

LA METRICA DEL MARTIN FIERRO

EL VERSO

No nos equivocamos si decimos que el *Martín Fierro*, tanto en la *Ida* como en la *Vuelta*, está escrito en versos octosílabos. Prácticamente, todo el poema (dentro de las no muchas variantes estróficas) con la única excepción de dos coplas de seguidillas que aparecen en la *Ida* (XI, vs. 1967-1968) y algunos eneasílabos aislados¹.

Naturalmente, Hernández vio que el verso octosílabo era el que predominaba de manera rotunda en la versificación o en el canto del gaucho, así como el que daba el cauce a sus dichos y refranes. O, para decirlo con sus palabras, tan conocidas:

Canta porque hay en él cierto impulso moral, algo de métrico, de rítmico que domina en su organización, y que lo lleva hasta el estraor-

¹ Consideramos aquí los paródicos "Artículos de Santa Fe" (*Vuelta*, 30-36 y 30-42). Ver, también:

... que todavía andan con vida ...
(*Vuelta*, 44-59).

No consideramos, en cambio, diversos eneasílabos fáciles de transformar en octosílabos a través de una conversión vocálica o de un cambio de acento. Ejemplos:

Se alzó con pausa de leona ...
(*Vuelta*, 1365);

es preciso que se ataje
quien con el indio pelee
(*Vuelta*, 1197-1198);

que nunca peleo ni mato
(*Ida*, 105);

ya se le apean como plomo
(*Ida*, 429).

dinario extremo de que todos sus refranes, sus dichos agudos, sus proverbios comunes, son espesados en dos versos octosílabos perfectamente medidos, acentuados con inflexible regularidad, llenos de armonía, de sentimiento y de profunda intención...².

Aunque este testimonio aparece en la *Vuelta*, claro está que abarca la totalidad de la obra. Con otras palabras, indica también el porqué de la elección de Hernández. Poco más o menos habrá de decir sobre la lengua del gaucho y su reflejo en el poema, dentro siempre de las intenciones de fidelidad que el autor persigue. Pero esto último escapa aquí a lo que ahora nos interesa.

Concretamente, Hernández destaca la presencia del octosílabo en el gaucho (canto, coplas, refranes, etc.) y su poema quiere ser, así, espejo de tal signo. Repito, pues, que salvo las excepciones señaladas, todo lo demás del *Martin Fierro* está escrito en versos octosílabos.

Con esto, Hernández defiende un aspecto que es consustancial al gaucho, aspecto que tiene para el autor fundamental importancia. Lo que conviene agregar (aunque esto no preocupe tanto a Hernández) es que el verso octosílabo, de tan larga tradición en la métrica española, recupera en el siglo XIX un terreno que, sobre todo en la poesía culta, había perdido bastante en el siglo XVIII. El verso octosílabo, especialmente bajo la forma de romance, gana notorias resonancias entre los románticos. Dentro de nutridos elogios, basta con recordar, en el Río de la Plata, los de Echeverría y Mitre³.

El hecho de que, como digo, sea el octosílabo a través de los romances el principal vehículo de resurgimiento y vitalización, no hace desmerecer — por supuesto — las proyecciones de su uso. El octosílabo permanece en la poesía anónima (de donde no había desaparecido) y se empina en la poesía culta.

² Ver *Cuatro palabras de conversación con los lectores* (en *La Vuelta de Martín Fierro*, ed. de Buenos Aires, 1879, pág. 5).

³ Cf.: [El romance es] "el más bello, rico y singular ornamento de la poesía lírica española" (ECHEVERRÍA, *La canción*, en *Obras completas*, t. V, Buenos Aires, 1874, pág. 133).

"El *Romancero* es el arca santa del idioma castellano, es su verdadera gramática y su verdadero diccionario" (B. MITRE, Carta-prólogo a las *Rimas*, ed. de Buenos Aires, 1854).

Echeverría es, de nuevo, buen ejemplo. Recordemos que el esquema métrico de *La cautiva* ofrece un predominio casi total del octosílabo (y no siempre a través del romance). En fin, la propia justificación del poeta, en el prólogo de las *Rimas*:

En cuanto al metro octosílabo en que va escrito este tomo, sólo dirá: que un día se apasionó de él a pesar del descrédito a que lo habían reducido los copleros, por parecerle uno de los más hermosos y flexibles de nuestro idioma...⁴.

Hay, por otra parte, otros precedentes fundamentales con los cuales entronca el *Martín Fierro* de manera más directa. Como sabemos, la poesía en lengua gauchesca anterior al *Martín Fierro* es, de manera preponderante, poesía en verso octosílabo, con los hitos esenciales que constituyen Hidalgo, Ascasubi y Del Campo. Y no importa que, preferentemente, elijan la forma del romance, de la redondilla o de la décima. Lo que aquí importa es que se trata de versos octosílabos⁵.

Como vemos, pues, si bien Hernández se apoya en la realidad concreta del gaucho, su defensa del verso octosílabo tiene también, en su siglo, otras repercusiones, y aun insospechadas resonancias continentales.

Don Tomás Navarro ha estudiado, con su reconocida versación, los diferentes tipos acentuales del verso octosilábico. Distingue cuatro tipos: el trocaico (con acento en las sílabas impares), el dactílico (con acento en primera, cuarta y sépti-

⁴ Ver ECHEVERRÍA, prólogo a las *Rimas*, Buenos Aires, 1837, pág. xi. Ver, también: "Habrá conseguido su objeto si el lector, al recorrer sus *Rimas*, no echa de ver que está leyendo octosílabos" (*id.*, pág. xii).

JUAN MARÍA GUTIÉRREZ destacaba que, con anterioridad a ECHEVERRÍA, hubo un intento de Juan Cruz Varela. Y se refería a la utilización del verso octosilábico en sus traducciones de Horacio. "Ante este hecho — dice Gutiérrez — no puede jactarse nuestro Echeverría, como lo hace en la advertencia de sus *Rimas* (1837), de haber rescatado el octosílabo del descrédito a que lo habían reducido los copleros, volviéndole al lustre que tenía en los mejores tiempos de la poesía castellana..." (J. M. GUTIÉRREZ, *Juan Cruz Varela*, ed. de Buenos Aires, 1918, pág. 107).

Con todo, Gutiérrez se olvida de señalar relaciones entre metro y tema, cosa que tiene importancia en la intención de Echeverría.

⁵ Sobre el octosílabo en Hispanoamérica durante el siglo XIX y diversos intentos 'nacionales', particularmente en forma de romances, ver mi *Romanticismo en la América Hispánica*, ed. de Madrid, t. I, 1967, págs. 231-239.

ma), una primera forma mixta (con acento en segunda, cuarta y séptima), y una segunda forma mixta (con acento en segunda, quinta y séptima). Estos cuatro tipos se reúnen en un quinto, el octosílabo polirrítmico, que combina las variedades anteriores según las conveniencias de la expresión. Agrega Tomás Navarro que este tipo constituye "la forma histórica y ordinaria del metro octosílabo"⁶.

El *Martín Fierro* ofrece los cuatro tipos fundamentales, si bien la característica notoria del octosílabo en el poema de Hernández es la que corresponde — en relación a la estrofa — al octosílabo polirrítmico. (Destaco que esto es, precisamente, lo que, en general, subraya Tomás Navarro en sus indagaciones).

LAS ESTROFAS

De la misma manera que el verso octosilábico predomina rotundamente en el *Martín Fierro*, el poema ofrece el predominio notorio de una estrofa (estrofa inconfundible) que da perfil individualizador a la obra. Es cierto que, comparativamente, la abundancia de la estrofa aparece menos que la superioridad casi absoluta del verso, pero, aparte de su presencia inconfundible, agrega una originalidad realmente llamativa. Originalidad que, desde ya, nos obliga a llamarla 'estrofa hermandiana'. De más está decir que me refiero a la sextilla, con la cual el poema se abre y que recorre la mayor parte de la obra.

Claro que, desde un comienzo, conviene saber que, más allá de la inconfundible sextilla, hay otras formas estróficas o combinaciones métricas dentro del *Martín Fierro*: el romance, la redondilla, la seguidilla (en un rápido pasaje), y otras formas (muy circunstanciales). Es justo, pues, que examinemos estas diferentes combinaciones, siguiendo el orden de importancia marcado.

⁶ Ver TOMÁS NAVARRO, *Arte del verso*, ed. de México, 1968, págs. 44-46. Ver, también, la aplicación que hace de estos grupos octosilábicos AUGUSTO RAÚL CORTAZAR, en su libro *Poesía gauchesca argentina* (Buenos Aires, 1969, págs. 125-127). Aclaro, sin embargo, que no veo con claridad su aplicación.

LA SEXTILLA

Mucho se ha escrito sobre esta estrofa que Hernández personalizó. A veces, con equivocadas relaciones (como ocurrió con la identificación de 'décima', que en algunas ocasiones mencionó Unamuno)⁷. A veces, con el discutible nombre de *sexteta* (Martínez Estrada) o de *sextina* (como hacen Leopoldo Lugones y Carlos Alberto Leumann). A veces, explicándola como una *décima sin pies o sin cabeza* [?] (Henry A. Holmes), o bien como una *quintilla con corona* (Martínez Estrada), o como una *amplificación de la cuarteta* (Leopoldo Lugones)...

Conviene replantear adecuadamente su conformación y su carácter. En primer término, llamándola *sextilla*, nombre mucho más fiel, a pesar de su primer verso blanco. O quizás mejor, como corresponde, llamándola 'estrofa hernandiana'. Esto último se justifica porque se aparta de otros tipos estróficos de seis versos utilizados hasta entonces y que entran dentro de la denominación tradicional de *sextilla*.

Como sabemos, el esquema más común es el siguiente: *abbccb*. Las variantes que se observan con mayor frecuencia tienen que ver con el cambio de orden de las rimas en los versos finales, y con los cambios de rima (asonancias, en lugar de consonancias).

⁷ Ver UNAMUNO, *El gaucho Martín Fierro: Poema popular gauchesco de don José Hernández (argentino)*, en la *Revista Española*, Madrid, t. I, núm. 1, 1894, págs. 5-22; reproducido en *Obras completas*, VIII, Barcelona, 1958, págs. 47-62.

Cf. "haciendo llorar a la prima y gemir a la bordona, en unas décimas monótonas...".

"Cuando el *payador* pampero, a la sombra del *ombú*, en la infinita calma del desierto, o en la noche serena, a la luz de las estrellas, entona, acompañado de la guitarra española, las monótonas décimas de *Martín Fierro*..." (ob. cit., ed. cit., págs. 52 y 57-58. "Sextinas" corrigió en ambos casos el editor Manuel García Blanco).

Resulta difícil explicar este *lapsus* de Unamuno. Como hemos visto, habla dos veces de 'décimas' en su entusiasta artículo. Salvo que Unamuno tuviera alguna especial teoría sobre la estrofa hernandiana (y que la explicación, finalmente, se le quedó en el tintero). Claro que no vale la pena insistir más en este punto.

Naturalmente, el primer verso, blanco, se destaca siempre como comienzo y sello inconfundible.

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que al hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela.

(*Ida*, vs. 1-6).

Reitero que Hernández no siempre repite este esquema, pero las variantes no alteran el predominio del tipo citado. Por otro lado, la característica del verso inicial no desaparece.

Martínez Estrada procuró explicar que el verso inicial, tan particularizador, entronca con formas tradicionales⁸. Creo, por el contrario, que la estrofa de Hernández forma parte de un especial grupo de la métrica romántica que, entre otros ejemplos nítidos, reconocemos en la llamada estrofa bermudina (curiosamente, con alguna aproximación en el *Martín Fierro*), y con estrofas como la que nos da Echeverría en *La Cautiva* (VI):

Entonces el grito
cristiano, cristiano ... (etc.).

También, con las silvas de *El nido de cóndores*, de Olegario V. Andrade, y algún otro testimonio.

A propósito de la estrofa bermudina (con su esquema *abbc/deec*) no está de más señalar que ofrece alguna semejanza con la sextilla hernandiana. No mucho, es cierto. Recordemos su división en dos partes de cuatro versos, con los primeros versos de cada parte, blancos.

No pretendo sentar la tesis de que la estrofa hernandiana deriva de allí. Solamente, quiero mostrar alguna semejanza vaga, dentro de características que ligamos a la época y, sobre todo, a la métrica romántica. Por lo pronto, esta aproximación me parece mucho más fundada que las pintorescas

⁸ Cf. EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, t. II, México, 1948, págs. 19-20.

explicaciones de la estrofa hernandiana vinculada a la décima (sin cabeza) o a la quintilla (coronada) ⁹.

Por otra parte, lo característico de estas diversas formas estróficas es que se apartan de las combinaciones tradicionales de la métrica española. Pero se trata de una separación tímida, debido a que si bien el romanticismo persiguió alguna libertad en el verso y cierto desasimiento del rigor clasicista, sintió aún firme la presencia del verso y su rima. Mayores libertades perseguirán escritores posteriores: del final decimonónico y, claro está, de nuestro siglo. Creo que de esta manera situamos en un lugar más preciso lo que significa la estrofa hernandiana en la métrica romántica.

Con respecto a la sextilla del *Martín Fierro*, no me parece gratuito repetir que, aparte del predominante (y más identificador) esquema *abbccd*, encontramos, sobre todo, la combinación *abbcbc*. Como variantes curiosas, los esquemas *aabcbc* (ver *Ida*, vs. 1099-1104) y *aabccb* (ver *Ida*, vs. 1105-1110). Curiosas, porque aquí el primer verso pierde su condición de independiente que tanto lo individualiza en el poema.

En otro sector, versos y estrofas en que Hernández cambia las rimas consonantes por las asonantes. Y, en fin, estrofas en que altera o alterna dichas rimas (ver *Vuelta*, cantos XVI y XXX).

Estas irregularidades no cambian, sin embargo, el perfil nítido que concede a la obra la estrofa de seis versos octosílabos, con el primero blanco. Perfil que aun deja algún rastro en unas pocas estrofas de ocho versos que, si por un lado alteran el cuadro, por otro, me parece, descubren la huella de la sextilla (ver *Ida*, vs. 1523-1530; *Vuelta*, vs. 2865-2872).

Otro ejemplo digno de mención lo vemos en la 'casi décima' de la *Ida* (canto VII, vs. 1239-1248) que no llega a serlo totalmente por el primer verso: nueva proyección del comienzo de la sextilla hernandiana.

⁹ Me parece justo indicar que ya MARTÍNEZ ESTRADA (aunque sin precisar variantes de esta estrofa) señaló la posible derivación de la sextilla hernandiana de la estrofa inicial del canto VIII (ver *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, ed. citada, t. II, pág. 20).

Lo que conviene agregar es que esa estrofa, es decir, la inicial del canto VIII (y las dos siguientes) son variantes de la estrofa bermudina.

Ya sabemos que la sextilla, aunque es la estrofa característica, no es la estrofa del poema total. Sin salir de su órbita, variantes e irregularidades muestran, sin duda, problemas que Hernández no alcanzó a resolver (ver, sobre todo, *Vuelta*, canto XVI y, especialmente, canto XXX, que corresponde a la payada entre Fierro y el Moreno). Quizás pudo hacer correcciones con un trabajo más cuidadoso del verso, pero aventurar aquí explicaciones nos llevaría al terreno de lo que pudo ser.

Lo que conviene no olvidar es que el *Martín Fierro* está escrito como 'canto' (y como canto de un gaucho). En él, tales particularidades rompen a veces esquemas fijos, pero no son del todo infieles a la concepción imaginable en cantores reales, poco cuidadosos de rigores métricos. Naturalmente, el *Martín Fierro* no es el testimonio desnudo de un cantor rústico, si bien en el poema de Hernández se justifican mucho mejor que en otras manifestaciones literarias que escapan a su ámbito y personajes.

En un estudio de 1929, escribía Eugenio D'Ors:

Sospecho que no verá muy claro en el *Martín Fierro* quien no comience por el estudio de la novedad y de la significación de su métrica.

Para destacar, de inmediato, lo que llama "endiablada estrofa de seis versos". En fin, aun se atreve a caracterizar los versos de la estrofa: "El primero, mudo; el cuarto, insolente; el sexto, descarado"¹⁰.

Reparemos en el adjetivo ("endiablada") que le adosa Xenius. Por lo menos, imaginamos la novedad que significaba para el crítico español, al mismo tiempo que subrayaba la fusión que ofrecían, en especial, el mundo representado y la métrica del poema.

Con respecto a la caracterización de los versos de la estrofa, resulta evidente que no es tan sencilla como lo señala Xenius. En primer término, conviene corregirlo y decir que no hay un tipo, sino varios. Y que, en todo caso, corresponde

¹⁰ Cf. EUGENIO D'ORS, *Unas palabras de "Xenius" sobre el "Martín Fierro"*, en *Libra*, Buenos Aires, I, 1929, pág. 85.

precisar, dentro de lo posible, esos tipos. Advierto que los enunciados no pretenden agotar la lista, sino destacar las estructuras más comunes dentro de las divisiones internas de la estrofa hernandiana.

La más corriente aparece en el grupo cuatro más dos, donde la parte final hace las veces de síntesis, comentario.

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.

(*Ida*, I).

En segundo lugar, anoto la estructura dos más cuatro, bastante corriente.

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que al hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela.

(*Ida*, I).

En tercer lugar, resulta igualmente corriente encontrar la estructura dos más dos más dos.

Mas ande otro criollo pasa
Martín Fierro ha de pasar,
nada lo hace recular,
ni los fantasmas lo espantan;
y dende que todos cantan
yo también quiero cantar.

(*Ida*, I).

En cuarto lugar, y como estructura más escasa, apunto el grupo tres más tres.

Lo miran al pobre gaucho
 como carne de cogote:
 lo tratan al estricote —
 y si así las cosas andan,
 porque quieren los que mandan
 aguantemos los azotes.

(*Ida*, XII).

Hay hombres que de su cencia
 tienen la cabeza llena,
 hay sabios de todas menas,
 mas digo sin ser muy ducho:
 es mejor que aprender mucho
 el aprender cosas buenas.

(*Vuelta*, XXXII).

Dentro de las situaciones extremas marcadas por el tipo cuatro más dos (el más abundante) y el tipo tres más tres (más raro) conviene que nos detengamos en el primero.

Sin pretender una confirmación total, en las estrofas que muestran la división interna cuatro más dos, Hernández utiliza los cuatro primeros versos para desarrollar, sobre todo, hechos o ejemplos. Y los dos finales, para acuñar una sentencia como resultado o conclusión de los versos iniciales.

Otra particularidad digna de observación es que, si bien Hernández recurre a veces al procedimiento de la orquestación, no suele ser éste recurso llamativo ni muy frecuente. El poeta suele terminar su pensamiento coincidiendo con el final de un verso. Y, con más nitidez aún, la clausura de la estrofa cierra igualmente una idea.

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 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 discutibles¹¹. 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.

Volviendo a un aspecto más concreto, no sabemos, ciertamente, cómo llegó Hernández a perfilar su inconfundible sextilla. Descontado el precedente de *Los tres gauchos orientales*, de Lussich (1ª ed., Buenos Aires, 1872, y poco anterior, como publicación, a *El gaucho Martín Fierro*), conviene decir que tal 'desliz' corresponde a una crítica pintoresca que se apoyaba en una simple división tipográfica de la décima de Lussich...

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 recaó¹².

¹¹ Un ejemplo, entre varios:

Lo miran al pobre gaucho
como carne de cogote:
lo tratan al estricote —
y si así las cosas andan,
porque quieren los que mandan
aguantemos los azotes.

(*Ida*, vs. 2095-2100).

Esto es lo que leemos en la primera edición de *El gaucho Martín Fierro*. Su sentido es claro, a pesar de la redacción no del todo feliz. Con todo, tal situación no justifica el texto que nos ofrece TISCORNIA, y que, a mi modo de ver, no responde al sentido del poema:

Lo miran al pobre gaucho
como carne de cogote:
lo tratan al estricote,
y si así las cosas andan
porque quieren los que mandan,
aguantemos los azotes.

(Ver JOSÉ HERNÁNDEZ, *Martín Fierro*, ed. de E. F. Tiscornia, Buenos Aires, 1969, pág. 81).

¹² Ver HILARIO ASCASUBI, *Paulino Lucero*, París, 1872.

Repito que su carácter aislado y de excepción nos está indicando que se trata de un ejemplo casual. En el *Santos Vega* de Ascasubi hay varias estrofas de seis versos, pero con rima de romance. En fin, no he encontrado otros ejemplos como el recogido en *Paulino Lucero*.

Por último, insisto en que no me parece defendible el apoyarse en relaciones como las que se han tentado con décimas, quintillas o cuartetos. Como he dicho, la estrofa, si no se explica totalmente, guarda coherencia con otras novedades de la métrica romántica (no muchas). Y lo que más importa, que la visible homogeneidad del poema nos convence del acierto de Hernández al personalizar dicha estrofa.

EL ROMANCE

Después de la sextilla, aunque a apreciable distancia, vemos en el *Martín Fierro* la presencia del romance. Concretamente, lo utiliza Hernández en cuatro cantos del poema, y los cuatro corresponden a la *Vuelta*: son los cantos XI, XX, XXIX y XXXI. De ellos, se marcan estrofas en el canto XXIX, pero en todos los citados Hernández ha mantenido la misma rima, a la manera de los romances tradicionales.

Como es fácil notar, Hernández utiliza casi siempre el romance como un elemento esencialmente narrativo: punto de enlace, pasaje explicativo. Por supuesto que, sin pretenderlo, Hernández cumple a su manera (coincidiendo hasta en el nombre de 'relación') con el conocido verso de Lope:

Las relaciones piden los romances...

Leopoldo Lugones señalaba que la redondilla y el romance eran, en el *Martín Fierro*, "a manera de interludios que evitaban la monotonía"¹³. Por su parte, Martínez Estrada explica el uso del romance del *Martín Fierro* como un deseo del poeta de evitar "colocar la parte de su relato de menor

¹³ Cf. LEOPOLDO LUGONES, *El Payador*, I (único publicado), Buenos Aires, s. a. [1916], pág. 249.

cuantía en el mismo plano de los demás. En efecto — concluye —, “tienen dentro del poema una misión inequívoca de acotación marginal, tal como hubiera podido hacerla en prosa”¹⁴.

Las afirmaciones de Lugones y Martínez Estrada resultan válidas, salvo en el caso no tan notorio del canto XI. En su conjunto, los cantos escritos en romance constituyen partes en que hasta su brevedad concurre a marcar el papel de enlace o, simplemente, de resumida narración. El ejemplo por excelencia lo vemos de manera clara en el canto XXIX, intermedio entre el relato de Picardía y la payada entre Fierro y el Moreno: todo el canto consta de treinta versos.

Por supuesto, Hernández no desprecia el romance. Sabe valorar sus posibilidades y recurre a él cuando lo considera conveniente. Afirmado el poeta en su sextilla, el romance juega en el poema un papel complementario. O, si preferimos, el primero en el grupo de las combinaciones métricas complementarias del poema.

De este modo (y dentro de un signo que — vemos — no es muy importante) el romance aparece en el *Martín Fierro* como 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. Hidalgo, Ascasubi, Lussich y otros, lo prueban¹⁵.

Reitero que en Hernández su importancia es relativa. Pero su simple presencia muestra también al *Martín Fierro* como un poema no ajeno a la tradición del romance en estas regiones.

Destacada así la presencia del romance en la *Vuelta de Martín Fierro*, me parece oportuno llamar aquí la atención sobre un canto de la *Ida* — el VII — que aparece como un curioso enlace o forma intermedia entre romance y redondilla.

¹⁴ Ver MARTÍNEZ ESTRADA, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, ed. cit., t. II, pág. 32.

¹⁵ No me parece fundada la afirmación de MARTÍNEZ ESTRADA cuando señala que “los poetas gauchescos, excepto Hidalgo, no sintieron simpatía por esa forma, y la manejan desmañadamente...”. (Y ejemplifica su uso en Ascasubi y Lussich. Ver *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, ed. cit., t. II, pág. 31). En mi libro sobre *El romanticismo en la América Hispánica* (ed. citada, I) doy diversos datos que — creo — prueban lo contrario.

Es decir, entre los dos metros que, a la distancia, siguen a la sextilla hernandiana, dentro del poema.

Efectivamente, el canto VII muestra estrofas de cuatro versos, con cambio de rima en cada estrofa. Dentro de los cuatro versos, riman únicamente los pares (como en el romance), pero la rima suele alternar entre consonantes y asonantes. Y, además, cambia la rima de estrofa en estrofa. He aquí los dos tipos:

De carta de más me vía
sin saber a donde dirme;
mas dijeron que era vago
y entraron a perseguirme.

(vs. 1123-1126).

La negra entendió la cosa
y no tardó en contestarme
mirándome como a perro:
"más *vaca* será su madre".

(vs. 1155-1158).

A veces he pensado que Hernández trazó esta redacción como provisoria, con el fin de darle después elaboración más unitaria. (Algo semejante podemos sospechar de algún canto de la *Vuelta*). Pero esto entra en el terreno de lo hipotético, y no conviene perderse en sospechas. Lo concreto es que Hernández nos entregó el poema en la forma conocida.

Finalmente, el canto VII nos recuerda bastante (no sólo por su forma métrica, sino también por su desarrollo) a los corridos, que tanta difusión ganaron en varios países hispano-americanos del norte. Sobre todo, en México¹⁸. Una última acotación nos permite comparar este canto de la *Ida* con los *Romances de Río Seco* de Lugones, que no son exactamente romances y sí cuartetos con sus versos pares consonantados. Sin embargo, Lugones los llamó 'romances' porque su movimiento y contenido están dentro de lo que caracteriza al romance tradicional. El canto del *Martín Fierro* presenta, aún más, estrofas con consonancias y estrofas con asonancias. Es decir, formas de romance en alternancia, aunque cambie las rimas.

¹⁸ Cf. mi libro *El romanticismo en la América Hispánica*, ed. citada, t. I, pág. 237.

Establecida la singularidad de este canto del poema (el VII de la *Ida*), creo que aquí es el lugar adecuado para mencionarlo: sin ser exactamente el metro de romance, con conexiones y proximidades con éste. (Por descontado, queda fuera de estas consideraciones el pasaje que corresponde a los versos 1239-1248).

LA REDONDILLA

En dos cantos continuados de la *Vuelta* (los cantos XXVII y XXVIII) utilizó Hernández la redondilla. Dichos cantos corresponden — como sabemos — a la parte final del relato de Picardía.

Estos dos cantos concilian la narración pormenorizada de la vida en la frontera con comentarios sobre el servicio y críticas al régimen militar en los fortines. Ambas cosas recuerdan, en forma comprimida, versos de la *Ida* en el relato de Fierro.

Claro que en boca de Picardía hay cierta urgencia por apresurar, por terminar su relación. Y eso pudo determinar al autor a utilizar este metro más escueto y cerrado. Entiendo que Hernández pudo utilizar igualmente, aquí, el romance. Con todo, me parece que se inclinó por la redondilla como una forma intermedia entre el mayor rigor de la sextilla y la abierta libertad del romance.

De nuevo en este sector (y para ser fiel a características de su métrica) Hernández no mantiene un mismo esquema. De ahí que, junto a la típica redondilla, que prevalece, mezcle rimas cruzadas. Por último, una estrofa de seis versos (*Vuelta*, 3814-3819) agrega a la redondilla dos versos de un refrán:

¿Araña, quién te arañó?
Otra araña como yo.

Dice E. F. Tiscornia que la redondilla sigue, en orden de importancia, a la estrofa hernandiana¹⁷. Sin duda, su afir-

¹⁷ Ver ELEUTERIO F. TISCORNIA, *La lengua de Martín Fierro* (en JOSÉ HERNÁNDEZ, *Martín Fierro*, ed. de Buenos Aires, 1952, pág. 633).

mación se basa en la relativa significación de la cuarteta como elemento del relato.

Creo, por mi parte, que, sin dar a este punto un valor especial (que no tiene) es más justo señalar lo siguiente: aceptada la importancia de la sextilla, su predominio en el poema, e identificación con la poesía hernandiana, tanto el romance como la cuarteta aparecen sólo en un papel de muy humilde complemento, y a distancia notoria de la estrofa que identificamos con el autor del *Martín Fierro*.

OTRAS FORMAS METRICAS

Un último casillero corresponde a más raras muestras. Fuera de la sextilla, del romance y las redondillas (que abarcan cantos completos) las demás formas que utiliza Hernández tienen significación mínima en el poema.

Dentro de una diferencia elemental, podemos distinguir aquí entre las dos seguidillas que coloca en el relato de Cruz (*Ida*, XI, vs. 1957-1968) y otras estrofas, tanto en la *Ida* como en la *Vuelta*, que no responden a exigencias mayores y que, podemos interpretar, dejó así Hernández en vista de una posible revisión. Pero vayamos, mejor, por partes.

En primer término, digamos que si bien la seguidilla tiene cuatro versos (con alternancia de heptasílabos y pentasílabos), tal esquema no excluye seguidillas de mayor número de versos. Sobre todo, de seis.

Las de Hernández tienen precisamente seis, como si quisiera así, también, igualar el número de versos de sus sextillas. Sextillas entre las que aparecen las dos coplas para interrumpir brevemente su ritmo.

Las mujeres son todas
como las mulas;
yo no digo que todas,
pero hay algunas
que a las aves que vuelan
le sacan plumas.
Hay gauchos que presumen
de tener dama;

no digo que presumen,
 pero se alaban,
 y a lo mejor los dejan
 tocando tablas.

(*Ida*, XI, vs. 1957-1968).

Conviene reparar, a propósito de las dos coplas, en su estructura equivalente, con dos partes nítidas: la primera, marcada por los dos primeros versos; la segunda, por los demás. A su vez, esta segunda parte va encabezada por la reiteración (corrección) del comienzo de la copla.

Por último, la comprobación de que estas dos coplas del canto XI de la *Ida* constituyen, salvo anomalías circunstanciales, los únicos versos del poema en que el autor no utiliza el octosílabo.

Fuera de la seguidilla, cabe la mención de muy alteradas combinaciones métricas que, si no son exactamente variaciones de la sextilla hernandiana (por anomalías o irregularidades), se le aproximan por alguna característica individualizadora.

Incluyo, aquí, la 'casi décima' de la *Ida* (VII, vs. 1239-1248), donde sólo se altera su forma de décima perfecta por el primer verso, blanco¹⁸. Esta estrofa interrumpe el único canto de la *Ida* que, sin ser exactamente romance, guarda conexiones con él. Ahora bien, su anomalía nos está diciendo — sospecho — de donde proviene ese primer verso.

Muy cerca (en el canto VIII de la *Ida*, vs. 1265-1288) encontramos tres estrofas de ocho versos que son variantes octosilábicas de la llamada 'estrofa bermudina', que respondía al siguiente esquema: *abcdeec*.

En la primera estrofa, Hernández aún mantiene agudos a los versos cuarto y octavo (es decir, como más afín a la típica estrofa bermudina). En las otras dos estrofas, los versos cuarto y octavo son llanos. Aclaro que la estrofa bermudina, con sus variantes, fue muy utilizada por los románticos, tanto en España como en Hispanoamérica. Y constituye (como ya

¹⁸ "Especie de décima" la llama LUGONES (ver *El Payador*, ed. citada). Aunque Lugones apunta que esta estrofa se reproduce en el canto IX de la *Vuelta*, y tal cosa no ocurre.

he señalado) una de las novedades métricas más difundidas en la época.

El ejemplo de Hernández, un tanto inesperado, permite, aun dentro de su escasez, una nueva vinculación con la métrica de su tiempo, si bien fuera de su característica sextilla. En cambio, otras estrofas de ocho versos, igualmente circunstanciales (*Ida*, IX, vs. 1523-1530; *Vuelta*, XIX, vs. 2865-2872), sin ser exactamente iguales, nos dan algo así como versiones caprichosas de la sextilla hernandiana, alargada en dos versos, pero al comienzo de la estrofa.

La situación cambia en tres estrofas o, mejor, en tres pasajes del canto XXX de la *Vuelta* (vs. 4307-4314; 4321-4328; 4349-4360), formados, el primero con dos cuartetos de copla; el segundo, por una cuarteta de copla y una redondilla; y el tercero, por una redondilla y dos cuartetos de copla.

Una vez más observamos cómo, dentro de los distintos metros que aparecen en el *Martín Fierro*, la sextilla es no sólo la estrofa predominante, inconfundible, sino que, por lo común, da la pauta o extiende sus rasgos más perceptibles a otras formas métricas, ocasionales, que completan este sector del poema.

CONCLUSION

Como hemos visto, el *Martín Fierro* — canto, narración poética, canto sobre canto — ofrece, en primer término, la presencia de una métrica con cierta variedad. Es decir, métrica que no se reduce sólo a la estrofa que Hernández personaliza. Pero, al mismo tiempo, es elemental repetir que la sextilla constituye su rasgo visible y más original: aquel que realmente se identifica con lo esencial del poema, personajes y ambiente.

Por descontado, la unidad entre métrica, tema, lengua, etc., no surge por arte de magia. En éste, como en otros casos recordados, el convencimiento que el lector recibe de esta unidad se apoya en una sensación de cosa total, indivisible. Con todo, la posibilidad de ciertas separaciones ratifica con nitidez la idea de que Hernández acertó en su creación de la recordada sextilla. Como si las búsquedas expresivas del

poeta, su ambicioso intento, rebasaran estrofas y formas conocidas y fijaran nuevos límites de originalidad. Por lo pronto, conviene tener presente — como he procurado mostrar — que la estrofa hernandiana inicia también una búsqueda de libertad métrica. Y si no va más allá de su verso inicial, no por eso deja de constituir un nuevo camino, acorde al ámbito amplio, abierto del poema.

Reitero, pues, que la realidad concreta del *Martín Fierro* demuestra que Hernández acertó con la estrofa adecuada. Por encima de explicables anomalías o irregularidades, la métrica concurre también, con las particularidades anotadas, a darnos una nueva prueba de la intuición hernandiana.

A propósito. En los párrafos precedentes he tratado de mostrar que, reconociendo habilidad de versificador al autor del *Martín Fierro*, no es del todo exacto lo que señalaba Santiago M. Lugones cuando decía que “nunca el verso tuvo dificultades invencibles para Hernández”¹⁹. En esta dirección, hemos recalcado que el verso tuvo más de una vez dificultades para Hernández. Que éste tuvo problemas que no pudo resolver. Por lo tanto, más justo es destacar que, dentro de algunas alternancias que pasan más o menos inadvertidas a lo largo de los miles de versos del *Martín Fierro*, Hernández venció, sí, muchas dificultades.

Conviene agregar que el tema y carácter del poema (también, ámbito y personajes) atenúan en ocasiones, o no muestran en forma muy evidente, versos irregulares. Aunque parezca redundante decirlo, versos que en un poema de distinto asunto y con otra proyección serían más notorios.

En fin, quiero cerrar estos párrafos diciendo que, en lugar de afirmaciones generales, he procurado analizar los rasgos propios del verso y de las estrofas del *Martín Fierro*, sin omitir relaciones entre métrica y tema, métrica y expresión literaria, teniendo en cuenta, sobre todo, los aciertos, abundantes, del autor.

EMILIO CARILLA.

San Miguel de Tucumán, Argentina.

¹⁹ Ver SANTIAGO M. LUGONES, nota a su ed. (JOSÉ HERNÁNDEZ, *Martín Fierro*, 2ª ed., Buenos Aires, 1948, pág. 225).