canto sería a la vez el tema y el acto sobre el que se construye toda la obra. Escribe: “El tema del canto se presenta ante todo como una sostenida reflexión acerca de lo que lo constituye o define”³⁹².

El canto en la obra se instala, según Jitrik, como una conciencia estética, una ética, un principio de la inteligibilidad y una forma de la emoción.

4.21. Mirta Arlt

“*Martín Fierro*: una estructura dramática” es un artículo de **Mirta Arlt**, publicado en 1972³⁹³. En este trabajo Arlt sustenta que en el *Martín Fierro* se evidencia “una forma dramática que salta de los carriles de su tiempo sólo porque la trocha en que andaba lo dramático por ese entonces no le correspondía”³⁹⁴. Para justificar su postura, Arlt apela a Dámaso Alonso quien al referirse al Poema de Mío Cid dice que “no

³⁸⁹ Hughes, J. *Arte y sentido de Martín Fierro*. Madrid, Castalia, 1970, p. 85.

³⁹⁰ Ver: Hughes, J. *Op. cit.*, p. 100. Dice más adelante John Hughes, de modo muy significativo: “... el gesto de Cruz al colocarse al lado de Martín Fierro, el gaucho-paria, repite en cierto sentido el gesto del propio José Hernández en vida y en su obra al proclamarse defensor y cantor del gaucho y del desamparado”. Y antes: “Para Cruz, como para su autor, más valía ‘un valiente’, un hombre verdadero, que una sociedad falsa y una ley corrompida e injusta”, p. 143.

³⁹¹ Jitrik, N. “El tema del canto en el *Martín Fierro*”. En: *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires, siglo XXI, 1971; p. 13.

³⁹² Jitrik, N. “El tema del canto en el *Martín Fierro*”. En: *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires, siglo XXI, 1971; p. 23.

³⁹³ Arlt, M. “*Martín Fierro*: una estructura dramática”. Separata de la publicación Logos, n° 12. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1972.

³⁹⁴ Arlt. *Op. cit.* p. 7.

debemos ni por un momento olvidar que la recitación juglaresca debía ser una representación, y así no me parece exagerado decir que la épica medieval está a medio camino entre ser narrativa y ser dramática”³⁹⁵. Parte Arlt de un punto de vista formal, es decir atiende ante todo a la estructura de la obra, para luego considerar que la teatralidad del texto está dada también por el empleo fundamentalmente apelativo de la lengua y “la visualización corpórea del actor (que se separa de un grupo para cantar, sobre lo que todos conocen)”; finalmente asegura que la obra asume calidad de drama ritual y que Martín Fierro, el personaje, “que cumple las condiciones del héroe mítico-trágico por excelencia”.

Mirta Arlt sostiene que la obra de Hernández pertenece por su estructura a ese momento intermedio de la historia del drama, “cuando del grupo coral se destaca un factor y ese factor-actor se convierte en el narrador de los avatares del dios y finalmente en el Dios mismo redivivo. Es decir que a través del *Martín Fierro* recorreremos la infancia de la teatralidad, ya no en el Dios ni en el héroe, sino en el antihéroe, en el hombre del común”³⁹⁶.

4.22. Bernardo Canal-Feijóo

De las ‘aguas profundas’ en el Martín Fierro, de Bernardo Canal-Feijóo, sale a la luz en 1973³⁹⁷. Allí, Canal-Feijóo expresa sus dudas acerca de la intención de Hernández respecto del tipo de texto que deseaba realizar:

“[...] pareciera no haber aspirado a hacer un poema épico; lo concibió de entrada lírico, o sea ‘cantado’, y no por él, por el Poeta, sino por el Personaje mismo, por el Gaucho protagonista, prestándole, es claro, por ley infusa de identificación inspiracional su corazón y su idioma de Poeta”³⁹⁸.

Canal-Feijóo subraya cómo el *Martín Fierro* le da un ‘recomienzo’ o una luz nueva a inveterados valores de la cultura universal, en un escenario geográfico e histórico distinto, a partir de un peculiar sujeto humano, con voz propia. Particularmente, señala a los Libros bíblicos como el lugar en donde Hernández abrevó inspiraciones fundamentales para su concepción del texto. Es por demás interesante, por

³⁹⁵ Alonso, Dámaso. “Poema del Mío Cid”, en Ensayos sobre poesía española, Madrid-Buenos Aires, Rev. De Occidente, 1944, p. 70; citado por Arlt, Mirta. *Op. cit.*, p. 7.

³⁹⁶ Arlt, Mirta. *Op. cit.* p. 12.

³⁹⁷ Canal-Feijóo, B. *De las “aguas profunda” en el Martín Fierro*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1973.

³⁹⁸ Canal-Feijóo. *Op. cit.* p. 76.

ejemplo, el apartado en el que Canal Feijóo hace un paralelo entre el canto XXX del *Martín Fierro* y el capítulo 30 de Proverbios.

Escribe Canal-Feijóo: “El proverbio, el refrán, la metáfora, la sentencia se vuelven naturalmente canto en la voz gaucha. Fue el hallazgo intuitivo fundamental de Hernández, ese de esa instancia trascendental del lenguaje gaucho. ‘De naides sigo el ejemplo / naide a dirigirme viene’, 419”³⁹⁹.

El poema de Hernández sería una alegoría grandiosa, según Bernardo Canal-Feijóo, del problema del destino humano después del pecado, pero antes de la idea de salvación, que el cristianismo infundirá en la mística judaica juntamente con la de la gracia.

Cabe señalar que Canal-Feijóo acepta como probado que Hernández era masón, y en su libro, al analizar el *Martín Fierro*, abunda en consideraciones al respecto. Por su parte, Pedro Luis Barcia, en un artículo muy esclarecedor, desarticula muchas de las afirmaciones de Canal⁴⁰⁰.

4.23. Raúl H. Castagnino

En 1973, se da a conocer “Referencialidad y grado oral de la escritura en *Martín Fierro*”⁴⁰¹, extenso artículo de **Raúl H. Castagnino**. En este ensayo el autor subraya la ascendencia de oralidad que subyace en la literatura gauchesca. Considera que ella se manifiesta canalizada en dos vertientes: una realista, de intención costumbrista; otra, de protesta y denuncia. En ambas advierte Castagnino un “vago perfil teatral que confirma la ascendencia oral”. Y poco después: “Más allá de menudas disquisiciones relativas a la cuestión de si *Martín Fierro* debe ser encasillado en tal o cual especie literaria, descontada la indiscutible condición genérica de poema narrativo, cabe examinar el reiterado carácter referencial de oralidad de esta composición ‘escrita’, como primer paso hacia una lectura estructural que denunciará, más que una aparente teatralidad, su configuración preteatral, su espíritu juglaresco y rapsódico.

“La orientación de los diversos ‘discursos’ recibida por los receptores, según los puntos de vista de cada emisor de los mismos, responde a características de oralidad. Pero también los

³⁹⁹ Canal-Feijóo. *Op. cit.* p. 101.

⁴⁰⁰ Barcia, P. L. “José Hernández y la cultura popular”. Biblioteca Virtual Universal. [http:// www.biblioteca.org.ar/](http://www.biblioteca.org.ar/) Consultado el 14-05-2013.

⁴⁰¹ Castagnino, R. H. “Referencialidad y grado oral de la escritura en *Martín Fierro*”. En: *José Hernández. (Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El gaucho Martín Fierro). 1872-1972*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Letras, 1973, pp. 71-111.

‘discursos’ en sí, en cuanto a las diferentes nominaciones que van recibiendo, se corresponden con ella. Unas veces son ‘canto’; otras, ‘relación’; ora ‘copla’ o ‘historia’; en alguna ocasión ‘cuento’, ‘argumento’, ‘pintura’, ‘tejido’⁴⁰².

La tesis fundamental de Castagnino es que, quien quiera comprender cabalmente el *Martín Fierro*, debe leerlo tomando en cuenta su “grado oral de la escritura”⁴⁰³, ya que el texto de Hernández -según sostiene el investigador- está dirigido a presuntos auditores⁴⁰⁴.

4.24. Jaime Alazraki

En su artículo “El género literario del *Martín Fierro*” (1974) **Jaime Alazraki** nos dice que hay en la gauchesca una voluntad artística, un propósito de provocar emoción y un empeño estético tales que bastarían para hablar de un género. Y, si un género debe entenderse como una agrupación de obras literarias basadas en la forma exterior (estructura) o en el interior (actitud, tono, propósito), “el único género posible para el *Martín Fierro* es el género gauchesco. La importancia de tal definición rebasa un mero propósito clasificador. Debe entenderse como un primer paso hacia un estudio más concienzudo del poema y hacia una comprensión más íntima de su funcionamiento como obra literaria”⁴⁰⁵. Y también: Los que han estudiado la poesía gauchesca como un

⁴⁰² Castagnino, R. H. “Referencialidad y grado oral de la escritura en *Martín Fierro*”. En: *José Hernández. (Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El gaucho Martín Fierro). 1872-1972*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Letras, 1973, pp. 108.

⁴⁰³ Obviamente, la cláusula está inspirada en “*Le degré zéro de l’écriture*”, texto de Roland Barthes, que Castagnino cita en su artículo.

⁴⁰⁴ Cabe agregar, asimismo, que Olga Fernández Latour de Botas, en su “Estudio preliminar” a la publicación de la versión facsímil de *El Torito de los Muchachos* (1830) -periódico interesantísimo del siglo XIX-, escribe: “Esta pluralidad de voces y entonaciones que advertimos en la páginas de *El Torito de los Muchachos* nos obliga a reiterar aquí una aseveración que hemos esbozado en otra parte [se refiere a “Cauces y lagunas de una investigación literaria. La graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con señor Ramón Contreras con respecto a las fiestas mayas de 1823”] y a cuyo análisis pensamos destinar algunas páginas futuras: la génesis de la ‘poesía gauchesca’ está mucho más cerca del teatro que del libro. Y otra cosa aún: en sus comienzos, los personajes ‘gauchos’, reconocibles por su habla ‘campestre’, diferenciada de la urbana, entablaban diálogos, dirigían o escuchaban ‘relaciones’, enviaban cartas y postas, en resumen, compartían situaciones con otros personajes de también diferenciada expresión lingüística: portugueses (americanos o peninsulares), ‘gallegos’ (es decir, españoles de cualquier región), ‘gringos’ (o sea europeos en general, no ibéricos), ‘cajetillas’ urbanos, clérigos con sus latines y negros con su jerga característica. Es que tanto era el teatro ‘espejo de la vida’ según rezaba el lema de la Casa de Comedias, como, a la inversa, la vida misma de los habitantes del Río de la Plata era teatro colorido y permanente de una mezcla de razas y de culturas que no llegaría a ser combinación sino tras haber pasado por el fuego de luchas no siempre incruentas, lamentablemente”. Fernández Latour de Botas, O. *El Torito de los Muchachos* (1830). Estudio preliminar. Bs. As., Instituto Bibliográfico “Antonio Zinny”, 1978; p. IX.

⁴⁰⁵ Alazraki, J. “El género literario del *Martín Fierro*”. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. XL, Nros. 87-88, abril – setiembre, 1974. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu>; p. 446. Consultada el 04-04-2012.

grupo de obras tratan a los autores individualmente y se detienen más bien en lo específico de cada obra. Para una definición del género gauchesco se plantea la tarea opuesta, es decir la fijación y definición de esos rasgos comunes a toda la poesía gauchesca”⁴⁰⁶.

Vemos, entonces, que Alazraki claramente propone realizar una poética del género gauchesco a fin de darle categoría literaria a este tipo de discurso (o ámbito literario de uso). Alazraki piensa que así se resuelve el problema del género en el *Martín Fierro*.

Sintetiza Alazraki hacia el final de su ensayo:

“Si el *Martín Fierro* comparte con los demás poemas gauchescos un asunto, un repertorio de artificios, un *Kunstwollen* o voluntad artística, un propósito semejante de provocar en el lector ciertos efectos, aunque estos varíen según el tema particular de cada obra, y una forma exterior relativamente uniforme, hay que concluir que en esos rasgos distintivos se definen inequívocamente los ingredientes de un género literario”⁴⁰⁷.

4.25. María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo

En *La literatura gauchesca* (1980-1985)⁴⁰⁸, **María Teresa Gramuglio** y **Beatriz Sarlo**, al dedicarse específicamente al *Martín Fierro*, destacan cómo, dentro del sistema gauchesco, el texto de Hernández “practica una diferenciación que es tal vez decisiva: el reemplazo del diálogo por el **monólogo**”⁴⁰⁹. Un monólogo que acerca afectivamente al personaje y al mismo tiempo le da mayor verismo a lo narrado. Para Gramuglio y Sarlo hay alternancia de ‘voces’ en la obra, hay distintos enunciados, pues se cuentan varias historias en el *Martín Fierro*; asimismo señalan que lo “narrativo tiene

⁴⁰⁶ Alazraki. *Op. cit.*; p. 447.

⁴⁰⁷ Alazraki. *Op. cit.*; p. 458. Otros pasajes de interés: “Si Hernández escogió para la materia de su obra esa forma con que hoy la conocemos fue, indudablemente, porque el poema gauchesco convenía mejor a esa materia y a sus intenciones literarias. Cuando un escritor no encuentra entre los modelos a su disposición la forma o género adecuado para dar expresión a sus *intuiciones*, inventa formas nuevas. Tal habría sido el caso de Hidalgo. Si esa forma es empleada por otros autores que la adoptan modificándola y desarrollándola, se ha establecido un modelo que inicia, que puede iniciar, un nuevo género literario”. Y: “El poema de Hernández comparte, con los demás poemas de su género, rasgos y características que estudiados en su conjunto nos darían una poética del género”. Alazraki. *Op. Cit.*; pp. 457 y 458, respectivamente.

⁴⁰⁸ Gramuglio, M. T.; Sarlo, B. “*Martín Fierro*”. En: *Capítulo. La literatura gauchesca*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1980-1985.

⁴⁰⁹ Gramuglio, M. T.; Sarlo, B. “*Martín Fierro*”. En: *Capítulo. La literatura gauchesca*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1980-1985; p. 34.

predominio en su estructura, de modo que el relato, sobre todo en la primera parte, parece no tener respiro”⁴¹⁰.

4.26. Josefina Ludmer

El género gauchesco, extenso ensayo de Josefina Ludmer, aparece por primera vez en 1988. Allí la autora, mediante la fórmula “uso letrado de la cultura popular” define “el género gauchesco”; es decir, asume que la gauchesca es un género y que ha encontrado la proposición que expone con claridad los caracteres diferenciales de ese discurso.

Dice Ludmer:

“Me costó mucho llegar a la fórmula del género. [...] Y cuando la encontré me pareció que había encontrado LA FÓRMULA del género gauchesco y al mismo tiempo la fórmula de la literatura. [...] Esta es una definición literaria del género; es el modo en que el género se define literariamente...”⁴¹¹.

Y mucho más adelante: “Si la palabra letrada se impone, el género deja de existir como espacio de la voz (del) ‘gaucho’”⁴¹². Es decir, la voz del gaucho, el uso de su voz es lo que define a la literatura gauchesca.

Vemos que Ludmer entiende por género al ámbito de uso, al discurso que engloba una serie de obras, según rasgos comunes, en este caso de voz... Hay una carga evidentemente ideológica:

“El problema de la voz (del) ‘gaucho’ no es lexicológico ni etimológico sino político y literario”, escribe Ludmer⁴¹³. Y el escándalo del género, según Ludmer, es que gauchos se enfrenten a gauchos, en su propia voz y en la lucha por definir el sentido de la voz ‘gaucho’⁴¹⁴.

⁴¹⁰ Gramuglio, M. T.; Sarlo, B. “*Martín Fierro*”. En: *Capítulo. La literatura gauchesca*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1980-1985; p. 38.

⁴¹¹ Ludmer, J. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Perfil Libros, [1988] 2000.

⁴¹² Ludmer. *Op. cit.* p. 237.

⁴¹³ Ludmer. *Op. cit.* p. 33.

⁴¹⁴ “Lo ‘gauchipolítico’ (palabra acuñada tempranamente en los años veinte del siglo XIX por ese desmesurado inventor de artefactos verbales que fue el cura Francisco de Paula Castañeda) impregna a partir de los treinta todo el género, que coloca así, en su interior (gauchos y puebleros unitarios contra gauchos y puebleros federales) un conflicto...”. Ver: Schwartzman, Julio. “Las letras del *Martín Fierro*”. En: Jitrik, N. *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. Vol. 2. Bs. As., Emecé, 2003.

4.27. Juan José Saer

El artículo -luego recuperado en libro- “*Martín Fierro: problemas de género*”⁴¹⁵, de Juan José Saer vio la luz originalmente en el año 1992. En él, Saer hace algunos comentarios respecto del género del *Martín Fierro*, deteniéndose al mismo tiempo en varios críticos insoslayables. Primero, se remonta a Miguel de Unamuno, para detenerse luego en Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada.

Respecto de Unamuno, destaca que haya señalado “la manera lírico-narrativa” de la obra de Hernández (designación que le parece más exacta que épico-lírica); de Lugones refuta que haya llamado “epopeya” un texto del siglo XIX, cuando la aparición de un texto de esa índole era imposible. En cuanto a Martínez Estrada, Saer pone de relieve el extenso ensayo *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, subrayando que “es uno de los textos capitales de la literatura argentina”. Saer señala que Martínez Estrada, como crítico, ha sabido señalar, en las páginas de Hernández, la existencia de un contenido latente, indescifrado, que le da a la obra tensión poética y perennidad.

Respecto de Jorge Luis Borges, Saer cita líneas de Borges en donde éste clasifica a la obra de Hernández como novela, a pesar del “accidente del verso” y comenta que basta comparar el *Martín Fierro* con cualquier novela del siglo XIX para entender que el autor de Ficciones ha caído en un error.

“Pretender que el verso en el *Martín Fierro* es un accidente -escribe Saer- equivale a privar al texto de su elemento no únicamente organizador, sino incluso generador, porque verso, relato, canto y acción del texto comienzan a la vez en una unidad inseparable en las primeras cinco palabras del poema: *Aquí me pongo a cantar*”⁴¹⁶.

En su ensayo, además de evocar a otros críticos, Juan José Saer manifiesta, en ciertos momentos, su propia opinión respecto del género de la obra: cuando en relación a palabras de Unamuno subraya que es un acierto indiscutible del erudito español considerar al *Martín Fierro* lírico-narrativo, “porque se trata de la forma predominante en el poema”; cuando, destacando palabras de Martínez Estrada, señala que en la obra de Hernández “los largos monólogos narrativos son de índole teatral, sobre todo en ciertas situaciones en las que el narrador se dirige no a quien está leyendo el poema sino a uno o más interlocutores que lo escuchan en silencio antes de que les llegue el turno de contar sus propias aventuras”; y, también, cuando señala: “sólo podemos hablar de

⁴¹⁵ Saer, J. J. “*Martín Fierro: problemas de género*” (1992). En: *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

⁴¹⁶ Saer, J. J. “*Martín Fierro: problemas de género*” (1992). En: *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 1997; p. 60.

relato propiamente dicho cuando de modo inesperado, y en algunos grandes momentos del poema, el autor nos cuenta las aventuras de sus personajes en tercera persona”⁴¹⁷.

4.28. Fernando Sorrentino

En su artículo “La sintaxis narrativa del *Martín Fierro*” (2000)⁴¹⁸, Sorrentino parte de las supuestas incongruencias de la obra de Hernández, que Martínez Estrada planteó en *Muerte y transfiguración...*, y trata de resolverlas. De las ocho incongruencias que señala Martínez Estrada, Sorrentino toma las que se plantean respecto “del tiempo, [...] de los interlocutores [...] y de la identificación o confusión del cantor y del narrador”. Todo el esfuerzo de su ensayo, entonces, estará dedicado a echar luz para esclarecer estas cuestiones. Uno de los planteos básicos de Sorrentino es que “el *Martín Fierro* pertenece al género narrativo y, dentro de éste, al subgénero novela”.

Cabe aclarar que a su manera, Sorrentino demuestra, a su manera, que las incongruencias planteadas por Martínez Estrada no existen y propone ver como “límpida” -y no incongruente- la estructura de la obra hernandiana.

4.29. Élica Lois

Élica Lois, en “Cómo se escribió y se describió *El gaucho Martín Fierro*”⁴¹⁹ (2002-2003), declara que “la literatura gauchesca es un híbrido”. Para ella es una literatura de “alianza de clases”; la cual, desde adentro de la denominación misma, toma distancia del objeto de su elaboración poética: por eso es ‘gauchesca’ y no ‘gaucha’.

Y agrega:

“Cabría para la literatura gauchesca la denominación de “literatura menor” en el sentido que le asignan Deleuze y Guattari: una denominación que no pretende asignar calificaciones literarias, sino marcar la detección de condiciones revolucionarias en la literatura de sectores minoritarios. Es la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor, y en ella la individualidad se articula con la inmediatez política: por eso su enunciación se vuelve colectiva y sus enunciados están atravesados por tensiones políticas”⁴²⁰. Y más adelante: “Zambulléndose en un proceso de apoderamiento de la voz

⁴¹⁷ ⁴¹⁷ Saer, J. J. “Martín Fierro: problemas de género” (1992). En: *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 1997; pp. 57 y 58.

⁴¹⁸ Sorrentino, F. “La sintaxis narrativa del *Martín Fierro*”. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2000. Hay versión digital: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/sintaxis.html>

⁴¹⁹ Lois, E. “Cómo se escribió y se describió *El gaucho Martín Fierro*”. *Orbis Tertius*, 2002-2003, VIII. Ver: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/como-se-escribio-y-se-describio-el-gaucho-martin-fierro/html/>; p. 1. Obra consultada el 13-12-2012.

⁴²⁰ Lois, E. “Cómo se escribió y se describió *El gaucho Martín Fierro*”. *Op. cit.*; p. 2.

del gaucho, imita con éxito las modulaciones de su voz, proyecta su visión del mundo, exhibe su infortunio”⁴²¹.

4.30. Raúl Dorra

En su artículo “El libro y el rancho. Lecturas del *Martín Fierro*” (2003)⁴²², **Raúl Dorra** subraya que determinar el género de la obra de Hernández supone enfrentarse con tres factores adversos; a saber:

- ✓ La noción de género, en sí misma, ha sido siempre problemática.
- ✓ No existe prácticamente una obra que encierre una sola clase de rasgos; y el *Martín Fierro*, tanto formal como temáticamente, alcanza un grado tal de movilidad que su texto puede ser asociado a diversas configuraciones.
- ✓ La discusión sobre el género del *Martín Fierro* siempre tuvo –sobre todo en sus comienzos- una intención política.

Más tarde, se detiene en algunas posturas respecto del tema, trayendo a colación eminentes críticos como Lugones, Martínez Estrada, Borges, Fernández Latour, etc. Al abordar a Josefina Ludmer, quien -como acabamos de ver poco más arriba- definió al género gauchesco como “un uso letrado de la cultura popular”, Dorra señala que la categoría de “uso” adquiere para Ludmer un relieve primordial, porque está siempre ligado a las transformaciones del sentido y este -a su vez- a las formas de la socialización. Agregará poco más adelante: “Visto desde esta perspectiva, podemos entender que lo gauchesco sea un género, es decir, un sistema, o si se quiere un universo, de movilidades y coherencias”⁴²³.

En 2007, se publica el trabajo, también de **Raúl Dorra**, “El arte del payador”⁴²⁴.

Allí, el crítico marca la diferencia sobre un tópico frecuente: la confusión entre poesía de los payadores y literatura gauchesca. El autor muestra que hay semejanzas, pero sobre todo considerables diferencias entre estas dos expresiones creativas: la

⁴²¹ Lois. *Op. cit.*; p. 2.

⁴²² Dorra, R. “El libro y el rancho. Lecturas del *Martín Fierro*”. En: Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. Vol. 2. Director del volumen: Julio Schwartzman. Bs. As., Emecé, 2003.

⁴²³ Y sigue: “Tal noción de lo popular tuvo, en el minucioso trabajo de Olga Fernández Latour, una precisión sorprendente, que vincula el poema con la tradición de los cantares narrativos del folklore argentino llamados ‘matonescos’, heredera, a su vez, de los romances de ‘valentones’”. Dorra, Raúl. “El libro y el rancho. Lecturas del *Martín Fierro*”. En: Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. Vol. 2. Director del volumen: Julio Schwartzman. Bs. As., Emecé, 2003; p. 268.

⁴²⁴ Dorra, R. “El arte del payador”, *Revista de Literaturas Populares*, Año VII, Nº 1, Enero-Junio de 2007, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, pp. 110-132.

literatura gauchesca es una producción escrita; el arte de los payadores supone una improvisación. La primera está inserta en la historia de la literatura; la segunda se relaciona con la tradición oral. En esta búsqueda de marcar diferencias, Dorra divide las aguas también respecto del género: señala que, si bien entre la literatura gauchesca y el arte de los payadores hay grandes proximidades, existe entre quienes se aproximan a uno u otra forma de expresión distinta expectativa. Al arte del payador lo entiende como una muestra del género dramático, “porque el payador, frente a su público o frente a su contrincante, está siempre obrando y en acción”. Por su parte, “la poesía gauchesca - escribe Dorra- pertenece al género narrativo aunque muchas veces construya en su interior una forma dramática, precisamente la forma de la payada”⁴²⁵.

En el cuadro que desplegamos a continuación, hemos colocado los diferentes críticos que se han referido al género del *Martín Fierro*, el año en que lo han hecho y – muy brevemente- la clasificación genérica que han ofrecido.

NÓMINA DE CRÍTICOS QUE SE HAN OCUPADO DEL GÉNERO DEL *MARTÍN FIERRO* ⁴²⁶

	AÑO	CRÍTICO	GÉNERO
1	1881	Subieta, Pablo	“...poema sencillo en su concepción y desarrollo dramático...”
2	1894	Unamuno, Miguel de	“En <i>Martín Fierro</i> se compenentran y como que se funden íntimamente el elemento épico y el lírico...”. “[<i>Martín Fierro</i>] Me recuerda a las veces nuestros pujantes y bravíos romances populares”. “ <i>Martín Fierro</i> es la epopeya de los compañeros de Almagro y de Pizarro; es el canto del luchador español...”

⁴²⁵ Dorra, R. "El arte del payador", *Revista de Literaturas Populares*, Año VII, N° 1, Enero-Junio de 2007, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, p. 207.

⁴²⁶ En el casillero “GÉNERO” copiamos la/s cita/s que condensa/n la postura del investigador respecto del género del *Martín Fierro*. Cuando decimos “que se han ocupado del género” nos referimos a que el tema les ha preocupado en mayor o menor medida. No colocamos la referencia bibliográfica en la tabla, porque ya está asentada en el cuerpo del trabajo. Es de notar que muchas veces los autores le asignan a la obra más de un tipo textual. En un par de casos (el de Josefina Ludmer, por ejemplo), se habla del ‘género gauchesco’ en general y no propiamente del género del *Martín Fierro*, pero lo asignamos igualmente aquí, pues entendemos que los conceptos (globales) de esos críticos afectan substancialmente la concepción del género de la obra de Hernández.

3	1913	Lugones, Leopoldo	“Poema épico”
4 <i>Nosotros</i>	1913	Leguizamón, Martiniano	“Con su fuerte y hermosa tosquedad de un cantar de gesta, el poema nuestro ha de quedar para iluminar el perfil del gaucho que se aleja y se pierde en los tristes silencios del desierto de que fue señor”.
<i>Nosotros</i>	1913 1945	Manuel Gálvez	“Es un poema épico, aun en el concepto más estrictamente retórico” “Pertenece <i>El gaucho Martín Fierro</i> a la poesía épica: es un poema épico menor”.
5	1914	Alonso Criado, Emilio	“De acuerdo a los cánones de la Poética, creo que más acertada sería la de poema gauchesco dramático-sociológico, en el cual, por medio de su protagonista, que canta sus accidentadas y tristes desventuras, su autor expone las vicisitudes de la vida del campo, en una época en que la autoridad y la fuerza primaban sin apelación sobre el derecho y la justicia”.
6	1915	Güiraldes, Ricardo	“... Gaucho, por decir mejor. / Ropaje suelto de viento, / protagonista de un cuento / vencedor...”.
7	1917	Rojas, Ricardo	“Dentro de los géneros clásicos, a lo que más se parece el <i>Martín Fierro</i> es a una <i>epopeya</i> , sin ser tampoco una “epopeya” en el sentido tradicional de la palabra”. “...no vacilo en decir, que el origen de la civilización en la pampa, ha logrado su expresión literaria en dos poemas nacionales de carácter épico; uno en verso: el <i>Martín Fierro</i> ; otro en prosa: el <i>Facundo</i> ambos definitivos en la historia de nuestra cultura intelectual”.
8	1920	Oyuela, Calixto	“hermoso poema” “empresa de <i>Martín Fierro</i> es personal (...) lo que hace de él un personaje representativo de novela o de drama...” "elegía..."
9	1925	Onís, Federico de	Poesía artística
10	1928	Carrizo, Juan Alfonso	"... pertenece al grupo de los romances de valentones de los siglos XVII y XVIII y por consiguiente, tomar al <i>Martín Fierro</i> como expresión de nuestra poesía popular y considerarlo como testimonio fiel del primitivismo

			argentino, es lo mismo que tomar los romances artísticos españoles como la expresión de la poesía popular castellana".
11	1932 1953	Borges, Jorge Luis	<p>“Novela, novela de organización instintiva o premeditada, es el <i>Martín Fierro</i>”</p> <p>“La epopeya fue una preforma de la novela. Así, descontado el accidente del verso, cabría definir al <i>Martín Fierro</i> como una novela”.</p>
12	1947	De Paoli, Pedro	“ <i>Martín Fierro</i> [...] es la biografía de su autor escrita en estilo y personajes gauchos...”
13	1948	Martínez Estrada, Ezequiel	<p>“Es de todos puntos de vista inútil intentar clasificar una obra tan desordenada y compleja dentro de un género tradicional, elegía, relato, sátira, novela, epopeya bárbara, pues sus elementos humanos y anecdóticos han sido recogidos y asimilados con arreglo a un plan impreciso de denunciar atropellos e injusticias, y de fijar al mismo tiempo la psicología del habitante de las fronteras intranacionales”.</p> <p>“... el Poema asume definitivamente la forma de una novela”.</p> <p>“[...] notable y hasta tangible es la influencia de la novela y la tradición picaresca sobre el <i>Martín Fierro</i>. No habría capricho ni exceso en clasificar la Obra dentro de este género, porque en realidad contiene todos sus elementos típicos”.</p>
14	1949 1971	Castellani, Leonardo	“... es un híbrido”.
15	1951	Berenguer Carisomo, Arturo	“... se me ocurre que el nombre de <i>rapsodia</i> (conjunto de versos dentro de una epopeya, sección y no la epopeya misma) es lo que más conviene a sus enfoques fragmentarios”
16	1952 1962 1964 1972 1977 2009	Fernández Latour de Botas, O.	<p>“En los argumentos noticieros aparecen no sólo muchas de las técnicas de organización que Hernández utilizó para su relato, sino también sus motivos narrativos característicos”.</p> <p>“José Hernández definió el género de su poema al poner en boca de Martín Fierro, el cantor gaucho rodeado por la inmensidad de la pampa, toda la energía, la potencia y la dignidad de aquella noble herencia:</p> <p>"Me siento en el plan de un bajo / A cantar un</p>

			argumento- / Como si soplara un viento / Hago tiritar los pastos- / Con oros, copas y bastos / Juega allí mi pensamiento”.
17	1959	Battistessa, Ángel	“... no se olvide que en <i>Martín Fierro</i> todo o casi todo es ‘relación’ y ‘payada’- pudiesen expresarse a tono con su condición y su medio. [...] Lo que extraña no es el elemento de catadura relativamente exótica dentro de la modalidad literaria de la lengua común; lo que reclama cuidadoso estudio es la mayor intensidad expresiva que Hernández logra imprimir al habla gauchesca adoptada en su relato”.
18	1969	Cortazar, A. Raúl	En <i>Poesía Gauchesca Argentina</i> , hace un recuento del género y habla de rapsodia, novela, novela picaresca, parábola, ensayo, etc.
19	1970	Hughes, John	“ <i>Martín Fierro</i> es ante todo poema o ‘parábola extendida”.
20	1971	Jitrik, Noé	“... estructura de recitativo o de oratorio”.
21	1972	Arlt, Mirta	Forma dramática Menciona a Pagés Larraya: "antiepopéya"
22	1973	Canal-Feijóo	Poema lírico
23	1973	Castagnino, Raúl H.	Expresa que en el <i>Martín Fierro</i> se puede detectar “un vago perfil teatral”. “[...] <i>Martín Fierro</i> se instala en una etapa de oralidad de índole preteatral, juglaresca o rapsódica”.
24	1974	Alazraki, Jaime	“el único género posible para el <i>Martín Fierro</i> es el género gauchesco”.
25	1980/85	Gramuglio, M. Teresa / Sarlo, Beatriz	“Dentro del sistema de la literatura gauchesca <i>Martín Fierro</i> practica una diferenciación que es tal vez la decisiva: el reemplazo del diálogo por el monólogo”.
26	1988	Ludmer, Josefina	El género gauchesco: “uso letrado de la cultura popular”.
27	1992	Saer, Juan José	“La manera lírico-narrativa es [...] la forma predominante en el poema”. “los largos monólogos narrativos son de índole teatral...”. “sólo podemos hablar de relato propiamente dicho

			cuando de modo inesperado, y en algunos grandes momentos del poema, el autor nos cuenta las aventuras de sus personajes en tercera persona”.
28	2000	Sorrentino, Fernando	“El <i>Martín Fierro</i> pertenece al género narrativo y, dentro de este, al subgénero novela”.
29	2002 2003	Lois, Élida	“La literatura gauchesca es un híbrido”. “Cabría para la literatura gauchesca la denominación de ‘literatura menor’ [...]. Es la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor...”.
30	2003 2007	Dorra, Raúl	“...podemos entender que lo gauchesco sea un género...” “... pertenece al género narrativo aunque muchas veces construya en su interior una forma dramática, precisamente la forma de la payada”.

Cuadro 22 - Nómina de críticos que se han ocupado del género del *Martín Fierro*

A continuación, presentamos agrupadas en un cuadro las consideraciones (clasificación) que han realizado los diferentes críticos. Cabe aclarar que muchas veces los investigadores confunden o no aclaran exactamente si están hablando de clase de texto (especie textual) o secuencia (estructura interna / trama). Encontramos entonces las siguientes alusiones:

Dentro del folklore lírico-narrativo	
Payada (autobiográfica)	Rojas, Ricardo
Payada (autobiográfica)	Oyuela, Calixto
Payada (autobiográfica)	Borges, Jorge Luis
Argumento noticioso	Fernández Latour de Botas, Olga
Payada	Castellani, Leonardo
Payada	Battistessa, Ángel
Payada	Cortazar, Raúl

Dentro del género poético-lírico	
Poema sencillo	Subieta, Pablo
Elemento lírico Romance popular	Unamuno, Miguel de
Poema Elegía	Oyuela, Calixto
Poema	Hughes, John
Poema lírico	Canal-Feijóo

Dentro del género épico-narrativo	
Elemento épico; epopeya	Unamuno, Miguel de
Cantar de gesta	Leguizamón, Martiniano
Poema épico	Lugones, Leopoldo
Poema épico menor	Gálvez, Manuel
Cuento	Güiraldes, Ricardo
Epopeya	Rojas, Ricardo
Novela	Oyuela, Calixto
Novela	Borges, Jorge Luis
Novela Novela picaresca	Martínez Estrada, Ezequiel
Rapsodia [dentro de una epopeya]	Berenguer Carisomo, Arturo
Parábola	Hughes, John

Novela	Sorrentino, Fernando
--------	----------------------

Dentro del género teatral	
Drama	Oyuela, Calixto
Forma dramática	Arlt, Mirta
Perfil teatral	Castagnino, Juan Carlos
Monólogo	Gramuglio, M. T. y Sarlo, B.
Monólogos narrativos de índole teatral	Saer, Juan José

Dentro del género didáctico-ensayístico	
Relato autobiográfico	Oyuela, Calixto
Biografía	De Paoli, Pedro

Sin un lugar en la clasificación tradicional	
Poema gauchesco dramático-sociológico	Alonso Criado, Emilio
híbrido	Castellani, Leonardo
[relacionando al <i>Martín Fierro</i> con las clases de texto propias de la oralidad] estructura de recitativo o de oratorio	Jitrik, Noé
Oralidad de índole preteatral	Castagnino, Juan Carlos
“el único género posible para el <i>Martín Fierro</i> es el género gauchesco”	Alazraki, Jaime

Género gauchesco	Ludmer, Josefina
Híbrido Literatura menor	Lois, Élida
“...podemos entender que lo gauchesco sea un género...”	Dorra, Raúl

Cuadro 23 - Distintas consideraciones que han realizado los críticos

Pasaremos, ahora, a detenernos -en el próximo capítulo de nuestro trabajo- en el análisis del *Martín Fierro*, a partir de las ciencias del lenguaje.

Capítulo V

Análisis del *Martín Fierro* a partir de las ciencias del lenguaje

“No niego, pues, la dificultad que se presenta si queremos clasificar el *Martín Fierro* por su género literario, definiendo con ello su valor estético y su valor político en la evolución de la cultura argentina”.

Ricardo Rojas

5.1. Introducción

En este capítulo nos proponemos realizar un abordaje al *Martín Fierro* de José Hernández desde un punto de vista fundamentalmente lingüístico textual, si bien cuando nos parezca conveniente acudiremos, al pasar, a otros modelos de análisis también de raíz lingüística (como la pragmática, la sociolingüística, etc.). En forma excepcional, para reforzar nuestra teoría de que el texto de Hernández es preponderantemente narrativo, apelaremos a otro paradigma: la narratología.

Comenzaremos por indagar hasta qué punto el texto de Hernández mantiene su coherencia, sobre todo tomando en consideración que fue escrito en dos momentos distintos de la vida de su autor.

5.2. Coherencia

Como ya se ha señalado, el nombre *Martín Fierro* une dos textos publicados por José Hernández: *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La Vuelta de Martín Fierro* (1879). Uno de los problemas que suscita la obra es si -a pesar de la suma de partes- se mantiene la coherencia interna.

En *El gaucho Martín Fierro*, el texto se alza -indudablemente- con afán de denuncia; en *La Vuelta...*, el autor desarrolla un plan moral y pedagógico en el que se exalta respeto al Creador, a las autoridades y la conformidad en los cambios de la fortuna.

Respecto de las dos partes de la obra dirá Ricardo Rojas: “Es que ambos autores [se refiere a Cervantes y Hernández] trabajaron sus ‘segundas partes’ con reflexión literaria, así en la psicología de los caracteres como en el primor de la factura. Por eso, en ambas ‘segundas partes’ hay menos acción y fuerza que en las primeras, a la vez que

más personajes y discurso, borrándose un tanto, al final, la silueta enérgica de su respectivo paladín”⁴²⁷.

Calixto Oyuela considera que en la primera parte del *Martín Fierro* hay mayor frescura de ejecución y un impulso más espontáneo que en la segunda, en la cual, si bien se evidencia la tendencia reformadora del “abogado-poeta”, existen pasajes que superan en intensidad a los mejores momentos de *El gaucho...*; por ejemplo, la muerte de Cruz y el consecuente dolor de Fierro, el retrato del viejo Vizcacha o la payada final. Entiende Oyuela que hacia el final de la obra el personaje se ha curado de su matrerismo agresivo y se ha regenerado a través del remordimiento y el sufrir.

Por su parte, Martínez Estrada entiende que José Hernández no se preocupa demasiado porque el argumento mantenga una “coherencia natural”⁴²⁸, en general.

Juan Carlos Ghiano considera que las diferencias literarias entre la primera parte y la segunda encuentran apoyo en los cambios políticos del autor⁴²⁹. Muchos críticos interpretan este giro como una consecuencia de los movimientos que en la política argentina venían sucediéndose desde la presencia de Nicolás Avellaneda y los favorables posicionamientos del político José Hernández en relación con esa novedad. Es más: si hacemos caso a Noé Jitrik deberíamos decir que hay un distinto “alcance ético” en cada una de las partes: se pasa de un nihilismo y una rebeldía (1ª parte) al resignado mensaje de adaptación (2ª parte)⁴³⁰.

También, María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo señalan: “(...) a menudo la crítica ha afirmado que hay dos Hernández (...), o bien dos *Martín Fierro*, el de la Ida y el de la Vuelta”⁴³¹.

Raúl Castagnino afirma que el *Martín Fierro* en su primera parte “asume decididamente la denuncia, la protesta por la condición en que ve sumido al gaucho; en la segunda parte, expresa justificación y resignación. Con estos sentimientos se integra

⁴²⁷ Rojas, R. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos II*. Bs. As., Losada, 1948, p.529.

⁴²⁸ Martínez Estrada, E. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, 4ta ed., 2005, p. 143.

⁴²⁹ Ver: Ghiano, J. C. “Las dos partes de *Martín Fierro*”. En: VV. AA. *José Hernández*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1973, p. 139.

⁴³⁰ Ver: Jitrik, N.. “El tema del canto en el *Martín Fierro* de José Hernández”. En: *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

⁴³¹ Gramuglio, M. T. y Sarlo, B. “Martín Fierro”. En: *Capítulo. La literatura gauchesca*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1980-1985. La diferente tesitura de *La vuelta de Martín Fierro* ha sido atribuida “al cambio de condiciones objetivas en la vida de Hernández, particularmente relacionadas - según señalan las dos investigadoras- con la presidencia de Avellaneda y con su incorporación a la legislatura de la provincia de Buenos Aires”, p. 42.

en el proceso de asimilación del hombre campesino -libre y nómada- a los condicionamientos de la vida organizada y metódica en torno de las tareas rurales y del afincamiento en las chacras y poblados, al contacto normal y cotidiano con sus semejantes en los menesteres del trabajo, del comercio y los intereses; a las exigencias de la vida en familia”⁴³².

En 2003, escribe Élica Lois: “Son bien conocidas las diferencias formales de la vuelta: por un lado mayor extensión, una elaboración literaria más sostenida, pormenores descriptivos, inventarios pintoresquistas; por otro, un cambio de tono que se asocia a los desplazamientos políticos del autor y también, probablemente, al regodeo en su capacidad como poeta gratificado por el éxito”⁴³³.

Y, en otras páginas, adoptando una postura extrema, dice Lois: “*El gaucho Martín Fierro* libera el deseo de quebrantar un poder injusto, pero desde la lógica de *La vuelta de Martín Fierro* la conexión entre sujeto y deseo que instauraba el final de la *Ida* se vuelve tan descabellada, que como consecuencia queda reinstalada la legalidad del mismo sistema de exclusión que se pretendió enfrentar. Afianzándose en un viraje genérico, otro discurso recupera territorialidad reproduciendo la sumisión a la ideología dominante, que no sólo se reinstaura con el acato de la Ley sino que se afirma en la palabra y por la palabra”⁴³⁴. Es decir, como propugna el título del artículo de Lois en donde se encuentra esta afirmación, pareciera que lo que Hernández escribió en la primera parte fue borrado con el codo en la segunda. O dicho de otro modo, *La vuelta...* se lee como una “desescritura” de *El gaucho...*

En *Borges* por Adolfo Bioy Casares, leemos que dice Bioy: “... tanta gente escribe dos libros distintos a un tiempo, uno con la mano derecha, otro con la mano

⁴³² Castagnino. R. H. “Referencialidad y grado oral de la escritura en *Martín Fierro*”. En: *José Hernández. (Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El gaucho Martín Fierro). 1872-1972*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Letras, 1973, p. 74.

⁴³³ Lois, É. “Cómo se escribió el *Martín Fierro*”. En: Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. Vol. 2. Bs. As., Emecé, 2003; p. 217. En otro artículo de título similar: “Cómo se escribió y se desescribió *El gaucho Martín Fierro*”, escribe Lois: “Un sector de la crítica había venido señalando las disimilitudes entre la *Ida* y la *Vuelta*, pero sólo el análisis genético revela cómo ya en el devenir textual del primer poema se agitan conflictos discursivos que habrían de describir una evolución zigzagueante. Lois, E. “Cómo se escribió y se desescribió *El gaucho Martín Fierro*”. *Orbis Tertius*, 2002-2003, VIII. Ver: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/como-se-escribio-y-se-desescribio-el-gaucho-martin-fierro/html/> Última consulta 30 de junio de 2013.

⁴³⁴ Lois, E. “Cómo se escribió y se desescribió *El gaucho Martín Fierro*”. *Orbis Tertius*, 2002-2003, VIII. Ver: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/como-se-escribio-y-se-desescribio-el-gaucho-martin-fierro/html/> Última consulta 30 de junio de 2013.

izquierda. Y Borges replica: “Así se escribió la *Ida* y la *Vuelta del Martín Fierro*, y la primera y la segunda parte del *Quijote*”⁴³⁵.

Justamente, respecto de estas dos obras trascendentes, en las últimas páginas de su libro dedicado al *Martín Fierro*, Bernardo Canal-Feijóo realiza una breve e interesante comparación entre pasajes del *Quijote* y el *Martín Fierro*. Allí, en las líneas finales leemos: “Era regla -y acaso siga siéndolo- que nunca segundas partes fueron buenas. Uno y otro [Cervantes y Hernández] probaron la excepción, logrando segundas partes quizás superiores a la primera.

“En un extraordinaria puesta en abismo de la historia, Fierro dice que entre “el gauchaje inmenso” de las estancias “muchos ya conocían / la historia de Martín Fierro”, como si en la misma ficción también hubiese circulado, como en la realidad, un libro que contara la leyenda de un gaucho desertor llamado Martín Fierro. Ese recurso -utilizado también por Cervantes en la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*- tiene una enorme importancia en la misma ficción, pues es la fama de Fierro la que le permite ser reconocido por sus dos hijos...”⁴³⁶.

En un reciente ensayo titulado *Letras gauchas*, Schwartzman duda de la “compatibilidad” de las dos partes, alegando que Hernández siempre respetó la diferencia entre *El gaucho...* y *La vuelta...* Estas dos partes nunca compartieron un solo volumen -recuerda Schwartzman- hasta 1910, en que apareció, por decisión editorial, *El gaucho Martín Fierro*. “Podría decirse -subraya el crítico-: un libro que Hernández nunca escribió”⁴³⁷.

Por nuestra parte, pensamos que de ninguna manera se puede hablar de dos Hernández. Sí, entendemos que, estilísticamente, se detectan diferencias entre ambas partes: básicamente, *La vuelta...* tiene mayor extensión, una elaboración literaria más sostenida, acumulación de circunstancias, muchos pormenores descriptivos y un cambio de tono: el gaucho rebelde se apacigua y aconseja...

Pero, desde el punto de vista estructural, la vida misma de Fierro, su presencia, su actuar y su dolor dan coherencia a todo el texto.

⁴³⁵ Bioy Casares, A. *Borges*. Barcelona, Planeta, 2010; p. 127.

⁴³⁶ Canal-Feijóo, B. *De las ‘aguas profundas’ en el Martín Fierro*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1973; p. 104.

Traer a colación el *Quijote*, nos recuerda el pasaje en que Fierro dice que entre “el gauchaje inmenso” de las estancias “muchos ya conocían / la historia de Martín Fierro”, como si en la misma ficción también hubiese circulado -como en la realidad- un libro que contara la historia de un gaucho llamado Martín Fierro. Ese recurso -utilizado también por Cervantes, en la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*- tiene una enorme importancia en la misma ficción, pues es la fama la que le permite a Fierro ser reconocido por sus dos hijos.

⁴³⁷ Schwartzman, J. *Letras gauchas*. Bs. As., Eterna Cadencia, 2013; p. 447.

Creemos, siguiendo a Ricardo Rojas, que el poema se divide por su argumento en tres partes: la primera, la vida de frontera; la segunda, la vida entre indios; la tercera, el retorno del héroe a la tierra de los cristianos, y que el hilo conductor y unificador de estas partes es el mismo Martín Fierro⁴³⁸, cantando su pena. Dice Rojas: “El gaucho Martín Fierro, su protagonista, da continuidad al argumento, como sujeto de la acción y payador del relato, que se supone contado en la pulpería”⁴³⁹.

Asimismo, afirmamos que, si bien el *Martín Fierro* encierra pasajes que fuera de contexto pueden resultar contradictorios, todo él es proyección de un mismo espíritu que ha evolucionado en el tiempo. En este sentido, es clarificador el acierto de Ángel J. Battistessa al hacer notar que *La vuelta...* termina con una segunda “ida”..., queriendo subrayar con esto que la obra tiene una integridad exterior evidente, y por eso, “*los mismos conflictos interiores*”⁴⁴⁰.

Al mismo tiempo creemos que los otros personajes -Cruz, los hijos de Fierro y Picardía- son una suerte de coprotagonistas del personaje principal: cuando narran sus acciones parecen partes integrantes, por su paralelismo, con los relatos de Martín Fierro.

Por otra parte, a quienes consideran que intereses espurios motivaron en José Hernández cambios de enfoque (en su corazón y su escritura), sugerimos revisar el artículo ya mencionado de Olga Fernández Latour de Botas, “Los paréntesis de José Hernández”. Allí Fernández Latour recupera un texto de Córdoba Zabalía, en donde se plantea que el tema de la “interesante memoria sobre el camino trasandino” también aparece en un escrito olvidado de Hernández: ‘Huáscar y Paysandú’.

Fernández Latour de Botas sostiene que aquel artículo periodístico del autor del *Martín Fierro* constituye “una pieza clave para comprender la transformación que las circunstancias habían determinado en el pensamiento de José Hernández y de su partido, el cual, de acuerdo con lo expresado por Córdoba Zabalía, ‘había madurado’, por lo que ‘la mayoría de sus integrantes quería construir el país mediante un diálogo franco, tratando de evitar nuevas luchas internas y sublevaciones en las provincias’”⁴⁴¹.

⁴³⁸ Cfr. Rojas, R. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos II*. Buenos Aires, Losada, 1948, pp. 544 y 545.

⁴³⁹ Rojas, R. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos II*. Buenos Aires, Losada, 1948, p. 546.

⁴⁴⁰ Cfr. Hughes, John. *Arte y sentido de Martín Fierro*. Madrid, Castalia, 1970, p. 39; en esta página Hughes menciona el acierto de Battistessa.

⁴⁴¹ Cfr. Fernández Latour de Botas, Olga. “Los paréntesis de José Hernández”. *Investigaciones y ensayos*. N° 53. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, enero-diciembre 2003, p. 22.

Nos hemos detenido especialmente en estos párrafos de Fernández Latour pues, justamente, echan luz sobre la actitud de Hernández, haciendo ver cómo el cambio de pensar respondió a un giro del alma verdaderamente sincero.

Sea como fuere, queremos dejar en claro que, desde el punto de vista discursivo -ya no ideológico- notamos una gran diferencia entre la primera y segunda parte: así como en estrofas iniciales de la obra se menciona el *argumento* (como especie textual) en los versos finales se habla de *libro* ("Me siento en el plan de un bajo / a cantar un argumento..." y después: "No se ha de llover el rancho / en donde este libro esté" (II, vs. 4857-4858). Del campo abierto se pasa al espacio cerrado; el gaucho cantor se percibe escritor...

5.3. Macroacto de habla

Se pregunta Borges: "¿Qué fin se proponía Hernández? Uno, limitadísimo: la historia del destino de Martín Fierro, referida por éste"⁴⁴². Y casi veinte páginas más tarde: "Queríamos saber cómo se llega a ser Martín Fierro... ¿Qué intención la de Hernández? Contar la historia de Martín Fierro, y en esa historia, su carácter. Sirven de prueba todos los episodios del libro"⁴⁴³. Y en *El Martín Fierro*: "Hernández escribió para denunciar injusticias locales y temporales, pero en su obra entraron el mal, el destino y la desventura, que son eternos"⁴⁴⁴.

En su "Carta del autor a José Zoilo Miguens", incluida en la primera edición del poema, Hernández define claramente el propósito de su obra. Escribe Hernández que se empeñó en retratar lo mejor posible, "con todas sus especialidades propias, ese tipo original de nuestras pampas, tan poco conocido por lo mismo que es difícil estudiarlo, tan erróneamente juzgado muchas veces"⁴⁴⁵.

Es claro que el alegato está presente a lo largo de los múltiples versos del poema, pero según Ángel Battistessa en la época de la aparición de ambas 'partes' ese motivo central o tema conductor sólo pudo cobrar fuerte interés "gracias a lo que en el

⁴⁴² Borges, J. L. "La poesía gauchesca". En: *Discusión*, Madrid, Alianza, 2008 (1932), p. 17.

⁴⁴³ Borges, J. L. "La poesía gauchesca". En: *Discusión*, Madrid, Alianza, 2008 (1932), p. 44.

⁴⁴⁴ Borges, Jorge L. *El "Martín Fierro"*. Buenos Aires, Columba, 5ta edición: 1971; p. 30.

⁴⁴⁵ Hernández, José. *Martín Fierro*. Edición crítica de Carlos Alberto Leumann. Buenos Aires, Estrada, 1961; p. 153.

poema es poema, expresión pura, no alegato: los cuadros, los personajes, la garbosa rusticidad de cuanto se dice ahí”⁴⁴⁶.

Esa postura en favor de los gauchos víctimas de tantos atropellos, en particular el estrago de las levas y el servicio de fronteras, sustenta la materia de los cantos. Si bien se mira, esta obra de Hernández no es más que una serie de ‘relaciones’, “articuladas con excelente lógica (acaso con más trabazón dialéctica que la que exige un poema)”, en cada una de las cuales casi todos los personajes cuentan sus desdichas, se alzan en contra de las autoridades o dilatan sus quejas ante compañeros de desgracia, “pero también -idealmente- ante la entera opinión de los argentinos de sus tiempo. Tratándose de problemas de ese entonces inmediatos, los contemporáneos hubieron de ser instantáneamente sensibles a tales implicaciones sociales: los hombres de campo porque se trataba de su propio destino; los de ciudad, y en modo especial los políticos, porque hasta ellos se alzaba el eco condenatorio del alegato”⁴⁴⁷.

En su carta a los editores de la octava edición Hernández sostiene:

“Para mí la cuestión de mejorar la condición social de nuestros gauchos no es sólo una cuestión de detalles de buena administración, sino que penetra algo más profundamente en la organización definitiva y en los destinos futuros de la sociedad, y con ella se enlazan íntimamente, estableciéndose entre sí una dependencia mutua, cuestiones de política, de moralidad administrativa, de régimen gubernamental, de economía, de progreso y civilización”⁴⁴⁸.

Asimismo, la “Carta del autor a don José Zoilo Miguens” se inicia con una alusión conjunta a “todos los abusos y todas las desgracias de que es víctima esa clase desheredada de nuestro país”.

Por otra parte, en sus artículos periodísticos, Hernández también escribe en defensa del gaucho: el *Martín Fierro* no es más que una trasposición estética de muchas de sus ideas volcadas por ejemplo en El Río de la Plata. Damos un caso:

“Tratándose especialmente de la organización de la campaña, hemos combatido la iniquidad en medidas que condenan la esclavitud a los ciudadanos más útiles del país, que introducen una perturbación general en la campaña y los obligan a andar errantes y sin hogar, para sustraerse a una ley despótica y arbitraria”⁴⁴⁹.

⁴⁴⁶ Battistessa, A. “José Hernández”. En: *Historia de la literatura argentina*. Dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Tomo III. Bs. As., Ediciones Peuser, 1959; p. 239.

⁴⁴⁷ Battistessa, A. “José Hernández”. En: *Historia de la literatura argentina*. Dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Tomo III. Bs. As., Ediciones Peuser, 1959. p. 224.

Dice Borges: “Hernández escribió el *Martín Fierro* como un alegato contra el Ministerio de Guerra y el sistema de levas”. Ver: Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Barcelona, Planeta; p. 410.

⁴⁴⁸ Montevideo, agosto de 1874. Ver.: Battistessa, A. “José Hernández”. En: *Historia de la literatura argentina*. Dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Tomo III. Bs. As., Ediciones Peuser, 1959. p. 225.

⁴⁴⁹ Río de la Plata, N° 25, 4 de septiembre de 1869, pp. 1 y 2; citado por Battistessa en “José Hernández”. *Op. cit.*; p. 226. Como se sabe, Antonio Pagés Larraya ha probado en *Prosas del Martín Fierro*. [Buenos

John Hughes se pregunta: “¿Por qué escribió José Hernández el *Martín Fierro*?” y da una respuesta tan ingenua como primordial: por “necesidad artística”. Podrían citarse, efectivamente, muchas estrofas del poema que revelan al autor bien consciente de su arte.

Más allá de este gesto, Hughes entiende que hay tres niveles secundarios de intencionalidad en Hernández:

- a) alzarse en contra de la injusticia social;
- b) preservar -contra el olvido- un retrato fiel del gaucho;
- c) decirnos quién era (él mismo) y cuánto valía⁴⁵⁰.

5.4. La teoría de Mijail Bajtín

Dada la índole de nuestra tesis, es fundamental para nosotros detenernos en la teoría de Mijail Bajtín, quien -como ya hemos señalado- entiende que se conoce el género discursivo de un texto a partir de *a)* su tema, *b)* su estilo y *c)* su forma de composición.

5.4.1. Macroestructura (Tema)

¿Cuál es el tema de *Martín Fierro*? Antes de responder a esa cuestión cabría preguntarse si existe una macroestructura que aglutine a todo el sistema gauchesco. Tal vez la respuesta la ofrece Ángel Rama cuando señala “que uno de los temas centrales de la gauchesca es el de la injusticia”⁴⁵¹. Si bien encontramos excepciones -el *Fausto* de Estanislao del Campo, por ejemplo-, podemos afirmar que la injusticia es un tópico muy frecuente en la gauchesca. Por su parte, *Martín Fierro*, efectivamente, está atravesado por este tema.

Aires, Ed. Raigal, 1952] que los escritos periodísticos de José Hernández son un eco del espíritu plasmado en el *Martín Fierro*.

⁴⁵⁰ La tesis de Hughes en torno al *Martín Fierro* y su concepción es que Hernández le dio “su propia alma al gaucho para salvarle y salvarse a sí mismo”. Ver: Hughes, J. *Arte y sentido de Martín Fierro*. Madrid, Castalia, 1970, p. 51.

⁴⁵¹ Rama, A. “El sistema literario de la poesía gauchesca”. En: Rivera, Jorge (selección). *Poesía gauchesca*. Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 2007, p. XXII. Lo afirmado por Rama ofrece excepciones. No en todos los textos gauchescos emerge este tema; el *Fausto* de Estanislao del Campo, por ejemplo, no lo presenta.

Alrededor de 1920, Calixto Oyuela escribe -refiriéndose específicamente al *Martín Fierro*- que la obra expresa “las dolorosas vicisitudes de la vida de un gaucho [...] contadas o cantadas por el mismo protagonista”⁴⁵².

Ezequiel Martínez Estrada, por su parte, señala que la injusticia era “el tema fundamental del Poema, el que cala más hondo”. Y también: “Mucho más que lo político o lo social, configura un mundo fronterizo en el sentido lato de la palabra”⁴⁵³. Y más adelante sostendrá: “Para mí será siempre el Poema la denuncia de un estado de descomposición del sentido de la justicia”⁴⁵⁴.

En verdad, son muchos los críticos que han tratado de determinar cuál es el tema principal del *Martín Fierro*. No nos detendremos en cada investigador, pero nos detendremos -aleatoriamente- en algunos más.

Jorge Luis Borges, por ejemplo, escribe:

“El asunto del *Martín Fierro* no es propiamente *nacional*, ni menos de raza, ni se relaciona en modo alguno con nuestros orígenes como pueblo, ni como nación políticamente constituida. Trátase en él de las dolorosas vicisitudes de la vida de un gaucho, *en el último tercio del siglo anterior*, en la época de la decadencia y próxima desaparición de ese tipo local y transitorio nuestro, ante una organización social que lo aniquila, contadas o cantadas por el mismo protagonista”⁴⁵⁵.

Y más adelante:

“Esa postulación de la realidad me parece significativa de todo el libro. Su tema -lo repito- no es la imposible presentación de todos los hechos que atravesaron la conciencia de un hombre, ni tampoco la desfigurada, mínima parte que de ellos puede rescatar el recuerdo, sino la narración del paisano, el hombre que se muestra al contar. El proyecto comporta así una doble invención: la de los episodios y la de los sentimientos del héroe, retrospectivos estos últimos o inmediatos”⁴⁵⁶.

Tiscornia divide las aguas y señala que el tema central de la primera parte es la persecución y, el de la segunda, “la asimilación a la vida regular y democrática, lo cual importa un renunciamiento del gaucho a su individualismo estéril y una nueva conciencia de vivir y trabajar en sociedad con los demás”⁴⁵⁷.

⁴⁵² Oyuela, C. *Antología poética hispano-americana*. Tomo III. (Segundo volumen). Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía., 1919-1920, p. 1113.

⁴⁵³ Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, 4ta ed., 2005, p. 380.

⁴⁵⁴ Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, 4ta ed., 2005, p. 643. Recordamos que en la Parte Cuarta de este ensayo, “El ‘mundo’ de *Martín Fierro*”, Martínez Estrada dedica todo un apartado a la cuestión del tema. Ver: “a) Los temas...”, pp. 651 y siguientes.

⁴⁵⁵ Borges, Jorge L. “La literatura gauchesca”. En: *Discusión*. Madrid, Alianza Editorial, 2008. Publicado originalmente en 1932; pp. 40 y 41.

⁴⁵⁶ Op. Cit.; p. 47.

⁴⁵⁷ Hernández, José. *Martín Fierro*. Introducción, notas y vocabulario de Eleuterio F. Tiscornia. Buenos Aires, Losada, 2008, p. 15 y 16.

Nos permitimos acotar que la postura de Tiscornia no nos parece muy convincente ya que postula una suerte de oposición entre las dos partes.

Desde una mirada global, es muy interesante lo que señala Augusto Raúl Cortazar: “En *Martín Fierro* es posible trascender de lo contingente y localizado para descubrir la universalidad de ciertos temas y concepciones presentes en la literatura de todos los tiempos, en las más diversas lenguas, de Oriente y de Occidente, tanto en su expresión escrita como oral”⁴⁵⁸. Y, entre los distintos temas o subtemas que detecta en la obra, Cortazar hace especial hincapié en el tópico de la amistad, con el memorable ejemplo de Fierro y Cruz.

Por su parte, Leonardo Castellani expresa que el *Martín Fierro* presenta “uno de los mayores temas de la poesía universal: el pecador que se regenera”⁴⁵⁹.

El investigador norteamericano John Hughes dirá que los tres temas centrales de la obra son “el cantar, la soledad y la desgracia, base de la ‘pena’ del cantor”⁴⁶⁰.

Leónidas Lamborghini (2008) en su ensayo *Risa y tragedia en los poetas gauchescos* escribe: “Un individuo incierto, llamado Martín Fierro, cesa en su deambular matrero. Y se planta. Y se pone a cantar. Se pone en el canto a que lo escuchen”⁴⁶¹. Y después: “El canto [...] va a fundar y sostener al Poema...” [...] “En ninguno de los allegados de la Serie [gauchesca] el tema del Canto alcanza mayor relevancia que en Hernández”⁴⁶². [...] “Tal vez porque en Fierro el poder del Canto (en el que se pone entero) toma plena conciencia”⁴⁶³.

María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo sostienen que una serie de ejes temáticos atraviesan el texto, tales como “el ruralismo, la solidaridad social, el proyecto de una sociedad más equitativamente organizada”⁴⁶⁴. Y también que la aflicción es el tema y razón del canto. “Narración de sufrimientos cantada con la aflicción de quien los ha padecido, la vida del gaucho es *telar de desdichas* y *máquina de daños*. Telar y máquina

⁴⁵⁸ Cortazar, A. R. “Realidad, vida y poesía en *Martín Fierro*”. En: Hernández, J. *Martín Fierro*. Buenos Aires, Cultural Argentina, 1961, p. 42.

⁴⁵⁹ Castellani, L. L. “Martín el Outlaw”. En: Castellani, L. *Lugones. Esencia del liberalismo. Nueva crítica literaria*. Buenos Aires, Ediciones Dictio, Volumen VIII, 1976, p. 544.

⁴⁶⁰ Hughes, J. *Arte y sentido de Martín Fierro*. Madrid, Castalia, 1970, p. 96.

⁴⁶¹ Lamborghini, L. *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Buenos Aires, Emecé, 2008; p. 123.

⁴⁶² Lamborghini. *Op. cit.*; p. 124.

⁴⁶³ Lamborghini. *Op. cit.*; p. 124.

⁴⁶⁴ Gramuglio, M. T.; Sarlo, B. “José Hernández”. En: *Capítulo. La literatura gauchesca*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1980-1985, p. 26.

donde se componen las historias del poema”⁴⁶⁵. Poco después añaden estas investigadoras: “Varias veces a lo largo del poema se enuncia que la narración es narración de desdichas, y se subraya al mismo tiempo que justamente en esas desdichas ella encuentra su verdad. El sufrimiento desencadena el relato, al que por otra parte avala por el aprendizaje que significa: “Porque nada enseña tanto / como el sufrir y el llorar...” o “sufriendo tanto dolor / muchas cosas aprendí...” y también “yo nunca tuve otra escuela que una vida desgraciada...”⁴⁶⁶.

Cierto es que no hay prácticamente relato en la obra sin una situación de desgracia. Los continuos infortunios o los reveses de destino van hilvanando los versos. Fierro tiene ‘asunto’ para su canto porque es un gaucho desgraciado; desde el comienzo se anuncia que su historia merece interés por ser la historia de alguien que ha sido feliz (en un pasado idílico) y que ahora (en el ahora del relato) es desgraciado.

Pensamos que, indudablemente, el tema capital de la obra es la aflicción, la pena; esa “pena extraordinaria” que se menciona en los primeros versos de la obra. Como bien dice Borges: “Las palabras *pena extraordinaria* sirven para justificar la larga relación que promete”⁴⁶⁷.

Por su parte, en 2003, Julio Schwartzman afirma:

“La ‘pena estordianaria’ es, entonces, un punto de partida y un estado de ánimo desde el cual se entona todo el canto, desde el principio hasta el final, incluso en la *Vuelta*, dotando de unidad emocional a un texto múltiple que, en otros sentidos se bifurca. *Leitmotiv* o bajo continuo, la pena, las penas, el penar o el vivir penando (así como el sufrir, el padecer, el dolor y la desgracia) aparecen siempre en el discurso de Fierro, también en los de Cruz, el Hijo Mayor y el Hijo Segundo”⁴⁶⁸.

A su vez, pensamos que la injusticia y el desamparo o la soledad sean quizás las microestructuras más relevantes de la obra de Hernández. Cabe destacar, asimismo, que una de las ideas que resuenan con persistencia, sobre todo en la segunda parte de la obra, es que el sufrimiento forma y educa al hombre.

Antes de abandonar este apartado, queremos hacer notar que Olga Fernández Latour encuentra que los motivos más característicos del *Martín Fierro* los podemos encontrar “en el folklore argentino en los cantares narrativos de tema matonesco”.

⁴⁶⁵ Cfr.: Gramuglio, M. T.; Sarlo, B. “José Hernández”. En: *Capítulo. La literatura gauchesca*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1980-1985, p. 46.

⁴⁶⁶ Gramuglio, M. T.; Sarlo, B. “José Hernández”. En: *Capítulo. La literatura gauchesca*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1980-1985, p. 45.

⁴⁶⁷ Borges, J. L. *El ‘Martín Fierro’*. Buenos Aires, Editorial Columba. Colección Esquemas, 1953, p. 27.

⁴⁶⁸ Schwartzman, J. “Las letras del *Martín Fierro*”. En: Jitrik, N. *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. Vol. 2. Director del volumen: Julio Schwartzman, Buenos Aires, Emecé, 2003; p. 231.

Estos motivos son: "... el del hombre agente pasivo del destino, el de la desgracia sin remedio, el del sentimiento por los hijos y su orfandad, el del abuso de la autoridad que se ejerce sobre el protagonista, el de las tristezas de la prisión y el olvido de la mujer y los amigos, el del juego, el del valor del caballo, el del compañerismo, el del "desgraciado" cuya vida se pierde en el desierto o cuyo nombre se borra en tierras de los indios"⁴⁶⁹.

5.4.2. Estilo

Se han hecho abordajes estilísticos a la obra de Hernández en distintas épocas. Es de resaltar la valoración estilística que de la obra de Hernández ha realizado Amaro Villanueva en *Crítica y pico. El sentido esencial del Martín Fierro*⁴⁷⁰ y también la efectuada en su momento por Carlos Alberto Leumann⁴⁷¹. Pero rescatamos sobre todo la que hiciera Cortazar, en su ya mencionado prólogo "Realidad, vida y poesía en *Martín Fierro*", en donde, sobre todo en las "Apostillas a la narración", analiza el texto en sus distintos "juegos estilísticos". No vamos, por lo tanto a redundar en apreciaciones; señalaremos simplemente algunos rasgos que nos parecen fundamentales para el tema que nos ocupa.

En principio, como ya se dijo, estilísticamente detectamos diferencias entre ambas partes: por ejemplo, la destreza narrativa y descriptiva están presentes, con fuerza, en *El gaucho Martín Fierro*, y se debilita en *La vuelta de Martín Fierro*; si bien, en compensación, advertimos en la segunda parte gran soltura discursiva. Los personajes -la del viejo gaucho, la de sus hijos, la de Picardía- se perfilan y van adquiriendo forma de manera magnífica.

El gaucho... atiende preferentemente a la acción inmediata, al conflicto directo;
La Vuelta... presenta

"[...] largas tiradas evocadoras, remembranzas, floreos cuasi metafísicos, consejos de tono vario, quejumbres y buenos propósitos. En punto a dichos admonitorios, máximas y reflexiones sentenciosas, es realmente caudaloso lo que Hernández consigue represar y hace fluir por sus páginas. La riada se le desborda. Los trece cantos iniciales se estiran hasta

⁴⁶⁹ Fernández Latour, O. "El *Martín Fierro* y el folklore poético". En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, n° 3. Buenos Aires, MEyJ, 1962; pp. 287-308.

⁴⁷⁰ Villanueva, A. *Crítica y pico. El sentido esencial del Martín Fierro* [1945]. Buenos Aires, Plus Ultra, 1972.

⁴⁷¹ Ver: Leumann, C. A. *El poeta creador. Cómo hizo Hernández 'La vuelta de Martín Fierro'*. Buenos Aires, Sudamericana, 1945; Leumann, C. A. *La literatura gauchesca y la poesía gaucha*, Buenos Aires, Raigal, 1953. También: Hernández, J. *Martín Fierro*. Edición crítica de Carlos Alberto Leumann. Buenos Aires, Estrada, 1961.

treinta y tres, y no van más lejos porque al amparo cristiano de ese número el cantor decide *plantarse*⁴⁷².

Se ha señalado que, seguramente, las diferencias literarias entre la primera parte y la segunda encontraron apoyo en la difusión alcanzada por *El gaucho Martín Fierro*; estímulo que se adaptó a los cambios políticos del autor.

“Por de pronto -escribe Augusto Raúl Cortazar- Hernández mismo confiesa que no pensó en la Vuelta hasta que el público consagró la primera parte y hasta anticipó el título de la segunda, que suponía y esperaba”⁴⁷³.

En términos generales, entendemos que la primera parte, respecto del estilo, es más sobria que la segunda. En *La vuelta...*, el poeta se complace en aperturas narrativas y se detiene en consideraciones; la composición se hace más compleja; hay variedad de protagonistas y una fuerte vocación ejemplarizante.

En síntesis, existen diferencias entre ambas partes del texto y se manifiestan en varios aspectos de la construcción, especialmente en la presencia de numerosos personajes reunidos en un mismo espacio en *La vuelta*, que ha sido interpretada como un abandono del monólogo y una sujeción a la forma tradicional del diálogo; a su vez, en esta segunda parte proliferan, junto con las historias, las descripciones de ámbitos, los cuadros de costumbres y los refranes; todo aquello que hace al alma de la gauchesca.

El ambiente está apenas aludido; en *Martín Fierro* el paisaje está sentido a través del drama del hombre.

Ángel J. Battistessa alude “al ‘impresionismo de algún pasaje de *Martín Fierro*. Esta forma de presentar las cosas a tono con la impronta sensitiva inmediata, libre aún, en lo posible, de las correcciones conceptuales de la inteligencia...”. Y nos da el siguiente ejemplo: “Y a las playas corcoviando / pedazos se hacía el sotreta / mientras él por las paletas / le jugaba las lloronas, / y al ruido de las caronas / salía haciéndose gambetas...” (I, vs. 175-180)⁴⁷⁴.

Por encima del interés del argumento y de la fuerza de la argumentación vindicatoria, encontramos en la obra una gran desenvoltura en su ritmo narrativo, una vivaz psicología de algunos tipos -ya que más que más que en el fondo del cuadro,

⁴⁷² Battistessa, A. “José Hernández”. En: *Historia de la literatura argentina*. Dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Tomo III. Bs. As., Ediciones Peuser, 1959. p. 239.

⁴⁷³ Cortazar, A. R. *Op. cit.* p. 88.

⁴⁷⁴ Battistessa, A. “José Hernández”. En: *Historia de la literatura argentina*. Dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Tomo III. Bs. As., Ediciones Peuser, 1959; p. 236.

Hernández está atento a las figuras-, un fuerte caudal de experiencia y de saberes populares, y, sobre todo, una bien sostenida eficacia de los recursos elocutivos: el estilo.

En definitiva, la primera parte, *El gaucho...*, sustenta un carácter expeditivo y abreviado respecto de la segunda parte, *La vuelta...*, que se desarrolla con multiplicidad de personajes, reflexiones y cuadros de costumbres.

Escritor plástico⁴⁷⁵, más gráfico que colorista, “Hernández supo evitar sin esfuerzo las amplificadoras complacencias de lo pintoresco”⁴⁷⁶. En la obra se habla de la pampa y de los hábitos diarios que tienen lugar en ella, sin detallarlos jamás; esta omisión se hace verosímil en un gaucho que habla para otros gauchos.

Como dijimos, la gauchesca se apoya en la oralidad. Aparte el hecho fonomimético⁴⁷⁷ (reconstrucción no espontánea), la aplicación literaria de ‘la lengua gauchesca’ descubre, según Castagnino, tres modalidades: 1) translación de oralidad directa, o de primer grado, con los mecanismos oratorios de la elocuencia, el diálogo o la teatralidad; 2) casos de oralidad indirecta, sobre la base de la voz transmitida a distantes interlocutores, sea en forma de relatos evocativos ante escuchas presentes; 3) casos de oralidad mixta, o de tercer grado, en el que alternan variantes directas e indirectas⁴⁷⁸.

⁴⁷⁵ Dice Borges: “Acciones rápidas no deben describirse con frases lentas. Ejemplo afortunado: Martín Fierro en la pelea con el negro; los versos siguen los movimientos del cuchillo”. Ver: Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Barcelona, Planeta, 2010; p. 337.

⁴⁷⁶ Battistessa, A. “José Hernández”. En: *Historia de la literatura argentina*. Dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Tomo III. Bs. As., Ediciones Peuser, 1959., p. 230. Y leemos en otra página: “En la historia de nuestras letras el autor de *Martín Fierro* posee un talento ulteriormente sólo igualado por Ricardo Güiraldes en lo que toca al arte de apostar personajes, darles palabra y hacerles manifestar el alma”; p. 233.

⁴⁷⁷ Es muy interesante la noción de **isofonía** que brinda Fernández Latour en relación al lenguaje gauchesco. Escribe la investigadora: “Siguiendo a Borges y a Barcia, aceptamos, pues, que el “sistema gauchesco” fue generado por poetas de formación urbana que supieron reconocer y hacer suya la lengua que, por mi parte, caracterizo como de “isofonía” rústica rioplatense. Y no me cansaré de repetir – ya que decirlo lo han dicho los más ilustres estudiosos de la literatura que tuvieron una mirada antropológica sobre este problema – que es imprescindible no confundir lo “gaucho”, es decir lo ínsito y característico de la cultura (espiritual, social y material) del tipo humano rural criollo rioplatense, con lo “gauchesco” o sea lo elaborado por creadores de cultura urbana inspirados afanosamente en aquella “despreocupada” autenticidad”. Ver “Las primeras prosas gauchescas”, en www.Ferlabo.com.ar; también puede consultarse el prólogo de Fernández Latour de Botas al libro de Carrizo, J. A. *Rustiqueces pastoriles y matonismo en algunos poetas del Río de la Plata*. San Isidro. Provincia de Buenos Aires, Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro, 2008.

⁴⁷⁸ Ver: Castagnino, R. H. “Referencialidad y grado oral de la ‘escritura’ en *Martín Fierro*”. En: VV. AA. *José Hernández. Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El Gaucho Martín Fierro (1872-1972)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1973; p. 99.

Hernández, al escribir el *Martín Fierro*, intelectualiza la espontaneidad gauchesca, lleva a un signo silencioso aquella oralidad vital que alguna vez, en su juventud, ‘oyó’⁴⁷⁹.

En los consejos de Fierro, las marcas de la oralidad del habla del gaucho, si no borradas del todo, han sido prolijamente cercenadas, y “el castellano culto del autor se sobreimprime con mucha frecuencia sobre la convención gauchesca, que de este modo se presenta, como el mismo Fierro, más adecentada que en su desafiante versión anterior”⁴⁸⁰.

Cuando el texto se refiere al canto alude obviamente a la forma de expresarse⁴⁸¹. Se produce un fenómeno metalingüístico: la lengua dice algo de la lengua. A su vez, la referencia al canto obviamente confirma la ascendencia oral de la escritura del texto. “*Canto* connota la idea de lo espontáneo y natural. El *canto* es relato, discurso narrativo, tesis, ideología, opinión -escribe Castagnino. *Cantar opinando* es comprometerse”⁴⁸².

5.4.2.1. El lenguaje

Son muchos los autores que se han dedicado al estudio del lenguaje en el *Martín Fierro*. No vamos a insistir en las peculiaridades señaladas por la crítica respecto del ‘lenguaje gauchesco’. En este sentido, no podríamos, por otra parte, agregar nada renovador.

Entre las múltiples investigaciones realizadas sobre el *Martín Fierro* en relación a la lengua, destacamos los trabajos de Eleuterio Tiscornia, Carlos Alberto Leumann, Fernández Latour de Botas y Norma Caricaburro, por citar sólo algunos autores, distantes en el tiempo y de reconocido valor.

El esfuerzo de Tiscornia hace hincapié en la prosodia del texto hernandiano; asimismo, ha realizado un meritorio estudio de los antecedentes de la ‘lengua’ del

⁴⁷⁹ Ver: Castagnino, R. H. “Referencialidad y grado oral de la ‘escritura’ en *Martín Fierro*”. En: VV. AA. *José Hernández. Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El Gaucho Martín Fierro. (1872-1972)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1973; p. 100.

⁴⁸⁰ Prieto. *Op. cit.* p. 76.

⁴⁸¹ (“Aquí me pongo a cantar...”, (I, v. 1); “...Y dende que todos cantan, / Yo también quiero cantar”, (I, vs. 29 y 30); “Cantando me he de morir / Cantando me han de enterrar, / Y cantando he de llegar / Al pie del eterno Padre, / Dende el vientre de mi madre / Vine a este mundo a cantar, (I, vs. 31-36; etc.).

⁴⁸² Ver: Castagnino, Raúl H. “Referencialidad y grado oral de la ‘escritura’ en *Martín Fierro*”. En: VV. AA. *José Hernández. Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El Gaucho Martín Fierro. (1872-1972)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1973. pp. 107 y siguientes.

Martín Fierro, no menos en las fuentes españolas que en las propiamente rioplatenses⁴⁸³.

Es conocida, por otra parte, la edición crítica efectuada por Carlos Alberto Leumann, quien confronta primeras ediciones⁴⁸⁴.

En los últimos años, Fernández Latour de Botas ha expresado, que la escritura de Hernández confrontada con la de otros escritores gauchescos, es un caso especial. “Su lenguaje y su estilo -escribe refiriéndose a nuestro autor- son mucho más reales, mucho menos caricaturescos que los de los otros poetas gauchescos. Y esto fue posible seguramente, porque Hernández conocía y supo aprovechar las dos dimensiones de esta perspectiva: se apartó de lo folklórico lo necesario para elegir sus rasgos característicos (y así parecer realmente folklórico ante la cultura urbana) y se alejó de lo gauchesco lo suficiente para suprimir su visión deformante (y realizar así la obra más parecida a lo auténticamente popular)”⁴⁸⁵.

⁴⁸³ Tiscornia, E. *La lengua del 'Martín Fierro'*. Buenos Aires, Biblioteca de dialectología hispánica, 1930.

⁴⁸⁴ Hernández, J. *Martín Fierro*. Edición crítica de Carlos Alberto Leumann. Buenos Aires, Estrada, 1961.

⁴⁸⁵ Fernández Latour, O. "El Martín Fierro y el folklore poético". En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, n° 3. Buenos Aires, MEyJ, 1962; pp. 287-308.

Fernández Latour manifiesta, asimismo, en otro trabajo: “No he de reiterar lo que ya he expresado en diversos estudios publicados desde 1960 hasta la fecha sobre la relación cíclica «oralidad-escritura-oralidad /...» en el cancionero folklórico argentino. De todos modos, hablar de «oralidad» -como con tanta frecuencia lo hacen críticos de sesgo literario o semiológico con referencia al modo de transmisión de la poesía de los cantares y de las danzas de nuestro repertorio popular tradicional- es, sin duda, insuficiente. Ellos forman parte de un complejo fenoménico que se manifiesta en forma plena cuando existen al menos un cantor que se acompaña con su instrumento musical correspondiente, una circunstancia propicia, un auditorio activo que reconoce en el cantor a su representante e intérprete más o menos calificado, un texto poético adecuado a las pautas acostumbradas en la comunidad y una especie musical apta para cantar dicha letra con las variaciones que el cantor quiera introducirle en el mateo de libre disponibilidad que es característico de la pertenencia folklórica.

"La escritura se relaciona de distintas maneras con este proceso que, no obstante, en lo esencial, no la supone ni la necesita. Por una parte, puede hallarse en el origen de la composición que ha «llegado a ser» lo que se canta.

"Buen número de ejemplos se conoce de piezas mono y poliestróficas, escritas por autores identificables, que han entrado en el cauce tradicional por la vía del canto. No me refiero a la perduración de conceptos filosóficos o imágenes poéticas emergentes de una herencia lejana -como lo demostró Carrizo respecto de la pervivencia del cancionero del período áureo español en los cantares tradicionales del pueblo argentino- sino de textos conformados y que han estado impresos, tanto en libros como en periódicos o en «hojas sueltas» de muy extendida circulación popular”. Ver: Fernández Latour de Botas, Olga. “Lo musical en la ficción gauchesca: antecedentes y proyecciones”. En: *Música e investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, N° 5, 1999. Versión digital: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lo-musical-en-la-ficcion-gauchesca-antecedentes-y-proyecciones_/html/a680320e-a100-11e1-b1fb00163_ebf_5e63_4.html#I_0_

Norma Carricaburo, a su vez, con un enfoque distinto, despliega en su obra “especialmente la sintaxis de la oralidad y los mecanismos pragmlingüísticos del diálogo y del canto”⁴⁸⁶.

“[...] Los autores gauchescos van delineando un género que fluctúa entre la realización oral y la lectura, entre la conservación por escrito y en la memoria”, escribe Norma Carricaburo⁴⁸⁷. En su estudio, la investigadora insiste en ver “cómo se articula una poética de la voz, en la cual el personaje no se focaliza desde la óptica del escritor letrado sino que se realiza desde sí en la palabra, en el grito, en el lamento. Se plasma de este modo una estética de la oralidad en un género que no sólo toma al gaucho como personaje sino también como lector y audiencia”⁴⁸⁸.

El habla de *Martín Fierro* es sin duda más gauchesca, más efectivamente popular, que la de Ascasubi y la de Del Campo, a pesar de bastantes yuxtaposiciones cultas propias de Hernández. El lenguaje ‘gauchesco’ de Hernández es más sobrio que el los otros autores del ciclo.

Ricardo Rojas y Eleuterio Tiscornia sobre todo han detallado largamente las características del habla gauchesca. No nos detendremos en lo mismo, simplemente, a modo de brevísimo resumen, señalamos algunos rasgos típicos de la voz del gaucho; a saber:

- ✓ Reducción vocálica. Por ejemplo: *pacencia* por *paciencia* (“Con pacencia sin igual...”; II, v. 1421).
- ✓ Reducción de los grupos consonánticos. Por ejemplo: *vitima* por *víctima* (“Y, por fin, víctima fui...”; II, v. 2767).
- ✓ En la terminación *-ado* se pierde la *d*; (“A otro que estaba apurao...”, I, v. 1549).
- ✓ Ante el diptongo *ue*, *f* pasa a *j*: *juego* por *fuego*; (“Los volcanes que echan juego”. II, v. 4018).
- ✓ *d* pasa a *l* (*alquirir* en lugar de *adquirir*); (“Que me ha costado alquirirlas...”; II, v. 4770).
- ✓ Frecuente aspiración de *h*; *juir* por *huir*; (“El anda siempre juyendo...”; I, v. 1319).

⁴⁸⁶ Carricaburo, N. *La literatura gauchesca: una poética de la voz*. Buenos Aires, Dunken, 2004, p. 11.

⁴⁸⁷ Carricaburo, N. *Ibid.*, p. 11.

⁴⁸⁸ Carricaburo, N. *Ibid.*, p. 11.

- ✓ g en el grupo h+ue: *güella*; ("No me hago al lao de la güella..."; I, v. 67).
- ✓ Igualmente está generalizado el uso del voseo y de indigenismos como *bagual* o *tape* ("Con dos cueros de bagual...", II, v. 414; "En esa postura el tape...", II, v.1161).

La lengua de *Martín Fierro*, en efecto, no es la de Hernández. El autor buscó la voz del gaucho y le otorgó intensidad expresiva. Lo que nos hace sentir con tanta emoción el destino de Fierro, el de Cruz, y de los hijos es el lenguaje mismo, quizás más que el hilo narrativo. El lenguaje es una feliz fusión de esplendor verbal y espontánea naturalidad. Escribe Bruno Jacovella: "La poesía gauchesca usa voces del habla rural de la provincia de Buenos Aires (o de donde fuere, según los recuerdos del poeta o las necesidades de la rima), y su autor hace hablar al gaucho, o poblador antiguo del campo porteño. [...] Hernández, al narrar la vida de un gaucho arquetípico, ensalza una sociedad rural idílica..."⁴⁸⁹.

5.4.2.2. Los versos del *Martín Fierro*

Si bien diferentes investigaciones ya han esclarecido la métrica del *Martín Fierro* nos detenemos de modo especial en ella pues la forma de composición de la obra es una categoría de gran importancia en nuestro tipo de análisis.

Sabemos que el *Martín Fierro* (primera y segunda parte) está escrito en versos octosílabos. Su variedad de tono y su contenido emocional no nos producen precisamente el efecto único -por complejo que sea- que suelen comunicar el poema o el cuento. Desde la primera estrofa todo parece estar contado al compás de la *vigüela*. El texto tiene, según Hughes, "dimensión oral-auditiva". Pero se escribió sin música; es decir que en primera instancia no se escribió para ser cantado, sino para ser leído.

La estrofa no corresponde a ninguna forma musical, ni culta ni popular. Es una sextina, seguramente un 'invento' de Hernández⁴⁹⁰, con rima -por lo general-

⁴⁸⁹ Jacovella, B. "Las especies literarias en verso". En VV. AA. *Folklore argentino*. Buenos Aires, Nova, 1959, p. 105.

⁴⁹⁰ Afirma Olga Fernández Latour de Botas que antes de Hernández no encontramos sextinas, en nuestra tradición. Ver: Fernández Latour de Botas, O. "Los paréntesis de José Hernández". Investigaciones y ensayos. N° 53. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, enero-diciembre 2003, p. 17.

Por su parte, afirma Emilio Carilla: "Como curioso precedente podemos señalar, sí, alguna rara y, no cabe duda, casual estrofa de Ascasubi. Como ésta que encontramos en *Paulino Lucero* y que corresponde al esquema *abbccb*: 'Sí, amigo, muy suavemente / al principio lo ha palmeao, / y ya lo ha redobloneao, / hasta el verano que viene, / que puede ser que lo entrene / y lo haga de su recaó'". Ver: Carilla, Emilio.

distribuida *abbccb*⁴⁹¹. Esta es la forma canónica de la sextina. Se podría deducir, por tanto, que la sextina es una décima descabezada (según lo vio en su momento Ricardo Rojas): le faltan los cuatro versos con disposición *abba* con que se inician las décimas⁴⁹². Dicho de otro modo, la sextina de Hernández deja de lado la redondilla con que suelen comenzar las décimas⁴⁹³.

Esta estrofa preferida por Hernández recibió distintas designaciones⁴⁹⁴: a) Lugones la llamó *sextina de payador*; b) Tiscornia, *sextilla*; c) Martínez Estrada, *sexteta*; d) Becco, *copla hernandiana*; e) Leumann, *sextina hernandiana* (la más adecuada, según Olga Fernández Latour de Botas); etc.

El poeta Leónidas Lamborghini refiriéndose a la sextina dice que es un “prodigio poético”, y trata de demostrar que ella encierra en su forma el espíritu del texto: “lleva en sí misma la doble tensión que recorre todo el poema -escribe Lamborghini-: el deseo de una vida en libertad (el primer verso es libre) y el de la consonancia con quienes lo marginan (el resto de los cinco versos son consonantados). Fierro se rebela contra la exclusión pero quiere ser incluido: la sextina mide la

“La métrica del *Martín Fierro*”. Thesaurus. Tomo XXVII. Núm. 3, 1972, p. 466, en: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/27/TH_27_003_051_0.pdf

⁴⁹¹ Además de este esquema, encontramos, sobre todo, la combinación *abbcbc*. Como variantes curiosas: *aabebe* (ver, *El gaucho...*, vs. 1099-1104) y *aabccb* (ver, *La vuelta...*, vs. 1105-1110). Estas variantes son llamativas, porque aquí el primer verso pierde su condición de independiente.

⁴⁹² Escribe Martín Prieto: “Para Henry Holmes, la sextina hernandiana es, en verdad, una décima descabezada de sus primeros cuatro versos, de donde ese primer verso suelto o blanco entraría en combinación hipotética con los cuatro faltantes. Para Ezequiel Martínez Estrada, en cambio, se trata de una quintina a la que Hernández le agrega en la cabeza, un sexto verso suelto. Ría Lemaire, finalmente, encuentra que la forma que usa Hernández no proviene de la tradición de la poesía culta, y de allí su singularidad, sino de la poesía cantada y popular, de una estrofa de siete versos, una septilla, en la que, en la tradición oral, el primer verso se repite, y entonces combina consigo mismo (“Aquí me pongo a cantar / Aquí me pongo a cantar”). La función de esa repetición en la poesía cantada, muy escuchada en las payadas es tanto la de templar la garganta y la guitarra del cantor, como la de darle un tiempo para elaborar los improvisados versos siguientes. Al pasar la forma a la poesía escrita, la repetición pierde su función, y allí estaría la base de su eliminación por parte de Hernández”. ⁴⁹² Prieto, M. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Aguilar-Taurus-Alfaguara, 2006, p. 63.

⁴⁹³ Dice Olga Fernández Latour de Botas en “La décima y nosotros”: “La “décima”, tal como hoy es generalmente conocida en el mundo hispánico, es una creación aceptada como contemporánea del primer centenario del descubrimiento de América. Lope de Vega, quien la utiliza en su “Laurel de Apolo” y otras obras, la bautizó “décima espinela” en homenaje a Vicente Espinel, por atribuirse a este escritor su invención, o su fijación definitiva. Se trata de una estrofa de diez versos octosílabos, de los cuales riman (en consonancia o asonancia) el primero con el cuarto y el quinto; el segundo con el tercero; el sexto con el séptimo y el último, y el octavo con el noveno. Exige (y no sólo admite) punto o dos puntos después del cuarto verso, y -según el canon ortodoxo- no los admite después del quinto. No es esta la única forma de la décima sino la más cultivada tanto en España como en Hispanoamérica a partir de los primeros años del siglo XVII”.

⁴⁹⁴ Ver: Becco, Horacio. “La sexteta de *Martín Fierro*”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

incidencia de esas dos compulsiones en el ánimo del canto, registra ese irónico balance”⁴⁹⁵.

Cabe aclarar que, además de la sextina, Hernández usa en el *Martín Fierro*, el romance monorrímo, y la redondilla; alguna vez, la cuarteta romanceada abcb, y en ciertos casos simplemente versos sueltos.

Horacio Jorge Becco suma a estas formas la décima, pero nosotros no hemos hallado ninguna décima propiamente dicha a lo largo del texto⁴⁹⁶.

También, Unamuno, al hablar del *Martín Fierro* (1894), dijo erróneamente⁴⁹⁷ que Hernández había escrito en “décimas”. Citamos todo el párrafo pues es muy rico a pesar del equívoco:

“En todo este relato ¡qué hermosura! ¡qué pinturas de luchas, de combates, de huidas! ¡qué soplo de la pampa! ¡qué rudeza chorreando vida! Todos estos infortunios nos los canta el mismo Martín Fierro, al rasgueo de la guitarra, haciendo llorar a la prima y gemir a la bordona, en unas décimas monótonas en que parece que el eco tristísimo de la desdicha del gaucho se agiganta y multiplica al recibir el aliento soberano de la pampa”⁴⁹⁸.

El verso octosílabo, por otra parte, es una constante en nuestra poesía. Pensemos por ejemplo en los romances anónimos o en *La cautiva* de Esteban Echeverría, por nombrar solo algunos casos. El verso octosílabo, además, es el que usaba el gaucho para sus cantos y Hernández lo respeta. Cabe señalar además que los antecesores de Hernández -Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo, por citar a los más relevantes- también utilizaron con soltura este tipo de verso.

Escribe José Hernández en sus “Cuatro palabras de conversación a los lectores”⁴⁹⁹ que abren a modo de prólogo *La vuelta de Martín Fierro*: “Canta [el gaucho] porque hay en él cierto impulso moral, algo de métrico, de rítmico que domina en su organización, y que lo lleva hasta el extraordinario extremo de que todos sus refranes, sus dichos agudos, sus proverbios comunes, son expresados en dos versos octosílabos

⁴⁹⁵ Lamborghini, León. *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Buenos Aires, Emecé, 2008, p. 127.

⁴⁹⁶ Ver: Becco, Horacio. “La sexteta de *Martín Fierro*”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

⁴⁹⁷ Este error fue detectado hace tiempo por la Dra. Olga Fernández Latour de Botas. Véase su: *Borges y la poesía gauchesca*. Buenos Aires, Secretaría de Estado de Obras Públicas (Colección Ensayos y Monografías, n° 2; Dir. Antonio Pagés Larraya), Servicio de Extensión Cultural, 1964.

⁴⁹⁸ Unamuno, Miguel de. *El gaucho Martín Fierro*. Montevideo, Uruguay, Ed. El Galeón, (tomado de La Revista Española, Año 1, n° 1, febrero de 1894, pp. 5-22), 1986, p. 18.

⁴⁹⁹ Resulta válido considerar su testimonio para la totalidad de su obra; es decir, consideramos que su aseveración vale también para la primera parte del *Martín Fierro*.

perfectamente medidos, acentuados con inflexible regularidad, llenos de armonía, de sentimiento y de profunda intención”⁵⁰⁰.

Vemos, entonces, cómo el texto de Hernández quiere ser espejo de aquel uso gauchesco. Se ha estudiado los diferentes tipos acentuales del verso octosilábico: 1) el trocaico, con acento en las sílabas impares; 2) el dactílico, con acento en primera, cuarta y séptima; 3) una forma mixta, con acento en segunda, cuarta y séptima; y 4) una segunda forma mixta, con acento en segunda, quinta y séptima. Estos cuatro tipos pueden reunirse en 5) el octosílabo polirrítmico, que combina las variedades anteriores según las conveniencias de la expresión. En el texto de Hernández predomina el octosílabo polirrítmico⁵⁰¹.

Respecto de las divisiones internas de la estrofa hernandiana, la más común es el grupo cuatro versos más dos, donde la parte final es una síntesis o comentario; es decir, en estos casos Hernández utiliza los cuatro primeros versos para desarrollar una idea, un hecho o dar un ejemplo, y los dos finales, para asentar una conclusión de los versos primeros: “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”. (*El gaucho...*, vs. 13-18). También podemos señalar como frecuente el esquema dos más cuatro: “Aquí me pongo a cantar / Al compás de la vigüela, / Que el hombre que lo desvela / Una pena extraordinaria, / Como la ave solitaria / Con el cantar se consuela” (I, vs. 1-6). En tercer lugar, resulta igualmente común el esquema dos más dos más dos: “Mas ande otro criollo pasa / Martín Fierro ha de pasar- / Nada lo hace recular / ni las fantasmas lo espantan- / Y dende que todos cantan / Yo también quiero cantar” (I, vs 25-30). En cuarto lugar, señalamos como estructura menos frecuente, la división interna tres más tres: “Hay hombres que de su cencía / Tienen la cabeza llena; / Hay sabios de todas menas, / Mas digo sin ser muy ducho- / Es mejor que aprender mucho / el aprender cosas buenas” (II, vs. 4607-4612).

Otra particularidad digna de remarcarse es que el cierre de la estrofa clausura también una idea. Escribe Carilla:

“En múltiples ejemplos, Hernández prueba su dominio del verso. Fluidez, precisión, facilidad aparente o real, deseo de evitar ripios, etc., reflejan ese dominio. Claro que también, a veces, el pensamiento desborda las palabras o Hernández no encuentra la

⁵⁰⁰ “Cuatro palabras de conversación con los lectores”. Ver: Hernández, José. *Martín Fierro*. Edición crítica de Carlos Alberto Leumann. Buenos Aires, Estrada, 1961; p. 270.

⁵⁰¹ Cfr.: Cortazar, A. R. *Poesía gauchesca argentina. Interpretada con el aporte de la teoría folklórica*. Buenos Aires, Guadalupe, 1969, pp. 125 y siguientes.

expresión adecuada. Como si la forma estrófica resultara demasiado corta o demasiado amplia: más, posiblemente, lo primero que lo segundo. Quizás los ejemplos más llamativos en este sector aparecen determinados por elipsis y perífrasis discutibles. Lo que cabe agregar, con espíritu de justicia, es que estas posibles debilidades no amenguan, en general, la maciza consistencia que da relieve a todo el poema”⁵⁰².

Dijimos que además de la sextilla encontramos en el texto de Hernández la presencia del romance, que aparece en cuatro cantos de *La vuelta...* (XI, XX, XXIX y XXXI) y está usado con función novelesca⁵⁰³. Leopoldo Lugones señalaba que el romance y la redondilla eran, en el *Martín Fierro*, ‘a manera de interludios que evitaban la monotonía’⁵⁰⁴. El romance juega en el texto un papel complementario.

La redondilla es utilizada por Hernández en dos cantos continuados de *La Vuelta...* (los cantos XXVII y XXVIII, parte final del relato de Picardía). De nuevo en este pasaje nuestro autor no mantiene un mismo esquema: junto a la típica redondilla, que prevalece, mezcla rimas cruzadas. Por último, una estrofa de seis versos (*La vuelta...*, vv. 3814-3819) agrega a la redondilla dos versos de un refrán: “¿Araña, quién te arañó? / Otra araña como yo”.

Fuera de la sextilla, del romance y las redondillas las demás formas que utiliza Hernández tienen significación mínima en el texto.

5.4.2.3. Niveles discursivos. El narrador omnisciente

Consideramos que en *El gaucho Martín Fierro* hay **cuatro niveles** discursivos:

- ✓ Un **nivel 1**, que pertenece a la enunciación de un **narrador omnisciente** (que se evidencia recién en el verso 2269): “En este punto el cantor / Buscó un porrón pa consuelo, / Echó un trago como un cielo / Dando fin a su argumento, / Y de un golpe a su instrumento / Lo hizo astillas contra el suelo”. Vs. 2269-2274). Es fácil percibir que en el último tramo de la primera parte se produce un giro estructural significativo: el texto da paso a la tercera persona: “En este punto el cantor” y se recurre al estilo directo: “Ruempo”, dijo, “la guitarra’...”. Es un comentarista que inserta el texto con una nueva mirada. Cabe aclarar que

⁵⁰² Carilla, E. “La métrica del *Martín Fierro*”. Thesaurus. Tomo XXVII. Núm. 3, 1972, p. 465, en: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/27/TH_27_003_051_0.pdf (última consulta el 5/12/12).

⁵⁰³ Entendemos, en este caso, por *función* a cada uno de los usos del lenguaje para representar la realidad, expresar los sentimientos del hablante, incitar la actuación del oyente o referirse metalingüísticamente a sí mismo. Nótese que Bruno Jacovella le adjudicaba **función novelesca** a los *argumentos noticieros*.

⁵⁰⁴ Carilla, E. “La métrica del *Martín Fierro*”. Thesaurus. Tomo XXVII. Núm. 3, 1972, p. 467, en: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/27/TH_27_003_051_0.pdf (última consulta el 5/12/12).

Fernando Sorrentino es uno de los primeros críticos que advierte sobre este narrador omnisciente⁵⁰⁵. Julio Schvartzman también se detiene en esta sextina tan peculiar, destacando esta voz del narrador omnisciente: “La nueva voz es solidaria porque se duele, con nosotros, del destino de Fierro. Pero es distante porque quiebra la autobiografía gaucha sometiéndola a otro flujo y a otro **régimen discursivo**. Al final, advertimos que lo que veníamos leyendo no era la mera transcripción escrita, sin agente reconocible, del canto del gaucha, sino un ejercicio del estilo directo subordinado al relato de un narrador que, aunque destapado solo ahora, siempre había estado allí”⁵⁰⁶.

El narrador omnisciente, entonces, “narra al cantor en sucesivos dispositivos de delegación”.

- ✓ Un **nivel 2**, que es el de la voz de Martín Fierro dada en el texto por el narrador omnisciente: del verso 1 de *El gaucha...* (“Aquí me pongo a cantar...”) hasta el verso 2268 (“de estas pelegrinaciones”).
- ✓ Un **nivel 3**, que pertenece a los discursos directos de los personajes -incluidos los de Martín Fierro- que el mismo Fierro reproduce. Así, encontramos transcritas literalmente las palabras, por ejemplo, de: el juez (v. 359-360); el jefe (vs. 393-396); el indio (vs. 581-582); Martín Fierro (vs. 749-750); etc.
- ✓ Si consideramos que el discurso de Cruz (cantos 10 a 12) se desarrolla dentro del de Martín Fierro⁵⁰⁷, podríamos hablar de un **nivel 4** configurado por seis

⁵⁰⁵ Cfr.: Sorrentino, F. “La sintaxis narrativa del *Martín Fierro*”. [http://www.ucm.es/info/especulo/numero 16/ sintaxis.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero%2016/sintaxis.html) (última consulta el 5/12/12).

⁵⁰⁶ Cfr. Schvartzman, J. *Letras gauchas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013; pp. 439 y 440. [La negrita es nuestra]. Y un par de páginas más adelante: “En el final de la *Ida*, el verso ‘En este punto el cantor’ es el primero en que se revela el gran narrador de la obra... [...] Fierro se obstina en la palabra, así sea en el interior del relato del nuevo narrador. ‘Ruempo, dijo, la guitarra [...]’ es la expresión clara de esta negociación. La estrofa será la última en contener el discurso de Fierro -que ya es decir, no cantar-, pero el nuevo narrador le pone comillas e infiltra en él una palabra decisiva, que en su condición molecular subordina todo el resto: ‘dijo’: la voz, inmemorial y moderna, del narrador oral y literario. Entrecomillada, la palabra de Fierro se distancia haciéndose cita textual. Todo se reordena (y, con las comillas, vira a la escritura). **Conocemos el decir de Fierro porque otro lo habilita**”. Schvartzman, J. *Op. cit.*; p. 442.

⁵⁰⁷ Fernando Sorrentino cree que la confusión de pensar que el nivel de discurso de Martín Fierro es igual al de Cruz “se origina en un detalle menos que ínfimo (pequeñas causas, grandes efectos): un detalle meramente tipográfico, que es el caso de que el nombre CRUZ al principio del canto 10 y el nombre MARTÍN FIERRO al principio del 13 tengan igual valor tipográfico que el nombre MARTÍN FIERRO que se encuentra al principio del canto 1. Esto ha provocado la ilusión de que el discurso de Cruz se desenvuelve en el mismo nivel de sintaxis narrativa que el de Martín Fierro: se lo ha supuesto coordinado o yuxtapuesto, cuando, en realidad, el de Cruz se encuentra subordinado al de Fierro”. Ver.: Sorrentino, F. “La sintaxis narrativa del *Martín Fierro*”. [http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/ sintaxis.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/sintaxis.html) (última consulta el 5/12/12)

discursos. Los versos serían los siguientes: Cruz (vs. 1816-1818, 1823-1824, 1861-1862 y v. 1972, 1982), y el guitarrero (vs. 1957-1968).

En *La vuelta de Martín Fierro*, también encontramos:

- ✓ Un nivel discursivo de primer grado (**nivel 1**) perteneciente a un **narrador omnisciente**. Este narrador -sin nombre- irrumpe tardíamente en esta segunda parte de la obra.
 - Aparece por primera vez en el canto 2º, verso 2903 ("Martín Fierro y sus dos hijos") y se sostiene hasta el verso 2940 ("en cuanto templó las cuerdas"); luego Picardía toma el mando de la narración.
 - Más tarde, toma la palabra en unos pocos versos (3887-3916) para presentar al Moreno que sostendrá la payada con Martín Fierro.
 - Desde este momento y hasta el verso 4798 la narración sigue su cauce, en tiempo presente, sin volver a remontarse al pasado. Los versos finales (4799-4894) están hechos de una suerte de materia expositiva, puestos en boca del narrador omnisciente (que en estos pasajes, como en otros, se mimetiza con el personaje Martín Fierro).
 - Después de la payada entre Fierro y el Moreno (verso 3917 al 4522) el narrador omnisciente retoma el hilo de la narración (4523-4524) en los versos que sirven de transición y preludio a los consejos de Martín Fierro.
 - Finalmente, el narrador omnisciente toma por última vez la palabra y sigue con ella hasta concluir la obra desde el verso 4781 hasta el 4894.

- ✓ Los discursos (**nivel 2**) de:
 - Martín Fierro (con él empieza la segunda parte de la obra; narra fundamentalmente en pasado; adquiere un lenguaje apelativo -con que se dirige a su auditorio- en tres oportunidades: del verso 1 al 199; del

Élida Lois dice: “[...] hay personajes-narradores (Fierro y Cruz) y un narrador-personaje que cierra el poema, es un circuito de actuantes que forma un devenir mutuo en el interior de un engranaje necesariamente múltiple, colectivo”. Lois, E. “Cómo se escribió y se describió *El gaucho Martín Fierro*”. *Orbis Tertius*, 2002-2003, VIII. Ver: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/como-se-escribio-y-se-describio-el-gaucho-martin-fierro/html/> ; p. 2. (última consulta el 15/12/12).

1551 a1556; del 1691 a 1706). La voz de Fierro reaparece cuando aconseja a sus hijos (del verso 4595 al 4780).

- El Hijo Mayor (narración de sucesos pasados: del verso 1707 al 2084) y
 - El Hijo Segundo (narración de sucesos pasados: del verso 2085 al 2902). Cabe advertir que el Hijo Segundo es interrumpido por un espectador que está a su mismo nivel (2) (“Tabernáculo..., qué bruto, / un tubérculo, dirás”, y poco después: “Allá va un nuevo bolazo / copo y se lo gano en puerta / a las mujeres que curan se las llama curanderas”. A su vez, el narrador omnisciente interviene en diferentes ocasiones en el relato del Hijo Segundo: Dice el refrán que en la tropa / Nunca falta un güey corneta; / Uno que estaba en la puerta /Le pegó el grito ahi no más”, y también: “Al verse ansí interrumpido / Al punto dijo el cantor:... ”; “El de ajuera repitió / Dándole otro chaguarazo:...”; etc.
 - Picardía (narración de sucesos pasados: del verso 2941 al 3886).
- ✓ Dentro de los discursos de estos personajes aparecen otras voces en un **nivel 3**: la Cautiva; el Juez del episodio del Hijo Mayor; el Juez del episodio del Hijo Segundo, Vizcacha, la Curandera, el Alcalde, los asistentes al velorio, el adivino, el cura; la tía, el gringo del episodio de Picardía, el Ñato, la Mujer con Cuerpo de Buey, etc., etc.
- ✓ Podríamos considerar en un **nivel 4** el discurso de Barullo, cuyas palabras reproduce uno de los asistentes al velorio del Viejo Vizcacha (vs. 2574-2576).

Simplificando entonces, podemos afirmar que los distintos niveles discursivos se presentan como cajas chinas, uno dentro de otro.

- El **nivel 1** será el del narrador omnisciente.
- El **nivel 2** será el de Martín Fierro, Cruz, El Hijo Mayor, El Hijo Segundo y Picardía.
- El **nivel 3** será el de los discursos directos.
- El **nivel 4** será el de los discursos directos que aparecen dentro de los discursos directos.

5.4.2.4. Superposición de voces.

Cabe insistir, entonces, que nosotros interpretamos que en la obra hay un narrador omnisciente, que da lugar al monólogo de distintos personajes; es decir, cada narrador forma parte de lo narrado.

En casi todo *El gaucho Martín Fierro* la narración se desarrolla a manera de relato autobiográfico. Leemos la ‘relación’ del propio Martín Fierro, desde el canto primero al noveno.

La extensa confidencia del sargento Cruz ocupa los cantos X, XI y XII. En el canto XIII, Fierro retoma la palabra, con excepción de lo incluido en las cinco últimas estrofas, en donde aparece el autor para explicar la decisión extrema de esos personajes y dar punto y fin a la primera etapa.

La vuelta de Martín Fierro se inicia con el relato directo del protagonista. Fierro cuenta su historia y la de Cruz, entre los indios (cantos I al VI). Luego, relata la muerte de su compañero a causa de la viruela (final del canto VI). En el inicio del canto VII, Fierro se lamenta profundamente por la pérdida de su querido amigo; posteriormente se encuentra con una cautiva (canto VII). En el canto VIII se cuenta la triste historia de esta mujer. En el IX, el indio mata al hijo de la cautiva; en el canto X, Fierro lucha con el indio que tenía prisionera a la mujer y lo mata. Huyen los dos; regresan a la civilización (canto X). Fierro, a su vuelta, encuentra su hogar desecho; ya no lo persiguen; resume sus años de sufrimiento y relata cómo encontró a sus hijos. Ahí, junto a él, están los muchachos (canto XI). Relata el Hijo Mayor su vida de huérfano y las penurias que pasó en una penitenciaría (canto XII). En el canto XIII, el Hijo Segundo comienza a contar su historia; huérfano, un juez lo coloca bajo la tutela de Vizcacha. Conocemos el retrato de este viejo (canto XIV), y luego sus consejos (canto XV). El viejo Vizcacha muere (canto XVI), se hace un inventario de sus pertenencias (canto XVII), se lo entierra (canto XVIII). Posteriormente, el Hijo Segundo contará sus amores desgraciados (y cómo, por ser vagabundo, lo mandan a la frontera por un tiempo (canto XIX). Fierro y sus hijos celebran el encuentro. Más tarde, aparece Picardía (canto XX), el hijo de Cruz, quien cuenta su infancia, la vida junto a unas tías y cómo se aleja de aquella casa (canto XXI). Picardía contará también detalles de cómo vivió entregado al juego. Sabemos luego que un oficial lo ha perseguido (canto XXIII) por causa de una mujer. Pretenden que en unas elecciones haga fraude; él se niega, lo envían a la frontera

(canto XXV). En el canto XXVI, hace una promesa a Jesús para averiguar quién fue su padre.; corrige su mala conducta. Se queja de tanta injusticia (canto XXVII). Con el tiempo, la suerte de Picardía mejora un poco (canto XXVIII). Al final del canto XXVIII, se desahoga en amargas reflexiones. Picardía ha finalizado su relato; posteriormente, aparece un negro “presumido de cantor” (canto XXIX). Se da una payada de contrapunto (canto XXX). Martín Fierro y sus hijos se retiran al campo; deciden separarse y empezar una vida nueva. Antes de despedirse, Fierro les da a sus hijos consejos de moral cristiana (canto XXXII). Se separan, haciéndose una promesa que es un secreto (canto XXXIII).

El narrador omnisciente cuenta en tercera persona. En el final de *El gaucho...* este narrador canta y se hace cargo, al mismo tiempo, del cantor: “En este punto el cantor / Buscó un porrón pa consuelo...” (I, vs. 2269-2270); “Y daré fin a mis coplas / Con aire de relación, / Nunca falta un preguntón / Más curioso que mujer, / Y tal vez quiera saber / Cómo fue la conclusión” (vs. 2281-2286).

Las desgracias del gaucho son las de toda una clase social, gracias a un genial efecto de superposición de voces. Con este recurso Hernández hacer confluir acciones diversas y logra que dichas voces no estén atadas solamente a los pasajes de su evolución, crecimiento o modificación. “De este modo vuelve al poema inmune a las contradicciones, a las incongruencias y a las rupturas del verosímil en las que obligadamente se hubiesen desmoronado el personaje y la obra si Hernández hubiese optado por una voz que, aunque amplia, fuese monolítica”⁵⁰⁸.

Hacia el final, en el contrapunto entre el Moreno y Martín no se narra una payada ni se habla de payadores sino que sucede, o mejor, se dramatiza una payada⁵⁰⁹.

En los distintos monólogos obviamente aflora la primera persona.

El uso del **monólogo**, en vez del diálogo habitual de la gauchesca, es la nota diferenciadora de la obra⁵¹⁰; si bien hay que aclarar que en esto Hernández no ha sido del todo original, pues sabemos que hay un antecedente respecto de la elección de esa

⁵⁰⁸ Prieto, M. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Aguilar-Taurus-Alfaguara, 2006, p. 65.

⁵⁰⁹ Cfr. Gramuglio, María Teresa.; Sarlo, Beatriz. “Martín Fierro”. En: *Capítulo. La literatura gauchesca*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1980-1985, p. 37.

⁵¹⁰ Cfr. Prieto, M. *Breve historia de la literatura argentina*. Bs. As., Aguilar-Taurus-Alfaguara, 2006, p. 63. Quizás debido al uso del monólogo no hay referencias al aspecto físico de Martín Fierro -salvo en un pasaje de *La vuelta de Martín Fierro* donde el personaje señala que sus hijos no lo reconocieron ‘porque venía muy andiao / y me encontraban muy viejo’ (II, vs. 1667-1668). Fierro es, entonces, un héroe casi sin rostro.

forma elocutiva en “El gaucho”, un texto de Luis Pérez de principios de 1830⁵¹¹. Los personajes cantan a lo largo del texto frente a un auditorio, en una supuesta pulpería; son extensos monólogos autobiográficos. Como veremos más adelante, en realidad hay un narrador que da lugar a las distintas intervenciones. Sobre este punto, volveremos en otro apartado.

Con **el uso de la primera persona**, Hernández nos muestra al gaucho tal cual es; achica la distancia con el referente y logra que lo narrado parezca más real. Hay una fuerte voluntad en Hernández en fomentar una identificación del personaje, de sus aventuras y de su suerte, con las de los destinatarios inmediatos del poema. Podría suponerse que en esta decisión se encuentra uno de los motivos del enorme éxito de *El Gaucho Martín Fierro* en los años inmediatos a su publicación⁵¹².

5.4.2.5. Registro

Predomina en el poema el tono coloquial. El lenguaje no es artificioso ni rebuscado; suponemos -como se ha dicho- que es el lenguaje propio de las conversaciones que mantenían los gauchos. Decimos que es conversacional porque el cantor se dirige a los presuntos interlocutores que lo rodean y escuchan. Hay también diálogos propiamente dichos -según hemos señalado-, que el texto indica (II, 17), y transcripciones (II, 25) que van entre comillas.

En casos excepcionales el autor imita el hablar del indio y hasta el “cocoliche del gringo, con efecto, más que humorístico, grotesco”⁵¹³.

El *Martín Fierro* es un texto escrito que se presenta como dicho (cantado y contado); reproduce de ese modo la situación del antiguo gaucho cantor ante su auditorio o la de lectura en voz alta a un grupo de oyentes analfabetos⁵¹⁴. Pero el

⁵¹¹ Una de las primeras publicaciones de Pérez fue *El Gaucho* (julio 1830) y la siguió poco más tarde *El Torito de los Muchachos* (1830). Cuando esta última cesó, apareció *El Toro de Once* (noviembre de 1830 al 6 de enero de 1831).

⁵¹² Cfr. Prieto, M. *Breve historia de la literatura argentina*. Bs. As., Aguilar-Taurus-Alfaguara, 2006, p. 64.

⁵¹³ Cortazar, A. R. *Poesía gauchesca argentina. Interpretada con el aporte de la teoría folklórica*. Buenos Aires, Guadalupe, 1969, p. 85.

⁵¹⁴ Ver: Gramuglio, M. T.; Sarlo, B. *Capítulo. La literatura gauchesca*. Bs. As. CEAL; p. 32. Escribe Hernández en “Cuatro palabras de conversación con los lectores” que desea que su obra sea “Un libro destinado a despertar la inteligencia y el amor a la lectura en una población casi primitiva, a servir de provechoso recreo, después de las fatigosas tareas, a millares de personas que jamás han leído, debe

tratamiento del payador, tema gauchesco por excelencia, se modifica en el *Martín Fierro* de manera radical: se reemplaza el diálogo por el monólogo, salvo, obviamente, en la payada final con el Moreno. En *La vuelta...* los encuentros ocurren o son narrados en una situación típica de ‘relato enmarcado’, en la que se va configurando un auditorio representado: Martín Fierro narra en la pulpería el encuentro con sus hijos, aparece Picardía y el Moreno, hay un público presente que escucha los relatos. Martín Fierro anuncia que sus hijos van a cantar: “Están mis hijos presentes, / Y yo ansioso porque cuenten / Lo que tengan que contar (final del Canto X). Me parece que el muchacho / Ha templau y está dispuesto. / Vamos a ver qué tal lo hace, / Y juzgar su desempeño (final del Canto XI). Estos sucesivos anuncios culminan con la incorporación de los relatos del Hijo Mayor en el Canto XII y del Hijo Segundo en el Canto XIII. “El relato de Picardía y la irrupción del Moreno, anunciados por el narrador, se vinculan también con la historia”⁵¹⁵.

5.4.3. Superestructura

Ya hemos tratado más arriba el tema o asunto del *Martín Fierro*. Asimismo, nos hemos detenido en examinar las particularidades de su estilo. Faltaría determinar -para completar el pedido de Bajtín- su superestructura o secuencia.

La “secuencia” es la estructura con que están dispuestos los contenidos que el texto comunica, el modo en que están jerarquizados unos con respecto a otros⁵¹⁶.

Consideramos que la mayor parte de los cantos en el *Martín Fierro* evidencian una secuencia o trama narrativa. Otros investigadores interpretan lo mismo. Damos algunos ejemplos: Gramuglio y Sarlo escriben: “varias historias se cuentan en el *Martín Fierro*; lo narrativo tiene notable predominio en su estructura, de modo que el relato sobre todo en la primera parte, parece no tener respiro”⁵¹⁷.

ajustarse estrictamente a los usos y costumbres de esos mismos lectores, rendir sus ideas e interpretar sus sentimientos en su mismo lenguaje, en sus frases más usuales, en su forma más 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 e íntima, que su lectura no sea sino una continuación natural de su existencia. Sólo así pasan sin violencia del trabajo al libro; y sólo así esa lectura puede serles amena, interesante y útil”.

⁵¹⁵ Cfr. Gramuglio, M. T.; Sarlo, B. Capítulo. La literatura gauchesca. Bs. As. CEAL; pp. 32 y 33.

⁵¹⁶ En este sentido “superestructura”, “secuencia”, “trama” y “forma de composición” serían sinónimos. El término “superestructura” es el que utiliza T. van Dijk en sus investigaciones.

⁵¹⁷ Gramuglio, M. T.; Sarlo, B. “*Martín Fierro*”. En: *Capítulo. La literatura gauchesca*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1980-1985; p. 38.

También Alicia Lidia Sisca, en un Apéndice de su *Martín Fierro como obra portadora de valores cristianos*, detalla, canto por canto, la forma de composición que asume cada uno; allí podemos advertir que la trama predominante es la narrativa⁵¹⁸. Asimismo, Juan José Saer en “*Martín Fierro: problemas de género*” señala enfáticamente lo narrativo como la forma dominante en el poema⁵¹⁹.

Efectivamente, si nos detenemos en la primera parte, *El gaucho...*, veremos que los dos primeros cantos tienen una pronunciada carga lírica, son descriptivos/explicativos, en cuanto a su trama, pero luego, desde el canto III al final, se advierte que la estructura interna de las estrofas es preponderantemente narrativa.

La vuelta... se abre nuevamente con un canto eminentemente lírico (I) y luego se mantiene el tono narrativo hasta el final, a excepción del canto VI que tiene algunas estrofas de fuerte densidad lírica, el VII -que es eminentemente poético-, de igual modo que el XXX que abarca la payada, y los dos cantos finales que tienen un fuerte sesgo argumentativo, dada su intención moralizante.

Sabemos que en toda superestructura narrativa hay una *complicación* que pone en marcha la búsqueda de una solución al problema (*resolución*). En la obra, la gran complicación nace cuando a Fierro lo envían a la frontera. Volver a su querencia le demandará al personaje gran esfuerzo, y, cuando lo logra, ya nada es igual. Así, surgirán nuevas complicaciones de difícil solución. Esta dinámica dentro de un marco espacio-temporal determinado crearán una serie de *sucesos* que hilvanan la *trama* de la obra. En determinado momento, no son sólo las complicaciones que sufre Fierro sino también la de los distintos personajes que se suceden en la obra (pensemos sobre todo en la segunda parte).

Podemos decir, entonces, que hay sucesos de diferente nivel (hay sucesos primarios y sucesos secundarios).

Pero dada la presencia de monólogos a lo largo de la obra, creemos que no sería inexacto considerar que hay asimismo una secuencia (o varias secuencias dialogales) en la obra. Un personaje que se dirige a un auditorio, con fuerte presencia en la obra, pero

⁵¹⁸ Sisca, A. L. *Martín Fierro como obra portadora de valores cristianos...* La Plata, Universidad Católica de La Plata, Centro de Estudios de la Realidad Nacional, 2002. Ver: Apéndice III; p. 203.

⁵¹⁹ Saer, J. J. “Martín Fierro: problemas de género” (1992). En: *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 1997; p. 58.

que no responde. En este caso, los personajes (Fierro, el Hijo Segundo, Picardía) en mayor o menor medida presentan una *apertura, preparación y orientación*.

Con Fierro, es muy claro en el inicio de cada parte. En *La vuelta...*, por ejemplo, a la *apertura* que se inicia en el verso "Atención pido al silencio..." (II, v. 1), y que se desarrolla hasta "...Si no pagan por mentir" (II, v. 36), le sigue la *preparación* en las estrofas que comienzan con el verso "Gracias le doy a la Virgen..." (II, v. 37) hasta el verso "Que les mandó que me escuchen" (II, v. 156); la *orientación* abarca, según nuestro criterio, desde: "Déjenme tomar un trago..." hasta "Por la boca se calienta" (última estrofa del Canto I). Por supuesto que la marcación de límites entre cada una de las categorías son más o menos subjetivas, pero cualquiera que la realice no podrá distanciarse demasiado de este planteo.

Los diferentes *objetos de la conversación* son las distintas exposiciones de los personajes, con el detalle de sus peculiares historias de vida⁵²⁰.

En resumen, la secuencia de la obra es preponderantemente narrativa con la presencia, a su vez, de una importante trama dialogal.

5.5. A modo de paréntesis: los criterios narratológicos

Para finalizar y con vistas a reforzar nuestra aseveración de que el *Martín Fierro* cumple con las características propias de los textos narrativos, hemos decidido -a modo de paréntesis- abandonar por un momento el paradigma que ofrece las ciencias del lenguaje y analizar rápidamente la obra según los seis criterios que propone la narratología para caracterizar a un texto como relato⁵²¹.

Según la teoría de la narrativa⁵²², un relato⁵²³ debe presentar:

- 1) Una sucesión de acciones: los relatos se construyen sobre la base de una sucesión de acciones. Cabe señalar que esta característica también es

⁵²⁰ Si bien se encuentra fuera de los límites de nuestro trabajo, pensamos que, seguramente, analizar -a lo largo de toda la obra- los distintos *objetos de la conversación* arrojaría conclusiones muy interesantes. Se podrían diferenciar claramente los *objetos* de los diferentes gauchos-personajes con los del narrador omnisciente, por ejemplo.

⁵²¹ Hemos decidido someter a la obra a este tipo de análisis, guiándonos, ante todo, por el fuerte asidero que tiene la narratología en la crítica literaria actual, si bien con gran lucidez la Dra. Olga Fernández Latour de Botas nos ha hecho ver que los criterios narratológicos -que supuestamente prueban que un texto es narrativo- servirían también para dar cuenta de que se trata de una obra dramática... Vemos que, en los textos teatrales, la gran diferencia está dada por la forma de composición dialogal.

⁵²² Nos guiamos con el texto de Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra, 1995.

⁵²³ La narratología llama "fábula" a la estructura profunda de un texto narrativo. *Op. cit.*, p. 19.

asumida por otros tipos de secuencia: por ejemplo, se presentan acciones descriptivas (pero no narrativas) en las recetas de cocina. Por otra parte, se puede dar el caso de un texto que presente una sucesión de acciones, sin por ello constituir un relato; es el caso de los anales medievales en los que se registraban los sucesos sobresalientes de cada año, en forma de lista ordenada.

- 2) Una unidad temática: las acciones que conforman la materia de un relato tienen que estar asociadas al menos con un actor/sujeto (puede ser un ente colectivo o inmaterial) que las conecte entre sí.
- 3) Una transformación: en todo relato debe suceder un acontecimiento, un cambio, una peripecia. Dicho de otro modo, para que exista un relato debe acontecer una alteración de cierto estado de equilibrio, se debe producir una ruptura de la normalidad que haga que los acontecimientos de los que se ocupa puedan ser considerados memorables o dignos de ser narrados.
- 4) Un proceso: es necesario que las acciones sucesivas se integren de tal modo que puedan percibirse como unidad. Un relato para considerarse tal debe presentar su sucesión de acciones como una serie integrada, como un proceso, generalmente con un comienzo, una transición y un desenlace; es decir, todos los componentes de un relato deben integrarse en una trama en la que las acciones se precipiten hacia un fin. Se llama “puesta en intriga” a la articulación de las acciones en un proceso.
- 5) Una causalidad: las acciones que integran un relato se vinculan a través de relaciones de causa y efecto; es decir, todo hecho anterior a otro es considerado la causa del siguiente. Esta lógica de la causalidad que se superpone a la de la temporalidad es la que organiza y da sentido a la trama narrativa.
- 6) Una evaluación: los relatos organizan la representación del mundo de acuerdo con reglas que establecen lo bueno y lo malo. En general, en todo relato encontramos conductas positivas y conductas negativas. Ciertas veces esta enseñanza aparece en forma explícita en el texto narrativo: la moraleja que nos brinda una fábula. Otras veces, la evaluación moral o ideológica está implícita y el lector debe descifrarla.

Resumiendo, para que un texto sea narrativo debe ofrecer una sucesión de acciones -unificadas a través de un sujeto/actante y con una lógica de vinculación causa-efecto- que sostengan una transformación y se integren en el marco de un proceso que haga posible una evaluación.

Pasemos ahora a examinar el *Martín Fierro* según estos criterios:

- 1) Todo el *Martín Fierro* se estructura a partir de una sucesión de acciones. Creemos que es innecesario evidenciar todas las acciones del texto; con una simple lectura se puede apreciar su interminable cadena de actos sucesivos. Presentaremos simplemente un par de casos que servirán como ejemplificación. Casi todos los personajes importantes del poema han dejado un rancho que era su hogar, y esa salida no ha tenido un regreso. Hubo un tiempo feliz al que siguen momentos desdichados. Todos los hijos pierden el rancho al perder la protección de sus progenitores.

Al iniciarse la obra hay un alejamiento del lugar de origen⁵²⁴. Martín Fierro debe dejar su rancho y a partir de allí se suceden distintos acontecimientos: “Vamos dentrando recién / A la parte más sentida, / Aunque es todita mi vida / De males una cadena- / A cada alma dolorida / Le gusta cantar sus penas” (I, vs. 931-936). Los “males” son los diferentes sucesos poco felices que al protagonista le toca vivir, a partir de que “lo mandan a la frontera”: “Ansí empezaron mis males / Lo mismo que los de tantos- / Si gustan- en otros cantos / Les diré lo que he sufrido- / Después que uno está perdido / No lo salvan ni los santos” (I, vs. 283-288). O también: “[...] males que conocen todos / Pero que naidés contó” (I, vs. 2315-2316).

Así, Fierro cuenta su vida desde que deja el rancho hasta que decide descansar, ya recobrado, de algún modo, el sosiego en su vida: “Permítanme descansar, / ¡Pues he trabajado tanto!” (II, vs. 4859-4860).

Se pueden considerar casos paradigmáticos de acciones: los dos crímenes que comete Fierro, el cruce de la frontera de Fierro y su amigo Cruz, la lucha de Fierro con el indio para salvar a la cautiva.

Sabemos que el relato de la vida de Fierro se ve interrumpida en la primera parte (cantos X, XI y XII) por la larga relación de Cruz, y en la segunda parte por la narración

⁵²⁴ Sería muy interesante estudiar en el *Martín Fierro* cómo se cumplen las funciones de Propp.

que los hijos de Fierro y también Picardía hacen de su propia vida. Todos estos pasajes también presentan larga sucesión de acciones.

Tomaremos un ejemplo de sucesión de acciones del relato de Picardía, el hijo de Cruz: “Esta me da con el pie, / Aquella otra con el codo- / Ah! viejas,- por ese modo, / Aunque de corazón tierno, / Yo las mandaba al infierno / con oraciones y todo” (II, vs. 3055 – 3060).

Sólo cuando el hijo mayor describe las tristezas de la penitenciaría, la acción se diluye para dar paso a un tono acendradamente lírico.

La payada entre Fierro y el Moreno es otro pasaje de la obra en que lo poético desplaza la sucesión de las acciones.

- 2) En *El gaucho Martín Fierro*, la primera parte del texto, el protagonista casi exclusivo es Martín Fierro, quien sólo cede la palabra al final para que su amigo Cruz narre su historia.

La segunda parte, *La vuelta de Martín Fierro*, mantiene la estructura narrativa de la autobiografía ficcional, pero además de Fierro son varios los personajes, como se ha dicho, que cuentan su vida. Fierro simplemente concluye la parte que le había quedado pendiente y luego deja que hablen sus hijos. Hay un orden en la sucesión de relatos, dominado por la jerarquía paterna y masculina: primero habla el padre, luego el Hijo Mayor, después el Hijo Segundo y, por último, Picardía, el hijo de Cruz. Sin embargo, a pesar de estas segundas voces, que en determinado momento adquieren mucha fuerza, es innegable que Fierro es el protagonista que aglutina todas las partes de la obra.

Las grandes peripecias son:

- La ida a la frontera: “Antes de cair al servicio, / Tenía familia y hacienda-” (I, vs. 1681–1682).
- Los crímenes que comete -contra un negro en un baile y poco más tarde contra el “gaucho que hacía alarde/ de guapo y de peliador”-, crímenes que lo empujaron a hacer vida de matrero, lejos de las casas, “espiando a la polecia”.
- El encuentro con Cruz.
- La partida al desierto, para vivir con los indios.
- La muerte de Cruz.
- El encuentro con la cautiva
- El regreso a la “tierra / en donde crece el ombú”.

1) La obra presenta la vida de un hombre, Martín Fierro, y en segunda plano la de otros (Cruz, los hijos, Picardía). El hecho mismo que sean autobiografías ficticiales estructuran la historia a modo de proceso, sustentado por el propio transcurrir de cada vida.

2) El relato de las existencias evidencian continuamente su transcurrir temporal. En el recuerdo de los tiempos felices (canto II de la primera parte) se marca insistentemente el transcurrir temporal, si bien el pasaje es notoriamente descriptivo. Buenos ejemplos de acciones sustentadas en un transcurrir temporal son los relatos de los distintos enfrentamientos de Martín con el negro, con el gaucho peleador y con el indio. Hernández pinta con maestría estas luchas cruentas.

Hay innumerables pasajes en que resulta clara, en las acciones, la relación causa – efecto. Damos algunos ejemplos: “‘Vos sos gaucho matrero’ /Dijo uno, haciéndose el güeno, / ‘Vos matastes un moreno / Y otro en una pulpería, / Y aquí está la polecía / Que viene a justar tus cuentas- / Te va a alzar por las cuarenta / Si te resistís hoy día’ ” (I, vs. 1523-1530).

También, cuando se narra la muerte de Cruz y la sepultura que le da su amigo. O luego de que Martín Fierro matara al indio que sometía a la cautiva; la acción de Fierro trae una consecuencia: tendrán que volver a la civilización. “Dende ese punto era juerza / Abandonar el desierto, / Pues me hubieran descubierta; / Y, aunque lo maté en pelea, / De fijo que me lancean / Por vengar al indio muerto” (II, vs. 1371 – 1376).

3) Creemos que es interesante destacar cómo las acciones de cada personaje dejan de ser particulares de cada itinerario y se anudan en acciones que configuran un itinerario (simbólico) común: todos los gauchos son *el gaucho*.

Hernández, ya sabemos, denuncia la penosa situación que sufre el habitante de la campaña. En su obra hay buenas y malas acciones. El gaucho rebelde y perseguido de la primera parte de la obra termina asimilándose a la vida regular y democrática, con una nueva conciencia y un afán de trabajar en sociedad con los demás. Las dos partes de la obra se corresponden y complementan en una obra de arte sustentada -al fin- en fuertes valores cristianos, como ha probado fehacientemente en su investigación Alicia Sisca.

5.6. Los géneros discursivos incluidos

Así como son múltiples los géneros discursivos que asume el *Martín Fierro* son variadas también las especies que podemos encontrar en su interior. Esto no es de ningún modo extraño. De por sí la novela como clase de texto siempre (o casi siempre) encierra en su estructura otras clases de texto como cuentos, poesías, leyendas, etc.

En el *Martín Fierro*, básicamente encontramos incluidos los siguientes géneros discursivos:

- Payada: al final de la obra, ya lo hemos dicho varias veces se da el contrapunto entre el moreno y Martín Fierro.
- Refranes: encontramos con frecuencia, refranes o comentarios aforísticos hechos por casi todos los personajes principales de la obra. Estas observaciones, tan sentenciosas, son el meollo mismo de la vida gauchesca. “En el caso de los refranes, Hernández lega toda una sabiduría universal pero aclimatada a la cosmovisión y a la lengua pampeana”⁵²⁵.

- Elegía: ante la muerte de Cruz, Fierro se lamenta en forma muy bella.

Cabe señalarse que, si bien los trozos líricos son muchos (sobre todo los encontramos al inicio de cada una de las partes), se destaca como un extenso poema el Canto XII, de la segunda parte, cuando el Hijo Mayor evoca sus días en la *penitenciaria*. Es una poesía del principio al fin; es uno de los momentos más líricos y desoladores de toda la obra. Al mismo tiempo, argumental y estructuralmente, es un pasaje cerrado.

5.7. Propuesta de otro género discursivo para la taxonomía del *Martín Fierro*: la *nouvelle*

Según Bajtín, para determinar el género discursivo de un texto es necesario deslindar su objeto, su estilo y su forma de composición. En este capítulo, nos hemos esforzado en analizar justamente -entre otras categorías- el tema del *Martín Fierro* y las características más relevantes de su estilo. También, nos hemos detenido específicamente en deslindar la superestructura de la obra.

⁵²⁵ Carricaburo, N. *La literatura gauchesca: una poética de la voz*. Buenos Aires, Dunken, 2004, p. 260.

Apoyándonos en este análisis -sobre todo, considerando que la obra ‘cuenta’, es decir que su función fundamental es narrar las desventuras de varios personajes a través de un narrador, en este caso omnisciente, que se esconde detrás de sus personajes⁵²⁶ y los hace hablar en extenso-, nos inclinamos a afirmar que el *Martín Fierro* es una novela. Pero es una novela particular⁵²⁷.

En el capítulo II de este trabajo -dedicado a los géneros-, *ex profeso* nos hemos detenido largamente en las características de la novela corta (*nouvelle*). Si leemos la obra de Hernández teniendo en cuenta dichas características⁵²⁸, se verá que el texto cumple los rasgos propios de la *nouvelle*; a saber:

- ✓ El *Martín Fierro* plasma **un segmento del mundo**. Presenta un viraje del destino, cierta tensión, una crisis (cuando Fierro es llevado a la frontera), y con ella nos revela más claramente la naturaleza de una vida humana. Expone **una situación**: la injusticia hacia el gaucho, y no la infinita diversidad del mundo.
- ✓ El *Martín Fierro* se presenta como **un círculo cerrado de acontecimientos** (las vidas de varios gauchos) en función de un núcleo: **la pena extraordinaria**.
- ✓ El *Martín Fierro* es **intenso**, en contraposición con la naturaleza predominantemente **extensiva** de la novela; expone sólo lo esencial.
- ✓ El *Martín Fierro* alcanza un **clímax**, cuando el personaje principal se encuentra con sus hijos y con Picardía (allí, cobran sentido todos los hechos precedentes); Fierro puede aconsejarlos a partir de su experiencia de vida.
- ✓ El *Martín Fierro* da un **vuelco súbito** e inesperado en su acción cuando los personajes deciden dispersarse nuevamente y desaparecer en el mundo llevando otros nombres.

⁵²⁶ De tal modo permanece oculto que se pensaría -ante una lectura superficial- que quien narra la obra es Martín Fierro. Sin embargo, ya hemos visto que no es así.

⁵²⁷ En su trabajo *La literatura gauchesca: una poética de la voz*, Norma Carricaburo deslinda el ‘mundo comentado’ del ‘mundo narrado’ en el *Martín Fierro*, ateniéndose a los tiempos verbales. Los porcentajes que arroja su trabajo son interesantes; se desprende de ellos que el ‘mundo comentado’ (tiempos de presente) es más voluminoso que el ‘mundo narrado’ (tiempos verbales en pasado). [Ver: Carricaburo, Norma. *La literatura gauchesca: una poética de la voz*. Buenos Aires, Dunken, 2004; pp. 182 y siguientes]. Esto no impide, a nuestro entender, que se trate de una novela. Hay novelas, de hecho, que transcurren fundamentalmente en tiempo presente. Nos viene a la mente, en este momento, *El extranjero* de Albert Camus, por ejemplo, en donde casi no se evoca el pasado sino que fundamentalmente se comentan los hechos según van transcurriendo. Las estadísticas que ofrece Carricaburo la llevan a establecer que “el canto priva sobre el cuento”. Nosotros decimos que es una narración que finge estar cantada.

⁵²⁸ Ampliamos, de este modo, el análisis estilístico de la obra.

- ✓ El *Martín Fierro* coloca la **acción por encima de los personajes**; Fierro, Cruz, el Hijo Segundo, Picardía, a veces se asemejan tanto en sus acciones que todos conforman uno y uno representa a todos. No importa el actante sino la acción.
 - ✓ El *Martín Fierro* **transcurre en un mundo real**.
 - ✓ Los personajes del *Martín Fierro* representan por antonomasia **la especie o clase social a la que pertenecen**. Un gaucho es todos los gauchos.
 - ✓ La lectura del *Martín Fierro* presenta una **unidad de efecto o de impresión** (sobre el receptor), en cuanto a que esa lectura del texto puede realizarse de un tirón, y nos deja en el espíritu un recuerdo más fuerte y poderoso que el que logramos con una lectura entrecortada.
 - ✓ El *Martín Fierro* presenta **visiones de mundo antitéticas y personajes antagónicos**: los hombres del gobierno frente a los gauchos. El bien y el mal; el orden y el desorden; lo urbano y campestre.
 - ✓ Si bien el final del *Martín Fierro* -la despedida y el cambio de nombres- no necesariamente puede considerarse el más decisivo de la obra, si es **esencial** en cuanto a sus profundas significaciones simbólicas.
 - ✓ El *Martín Fierro* presenta -frente a otros textos de la época- lo **novedoso e infrecuente**, pero al mismo tiempo posible.
 - ✓ En el *Martín Fierro* hay una **búsqueda de un efecto directo** o mediato sobre el lector.
 - ✓ Aparecen en la narración **seres dotados de un valor simbólico**: los gauchos, en general, como clase olvidada y marginal.
 - ✓ El *Martín Fierro* plasma y, al mismo tiempo, enjuicia **un mundo en profunda crisis**. Acabamos de revisar las distintas características de la novela breve y cómo ellas funcionan respecto del *Martín Fierro*. Se puede apreciar que los atributos propios de la *nouvelle* se cumplen de modo sorprendente en el texto de Hernández.
- Cabe aclarar que no pretendemos afirmar aquí que el *Martín Fierro* sea una **novela breve** y solo eso... Nuestra tesis es que el texto es **multigenérico**; es decir, que presenta gran flexibilidad para acomodarse a distintas clases de texto. Presentamos aquí también esta posibilidad: en la suma de tipos de texto a los que el *Martín Fierro* se acomoda, también figura el género discursivo *nouvelle*. Esta propuesta no ha sido presentada por otros críticos; por lo tanto, consideramos que, en ese sentido, es del todo original.

Si partimos de la base que el *Martín Fierro* es (o puede ser) una novela breve: ¿qué rasgos la distancian o la unen a otras novelas del siglo XIX?, y también: ¿qué lugar ocupa entre las novelas aparecidas en su época?...

5.8. El lugar del *Martín Fierro* en el marco de la novelística contemporánea a Hernández

A grandes rasgos podemos decir que -tradicionalmente- el desarrollo de la literatura argentina, en el siglo XIX, se lo organiza a partir de las llamadas Generaciones del 37 y del 80.

En la primera de ellas, se destacan las creaciones de Echeverría, Sarmiento y Alberdi. Cabe señalar que en 1837 Marcos Sastre, un librero de la ciudad de Buenos Aires, ofreció un salón de su Librería Argentina para oficiarse de salón literario; la primera sesión fue en junio de 1837.

Entre los escritores de esta generación sobresale Sarmiento, quien, en 1845, publica *Civilización y barbarie*, obra que la crítica del siglo XX muchas veces presenta como texto inaugural de la literatura argentina.

A la Generación del 80, pertenecen, entre otros, Eduardo Wilde, Lucio V. Mansilla, Miguel Cané (h) y Eugenio Cambaceres; ellos fueron protagonistas -desde el gobierno, la creatividad literaria o el periodismo- de una intensa labor que dejó en claro un modelo de país pujante y agroexportador.

Lucio V. Mansilla (1831-1913) fue escritor, político y militar. Entre sus obras de creación sobresale *Una excursión a los indios ranqueles*, texto de interés atrapante y valioso referente a la hora de querer saber cómo era la vida de los aborígenes y el paisaje en esa región de la llanura pampeana.

Desplegándose casi en forma paralela a la actividad de estas dos generaciones literarias, hace su camino, a lo largo del siglo, la literatura gauchesca -cultivada por escritores cultos-, la cual intenta recrear el lenguaje rústico del hombre de campo y expresar su sentir⁵²⁹. Aparece entonces el gaucho como personaje principal, en su entorno pampeano.

⁵²⁹ Josefina Ludmer define al género con la siguiente fórmula: “Un uso letrado de la cultura popular”. En: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Los ejemplos literarios son fundamentalmente en forma de verso; entre los creadores más destacados encontramos a **Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo y José Hernández.**

5.8.1. La novela en el siglo XIX

Según Pedro Luis Barcia, el género novelístico en la Argentina no empieza -como comúnmente afirman los críticos- con la *nouvelle Soledad* de Bartolomé Mitre, en la década del 40, o con *Amalia* de José Mármol (1851), sino mucho antes -entre fines del siglo XVIII y las dos primeras décadas del XIX-, con dos novelas desconocidas del sacerdote Juan Justo Rodríguez (1751-1832). Una está publicada y otra permanece inédita. La editada lleva por título: *Clementina o el triunfo de la mujer sobre la incredulidad y la filosofía del siglo* (1822).

“Es una novela pedagógica que enseña la virtud a través de la razón, y da a esta excelencia humana un papel preponderante. El padre Rodríguez -comenta Barcia- es un hombre de sólidas convicciones cristianas. Podemos considerarlo, por escritos suyos, un anti-ilustrado; considera que los ilustrados son todos libertinos y encarna la especie en Voltaire. Pero muchos de los apuntes y actitudes en su novela contradicen su concepción de base”⁵³⁰.

La segunda novela, ya dijimos, hasta hoy no ha sido publicada. Escribe Barcia: “El nombre es curioso: *Alejandro Mencikow, príncipe-ministro del Estado Ruso, sabio en la desgracia y ayo de sus hijos*. En efecto, la acción transcurre en Rusia de los zares. Alejandro, después de detentar altos honores y niveles gubernamentales, cae en desgracia y padece el exilio y la miseria. Como una especie de Robinson, comienza a cultivar la tierra, las artes, la industria, hasta fundar una pequeña colectividad. Igualmente, esta novela del prelado cordobés es de definida intención didascálica. Confía en que todo puede enseñarse y todos pueden aprender. Hay un marcado humanitarismo en la novela, despuntes fisiocráticos en las prédicas del laboreo de la tierra y la confianza en las semillas. La felicidad es la meta de la vida; una felicidad

⁵³⁰ Barcia, P. L. “Las letras rioplatenses en el período de la Ilustración: Juan Baltasar Maciel y el conflicto de dos sistemas literarios. Biblioteca virtual universal, 2003, p. 46. [http:// www.biblioteca.org.ar/libros/89573.pdf](http://www.biblioteca.org.ar/libros/89573.pdf) (última consulta 20-06-2013)

entendida como logros concretos, y no como esperanza futura o de planteos metafísicos”⁵³¹.

Y poco más adelante agrega Pedro Luis Barcia: “Este es el aporte de la novela neoclásica desconocida para nuestra historiografía literaria. Rodríguez es ‘hombre anfibio’, se mueve en dos mundos culturales, articulándolos en el discurso”⁵³².

Cabe aclarar, por otra parte, que el uso de la palabra “novela” es ambiguo en hispanoamérica a lo largo del siglo XIX. Muchas veces se lo usa para nombrar relatos sobrenaturales o *fantasías*; es decir que se lo asimila a todo relato de imaginación. Sería el caso de muchas novelas de Gorriti que hoy denominamos “cuento”. “Un ejemplo contrario, de la inestabilidad del género es que, en los años setenta, Juan Bautista Alberdi publica *Peregrinación de luz del día*, la que puede considerarse una novela alegórica, y le pone como subtítulo ‘cuento’”⁵³³.

Alejandra Laera, en su ensayo *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*⁵³⁴, considera que desde el primer intento novelesco nacional, asentado, según ella, por Bartolomé Mitre, en 1847, con su breve creación *Soledad*⁵³⁵ hasta 1880 -en que aparece *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez- y 1881 -año en que Eugenio Cambaceres publica *Pot-pourri*- se extiende un lapso vacío de ficción.

Laera afirma que las obras de Vicente Fidel López, José Mármol, Juan María Gutiérrez, Miguel Cané, Eduarda Mansilla, Santiago de Estrada, Juana Manso y Juana Manuela Gorriti no responden a un plan novelístico y difícilmente pueden resistir una lectura contemporánea, ya que sus tramas son pobres y su ritmo narrativo muy precario.

Sobre Gorriti dirá Laera:

“Un caso como el de Juana Manuela Gorriti resulta significativo, ya que se trata de una escritora que entre las décadas de 1860 y 1870 se dedicó con constancia a las letras,

⁵³¹ Barcia, P. L. “Las letras rioplatenses en el período de la Ilustración: Juan Baltasar Maciel y el conflicto de dos sistemas literarios. Biblioteca virtual universal, 2003, p. 46. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89573.pdf> (última consulta 20-06-2013)

⁵³² Barcia, P. L. “Las letras rioplatenses en el período de la Ilustración: Juan Baltasar Maciel y el conflicto de dos sistemas literarios. Biblioteca virtual universal, 2003, p. 46. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89573.pdf> (última consulta 20-06-2013)

⁵³³ Laera, A. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica: Tierra Firme, 2003, p. 17.

⁵³⁴ Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica: Tierra Firme, 2003. Ver: “Introducción”, pp. 9 a 27.

⁵³⁵ Escribe Alejandra Laera: “A diferencia de Doris Sommer, quien lee el prólogo de Mitre a *Soledad* como un ‘manifiesto’ de la ‘campana de construcción de la nación’, prefiero leer, en ese mismo prólogo y en esa misma novela destinada a ser un ‘débil ensayo’, en palabras de su autor, un deseo diferido: lo que no pudo ser”; Cfr.: Laera, A. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica: Tierra Firme, 2003, p. 16.

promovió con intensidad un diálogo americano y fue caracterizada como “novelista” por sus contemporáneos. Sin embargo, aunque considerada “escritora argentina”, Gorriti desarrolla su actividad en Lima hasta los años 1880 cuando se instala en Buenos Aires, lo cual conduce a plantearse si esa misma dedicación a la ficción es posible por participar de un círculo literario cuyo centro estaba fuera del Río de la Plata. Algo similar ocurre con su caracterización como novelista, ya que si bien Gorriti escribió cuentos largos y ciertas ficciones que podrían denominarse “nouvelles” -como *Peregrinaciones de un alma triste*, recién de 1876- la primera novela, en acepción estricta, fue la tardía *Oasis en la vida*, escrita a fines de la década de 1880, hecho que, más allá de Gorriti, pone de relieve el uso todavía lúbil del término ‘novela’⁵³⁶.

Y poco más adelante dirá de Eduarda Mansilla: “Más cerca de la figura de escritora de novelas está Eduarda Mansilla, al menos si se considera que tres de sus ficciones -*El médico de San Luis* (1860), *Lucía Miranda* (1860) y *Pablo ou la vie dans les pampas* (1869)- son definitivamente novelas; pero también en relación con ella habría que hacer ciertas salvedades que advierten sobre las dificultades para hacer ficción novelesca en la Argentina: desde el uso de seudónimos masculinos para escribir sus dos primeras historias, hasta el hecho de residir por largas temporadas en París y publicar allí su última novela, escrita, además, en francés”⁵³⁷.

Asimismo, Laera sostiene que las obras de Cambaceres y Eduardo Gutiérrez son sólo “ficciones liminares” en la constitución del género a fines del siglo XIX. “Los dos novelistas del ochenta, los que construyen una posición específica, son Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres: ellos constituyen el género con sus novelas populares y sus novelas modernas, con sus similitudes, sus diferencias, sus intercambios. Al hacerlo escriben lo que llamo *ficciones liminares*, es decir novelas en las que se produce ficción en los umbrales de la ficción”⁵³⁸.

En síntesis, vemos que Alejandra Laera descalifica a los primeros relatos de nuestra literatura. Sin embargo, en ese lapso vacío que señala Laera se encuentra el *Martín Fierro*, que para nosotros es uno de los textos narrativos más importantes del siglo.

Por otra parte, cabe señalar que el investigador Martín Prieto acepta casi plenamente el juicio de Alejandra Laera respecto del valor de nuestras primeras producciones novelísticas, sólo defiende a *Amalia* (más como testimonio o documento que como novela) y las obras de Eduarda Mansilla, Manso o Gorriti (más como casos culturales que como logrados textos de ficción).

⁵³⁶ Laera. *Op. cit.*, p. 17.

⁵³⁷ Laera. *Op. cit.*, p. 17.

⁵³⁸ Laera. *Op. cit.*, p. 21.

Si bien, obviamente, conocemos que *Martín Fierro* se sitúa en la generación anterior es interesante rescatar para el escritor José Hernández las palabras de Antonio Pagés Larraya, quien -en *Nace la novela argentina (1880-1900)* y apuntando a la generación del 80- escribe: "... lo que distingue a los grandes escritores de ayer es que los leemos con el mismo gusto que a los grandes escritores de hoy, podemos asegurar que los de 1880-1900 no integran los museos literarios. Despiertan un vibrante interés actual; son en esencia, nuestros contemporáneos. Con ellos nace la novela argentina"⁵³⁹. Un recuento muy somero de las principales páginas narrativas del siglo XIX arroja el siguiente esquema (ordenamos según la fecha de nacimiento del autor):

Esteban Echeverría (1805-1851)	<i>El matadero (primer cuento argentino)</i>	1838; difundido en 1871 por su discípulo Juan María Gutiérrez (1809-1878)
Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888)	<i>Facundo</i>	1845
Miguel Cané (padre) (1812-1863)	<i>Esther</i>	1851
	<i>Una noche de bodas y La familia Sconner</i>	1858
Vicente Fidel López (1815-1903)	<i>La novia del hereje (novela histórica)</i>	1854
	<i>La loca de la guardia (novela histórica)</i>	1890
José Mármol (1817-1871)	<i>Amalia (novela por entregas)</i>	1851
Juana Manso (1819-1875)	<i>Los misterios del Plata</i>	1851
	<i>La familia del comendador</i>	1854
Juana Manuela Gorriti (1819-1892)	<i>Sueños y realidades (cuentos)</i>	1865
	<i>Peregrinaciones de un alma triste (nouvelle)</i>	1876
Bartolomé Mitre (1821-1906)	<i>Soledad (nouvelle)</i>	1847
Lucio V. Mansilla (1831-1913)	<i>Una excursión a los indios ranqueles (relato con fuerte impronta autobiográfica)</i>	1870

⁵³⁹ Pagés Larraya, A. *Nace la novela argentina (1880-1900)*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1994.

Eduarda Mansilla de García (1834-1892)	<i>El médico de San Luis</i>	1860
	<i>Pablo o la vida en las pampas</i>	1868 (versión francesa) / 1870
Eugenio Cambaceres (1843-1888)	<i>Pot-pourri</i>	1882
	<i>Música sentimental</i>	1884
	<i>Sin rumbo</i>	1885
	<i>En la sangre</i>	1887
Eduardo Wilde (1844-1913)	<i>Prometeo & Cía</i>	1899
Lucio V. López (1848-1894)	<i>La gran aldea</i>	1884
Adolfo Saldías (1849-1914)	<i>Bianchetto, la patria del trabajo</i>	1896
Eduardo Gutiérrez (1851-1889)	<i>Juan Moreira</i>	1879
	<i>Hormiga Negra</i>	1881
Miguel Cané (1851-1905)	<i>Juvenilia</i>	1884
Eduardo L. Holmberg	<i>La bolsa de huesos</i>	1896
	<i>La casa endiablada</i>	1896
Antonio Argerich (1855-1940)	<i>¿Inocentes o culpables?</i>	1884
Francisco Sicardi (1856-1927)	<i>Libro extraño</i>	1894-1902
Fray Mocho (José S. Álvarez) (1858-1903)	<i>Memorias de un vigilante</i>	1897
Julián Martel (1867-1896)	<i>La bolsa</i> (publicado en forma de folletín)	1891
Roberto Payró (1867-1928)	<i>Antígona</i>	1885
	<i>El casamiento de Laucha</i>	1906
	<i>Pago Chico</i>	1908

Cuadro 24 - Autores y novelas del siglo XIX

¿Con cuál de estos textos podría vincularse el *Martín Fierro* de José Hernández?

5.8.1.1. El *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento

Con el fin de “hacer conocer en Chile la política de Rosas”, Domingo Faustino Sarmiento publica en el diario “El Progreso” de Santiago de Chile, a la manera de un folletín, durante tres meses, a partir del 2 de mayo de 1845, su obra *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina* (más conocido por el nombre con que lo llamaba su autor, simplemente *Facundo*).

Quien siempre ha relacionado *Facundo* y *Martín Fierro* ha sido Borges, a través comentarios sorprendentes. En una entrevista con Fernando Sorrentino dice el autor de *Ficciones*: “Yo creo que Sarmiento es el hombre más importante que ha producido este país. Creo que es un hombre de genio, y creo que, si hubiéramos resuelto que nuestra obra clásica fuera el *Facundo*, nuestra historia hubiera sido distinta. Creo que, razones literarias aparte, es una lástima que hayamos elegido el *Martín Fierro* como obra representativa. Porque ella no pudo haber ejercido una buena influencia para el país. Es un libro que es como una negación de la historia argentina”⁵⁴⁰. A lo largo de su vida, Borges ha sostenido -curiosamente- esta opinión en distintos Prólogos: “Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro* hubiéramos canonizado el *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor”; o: “Diré que si lo hubiéramos canonizado [al *Facundo*] como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y mejor”⁵⁴¹. Vemos que Jorge Luis Borges duda de la influencia espiritual que pudo causar la obra de Hernández, si bien nunca cesó de elogiarla como producto artístico⁵⁴². Cabría preguntarse, sin embargo, si los textos influyen sobre el pueblo o si el pueblo elige los libros que lo encarnan. Bien dice Pedro Luis Barcia: “La canonización del libro, responde a la consonancia profunda entre pueblo y obra literaria. El pueblo se mira en el espejo textual y se reconoce; en este caso, leemos en el texto de Hernández, la idiosincrasia argentina”⁵⁴³.

⁵⁴⁰ Sorrentino, F. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 1996, p. 215.

⁵⁴¹ Citado por Barcia, P. L., en: “El canon literario argentino, según Borges”. Mendoza (Argentina), *Revista de Literaturas Modernas*, N° 29, 1999. Ver: “El prólogo como instrumento canonizante”, p. 50 y siguientes.

⁵⁴² En las mismas conversaciones con Sorrentino, por ejemplo, se le pregunta: “Si usted tuviera que escribir una historia de la literatura argentina que, por exigencias editoriales, pudiera contener sólo cinco autores, ¿por cuáles se decidiría?”. Y Borges responde: “¡Caramba, qué pregunta difícil...! Bueno, a ver... En primer término, Sarmiento; luego, Ascasubi; luego, Hernández; luego, Lugones, y luego... Estamos ya bastante cerca de nuestra época, y voy a quedar mal con algún contemporáneo... Pero, digamos... Podría ser Almafuerte o podría ser Martínez Estrada, acaso”. Cfr.: Sorrentino, Fernando. *Op. cit.*, pp. 78 y 79.

⁵⁴³ Barcia, P. L. *Op. cit.*, p. 53.

Acerca del “potencial transformador” del texto se refiere Olga Fernández Latour de Botas, en su artículo “Los paréntesis de José Hernández”. La investigadora menciona las posturas de Jorge Luis Borges y Juan Alfonso Carrizo frente al *Martín Fierro*. Y escribe puntualmente: “El uno, Borges, temió que el horizonte literario del poema de Hernández limitara el futuro del escritor argentino. El otro, Carrizo, reaccionó contra la capacidad destructiva que pudiera ejercer el modelo poético ‘gauchesco’, elevado a la cima de la popularidad por el *Martín Fierro*, sobre los tesoros de la poesía tradicional de orígenes hispanomedievales que él mismo había recibido como herencia en su Catamarca natal y que habría de salvar -entre 1926 y 1942- en sus magnos Cancioneros populares de todo el nordeste argentino”⁵⁴⁴. Asimismo, Fernández Latour de Botas va a señalar en su artículo cómo la “interesante memoria sobre el camino trasandino”, que aparece junto a la primera parte del *Martín Fierro*, se hermana “en fundamentos y estilo con páginas periodísticas, oficiales y epistolares debidas a la pluma del ilustre sanjuanino”⁵⁴⁵.

Desde el punto de vista del tipo textual, el *Facundo* de Sarmiento es una obra de clasificación problemática, ya que mezcla en sus páginas la novela autobiográfica, la historia y el ensayo, entre otros tipos textuales, sin que por eso pierda en ningún momento su unidad orgánica, la cual responde a un montaje de distintos temas que crean una unidad de tipo superior. Dicho sea de paso, resulta curioso que tanto el *Facundo* como *Amalia* de José Mármol y el *Martín Fierro*, todos textos canónicos de nuestra literatura, presenten problemas en su clasificación tipológica⁵⁴⁶.

Seguramente, el tópico que más fuertemente relaciona *Facundo* con *Martín Fierro* sea el del gaucho, según ya expresamos poco más arriba. Como se sabe, *Facundo* fue escrito por Sarmiento en el exilio, en tiempos en los que el gaucho muchas veces era el principal apoyo de los caudillos que - como Facundo Quiroga, Estanislao López o Artigas- alcanzaron un fuerte poder.

⁵⁴⁴ Fernández Latour de Botas, O. “Los paréntesis de José Hernández”. Investigaciones y ensayos. N° 53. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, enero-diciembre 2003, p. 17.

⁵⁴⁵ Ver: Fernández Latour de Botas, O. “Los paréntesis de José Hernández”. Investigaciones y ensayos. N° 53. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, enero-diciembre 2003, p. 20.

⁵⁴⁶ Roberto González Echeverría sostiene que *Facundo* es “un ensayo, una biografía, una autobiografía, una novela, una epopeya, una memoria, una confesión, un panfleto político, una diatriba, un tratado científico y una guía”; en: *Civilización y barbarie*, EE.UU., Berkeley, University of California Press, 2003, p. 2; para el género de *Amalia*, ver Minellono, María. “Entre el folletín y la novela histórica. El problema del género en *Amalia*, de José Mármol”. En: *Diálogos, ecos y pasajes*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Literatura Comparada, 2003.

Los gauchos, en esos años, se constituyeron en los principales protagonistas de sus ejércitos -las montoneras- que habían desplazado del gobierno a los unitarios, derivando de ello un régimen unipersonal que concentraba todo el mando en la figura de Rosas. Sarmiento se propone rastrear las causas históricas, sociales y culturales -y hasta ambientales- que impiden a la Argentina transitar la senda del progreso. Es ahí donde entra en escena el gaucho y la pampa. En el *Facundo* aparecen descriptos distintos tipos de gaucho:

El **rastreador** es el que sabe seguir las huellas de los animales y de los hombres. Es un personaje grave. La conciencia del saber que posee -una ciencia casera y popular- le da cierta dignidad reservada.

El **baquiano** conoce palmo a palmo miles de leguas cuadradas de llanuras, bosques y montañas. Se orienta basándose en los signos de la naturaleza. Es un topógrafo. El mapa que los generales llevan; la suerte del ejército depende de él. Anuncia también la proximidad del enemigo. Conoce las distancias y los accidentes geográficos más pequeños.

El **gaucho malo** es un marginal. La justicia lo persigue. Es un hombre divorciado de la sociedad, proscrito por las leyes. Sin embargo, el gaucho malo raramente es un criminal.

El **cantor** anda de pago en pago, exaltando con su canto los héroes de la pampa. Su poesía es monótona, más narrativa que sentimental, y está llena de imágenes de la vida campestre.

El Capítulo III de *Facundo* se abre con una cita de Francis Bond Head, en la que el viajero inglés construye una imagen ideal del gaucho, destacando ‘su lujo de la libertad’ y sus sentimientos de nobleza y bondad⁵⁴⁷; líneas más abajo, Sarmiento asentará su propia versión del gaucho que, valiente, ignorante, libre y desocupado hasta 1810, “se asoció en montonera enemiga de las ciudades después de la Revolución para tener a partir de entonces, reservados sólo dos destinos posibles: malhechor o caudillo. Este último fue el que eligió Rosas, el ‘despótico’ estanciero que en esa condición clavó ‘en la culta Buenos Aires el cuchillo del gaucho’, destruyendo de este modo ‘la obra de siglos, la civilización, las leyes y la libertad’”⁵⁴⁸.

⁵⁴⁷ El epígrafe dice literalmente (Sarmiento cita al inglés Francis B. Head, en francés): “Le Gaucho vit de privations, mais son luxe est la liberté. Fier d’une indépendance sans bornes, ses sentiments, sauvages comme sa vie, sont pourtant nobles et bons. Head”.

⁵⁴⁸ Prieto, M. *Breve historia de la literatura argentina*. Bs. As., Aguilar-Taurus-Alfaguara, 2006, p. 118.

Por su parte en el *Martín Fierro*, Hernández exalta al gaucho como símbolo de la tradición nacional argentina.

El gaucho hernandiano tiene valor y lealtad. Con un lenguaje verdaderamente vigoroso, el gaucho Martín Fierro canta sentidamente su lucha por la libertad, y se rebela contra las adversidades y la injusticia. En *El gaucho Martín Fierro* conocemos la felicidad inicial de su vida familiar en la pampa, hasta que es reclutado en el ejército; sabemos de su sufrimiento en la frontera, su rebelión y su consiguiente desertión. (Al regresar a su querencia descubrirá que su rancho ha sido destruido y su familia se ha marchado). La desesperación lo empuja a convertirse en un hombre fuera de la ley.

En *La vuelta de Martín Fierro*, se reúne por fin con sus hijos y vuelve al seno de la sociedad.

Hernández presenta un gaucho distinto del que emerge en las páginas de Sarmiento. En *Facundo*, el gaucho está sobre todo caracterizado; en *Martín Fierro* es un ser vivo, lleno de humanidad y desasosiego frente a su destino⁵⁴⁹.

5.8.1.2. Los folletines de Eduardo Gutiérrez y el *Martín Fierro*

Cabe señalar, antes que nada, que son varios los textos literarios en donde aparece el gaucho, antes que en el *Martín Fierro*. Después de Concolorcorvo con su *Lazarillo* (1773) y los capítulos, ya clásicos, de Sarmiento en su *Facundo* (1845) habría que mencionar, entre otras, las páginas de *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla⁵⁵⁰.

⁵⁴⁹ Cabe señalarse aquí que en *Prehistoria de Martín Fierro* Olga Fernández Latour de Botas vincula textualmente el *Martín Fierro* con el *Facundo*. Ver: Fernández Latour de Botas, O. *Prehistoria de Martín Fierro*. Bs. As., Platero, 1977. Consúltese, sobre todo, el apartado 3.4.; p. 59 y siguientes.

⁵⁵⁰ Además de estos notorios “antecedentes”, Ángel Battistessa, en su artículo “José Hernández”, menciona varios textos, no siempre literarios (del siglo XIX y del XX), que tratan sobre el gaucho. Entre ellos aparecen *Costumbres del indio y gaucho* de Ventura Lynch e *Indios y gauchos en la literatura argentina* de Augusto Raúl Cortazar. También, en párrafo aparte, Battistessa se detiene en las obras de W. H. Hudson: *The purple Land* (1885); *El ombú* (1902) y *Far away and long ago* (1918). Cfr.: Battistessa, A. “José Hernández”. En: *Historia de la literatura argentina*. Dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Tomo III. Bs. As., Ediciones Peuser, 1959. p. 129. Cabe aclarar que Ángel Battistessa no considera a Hudson autor perteneciente a la literatura argentina, pues -como se sabe- el célebre naturalista escribió sus obras en inglés. Véase: Campo, Estanislao del. *Fausto*. Estudio preliminar por A. J. Battistessa, Academia Argentina de letras, 1989; p. 26.

Se podrían agregar, además, los escritos de viajeros, como por ejemplo el capitán F. B. Head (el mismo de quien tomó Sarmiento un par de textos a modo de epígrafes), Samuel Haigh, W. Robertson o W. McCann, entre otros.

El investigador Martín Prieto señala las relaciones entre las novelas de Gutiérrez y el *Martín Fierro*: “Tanto *Juan Moreira* como *Hormiga Negra*, una de 1879 y la otra de 1881, publicadas ambas primero como folletín en *La Patria Argentina* e inmediatamente como libro, tienen una importancia más cultural que literaria en sentido estricto. Hacia el pasado, Gutiérrez traza un vínculo inmediato con *Martín Fierro*, el poema que clausura la poesía gauchesca. Sobre este cierre, el autor construye el personaje de Moreira, un gaucho malo más parecido al Martín Fierro del poema de 1872 que al de *La vuelta* de 1879 y que, como aquél, “tiene que vivir huyendo como un bandido: tiene que robar para llenar las necesidades de la vida; empieza por matar por defender su cabeza y concluye por matar por costumbre y por placer”. Moreira es menos reflexivo que Fierro, más seductor y sanguinario, y está construido con una prosa efectista y truculenta, que descrea de la elisión y de la sugerencia, que eran características destacadas de la gauchesca”⁵⁵¹.

Respecto de Eduardo Gutiérrez y sus escritos, cabe agregar que ya Ricardo Rojas había señalado la “pobreza del color, la vulgaridad del movimiento y la trivialidad del lenguaje”. Asimismo Borges calificará más tarde a *Hormiga Negra* “como una ‘obra ingrata’ escrita con una prosa ‘de incompatible trivialidad’ de la que el autor de *Ficciones* destaca la ‘realidad’ de su personaje principal, Guillermo Hoyo, y el valor de verdad que éste transmite y convierte a la obra de Gutiérrez en algo parecido ‘a la vida’”⁵⁵².

Si se compara la violencia en el *Martín Fierro* con la expuesta en las novelas de Eduardo Gutiérrez, podrá distinguirse una clara diferencia: Gutiérrez describe la violencia en forma desnuda, son meros actos físicos; en el *Martín Fierro*, la violencia se vive con sino trágico, hay conflicto; es un acto existencial.

⁵⁵¹ Prieto, M. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Aguilar-Taurus-Alfaguara, 2006, pp. 140 y 141.

⁵⁵² Tomado de Prieto, M. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Aguilar-Taurus-Alfaguara, 2006, p. 140.

5.8.1.3. Ecos de *Pablo o la vida en las pampas*, novela de Eduarda Mansilla, en el *Martín Fierro* de José Hernández

Así como hemos vinculado ciertos aspectos de los escritos de Eduardo Gutiérrez con el *Martín Fierro* y comparamos el gaucho que aparece en *Facundo* de Sarmiento con el que vive en la obra de Hernández, nos detendremos en este apartado en una novela de Eduarda Mansilla la cual -pensamos- podría señalarse como un claro antecedente del *Martín Fierro*. Hasta ahora -que sepamos- no se han estudiado con cierto detenimiento las relaciones entre *Pablo o la vida en las pampas* de Eduarda mansilla y el *Martín Fierro* de Hernández.

A Eduarda Damasia Mansilla Ortiz de Rozas de García (1834-1892) se la considerada una de las primeras novelistas de la Argentina, por su obra *El médico de San Luis*, editada en Buenos Aires en 1860, bajo el seudónimo Daniel.

Eduarda es hermana de Lucio V. Mansilla, el famosísimo autor de *Una excursión a los indios ranqueles*. Es interesante que haya sido él quien le tradujo *Pablo o la vida en las pampas*⁵⁵³, novela de Eduarda que apareció por entregas en el diario *L'Artiste*, en París, en 1868, en francés (*Pablo ou la vie dans les Pampas*; repárese que *Pampas* aquí -en su versión francesa- aparece en mayúscula). Por su parte, la primera edición argentina salió a la luz en el diario *La Tribuna*, en 1870, en 20 entregas. Se ha dicho que la traducción que realiza Lucio es sumamente fiel, “mucho más de lo que se advierte en la mayoría de las traducciones del siglo XIX”, ya que, entre otras cosas, “Lucio y Eduarda hablan el mismo idioma, ‘hablan’ el mismo francés y tienen un entendimiento de hermanos”⁵⁵⁴.

A pesar de no tener un conocimiento directo de la vida en las pampas, Eduarda trazó un paisaje histórico costumbrista de gran valía. Y, como expresa Noemí Vergara de Bietti⁵⁵⁵: “Pese a su atavío francés y al lugar distante donde fue concebida, *Pablo o la vida en las pampas*, novela de asunto histórico y ambiente gauchesco, es apasionadamente argentina”. Y es ese entorno gauchesco, justamente, el que acerca la novela de Eduarda al *Martín Fierro* de Hernández.

⁵⁵³ Mansilla de García, E. *Pablo o la vida en las pampas*. Traducción de Lucio V. Mansilla. Estudio preliminar y edición crítica de María Gabriela Mizraje. Buenos Aires, Colihue: Biblioteca Nacional, Colección *Los Raros*, 2007.

⁵⁵⁴ Mizraje, M. G. Estudio preliminar y edición crítica. En: Mansilla de García, Eduarda. *Pablo o la vida en las pampas*. Buenos Aires, Colihue: Biblioteca Nacional, Colección *Los Raros*, 2007, p. 61.

⁵⁵⁵ Vergara de Bietti, Noemí. *Mujeres de Francia*. Bs. As. Hachette, 1964.

Pablo o la vida en las pampas narra el amor desventurado entre Pablo Guevara y Dolores Correa. Él es -cuando se abre la novela- un joven de dieciocho años, muy pobre, que recorre la pampa en una carreta vendiendo sandías. Así conoció a Dolores. Los dos están enamorados...

Pero, a poco de comenzar la narración, el joven Pablo es enrolado a una partida del Gobierno, a pesar de poseer una papeleta otorgada, ocho días antes, por el comandante Vidal; papeleta que lo exoneraba del servicio militar... Pablo no puede negarse a seguir la partida, ya que “cuando el Gobierno quiere, cuando es necesario, el pobre gaucho está sujeto a la leva de esa autoridad que le hace prisionero en nombre de la ley”⁵⁵⁶.

En su marcha, el grupo armado se detiene una noche en la estancia la Blanqueada, cuyo propietario es Juan Correa, quien habita allí con su hija Dolores y Rosa, la fiel negra que ha criado a la joven y ahora oficia de ama de llaves. Es así como, aprovechando las sombras, Pablo encuentra la ocasión de vivir un encuentro con su amada. Al día siguiente, los amantes se separan, desgarradamente.

Poco tiempo después, Pablo -que aborrece tanto a unitarios como a federales- decide hacerse desertor, pero es prontamente apresado y condenado a un mes de prisión. El castigo, sin embargo, no debilitará su determinación de huir...

Páginas más adelante, surge la figura de Anacleto (el Gaucho Malo), quien, al salir de una pulpería, tropieza con Pablo -que tiene fracturado un brazo- y lo protege y lo esconde.

Al tiempo, los indios saquean la Blanqueada. La espantosa escena, en la cual la negra Rosa, en defensa de Dolores, corta con un hacha los brazos al cacique, no impide que éste aprese con los dientes la trenza de la joven para llevarla a la rastra, mientras dos indios lo sacan de la casa en andas. Esta acción desespera a Rosa, quien, en un trágico arrebato, decide matar a su dueña para evitarle la crueldad del rapto.

Más tarde, Pablo y Anacleto arriban a la Blanqueada y descubren que Dolores está muerta; su cadáver yace sobre una mesa, bajo la luz de unos cirios.

Sabremos luego que Pablo fue apresado y que lo han fusilado como consecuencia de su desertión.

⁵⁵⁶ Mansilla de García, Eduarda. *Pablo o la vida en las pampas*. Traducción de Lucio V. Mansilla. Estudio preliminar y edición crítica de María Gabriela Mizraje. Buenos Aires, Colihue: Biblioteca Nacional, Colección *Los Raros*, 2007, p. 107.

Micaela, la madre de Pablo -que había viajado en una carreta tropera a la capital para pedir la liberación de su hijo- al conocer el destino fatal del joven, pierde la razón.

Así concluye esta obra, de la que Víctor Hugo ha escrito -en una carta enviada a la autora: “Hay en su novela un drama y un paisaje. El paisaje es grandioso, el drama es conmovedor”⁵⁵⁷.

La novela -con evidente intención didáctica- entrelaza, aquí y allá, a lo largo de la narración, pasajes que pretenden explicar o acercar nuestra cultura al lector europeo.

Damos algunos ejemplos:

- “El francés sabe que en un momento dado pertenece a su país, desde que tiene uso de razón comprende que de un modo u otro se debe a su patria. Entre nosotros no hay nada semejante”⁵⁵⁸.
- “Sería largo y aun difícil explicarle al lector europeo ciertos matices de nuestras costumbres campestres; básteles pues saber, para la mejor inteligencia de este relato, que en el momento en que había caído el partido a que pertenecía el Federal, sus adversarios, los unitarios, de los que formaba parte la partida, creían hacer acto de patriotismo y aun de justicia usando y abusando de su bienes...”⁵⁵⁹.
- Y también: “El primer sentimiento de un individuo en nuestro país, cuando tiene idea de que la autoridad busca un culpable es ocultarle. Pensad cuán lejos está de constituirse en autoridad *motu-propio*. (...) Yo sé que un francés, que un europeo, comprenderá estas cosas difícilmente; pero que se imagine ese puñado de hombres diseminados, perdidos en una extensión tan vasta de tierra, y cuántas ventajas tiene el que se oculta en aquella inmensidad, contra los que le buscan”⁵⁶⁰.
- Otro caso: “Ni en lengua francesa, ni en ninguna otra, que yo conozca al menos, la palabra *querencia* tiene un exacto sinónimo. Literalmente traducida, *querencia* quiere decir el *lugar querido*, es decir, el hogar, el *home* de los ingleses...”⁵⁶¹.

⁵⁵⁷ Citado por Mizraje, M. G. Estudio preliminar y edición crítica. En: Mansilla de García, Eduarda. *Pablo o la vida en las pampas*. Bs. As., Colihue: Biblioteca Nacional, Colección *Los Raros*, 2007, p. 31.

⁵⁵⁸ Mansilla de García, E. Bs. As., Colihue: Biblioteca Nacional, Colección *Los Raros*, 2007; p. 107.

⁵⁵⁹ Mansilla de García, Eduarda. *Ibid.*, p. 113.

⁵⁶⁰ Mansilla de García, Eduarda. *Ibid.*, p. 279.

⁵⁶¹ Mansilla de García, Eduarda. *Ibid.*, p. 100.

- O: “El fogón del gaucho es el foyer del campesino francés...”⁵⁶².

Así, a lo largo de toda la novela se advierte el esfuerzo por orientar al público francés en cuestiones locales. El texto se detiene largamente en describir sobre todo la pampa y el gaucho. Se menciona nuestra flora (“el pasto corto y duro”, las pitas, los cardos colosales, etc.), nuestra fauna (vizcacha, peludo, avestruz, chajá, *teru-teru*, etc.), los oficios y costumbres (“desarrollar un lazo, enlazar una vaquillona y derribarla de una cuchillada en la yugular, no es más que un juego de niños para todo gaucho que se respete”⁵⁶³). Varios frases o párrafos hablan sobre la formas de ser del gaucho (“un gaucho no se apura jamás”; “el habitante de las pampas tiene un horror invencible a las ciudades”. O: “La sobriedad del gaucho es una cosa inaudita”, etc.).

En su estudio preliminar a *Pablo o la vida en las pampas*, escribe María Gabriela Mizraje: “Eduarda traduce las pampas para los extranjeros [...]. Eduarda no traduce París a los argentinos, como sí hará con Estados Unidos, traduce su adentro (la Argentina) a un afuera (Francia, que es sólo un interior adoptivo, adjetivo y no sustancial)”⁵⁶⁴.

Cabe señalarse, además, que en original francés Eduarda realizó diferentes notas para aclarar términos o expresiones muy nuestros.

Vemos así que la diferencia fundamental entre el *Martín Fierro* de José Hernández y *Pablo* de Mansilla es que Hernández canta para quien conoce la pampa, porque es parte de ella; Eduarda Mansilla, en cambio, narra para quien vive afuera, para el extranjero.

Sin embargo, mientras se despliega la narración de *Pablo*, van apareciendo diferentes temas que luego encontraremos en *El gaucho Martín Fierro* de Hernández. Recuérdese que *Pablo o la vida en las pampas* apareció en *La Tribuna*, en 1870. Por tanto, es muy probable que José Hernández haya tenido la oportunidad de leer el folletín de Eduarda Mansilla antes de que *El gaucho...* viera la luz.

Muchos tópicos desarrollados en *Pablo* toman carácter relevante en el *Martín Fierro*. Rescatamos algunos:

- **La leva:** Ya en el primer capítulo de *Pablo*, cuyo título es “La papeleta”, aparece el tema de la leva: la autoridad lo “hace prisionero” a Pablo, obligándolo a

⁵⁶² Mansilla de García, Eduarda. *Ibid.*, p. 110.

⁵⁶³ Mansilla de García, Eduarda. *Ibid.*, p. 115.

⁵⁶⁴ Mizraje. *Op. cit.*, p. 55.

alejarse de su gran amor: Dolores. Sabemos que algo similar le ocurrió a Martín Fierro, quien debe dejar su querencia: "Cantando estaba una vez / En una gran diversión, / Y aprovechó la ocasión / Como quiso el Juez de Paz- / Se presentó, y ay no más / Hizo una arriada en montón.

"Juyeron los más matreros / Y lograron escapar- /Yo no quise disparar- / Soy manso- y no había porqué- / Muy tranquilo me quedé / Y así me dejé agarrar (I, vs. 307 - 318)⁵⁶⁵.

Entre otras cosas, Eduarda Mansilla escribe acerca del gaucho: "Es menester que vaya a pelear en favor de una libertad que cesa para él desde el momento en que se trata de defenderla...

"De ahí su idea fija de que la gente del pueblo tiene dos leyes -una para ellos, otra para la campaña"⁵⁶⁶.

Frase que recuerda algunos versos de Hernández: "El nada gana en la paz / Y es el primero en la guerra- / No le perdonan si yerra, / Que no saben perdonar- / Porque el gaucho en esta tierra / Solo sirve pa votar" (I, vs. 1367-1372).

María Gabriela Mizraje señala: "[...] sus gauchos y sus indios [se refiere a los de Eduarda Mansilla] no se parecen a los de Echeverría, llegan primero que los de Hernández y acaso presienten los de su hermano Lucio"⁵⁶⁷.

Y más adelante:

"El único gaucho literario precedente que en verdad tiene Eduarda como indicador es el *Facundo* -claro que existían, entre otras, las páginas de Luis Pérez que muy probablemente la joven leyó-. Pero la tipología, la atmósfera y la ideología que presionan son las del sanjuanino. Entre el verdadero intento de explicar el gaucho -realizado por Sarmiento- y el tío Rozas, verdadero arquetipo de botas y rebenque (que hasta llega a hacer lo imposible por reproducir, en el espacio de su *farm* en Inglaterra su estancia pampeana), Eduarda trama su Pablo desertor"⁵⁶⁸.

Es de notar que en los dos textos (el de Eduarda Mansilla y el de José Hernández) la trama se inicia con la aparición de una partida que obliga a los protagonistas a abandonar aquello que más amaban. Y, en los dos casos, cuando el personaje retorna al sitio del cual lo desterraron encuentra sólo caos.

⁵⁶⁵ En este trabajo, utilizamos para hacer las transcripciones el texto de Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires, Estrada, 1961, 4ª edición. Edición crítica de Carlos Alberto Leumann. p. 170.

⁵⁶⁶ Mansilla de García, Eduarda. *Pablo o la vida en las pampas*. *Op. cit.*, p. 107.

⁵⁶⁷ Mizraje, M. G. "E. M. G. y la representación cultural". En: Mansilla de García, Eduarda. *Pablo o la vida en las pampas*. Buenos Aires, Colihue, 2007, p. 40.

⁵⁶⁸ Mizraje. *Op. cit.*, p. 53.

- **Los indios:** respecto de los indios son bien conocidos los cantos que de *La Vuelta* (IV, V, VI) en que Hernández describe las costumbres de los salvajes⁵⁶⁹. Eduarda, por su lado, dedica varias páginas del capítulo XIV de su obra, “Los indios”, a caracterizarlos. Y, entre otras cosas, se dice que los indios están “casi siempre al corriente de lo que pasa entre los cristianos, como ellos les llaman, por los numerosos desertores que van a refugiarse continuamente en sus tolderías...”, como sabemos que ha hecho Fierro y su amigo Cruz.

Señala María Gabriela Mizraje:

“[...] Si la generación del 80 es la prolongación necesaria de la generación del 37, Eduarda, entre unos y otros, así como entre unitarios y federales, se sitúa para la elaboración de *les indiens* precisamente entre Echeverría y Lucio V. Mansilla, unos indios más ‘poéticos’ que los otros pero ambos grupos igualmente enfáticos. Eduarda los demoniza menos que Echeverría y los domestica menos que Lucio. Sus indios, como poco más tarde los de José Hernández, existen porque existe el gaucho. Y por ello aparecen (y son mirados); sus indios constituyen -sobre el escenario real- una función narrativa”⁵⁷⁰.

- **La pulpería:** en los dos textos se da cuenta de algunas características del oficio de pulpero. Eduarda Mansilla saca conclusiones del oficio desde la óptica del dueño de la pulpería, resaltando las escasas ventajas de semejante trabajo⁵⁷¹; por su parte, Hernández hace notar cómo el pulpero siempre se aprovecha del gaucho⁵⁷².
- **El payador:** en el capítulo II de *Pablo*, Eduarda Mansilla escribe que el joven cantó unas improvisadas coplas, junto a un fogón. El protagonista es un payador, como Martín Fierro. Y no uno cualquiera. En la novela de Eduarda Mansilla, el comandante al escuchar a Pablo cantar le dice afectuosamente: “[...] Tú eres un verdadero payador, a fe mía. Harás carrera pronto, te lo aseguro”. Y había escrito poco antes Mansilla: “El gaucho ama apasionadamente la música, gustándole singularmente los versos, sobre todo las improvisaciones. Entre ellos el payador es siempre considerado como un ser superior con derecho a todas las consideraciones”⁵⁷³.

María Rosa Lojo ha dicho: “Si siempre se consideró a *Una excursión a los indios ranqueles* -1870-, de Lucio Victorio Mansilla, como el texto precursor del *Martín*

⁵⁶⁹ Recordemos, por otra parte, que en el año 1879 se realiza la Campaña al Desierto; y, “si bien Hernández no escribió la segunda parte movido por este episodio, su publicación se realiza en un contexto casi ideal”. Jitrik, N. “José Hernández. *La vuelta de Martín Fierro*”. En: Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

⁵⁷⁰ Mizraje. *Op. cit.*, p. 58.

⁵⁷¹ Cfr.: Mansilla de García, E. *Pablo o la vida en las pampas. Op. cit.*, p. 201.

⁵⁷² Cfr.: Hernández, J. *Martín Fierro. Op. cit.* Canto IV (1ª parte).

⁵⁷³ Mansilla de García, E. *Pablo o la vida en las pampas. Op. cit.*, p. 118.

Fierro -1872- por la fuerte apuesta a favor de los ‘hijos de la tierra’, por la inclusión de episodios que prefiguran las desdichas de Fierro (los gauchos perseguidos que se asilan entre los indios y con los que dialoga el narrador), bien puede decirse que Eduarda se adelanta a su hermano en el género”⁵⁷⁴.

Efectivamente, Lucio V. Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles* (que fue publicada a modo de cartas en *La Tribuna* -el mismo lugar en donde vio la luz *Pablo* entre el 20 de mayo y el 7 de septiembre de 1870) escribe sobre los comportamientos de los ranqueles y las costumbres que imperaban en las tolderías por aquella época⁵⁷⁵. También, en *Una excursión...*, Lucio V. Mansilla habla de dos tipos diferentes de gaucho: el paisano gaucho que tiene hogar, paradero fijo, hábitos de trabajo y respeto por la autoridad y el gaucho neto que es el criollo errante, que hoy está aquí y mañana allá, jugador, pendenciero y enemigo de toda disciplina.

Sin embargo, nosotros consideramos -siguiendo, entre otros, a Borges⁵⁷⁶- que el texto verdaderamente precursor del *Martín Fierro* no es *Una excursión...* sino *Los tres gauchos orientales* de Antonio Lussich. Y, al mismo tiempo, resaltamos que la obra de Hernández hace eco a muchos temas de *Pablo o la vida en las pampas*, el texto de Eduarda Mansilla.

Retornando a las palabras de Alejandra Laera -respecto de que entre 1847 a 1881 se despliega un tiempo vacío en la novela argentina-, creemos que justamente sucede lo contrario. En ese lapso emerge una de las grandes obras con función narrativa: el *Martín Fierro*; obra que escapa -quizás- a la estructura convencional de la novela por su forma en verso, pero que no deja por ello de ser tal.

Como se sabe, existen dentro de la literatura universal novelas en verso: damos como ejemplo la novela de Alejandro Pushkin (1799-1837), *Eugenio Onegin* -texto

⁵⁷⁴ Ver: http://es.wikipedia.org/wiki/Eduarda_Mansilla. Última consulta: 21 de marzo de 2013.

⁵⁷⁵ Dice Battistessa: “Mejor observador que Sarmiento, no por ello el autor de *Una excursión a los indios ranqueles* dejó de ser un romántico”. Cfr.: Battistessa, A. “José Hernández”. En: *Historia de la literatura argentina*. Dirigida por Rafael Alberto Arrieta. T. III. Bs. As., Ediciones Peuser, 1959, p. 135.

⁵⁷⁶ “Lussich prefigura a Hernández”, escribe Jorge Luis Borges en *El ‘Martín Fierro’*. Bs. As., Columba, 1971, p. 19.

Entre otros, también Battistessa sostiene que Hernández quiso emular *Los tres gauchos orientales*. Cfr.: Battistessa, A. “José Hernández”. En: *Historia de la literatura argentina*. Dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Tomo III. Bs. As., Ediciones Peuser, 1959. p. 258.

clásico de la literatura rusa, escrito en verso, y publicado en forma de serie entre 1823 y 1831⁵⁷⁷. Cabe señalar que Pushkin ha escrito también cuentos en verso.

Así como hay novelas dialogadas -de Benito Pérez Galdós, por citar un ejemplo- que jamás se considerarían obras de teatro, pensamos que existen novelas en verso que no necesariamente deben incluirse dentro del género lírico: un caso es nuestro *Martín Fierro*.

A continuación, realizaremos un análisis de las propuestas de los críticos respecto del género discursivo de la obra de Hernández.

⁵⁷⁷ La primera edición completa es de 1833; actualmente, la versión que se ofrece es una publicada en 1837. Cabe agregar, también, que el extenso poema *The Ring and the Book* de Robert Browning es considerado por algunos investigadores como una novela en verso.

Capítulo VI

Análisis de las propuestas de los críticos, respecto del género del *Martín Fierro*, a la luz de la teoría literaria

“El problema del encasillamiento del *Martín Fierro* es más grave de lo que parece y no está resuelto”.
Arturo Berenguer Carisomo

6. Introducción

En principio, cabe señalar que, a lo largo de nuestro rastreo, hemos advertido que los críticos muchas veces dicen “género” cuando en realidad están pensando en la trama (o secuencia) de la obra. O, simplemente, no queda claro sobre cuál de estos dos aspectos se están refiriendo.

A continuación, procederemos a examinar las diferentes afirmaciones de los investigadores respecto del género discursivo del *Martín Fierro*, a fin de cotejarlas con:

- ✓ lo que afirma la teoría literaria y, a su vez,
- ✓ lo que responden, en ciertos casos, otros críticos -a lo largo de la historia- frente a lo planteado por sus colegas.

6.1. Especies que se vinculan con el folklore lírico-narrativo.

Encontramos que los críticos fundamentalmente hacen referencia a dos especies:

6.1.1. Payada

Hemos visto que son varios los autores que hablan del *Martín Fierro* como payada (Rojas, Oyuela, Castellani, Battistessa, Borges, Cortazar). Queremos pensar que en realidad se refieren a que la obra finge, a lo largo de casi todo su despliegue, que es una payada. Así, Rojas dice refiriéndose al cantor (¿Hernández’): “... el payador fingido ha resumido la obra de casi todos los payadores”⁵⁷⁸.

Oyuela considera que el *Martín Fierro* es una payada artificiosa, pues es demasiado extensa... En la realidad cotidiana, señala, jamás se daría una payada de ese tipo.

Es evidente que Oyuela entendía que el *Martín Fierro* era una imitación letrada de la payada tradicional.

⁵⁷⁸ Recordemos, a su vez, que Miguel de Unamuno -si bien indirectamente- vinculó los versos la obra de Hernández con los romances populares.

Castellani en forma contundente afirma refiriéndose al *Martín Fierro*: “payada, es verdad, no epopeya”, sin dejar en claro si la considera fingida o no; del mismo modo Battistessa, cuando señala: “en *Martín Fierro* todo o casi todo es ‘relación’ y ‘payada’...”.

Borges es más claro en cuanto a que la payada -en el interior de la obra de Hernández- es una convención. Debemos simplemente aceptar “la ficción de una extensa payada autobiográfica -escribe-, llena de quejas y de bravatas del todo ajenas a la medida tradicional de los payadores”.

Cortazar, por su parte, afirma que podría admitirse que la obra es una “monumental payada”; etc.

También, Ismael Moya, retomando los planteos de Rojas, en *El arte de los payadores*, a su capítulo dedicado a Hernández lo titulará “Hernández, el payador de la organización nacional” y en él sostendrá: “Nuestro Ricardo Rojas llamó a José Hernández el último payador, y a su *Martín Fierro* -payada por excelencia-, lo consideró una protesta a la vez que una elegía. Clarísimas verdades. Con Hernández se clausura magistralmente el ciclo de los payadores de la patria vieja...”. Algunas páginas más adelante subrayará: “Payada prócer de nuestra poesía popular es *Martín Fierro*”. Y luego hacia el final del capítulo: “Ricardo Rojas ha dicho que *Martín Fierro* es una payada autobiográfica. Esto es, en verdad. La obra tiene todos sus caracteres”. Y a continuación Moya pasa a enumerar características propias de las payadas en general que se cumplen en la obra; entre ellas, que el payador se dirige a un auditorio, se acompaña con una guitarra y que su “relación está en el verso de los payadores”⁵⁷⁹.

No estamos plenamente de acuerdo con estas aseveraciones, ya que la payada es una especie propia de la oralidad, no de la escritura. La payada es una expresión propia del payador, no del escritor. En una payada, el gaucho acompañado por su guitarra realiza una improvisación; es repentista. Una verdadera payada jamás se daría en forma escrita. Si tomamos en consideración estas características esenciales podemos deducir fácilmente que de ninguna manera la obra de Hernández se puede inscribir dentro de esta clasificación, ya que el *Martín Fierro* no asume la característica fundamental del

⁵⁷⁹ Moya, Ismael. *El arte de los payadores*. Bs. As., P. Berruti, 1959; ver el capítulo dedicado a Hernández.

arte del payador: la improvisación, y que el canal del texto no es fónico sino escrito, en soporte papel⁵⁸⁰.

Los críticos hablan asimismo de payada autobiográfica en cuanto a que Fierro nos cuenta su vida. En esto también coinciden varios investigadores. Ciertamente es que Fierro, Cruz, el Hijo Mayor, el Hijo Segundo y Picardía nos relatan diferentes vicisitudes de sus vidas, en este sentido, podríamos decir que los diferentes personajes, al realizar la payada fingida, se detienen especialmente en contar episodios de su azarosa existencia.

Si bien en todo el texto verdaderamente se advierte una forma de enunciación marcada por la oralidad, ¿es correcto hablar de payada, así sea fingida? (Nos referimos al texto en general, no al tramo final de *La vuelta...* en donde hay una ‘puesta en escena’ de una payada de contrapunto)⁵⁸¹.

Dice Federico de Onís, descalificando el uso del término ‘payada’, en relación a *Martín Fierro*: “Hernández no era un poeta popular, o sea un genuino payador”. Y más adelante: Cuando se habla de poesía gauchesca se hace referencia a dos cosas que hay que separar muy claramente, aunque tengan grandes relaciones entre sí: una, la poesía de los payadores o cantores populares, que no escribían sino que cantaban o recitaban sus propias obras o las ajenas; otra, la de los poetas cultos, de la ciudad, que escribieron sus obras en lenguaje gauchesco. Esta última poesía ‘artística’, a la que han contribuido diversos autores más o menos cultos, es la única que en rigor se conserva y se conoce”⁵⁸².

Veamos la propuesta de Fernández Latour.

⁵⁸⁰ Escribe Rivera, distanciando el verdadero payador del escritor urbano: “A diferencia de los payadores, cuyas armas son puramente orales y mnemotécnicas, los autores gauchescos escriben para el cajista, y tienen tras de sí los aportes de su formación letrada, que les ha permitido el acceso a modelos artísticos (Gutiérrez señala el conocimiento de las “canciones pastoriles de los españoles europeos”), a preceptivas, cancioneros, vocabularios, etc. En tanto que el cantor “folk” o el payador se inclinan a crear, o conservar, temas “humanistas” prestigiosos, el autor letrado prefiere los temas “rústicos”, apoyándose en el conocimiento, real o libresco, del área “folk””. Rivera, Jorge B. *La primitiva literatura gauchesca*. Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968; p. 34.

⁵⁸¹ Nos ha llamado la atención, tiempo atrás, la confesión de algunos payadores de Dolores quienes nos han hecho saber que existen “payadas libretadas” o “anotadas”. Se llaman así, en el círculo de los payadores, a las payadas escritas con antelación (a una grabación, por ejemplo); el payador, lejos del calor del público, sabe que se va a registrar algo para siempre y prepara con anticipación el “libreto” que luego va a grabar.

⁵⁸² *Op. cit.* p. 125.

6.1.2. Argumento noticiero

Como ya hemos señalado, Olga Fernández Latour de Botas presentó el *argumento noticiero* como antecedente genérico de la obra⁵⁸³. Esta ha sido una de las propuestas más convincentes que se hayan realizado, entre otras cosas porque -a diferencia de muchos otros críticos- la tesis está acompañada por amplia justificación. En este sentido, podemos afirmar que no existe un estudio de fuente más profundo e indiscutible que el que presenta Fernández Latour de Botas en lo que a antecedentes del *Martín Fierro* se refiere. Consideramos que, más allá de las otras especies que se puedan dirimir como posibles géneros discursivos para el *Martín Fierro*, está claro que la obra de José Hernández se ha visto influenciada por esta especie de la oralidad.

Cabe señalar que Augusto Raúl Cortazar en varios ensayos⁵⁸⁴ apoya la tesis de Fernández Latour; y, más acá en el tiempo, Raúl Dorra también hace una positiva y especial referencia al hallazgo de esta investigadora⁵⁸⁵.

Pero, ¿es el *Martín Fierro* un *argumento*? Partiendo de la base que los *argumentos criollos* son piezas anónimas provenientes de la tradición oral, que se “exteriorizan por medio del canto” -según afirma Olga Fernández Latour-, como sucede con toda poesía popular, cabría pensar que en realidad el *Martín Fierro* es un argumento ‘ficticio’, sobre todo en los momentos en que -y esto es muy importante para nosotros- los personajes elevan su canto (fingido)... Consideramos que habría un narrador omnisciente que en determinado momento da lugar a que canten los diferentes personajes imitando los *argumentos criollos*.

Por otra parte, es notorio que, como se ha visto, en su obra Hernández habla de *argumento* exclusivamente en la primera parte. ¿Es posible que, en la segunda, la intención de imitar el *argumento* estuviera más desdibujada? De hecho, hay pasajes (como el recuerdo de sus años en la penitenciaría, del Hijo Mayor (Canto XII), y la payada entre el Moreno y Fierro, al final) que se alejan de las características del *argumento*.

⁵⁸³ Dimos en su momento la amplia referencia bibliográfica correspondiente.

⁵⁸⁴ Al realizar el rastreo de los diferentes críticos que se han referido al género del *Martín Fierro*, cuando nos detuvimos en Augusto Raúl Cortazar mencionamos los trabajos en los cuales patrocina la tesis de Fernández Latour.

⁵⁸⁵ En: Dorra, R. “El libro y el rancho. Lecturas del *Martín Fierro*”. En: Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. Vol. 2. Director del volumen: Julio Schwartzman. Bs. As., Emecé, 2003.

Asimismo, en las últimas sextinas de la obra, al sentenciar Hernández que "no se ha de llover el rancho / en donde este libro esté", pareciera alejarse del género discursivo *argumento* que tan rotundamente mencionó en la primera parte.

Todo lo dicho, obviamente, no invalida la tesis de Olga Fernández Latour de Botas. Hernández seguramente se ha inspirado en los *argumentos noticieros* en un principio, y lo ha dejado traslucir en los versos de la primera parte de su *Martín Fierro*; pero, luego, al extender su obra, se distancia de esta forma inicial.

6.2. Especies pertenecientes al género poético-lírico

6.2.1. Poema

Casi todos los críticos se refieren al *Martín Fierro* como 'poema', no necesariamente queriéndole dar con este término una ubicación al texto dentro de la clasificación genérica. Es obvio que la estructura externa del *Martín Fierro* (su métrica, su rima) lleva a clasificarlo de esa manera. Desde Pablo Subiela hasta Beatriz Sarlo, pasando por Calixto Oyuela y tantos otros, se insiste con esta designación. Unamuno ha hablado, por su parte, de 'elementos líricos' en la obra. Sin embargo, consideramos que Hughes y Canal-Feijóo, al referirse a la obra como 'poema', buscan asignarle un lugar al *Martín Fierro* dentro de la taxonomía textual.

En su momento, ya nos hemos referido acerca de la ambigüedad del término 'poema'. Antiguamente, se denominaba así a toda composición escrita en verso y con rima, que buscara alcanzar el esplendor de la belleza. Tanto es así que se solía hablar de poema épico o poema lírico, como así también de poema dramático, siempre y cuando la obra presentara verso y rima. Ante el surgimiento del poema en prosa (fines del siglo XVIII), el término pasó a vincularse casi exclusivamente con la poesía lírica.

Seguramente, pensando en aquel tradicional sentido Canal-Feijóo habla de 'poema lírico' o Leopoldo Lugones de 'poema épico'.

- ¿Podemos decir hoy que el *Martín Fierro* de Hernández sea eminentemente lírico? ¿Canta la experiencia del yo?, ¿el mundo interior del poeta? ¿Exalta la subjetividad? ¿Cumple con el requisito de comunicar íntimas vivencias del hombre: los estados anímicos, existenciales, amorosos?

No consideramos que la función primordial en el *Martín Fierro* sea lírica. Hay pasajes de gran subjetividad, es cierto, sobre todo al inicio de la primera y la segunda

parte, y, fundamentalmente en los versos en que Fierro se lamenta por la muerte de Cruz y cuando el Hijo Mayor canta la soledad vivida en la cárcel. Son, tal vez, los momentos más conmovedores de la obra⁵⁸⁶, pero en general la función del *Martín Fierro* es narrativa: Hernández a través de sus personajes desea contar, contar la vida (del gaucho) con su cúmulo de vicisitudes.

6.2.2. Elegía

Oyuela encuentra que en la obra hay una efusión lírica “que se extiende como un velo de tristeza sobre la trama narrativa”⁵⁸⁷. También dice que el texto “no es más que una larga elegía gauchesca”⁵⁸⁸. Y, en otro momento, que el *Martín Fierro* es una “narración realista, llena de verdad y de dolor humano...”⁵⁸⁹. Vemos que ‘elegía’ se dice en una acepción general, refiriéndose a la pena o el sufrir; no en su sentido estricto de expresión poética del dolor, frente a la muerte de un ser amado.

Cuando Ezequiel Martínez Estrada argumenta que es vano asignarle al *Martín Fierro* de Hernández un género discursivo (si bien él termina por hacerlo), enumera una serie de clases de texto que a través del tiempo se han dado como factibles. Entre las posibilidades que menciona aparece la elegía, seguramente Martínez Estrada estaba pensando en Oyuela.

En sentido amplio, como largo lamento, el *Martín Fierro* podría ser una elegía. Volveremos a referirnos a esta especie cuando veamos los géneros “incluidos” en el *Martín Fierro*.

6.3. Especies pertenecientes al género épico-narrativo

6.3.1. Epopeya

El gran defensor del carácter de epopeya de la obra de José Hernández ha sido Leopoldo Lugones. Si bien Unamuno ya encontró en el *Martín Fierro* elementos épicos (también líricos, por otra parte, según hemos visto), fue Lugones quien respaldó y dio

⁵⁸⁶ También el episodio de la cautiva, por lo cruento del relato.

⁵⁸⁷ Ver: Oyuela, Calixto. *Antología poética hispano-americana*. Con notas bibliográficas y críticas. Tomo III (Segundo volumen). Buenos Aires, Estrada y Cía., 1919-1920, p. 1130. Ya en los inicios de su crítica a Hernández, Oyuela se había referido al *Martín Fierro* como “**narración realista**, llena de verdad y de dolor humano, y representativa de un estado y de una clase social en el período de su definitiva declinación”. p. 1110.

⁵⁸⁸ Ver: Oyuela, Calixto. *Antología poética hispano-americana*. Con notas bibliográficas y críticas. Tomo III (Segundo volumen). Buenos Aires, Estrada y Cía., 1919-1920, p. 1115.

⁵⁸⁹ Oyuela, Calixto. *Op. cit.* p. 1110.

empuje a esta noción. Con el tiempo, otros críticos se sumaron a esta tesis: Ricardo Rojas apoyó fuertemente la idea en *Los gauchescos*; Martiniano Leguizamón habló de ‘cantar de gesta’ y Manuel Gálvez de ‘poema épico menor’.

Sin embargo, fueron muchos también quienes se alzaron en contra de esta postura y descalificaron la propuesta de Lugones.

El estudio sobre José Hernández de Calixto Oyuela⁵⁹⁰ es prácticamente una larga argumentación acerca de por qué el *Martín Fierro* no es una epopeya. Señala Pedro Luis Barcia: “Todas las razones para negarle el género de epopeya al poema hernandiano ya están dichas por Oyuela en 1920”⁵⁹¹.

Es curioso: tradicionalmente se instaló la representación de que Oyuela no amaba el *Martín Fierro*; sin embargo, no es así; todo lo contrario. Oyuela no ataca al texto de Hernández en absoluto; sí enfatiza sobre todo apuntando a Lugones que no se trata de una epopeya. Entre otras cosas, Oyuela escribe:

“El mayor desbarro que últimamente se ha cometido con respecto a *Martín Fierro* se refiere precisamente a su *clasificación poética*. En vez de estudiarlo profundamente en sí, en sus méritos y caracteres individuales y sui generis, se ha querido engrandecerlo y glorificarlo por medio de falsas y ambiciosas analogías, encasillándole, no filosófica sino retóricamente, en una de las más altas y excepcionales categorías poéticas conocidas: la epopeya primitiva y genuina. Apenas puede concebirse más vano empeño que el de tal asimilación. [...] Nuestro hermoso poema gauchesco contiene, sin duda, elementos épicos reflejos, pero nada tiene que ver con la verdadera epopeya, ni por su asunto, ni por su medio, ni por su época, ni por su tipo central, ni por su procedimiento, ni por su tendencia, ni por su lenguaje, ni por su autor”⁵⁹².

Y, en otro momento:

“El lenguaje del poema es otro elemento que depone en contra del pretendido carácter genuinamente popular del mismo, como verdadera epopeya. No es ese lenguaje el que el pueblo y su órgano poético usan en común, identificándose espontánea y espiritualmente en él, sino una deliberada imitación del habla vulgar gauchesca, inculta y *retardada*, por un poeta culto, que habla y escribe generalmente un buen castellano [...]. Este procedimiento, demostrativo de que tal poesía no nace realmente del pueblo, sino que va hacia él, para que pueda comprenderla y gustarla, y aún educarse a su modo con ella, persiste desde Hidalgo en nuestros poemas gauchescos y está sujeto a incongruencias inevitables, obligando a veces al poeta a estirar el poncho para que no se le vea la levita. Y es curioso que teniendo Hernández tan gran conocimiento y *sentimiento* del gaucho, y habiendo convivido tanto con él, incurra con más frecuencias que sus antecesores en notables disonancias cultas entre el lenguaje gauchesco. Hidalgo y Ascasubi, acaso por pertenecer a una época anterior, y del Campo por más cuidadoso esmero, manejan dicho lenguaje de un modo más homogéneo, aun sin llegar a tan íntima penetración del alma popular argentina”⁵⁹³.

⁵⁹⁰ Oyuela, C. *Antología poética hispano-americana*. Con notas bibliográficas y críticas. Tomos I, II y III. Bs. As., Ángel Estrada y Cía. Editores, 1919-1920.

⁵⁹¹ Barcia, P. L. “Precursiones críticas de Calixto Oyuela”. Homenaje a Calixto Oyuela, primer presidente de la corporación. Bs. As., Boletín de la Academia Argentina de Letras, tomo LXXII, N°s 293-294, septiembre-diciembre de 2007; p. 367.

⁵⁹² Oyuela, C. *Antología poética hispano-americana*. Con notas bibliográficas y críticas. Tomos I, II y III. Bs. As., Ángel Estrada y Cía. Editores, 1919-1920; p. 1113.

⁵⁹³ Oyuela. *Op. cit.*; p. 1119.

Entre las muchas descalificaciones a la tesis de Leopoldo Lugones se encuentran también -recordemos- varias de las respuestas a la encuesta de la revista *Nosotros*. Entre ellos, Enrique de Vedia, Juan Más y Pi, el encubierto erudito que firma como Maestro Palmeta, Carlos Baires, etc. Las más de estas respuestas señalan que es anacrónico considerar el texto hernandiano una epopeya. Pensamos que la postura de Leguizamón - quien habla de cantar de gesta- verdaderamente es exagerada; más allá de que nuestro héroe no es ejemplo ni modelo de nada, sobre todo en la primera parte.

Invaldar que sea una epopeya equivale al mismo tiempo desacreditar que sea una rapsodia, como propone Berenguer Carisomo⁵⁹⁴, simplemente por el hecho de que la **rapsodia** sería, por definición, una parte o fragmento de los antiguos cantares épicos. Habría un anacronismo de base. Cabe señalar que Berenguer Carisomo, al mismo tiempo, sostiene que Hernández no se propuso otra cosa sino “narrar”...

Asimismo, deseamos plantear en este ítem: ¿se puede considerar el **canto** como una especie literaria independiente? ¿Tendría un parentesco con la rapsodia?

El Diccionario de la Real Academia Española dice respecto de canto en su tercera acepción: “Poema corto del género heroico, llamado así por su semejanza con cada una de las divisiones del poema épico, a que se da este mismo nombre”. En este sentido el canto sería (como la rapsodia) parte de los extensos cantares de gesta. Al mismo tiempo, denominamos muchas veces “canto” a composiciones líricas, acompañadas por música, pertenecientes a la antigüedad griega. Tal es el caso del ditirambo, por ejemplo, en donde, por otra parte, la narración jugaba un papel importante; en cierto momento, incluso, el componente musical del ditirambo parece que incrementó su importancia a costa de las palabras, pero esta música no ha sobrevivido.

Hoy en día, se utiliza muchas veces el vocablo “canto” en forma genérica, para referirse a una composición poética (con características variadas: “los cantos del poeta”); se puede aludir, entonces, con este término a diferentes especies poéticas.

Es cierto que Hernández ha dividido su obra en distintos cantos; esto podría considerarse como una característica que lo vincula -o que nos recuerda-, justamente, la epopeya o, si se quiere, los cantares de gesta antiguos..., sin por ello serlo.

Al final del Prólogo a *Poesía Gauchesca*, que Borges elabora con Bioy Casares, se lee lo siguiente:

⁵⁹⁴ Ricardo Rojas en *Los Gauchescos* también habla, en cierto momento, de “la rapsodia de Hernández”. Cfr.: Rojas, R. *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos II*. Bs. As., Losada, 1948, p. 546.

“Una voluntad laudatoria y la creencia supersticiosa en la primacía del género épico han inducido a muchos críticos a clasificar el *Martín Fierro* como epopeya. Ello es erróneo. Ni la compleja historia argentina cabe en las guerras de frontera de mediados de siglo, ni el protagonista -con su destino tan personal y casi policíaco- puede ser emblemático de un país. Lo cierto es que la epopeya argentina no ha sido escrita; está acaso esbozada en la heterogénea obra de Ascasubi”⁵⁹⁵.

Más acá en el tiempo, también Raúl Dorra duda acerca de considerar la obra de Hernández una epopeya; se pregunta, refiriéndose a ella: “¿Es que pudo haber sido escrita a pesar de que había pasado su oportunidad en el ciclo evolutivo de los géneros? ¿Es que aún debemos esperarla?”⁵⁹⁶.

Antes de cerrar este ítem, nos parece interesante mencionar que, en el año 1972, en un artículo sobre *el Martín Fierro*, Mirta Arlt comenta, casi anecdóticamente, que el erudito Antonio Pagés Larraya sostenía en su cátedra frente a los alumnos de la Universidad de Buenos Aires, que el *Martín Fierro* era una **antiepopeya**, “atendiendo al plano semántico”⁵⁹⁷.

6.3.2. Parábola

John Hughes ha propuesto entender el *Martín Fierro* como poema o como “parábola extendida”. Pero la parábola, como especie, supone un relato figurado, una alegoría que ha de mantenerse a lo largo de todo el texto, permitiendo siempre una segunda interpretación: más allá del relato lineal se abre la posibilidad de una segunda interpretación. En toda parábola, hay un sentido recto y otro figurado, ambos completos (es decir, todas las partes del relato base permitirían esa segunda intención), a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente. Piénsese, por ejemplo, en la parábola *El hijo pródigo* que encontramos en el evangelio de san Lucas, en donde cada alusión a lo terrenal se puede entender ‘a lo divino’. De ninguna manera se desarrolla en el *Martín Fierro* una alegoría capaz de sostenerse a través de todo el relato. Nos parece curioso que Hughes vacile entre poema o parábola, especies tan disímiles entre sí.

⁵⁹⁵ Borges, J. L. y Bioy Casares, A. *Poesía gauchesca*. Edición, prólogo, notas y glosario. Bs. As., FCE, 1955; pp. XXI y XXII.

⁵⁹⁶ Dorra, R. “El libro y el rancho. Lecturas del *Martín Fierro*”. En: Jitrik, N. (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 2. *La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires, Emecé, 2003; p. 270.

⁵⁹⁷ Arlt, M. “Martín Fierro: una estructura dramática”. Separata de la publicación Logos, n° 12. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1972; p.7.

6.3.3. Cuento

Dijimos en otra parte que Güiraldes, en una de sus poesías, parece entender que el *Martín Fierro* es un cuento. ¿Puede serlo, según la teoría literaria? En primer lugar podemos decir que, en general, el cuento se define por oposición a la novela: la novela es extensa; el cuento es intenso. Como ha dicho Julio Cortázar en una conferencia notoria: “La novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock-out*”⁵⁹⁸. Los buenos cuentos tienden a ser un recorte de la realidad. Tratan un hecho puntual, encierran una acción única y “nos proponen una especie de ruptura de lo cotidiano que va mucho más allá de la anécdota reseñada”⁵⁹⁹.

La novela, en términos generales, acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, breve y todo en él se estructura con vistas a la resolución final.

El *Martín Fierro* resulta muy extenso para ser un cuento. No desarrolla un hecho único; tiene múltiples personajes. Y los hechos no están elaborados necesariamente a la persecución de un determinado fin.

Consideramos que el hecho de que la obra haya estado escrita en dos partes ya desacredita la posibilidad de estar elaborada con vistas a ser un cuento.

6.3.4. Novela

Calixto Oyuela, Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez Estrada y Fernando Sorrentino interpretan que el *Martín Fierro* es una novela.

Calixto Oyuela considera que el personaje Martín Fierro es representativo de novela o de drama (más allá de que también afirma que la obra es una extensa payada autobiográfica). Nos interesa resaltar que ha sido Calixto Oyuela el primero que relacionó la obra de Hernández con la especie novela; relación que destacó rápida y casi veladamente, y que fue asumida por Borges años más tarde, con mayor compromiso.

Sorrentino no hará más que hacerse eco de las palabras de Borges. Por su parte, Martínez Estrada tomó la idea de novela para anclar en la picaresca, como veremos enseguida.

Así, queda claro que, entre estos críticos, es Borges quien mejor desarrolla la tesis de que *Martín Fierro* es una novela (“Así, descontado el accidente del verso,

⁵⁹⁸ Cortázar, Julio. “Aspectos del cuento”. Versión digital: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz1.htm> (última consulta 08-10-2012)

⁵⁹⁹ Cortázar, J. *Op. cit.*

cabría definir al *Martín Fierro* como una novela”); Borges nos recordará, al mismo tiempo, que las antiguas epopeyas eran una preforma de la novela⁶⁰⁰.

Raúl Dorra desconfía de los alcances de esta postura de Borges: “Hay más de una razón para pensar que Borges no debió creer profundamente que el verso del *Martín Fierro* fuera un accidente (un poco más adelante dirá que *Martín Fierro* no está en sus excesos sino “en la entonación y en la respiración de los versos”)”⁶⁰¹.

Por su parte, Martínez Estrada como ya hemos dicho se inclina por considerar al texto hernandiano una novela picaresca.

Ante la posible vinculación del *Martín Fierro* con la picaresca, Hughes dirá que lo que puede tener de este género discursivo el texto hernandiano es meramente superficial. Lo explica así:

“Como el *Martín Fierro*, la ‘novela picaresca’ se basa en una perspectiva cerrada, una ‘postura genérica’. Tanto se ha hablado de un género ‘gauchesco’ como ‘picaresco’. Lo cual equivale a decir que tanto se puede proyectar un mundo ficticio o simbólico a base de la perspectiva de un gaucho como de un pícaro. En las narraciones picarescas la variedad se reserva para las aventuras específicas y el estilo. Lo que hay de genérico en el pícaro antiheroico y mucho de su perspectiva y procedencia, por decirlo así, se reducen al ‘mecanismo’ del yo preformado y estático y su vida esquemática y predecible. El artificio correspondiente de Hernández, lo que le relaciona con la ‘poesía gauchesca’ anterior, consiste en aproximaciones externas de lenguaje y de fondo de experiencia ‘gauchescos’. Es decir, que se limita a aspectos muy secundarios y accidentales, cuando no del todo muertos, del *Martín Fierro*. No afectan a su estética interior. Ni en uno ni en otro caso bastan los simples ‘mecanismos’ para constituirse un género literario”⁶⁰².

Por su parte, Bernardo Canal-Feijóo frente a la posible vinculación del viejo Vizcacha con los pícaros de las novelas españolas, dirá en forma contundente:

⁶⁰⁰ Borges defiende lo narrativo: “la poesía empezó siendo narrativa (...), en las raíces de la poesía está la épica y la épica es el género poético primordial, narrativo. En la épica está el tiempo, en la épica hay un antes, un mientras y un después; todo eso está en la poesía”. Ver: Borges, J. L. “Primera Conferencia”. En: *Siete noches. Conferencias*. Epílogo de Roy Bartholomew. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Y también leemos en *Borges*, por Adolfo Bioy Casares: “Dice [Borges] que la novela proviene de la epopeya, pero que, a diferencia de la epopeya, que canta a los mejores hombres, o a los que en su momento se entendía que eran los mejores, la novela trata de los enfermos, de los criminales y de los cobardes. Que por eso la influencia de la novela en la sociedad es perjudicial”. Ver: Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Barcelona, Planeta, 2011, p. 549.

⁶⁰¹ Dorra, R. “El libro y el rancho. Lecturas del *Martín Fierro*”. En: Jitrik, Noé (director). *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 2. La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires, Emecé, 2003; p. 270.

Años antes, John Hughes escribió defendiendo el verso por sobre la novela: “Todo gran novelista, en efecto todo gran escritor es poeta, pero no todos los grandes poetas son novelistas. En esto Hernández es una excepción notable. Diferente del novelista de la Mancha, el poeta de la pampa reservó para sí, no sólo el héroe, sino también su canto y la estructura ‘estrófica’ de su obra, que dentro del poema son tan centrales como el *Martín Fierro*. Cada novela de valor tiene un estilo y una estructura propios. Pero la gama de la prosa novelística no admite que el estilo, el ‘canto’, llegue a tales extremos personales, o sea a la música repetida del verso y la fibra intensa de la poesía”. Ver: Hughes, J. *Arte y sentido de Martín Fierro*. Madrid, Castalia, 1970, p. 85.

⁶⁰² Ver: Hughes, J. *Arte y sentido de Martín Fierro*. Madrid, Castalia, 1970, p. 83.

“Entre las aproximaciones eruditas más cándidas concebidas al insólito Viejo Maldito [Vizcacha], está la que quisiera remitir a figura a ‘personaje de la picaresca’, ocurrencia resistida a buen título por A. H. Azeves. Está mucho más lejos de la picaresca que el propio Tío Lucas del *Diablo Mundo* de Espronceda, que Azeves tiene por su antecedente inmediato. El *Diablo Mundo* tiene que ver con la leyenda fáustica y la magia demonista, dentro de cuya madeja la figura del Tío Lucas se desprende y cae como un cabo inútil dentro de la trama. El poema gaucho no es en absoluto -y vale la pena connotar el detalle curiosamente desatendido por los exégetas- fáustico; es todo lo contrario que fáustico, es... ¡bíblico!...”⁶⁰³.

Nos hemos detenido en el género narrativo, pasaremos ahora a ocuparnos del género teatral.

6.4. Especies pertenecientes al género teatral

6.4.1. Drama

Ya Calixto Oyuela entendía que Fierro, como personaje, podía pertenecer a una representación dramática; Castagnino habló en su momento de “perfil teatral”.

Por su parte, Mirta Arlt defiende largamente la estructura dramática de *Martín Fierro*, según hemos visto, atendiendo a la estructura de la obra y al empleo fundamentalmente apelativo de la lengua. Recordemos que para esta investigadora Martín Fierro, el personaje, “cumple las condiciones del héroe mítico-trágico por excelencia”⁶⁰⁴.

Son varios los casos en los que el gaucho hace notar que es consciente de un auditorio: “... Deben creerle a Martín Fierro” (II, v. 986); “... Por hablar de los salvajes / me olvidé de la junción [función]” (II, vs. 743-744); “Están mis hijos presentes” (II, v. 1549); “... Y mientras tiembla el muchacho / Y prepara su instrumento...” (II, vs. 1559-1560). Estos y otros ejemplos nos hablan a las claras de que se simula una representación frente a un auditorio; sin embargo, sabemos que la obra no fue pensada para ser llevada a un escenario.

Aprovechamos para hacer notar aquí que es muy curioso el verso 46 de la segunda parte, que dice: “Que cante todo viviente / Otorgó el Eterno Padre- / Cante todo el que le cuadre / Como lo hacemos los dos, / Pues sólo no tiene voz / El ser que no tiene sangre” (II, vs. 43-48). ¿De qué modo debemos interpretar el verso “Como lo hacemos los dos”?... ¿Quién es el otro allí presente? Es un verso oscuro. Pensamos que es

⁶⁰³ Canal-Feijóo, B. *De las ‘aguas profundas’ en el Martín Fierro*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1973; p. 49.

⁶⁰⁴ Arlt, M. *Op. cit.* p. 12.

evidente que se está simulando que un payador se encuentra frente a otro, seguramente en una pulpería, y es el turno de Fierro...

6.4.2. Monólogo

Hemos visto que el monólogo es un discurso en el que un personaje, normalmente solo sobre el escenario, pronuncia para sí mismo a modo de pensamiento o reflexión, aunque en realidad el receptor último es el público.

Beatriz Sarlo y María Teresa Gramuglio han insistido enfáticamente en la estructura monologal de la obra de Hernández; a su vez, Juan José Saer ajustó el enfoque al referirse a monólogos narrativos de índole teatral.

Ayuda a dar pie a estas posturas el carácter eminentemente oral del lenguaje en el *Martín Fierro*, si bien se supone que, desde un punto de vista genérico, toda verdadera obra dramática (dialogal o monologal) supone haber sido escrita para ser representada sobre un escenario y frente a un público.

6.5. Especies pertenecientes al género didáctico-ensayístico

6.5.1. Relato autobiográfico

Ya hemos visto cómo Calixto Oyuela desliza en un ensayo la posibilidad de diferentes clases de texto con vistas a clasificar el *Martín Fierro*. Entre otras, señala el relato autobiográfico. Son varios los críticos que, de manera casi incansable, hablan de payada autobiográfica (Rojas y Borges, entre los más relevantes). En sentido estricto, la autobiografía es la biografía que el autor hace de sí mismo. No es el caso del *Martín Fierro*. Sí, los personajes (Fierro, Cruz, Picardía, etc.) se expresan en primera persona y relatan los tristes acontecimientos de sus vidas, pero no es José Hernández quien habla de sí.

6.5.2. Biografía

Por lo que acabamos de decir, también es dudosa la tesis de Pedro de Paoli, quien sostiene que Hernández ha desarrollado su biografía enmascarado en el personaje Martín Fierro (“la historia de Martín Fierro es la historia de su autor”). Pero, si bien todo relato -se dice- conlleva rasgos autobiográficos, creemos que es evidente que la obra de Hernández no alcanza a reunir las características indispensables (rigor histórico, documentación, recuerdos) para ser considerada una obra (auto)biográfica.

Bien dice John Hughes:

“*Martín Fierro* no es un drama destinado a la representación escénica, pero toda la obra está escrita en primera persona -está en boca de alguien- hablada o cantada. Podríamos decir que consiste en una serie de monólogos y diálogos dentro de un *canto* central. La obra está repleta del sabor de la conversación y hay momentos verdaderamente dramáticos. Todo acontece -está narrado o cantado- ante un auditorio imaginario al cual nosotros tenemos la ilusión de pertenecer. En su totalidad, el *Martín Fierro* está impregnado de un sentido dramático muy fuerte que se comunica al lector”⁶⁰⁵.

6.6. Las clasificaciones no convencionales

6.6.1. Las clases de texto difíciles de catalogar

Emilio Alonso Criado dice que el *Martín Fierro* es un poema gauchesco dramático-sociológico. Su clasificación resulta difícil de encuadrar dentro de un género particular. El tipo textual ‘gauchesco dramático-sociológico’ no existe. También resulta vaga la expresión ‘oralidad de índole preteatral’ (propuesta por Castagnino y también, en cierto modo, por Mirta Arlt), que, si bien se entiende a lo que apunta (un modo y espíritu juglaresco), no logra solidez como clasificación.

Dentro de este campo, también se mueve Jitrik quien postula “estructura de recitativo y oratorio”.

Curiosamente, tanto Leonardo Castellani como Élica Lois utilizan el término ‘híbrido’, al hablar de la obra de Hernández o la gauchesca.

Castellani concretamente se refiere al *Martín Fierro*; Lois aplica el vocablo al género gauchesco. Seguramente, en ninguno de los dos casos hay una intención peyorativa. Creemos entender que se refieren simplemente a que la obra o las obras son el producto de un cruce de tipologías⁶⁰⁶. Los dos ensayistas, al mismo tiempo, arrojan otras posibilidades: Castellani dice -como ya vimos- que el *Martín Fierro* es una payada, y Lois, que para la literatura gauchesca se podría usar la denominación de *literatura menor*.

⁶⁰⁵ Cfr. Hughes, John. *Arte y sentido de Martín Fierro*. Madrid, Castalia, 1970, p. 74

⁶⁰⁶ Queremos dejar en claro aquí, si bien retomaremos la idea más adelante, que la acepción de ‘híbrido’ (“Se dice de todo lo que es producto de elementos de distinta naturaleza”, según el diccionario de la Real Academia Española) está muy lejos de la acepción de multigenérico’ (que supone multiplicidad de géneros, todos funcionando al mismo tiempo de manera independiente). En una obra multigenérica no hay fusión, sino suma de géneros.

6.6.2. La propuesta de un “género gauchesco”

Nos resulta extremadamente interesante, la postura de aquellos (Alazraki, Dorra, Ludmer) que han abogado -directa o indirectamente- por implantar un género gauchesco. ¿Cómo hay que interpretarlo?

Según hemos visto, los géneros son básicamente cuatro (épico-narrativo; poético-lírico; teatral; didáctico-ensayístico). Sería absurdo hablar de un género gauchesco configurando un quinto eje, para clasificar obras de una peculiaridad que sólo encontramos en nuestro país, y que aparecieron fundamentalmente en un período determinado.

Tampoco sería acertado hablar de subgénero, pues el término se utiliza para hacer una división dentro de un género (mayor), a fin de agrupar un conjunto de obras específicas (por ejemplo, dentro del género teatral, se habla de la tragedia y comedia, como subgéneros); pero la dificultad radica aquí en que encontramos textos gauchescos en los géneros tradicionales (lírica, épica y dramática). Por lo tanto, la gauchesca tendría que ser un subgénero dentro de cada uno de estos géneros mayores. Imposible.

Parece, entonces, evidente que, en sentido estricto, no es acertado (o del todo correcto) hablar de género gauchesco, como categoría literaria. En principio, clasificar las distintas obras que usan la voz del gaucho bajo el rótulo de género gauchesco es una convención. Se dice género en sentido de género discursivo o clase de texto. Pero, si existiera un género (discursivo) gauchesco, no habría por qué discutir acerca del género del *Martín Fierro*. Sería gauchesco, y punto.

¿Cómo corresponde denominar entonces a estos textos escritos “a lo rústico”?

Hemos notado que los críticos llaman de diferente modo a estos escritos. Rojas - como ya se ha dicho- fue el primero que habló de “los gauchescos”, acuñando el término, de una vez y para siempre, para los cultivadores de esta modalidad. Al mismo tiempo, propició el adjetivo “gauchesca” que también perduró en el tiempo. Así, son muchos los estudiosos (Lugones, Cortazar, Borges, Tiscornia, Leumann y un extenso etcétera) que por costumbre (o tradición) hablan de **poesía gauchesca** (si bien esta manera no abarca toda la gama de textos, pues existen escritos en prosa gauchesca); a veces, también, se dice **literatura gauchesca**, apelando a un modo más genérico (Carricaburo, por ejemplo).

Escribe Ezequiel Martínez Estrada, justificando todo lo que acabamos de decir: “Hoy no sorprende encontrar en comentarios e investigaciones el empleo de **género**

como denominación corriente de la poesía gauchesca. ¿Significa esto que el problema del género del *Martin Fierro* ha desaparecido? No. Aunque **el uso del término género en relación a la poesía gauchesca se ha generalizado convirtiéndose en una casi convención, tal uso no implica, sin embargo, el sentido de categoría literaria que tiene dentro de la "teoría de los géneros". Su empleo está restringido a la acepción más corriente de clase o tipo o simplemente grupo de obras**⁶⁰⁷.

Bruno Jacovella, en su artículo “Las especies literarias en verso” (1959)⁶⁰⁸, al referirse a la “poesía gauchesca” habla de “escuela”; escribe:

“La poesía gauchesca usa voces del habla rural de la provincia de Buenos Aires (o de donde fuere, según los recuerdos del poeta o las necesidades de la rima), y su autor hace hablar al gaucho, o poblador antiguo del campo porteño. En el primer poeta gauchesco famoso, Bartolomé Hidalgo, y en el único representante de esta **escuela** digno de figurar en una antología literaria por la calidad estética de sus versos y su influencia, José Hernández, la intención polémica es palmaria: Hernández, al narrar la vida de un gaucho arquetípico, ensalza una sociedad rural idílica (con la misma tendencia ejemplificadora con que describía Tácito a los germanos) y denuesta la penetración extranjera (agricultura y comercio) y a sus promotores nativos”.

El grupo de obras gauchescas configura, entonces, para Jacovella una “escuela”⁶⁰⁹ literaria. Muchos años antes, Juan Alfonso Carrizo ya había señalado que “se ha formado entre nosotros (...) una escuela poética que lleva el nombre de *poesía gauchesca*”⁶¹⁰.

En 1974, Alazraki defendía la idea de considerar a la gauchesca un género. Se desprende de su artículo (“El género literario del *Martín Fierro*”) que este supuesto ‘género’ agruparía distintos géneros discursivos (poéticos, narrativos o teatrales). Si bien el artículo de Alazraki es muy interesante y erudito, el planteamiento final es relativo, y no aporta -según acabamos de plantear- una solución al problema.

Josefina Ludmer (1988) define lo que llama ‘género gauchesco’ de manera interesante, dando por sentado que se trata de un género⁶¹¹. En realidad, lo que define Ludmer no es ‘el género gauchesco’ sino la característica fundamental (y aglutinante)

⁶⁰⁷ Martínez Estrada, E. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, 4ta ed., 2005, p. 15. El resaltado en negrita es nuestro.

⁶⁰⁸ En: VV.AA. *Folklore argentino*. Bs. As. Nova, 1959.

⁶⁰⁹ El diccionario de la Real Academia Española entiende por escuela al “conjunto de caracteres comunes que en literatura y en arte distinguen de las demás las obras de una época, región, etc. *Escuela clásica, romántica Escuela holandesa, veneciana*”.

⁶¹⁰ Carrizo, Juan Alfonso. “La poesía popular y el *Martín Fierro*. Sobre la edición crítica de Eleuterio F. Tiscornia”. En: *Nosotros*, Buenos Aires, año 22, t. 59, n° 224, 1928; p. 46.

⁶¹¹ El de Ludmer se puede considerar un caso emblemático. En su libro (*El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Libros Perfil, 2000) se habla no sólo de “género gauchesco” sino también de “género indigenista” y “género antiesclavista”.

de ese grupo de obras escritas en lengua rústica. Su ‘fórmula’ -como Josefina Ludmer la llama- del género gauchesco es acertada (“uso letrado de la cultura popular”), lo que pensamos que no es exacto es que se trate de un género. Tal vez, poco le importaría a Ludmer que habláramos de escuela o sistema gauchesco; su fórmula seguiría en pie. Su acercamiento al problema no es lingüístico. La misma Ludmer dice: “El problema de la voz (del) ‘gaucho’ no es lexicológico ni etimológico sino político y literario”⁶¹². Vemos, entonces que a Ludmer no le interesa delimitar el “género” desde lo discursivo. Cuando habla de “género gauchesco” se refiere a una cuestión de fondo o si se quiere ideológica, más que estructural. Por ejemplo, escribe:

“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. [...] 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 sólo incluye el folklore que heredó –y transformó- de los españoles, sino sus costumbres, creencias, ritos, reglas y leyes consuetudinarias. El género gauchesco usó esa cultura para constituirse: versos, refranes, dichos, fábulas: usó la voz, los modos verbales de esa cultura. Y es una voz que forma parte de un sistema, con niveles diversos, que no diferencia entre arte, educación, ley, vida práctica y política. Y entre vida pública y privada”⁶¹³.

Hasta donde nosotros sabemos, Ángel Rama fue el primero que habló, en 1977, de “sistema literario” en relación con la literatura gauchesca⁶¹⁴.

Tiempo después, Pedro Luis Barcia, al referirse al padre Juan Baltasar Maciel -precursor de nuestra gauchesca-, señaló:

“La cultura es un conjunto de sistemas: es un megasistema”. (...) “Juan Baltasar Maciel, hombre identificado con el sistema neoclásico o académico, se sacó de la manga un nuevo sistema, polarmente enfrentado con aquél, que es lo que se podría llamar sistema gauchesco”⁶¹⁵.

La postura de Barcia es aceptada en la actualidad por Olga Fernández Latour de Botas, quien escribe:

“Recientemente Pedro Luis Barcia (2001) propuso un encuadre clasificatorio acorde con tendencias muy aceptadas en la actualidad en variados campos de la actividad intelectual: la teoría sistémica. Nos habla el riguroso crítico de “sistema gauchesco” y entiendo que con

⁶¹² Ludmer, J. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Libros Perfil, 2000; p. 33.

⁶¹³ Ludmer, J. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Libros Perfil, 2000; p. 17.

⁶¹⁴ Rama, Á. “El sistema literario de la poesía gauchesca”. En: Rivera, Jorge (selección). *Poesía gauchesca*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977. Hay versión digital: http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&tt_products=29 (última consulta 08-10-2012)

⁶¹⁵ Barcia, Pedro L. “Las letras rioplatenses en el período de la Ilustración: Juan Baltasar Maciel y el conflicto de dos sistemas literarios”. Versión digital: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-letras-rioplatenses-en-el-periodo-de-la-ilustracion-juan-baltasar-maciel-y-el-conflicto-de-dos-sistemas-literarios--0/html/ff912390-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (última consulta 08-12-2012)

ello ayuda a dar un marco adecuado para la comprensión de la génesis de la poesía gauchesca y de su devenir.

“El “sistema” gauchesco -digo ahora yo aceptando esta nueva nomenclatura- es generado por poetas de formación urbana que supieron reconocer y hacer suya la lengua que, por mi parte, caracterizo como de “isofonía” rústica rioplatense”⁶¹⁶.

Por su parte, como dijimos en otra parte, Élica Lois sostiene que

“[...] cabría para la literatura gauchesca la denominación de “literatura menor” en el sentido que le asignan Deleuze y Guattari: una denominación que no pretende asignar calificaciones literarias, sino marcar la detección de condiciones revolucionarias en la literatura de sectores minoritarios”⁶¹⁷.

El planteo no corresponde a la óptica planteada en el presente estudio pues no apunta a buscar una categoría lingüística-textual.

Dorra, por su parte, señala que se podría entender a lo gauchesco como “un género, es decir, un sistema, o si se quiere un universo, de movilidades y coherencias”⁶¹⁸; es decir, que hay conciencia en Dorra que la clasificación de “género” para la gauchesca resulta imprecisa.

Lo que nos interesa fundamentalmente, en este apartado, es dejar en claro que - como hace ya décadas señaló muy sagazmente Martínez Estrada- la gauchesca no es un género, en sentido estricto. Por lo tanto, no podemos decir que el *Martín Fierro* se encuadre dentro del género (discursivo) gauchesco.

Y, volviendo a la pregunta planteada poco más arriba: ¿cómo clasificar este grupo de textos? Responderemos atentos a la postura de Pedro Luis Barcia: la gauchesca es un sistema dentro de la literatura (argentina).

⁶¹⁶ Fernández Latour de Botas, O. “Costumbres y tradiciones populares en la Argentina y en el Uruguay. (Reflexiones en torno de la obra “gauchesca” de Bartolomé Hidalgo)”. Universidad Católica Argentina.

⁶¹⁷ Lois, E. “Cómo se escribió y se describió *El gaucho Martín Fierro*”. *Op. cit.*; p. 2.

⁶¹⁸ Y sigue: “Tal noción de lo popular tuvo, en el minucioso trabajo de Olga Fernández Latour, una precisión sorprendente, que vincula el poema con la tradición de los cantares narrativos del folklore argentino llamados ‘matonescos’, heredera, a su vez, de los romances de ‘valentones’”. Dorra, R. “El libro y el rancho. Lecturas del *Martín Fierro*”. En: Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. Vol. 2. Director del volumen: Julio Schwartzman. Bs. As., Emecé, 2003; p. 268.

Capítulo VII

Conclusiones y bibliografía

“Este es un botón de pluma /
Que no hay quien lo desenrede”

7. Conclusiones generales

7.1. El recorrido de nuestro trabajo

Nuestro propósito fundamental en este trabajo ha sido clasificar textualmente el *Martín Fierro* de José Hernández; vale decir, explorar a qué género discursivo se acomodaba mejor, ya que creemos que conocer el tipo textual de la obra supone desentrañar parte de su misterio.

El texto, a lo largo de las décadas, ha suscitado diferentes posturas taxonómicas. Por tanto, hemos hecho un rastreo de las distintas posiciones que han adoptado los críticos a través de los años, a fin de analizar sus propuestas a la luz de la teoría literaria y sacar conclusiones respecto de su solidez. Consultamos con este fin una extensa bibliografía y rescatamos la postura de más de treinta investigadores, desde Pablo Subieta (1881) a Raúl Dorra (2007), pasando por críticos de reconocido prestigio en el tema, como Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Ezequiel Martínez Estrada, Olga Fernández Latour de Botas, Josefina Ludmer o Noé Jitrik, entre otros.

Cabe especificar que del extenso catálogo de autores que hemos consultado, sólo hemos separado para nuestro estudio aquellos que nos parecieron más interesantes en cuanto a su aporte, lo que arrojó una nómina de más de treinta investigadores que se han interesado por el tema. Nos hemos detenido en forma particular en la encuesta que, hace un siglo, propuso la revista *Nosotros*, pues nos pareció muy interesante constatar cómo una postura frente al género discursivo de la obra (la de Lugones, quien consideraba el *Martín Fierro* una epopeya) ha propiciado fortísimos debates, cuando no ironías, más cercanas a veces a posturas ideológicas que a resoluciones lingüísticas.

El enfrentar las opiniones de los críticos con la teoría literaria nos ha llevado a evidenciar cómo ciertas posturas no tenían demasiada solidez. Entre las especies que mejor se acomodan al carácter del *Martín Fierro* pudimos mencionar la payada, el argumento noticioso, la novela (como forma evolucionada de la epopeya), la novela breve y la elegía en su sentido más amplio de extensa queja o aflicción, entre otras.

La mirada en detalle de las distintas posturas críticas nos ha hecho rever, al mismo tiempo, hasta dónde es correcto hablar de "género gauchesco", ya que es claro que si existiera un género gauchesco como tipo discursivo no cabría dificultad para determinar la especie del *Martín Fierro*, pertenecería al género gauchesco, sin más. Pero, a lo largo de nuestro trabajo, ya hemos señalado que el "género gauchesco" (si bien esta designación se usa convencionalmente) en sentido estricto no existe, ya que hay obras de distinto género (lírico, narrativo, teatral) que se agrupan bajo esta denominación; convendría hablar de "escuela gauchesca" (como escriben Juan Alfonso Carrizo y Bruno C. Jacovella) o, mejor, "sistema gauchesco" (como postulan Pedro Luis Barcia y Olga Fernández Latour).

Por otra parte, hemos analizado el *Martín Fierro* de Hernández desde las ciencias del lenguaje, sobre todo, desde la lingüística textual que se preocupa muy especialmente en establecer tipologías textuales.

Que sepamos, este modelo lingüístico textual no fue utilizado jamás para acercarse a la obra de Hernández. Así, desde esta perspectiva -deudora, si se quiere, de la estilística-, hemos podido sacar nuestras propias conclusiones acerca de qué tipo o tipos textuales se ajustan mejor al *Martín Fierro*. En este sentido, hemos constatado las fuertes vinculaciones de la obra con los rasgos propios de la novela corta (*nouvelle*). Esta apreciación -original, ya que nunca antes había sido planteada- nos ha llevado a dejar en claro las diferencias -a veces, muy resbaladizas- entre la *nouvelle* y especies muy cercanas como la novela o el cuento.

Hemos señalado, a su vez, las formas genéricas que el *Martín Fierro* encierra en su interior: la poesía, la elegía, la payada de contrapunto, el refrán.

Cabe aclarar que la afirmación de que la obra de Hernández podría encuadrarse dentro de los rasgos propios de la novela corta no desdice de ninguna manera otras posibilidades de clasificación textual. El *Martín Fierro* tiene la particularidad extraordinaria de poder acomodarse a distintos géneros discursivos, sin pertenecer plenamente a ninguno. Es una peculiaridad propia de su naturaleza tan especial; al mismo tiempo, ofrece la singularidad que, entre las especies con las cuales se vincula, algunas son propias de la tradición oral y otras de la escrita. En este sentido podemos decir que la obra es multigenérica, en cuanto que es lo suficientemente flexible, como creación, para acomodarse a diferentes géneros discursivos.

Multigénérico no significa híbrido. Entendemos que algo es "híbrido" cuando es producto de elementos de distinta naturaleza; por el contrario, en este caso queremos dar a entender que son muchos (*multi-*) los géneros que se advierten en la obra, todos funcionando al mismo tiempo, en forma independiente; es suma no fusión.

Deseamos a continuación arrojar ciertas conclusiones generales respecto de la literatura gauchesca.

7.1.1 Conclusiones sobre la literatura gauchesca

Al iniciar nuestro trabajo, al mismo tiempo, revisamos las generalidades de la literatura gauchesca. En este sentido, hemos visto que la gauchesca es un caso particular dentro de nuestra literatura. Sus rasgos más salientes se podrían sintetizar diciendo que:

- ✓ La literatura gauchesca se funda en una convención: presupone un autor, que maneja deliberadamente el lenguaje oral de los gauchos, distinto al urbano. Dicho de otro modo: nuestros autores gauchescos usan voces del habla rural de la provincia de Buenos Aires; así, hacen hablar al gaucho o al poblador antiguo del campo porteño.
- ✓ Los textos gauchescos se apoyan en la oralidad.
- ✓ Los más relevantes escritores gauchescos son Bartolomé Hidalgo (con quien adquiere plena fisonomía), Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo y José Hernández (quien le otorga a la gauchesca su máximo esplendor).
- ✓ El término *gauchesco* ingresa como categoría didáctica de la literatura rioplatense, en la década de 1890, gracias a Miguel de Unamuno.
- ✓ En 1917, Ricardo Rojas publica "Los gauchescos"; bajo esta denominación agrupa a los escritores que en sus textos hacen hablar a gauchos en su lenguaje rústico.
- ✓ El análisis del género del *Martín Fierro* nos ha llevado obligatoriamente a repensar la expresión "género gauchesco", expresión que se utiliza convencionalmente para designar la literatura en "lengua rústica"⁶¹⁹; hemos considerado más apropiadas otras formas para referirse a este tipo de literatura, tales como "escuela gauchesca" o, mejor, "sistema gauchesco".

⁶¹⁹ O "lengua de isofonía rústica rioplatense", según ha señalado Olga Fernández Latour de Botas en "Costumbres y tradiciones populares en la Argentina y el Uruguay. (Reflexiones en torno a la obra 'gauchesca' de Bartolomé Hidalgo). *Op. Cit.*

7.1.2. Conclusiones sobre el género del *Martín Fierro*

Especificar cuál es el género discursivo del *Martín Fierro* supuso enfrentarse con tres factores:

- a) El género discursivo, como noción, siempre es problemática, ya que ‘género’ puede englobar una configuración discursiva específica como obras que se relacionan simplemente por rasgos similares.
- b) El *Martín Fierro* presenta gran flexibilidad desde el punto de vista genérico; alcanza tal movilidad que su texto podría encuadrarse en distintas configuraciones.
- c) En sus inicios, la discusión genérica respecto del *Martín Fierro* estuvo contaminada muchas veces por cuestiones políticas o ideológicas.

Al acercarnos a la obra de Hernández hemos deslindado ciertos rasgos característicos; a saber:

- ✓ Hernández transforma la denuncia en narración, evidencia todo el sistema de oposiciones del mundo rural e inventa un personaje trascendente, en un momento histórico en que la literatura argentina presentaba sus primeras novelas.
- ✓ El *tema* del *Martín Fierro* es la aflicción, “la pena extraordinaria”, que se presenta desde la primera estrofa, pues la vida del gaucho es *telar de desdichas y máquina de daños*. A esta pena la secundan varios subtemas: la injusticia, la persecución, la soledad, el arrepentimiento, el desamparo, el canto, etc. La vida misma de Fierro, su presencia, su actuar y su dolor dan coherencia a todo el texto.
- ✓ Los otros personajes de la obra -Cruz, los hijos de Fierro y Picardía- son una suerte de coprotagonistas del personaje principal: cuando narran, sus acciones parecen partes integrantes, por su paralelismo, con los relatos de Fierro.
- ✓ Lo que empezó siendo una denuncia de injusticias locales y temporales, terminó por tocar temas eternos como el mal, el destino y la desventura.

Respecto del estilo, encontramos, en líneas generales, que:

- ✓ El *Martín Fierro* es un texto coherente pero tiene dos partes bien diferenciadas, respecto de su forma y su contenido.

- ✓ Como toda obra gauchesca, el lenguaje del *Martín Fierro* pretende reflejar el habla del gaucho.
- ✓ Atraviesa el texto una estética de la oralidad.
- ✓ El habla de *Martín Fierro* es más gauchesca, más popular, que la de Ascasubi y la de Del Campo. El lenguaje ‘gauchesco’ de Hernández es más sobrio que el los otros autores del ciclo.
- ✓ Toda la obra está escrita en verso. Son, en general, versos octosílabos con rima consonante, estructurados, las más de las veces, en sextinas.
- ✓ Además de la sextina, Hernández usa en el *Martín Fierro*, el romance monorrímo, y la redondilla; alguna vez, la cuarteta romanceada abcb, y, en ciertos casos, simplemente versos sueltos.
- ✓ Los versos simulan -en la mayor parte de la obra- una payada extensa, un largo canto.
- ✓ En las payadas (fingidas) que se sostienen a lo largo del texto (Fierro, Hijos, Picardía), los personajes relatan fundamentalmente las desdichas de sus vidas; en este sentido podemos afirmar que los monólogos son autobiográficos.
- ✓ Existen en la obra distintos niveles discursivos.
- ✓ Hay un narrador omnisciente, que da lugar al monólogo de distintos personajes (cada narrador forma parte de lo narrado).
- ✓ La forma de composición (secuencia o trama) es fundamentalmente narrativa; a su vez, se puede diferenciar una trama dialogal.
- ✓ El *Martín Fierro* tiene *función novelesca* en cuanto al uso que hace del lenguaje para representar la realidad.
- ✓ A su vez, si seguimos la propuesta de Jakobson, podemos decir que la *función del lenguaje* es emotiva-expresiva.
- ✓ El ambiente está apenas aludido; el paisaje está sentido a través del drama del hombre.
- ✓ El autor es letrado, urbano, pero escribe sobre el gaucho y toma su voz.
- ✓ La intención del texto⁶²⁰ es la denuncia. La obra -sobre todo en la primera parte- es un claro alegato político. Asimismo, hay tres niveles secundarios de intencionalidad en Hernández: alzarse en contra de la injusticia social; preservar

⁶²⁰ Su *macroacto de habla*.

-contra el olvido- un retrato fiel del gaucho; decirnos quién era (él mismo) y cuánto valía. Pero también escribe por necesidad artística.

- ✓ Hernández quiso contar la historia de Martín Fierro (personaje), y en esa historia, resaltar su carácter.
- ✓ Hay una fuerte voluntad en fomentar una identificación del personaje con las de los destinatarios inmediatos del poema.
- ✓ Al final del *Martín Fierro* se dramatiza una payada de contrapunto.
- ✓ La obra cumple con los seis criterios que propone la narratología para caracterizar a un texto como relato.
- ✓ En la obra aparece la payada de contrapunto, la elegía y distintos refranes como géneros discursivos incluidos.
- ✓ El texto cumple también con los rasgos propios de la *nouvelle*.
- ✓ El *Martín Fierro* taxonómicamente es un texto que ofrece gran flexibilidad, lo que implica que pueda clasificarse a partir de distintos géneros discursivos. Las especies más cercanas en relación a sus características son el argumento noticioso, la payada, la novela⁶²¹, la poesía, la elegía, el monólogo (teatral).
- ✓ El *Martín Fierro* (como novela) presenta fuertes puntos de contacto con el *Facundo* de Sarmiento, los folletines de Eduardo Gutiérrez, el reconocido texto de Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, y la novela de Eduarda Mansilla, *Pablo o la vida en las pampas*.

7.2. ¿Por qué Hernández habría usado tal o cual género?

7.2.1. Justificación

Caracterizar el *Martín Fierro* de José Hernández de acuerdo a su género, posibilita dimensionarlo en su tiempo específico. La obra adquiere universalidad al ser integrada al género al cual pertenece:

- por los rasgos de analogía con las otras obras, lo que ayuda a categorizarla, y
- por los rasgos diferenciales que la tornan peculiar y única, en relación al resto: pensemos -por ejemplo- en la distancia entre el *Martín Fierro* y todas las novelas de carácter urbano.

⁶²¹ Lo épico en este caso sería una preforma de la novela.

7.2.2. Macroactos de habla en relación al género discursivo

Hemos postulado en el comienzo de este trabajo que esclarecer el género del *Martín Fierro* es tarea imprescindible si se desea interpretar e incluso apreciar en su justa medida la obra.

Señalamos los géneros defendidos por la crítica; delimitamos cuáles serían los más factibles; apuntamos cuál consideramos los más probables...

Pensamos que falta, todavía, poner en claro -en relación a cada género posible- cuál sería el supuesto objetivo de Hernández -consciente o inconsciente- al utilizar este o aquel género discursivo. Dicho con un término propio de la pragmática lingüística, cuál sería el *macroacto de habla* que sustenta (o habría sustentado) la elección, en cada caso. Tomaremos los tipos textuales que se ajustan mejor a la obra: payada, argumento, novela (breve), poesía, elegía, monólogo (teatral).

- **Payada:** usar esta forma -seguramente grata a Hernández- arrastraría como intención principal utilizar una manera propia de la vida gauchesca, algo típico del gaucho; implicaría estar cercano a él, ocultar el poeta culto, urbano, y abrazar el estilo campestre. La payada da pie al matiz lírico; permite que cada estrofa tenga un sentido independiente; facilita contar utilizando rima y verso; propicia el tono autobiográfico; facilita el salto temático; da lugar a la concisión y a la tensión narrativa.
- **Argumento:** esta especie, que seguramente Hernández conocía muy bien, habrá sido una de las que estuvo más presente en la mente del autor al escribir el *Martín Fierro*. Al usarla, Hernández habrá querido crear una extensa narración (en verso) de sabor 'matonesco', que pasara por un hecho real, con la exaltación de temas que los gauchos estarían acostumbrados a escuchar.
Tanto en la payada como en el argumento habría un interés en insistir en formas cercanas al gaucho, sus potenciales oyentes / lectores.
- **Novela:** consideramos que si Hernández se planteó realizar una novela, tenía en su mente una fuerte conciencia de escritor. Seguramente esto sucedió después del éxito de la primera parte. De pronto, se dispuso crear una obra de largo aliento. Sumó situaciones y personajes. Novela o *nouvelle*, poco importa frente a esta decisión. Lo interesante es que Hernández seguramente se determinó realizar un esfuerzo mayor; agregó a los XIII cantos iniciales otros XXXIII, con

el afán de configurar una obra que tuviera su lugar en la incipiente novelística argentina.

- **Poesía:** la poesía de Hernández no participa de la sutileza de aquellos poemas que pretenden dejarnos el alma en suspenso; en general, lo lírico en el *Martín Fierro* apunta a lo profundo, a lo trascendental. Los pasajes líricos en el inicio de cada una de las partes dan cuenta de su saber de "payador", son casi juegos para cumplir con formas tradicionales; en cambio, el poema que encierra el canto XII de la segunda parte, habla de soledades metafísicas y de planteos existenciales.
- **Elegía:** si consideramos que todo el texto es un largo lamento, estamos contemplando el *Martín Fierro* sobre todo como una obra de denuncia. Es la pena, la aflicción del gaucho en su desesperada vida. Es buscar un lugar en una sociedad que lo margina.
- **Monólogo** (teatral): salvo pasajes excepcionales, la obra es una sucesión de monólogos. Si Hernández fue plenamente consciente de esto, quiso indudablemente darle al gaucho una sola voz a través de varias bocas. No en vano la crítica sustenta que, de algún modo, Fierro, Cruz, el Hijo Segundo y hasta Picardía parecen constituir, todos, un mismo personaje. Esta forma teatral está ligada al argumento y también a la payada, en cuanto a que supone un oyente... Es el gaucho quien nos habla; se dirige a un interlocutor / lector y canta su pena.

Como ya se ha dicho, en nuestro afán de esclarecer el género hemos llegado a la conclusión de que la obra de Hernández no se adecua a un género discursivo en particular sino que se acomoda a varios: la obra es multigenérica en el sentido que tiene la flexibilidad suficiente como para acomodarse a distintos géneros discursivos: orales y escritos.

¿De qué nos está hablando esta multiplicidad? Decíamos en el inicio de nuestro trabajo: "... determinar el género o especie del texto es fundamental, si se quiere verdaderamente comprender, penetrar y apreciar en su justa medida el *Martín Fierro*". ¿Qué nos aporta, entonces, saber que es un texto multigenérico? En principio, que la obra demuestra con esto un rasgo más de su genialidad: la dificultad de ceñirla a un canon tradicional... Un caso similar podría considerarse la *Divina Comedia* de Dante,

que más allá de su lirismo es imposible de encasillar. No estamos diciendo que toda obra genial debe escapar a ser catalogada. Pero lo cierto es que el sentido y la forma del *Martín Fierro* son tan particulares que no se ajustan a una clasificación tradicional. En ello radica su increíble originalidad.

Creemos -ajustando criterios- que, seguramente, lo que empezó siendo una imitación de los *argumentos noticieros* (*El gaucho Martín Fierro*) terminó siendo una 'sabia' y notable novela breve⁶²², que dejó huella en toda la literatura argentina posterior. Hernández primero presentó "un argumento"; después se hizo cargo de un "libro". Un libro en donde se advierte el reflejo de *lo argentino*.

El *Martín Fierro* -en lo discursivo, del mismo modo que lo ha hecho en otros niveles- tiene la capacidad de asombrarnos con su profundo misterio. Dispara múltiples connotaciones. Pertenece a varios géneros textuales según se juzgue más o menos importante tal o cual rasgo de su estructura⁶²³.

Pareciera que también, respecto del tipo discursivo de su obra, Hernández ha dado lugar a que sigamos considerando distintas posibilidades... Ya lo ha dicho en un par de versos de una de sus sextinas: "Tiene mucho que rumiar / El que me quiera entender".

7.3. A modo de cierre

Consideramos que nuestro aporte más significativo a la bibliografía sobre Hernández ha sido:

- La revisión de la expresión "género gauchesco", para designar la literatura en "lengua rústica", y la consecuente propuesta de otras formas para referirse a ella, tales como "escuela gauchesca" o "sistema gauchesco".
- El análisis del *Martín Fierro* a partir de la lingüística textual. (Que sepamos, jamás se utilizó este modelo para explorar el texto de Hernández).

⁶²² En este sentido, defendemos la teoría de que Hernández, si bien nunca publicó en vida el *Martín Fierro* -aunando las dos partes-, entendía que *El gaucho...* y *La vuelta...* configuraban un solo todo.

⁶²³ Como hemos visto, esto es absolutamente factible; entre los críticos que respaldan esta teoría se encuentra T. Todorov.

- El rastreo exhaustivo de los estudios críticos que se ocuparon del género de la obra.

- La presentación de la *nouvelle* como otra especie probable dentro de la taxonomía del *Martín Fierro*.

7.4. Bibliografía

7.4.1. Estudios sobre el *Martín Fierro*

Alazraki, Jaime. “El género literario del *Martín Fierro*”. En: Revista Iberoamericana, Vol. XL, Nros. 87- 88, abril – setiembre, 1974. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu>

Alonso Criado, Emilio. *El “Martín Fierro”*. Estudio crítico. Buenos Aires, Compañía sud-americana de billetes de banco, 1914.

Aragón, Roque Raúl; Calvetti, Jorge. *Genio y figura de José Hernández*. Buenos Aires, EUDEBA, 1972.

Arlt, Mirta. “*Martín Fierro*: una estructura dramática”. Separata de la publicación Logos, N°12, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1972.

Barcia, Pedro Luis. “Proyección de *Martín Fierro* en dos ficciones de Borges”. En: VV. AA. *José Hernández. Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El Gaucho Martín Fierro. (1872-1972)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1973.

Barcia, Pedro Luis. “José Hernández y la cultura popular”. Bs. As. Cuadernos del Milenio, N° 3, Universidad Católica Argentina, 1991.

Barcia, Pedro Luis. “José Hernández y la cultura popular”. Biblioteca Virtual Universal, 2010. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154982.pdf>

Battistessa, A. “Unamuno y Menéndez Pelayo. Sus juicios en torno a ‘*Martín Fierro*’”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Battistessa, Ángel. “Eleuterio Tiscornia y su edición de *Martín Fierro*”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Battistessa, A. "José Hernández y *Martín Fierro* en la perspectiva del tiempo". En: Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

Becco, Horacio. "El *Martín Fierro* de Jorge Luis Borges". En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Becco, Horacio. "La sexteta de *Martín Fierro*". En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Benarós, León. "*Martín Fierro* y Hernández, en "El Payador" de Lugones". En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Benaros, León. "Los ilustradores de *Martín Fierro*". En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Berenguer Carisomo, A. *La estilística de la soledad en el 'Martín Fierro'*. Buenos Aires, Artes Gráficas Tecnograf, 1951.

Berenguer Carisomo, Arturo. "Ética y estética de los 'consejos' del *Martín Fierro*". En: *Ensayos sobre literatura popular argentina*. Buenos Aires, Americanas S.A., 1981.

Berenguer Carisomo, Arturo. "El centenario casi inadvertido: *La vuelta de Martín Fierro*". En: *Ensayos sobre literatura popular argentina*. Buenos Aires, Americanas S.A., 1981.

Blanco Amores de Pagella, Ángela. *Un manuscrito desconocido del Martín Fierro*. Bs. As. Edición PPC/Fraterna, 1996.

Borello, Rodolfo. "La simultaneidad de lo biográfico y lo social en la voz de *Martín Fierro*". En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Borges, Jorge L. *El "Martín Fierro"*. Buenos Aires, Columba, 5ta edición: 1971.

Bueno, Mónica. “Borges, lector de *Martín Fierro*”. En: Hernández, José. *Martín Fierro*, Edición crítica. Coordinadores Élica Lois y Ángel Núñez, Madrid, ALLCA XX, Colección Archivos, 2001.

Caillet-Bois, Julio. “El *Martín Fierro* de Tiscornia”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Caillet-Bois, Julio. “‘El Payador’ de Leopoldo Lugones”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Canal-Feijóo, Bernardo. *De las “aguas profunda” en el Martín Fierro*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Colección Ensayos. 1973.

Cárdenas de Monner Sans. “*Martín Fierro* en la University of Texas Library”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Carilla, Emilio. “Los prólogos del *Martín Fierro*”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Carricaburo, Norma. *La literatura gauchesca: una poética de la voz*. Buenos Aires, Dunken, 2004.

Carrizo, Juan Alfonso. “La poesía popular y el *Martín Fierro*. Sobre la edición crítica de Eleuterio F. Tiscornia”. En: *Nosotros*, Bs. As., año 22, t. 59, n° 224, 1928; p. 41-60.

Casabellas, Ramiro de. “Los biógrafos de Hernández”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Castagnino, Raúl H. “‘Martín Fierro’ y el teatro gauchesco”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Castagnino, Raúl H. “Referencialidad y grado oral de la ‘escritura’ en *Martín Fierro*”. En: VV. AA. *José Hernández. Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El Gaucho Martín Fierro. (1872-1972)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1973.

Castellani, L. “*Martín Fierro*”. En: *Lugones, Esencia del liberalismo. Nueva crítica literaria*. Buenos Aires, Ediciones Dictio, vol. VIII, 1976.

Castro, Francisco. *Martín Fierro explicado. Gramática y vocabulario. Texto genuino de José Hernández e ilustraciones de las ediciones originales*. Buenos Aires, Ediciones Del dragón, 2007.

Cattaruzza, A. y Eujanian, A. “Del éxito popular a la canonización estatal del *Martín Fierro*. Tradiciones en pugna (1870-1940)”. Bs. As. Universidad Nacional de Quilmes. Prismas, revista de historia intelectual, N° 6, 2002.

Chávez, Fermín. “Los primeros hernandistas”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Chávez, Fermín. *La vuelta de José Hernández. Del federalismo a la república liberal*. Buenos Aires, Ed. Theoría, 1973.

Compañy, Francisco. *La fe de Martín Fierro*. Buenos Aires, Theoria, 1963.

Cordero, Héctor A. *Valoración del Martín Fierro*. Bs. As., Claridad, 1971.

Cortazar, Augusto Raúl. “Realidad, vida y poesía en *Martín Fierro*”. En: Hernández, J. *Martín Fierro*, Buenos Aires, Kraft, 1961.

Cortazar, Augusto Raúl. “*Martín Fierro* en su centenario: Interpretación y perspectivas a la luz de la investigación folklórica. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Corro, Gaspar P. del. *Facundo y Fierro. La proscripción de los héroes*. San Antonio de Padua (Prov. De Buenos Aires), Castañeda, Colección perspectiva Nacional, 1977.

Cúneo, Dardo. "El *Martín Fierro* de Martínez Estrada. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Dalmaroni, Miguel. "Lugones y el *Martín Fierro*: la doble consagración". En: Hernández, José. *Martín Fierro*, Edición crítica. Coordinadores Élica Lois y Ángel Núñez, Madrid, ALLCA XX, Colección Archivos, 2001.

Dellepiane, Ángela B. "José Hernández: un siglo". En: Revista Iberoamericana, Vol. XL, Nros. 87- 88, abril – setiembre, 1974.

Demarchi, Rogelio. "Para leer el *Martín Fierro*. Literatura y política, economía y saber".

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/mfierro.html> (última consulta: 01-12-10).

De Paoli, Pedro. *Los motivos del Martín Fierro*. Vida de José Hernández. Buenos Aires, Ciordia & Rodríguez, 1949.

Dorra, Raúl. "El libro y el rancho. Lecturas del *Martín Fierro*". En: Jitrik, Noé (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 2. *La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires, Emecé, 2003.

Durán, Manuel. "El *Martín Fierro* y sus críticos españoles". En: Revista Iberoamericana, Vol. XL, Nros. 87- 88, abril – setiembre, 1974.

Fernández Latour, Olga. "Martín Fiero y Martín Fierro. De los cantares matonescos a la poesía gauchesca". En: *La Nación*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1959.

Fernández Latour, Olga. "El *Martín Fierro* y el folklore poético". En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, nº 3. Buenos Aires, MEyJ, 1962.

Fernández Latour de Botas, O. “Aportes del folklore a la crítica del *Martín Fierro*”. Separata de la publicación Logos, N° 12, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1972.

Fernández Latour de Botas, O. “Federico de Onís, vigencia de sus planteos sobre ‘El *Martín Fierro* y la poesía tradicional’”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Fernández Latour de Botas, O. *Prehistoria de Martín Fierro*. Bs. As., Platero, 1977.

Fernández Latour de Botas, Olga. “El concepto de argumento en la poesía tradicional argentina. Un enfoque de filología histórica”. En: *Museo Histórico Nacional. Cien años*. Buenos Aires, Manrique Zago, 1997.

Fernández Latour de Botas, Olga. “Las ‘décimas’ de José Hernández”, en: *Fundación. Política y Letras*, Buenos Aires, año V, N° 12, diciembre de 1997.

Fernández Latour de Botas, O. “Los paréntesis de José Hernández”. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, Investigaciones y ensayos, N° 53, enero – diciembre 2003.

Fernández Latour de Botas, O. “La décima y nosotros”. Discurso de incorporación. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2006.

Fernández Latour de Botas, Olga. “Sobre el concepto de “argumento” en la poesía tradicional argentina”. En: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXXIII, N° 297-298, Buenos Aires, mayo-agosto de 2008.

Gálvez, Manuel. *José Hernández*. Buenos Aires, Ed. Huemul. Primera edición 1945; segunda edición 1964.

Garat, Aurelia; Lorenzo, Ana M. “Biocronología de José Hernández”. En: VV. AA. *José Hernández. Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El Gaucho*

Martín Fierro. (1872-1972). La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1973.

Garavaglia, Juan Carlos. “El *Martín Fierro* y la vida rural en la campaña de Buenos Aires”. En: Hernández, José. *Martín Fierro*, Edición crítica. Coordinadores Élica Lois y Ángel Núñez, Madrid, ALLCA XX, Colección Archivos, 2001.

García Morales, Alfonso. “Jorge Luis Borges, autor del *Martín Fierro*”. En: Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

Ghiano, Juan Carlos. “Los estudios de Battistessa”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Ghiano, Juan Carlos. “*Martín Fierro* en la literatura argentina”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Ghiano, Juan Carlos. “Las dos partes de *Martín Fierro*”. En: VV. AA. *José Hernández. Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El Gaucho Martín Fierro. (1872-1972)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1973.

Ghiano, Juan Carlos. “El contrapunto de Fierro y el Moreno”. En: Revista Iberoamericana, Vol. XL, Nros. 87- 88, abril – setiembre, 1974.

Giménez Vega, Elías. *Vida de Martín Fierro*. Buenos Aires, Peña Lillo, Editor, 1961.

Giménez Vega, Elías y González, Julio C. *Hernandismo y Martinfierrismo. Geopolítica del Martín Fierro*. Buenos Aires, Plus Ultra. 1975.

Giusti, Roberto. “Complejidad de la creación literaria”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

González Lanuza, E. *Temas del 'Martín Fierro'*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1981.

Gramuglio, María Teresa.; Sarlo, Beatriz. “José Hernández”. En: *Capítulo. La literatura gauchesca*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1980-1985.

Gramuglio, María Teresa.; Sarlo, Beatriz. “*Martín Fierro*”. En: *Capítulo. La literatura gauchesca*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1980-1985.

Hernández, José. *Martín Fierro*. Edición crítica de Carlos Alberto Leumann. Buenos Aires, Estrada, 1961.

Hernández, José. *Martín Fierro*. Introducción, notas y vocabulario, Horacio Jorge Becco. Bs. As., Editorial Huemul, 1967.

Hernández, José. *Martín Fierro*. Introducción, notas y vocabulario de Eleuterio F. Tiscornia. Buenos Aires, Losada, 2008.

Hughes, John. *Arte y sentido de Martín Fierro*. Madrid, Ed. Castalia, 1970.

Isaacson, José (comp.) *Martín Fierro. Centenario*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, Ediciones Culturales Argentinas, 1972.

Isaacson, José. “*Martín Fierro, poema de denuncia*”. En: *Martín Fierro*. Buenos Aires, Eudeba, 1986.

Jacovella, Bruno. “Ricardo Rojas y su concepción equívoca de *Martín Fierro*”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Jitrik, Noé. “El tema del canto en el *Martín Fierro* de José Hernández”. En *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

Jitrik, Noé (comp.). *Historia crítica de la literatura Argentina. La lucha de los lenguajes*. Vol. 2. Buenos Aires, Emecé, 2003.

Jitrik, Noé. “José Hernández, *La vuelta de Martín Fierro*”. En: Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

Lamborghini, Leónidas. *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2008.

Leumann, Carlos Alberto. *El poeta creador. Cómo hizo Hernández "La vuelta de Martín Fierro"*. Buenos Aires, Sudamericana, 1945.

Lichtblau, Myron. “El *Martín Fierro* como obra de arte literaria”. En: Revista Iberoamericana, Vol. XL, Nros. 87- 88, abril – setiembre, 1974.

Lois, Élida. “El proceso textual del *Martín Fierro*”. En: Hernández, J. *Martín Fierro*. Buenos Aires, Colihue, 2009.

Lois, Élida. “Estudio filológico preliminar”. En: Hernández, José. *Martín Fierro*, Edición crítica. Coordinadores Élida Lois y Ángel Núñez, Madrid, ALLCA XX, Colección Archivos, 2001.

Lois, Élida. “Cómo se escribió el *Martín Fierro*”. En: Jitrik, Noé (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 2. *La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires, Emecé, 2003.

Lois, Élida. “Cómo se escribió y se describió *El gaucho Martín Fierro*”. *Orbius Tertius*. 2002-2003, VIII. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/como-se-escribio-y-se-describio-el-gaucha-martin-fierro/html>. Última consulta: 23 de marzo de 2013.

Lugones, L. *El Payador*. Bs. As., Centurión, 1971.

Luisetto, Raúl A. “José Hernández y la interpretación de la biografía del General Ángel Vicente Peñaloza”. En: VV. AA. *José Hernández. Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El Gaucho Martín Fierro. (1872-1972)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1973.

Luna, Félix. *José Hernández*. Buenos Aires, Planeta, 1999.

Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora, 4ta ed., 2005.

Mazzei, Ángel. “*Martín Fierro* y la obra crítica de Leumann”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Míguez, Eduardo J. (con colaboración de M. Yangilevich). *El mundo de Martín Fierro*. Buenos Aires, Eudeba, 2005.

Moya, Ismael. “*Martín Fierro* en el pensamiento de Ricardo Rojas”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Nosotros. Revista mensual de Letras, Artes, Historia, Filosofía y Ciencias sociales. Fundada el 1° de agosto de 1907. Directores: Alfredo Bianchi y Roberto Giusti. Año VII, Tomo XI, Buenos Aires, Sociedad Cooperativa limitada “Nosotros”, 1913.

Nuñez, Mirta Griselda. “La mujer en *Martín Fierro*”. En: VV. AA. *José Hernández. Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El Gaucho Martín Fierro. (1872-1972)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1973.

Olivera-Williams, María Rosa. *La poesía gauchesca de Hidalgo a Hernández*. México, Centro de investigaciones lingüístico-literarias, Universidad Veracruzana, 1986.

Onís, Federico de. “El ‘*Martín Fierro*’ y la poesía tradicional”. Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal, *Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*; Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1924-1926, 3vols.; en t. II, pp., 403-416.

Pagés Larraya, Antonio. *Prosas del Martín Fierro*. Buenos Aires, Ed. Raigal, 1952.

Pagés Larraya, Antonio. “Unamuno y el *Martín Fierro*”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Pagés Larraya, Antonio. “Las primeras cartas sobre ‘Martín Fierro’”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Pagés Larraya, Antonio. “*Martín Fierro* en la perspectiva de un siglo”. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. XL, Nros. 87- 88, abril – setiembre, 1974.

Pagliai, Lucila. “La poesía gauchesca y su singularidad literaria”. En: Hernández, J. *Martín Fierro*. Buenos Aires, Colihue, 2009.

Piris, Jorge A. “La intención de José Hernández en *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*”. En: *Signos Universitarios*, Revista de la Universidad del Salvador, Número Especial Letras, Buenos Aires, Año VIII, Número 16, julio – diciembre de 1989.

Porfirio, Roberto. “La interpretación lugoniana de Martín Fierro”. En: VV. AA. *José Hernández. Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El Gaucho Martín Fierro. (1872-1972)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1973.

Rivera, Jorge B. “Ingreso, difusión e instalación modelar del *Martín Fierro* en el contexto de la cultura argentina”. En: Hernández, José. *Martín Fierro*, Edición crítica. Coordinadores Élidea Lois y Ángel Núñez, Madrid, ALLCA XX, Colección Archivos, 2001.

Rojas, Ricardo. “Los gauchescos”. Tomo I y II. En: *Historia de la literatura Argentina*, Buenos Aires, Losada, 1948.

Schlickers, Sabine. ‘*Que yo también soy pueta*’. *La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Madrid, Ediciones de Iberoamericana, 2007.

Schultz de Mantovani, Frida. “El ‘*Martín Fierro*’ de Martínez Estrada. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Schvartzman, Julio. “Las letras del *Martín Fierro*”. En: Jitrik, Noé (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 2. *La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires, Emecé, 2003.

Schvartzman, Julio. *Letras gauchas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

Sisca, Alicia L. *Martín Fierro, como obra portadora de valores cristianos enraizados en el ser cultural argentino*. La Plata, Universidad Católica de La Plata, 2002.

Sorrentino, Fernando. “La sintaxis narrativa del *Martín Fierro*”. En: *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2000. Hay versión digital: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/sintaxis.html>

Suárez Wilson, Reyna. “*Martín Fierro* y Ricardo Rojas”. En: VV. AA. *José Hernández. Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El Gaucho Martín Fierro. (1872-1972)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1973.

Terrera, Guillermo Alfredo. *La epopeya hernandiana y su poema universal*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1966.

Tiscornia, Eleuterio. *La lengua del “Martín Fierro”*. Biblioteca de Dialectología Hispánica, 1930.

Tiscornia, Eleuterio. “La vida de Hernández y la elaboración del *Martín Fierro*”. En Boletín de la Academia Argentina de Letras, t. 5, N° 20, 1937.

Unamuno, Miguel de. *El gaucho Martín Fierro*. Montevideo, Uruguay, Ed. El Galeón, (tomado de La Revista Española, Año 1, n° 1, febrero de 1894, pp. 5-22), 1986.

VV. AA. *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Verdugo, Iber. *Teoría aplicada del estudio literario. Análisis del Martín Fierro*. México, UNAM, 1980.

Villanueva, Amaro. *Crítica y pico. El sentido esencial del Martín Fierro* [1945]. Buenos Aires, Plus Ultra, 1972.

Weinberg de Magis, Liliana. “El *Martín Fierro* y la gauchesca en la interpretación de Ezequiel Martínez Estrada”. En: Hernández, José. *Martín Fierro*, Edición crítica. Coordinadores Élica Lois y Ángel Núñez, Madrid, ALLCA XX, Colección Archivos, 2001.

Weinberg, Félix. “Martiniano Leguizamón y el ‘Martín Fierro’”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Yahni, Roberto. “*Martín Fierro* y Martínez Estrada: una interpretación”. En: VV. AA. *José Hernández. Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de El Gaucho Martín Fierro. (1872-1972)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1973.

7.4.2. Estudios sobre las ciencias del lenguaje

Academia Argentina de Letras. *Dudas idiomáticas frecuentes*. Buenos Aires, A. A. de L., 2000.

Academia Argentina de Letras. *Diccionario del habla de los argentinos*. Buenos Aires, Espasa, 2004.

Alvarado, M. y Yeannoteguy, A. *La escritura y sus formas discursivas*. Bs. As., Eudeba, 2007.

Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires, Paidós, 1996.

Bernárdez, Enrique. *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

Bernárdez, Enrique (ed.). *Lingüística del texto*. Madrid, Arco/Libros, 1987.

Blanche-Benveniste, Claire. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona, Gedisa, 1998

Bobes Naves, María del Carmen. *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Gredos, 2004.

Bruner, Jerome; Weisser, Susan. “La invención del yo: la autobiografía y sus formas”. En: Olson, David; Torrance, Nancy (comp.). *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona, Gedisa, 1998.

Buhler, Karl. “El modelo de 'organon' propio del lenguaje”. UBA. Cátedra de Gramática Española I. Profesora Ofelia Kovacci, ficha 10, 1981.

Cardona, Giorgio R. *Diccionario de lingüística*. Barcelona, Ariel, 1991.

Casamiglia Blancafort; Tusón Valls, Amparo. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona, Ariel, 1999.

Ciapuscio, G. *Tipos textuales*. Buenos Aires, U.B.A., 1994.

Corominas, Joan. *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, 1961.

Coseriu, Eugenio. *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madrid, Gredos, 1967.

Coseriu, Eugenio. *El hombre y su lenguaje*. Madrid, Gredos, 1991.

Coseriu, Eugenio. *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*. Madrid, ARCO/LIBROS, 2007.

De Gregorio de Mac, M. I.; Rébola de Welti, M. C. *Coherencia y cohesión en el texto*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1992.

Di Tullio, Ángela. *Manual de gramática del español. Desarrollos teóricos. Ejercicios. Soluciones*. Buenos Aires, Edicial, 1997.

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.

Eco, Umberto. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Lumen, 1995.

Fernández Pérez, María Milagros. *Introducción a la Lingüística*. Barcelona, Ariel, 1999.

García Negroni, María Marta; Stern, Mirta; Pérgola, Laura. *El arte de escribir bien en español*. Buenos Aires, Edicial, 2001.

Gili y Gaya, S. *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona, Spes, 1970.

Girón Alconchel, José Luis. *Introducción a la explicación lingüística de textos. Metodología y práctica de comentarios lingüísticos*. Madrid, Edinumen, 1981.

Halliday, M. A. K. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México, F. C. E., 1982.

Hudson, R. A. *La sociolingüística*. Barcelona, Anagrama, 1980.

Jakobson, Roman. “Lingüística y poética”. En: *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral. 1981.

Kaufman, Ana María; Rodríguez, María Elena. *La escuela y los textos*. Buenos Aires, Santillana, 1993.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Edicial, 1986.

Lavandera. B. *Curso de lingüística para el análisis del discurso*. Bs. As. Centro Editor de América latina, 1985.

Lozano, Jorge; Peña-Marín, Cristina; Abril, Gonzalo. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid, Cátedra, 1993.

Maingueneau, Dominique. *Introducción a los métodos de análisis del discurso. Problemas y perspectivas*. Buenos Aires, Hachette, 1989.

Maingueneau, Dominique. *Términos claves del análisis del discurso*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1999.

Manual de estilo de publicaciones de la American Psychological Association, adaptado para el español por Editorial El Manual Moderno, México, 1998.

Marcos Marín, Francisco. *Curso de Gramática Española*. Madrid, Cincel, 1984.

Marín, Marta. *Conceptos claves*. Buenos Aires, Aique, 1992.

Marín, Marta. *Lingüística y enseñanza de la lengua*. Bs. As. Aique, 1998.

Mayoral, José Antonio (comp.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco/libros, 1987.

Menéndez, Salvio M. *Gramática textual*. Bs. As., Plus Ultra, 1993.

Nieto García, Jesús Manuel. *Introducción al análisis del discurso hablado*. Granada, Universidad de Granada, 1995.

Oberti, Liliana. *Géneros literarios. Composición, estilo, contextos*. Buenos Aires, Longseller, 2002.

Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

Real Academia Española. *Ortografía de la lengua española*. Madrid, Espasa -Calpe, 1999.

Real Academia Española. Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario panhispánico de dudas*. Colombia, Distribuidora y Editora Aguilar et al., 2005.

Real Academia Española. *Nueva Gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe, 2009.

Renkema, Jan. *Introducción a los estudios sobre el discurso*. Barcelona, Gedisa, 1999.

Reyes, Graciela. *El abecé de la pragmática*. Madrid, Arco/Libros, 1998.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Losada, 1967.

Searle, John. *Actos de habla*. Madrid, Cátedra, 1990.

Tuchsznaider, E. *Leer, pensar, entender*. Bs. As., Temas, 2004.

Tusón Valls, Amparo. *Análisis de la conversación*. Barcelona, Ariel, 2003.

Van Dijk, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*. Madrid, Siglo XXI, 1981.

Van Dijk, Teun A. *La ciencia del texto*. Barcelona/Bs. As., Paidós, 1983.

Van Dijk, Teun. *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid, Cátedra, 1998.

Van Dijk, Teun. *Ideología y discurso*. Barcelona, Ariel, 2003

Viramonte de Ávalos, Magdalena. *Lengua, ciencias, escuela, sociedad. Para una educación lingüística integral*. Buenos Aires, Colihue, 1997.

7.4.3. Estudios sobre teoría literaria

Aguiar e Silva, Víctor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos, 1972.

Alborg, Juan. L. *Sobre crítica y críticos*. Madrid, Gredos, 1991.

Amorós, Andrés. *Introducción a la literatura*. Madrid, Castalia, 1980.

Anderson Imbert, E. *Teoría y Técnica del cuento*. Buenos Aires, Marymar, 1976,

Aren, Fernanda y Rotemberg, Silvina. “Evolución de la novela corta alemana hasta comienzos del siglo XX”. En: *Antología de la novela corta alemana*. Bs. As., Colihue, 2001.

Aristóteles. *Poética*. Traducción y notas de Eilhard Schlesinger; nota preliminar de José María Estrada. Buenos Aires, Losada, 2003.

Bajtín, M. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Bajtín, M. M. "El problema de los géneros discursivos". En: *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo XXI editores, 1998.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra, 1995.

Baquero Goyanes, Mariano. *Qué es la novela*. Buenos Aires, Ed. Columba (Colección Esquemas), 1966.

Baquero Goyanes, Mariano. *Qué es el cuento*. Bs. As., Editorial Columba, Colección Esquemas, 1967.

Barcia, Pedro Luis. "El canon literario argentino, según Borges". Mendoza (Argentina), *Revista de Literaturas Modernas*, N° 29, 1999.

Barcia, Pedro Luis. "Las letras rioplatenses en el período de la Ilustración: Juan Baltasar Maciel y el conflicto de dos sistemas literarios". Biblioteca virtual universal, 2003. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89573.pdf>

Barthes, Roland. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires, CEAL, 1977.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, 2005.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, 2009.

Borges, J. L. *Literaturas germánicas medievales*. Madrid, Alianza, 1980.

Borges, J. L. *Siete noches. Conferencias*. Epílogo de Roy Bartholomew. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Calvo Martínez, Tomas; Ávila Crespo, Remedios (Eds.) *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación. Symposium internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1991.

Carrizo Rueda, Sofía M. *Poética del relato de viajes*. Kassel, Edition Reichenberger, 1997.

Castagnino, Raúl H. *¿Qué es literatura? Naturaleza y función de lo literario*. Buenos Aires, Nova, 1958.

Castagnino, Raúl H. *Misceláneas de lo literario*. Bs. As., Academia Argentina de Letras, 1998.

Chertudi, Susana. "Las especies literarias en prosa". En: VV. AA. *Folklore argentino*. Bs. As., Nova, 1959.

Corona, Pablo Edgardo. *Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2005.

Domínguez Caparrós, José. (comp.) *Hermenéutica*. Madrid, Arco/Libros, 1997.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Eliade, Mircea. *Mito y Realidad*. Barcelona, Editorial Labor, Nueva Serie, 1991.

- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1987.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Buenos Aires, Planeta, 1992.
- Garasa, Delfín Leocadio. *Los géneros literarios*. Buenos Aires, Columba, 1969.
- García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura*. Madrid, Cátedra, 1989.
- García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid, Cátedra, 1995.
- Gullón, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid, Cátedra, 1984.
- Hernadi, Paul. *Teoría de los géneros literarios*. Barcelona, Bosch, 1978.
- Jacovella, Bruno. "Las especies literarias en verso". En: VV. AA. *Folklore argentino*. Bs. As., Nova, 1959.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1986.
- Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona, Península, 2000.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1970.
- Kohan, Silvia Adela. *Cómo se escribe una novela*. Barcelona, Plaza & Janés, 1998.
- Lapesa, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. Madrid, Cátedra, 1979.
- Maturo, Graciela. *El mito y el cuento tradicional*. Buenos Aires, Tekné, 1984.

Maturo, Graciela. *La poesía. Experiencia y lenguaje de la creación poética*. Bs. As. Tekné, 1991.

Maturo, Graciela. *Introducción a una hermenéutica*. Buenos Aires, Tekné, 1995.

Melano Couch, Beatriz. *Hermenéutica metódica. Teoría de la interpretación según Paul Ricoeur*. Buenos Aires, Proyecto Cinae, 1983.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Antología de los poetas hispanoamericanos*. Publicada por la Real Academia Española, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1895.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Bs. As., Espasa-Calpe, tomo V, 1943.

Mignolo, Walter. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1978.

Mignolo, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, UNAM, 1986.

Miroux, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.

Muth, K. Denise (comp.). *El texto narrativo*. Buenos Aires, Aique, 1991.

Oyuela, Calixto. *Antología poética hispano-americana*. Con notas bibliográficas y críticas. Tomos I, II y III. Bs. As., Ángel Estrada y Cía. Editores, 1919-1920.

Oyuela, Calixto. *Poetas hispanoamericanos*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, Vol. II, 1948.

Pabst, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid, Gredos, 1972.

Pagés Larraya, Antonio. *Nace la novela argentina*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1994.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós, 1980.

Pozuelo Yvancos, José María. *La teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1994.

Prieto, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*. Argentina, Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral, 1962.

Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Aguilar-Taurus-Alfaguara, 2006.

Ricoeur. P. *La metáfora viva*. Madrid, Ediciones Europa, 1980.

Ricoeur. P. *Finitud y Culpabilidad*. Madrid, Taurus, 1986.

Ricoeur, Paul. *Autobiografía intelectual*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.

Ricoeur. P. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Bs. As. Siglo XXI editores, 2001; primera edición en español, 1995.

Schökel, Luis Alonso et al. (Domínguez Caparrós, compilación de textos, introducción y bibliografía). *Hermenéutica*. Madrid, Arco/libros, 1997.

Schökel, Luis Alonso; Bravo, José María. *Apuntes de Hermenéutica*. Madrid, Editorial Trotta, 1997.

Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid, Rialp, 1966.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Coyoacán, 2003.

Vedda, Miguel. “Elementos formales de la novela corta”. En: *Antología de la novela corta alemana*. Bs. As., Colihue, 2001.

Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, Ariel, 2007.

Voss, Arthur. *La novela corta americana. Origen, desarrollo y perspectivas*. México, Editores asociados, 1975.

Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1959.

7.4.4. Estudios sobre literatura gauchesca

Academia Argentina de Letras. “Portal de literatura gauchesca”:
<http://www.cervantesvirtual.com/portal/AAL/gauchesca>.

Ainsa, Fernando. “Los símbolos ‘naturalizados’ de *Los tres gauchos orientales*”. En: *Revista Iberoamericana*, vol. XL, Nros. 87-88, abril-setiembre, 1974. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu>

Arrieta, Rafael Alberto. “Estanislao del Campo”. En: Arrieta, Rafael A. (director). *Historia de la literatura Argentina*. Tomo III. Buenos Aires, Peuser, 1959.

Ascasubi, Hilario. *Aniceto el Gallo: gacetero prosista y gauchi-poeta argentino*. Academia Argentina de Letras. Portal de literatura gauchesca.
<http://bib.cervantesvirtual.com>

Ascasubi, Hilario. Academia Argentina de Letras. Portal de literatura gauchesca.
<http://bib.cervantesvirtual.com>

Assunção, Fernando. *El gaucho*. Montevideo, Imprenta Nacional, 1963.

Assunção, Fernando. *Historia del gaucho. El gaucho: ser y quehacer*. Buenos Aires, Claridad, 2007.

Ayestarán, Lauro. *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*. Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1950.

Azeves, Héctor Ángel. “José Hernández, periodista”. En: *Martín Fierro, un siglo*. Buenos Aires, Editorial Xerox Argentina, 1972.

Barcia, Pedro Luis. “Precursiones críticas de Calixto Oyuela”. Homenaje a Calixto Oyuela, primer presidente de la corporación. Bs. As., Boletín de la Academia Argentina de Letras, tomo LXXII, N°s 293-294, septiembre-diciembre de 2007.

Battistessa, A. “Los poemas gauchescos”. En: Arrieta, Rafael A. (director). *Historia de la literatura argentina*. Tomo III. Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1959.

Becco, Horacio. *Cancionero tradicional argentino*. Buenos Aires, Hachette, 1960.

Becco, Horacio. “Nacimiento de la poesía gauchesca. Bartolomé Hidalgo”. En: *Capítulo. La literatura gauchesca*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1980-1985.

Becco, Horacio. “Desarrollo de la poesía gauchesca. Ascasubi y Del Campo”. En: *Capítulo. La literatura gauchesca*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1980-1985.

Borcosque, Alfredo H. *El gaucho en el panorama político argentino. Su lenguaje y folklore*. Buenos Aires, Nuevas ediciones Argentinas, 1974.

Borello, Rodolfo. “Hernández y Ascasubi”. En: *Revista Iberoamericana*, vol. XL, Nros. 87-88, abril-setiembre, 1974. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu>

Borges, Jorge L. "La literatura gauchesca". En: *Discusión*. Madrid, Alianza Editorial, 2008. Publicado originalmente en 1932.

Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición". *Discusión*. Madrid, Alianza Editorial, 2008. Publicado originalmente en 1932.

Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo. *Poesía gauchesca*. Edición, prólogo, notas y glosario. 2 volúmenes. Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 1955.

Caillet-Bois, Julio. "Introducción a la poesía gauchesca. Hilario Ascasubi". En: Arrieta, Rafael A. (director). *Historia de la literatura Argentina*. Tomo III. Buenos Aires, Peuser, 1959.

Campo, Estanislao del. *Fausto*. Estudio preliminar por Ángel Battistessa. Bs. As., Academia Argentina de Letras, 1989. Versión digital: Portal de literatura gauchesca. <http://bib.cervantesvirtual.com>

Carrizo, Juan Alfonso. "Poetas y juglares de la sociedad tradicional criolla". En *Selecciones Folklóricas Codex*. Año 1, n° 5. Buenos Aires, Codex, octubre de 1965, pp. 31-43.

Carrizo, Juan Alfonso. *Antecedentes hispano-medioevales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires, Publicaciones de estudios hispánicos, 1945.

Carrizo, Juan Alfonso. *Historia del folklore argentino*. Buenos Aires, Instituto Nacional de la Tradición, 1953.

Carrizo, Juan Alfonso. *Rustiqueces pastoriles y matonismo en algunos poetas del Río de la Plata*. Prólogo, estudio preliminar, revisión del texto y bibliografía por Olga Fernández Latour de Botas. Provincia de Buenos Aires, Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro, 2008.

Castagnino, Raúl H. "Lo gauchesco en el teatro argentino, antes y después de *Martín Fierro*". En: Revista Iberoamericana, vol. XL, Nros. 87-88, abril-setiembre, 1974.
<http://revista-iberoamericana.pitt.edu>

Chávez, Fermín. *Civilización y barbarie en la historia de la cultura argentina*. Buenos Aires, Ed. Los Coihues, 1988.

Chávez, Fermín. *Historia y antología de la poesía gauchesca*. Buenos Aires, Margus, 2004.

Coni, Emilio. *El gaucho. Argentina - Brasil - Uruguay*. Buenos Aires, Ediciones Solar, 1969.

Cortazar, Augusto Raúl. *Poesía gauchesca argentina. Interpretada con el aporte de la teoría folklórica*. Buenos Aires, Guadalupe, 1969.

Dorra, Raúl. "El arte del payador". <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/13/06-Dorra.pdf> (última consulta: 07-07-2012)

Fernández Latour, Olga. *Borges y la poesía gauchesca*. Buenos Aires, Secretaría de Estado de Obras Públicas (Colección Ensayos y Monografías, n° 2; Dir. Antonio Pagés Larraya), Servicio de Extensión Cultural, 1964.

Fernández Latour de Botas, O. *Folklore y poesía argentina*. Buenos Aires, Ed. Guadalupe, 1969.

Fernández Latour de Botas, Olga. "Cauces y lagunas de una investigación literaria. Sobre la 'Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con el señor Ramón Contreras con respecto a las fiestas mayas de 1823'. Impreso de Expósitos". En: *Logos, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires*, N° de Homenaje al Dr. Augusto Raúl Cortazar, Buenos Aires, 1978.

Fernández Latour de Botas, O. "Trascendencia de Bartolomé Hidalgo en la literatura rioplatense". Separata de la revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, N° 26, 1989.

Fernández Latour de Botas, Olga. "Indicadores de afectividad en los primeros sainetes criollos". Investigaciones y Ensayos 47, enero-diciembre 1997. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1998.

Fernández Latour de Botas, Olga. "Lo musical en la ficción gauchesca: antecedentes y proyecciones". En: *Música e investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, N° 5, 1999. Versión digital: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lo-musical-en-la-ficcion-gauchesca-antecedentes-y-proyecciones/html/a680320e-a100-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html#I_0

Fernández Latour de Botas, Olga. *Bartolomé Hidalgo, un patriota de las dos Bandas. Obra completa del primer poeta gauchi-político rioplatense*. Selección iconográfica de Carlos Dellepiane Cálcena, New York (USA), Ed. Stockcero, 2007.

Fernández Latour de Botas, Olga: "La poesía gauchesca y la intuición de Borges. Nueva mirada crítica". En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, n° 303-304, mayo-agosto 2009.

Fernández Latour de Botas, Olga. "El torito de los muchachos" (1830). En: Academia Argentina de Letras. Portal de literatura gauchesca. Catálogo. <http://bib.cervantesvirtual.com>

Leguizamón, Martiniano. *El primer poeta criollo del Río de la Plata, 1788-1822. Noticia sobre su vida y su obra*. Bs. As., Talleres Gráficos del Ministerio de Agricultura de la Nación, 1917.

Leguizamón, Martiniano. *La cuna del gaucho*. Buenos Aires, Peuser, 1935.

Leguizamón, Martiniano. *De cepa criolla*. Buenos Aires, Solar/Hachette, 1961. Primera edición 1908.

Leumann, Carlos Alberto. *La literatura gauchesca y la poesía gaucha*, Buenos Aires, Raigal, 1953.

Ludmer, J. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Libros Perfil, 2000. Primera edición, 1988.

Ludmer, Josefina. "Oralidad y escritura en el género gauchesco como núcleo del nacionalismo". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XVII, N° 33. Lima. 1er. semestre de 1991; pp. 29-33.

Molina Massey, Carlos. *El gaucho y su cultura*. Bs. As. Publicaciones del Instituto Americano de Cultura Gaucha. 1949.

Moya, Ismael. *El arte de los payadores*. Buenos Aires, Editorial P. Berruti, 1959.

Mujica Láinez, Manuel. *Vidas del Gallo y el Pollo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966.

Rama, Ángel. "El sistema literario de la poesía gauchesca". En: Rivera, Jorge (selección). *Poesía gauchesca*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977. Hay versión digital: http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&tt_products=29

Rasi, Humberto. "Borges frente a la poesía gauchesca: crítica y creación". Universidad de Pittsburg. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/>

Rivera, Jorge B. *La primitiva literatura gauchesca*. Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968.

Rodríguez Molas, Ricardo. *Historia social del gaucho*. Buenos Aires, CEAL, 1968.

Román, Marcelino. *Itinerario del payador*. Bs. As., Lautaro, 1957.

Tiscornia, Eleuterio. “Orígenes de la literatura gauchesca”. En: Boletín de la Academia Argentina de Letras, t. 12, n° 45, 1943.

Unamuno, Miguel de. “La literatura gauchesca”. En: *Americanidad*, Colección “La expresión americana”, Madrid, 1899.

Vega, Carlos. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, Instituto nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1981.

Weinberg, Félix. “Una etapa poco conocida de la poesía gauchesca: de Hidalgo a Ascasubi (1823-1851)”. En: Revista Iberoamericana, vol. XL, Nros. 87-88, abril-setiembre, 1974. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu>

Weinberg, Félix. *Un anónimo poema gauchesco de 1825 sobre la Guerra de la Independencia*. En: Academia Argentina de Letras. Portal de literatura gauchesca. Catálogo. <http://bib.cervantesvirtual.com>

7.4.5. Otros textos consultados

Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Barcelona, Planeta, 2010.

Cook, T. D.; Reichardt, Ch. S. *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación educativa*. Madrid, Morata, 1986.

Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. España, Gedisa, 1998.

Farina, Rafael. *Metodología. Normas para la técnica del trabajo científico*. Guatemala, Instituto Teológico Salesiano, 1979.

Festinger, L.; Katz, D. (Compiladores). *Los métodos de investigación en las ciencias sociales*. México, Paidós Studio, 1993.

Güiraldes, Ricardo. *El cencerro de cristal*. Buenos Aires, Losada, 1952.

Hernández, Rafael. *Pehuajó. Nomenclatura de las calles*. Bs. As., Imprenta J. A. Berra, 1896.

Hernández Sampieri y otros. *Metodología de la investigación*. México, Mc Graw Hill, 2003.

Hidalgo, Bartolomé. *Cielitos*. En: Academia Argentina de Letras. Portal de literatura gauchesca. Catálogo. <http://bib.cervantesvirtual.com>

Hidalgo, Bartolomé. *Diálogos*. En: Academia Argentina de Letras. Portal de literatura gauchesca. Catálogo. <http://bib.cervantesvirtual.com>

Laera, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 2004.

Mancuso, H. *Metodología de la investigación en ciencias sociales. Lineamientos teóricos y prácticos de semioepistemología*. Buenos Aires, Paidós, 1999.

Mansilla de García, Eduarda. *Pablo o la vida en las pampas*. Traducción de Lucio V. Mansilla. Estudio preliminar y edición crítica de María Gabriela Mizraje. Buenos Aires, Colihue: Biblioteca Nacional, Colección *Los Raros*, 2007.

Mastronardi, Carlos. *Borges*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2007.

Rodríguez Gómez y otros. *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga, Aljibe, 1996.

Sarmiento, Domingo F. *Facundo*. Buenos Aires, Eudeba, 1970. [1ª Ed. *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres y ámbitos de la República Argentina*. Chile, El Progreso, 1845].

Sisca, Alicia; Martínez, Gloria. *Manual de metodología para la investigación en Humanidades*. Buenos Aires, Universidad Libros, 2000.

Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, El Ateneo, 1996.

Vázquez, María Esther. *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires, Vergara, 1999.

Vergara de Bietti, Noemí. *Mujeres de Francia*. Bs. As., Hachette, 1964.