

MARTIN FIERRO – LA OBRA

Walter Rela

Universidade Católica del Uruguay

1. DESARROLLO DEL ARGUMENTO

El gaucho Martín Fierro, se compone de XIII cantos, que totalizan 2316 versos. Del I al IX, asistimos al relato autobiográfico del protagonista (I 1-1686), el X-XII al de Cruz, y el XIII finaliza con la palabra del cantor. Este es su desarrollo:

I. Consideraciones generales sobre las virtudes del canto, y presentación del personaje (1-114).

II. Evocación de la vida feliz de los gauchos (115-288).

III-V. Persecución de la justicia, peripecia en el fortín (289-930).

VI. Deserción, regreso al pago, conversión en matrero (991-1122).

VII. Asesinato del moreno (1123-1264).

VIII. Muerte en duelo criollo, del terne (1265-1312).

IX. Vida de matrero, encuentro con la partida policial, alianza con Cruz (1313-1686).

X-XII. Relación autobiográfica del sargento Cruz (1687-2142).

XIII. Martín Fierro retoma el relato (2143-2286), aparición del cantor anónimo (seguramente simboliza a Hernández), que cuenta el destino de los dos personajes y pone fin al poema (2287-2316).

La Vuelta de Martín Fierro, continuación más que otro relato (3-6), está formada por 33 cantos, con 4894 versos. Se integra de esta forma:

- 1-6. Vicisitudes de Fierro y Cruz, entre los pampas (1-930).
7. Muerte de Cruz y encuentro con la cautiva (931-1014).
8. Historia de la cautiva (1015-1116).
- 9-10. Pelea con el indio, rescate de la cautiva, regreso a las estancias (1140-1556).
- 11-12. Encuentro con dos hijos. Relación del Mayor (1557-2084).
- 13-19. Historia del Hijo Segundo y de Viscacha (2085-2902).
20. Ante Fierro y sus hijos, aparece Picardía (2903-40).
- 21-28. Relato de Picardía, hijo de Cruz (2941-3886).
29. Presentación del Moreno payador (3887-3916).
30. Payada a lo humano y a lo divino entre Fierro y el Moreno (3917-4522).
31. Transición (4523-94).
32. Consejos de Fierro a sus hijos y a Picardía (4595-4780).
33. Separación de los personajes a los cuatro vientos, cambio de nombres, reflexiones finales de Fierro (4781-4894).

2. PERSONAJES

El poema, en cuanto refiere personajes identificados, mantiene la unidad de composición, que ha sido elogiada.¹

Cada individualidad, en relación a terceros, y en el conjunto, cumple una función dentro del texto, adecuada a los requisitos del argumento. La excepción, es el denso relato del Hijo Mayor (II 1707-2084), con variada materia, que rompe la armonía aludida.

Los personajes principales dinamizan la obra, en tanto los secundarios, sirven de acompañamiento o para destacar la personalidad de los primeros, los anónimos, carentes de expresión, completan el cuadro según las circunstancias en que actúan.

La vertebración del relato, está a cargo de Fierro, protagonista en las dos partes, desde el principio al final, a quien se le vinculan o abandonan los otros, en la medida que los requiere la acción.

En tanto que los secundarios, son siempre temporales, pero participan de hechos concretos, y se les cita con nombres comunes, vinculados a su función administrativa, trabajo, raza (juez de paz, alcalde, comandante, pulpero, inglés zanjador, terne, moreno), o al grado de familiaridad o vinculación con el personaje actuante (mujer de Fierro, cautiva, tías rezadoras, viuda, mujer de Cruz, el Nato).

Los anónimos, son indiferenciados (indios, soldados del fortín, milicos de policía, gauchos de estancia, parroquianos de pulperías, bailes o carreras, volatineros, etc.).

— Martín Fierro

El poema comienza con la voz del cantor, que se dispone a relatar — ante atento auditorio — su historia, acompañado de la guitarra (I 1-25).

Su identificación se concreta, cuando hace referencia a sus cualidades de cirollo y a sus facultades para el canto, de las que teje elogio (I 29-66).

Es a partir de esta dignificación de oficios, que Fierro, programa el relato autobiográfico, enlazando la acción con sucesivos personajes y acontecimientos que le toca vivir.

Su comportamiento, exige un espacio y tiempo dilatados, porque a su responsabilidad, el poeta Hernández, confía las claves totales (reales y simbólicas) de su opus magna.

Contar su destino, que es el de su clase socio-económica, es su función primera, pero conservar su individualidad durante todo el poema, es su obligación, según refiere en cinco oportunidades (I 67-78, I 91-102, I 2143-54; II 4595-4606, II 4655-4660).

Su persona física y moral, queda expresa con claridad, afirmando ante espectadores (y imposibles lectores):

Soy gaucha, y entendiandó / como mi lengua lo esplica; para mí la tierra es chica / y pudiera ser mayor; ni la vrbora me pica / ni quema mi frente el sol.

I 79-84

y reitera otras veces (I 991-1008, II 4607-12, II 4685-90, II 4739-44).

En la *Ida*, la biografía está construída con la técnica del relato lineal, partiendo de la evocación de una comunitaria época feliz (I 157-252), se cierra con la entrada al desierto (I 2305-10).

Parte de una serie de pormenores domésticos (vida en familia, faenas de estancia, I 133-252), hasta que la leva lo convierte en víctima de un sistema fundado en el Código Rural de la provincia de Buenos Aires.²

La dura vida en el fortín (I 529-618), una breve historia del malón, la corrupción de comandantes y pulperos (I 625-714), la huída y el regreso al pago, después de tres años (I 990-1008), despojo de bienes, dispersión de la familia, dos incidentes, un cambio de actitud (de gaucho manso a matrero), condicionarán definitivamente su futuro, que incluye el de otro gaucho, también desgraciado, cuando ambos deciden atravesar la frontera.

Todo esto se traduce en un monólogo ininterrumpido de 1626 versos, en un total de 2316, que tiene la *Ida*.

La integración de Cruz al relato, que lo matiza, abre otra visión de la vida rural, y contribuye a fortalecer el alegato social que pasa de individual a colectivo.

Abandonar la tierra cristiana, marca una profunda grieta, entre el pasado conocido y un futuro incierto, pero la decisión se apoya en el seguro conocimiento del primero y la presunción del otro (I 2185-2268).

Pero esta imposición externa a su alma, provocada por indejadas circunstancias, es inmerecido castigo impuesto al gaucho por la oligarquía voraz, impía, cegada por intereses económicos:

Es triste dejar sus pagos / y largarse a tierra ajena llevándose la alma
llena / de tormentos y dolores, más nos llevan los rigores / como el
pampero a la arena.

II 169-74

En *La Vuelta*, el protagonista anhela el tiempo de distensión política, la paz interna, el fin de las persecuciones, la era de construcción, progreso económico (sino prosperidad), respeto por los derechos del ciudadano en el campo, también en la ciudad.

Estamos en 1879, con ese ánimo se acerca a las estancias, con la mejor voluntad de trabajo y confianza en el nuevo gobierno.

Al comienzo, el cantor retoma el relato que parecía concluído, pero que al parecer "le faltaba lo mejor" (II 6).

De nuevo hace caudal de las virtudes del canto (II 1-24), tras lo que empieza con la relación de la vida en las tolderías, en el momento de la llegada con Cruz, coincidente con la preparación del malón (II 475-552), rompiendo la tensión del asunto, la nota al indio de "noble corazón" que "cristiano anhelaba ser" (II 781-86).

La agonía y muerte de Cruz, de la honda huella de dolor, tanto como compasión, solidaridad y afán de lucha, le despierta el llanto de la cautiva (II 877-1134) y que culminará en la redención a su sufrimiento, dando muerte al indio y regresando a la civilización (II 1461-1550).

A partir de ahora, el relato toma otro cariz, desde que al necesitar noticias del tiempo pasado (cinco años entre los indios) conoce las nuevas, pero reflexiona sobre cada uno de los acontecimientos de los que fue actor, y los disculpa o da razones.

La presencia de sus dos hijos en unas carreras del pago, luego el perdido hijo de Cruz, preparan dos instancias notables del poema: el contrapunto y los consejos de padre, antes de dispersarse a los cuatro vientos.³

Borges, ha sintetizado la personalidad de Fierro con alta sabiduría:

Asesino, pendenciero, borracho, no agotan las definiciones oprobiosas que Martín Fierro ha merecido; si lo juzgamos (como Oyuela lo ha hecho) por los actos que cometió, todas ellas son justas e incontestables. Podría objetarse que esos juicios presuponen una moral que no profesó Martín Fierro, porque su ética fue la del coraje y no la del perdón. Pero Fierro, que ignoró la piedad, quería que los otros fueran rectos y piadosos con él y a lo largo de su historia se queja, casi infinitamente.

El pobre Martín Fierro no está en las confusas muertes que obró ni en los excesos de protesta y bravata que entorpecen la crónica de sus desdichas. Está en la entonación y en la respiración de los versos, en la inocencia que rememora modestas y perdidas felicidades y en el coraje que no ignora que el hombre ha nacido para sufrir. Así, me parece, lo sentimos instintivamente los argentinos. Las vicisitudes de Fierro nos importan menos que la persona que las vivió.

Expresar hombres que las futuras generaciones no querrán olvidar es uno de los fines del arte; José Hernández lo ha logrado con plenitud.⁴

— Cruz

Sin duda, el rasgo más definitorio de su persona, es el de haber apreciado en un solo acto, el coraje de otro criollo, que enfrenta el peligro, en condiciones adversas (I 1537-48).

Su vida, contada tras el prelude de largos tragos de ginebra, carece de entidad y grandeza, y en ciertas circunstancias la moral parece dudosa (I 1777-1884, I 1951-98), además de que gracias a un compenedor, pasó de prófugo a sargento de milicia.

Sin embargo, la nota positiva está en el abandono de los privilegios del rango, por seguir un rumbo incierto junto a su circunstancial amigo.⁵

En las toderías, aparece relevada su conducta por dos actos simultáneos en el tiempo: el pedido de protección para un hijo "que en su pago había dejado" (II 910) y el que "era su pena mayor / el morir allá entre infieles" (II 921-22).

— El Hijo Mayor y el Hijo Segundo de Fierro

Ambas historias, tienen en común denominador, el rigor de las desdichas, propia de la clase socio-económica de la que provienen.

También de común tienen el inicio, cuando su padre víctima de la leva, es enganchado con la tropa del fortín.⁶

Al Mayor, la acusación de un homicidio que no cometió, lo llevó a la penitenciaría a purgar culpas ajenas, que se traducen en un largo rosario de lamentaciones, que ocupan 378 versos (II 1803-2054).

Las reiteradas alusiones a la libertad (valor eterno), en oposición al tormento físico y espiritual, que significa su privación (II 1911-22), ponen una nota de solidaridad con su tragedia.

El hijo Segundo ha vivido otra clase de aventuras, algunas que por detalles se aproximan a la de los pícaros, en la medida que, siendo un muchacho vivaz, despierto, sabe sacar partido favorable a la realidad que lo rodea.

Ha vivido con una tía que lo protegió, pero a su muerte, el juez le nombra a Vizcacha como tutor y se le queda con la herencia: "un rodeo regular / y dos majadas de ovejas" (II 1215-26).

El resto está ligada a la historia del viejo ladino, que debió cuidar de que se convirtiera en hombre de bien, y cuyos consejos forman antología.

Muerto este, queda de nuevo "como moro sin señor" (II 2746), y tras amoríos confusos, se hace hombre a fuerza de golpes:

Y aguardando que llegase / el tiempo que la ley fija, pobre como lagartija / y sin respetar a naidas, anduve cruzando el aire / como bola sin manija.

II 2757-62

— Picardía

Mozo forastero, aficionado al juego de azar, tatur profesional, tras empeñosas averiguaciones consigue identificar a su padre (II 3547-64), y ante atento auditorio, junto a Fierro y sus hijos, relata la versión de su vida.

Por él conocemos los padecimientos de una generación de gauchos, que como la precedente, también conoció el fortín, la corrupción de militares y pulperos, la prepotencia del oficial de partida, el fraude electoral, la vileza.

La diferencia, está en matices de su persona por los que mereció el apodo (II 3085-3240), pero en lo demás, la sustancia de los hechos demuestra que Hernández bien pudo usarlo como testigo en La Vuelta, para dar razón a que la realidad argentina en casi 20 años (1860-79) no sufrió demasiado cambios.

— Vizcacha

Se destaca por la misoginia, el robo, la varicia, la negación de todo precepto de convivencia decente. Su refranero se popularizó en forma desusada, al punto que circulan ediciones independientes.⁷

Procuto empírico, reñido con la moral cristiana, sus consejos (II 2311-2432) son el ejemplario de una modalidad acomodaticia, que hace de las pequeñas prebendas el norte del buen vivir:

Hacéte amigo del juez / no le déis de qué quejarse; y cuando quiera enojarse / vos te debés encoger, pues siempre es güeno tener / palen- que ande ir a rascarse.

II 2319-24

Vizcacha representa al criollo cínico, rastre, inescrupuloso, enemigo del riesgo, aferrado al instinto de conservación, mezquino, cómplice del situacionismo, servil de los mandamás.

Su agonía y muerte, contado con sobriedad, expresa a luz vista, la hediondez en que vivió (II 2439-2518), confirmada ante el inventario de sus pertenencias (II 2601-48).⁸

— El Moreno payador

Ha buscado por mucho tiempo a Fierro, para vengar la muerte de su hermano mayor, pero el marco de referencia real de su participación hay que buscarlo en sus virtudes para el contrapunto a lo divino.

Es un personaje de facetas muy simples, nacido en hogar humilde, como el de casi todos los negros, pero con huellas de afecto y sentido de unidad familiar (II 3989-4000).

El conjunto formado por el protagonista y otros principales, dijimos que tienen en los secundarios, aliados para afirmar enlaces o circunstancias requeridas por el desarrollo argumental.

En ese entorno se ubica la mujer de Fierro, para mostrar el orden en la vida de estancia por un lado, y las consecuencias de la adversidad por otro (II 1677-90).

La cautiva, mantiene un relieve personal a través del episodio que lo liga a Fierro, y ahí el narrador calibra la emoción, cuida que el dramatismo natural de la anécdota, no destruya la hondura de sentimiento solidario, que se concreta en esta sextina:

Me hinqué también a su lado / a dar gracias a mi santo: en su dolor y quebranto / ella, a la madre de Dios, le pide en su triste llanto, / que nos ampare a los dos.

II 1359-64

“Vivía en el partido de Dolores (pva. de Buenos Aires). Había trabajado como mayordomo en la estancia “Las VÍboras” de pro-

piedad de Anchorena y se retiró a su casa en la ciudad, ubicada en la esquina de las calles Uruguay y Tucumán, viviendo de sus rentas. Falleció en 1865 o 1866. De estatura mediana, ancho, musculoso, Bramajo era un paisano bien plantado. Blanco, sin mezcla indígena, de piel atezada por la intemperie; el pelo largo y canoso, sin melena, cortado por él mismo, ostentando mechones desparejos, la barba entera, larga, névea, muy enmarañada, unida a un bigote hirsuto y descuidado, le daban un aspecto extraño que motivó sin duda, el apodo de Vizcacha que le usó Hernández, pues a éste le evocarfa la figura de un viejo vizcachón.” (Senet, R. La psicología gauchesca..., ed. c., p. 52-3).

3. TÉCNICA POÉTICA

Lo que resalta en el Martín Fierro, en relación a los poemas escritos en dialecto gauchesco, que le preceden, es la constancia en preocuparse artísticamente, que tuvo el autor, durante el proceso creador, al que aludió Vossler en 1935.⁹

Del cotejo con los únicos (y pocos) manuscritos existentes, los de La Vuelta, analizados afectuosamente por Leumann, se deduce que los versos definitivos, tienen en favor (los desechados lo demuestran), la técnica de un poeta, preocupado por la forma de presentar su obra.¹⁰

El dialecto gauchesco usado por Hernández, junto al cuidado estilo, muestran sencillez y mesura, pero también riqueza de imágenes, metáforas, hipérbolos, elipsis, sentencias y refranes, que lo relacionan con la oralidad criolla.

Martínez Estrada cuando hace el paralelo, entre este aspecto del lenguaje y el escrito del Martín Fierro, concluye afirmando:

Es la técnica de dialogar y de narrar que tiene el paisano: nunca sigue hablando después que el interlocutor ha captado su intención. Se maneja con intenciones, las enuncia y, una vez fijadas, deja que el oyente complete el pensamiento.

Este es el procedimiento de Hernández, y acción y personaje quedan descarnados, reducidos a vivencias que son intuídas por los demás, muchas veces mejor que si él hubiera suministrado todos los datos.¹¹

El poeta creador vigiló atentamente que su obra, no se contaminara ni del romanticismo culto, ni del folklore tradicional de origen español, tampoco de las formas nativas pampeanas y litorales, según uso de los payadores regionales, pero sí de aquellas estructuras del folklore poético argentino, que conoció bien y del que resultó tributario:

El caso de Hernández es, sin embargo, particularísimo. Su lenguaje y su estilo son mucho más reales, mucho menos caricaturescos que 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).¹²

Hernández, consiguió con esa técnica poética, todas las intenciones que se propuso, y lo hizo tan armoniosamente, que en el poema entraron: la denuncia social que es comunitaria, y la desventura personal de su protagonista, en otras palabras las cosas del mundo material y las eternas.¹³

Para articular al menor riesgo un mural de 7210 versos, del que sobresalen episodios con suficiente autonomía como para alterar la unidad del poema, y al mismo tiempo conservar su dinámica, (Cruz, la Cautiva, Vizcacha, Picardía, El Moreno Payador), el poeta aplicó una técnica que Martínez Estrada llamó estrofas-fotogramas,¹⁴ e hizo además, un sabio manejo de las pausas, la variedad métrica, y el ordenamiento estrófico.¹⁵

Conviene recordar, además, el acierto con que adecuó diferentes recursos (repeticiones, paralelismos, perífrasis, juego de palabras, disyunciones, eufemismos, enunciaciones, antítesis, hipérbaton), para salvar inevitables monotonías, en un poema tan complejo y extenso.

Muchas veces, encontramos un inteligente enlentecimiento del relato, aunque siempre temporal, para introducir descripciones necesarias a su propósito (Fierro y el napolitano del fortín, I 840-76; Fiero frente a la partida de milicos, I 1469-1516; Cruz y el comandante, I 1776-1830; el cuidado del caballo por el indio, II

1394-1430; Picardía y su vida de tahir, II 3097-3240; el relato referencial del Hijo mayor, II 1707-2084).

4. MÉTRICA

De una manera general, se puede afirmar que el dominante es el octosílabo, formando una excepción la combinación de versos de siete y cinco sílabas que aparecen en las coplas (I 1957-68).¹⁶

La estrofa básica, creada por Hernández, es la sextina, aunque haya pasajes con cuartetos y formas romanceadas en La Vuelta, o algunas pocas décimas en la Ida.

El esquema es como sigue:

El gaicho Martín Fierro,

Sextinas: 1-1122, 1289-1522, 1531-1956, 1969-2316.

Cuartetos: 1123-1238, 1249-1288.

Décima: 1239-1248.

Octavilla: 1523-1530.

Seguidilla (pentasílabos) 1957-1968.

La vuelta de Martín Fierro,

Sextinas: 1-1338, 1353-1556, 1707-2864, 2873-2902,
2941-3588, 3917-4306, 4315-4320, 4329-
4334, 4343-4348, 4361-4522, 4595-4894.

Siete versos: 1339-1352.

Romances: 1557-1706, 2903-2940, 3887-3916, 4523-
4594.

Octavilla: 2865-2872.

Redondillas: 3589-3816, 3819-3886.

Pareados: 3817-3818.

Cuartetos: 4307-4314, 4321-4328, 4335-4342, 4349-
4360.

— Estructura de la sextina¹⁷

Estrofa formada por seis versos de ocho sílabas de rima constante con combinación a-b-b-c-c-b, que muestra el primer verso li-

bre, de los cinco siguientes, pareados (b-b, c-c), rematados por el final que retorna a la primera rima (b).

Recibió distintos nombres: Unamuno, erróneamente la llamó "décima", Lugones "sextina de payador", Tiscornia "sextilla", Martínez Estrada "sexteta", D'Ors "estrofa hermandiana", Leumann "sextina" (ambos hacen hincapié en el carácter personal de la estrofa), por último, Hernández menciona "copla" (I 53, I 1885).

El carácter hernandiano, al que aluden D'Ors y Leumann, proviene de que el poeta fue quien sistematizó esta estructura, al suprimir los cuatro primeros versos de una décima.

El origen de esta supresión hay que buscarlos en los poetas gauchescos que dividieron la décima en dos partes (cuatro y seis versos) separándolas con punto o punto y coma, dándoles a cada parte un sentido expresivo completo.

Esta forma es visible en Ascasubi y Lussich, por cuanto cada una de las partes, corresponden a la elocución de un personaje dentro del diálogo, y juntas las dos réplicas forman la décima.

Hernández, observó las virtudes de este procedimiento, lo consideró apto, le dió autonomía a la segunda parte, para que por sí sola, formase el todo: la sextina.

— Organización

La fórmula, consiste en formar la sextina con tres partes, perfectamente articuladas que determinan un esquema, respetado cuidadosamente, aunque tenga accidentalmente variantes que anotaremos. Siguiendo esta pauta tenemos:

a) el primer par de versos, plantea el tema concreto

Aquí me pongo a cantar / el compás de la vigüela

b) el segundo, desarrolla y explica lo anterior y prepara la conclusión

que al hombre que lo desvela / una pena extraordinaria

c) el par final muestra el desenlace, dando sentido completo al pensamiento:

Como la ave solitaria / con el cantar se consuela.

I 1-6

Para la separación de sentido y forma de las partes, Hernández usa el punto, el punto y coma o el guión. Este último lo emplea con frecuencia para distinguir el segundo par (el de desarrollo), que muchas veces puede ser una idea secundaria y colario de la anterior.

De los tres pares, generalmente el más perfecto es el último, porque en él, el poeta concentra su pensamiento:

Pero yo canto opinando / que es mi modo de cantar

II 65-66

o a veces es una expresión popular, acuñada en dos versos:

y al fin me les escapé / con el hilo en una pata.

II 617-18

o en un refrán reconocido:

al que nace barrigón / es al fludo que lo fajan

II 2419-20

o una sentencia:

no pinta quien tiene gana / sino quien sabe pintar.

II 77-78

A este esquema que es la norma del poema, sólo le introduce tres variantes, que son:

a) la partición en dos núcleos de tres versos, relacionados por una conjunción:

Y empríesteme su atención / si así me quieren honrar, de no, tendré que callar / pues el pájaro cantor jamás se para a cantar / en árbol que no da flor.

II 145-50

b) separación en cuatro y dos versos, cuando los finales, sirven para comentar la situación o el personaje, que aparece en los iniciales:

Allí un gringo con un órgano / y una mona que bailada haciéndonos
rair estaba / cuando le tocó el arreo / Tan grande el gringo y tan feo /
lo viera cómo lloraba!

I 319-24

c) la sextina se continúa como unidad absoluta de forma y sentido, sin pausa:

Los pobrecitos tal vez / no tengan ande abrigarse, ni ramada ande ganarse /
ni un rincón ande meterse, ni camisa que ponerse / ni poncho con que taparse,

I 1075-80

En cuanto a la rima, es normalmente consonante, con tendencia manifiesta a la grave, lo que se nota en sextinas y cuartetas, siendo la asonancia (excepción) por accidente o necesidad del momento.

Los casos de rima asonante, son naturalmente los de romances¹⁸ y algunas cuartetas.

NOTAS

1. Los versos I 2287-2304, presentan al cantor anónimo que refiere a Fierro y Cruz en tercera persona del plural, y que seguramente representa al poeta.
2. "El Código Rural de Valentín Alsina (1865) instituido en la provincia de Buenos Aires (adoptado por la de Santa Fe en 1867) establece artículos especiales de policía contra los vagos. En el nº 289 dice: "Será declarado vago todo aquel que careciendo de domicilio fijo y de medios conocidos de subsistencia, perjudique a la moral por su mala conducta y vicios habituales". Las arbitrariedades de los jueces de paz han sido analizadas.
3. Leopoldo Marechal se refiere a este tema en *La Opinión*, Buenos Aires, 25 de junio de 1972.
4. Borges, J. L. *El Martín Fierro*, p.75-6.
5. "Cruz apoya a Fierro en más de un sentido. Como muchos comentaristas han notado, Cruz es una especie de 'doble' para M. F. Las semejanzas y diferencias entre ambas figuras sirve para que se destaque aún más el personaje principal en su valor de ser único e individual y también como símbolo del gaucho". Hughes, *Arte y sentido...*, p.140.
6. Cotéjese I 1039, I 1060.
7. *Los consejos del Viejo Vizcachá y de Martín Fierro a sus hijos*. París: 1928.
8. "La persona que inspiró al poeta la creación del viejo Vizcachá, se llama Francisco Bramajo.

9. Vossler, Karl. *La vida espiritual...*, p. 35-40. Texto en cap. Crítica y críticos.
10. Leumann, Carlos A. *El poeta creador*. Buenos Aires: 1945.
Los ejemplos que siguen, cotejados con los originales demuestran nuestra afirmación: 150*, 306*, 408*, 744*, 1582*, 1606*, 1642*, 1814*, 2054*, 2282*, 2910*, 2946*, 3006*. Ver: Rela, W., *Martín Fierro*, ed. anotada, 1982*, marcan las variantes entre el definitivo y el que figura en los manuscritos y ha sido eliminado.
11. Martínez Estrada, E. *Muerte y transfiguración*, ed.c., t.I, p.259.
12. Fernández Latour, O. "El Martín Fierro y el folklore"... e.c., p.292.
13. Carilla, E. *La creación del...* o.c., p.163-84, estudia un interesante asunto: gravedad y humor en el Martín Fierro.
14. "Hernández trabaja separadamente cada estrofa, en cada estrofa, cada verso... No solamente la estrofa es una pieza entera, viva, con personalidad, sino que es una concepción que no se subordina a lo anterior ni a lo que sigue... lo cierto es que siempre el Poema resulta más coherente, más flexible, en el recuerdo de la lectura que en la lectura misma... Como la película está hecha de fotogramas independientes que la visión funde en un todo orgánico y melódico y plástico, así el Poema en otros órganos no menos finos que el ojo. Pero cada estrofa es un fotograma. Se le puede fijar y observar: está completo". Martínez Estrada, E., o.c.
15. Hernández en la *Ida*, establece pausas por medio de dos líneas de puntos, esto lo hace con los cantos y a veces con los versos, como p. ej.: c.IV-V, 1032-33, IX 1044-45; XII 2064-65, XIII 2268-69; en *La Vuelta*: 3, 378-79; 5, 744-45; 9, 1248-49, 1352-53; 10, 1460-61; 12, 1754-55, 1988-89, 2054-55; 18, 2714-15, y con una raya, se para el canto 25.
16. "Canta [el gaucho] porque hay 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 espesados en dos versos octosilábicos, perfectamente medidos, acentuados, con inflexible regularidad, llenos de armonía, de sentimiento y de profunda intención". Hernández, *Cuatro palabras...*
Tomas Navarro, en *Arte del verso* (México: 1968), p.44-6, estudió los tipos acentuados del octosilábico. Al polirrítmico (que corresponde el Martín Fierro), lo define como "forma histórica y ordinaria del metro octosilábico".
17. La sextina domina el poema, el romance sirve a los episodios narrativos (relato de los hijos, introducción y final del contrapunto) y la cuarteta a los cantos más antiguos.
18. Carilla, explica que el romance es un testimonio que: "entronca, por una parte, con la revaloración del romance en la época romántica. Y, por otra, más visible aún, con el uso continuado del metro en la poesía gauchesca." *La creación del Martín Fierro*, e.c., p.200.

BIBLIOGRAFIA

1. ALBARRACÍN-SARMIENTO, Carlos. *Estructura del Martín Fierro*. Amsterdam. J. Benjamins, 1981.
2. CARILLA, Emilio. *La creación del Martín Fierro*. Madrid, 1973.
3. CORDERO, Héctor. *Valoración del Martín Fierro*. Buenos Aires, 1960.

4. FLORIO, Rubén. *Los ritos de iniciación en el Martín Fierro*. Buenos Aires, 1972.
5. GARCÍA, Néstor. *Análisis socio-estructural de la obra de José Hernández*. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 1972.
6. HUGHES, John, B. *Arte y sentido de Martín Fierro*. Madrid, 1970.
7. MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*. México, 1954.
8. RELA, Walter. *De Martín Fierro a D. José Hernández*. Montevideo, 1979.
9. VILLANUEVA, Amaro. *Crítica y pico*. Santa Fe, 1945.