per
sqe

América : Cahiers du CRICCAL

Trayectona del personaje gaucho en la literatura gauchesca

Angela B. Dellepiane

Citer ce document / Cite this document :

Dellepiane Angela B. Trayectona del personaje gaucho en la literatura gauchesca. In: América : Cahiers du CRICCAL, n°11, 1992. Le gaucho dans la littérature argentine. pp. 21-31;

doi : https://doi.org/10.3406/ameri.1992.1095

https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_11_1_1095

Fichier pdf généré le 16/04/2018

BY: creative commons

TRAYECTORIA DEL PERSONNAJE GAUCHO EN LA LITTERATURA GAUCHESCA

Persée creative commons

El concepto de *personaje* es uno de las más oscuros de la poética. El problema del personaje es ante todo lingüístico, ya que no existe fuera de las palabras. Mas, con respecto al personaje gaucho desbemos observar que negar toda relación entre *personaje* y *persona* sería absurdo. El gaucho fue una persona históricamente real, excepto que sólo podemos conocerlo - en gran medida - a través de la recreación literaria que de él se ha hecho de modo que, en su consideración como personaje de ficción, el aspecto político-social es inescapable. Y esta situación es la que determina la complejidad en la construcción del personaje gaucho amén de los vaivenes en la óptica del escritor que va cambiándola al unísono con los cambios que experimenta la posición del gaucho en la sociedad y con los que el autor mismo sufre como ente social y político.

En los textos primigenios - *Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del excmo. Señor Don Pedro de Ceballos* de 1777, romance de Juan Baltazar Maciel, composición que marca la entrada del gaucho en las letras rioplatenses ; en la anónima *Relación exacta de lo que ha sucedido en la Expedición a Buenos Aires, que escribe un sargento de la comitiva, en este año de 1778*, en los *Romances a la Defensa y a la Reconquista* de Pantaleón Rivarola (1806-7), el personaje gaucho es más que nada una voz narrativa y si se puede hablar de caracterización ella es apenas un esbozo en base al dialecto especial de los gauchos que los autores cultos recrean. Mas lo destacable es que se *pretende* que el autor de la composición es un hombre del pueblo, un *guaso*. Con lo que le compositor letrado se oculta tras la voz narrativa. De ese ocultamiento y de la elección del personaje-narrador nace el dualismo - o ambivalencia - en la posición del escritor que es dable observar en la literatura gauchesca. Además, en este *canto* por primera vez ese *guaso canta opinando* acerca de hechos y figuras políticas y *relatando* hechos militares. En el incipiente teatro

colonial rioplatense, una pieza anónima de 1792-93, *El amor de la estancia*, presupone otro aspecto en el desarrollo de la gauchesca. En el problema doméstico de un padre que debe elegir entre dos pretendientes de su hija, resulta vencedor el que es diestro en las tareas gauchas por excelencia : enlazar, voltear, montar bien dominando la caballería. Esa destreza física y su riqueza es lo que lo recomiendan como marido y yerno. Es decir que, frente a las formas literarias neoclásicas de moda, con personajes nobles, en estas nuevas formas literarias se da un *personaje* no todavía completamente desarrollado pero, eso sí, *de índole particular*. Como también lo son las composiciones en que él aparece.

Los personajes - ha dicho Anderson Imbert - pueden ser estudiados como materia narrativa y como conciencias narrativas [1]. Pues bien : en estos primitivos textos gauchescos, el campesino bonaerense empieza a ser mostrado como tipo humano social y es, a la vez, materia narrativa y conciencia narrativa. Constituye lo que Antonio Prieto ha denominado un *personaje-tipo* [2] y es, al mismo tiempo, un instrumento fundamental para la visión de mundo que el texto transmite, esto es, el personaje es el medio, la *técnica* con que se construye ese mundo. Pero este "medio" no puede separarse del hecho de que esta forma tan particular de literaturizar supone también "un tipo específico de relación entre el marco enunciativo (la puesta en escena del hablante, su registro y la situación en que se encuentra : oralidad popular y familiar) y lo enunciado-narrado (el acontecimiento político y las ideas cultas traducidas a la oralidad gauchesca)", como lo ha visto Josefina Ludmer [3].

Rápidamente revisemos la novedades aportadas por las tres composiciones más importantes de Bartolomé Hidalgo : los dos *Diálogos* y su *Relación* que representan al gaucho dignificado por su participación en las guerras de la independencia. El inventario arroja estos datos :

Diálogo patriótico interesante y Nuevo Diálogo : carácter teatral, de *conversación fraternal espontánea* entre *dos amigos gauchos* con *similar visión* de la *situación de la patria* en el momento presente que es simultáneo del de la composición del poema. En el *Diálogo patriótico* Jacinto Chano es *capataz, cantor viejo* (v. 64), *hombre de razón* (v. 66), *hombre escrebido* que, por lo tanto, *sabe más* que el otro y Ramón Contreras es sólo *gaucho, paisano, soldado*. Y esta jerarquización permite al autor que maneja los hilos poner en boca del más sabidor Chano las ideas que él como hombre culto y de gobierno quiere hacer llegar a esa masa de público en la que se necesita destilar ideas y concientizar la acerca del concepto de "nación". Se encierra la conversación entre fórmulas iniciales sobre la amistad y el caballo y sobre el pedido de noticias y las que le ponen fin, la de despedida y la que permite la intervención autorial en que se indica lo que hace cada amigo al separarse manteniendo, no obstante, el registro gauchesco que identifica a esa voz final como perteneciente al mismo mundo de los personajes. Sella el pacto de simpatía entre personaje y lector (u oyente) la semejanza de costumbres que la conversación y la acotación del narrador revelan. El diálogo está, *enmarcardo*. Las

opiniones de los dos gauchos se expresan como *quejas* aunque se las salpica con ejemplos de sucedidos personales o relatos de lo que otros han experimentado. La caracterización de los personajes está lograda por una serie de toques superpuestos y puede considerarse, por un lado, *emblemática* porque está basada en el habla del personaje (su fonética particular, sus dichos, sus interjecciones, su sintaxis oral), en su condición social, en que no es citadino, en que el mate constituye su instrumento social por excelencia, así como el caballo - y su relación con él - es parte integral de su personalidad. A partir de estos *Diálogos* todos estos factores, al repetir rasgos, actitudes, comportamientos, preferencias, formas del habla, asumirá, la función de señales distintivas, de signos. La caracterización, por otra parte, está *escenificada* ya que muestra a los personajes en una situación comunicativa que, por lo demás, es fácilmente visualizable. No se dan indicaciones en cuanto al espacio físico del encuentro (si se exceptúa la nota del autor que indica en casa de quién se está), pues son innecesarias dada la familiaridad de la audiencia con el gaucho. Se trata, por último, de *personajes estáticos*, de pocos atributos, los cuales representan sus cualidades en su grado óptimo [4]. El diálogo permite no sólo la comunicación directa entre personaje y lector sino que la coincidencia de clase de ambos hace que *el lector (oyente) se reconozca en el personaje*, en sus costumbres y opiniones [5].

Los temas : en el primer *Diálogo* es el de la desigualdad ante la ley que sufren los paisanos (aunque hayan combatido por la independencia) ante las luchas intestinas entre los "directoriales" y los "federalistas". De allí la *queja*. En el *Nuevo Diálogo* (como la coyuntura histórica es un poco diferente) es la desunión que fomentan los españoles al tratar de recuperar sus colonias lo que da pie para las *rememoraciones* de las proezas de la guerra por la independencia y también para opinar sobre lo que debe hacerse.

La *Relación* es esencialmente un diálogo pero de tema distinto : cómo se festejó, el año 1822, un nuevo aniversario de la independencia. Ya no hay prédica, opinión, sino *narración* y *descripción* de los *festejos*, los juegos, el lugar donde se hacía teatro ("las comedias"), poniéndose de manifiesto de paso algunas costumbres gauchas y el código de honor al que el gaucho se suscribe. Lo que interesa destacar aquí son las razones para el cambio temático. El título, con el uso que en él se hace de la designación oficial - *Fiestas Mayas* - que la Asamblea Nacional Constitutiva de 1813 había sancionado para la celebración de la Independencia, es indicio de la aceptación, por parte del autor letrado, del rótulo oficial. Esto se une al hecho de que las celebraciones del año 21 habían sido "poco brillantes", según se había comentado, lo que permitiría conjeturar que Hidalgo quería apuntalar ese "joven" sentimiento patriótico, mantenerlo vivo. Esto es, la gauchesca sigue siendo un instrumento político-social (a pesar del ensanche temático) y el gaucho y su voz el vehículo [6]. Y aquí se plantea la paradójica situación del cantor letrado : lo que lo había llevado a adoptar la dicción gaucha había sido su clara percepción de que se debía incorporar el campesinado a la lucha independentista. Pero ahora, cuando ese

objetivo estaba logrado, su gaucho tenía que ser leal al gobierno constituido que era el que lo marginaba. Había que fortalecer, además, el convencimiento, en los pobladores citadinos, de que el gaucho era un hombre de bien, de paz, enfatizando sus virtudes [7]. Esta adecuación realizada por el autor culto responde a las cambiantes circunstancias políticas las que, a su vez, determinan el medio social en que se está moviendo el gaucho y su lugar en él. Esta ambivalente posición del autor gauchesco es lo que lo compele, asimismo, a interesar al público letrado en este tipo de composición.

Una última novedad es la que entrañan los versos en que, para encarecer el dolor que siente Chano, se pone en boca del personaje la lírica comparación con la tórtola de muy antigua tradición literaria (*DPI.* vv. 73-82). Hidalgo dotaba así el canto de su gaucho de un rasgo culto en un gesto de total libertad creativa que la gauchesca conservará ya siempre.

Bartolomé Hidalgo muere en 1822 cuando la República entraba en el período del *caudillaje* y del gobierno despótico de Rosas. Lo destacable en esta nueva etapa es que la gauchesca toma un giro combativo, gacetillero y periodístico con las composiciones de Hilario Ascasubi en muchas de las cuales (el mejor ejemplo es "La refalosa") la voz narrativa que se oye es la del gaucho malo, la del enemigo político : el mazorquero rosista, los bárbaros incivilizados que devuelven el epíteto "delincuente" al apelativo "gaucho". Éste es ahora soldado de un caudillo político, por lo tanto, transmisor de su ideología. Idéntica politización revelan, sin cmbargo, los gauchos buenos, unitarios, de Ascasubi también voceros políticos, como lo ha desmostrado Felix Weinberg [8].

Llegamos así a la 4a. etapa de la literatura gauchesca, la de su culminación ya que es durante ella que se publican, además del *Martín Fierro* ,el *Fausto*, los tres poemas del uruguayo Antonio Lussich y el *Santos Vega* de Ascasubi.

En *Los tres gauchos orientales* (junio 1872), Lussich regresa a elementos conocidos : *diálogo*, aunque esta vez es entre tres gauchos amigos, con *opiniones*, *queja*, *rememoración* de un tiempo pasado que fue mejor, enunciación de *esperanza* de un futuro de paz y unión de los uruguayos, *expresión* de lo que un gobierno justo debe hacer. De los tres gauchos - Julián Giménez, Mauricio Baliente y José Centurión - este último es el que, en general, domina la charla tanto la de índole política como la personal. Y aquí una novedad temática : el *amor* ocupa un espacio considerable del poema (281 vv. en total). Éste es también un diálogo enmarcado por las *fórmulas habituales de iniciación* y *de cierre* pero con otra vuelta de tuerca. La voz autorial está representada por un gaucho al que se da nombre - Luciano Santos - quien escondido ha escuchado la conversación anterior y ahora, después de dejárnosla oír, nos informa lo que cada uno hace al desbandarse prometiendo que el suyo será un "cuento nacional" (v. 226). En 80 versos (v.2227-2306) realiza su auto-elogio, explicando a quién se dirige (vv. 2307-16) para luego enumerar las medidas de gobierno que transformarán al gaucho en ciudadano educado

y, por lo tanto útil (vv. 2317-56). Después de una estrofa (vv. 2357-66) en que encarece sus penas, termina con una exhortación a que se oigan las opiniones del gaucho (vv. 2367-76). La intención didáctica queda, así, bien subrayada aunque también el esfuerzo por acortar la distancia de sus entes ficcionales a la que estas exhortaciones empujan al autor letrado. En su factura el poema de Lussich se aparta del molde simple que Hidalgo había conferido a sus diálogos. Como es mucho más largo que cualquiera de ellos - 2376 vv. -, las rememoraciones, descripciones de hechos guerreros, discusión política y quejas están cortadas por paréntesis en que los tres amigos matean, comen, beben, charlan acerca de sus caballos, sus diversiones, se hacen bromas sobre su "pilchas", se echan pullas amistosas. Se persiguen con esta técnica dos objetivos : conceder más verosimiltud, i. e., acercar más los personajes y lo que dicen al lector, y demorar la narración política de Centurión, creando así una suerte de suspenso que predispone la atención del lector para absorber el alegato [9] que cierra el poema y que constituye, al ser un monólogo de un gaucho que ha sufrido, una novedad sin antecedentes en la gauchesca. Al personalizarse los problemas del gaucho, sus exhortaciones adquieren más urgencia. Con el mayor espacio sobreviene también una más acabada caracterización de los personajes, la cual sigue siendo emblemática y tipificadora ; son aún personajes estáticos pero hay una incipiente revelación de la sicología de este hombre primitivo, inocente frente a la mujer, emocional en cuanto a su patria, y sanguinario si se lo provoca. La mayor extensión hace posible una más acabada recreación lingüística que es la base del emblematismo del tipo. Hay, que observar que los gauchos orientales de Lussich han ido a la guerra civil voluntariamente, y si lo han perdido todo es por esa causa y por su propensión a las "milongas" y el juego, como el mismo Centurión lo reconoce (vv. 1461-80). Una vez de regreso en sus pagos es cuando se encuentran con la injusticia y con que el odio que dividió a "blancos" y "colorados" sigue en pie y serán perseguidos. Pero ese es el futuro en el que precisamente se ubica *El matrero Luciano Santos* (1873). Se trata de un *cantar opinando* mas también de intercambiar novedades políticas para lo cual, a los tres amigos anteriores, se unen el Rubio Pichinango y Luciano Santos, ahora uno de los personajes pero que vuelve a cerrar el poema como voz del narrador-autor del intercambio conversacional al que acabamos de asistir. Dos veces más extenso que el anterior (4610 vv.), este diálogo tiene un marcado carácter informativo que hace que hoy, lejos de la realidad histórica que lo originó, su lectura resulte un tanto repetitiva aunque la monotonía esté paliada por numerosos paréntesis semejantes a los apuntados para la composición anterior. Que Lussich estuvo muy consciente del riesgo que corría se ve claramente cuando Centurión exclama : "La milonga es ya pesada/y hay que variar los asuntos ..." (vv. 3160-1). Y el poema se vuelve mucho más interesante al darle la palabra a Santos. Se subjetiviza convirtiéndose entonces en la autobiografía de un gaucho al que la injusticia ha hecho matrero [10]. A la llegada de Santos, los gauchos primero recuerdan la ficción - la conversación que habían sostenido un año antes - y luego apuntan a la

realidad de esa ficción - la aparición del poema *Los Tres gauchos orientales* (vv. 1981 y vv. 269-71) - con la que Lussich se vuelve sobre su obra mostrando el juego en que estaba empeñada. Asimismo se pone de que relieve el artificio y se demanda atenerse a sus leyes cuando se desplaza espacialmente a los personajes. Los textos de Hidalgo los habían mostrado imóviles en un limitado escenario. Lussich los hace andar : de la casa de Baliente adonde Centurión había llegado de visita se trasladan a una pulpería vecina en que pronto se les unen Giménez y luego los otros dos gauchos. Como no hay un narrador omnisciente que narre ese desplazamiento, Baliente anuncia el hecho (vv. 603-10) y luego simplemente afirma : "Velay, ya estamos llegando/al boliche del güen trato..." (vv. 621-2) y así, tersamente, cambia el tinglado y se posibilita el ingreso de otros personajes. por lo demás, sigue siendo evidente el didactismo con que se arenga a la masa ciudadana y a los gobernantes (vv. 4253-4), el afán cívico que incentiva a Lussich subrayando la distancia entre el autor culto y la plebe cuyo lenguaje sin embargo adoptaba.

En 1866 aparece un texto que, pudiendo ser ubicado en la línea de las "relaciones" gauchescas inauguradas por Hidalgo, se diferencia sin embargo sustancialmente de ellas. Me refiero al *Fausto* de Del Campo. Este texto *sui-generis* presenta los elementos esenciales de la gauchesca - la forma dialogal, la convención lingüística y los dos interlocutores gauchos, usa las infaltables fórmulas sociales, muestra sus costumbres (el mate, el trato del caballo) pero, dada su factura paródica, no está dirigido a provocar ni simpatía ni conmiseración por el gaucho, o a conseguir la adhesión del lector a una causa por él sustentada, ni tampoco se *canta opinando*, quizá el rasgo más particularizador, junto con el del lenguaje, de que hace gala la gauchesca. El *Fausto* es una *forma paródica* de esa literatura. Hasta a ese momento ella había conseguido el tono oral, la popularización y politización de los materiales de la tradición culta. Con esta parodia se produce una fractura en la gauchesca porque se ironiza el género, esto es, se subraya el artificio de la creación y se lo aparta de lo político ya que Del Campo lanza al gaucho a una fiesta puramente cultural [11]. El lector se divierte con el texto, capta la hiperbolización de los rasgos de los personajes, las situaciones "limite", el hecho de que los procedimientos usados operen como un elemento de subversión, de ruptura de moldes acostumbrados de lectura, que se le está ofreciendo un texto tradicional pero revestido de una funcián diferente. El "intertexto" gauchesco ha sido la trama inicial sobre la que se ha urdido una nueva historia y nuevos significados. En este dialogismo textual o discurso difónico que es la parodia se acentúa la separación entre lo manido y la nueva. Es dable observar, además, en este texto, que su carácter paródico lo volvía inteligible sólo para un lector culto, el mismo que había participado del espectáculo del Colón y que, conociendo la leyenda fáustica, podía adecuadamente divertise con la interpretación del gaucho y también con su inocente confusión de lo ficticio y lo real [12]. La gauchesca alcanzaba así nivel artístico indubitable y el personaje gaucho resultaba cada vez más atractivo para los lectores.

En 1872, el año de aparición de la 1a Parte del *Martín Fierro*, vio la luz en el *Santos Vega* de Ascasubi en que este poeta había venido trabajando desde 1850. El *Santos Vega* es una *forma didáctico-descriptiva* y *folletinesca*, en verso, de la gauchesca, con una temática considerablemente amplia. Es un *folletín rimado* y también el gran poema didáctico-descriptivo de la "vida íntima" de la *primitiva* estancia bonaerense, de las faenas rurales por excelencia del campo argentino, del indio y sus malones, con el agregado de "alguno que otro rasgo de la vida de la ciudad" [13]. Está relatado por el anciano payador Santos Vega, un ser ya mitificado cuya presencia se diluye tras la voz narrativa o desaparece en la realidad dramática de los diálogos. Se trata, y esto es lo que quiero subrayar, de una visión melancólica de un tipo de vida patriarcal, rural que, en el momento de su publicación, desaparecía ya de la campiña bonaerense. Sus personajes, por lo tanto, están construidos de acuerdo con pautas impuestas por la evocación. En conscuencia, ha desaparecido la queja del gaucho y el mensaje político.

Arribamos así a la culminación del género de la obra de José Hernández : *El gaucho Martín Fierro* (1a Parte, 1872) y la *Vuelta de Martín Fierro* (2a. parte, 1879), el primer *best seller* continental y la obra que más enriqueció y amplió los límites de la gauchesca. No dispongo aquí de espacio sino para unas pocas observaciones que, creo, son las fundamentales. La gran innovación de Hernández es haber dado a su "relación" la forma de *monólogo autobiográfico de tono dramático-lírico* [14] cuya fuerza emana del hecho de que es un narrador constantemente presente, foco narativo, que narra pero también actor de las aventuras y sufridor dc las pcnurias narradas. No obstante esta aguda subjetivización, Martín Fierro es algo más que el personaje particular cuyas confidencias escuchamos (leemos). Frecuentemente él se vale de formas impersonales (*uno, el gaucho, el hombre*) o de verbos en primera persona de plural asociativo, o del despersonalizador *se* todo lo cual apunta a que estamos frente a toda una clase social [15]. O en otras palabras : al *yo autobiográfico* se suma un *yo ejemplar* en el sentido de típico y que, por ello mismo, lo es también en sentido didáctico. Borello, en el artículo ya citado, ha observado bien el didactismo que campea por todo el poema que, por otra parte, apareció desde el principio en el carácter sentencioso del hablar gaucho ; pero el didactismo hernandiano muestra matices particulares. mas antes de discutir este rasgo, anotemos que la preeminencia del monólogo no destierra del poema los *diálogos* que hemos visto siempre ligados a la gauchesca. Y que el monólogo puede ser considerado como una forma de *relación* tal como también la hemos visto en la gauchesca. Pero aquí todo está subordinado a la voz del protagonista, desde sus acciones y sentimientos, hasta sus reacciones y opiniones. Esto conlleva una intensificación dramática que atrapa fuertemente al lector. Una mayor compenetración con el dialecto del gaucho (o un mejor conocimiento de él o quizá nada más que un mayor talento poético), confiere al nivel lingüístico del texto un más ceñido verismo en la construcción del personaje que es, en gran medida precisamente eso : su voz, su canto. Las peripecias están como

subordinadas al tono de esa voz y a sus emotivas inflexiones. en *La ida*, al relato-monólogo de Fierro se suma el autobiográfico de Cruz, así como en *La vuelta* escucharemos la autobiografía de los dos hijos de Fierro, la de Picardía, el hijo de Cruz y la del Moreno. Estas otras autobiografías amplían la visión de la vida del gaucho, subrayan el carácter del poema de biografía de un estrato social y le confieren mayor diversidad. Todas son similares aunque Cruz no ha sido víctima de la leva como Fierro y aunque la vida y vicisitudes de Picardía y, en parte, del Hijo Segundo, recuerdan las de los personajes de la picaresca agregando un humorismo inexistente en la 1a. Parte. El personaje nos es entregado, asimismo, en sus aventuras (no muy diferentes de las cantadas en la poesía propia de los gauchos a las que hizo referencia Sarmiento en el *Facundo*) y en sus opiniones reveladoras de sus códigos ético -- espirituales es un hombre que teme a Dios, respetuoso de los lazos familiares, estoico, manso, que valora sobre todo la amistad pero también sensiblero, racista y bravucón que actúa por impulso del alcohol al que se proclama afecto porque lo estimula en su canto y le da fuerza ante el peligro. En suma, Martín Fierro es un complejo de virtudes y debilidades. No hay hiperbolización, endiosamiento del personaje.

La vuelta es un poema mucho más diversificado y cambiante en el que Martín Fierro comparte su protagonismo. Mención aparte merece el Viejo Viscacha. Es el único personaje gaucho de cuya descripción física, aparte de la moral, disponemos y ello porque éste es un personaje visto por el hijo, por él trasmitido al auditorio de su relación. Desde los primeros textos en que un autor culto se escudó en su personaje gaucho y lo hizo hablar directamente, esta misma estratagema poética impedía la descripción del tipo. Hernández, por el contrario, encuentra la forma de crear un retrato grotescamente admirable - del exterior por descripción ; del interior por narración y consejos - de un perfecto ejemplar gaucho ya en total vía de extinción. Por otra parte, sus cínicos consejos no sólo constituyen - como la crítica lo ha señalado - la contraparte de los de Fierro, sino que revelan las pautas de conducta que habían permitido al gaucho su magra sobrevivencia. Son, por lo tanto, otra forma de la denuncia y acusación que *La ida* había dramatizado.

Las diferencias con la la. Parte son también el resultado de que Hernández se ha transformado : es ahora un literato de éxito y un hombre respetado del gobierno, no ya un proscripto. El país parece, asimismo, entrar en un período de paz que asegura su organización definitiva. En la payada con el Moreno, hermano del que había matado hacía diez años, Fierro rehuye el desafío y, pacíficamente, se marcha con sus hijos. Ese didactismo que mencioné antes, es el que domina esta segunda parte aleccionadora y señera. No hay una sola autobiografía aquí que, aparte la condena de la desigualdad del paisano ante la ley, no muestre también cómo las experiencias han aleccionado a sus protagonistas. A la degradación moral de Martín Fierro matón provocador de la la. parte, sucede el padre que da consejos. Al hombre que el estado convirtió en malevo, sobreviene ahora el que comprende que hay que

adaptarse a las nuevas circunstancias. El personaje se ha tansformado por influjo de ellas pero también porque el mismo Hernández comprendió, como había venido sucediendo desde siempre en la gauchesca, que el camino para el progreso de la nación era la adaptación de ese hombre al estado legal. Martín Fierro no ha regresado para instar al gauchaje a rebelarse [16] sino para convencer de que hay que adaptarse pero demandando del gobierno "casa, escuela, iglesia y derechos". Martínez Estrada habló de moralismo y conformismo [17] y de esto último se trata, sólo que, como lo demuesta la acción política de Hernández, él creía honestamente en los resultados que se obtendrían. La lectura de sus prólogos es, por ello, esclarecedora pues son bien indicativos de las intenciones de Hernández [18]. El cambio de nombre a que se alude al final del poema, puede interpretarse como un cambio de identidad que borrará el pasado. Halperín Donghi considera que Hernández "prefirió la ejemplaridad a la verosimilitud" (308) y aunque esto es exacto puede aducirse que, con ese final, Hernández salvaba al gaucho y lo incorporaba a la ciudadanía necesaria y útil. Hay una claudicación, sí, en el personaje pero a ella se ha llegado a través del propio sufrimiento y con honor. El gaucho, hasta derrotado, marcha con su dignidad intacta.

Fácil es comprender cómo este epítome de todo lo bueno y lo malo del gaucho pudo llegar a mitificarse y convertise en lo que todavía hoy es : el prototipo de la "argentinidad". Cuando, a finales del siglo, con la invasión inmigratoria, la Argentina patriarcal se desconoce de pronto a sí misma, *la intelligentsia* argentina esgrimirá otra vez al gaucho como estandarte ideológico. Como dice Slatta : "Mientras la figura histórica se perdía en el infinito horizonte de la pampa, su equivalente estilizado y romántico, subordinado y domesticado, entró en el escenario literario y simbólico ... La clase dirigente, que había librado una batalla triunfal para eliminar al gaucho, contribuyó a endiosarlo en la mitología argentina" [19]. Con el nacionalismo de Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez comenzará la rehabilitación del gaucho. Y con *Don Segundo Sombra* se sellará la trayectoria del personaje gaucho que con esa novela ha desembocado en el mito.

Angela B. DELLEPIANE
The City College & Graduate Center
University of New York

NOTAS

(1) Enrique Anderson Imbert. *Teoría y técnica del cuento.* Bs. As. : Edics. Marymar, 1979,p. 340.

(2) Antonio Prieto. *Morfología de la novela.* Barcelona : Planeta, 1975, p. 45-6.

(3) Josefina Ludmer. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria.* Bs. As. : Sudamericana. 1988, p. 253.

(4) Ejs/ del *Díalogo Patriótico* : son hombres *sensibles* (vv. 71-2, 207, 210, 221-2) ; *buenos cristianos* (vv. 27-8, 214) ; *compasivos* (vv. 217-8) ; *leales como amigos* (vv. 9 y 381-3) y *como soldados*(vv. 50-56) ; *fatalistas* (vv. 79-82). En una instancia se nota su *socarronería* : cuando Chano, refiriéndose al que Contreras llamó su "redomón" (v. 2) lo califica, con fingido desprecio, de "mancarrón" (v. 6). Se agrega en el *Nuevo Diálogo* un nuevo rasgo caracterizador : el gaucho es *desconfiado* (v. 34) y se dan detalles de cómo pelea (vv. 80-90).

(5) Carlos Albarracín-Sarmiento. Estructura del *Martín Fierro.* Amsterdam : John Benjamins B. V., 1981,p. 10.

(6) Cf. : Amparo Villanueva. *Crítica y pico* 2a. ed. Bs. As. : Plus Ultra, 1972,p. 167.

(7) Se destaca, en la *Relación*, su *ingenuidad* lo que se nota en las comparaciones gauchas a las que reduce todo lo que ve (vv. 65, 107, 109-11, 155, 177-8) ; su *honorabilidad* (vv. 16-29) ; su *sentido del humor* y a la vez, *su decoro* (vv. 216-23) ; su *resistencia* a las tentaciones, su *morigeración* (vv. 96-100 y 285-99).

(8) "Una etapa poco conocida de la poesía gauchesca : de Hidalgo a Ascasubi (1823-1851)". *Revista Iberoamericana.* XL, 87-8 (abr. -set. 1974, p. 353-391. Las *Trovas* de Paulino Lucero y las de Aniceto el Gallo configuran un *corpus* de textos de tan variada factura y complejidad que me es imposible empezar siquiera a analizarlos en este trabajo.

(9) Esto lo explicita Lussich en la "Carta al Sr. D. Antonio Barreiro y Ramos" (*Cartas preliminares incluidas en la 4a. ed.*, en Horacio J. Becco, comp. *Antología de la poesía gauchesca.* Madrid, Aguilar, 1972, p. 1131-2).

(10) Rodolfo A. Borello ("El *Martín Fierro* y la poesía gauchesca". *Boletín de la Academia Argentina de Letras* LIV, 211-2 (en. jun. 1989) p. 105) sostiene que, con anterioridad al poema de Lussich, Luis Pérez había publicado su "Historia de Pancho Lugares" que muestra similitudes con *Martín Fierro* y que permite afirmar que Hernández insertó su poema en una línea autobiográfica tradicional.

(11) Algo semejante hizo Lussich en su tercer texto - *Cantalicio Quirós y Miterio Castro en el Club Uruguay. Diálogo entre los paisanos Cantalicio Quirós y Miterio Castro tratando de un concierto musical y baile que tuvo lugar en Montevideo* (1883)-. Aquí también se despolitiza el género aunque aún persiste la queja. Esta relación de 1452 vv., sigue la estructura de la de Hidalgo con una caracterización más completa aunque no diferente de la de los textos anteriores.

(12) La *Crítica jocosa* de Prego de Oliver (1798) había hecho algo semejante al poner en boca de un gaucho una disparatada visión del mundo en términos estrictamente literarios. En el fondo, lo que se pretendía era *caricaturizar* para *criticar* un estado de cosas.

(13) Hilario Ascasubi. "Al lector" en *Santos Vega.* En H. J. Recco comp. *Antología*, p. 128.

(14) Cf. Borello, p. 102.

(15) Cf. Albarracín-Sarmiento y Borello, *op. cit.*

(16) Quizá la única composición gauchesca en que el gaucho enuncia un rebelde programa de gobierno, es el "Gobierno gaucho" de Del Campo (*Poesías*, 1870). Cf. Tulio Halperín Donghi. *José Hernández y sus mundos*. Bs. As. : Sudamericana, 1985, p. 284-5.

(17) Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y Transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. 2 vols. 2a ed. corr. México ; FCE, 1958. Saínz de Medrano señala acertadamente que "[e]l hijo mayor remata ... su exposición con un toque de conservadurismo - el primero que se introduce en el poema - que resulta inadecuado o todas luces" (José Hernández. *Martín Fierro*. Luis Saínz de Medrano, ed. Madrid ; Cátedra, 1980, p. 40). Se refiere el crítico español a la alabanza del director de las instituciones carcelarias.

(18) Me refiero a la carta-prólogo a José Zoilo Miguens de la la. ed. (1872) ; la carta a los editores uruguayos de la 8a. ed. de *La Ida* (1874) y las "Cuatro palabras de conversación con los lectores" que anteceden *La Vuelta* (1879).

(19) Richard W. Slatta. *Los gauchos y el ocaso de la frontera*. Bs. As. : Sudamericana, 1985, p. 19.