

D I A M A N T E
XV

The Spanish Language in South America
—a Literary Problem

El Gaucho Martín Fierro

By JORGE LUIS BORGES

The Hispanic & Luso-Brazilian Councils

2 BELGRAVE SQUARE . LONDON S.W.1

THE SPANISH LANGUAGE IN
SOUTH AMERICA
—A LITERARY PROBLEM

The Tenth Canning House Annual Lecture delivered at
Canning House on Tuesday, February 19th, 1963

EL GAUCHO MARTÍN FIERRO

A lecture delivered to the Department of Spanish,
University of Bristol on Friday, February 22nd, 1963

by

JORGE LUIS BORGES

London 1964

© THE HISPANIC & LUSO-BRAZILIAN COUNCILS



By kind permission of The Times.

Dr. Jorge Luis Borges and his mother, Doña Leonor Acevedo de Borges, in London,
February, 1963.

FOREWORD

Dr. Borges has been interested in languages for many years. He has an intimate knowledge of several and a keen insight into their literatures. As a poet he became during his early career the leader of the *Ultraísta* movement which aimed at breaking with traditional forms and creating a uniquely Argentine style. At the same time he translated into Spanish works from other European languages. From these somewhat antithetical rôles he developed a pithy style of short story and essay writing which is best represented by the fictions, allegories and metaphysical fantasies on which his reputation largely rests today. To comment on their strange and fascinating features and his treatment of many of the pre-occupations of our time would be out of place here. They bear witness, however, to the great breadth of his reading and the universality of his outlook, deeply rooted though he is in the tradition of his own country. He is the first to point out how comparatively short that tradition is but insists on its validity. He claims moreover that from the vantage point of Argentina—and elsewhere in the Americas—an ampler perspective can be gained of European and indeed other cultures than is usually possible from within any one of them. His own work testifies to this and so does his background.

Born in Buenos Aires in 1899, he is himself fourth generation Argentine. The family name is Portuguese. His grandmother was English—a Haslam from Staffordshire. During the first world war he studied in Geneva and later went to Madrid. He and his friends led a hazardous life under the régime of Perón. He was deprived of his appointment but made his living by teaching English at the British Institute. After the fall of Perón he became Director of the National Library and Head of the Department of English and American literature at the University of Buenos Aires, posts he still holds.

The two lectures reproduced here were delivered in February 1963 during his only visit to Britain since 1924.

The first talk, delivered in English, on the Spanish language in South America, was the Tenth Canning House Annual Lecture which provided the occasion for his journey. The second talk on *Martin Fierro*, that great Argentine epic poem, he gave in Spanish to the Department of Spanish at the University of Bristol, which has kindly made the text available. For the past ten years Dr. Borges has been almost totally blind and he has been unable to correct the transcripts of the talks himself. Such editing as has been done has his approval and the invaluable help of Srta. Huergo, of *La Prensa*, in checking his many quotations is gratefully acknowledged. Dr. Borges speaks with an extraordinary compulsion and music which no one who heard these talks—or his broadcasts while in Britain—will easily forget. It is hoped that something of that moving quality and his feeling for the spoken—as well as the written—word will be apparent from the following pages.

Dr. Borges came to Britain with his 85 year old Mother, who acts as his “eyes”, as guests of the British Council and the Congress for Cultural Freedom. It was in *Encounter* several months previously that his writings were first brought with marked effect to the notice of English readers. He had begun to attract attention outside Argentina with the translation in the 1950s of some of his writings into French and German. Recognition in the English-speaking world did not come until 1961 when he and Samuel Beckett shared the first award of the *Formentor Prix International des Editeurs*. Since then two selections of his writings have been published in English. After the Tenth Annual Lecture at Canning House, a complete set of his works in Spanish was presented to its Library by the Argentine Government.

June, 1964

Canning House
London

THE SPANISH LANGUAGE IN SOUTH AMERICA —A LITERARY PROBLEM

SOME twelve or fifteen days ago I had a very striking experience. In Madrid, that most hospitable of cities, I was taken by my friend, Fernando Quiñones, to a session of *cante jondo*. I am some sixty odd years old and it was the first time that I had heard anything of the sort. I always thought that *cante jondo* would be something out of my life altogether. And so we went to a basement in Madrid and there a man played the guitar and another man, a younger man, seemed to throw himself into a kind of frenzy, into a dream of passion, and to take out of himself words. I recognised many of the words. How shall I put it? There was something muddy and tall about them as if that man were Adam. Adam inventing speech and words in the Garden of Paradise. He sang in a sort of agony, felt by all of us who were there and I saw that the whole thing was a kind of rite. There was something religious about this Andalusian *cante jondo*. Then I remembered a *payador*, a singer of the suburbs and slums of Buenos Aires, whom I had heard many years before. I thought of that *payador* just fingering the strings of the guitar and providing some kind of background for the sing-song of his words. At that moment, I realised how far we had strayed: how far apart we Argentines were from the Spaniards. This does not mean that I was not impressed by the tremendous strength of that outburst of *cante jondo*. It means that I felt that it was somehow alien to me, that though the tunes were much the same and perhaps the words, the verses were not alike. Yet they all had a different meaning. Naturally, nobody can deny that difference.

It is quite natural that in some 150 years we, the Argentines, Uruguayans and so on, should be rather different

from the Spaniards. We resolved 150 years ago to be something different but when we took that resolution the difference already existed. Since then, of course, our history has been different, our outlook has been different, though the root is the same. The American writer, Thorstein Veblen, wrote a paper on the pre-eminence of the Jew in western culture. First he established their pre-eminence, then he denied the racial reasons that he had advanced. He said that perhaps there was not much likeness of stock between, let us say, a Spanish or a Portuguese Jew and a Polish or a German one. Having sought the cause, he found it in the fact that though the Jew lives, let us say, in western culture, he does not feel bound to it by any particular loyalty and thus he may invent, may change, may become a revolutionary, may be really important. This may be the case, or at least the case in the future with Spanish America. We discarded, in a way, Spanish culture some 150 years ago, but as we needed something in its place, we looked to France for guidance and later to England, to America and, indeed, to the whole world. This is no mere wishful thinking; it is a fact; a fact that is sometimes forgotten, that the great revolution in modern Spanish literature, *Modernismo*, began in America with such men as *Rubén Darío*, *Leopoldo Lugones*, *Ricardo Jaimes Freyre* and others. We felt that our tradition could derive from the whole world, or at least from the whole of western culture. The difference between us and the Spaniards has been treated in a very wrong way. There are people in my country who think—or there are people who thought—that we should evolve a national language apart from the Spanish language as soon as it was possible. I have read books about it, one by *Dr. Abbé*, for example, where he says that a national language may be found in the slang of the slums of Buenos Aires or in mere mistakes of spelling and pronunciation. This is, of course, highly nonsensical. I think that the right way to treat this difference is this.

The difference exists, the affinity also exists, and the difference does not need to be labelled. It hardly needs a stress. The Spanish language is spoken on both sides of the Atlantic Ocean, but it means something different to different people, to the different nations who speak it. I do not profess to be speaking for people of other republics. The fact is that I can speak only for the Argentine and for Uruguay and, of course, our position is rather different. In other republics of South America you have, I should say, a large native population, with a thin sprinkling of Spanish aristocracy over it, while the Argentine Republic and Uruguay are largely what you may call middle class countries. We look not only to Spain or to Portugal but to the whole of Europe.

The Argentine Republic has produced during the past century a very interesting branch of literature called by historians *poesía gauchesca*. That poetry was not written by gauchos. It was written by men, city men, who had lived with the gauchos, who understood them and who could speak as if they were gauchos without undue affectation. Of the many books that make up this literature, there is one, the "*Martín Fierro*", that stands above the rest. And let us consider the beginning of the poem "*Martín Fierro*". The lines run thus:

"Aquí me pongo a cantar
Al compás de la vigüela,
Que el hombre que lo desvela
Una pena extraordinaria,
Como la ave solitaria
Con el cantar se consuela".

Here, as you may have observed, the author is not interested in local colour. In fact, he prefers the word *vigüela* to the everyday word *guitarra* and instead of speaking of some common Argentine bird, he just speaks of *el ave solitaria*—the lonely bird—and afterwards of *una pena*

estrordinaria. *Estrordinaria* is not an everyday word. Then *con el cantar se consuela*. Now what does this mean? This means that the difference need not be stressed. The difference lies rather in an intonation, in a way of speaking, in a way of using the language. I mean *Hernández* was not interested in local colour as others of the *gaucho* writers were. He knew that he had no need to exaggerate, for when he wrote the book, he felt as a *gaucho* feels. The *gauchos* grew to be fond of that book and there are people today who believe that "*Martín Fierro*" was a real *gaucho* and that *Hernández* never existed. Some years ago a book was published by a young Argentine poet, entitled "*Juan Nadie; Vida y Muerte de un Compadre*". A *compadre* would be a hoodlum or a hooligan of the slums of Buenos Aires. The author's name was *Miguel Etchebarne*. In his book *Etchebarne* has tried to do for the *compadre*, for the *compadrito* of Buenos Aires, what *Hernández* did for the *gaucho*. Now it is a fact, a fact that has surprised many of my friends when I told them, that in that book there is not a single word of slang. The author felt the character so well that he had no need to interlard his book with Argentine slang. However, the impression of slang is conveyed. It is in the voice of the writer. In the same way that the *criollo* words in "*Martín Fierro*" are not too frequent and yet we are made to feel that the singer is a *gaucho*, so in "*Juan Nadie*" with *Miguel Etchebarne* we are made to feel that the character is a *compadrito* of Buenos Aires, though he never uses a word that might detain or defeat a reader from Ecuador or Mexico or Spain.

This might be applied to all our literature. Let us take the case of *Enrique Banchs*, who published a book of sonnets in the year 1911, I think it was, when he also published "*La Urna*". There he told a quite common-place story about a woman whom he loved and who had left him. *Enrique Banchs* was a very timid man and even when he was pouring his soul out in that book, perhaps in that one

book of his, for the other books that he wrote are less remarkable, he still felt that he had to hide something. When he tells us a very common-place love story that happened in Buenos Aires, he uses literary allusions. He says, for example:— "*Ruiseñores quieren decir que están enamorados*". Of course, there are no nightingales in Buenos Aires. Nightingales belong to the literary tradition of England and of Germany, but he worked the nightingales in because of a certain timidity and this timidity, this bashfulness, this not being able to speak out and to sing out like an Andalusian singer—that is typical, I think, of the Argentines. Here may also be the reason why the whole city of Buenos Aires is painted grey, why one street corner is much like another. No man wants to be different from his neighbours. In these days we have been thinking about *Joaquín de González* and *Leopoldo Lugones*. They were both deeply Argentine writers and in many of their books there is no search for local colour of any kind. They felt that if they wrote what they really wanted to say, that was enough. They did not care to trick themselves out as Argentines. The country lay in them. Perhaps we might say that Spanish poetry tends to interjections, while Argentine poetry lends itself to statements and sometimes to that very English thing, to understatement.

I myself have probably committed every possible mistake with the Spanish language. I would like to say a little about myself because really I am something of an awful warning in this context. Now that I am some sixty years old, it has been granted to me to write perhaps three or four pages that may endure for some time, though one never knows. When I began writing I had fallen in love with the works of that great seventeenth-century Spanish poet, *Quevedo*, and I did my best to ape his style. After that, I published a book—a book called "*Luna de enfrente*". I had bought a '*Diccionario de Argentinismos*' and I had committed the awful mistake of working in all the words

I found in that dictionary. Consequently I evolved a kind of jargon that no one could be expected to understand or to enjoy. But I am glad I committed that kind of mistake because I was saved from committing it again. I think the gnostics said that the only way to be purged of a sin was to commit it and then feel sorry about it. Once you have murdered somebody, once you have felt remorse for having committed that particular murder, then you are safe from being a murderer. Though the murderee, I should say, is not too happy about it. But, of course, everyone has to work out his own salvation. There is also another rather shameful book of mine called '*El tamaño de mi esperanza*'. I have spent part of my life burning copies of that book. I've paid very high prices for them. When I am dead someone will dig up that book and say that it is the best thing I have written. These things can't be avoided. In fact, when *Emiser y Torres* proposed the publication of my "*obras completas*"—that was the pompous title they gave it—I accepted; not that I wanted to re-publish any of my work but because I really wanted to leave "*Luna de enfrente*" and "*El tamaño de mi esperanza*" out. That was the real name of the publication. Had I been cleverer than I am, I should have published those two books. Then in time somebody would discover perhaps after my death that I had excluded my really good stuff. I did not care, well, to undergo the shame of publishing those trifles, so I made the two common mistakes that an Argentine and a South American writer may make. At first, I tried to write like a Spaniard, like a seventeenth-century Spaniard. Of course I failed. I don't think the trick can be successfully performed and, even if it is, there is something artificial about it. Then I made the mistake of trying to be more Argentine than the Argentines, so I wrote that book in a particular kind of jargon invented by myself. After that I grew rather sceptical of literature and discovered that perhaps quite the best thing would be to

renounce expression: to write a literature that simply alluded to things. And there I also fell back on "*Martín Fierro*".

In "*Martín Fierro*" you won't find a single description of the *pampas*. The author knew quite well that a countryman, a *gaucho*, does not look at landscape for aesthetic reasons. If he looks at the sky it is because he wants to find out whether it is going to rain or not next day; so that in "*Martín Fierro*" you get nothing, for example, about those grey clouds that have purple edges and then the purple becomes yellow; no, you get nothing of the kind. You are simply made to feel the vastness, the loneliness and the emptiness of the *pampas*. There is no set description and yet you feel what the author wants you to feel. Let me recall to your memory these lines:—

“Y en esa hora de la tarde
En que tuito se adormece,
Que el mundo dentrar parece
A vivir en toda calma,
Con las tristezas de su alma
Al pajonal enderiece”.

Then follows that last scene where *Fierro* and *Cruz* go to live among the Indians. They cross the borderline, they are about to lose themselves in the desert, they abandon all hope of seeing their womenfolk and children again,

“Cruz y Fierro de una Estancia
Una tropilla se arriaron—
Por delante se la echaron
Como criollos entendidos,
Y pronto sin ser sentidos
Por la frontera cruzaron”.
“Y cuando la habían pasao,
Una madrugada clara,
Le dijo Cruz que mirara
Las últimas poblaciones;
Y a Fierro dos lagrimones
Le rodaron por la cara”.

That is to say, there are no colours, there is no description; there is simply that large, that vast line "*una madrugada clara*"—a clear morning—and then all the pathos, all the loneliness and wistfulness is given by "*las últimas poblaciones*" After that we get:—

"Se entraron en el desierto—
No sé si los habrán muerto
En alguna correría"— and so on.

I have taken the case of several Argentine writers. I wish I could have spoken about that great Mexican writer, *Alfonso Reyes*, who was so kind and so generous to me. I remember I took to him some poems I had written and he saw through them and their defects. He saw what I had been striving after, what I had been trying to write, and he praised the poems not for what was in them but for what he divined in them, for what he almost invented in them.

Now let us take up a major problem, that of the Spanish language. There exists, of course, the possibility that the whole world may become English speaking. As a literary man, I should not unduly grieve if this happened, but it seems to me far more likely that some four or five languages will share the earth, between them. One of these languages is I think, Spanish, though Spanish Academicians seem to have given little or no thought to the possibility. What can be done to make Spanish a world language? It is already that in a certain sense. If you take the Dictionary of the Spanish Academy you find a large number of provincial words. You also find many words that have been brought over from America, which have labels attached to them saying Mexico, Guatemala, Uruguay, so that they are not really admitted into the brotherhood. I find it ridiculous when people in my country deny the authority of the Academy and at the same time complain that they can't use certain words because the Academy forbids them.

So they are both rebels and slaves at the same time. I think that *Modernismo* did something for the future greatness of the Spanish language. I mean, it went to many languages for new words. It enriched the vocabulary and the technique of Spanish verse. Of course, many things remain to be done. What one individual can do is very little, but, after all, things are done by individuals in the mass. Here I should like to say something about my own practice and theory, poor as they both are. When I write I do not think of myself as an Argentine or as a Spaniard: I write in order to be understood. If a word has an archaic flavour about it, I do not use it. If a word is too local and a more general word can be used, I prefer that word. This, I think, would be the only advice I could give. I also think that a word in order to have some strength about it, to be really effective, should somehow belong to the spoken language. *Lugones* made the mistake of writing with the whole language; that is to say, of writing with the whole dictionary. This means that there are some lifeless passages in his works. I think that in order to be effective, a word must live in the common tongues and utterances of men: otherwise, it has no life.

Spanish has this advantage over other languages. In them, if you make the slightest slip, people will hardly understand what you are driving at; you can, however, take a Spanish word and tear it to pieces, and still be understood. Perhaps the same thing can be said about Italian but not, I think, about French or English.

At the same time Spanish words are perhaps too long. In English and in French you feel that the sentence flows along, while in Spanish and perhaps in Italian (though my knowledge of Italian is not great) you feel that every word is a kind of block, that it stands by itself, that it hardly links up with the other. Then we have the length of Spanish words. If you are translating, say, a sonnet of Milton or of Shakespeare into Spanish, you will find that

much has to be left out. Another short-coming of the Spanish language is the fact that, with adverbs, the accent does not fall on the significant part of the word, as it does in English. For example, if we say darkly, lightly, sadly, gaily, the accent falls on dark, light, sad, and gay. Well if we say in Spanish *alegremente* and *tristemente*, the accent falls on the non-significant part of the word—on *-mente*. It might also be said that compound words, compound nouns for example, are impossible in Spanish. This is also the case with French. That is why the work of Joyce may be translated into German and the Scandinavian tongues but not into French. For example, when Joyce wrote something like “Ghost-candles”, the French for it was “*Bougies au lueur spectral*”. That has no strength whatever in it and such a sentence as “the rivering waters of, the hither and thithering water of night” can hardly be translated into Spanish or into French. In Spanish for that ripple of “the hither and thithering waters of” well, you will get something like “*acá y cuyante*” or something equally hideous.

Of course, every language has its beauties. In Spanish you can say “*estaba sentadita*”. I don’t think you can say that in English. You would have to work in something like, well, “sitting all alone by herself”. While in “*sentadita*” you have a certain pity and tenderness. Naturally, there are phrases in English that may not be translated into Spanish. For example, “explain away something”, “he tried to laugh it off”. Those things are impossible in Spanish or in French. But every language has a beauty, a virtue of its own and of all the languages I know, the language that is nearest Latin as a sonorous language is undoubtedly Spanish. We see how far French has wandered from the Latin. In French you have short words, the same kind of short words that you get in English. But that sonorous quality of Latin is, I think, far more present and far more vivid in Spanish than in any other language.

I have spoken of the short-comings of Spanish because as a Spanish-speaking writer I have to deal with that language; I have to come to grips with it and so I feel them very keenly. And, yet, when I think of *Quevedo*, for example, and of *Cervantes* and of *Manrique* (and why should I not speak of *Don Miguel de Unamuno*?) I think that many things have been done and can be done with language. It is one of the literary tragedies of our time that a writer like *Cervantes* should be admired for the wrong reasons. In the time of *Cervantes* many people used proverbs. *Cervantes* did not greatly care about them and so he made fun of the habit by making *Sancho Panza* repeat proverbs all the time. And now there are people who admire *Cervantes* because he knew many proverbs. In the Grammar of the Spanish Academy a sentence of *Quevedo* is quoted. The Academy is very enthusiastic about synonyms. And then, a phrase of *Quevedo* is quoted; therein we read, "*Remudar vocablos es limpieza*". But *Quevedo* wrote that ironically. He did not admire people who had three or four words for one idea. He was not playing that kind of game himself. On the contrary, I think that what *Quevedo* really wanted was the rigour and honesty of Latin. With *Cervantes*, it is a pity he should not be admired for the creation of *Don Quijote* and *Sancho*, of those two human characters but that he should be admired for some tricks of style that he shared with other writers of his time. And so when *Unamuno* wrote his "*Life of Don Quijote and Sancho*", people thought not that he was writing about the book itself but that he was doing something alien to the spirit of *Cervantes*. But *Cervantes*, of course, would have welcomed that book and would have stared at people who admired him for knowing many words and proverbs.

Our duty as Spanish writers, as writers in the Spanish language, is clearly this: we should try to make of Spanish an instrument accepted over the whole world and, in that sense, I think that some of my countrymen, and doubtless

writers of other nations, have done well. This is a matter that concerns us, for, after all, language is far more than a set of symbols. Language is not a system of algebra. The words have more in them than what the dictionary can give. In words you really find memories. We find a sort of magic spell. This is quite evident when we read poetry. What is said in poetry may be trivial; the ideas of the poet may be commonplace, but in poetry there is something that comes immediately from one mind and goes into another mind. So that if we take care of our language, if we try to develop all its possibilities, if we try not to stress the differences that separate us, but think of the one common language that unites us Spanish-speaking people on both sides of the Atlantic, we shall be doing good work for ourselves and for future generations.

EL GAUCHO MARTÍN FIERRO

ES una paradoja que cuando estoy en Buenos Aires, estoy enseñando literatura inglesa y tratando de estudiar inglés antiguo desde los últimos tres años, y aquí, en Inglaterra, voy a hablar sobre nuestro poema "El Gaucho Martín Fierro".

"El Gaucho Martín Fierro" es el poema sobresaliente de un grupo de poesía llamada "poesía gauchesca" en la República Argentina y en la República Oriental del Uruguay. Poesía gauchesca no quiere decir, desde luego, poesía compuesta por gauchos. ~~Hay una poesía compuesta por gauchos, pero ésta se parece muy poco a la poesía gauchesca.~~ La poesía gauchesca fue compuesta por hombres cultos a partir de nuestra revolución y guerra de la independencia, de modo que tiene más o menos la edad de la patria.

Habría que hablar de Bartolomé Hidalgo, de Hilario Ascasubi, de Estanislao del Campo, de Antonio D. Lussich, pero vamos a limitarnos al poema más importante, al "Martín Fierro" de José Hernández, compuesto en un hotel de la Plaza de Mayo, en Buenos Aires, hacia el año 1872. Pero antes será necesario decir algo sobre los gauchos:

Hay un admirable libro de Leopoldo Lugones que se titula "El Payador". Es un estudio sobre el "Martín Fierro", y hay un capítulo en ese libro dedicado al gaucho. Lugones hace notar que ~~el gaucho era un mestizo~~, es decir, un mestizo de indio y español o portugués. Portugués hacia Río Grande del Sur, y español en los territorios que ahora forman la República Argentina y la República del Uruguay. Llevaba una vida de pastor en las llanuras; y lo que había en él de indio aborrecía lo español, y lo que había en él de español aborrecía al indio, es decir, que el gaucho formó un tipo nacional, ~~un tipo diverso del español y del indio~~ y esa es una de las razones que explica por

qué la guerra de la independencia fue ejecutada en gran parte por argentinos, por venezolanos y colombianos, es decir, por llaneros y gauchos, por gente que difería del indio y que difería del español.

El gaucho llevaba una vida muy dura. Los españoles trajeron caballos, vacas, hacienda a la Pampa, y estos animales se multiplicaron. Y sucedió una cosa bastante rara, y es que los indios, que nunca habían visto caballos antes, llegaron a ser mejores jinetes que los gauchos. Yo estuve en Texas el año pasado, y allí hicieron lo mismo los comanches. Parece que los comanches eran mejores jinetes que los cowboys americanos o que los vaqueros mejicanos. Una razón puede buscarse en el hecho de que en el indio había algo de primitivo, es decir, el indio tenía una especie de simpatía instintiva por el caballo. La relación del gaucho y del caballo era la relación del señor y el esclavo. En cambio, en las tenderías de los indios, en las tiendas de los indios, los potrillos se criaban juntos con los indiecitos, y el indio podía saltar sobre el lomo de su caballo no sólo desde el lado izquierdo, sino por la derecha. Finalmente, el indio montaba en pelo, "bare-back", y he oído, no sé si esto es cierto, pero he oído hablar de indios que ni siqueira necesitaban riendas. Se entendían, digamos, bueno, directamente con el caballo, silbando y murmurando algo en voz baja; el caballo adivinaba las órdenes del jinete, y, si cualquier cosa le ocurría al jinete, entonces el caballo se detenía en medio de su carrera y esperaba hasta que éste montara otra vez.

La multiplicación de las haciendas, del ganado vacuno y caballar, en la vasta llanura que es la mayor parte de la República Argentina, fue la causa de una especie de estado de guerra continua entre los gauchos que eran los peones de las estancias. La palabra "estancia" correspondería a la palabra mejicana "hacienda", salvo que en nuestro país la palabra "hacienda" se usa no para el lugar sino para los animales, "the cattle", eso es la hacienda.

~~Los indios asaltaban las estancias.~~ Los indios eran guerreros y, paradójicamente, fue mucho más fácil la conquista de regiones relativamente civilizadas, como Méjico y el Perú, que la conquista de la Pampa, en el sur del continente, porque en el primer caso los conquistadores conquistaban ciudades y se enfrentaban con ejércitos; en cambio, en el segundo caso, los indios ofrecían batalla y, si perdían, desaparecían en la llanura. El poeta uruguayo Silva Valdés dice que el indio estaba siempre como una cuña entre el conquistador y el desierto. De modo que la conquista de América tuvo que continuar hasta mucho después de la guerra de la independencia, es decir, en la provincia de Buenos Aires las guerras con los indios prosiguieron hasta el año 1880. Los indios asaltaban las estancias, se llevaban a las mujeres y a los chicos, se llevaban miles de cabezas de ganado con ellos y se perdían en el desierto.

Y era verdad también que la conquista, la colonización española en el sur del continente, fue bastante superficial. Los conquistadores fundaban una ciudad, le daban un nombre pomposo, y luego fundaban otra a cientos de millas; pero entre una ciudad y otra estaba el desierto con sus riesgos y sus temores.

El gaucho guerrea en la guerra de la independencia; y luego en nuestras guerras civiles hacia el año 1820-1830. Esas guerras fueron excepcionalmente crueles. Y llegamos así al año 1872, cuando José Hernández escribe el poema "Martín Fierro". Ahora bien, había dos fronteras en la provincia de Buenos Aires: una del sur y otra del oeste y del norte. Yo algo debo saber de esto, ya que un abuelo mío, que se casó con una inglesa y a quien mataron en el año 1874, fue jefe de una de esas fronteras. Había líneas de fortines y el ejército era usado como institución penal, es decir, a los presos los mandaban a la frontera a pelear contra los indios. Y luego hubo aquello que se llamó en Inglaterra, creo, "press-ganging"; eso también era muy conocido allá, en la provincia de Buenos Aires.

Yo sé por tradición familiar que hubo un momento en que faltaban muchas plazas en el Regimiento 2 de Infantería de línea, que mi abuelo comandaba. Ese regimiento tenía que salir al día siguiente para la frontera de Junín, en el oeste, y estaba casi desierto. Entonces, ¿qué se hizo? Fueron algunos oficiales a un mercado del centro de Buenos Aires y arrearon—aquí podemos usar la palabra criolla—con todos los puesteros y los carreros. A estos rápidamente los convirtieron en soldados, y uno o dos que quisieron escaparse fueron fusilados. Y los otros, con una admirable resignación criolla, se olvidaron de sus familias, de sus eventuales hijos, y fueron a morir, parece que heroicamente, en la frontera de la provincia de Buenos Aires combatiendo contra los indios. Y a veces la leva se hacía en las tabernas de la campaña, en las casas malas, en cualquier reunión se llevaban a la gente.

Ahora bien: José Hernández quería protestar contra esa conscripción ilegal de la leva, y José Hernández estaba conspirando con López Jordán para derrocar y matar a Urquiza, en la provincia de Entre Ríos, y tuvo que pasar unos días en Buenos Aires, no muchos, creo que fueron siete u ocho días. Y estaba en un hotel, y no le convenía mostrarse mucho, porque hubieran podido arrestarlo. Entonces resolvió escribir una suerte de folleto o panfleto político contra las levas; y así, en un hotel de la Plaza de Mayo, en Buenos Aires, hacia 1872, José Hernández escribió el “Martín Fierro”.

Tendríamos que creer en algo así como una inspiración, porque ciertamente José Hernández no ha dejado ningún recuerdo vívido entre sus compatriotas. Voy a contar uno, el testimonio de un distinguido hombre de letras, Paul Groussac. Groussac fue a visitar a Víctor Hugo en París, y mandó una correspondencia al diario “La Nación”, diciendo que él esperaba en el vestíbulo de la casa de Hugo, que trataba de emocionarse pensando que ésa era la casa de Víctor Hugo, que esos muebles habían sido tocados por

Hugo, que en ese espejo Hugo se había reflejado, que esos libros eran los libros de Hugo, y, sin embargo, dice Groussac: “a pesar de mi fervor literario, yo me sentía tan tranquilo como si estuviera en casa de Don José Hernández, autor del Martín Fierro”. Pero lo notable es que ésto no lo escribió contra José Hernández, lo escribió porque le pareció que Hernández representaba el tipo humano que no puede emocionar a nadie.

Yo he hablado con parientes de Hernández. Mi padre lo conoció también. Tenía el recuerdo de un hombre muy corpulento, bromista, de una gran fuerza física. Sé, además, que era espiritista. Yo he conocido a nietas de Don José, y ahora voy a contarles algo: quiero hacer un acto de penitencia aquí, en Bristol, ante Vds. Yo conocía a las nietas de Hernández, y ellas me dijeron—han pasado unos quince años, diremos, desde entonces, quizá veinte—me dijeron que ellas tenían en su casa una continuación, una tercera parte de “Martín Fierro” dictada por Don José Hernández desde el otro mundo, y que si yo lo quería ver, ese manuscrito, además de muchos artículos de fondo sobre política local, que el muerto seguía dictándoles.

Ahora, vamos a suponer que yo hubiera ido . . . Imagínense—vamos a suponer—que ese tercer “Martín Fierro” hubiera sido comparable a los dos anteriores . . . Entonces la literatura argentina se hubiera enriquecido con un texto precioso para nosotros y, además, yo habría averiguado el problema que preocupó tanto a Sócrates en aquella última noche que habló sobre la inmortalidad mientras lo esperaba la cicuta. Sin embargo, el domingo me habían invitado a un asado y el otro domingo hacía mucho calor, el tercer domingo me dio vergüenza volver a hablarlas, el cuarto me llamaron pero yo había salido un momento. En fin, el hecho es que han pasado quince o veinte años y que no he vuelto, y que no he podido resolver . . . es decir, no sé si nuestra literatura incluye

una tercera parte de “Martín Fierro”, y no sé, lo cual es más importante, si el alma es inmortal, si los muertos pueden dedicarse a tareas literarias. Todo esto lo veré . . . lo sabremos algún día.

Es verdad que, después, yo me encontré con las nietas de Hernández. Pero estaban un poco ofendidas conmigo. Me dijeron que jamás me habían hablado de ese texto. Bueno . . . de modo que Hernández era, según parece un hombre bastante común.

Hernández ha escrito una “Vida del Chaco, caudillo sanjuanino”. Escribió contra Sarmiento. Hernández era el revisor federal, en fin, ~~era partidario de Rosas~~. Pero en aquel momento resolvió, para no aburrirse demasiado, escribir un poema. Felizmente, ya existía una tradición de poesía gauchesca. Ahora: ¿qué es esta poesía gauchesca? Es, como ya lo he dicho, una poesía de gente culta. Pero en esa poesía el autor escribe con la entonación del gaucho. Se ha hablado de un dialecto gauchesco. La verdad es que ese dialecto no existe. Si hubiera existido, la poesía gauchesca, la poesía de Hidalgo, de Ascasubi, de Lussich, de Estanislao del Campo y de Hernández sería una poesía afectada, y ciertamente no lo es. Lo que pasa es que los filólogos se han apoderado de “Martín Fierro”, lo han cargado de notas, y mucha gente ha llegado a creer que es una obra muy larga y muy difícil. Además, el “Martín Fierro” es un libro clásico de nuestro país, y ya sabemos que la palabra “clásico” es sinónimo de la palabra “tedioso”, de modo que mucha gente ha sido . . . bueno, “frightened away”, y no se resuelve a leer el “Martín Fierro”. Pero el “Martín Fierro” puede ser leído por cualquier persona que tenga algún conocimiento del español. No hay exceso de color local; el color local no le interesaba a Hernández. Y, además, las notas aclaran cualquier pasaje difícil que pueda ocurrir.

La mejor edición de “Martín Fierro”—esto lo digo entre paréntesis—es la de Santiago Lugones. La más famosa y, naturalmente, la menos admirable, la de Eleuterio

Tiscornia, que leyó una cantidad enorme de novelas picarescas españolas y, luego, se le ocurrió la extraña idea de ilustrar el "Martín Fierro" mediante una novela picaresca aunque él sabía muy bien que se trata de dos mundos enteramente distintos. No tiene nada absolutamente que ver el "Guzmán de Alfarache" o "El Escudero Marcos de Obregón" con "El gauchó Martín Fierro" ni con "La vuelta de Martín Fierro". Con mi amigo Adolfo Bioy Casares, yo he preparado también una edición de toda la poesía gauchesca, que se publicó en Méjico y, desgraciadamente, esa edición ha salido abrumada de erratas. Pero volvamos a José Hernández.

Don José Hernández se apoyó en la tradición gauchesca anterior, es decir, en la ficción de que el que hablaba era un gauchó y de que se dirigía a otros gauchos. Pero al mismo tiempo pensó que éso había llevado a sus predecesores a enfatizar, acentuar el color local; y no le interesaba el color local. Lo que él quería era que la gente se apiadara del pobre destino del gauchó, obligado a servir durante años en la frontera y a morir en las guerras contra los indios o en las guerras civiles. Entonces, a Hernández le hubiera convenido que su gauchó, a quien dio el nombre de "Martín Fierro", hubiera sido una mera víctima de los abusos del Ministerio de la Guerra, como se decía entonces. Pero ocurrió algo misterioso, algo mágico. Recuerdo ahora un anécdota del pintor americano Whistler. Estaba discutiendo sobre la influencia del medio, de la educación, de las teorías, y entonces Whistler dijo bruscamente: "Art happens"—"El arte sucede". Bueno . . . pues a nuestro excelente Don José Hernández le ocurrió eso, le sucedió de pronto escribir el poema "Martín Fierro", que ahora es acaso el libro mas importante que hemos producido los argentinos en ciento cincuenta años de dedicación a la literatura.

Podríamos pensar en una especie de posesión mágica, podríamos pensar que Martín Fierro se apoderó de

Hernández. Lo cierto es que el personaje, Martín Fierro, no es simplemente un gaucho genérico, tal como Hernández hubiera querido, sino un personaje con caracteres propios muy claros, y un personaje no siempre “lovable”—amable—. Un personaje que puede ser muy cruel también. Acaso en el fondo de José Hernández había algo de crueldad que salió también.

Al principio del poema se ve que el propósito del autor es que el gaucho Martín Fierro sea cualquier gaucho o, si Vds. prefieren, todos los gauchos. Por eso nos dice que no tiene padres conocidos:

“Nací como nace el peje
en el fondo de la mar”

“El peje” naturalmente: “el pez”. Pero luego hay un momento, casi podríamos decir que sucede entre estrofas, en que la entonación de Martín Fierro se apodera de José Hernández. Ya lo tenemos entonces a Martín Fierro. Y luego a otro personaje, muy real también y aun más misterioso que Martín Fierro: el sargento Cruz.

Ahora, el propósito de Hernández era referir el pobre destino de un gaucho: Ese gaucho infeliz lo llevan a la frontera, lo hacen combatir durante muchos años contra los indios, no le pagan nada; luego el gaucho resuelve desertar del ejército, se hace un gaucho malo, un gaucho cuchillero . . . ; viene la policía a buscarlo, él pelea a la policía a la manera de los gauchos y, finalmente, se pierde para la civilización. Porque él y el sargento Cruz, que se pone de su lado, resuelven vivir entre los indios . . . y aquí el poema termina.

Ahora bien, si consideramos a otros escritores gauchescos veremos cómo ellos tratan de acentuar la diferencia entre el lenguaje gauchesco y el lenguaje común. Voy a recordar para este contraste versos iniciales del “Fausto” de Estanislao del Campo. Vds. acaso no entenderán o entenderán imperfectamente:

“En un overo rosao,
flete nuevo y parejito,
caia al bajo, al trotecito
y lindamente sentao,
un paisano de Bragao,
de apelativo Laguna:
mozo jinetazo ahijuna
como creo que no hay otro,
capaz de llevar un potro
a sofrenarlo en la luna.

.....
“Como que era escarciador,
vivaracho y coscojero,
le iba sonando al overo
la plata que era un primor:”

En cambio, Hernández quiere, desde el principio, que tomemos en serio a su gaucho. Entonces empieza así el poema:

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

Yo querría detenerme en algunos detalles de esta sextina, de estos seis versos del principio. En primer término, el poeta usa la palabra “vigüela”, que no es una palabra común. La palabra común es “guitarra”. Luego, no acude a un pájaro pampeano determinado, sino al vago pájaro literario “como el ave solitaria”. Luego tenemos la palabra “estrordinaria” (extraordinaria), que no corresponde al lenguaje popular. Y luego esto suena profundamente español: “con el cantar se consuela”.

Después de eso empieza a contar su historia. Ahora bien hay un problema que ha detenido y que ha derrotado,

yo creo, a muchísimos escritores gauchescos. Es el tema del paisaje. El paisaje es la Pampa. El hombre está como perdido—digamos—por la Pampa. ¿Pero, cómo describirla? Si el supuesto gaucho la describe, entonces ese gaucho ya no es un gaucho, porque el hombre rústico no mira al cielo sino para saber si va a llover al día siguiente. Y entonces . . . cómo hacerlo?

Hernández, acaso porque no se dio cuenta del problema, lo ha resuelto admirablemente; lo ha resuelto, no describiendo nunca el paisaje, lo cual hubiera sido falso, sino dándonos el sentido de la Pampa, sin describirla directamente. Y aquí vemos la vasta diferencia entre el “Martín Fierro” y un libro, bueno . . . diversamente admirable, como “Don Segundo Sombra”, de Ricardo Güiraldes, donde el relato se detiene a cada momento para que el autor pueda describir las auroras o las puestas de sol. En cambio, Martín Fierro nos deja sentir la vastedad del campo; ejemplo:

“El gaucho más infeliz
tenía tropilla de un pelo,
no le faltaba un consuelo”

(“un consuelo” quiere decir “una mujer” aquí, seguramente)

“y andaba la gente lista . . .”

Y luego esta especie de hipérbole:

“Tendiendo al campo la vista
sólo vía hacienda y cielo.”

“Cattle and sky” nada mas . . . Pero hay además, digámoslo así, momentos del día que el poeta tiene que dar, y lo hace admirablemente. Por ejemplo, describe la vida del matrero, es decir, del gaucho prófugo que huye de la policía, que se esconde en los pajonales, y entonces nos dice:

“Y en esa hora de la tarde
en que tuíto . . .”

(“tuíto” es “todito”, naturalmente)

“ . . . en que tuíto se adormece,
que el mundo dentrar parece
a vivir en pura calma,
con las tristezas de su alma
al pajonal enderiece.”

Y luego, también, en otra escena que vamos a ver después, cuando los prófugos buscan las tierras libres del indio. Pero antes vamos a detenernos en otra escena, que es de las más famosas del poema; es la pelea con el negro.

Martín Fierro ha desertado del ejército. Martín Fierro llega a una fiesta en una pulpería, en una taberna de la Pampa. Allí se emborracha, insulta a una negra y desafía al negro a pelear con él. La pelea está descrita casi con cinismo. Pero quizá sería más exacto hablar de una especie de ~~crueldad inocente. Es como si el autor no se diera cuenta de que está describiendo una cosa terrible.~~ Recordemos que Martín Fierro ha impuesto esa pelea al negro. Y luego los dos combaten a cuchillo. . . . Y aquí tendría que hacer otro paréntesis para hablar de esa esgrima del gaucho, la esgrima del cuchillo.

Se combatía de esta manera. . . . Creo que ya César habla algo del combate con manta, con capa y espada. En el brazo izquierdo se usaba el poncho como escudo, de modo que se maniobraba de esta manera . . . con el brazo izquierdo. Y luego, en la mano derecha el cuchillo. Y el cuchillo era siempre manejado hacia arriba. Aquel “upward thrust” de que habla Kipling en algún cuento suyo. Y ya que estoy hablando de esto, quiero contarles un caso, famoso en nuestra historia, de un general, el general Acha, cuya vida fue salvada por haber recordado esta manera de combatir con el cuchillo hacia arriba.

En una de nuestras guerras civiles, hará más de cien años, lo tomaron prisionero al general Acha. Y un gaucho iba a matarlo, y entonces el gaucho levantó el cuchillo para matarlo así, y entonces Acha tuvo una especie de intuición

admirable; le dijo al soldado: “No me mates a lo gringo”. Entonces el otro comprendió que estaba cometiendo un solecismo, porque hubiera debido matarlo de abajo hacia arriba y no al revés, vaciló un momento . . . y entonces Acha le arrancó el puñal de la mano y lo mató correctamente.

Y he podido comprobar la excelencia de esa esgrima. Conocí a un hombre que había cumplido los setenta años. Yo era joven entonces. Tenía un amigo, y fuimos a ver a este hombre. Y entonces se habló algo de esgrima. Y él nos dio un puñal. Un puñal bastante largo, “a wicked-looking blade, you know”. Nos dijo que tratáramos de tocarlo, que si queríamos podíamos romperle la manga, podíamos hacer cualquier cosa con él, o marcarle la cara si teníamos ganas. . . . Y luego él tomó una especie de . . . como de . . . “stick”, de palito. Nosotros, al principio, teníamos mucho miedo de lastimarlo, pero luego nos dio bastante rabia. Y este hombre estaba sentado, jugaba así con el palito, nos decía que ¡caramba! que imprudencia la suya, ponerse a pelear con muchachos jóvenes . . . que lo íbamos a matar . . . que estaba muerto de miedo. Y dos veces él, simplemente con su palito, hizo que dos veces el puñal que teníamos saltara de la mano. De modo que yo he visto esa esgrima y sé que tiene realmente algo admirable. ➤➤

Bueno, Martín Fierro pelea con el negro y luego llegamos a estos versos:

“Por fin en una topada
en el cuchillo lo alcé,
y como un saco de güesos
contra un cerco lo largué.”

“En el cuchillo lo alcé . . .”.. Martínez Estrada ha hecho notar que dos veces en el “Martín Fierro” el el protagonista levanta un hombre en el cuchillo y luego lo suelta cuando está muerto. Y dice que ésto quizá lo hizo alguna vez José Hernández, ya que sabemos que era

un hombre de una extraordinaria fuerza física. Y luego dice:

“Tiró unas cuantas patadas
y ya cantó pa’ el carnero,
nunca me podré olvidar
de la agonía de aquel negro.
En eso la negra vino
con los ojos como ají,
y empezó la pobre allí
a bramar como una loba.
Yo quise darle una soba
a ver si la hacía callar,
mas pude reflexionar
que era malo en aquel punto,
y por respeto al dijunto
la dejé no más llorar.”

Y luego:

“Limpie el facón en los pastos,
desté mi redomón,”

(“redomón” vendría a ser your “mustang”, un caballo a medio domar)

“monté despacio, y salí
al tranco pa’ el cañadón.”

Y luego, él está en el desierto. Vienen los soldados a buscarlo, y entonces ocurre algo bastante extraño, y es que Martín Fierro pelea con los soldados, con los soldados de la policía. Y el sargento de la policía, el sargento Cruz, admira el valor de Martín Fierro, se pone de parte suya, y los dos combaten y luego los dos van al desierto. Y llegamos así al final del poema:

“Cruz y Fierro de una estancia
una tropilla se arriaron; . . .

(una tropilla es “a string of horses”)

. . . por delante se la echaron
como criollos entendidos,
y pronto, sin ser sentidos,
por la frontera cruzaron.
Y cuando la habían pasao
una madrugada clara,
le dijo Cruz que mirara
las últimas poblaciones;
y a Fierro dos lagrimones
le rodaron por la cara.
Y siguiendo el fiel del rumbo
se entraron en el desierto.
No sé si los habrán muerto
en alguna correría,
pero espero que algún día
sabré de ellos algo cierto.”

Aquí habría que hacer algunas observaciones. En primer término no se describe la Pampa. Se nos dice simplemente “por la frontera cruzaron una madrugada clara”, es decir, que uno siente la mañana vacía. Y luego: “le dijo Cruz que mirara las últimas poblaciones . . .”. Esto de “últimas poblaciones” está cargado de nostalgia, de tristeza. Y luego: “Y a Fierro dos lagrimones . . .”. A Fierro, que no ha llorado nunca; a Fierro, cuya mujer le ha sido infiel; a Fierro, que sabe que sus hijos lo han dejado, y sabe que no volverá a verlos. En ese momento, si uno ha leído todo lo anterior, resulta tremendo que Fierro lllore. Y luego:

“Y siguiendo el fiel del rumbo
se entraron en el desierto.
No sé si los habrán muerto
en alguna correría,
pero espero que algún día
sabré de ellos algo cierto.”

Aquí hay también otra de esas destrezas que no sabemos si son voluntarias o involuntarias. Yo recuerdo ahora un pasaje, que Vds. sin duda recordarán, del Quijote, en que tampoco podríamos saber si Cervantes lo escribió deliberadamente o si le fue dado por el espíritu escribir esto. Cervantes ha llegado al último capítulo de su obra. El Quijote está muriéndose. Cervantes tiene que despedirse de nuestro amigo, y de su amigo, al que maltrató tanto, Alonso Quijana. Ahora, en este momento, uno espera alguna soleminidad por parte del autor, uno espera algún . . . yo no sé . . . algún . . . “well-turned sentence” . . . ¡Caramba! Está muriéndose el héroe, está muriéndose al cabo de setecientas páginas. Y sin embargo ¿que ocurre? Cervantes nos dice, más a menos el texto viene a ser éste: “Y entre ayes y quejidos de quienes allí estaban Alonso Quijano dio el espíritu. Quiero decir que se murió”. Es decir, es como si Cervantes estuviera muy emocionado, estuviera tan emociando que no supiera si debe usar una frase o la otra. Parece que esa vacilación corresponde a la emoción que sin duda sintió Cervantes ahí. Y luego, Cervantes tiene que haber sentido esa vacilación entre las dos frases: “dio el espíritu”—gave up the ghost—que corresponde a la inmortalidad. Y luego, la otra, un humilde “quiero decir que se murió” . . . que se murió como se muere un perro, como se muere cualquier hombre. Todo esto corresponde a una emoción. Ahora, al final del Martín Fierro, tenemos esto:

“No sé si los habrán muerto
 en alguna correría,
 pero espero algún día
 sabré de ellos algo cierto.”

¿Cómo?—puede decir el lector. ¿Cómo “no sé si los habrán muerto”? Si toda la historia de Martín Fierro e incluso, no sabemos si decir sueño de Hernández. . . . Si Hernández está imaginándose todas las cosas ¿cómo

no va a saber él, él que es el padre y el dios de Fierro y de Cruz, lo que les ha pasado después?

Pero hay como una destreza también. El hecho de decir que no sabe lo que viene después puede, desde luego, significar que él se ha reservado el derecho de una segunda parte, como lo definiré después. Pero puede asimismo significar que todo lo demás tiene que ser cierto, ya que el autor ignora lo que sucedió después. Es decir, lo anterior no depende del autor, lo anterior ha existido por cuenta propia. Y luego vienen estos versos finales:

“Y ya con estas noticias
mi relación acabé.
Por ser ciertas las conté,
todas las desgracias dichas.
Es un telar de desdichas
cada gaucho que usted ve.
Pero ponga su esperanza
en el Dios que lo formó.
Y aquí me despido yo,
que he relatao a mi modo
males que conocen todos,
pero que naidés cantó.”

Creo que aquí, a pesar de palabras como “naidés”, hay una gran dignidad del lenguaje. Y luego tendríamos —claro que el timepo nos falta— tendríamos que entrar en la segunda parte del “Martín Fierro”. Martín Fierro llega a las tolderías de los indios. Ahí muere Cruz, y Martín Fierro vuelve, se encuentra con sus hijos y refiere su historia. Aquí también Hernández ha ejecutado una suerte de proeza, porque parece que nada puede ser más duro que el mundo de los gauchos de la frontera, que él ha descrito. Y, sin embargo, hay algo más duro: es el mundo de los indios, porque ese mundo es ya un mundo directamente satánico, diabólico, y hay además al principio de

“La vuelta de Martín Fierro” unos versos que nos hacen sentir que todo es verdadero. Dice Martín Fierro:

“Viene uno como dormido
cuando vuelve del desierto,
veré si a esplicarme acierto
entre gente tan bizarra,
y si al sentir la guitarra
de mi sueño me despierto.”

Aquí está dada, me parece, la soledad del desierto: “viene uno como dormido cuando vuelve del desierto”. Y luego Martín Fierro cuenta la muerte de Cruz. Y hay un personaje también . . . un personaje creado—digamos—y matado en unos pocos versos. Se trata de un gringuito, un chico rubio, al que lo han tomado prisionero los indios. Los indios lo matan porque creen que él ha traído la peste, la viruela que los diezma. Los versos son así:

“Había un gringuito cautivo
que siempre hablaba del barco.
Y lo augaron en un charco
por causante de la peste.
Tenía los ojos celestes
como potrillito zarco.”

“Zarco” es una palabra de origen árabe que quiere decir azul, como potrillo de ojos azules. Y luego veamos: “Había un gringuito cautivo que siempre hablaba del barco”. Es natural, al gringuito lo que más he había llamado la atención en la vida era el barco, un velero, sin duda, en que lo trajeron de Europa a América. Luego fue robado. “Y lo ahogaron en un charco por causante de la peste”. . . . Aquí tenemos también la paradoja del gringuito que había atravesado indemne el mar y luego ahogado por los indios supersticiosos en un charco de la Pampa. Y luego esta especie de “afterthought” por:

‘ tenía los ojos celestes como potrillito zarco’. Esto corresponde exactamente el estilo de la memoria. Martín Fierro cree que nos ha contado todo, y luego, ya cuando está por concluir una estrofa, recuerda que el gringuito cautivo tenía ojos celestes, y luego nos dice:

“Ponía el infeliz la vista
como la pone la oveja”.

La oveja colgada por las patas a quien van a matar precisamente como mataron al gringuito.

Al final del poema, aparece un personaje un poco inexplicable. Ese personaje es un negro. Ese negro desafía a Martín Fierro a una payada. ¿Qué es una payada? Una payada es una especie de duelo, pero un duelo que se hace con la guitarra. Un cantor desafía a otro a cantar y le propone temas. Pero lo importante—porque yo he asistido a payadas—lo importante es que se mantenga el tema; y además los payadores son gente bastante inocente. Yo estaba una vez en una comida, y el payador, un buen hombre, nos dedicó versos a todos los circunstantes, y a mí me agradó la estrofa que me había dedicado, porque empezaba diciendo.

“Y a usted, compañero Borges,
lo saludo enteramente”.

Esa idea de . . . una especie así de . . . “social greeting” me pareció muy linda y le pedí que me la escribiera después. Y cuando me la escribió, escribió:

“Y a usted, compañero Borges,
lo saludo cordialmente”.

Porque no se daba cuenta que el mérito estaba en el adverbio “enteramente”.

Bueno, al final del poema, “Martín Fierro” y el negro payan, y entonces, como si Hernández quisiera que sintiéramos la diferencia entre su poema y las payadas de los hombres del campo, ambos protagonistas se olvidan del

lenguaje rural, se olvidan de las metáforas tomadas de la vida de las estancias y cantan sobre grandes temas abstractos que es lo que realmente le gusta al pueblo. El negro le pregunta a Martín Fierro qué es el tiempo, qué es la eternidad, qué es el peso, qué es la medida, cuál es el canto del mar, cuál es el canto de la tierra, cuál es el canto de la noche . . . que son los temas que tratan los payadores.

Yo he oído en un suburbio de Buenos Aires una milonga, una milonga compuesta por un presidiario en la Tierra del Fuego, un presidiario que tenía, curiosamente, el mismo nombre de Matthew Arnold: La milonga de Arnold. Y en esa larga milonga, casi metafísica como el final de "Martín Fierro", he encontrado versos extraordinarios como estos:

"La muerte es vida vivida,
la vida es muerte que viene,
ye la vida no es otra cosa
que muerte que anda luciendo".

Pues, bien, los dos se enfrentan y, luego, al final, cuando el negro ha sido vencido por Martín Fierro, el negro le dice que él es el hermano del otro negro a quien Martín Fierro ha asesinado hace muchos años en la pulpería. El final del poema es un poco artificial, porque los separan a los dos, Martín Fierro da buenos consejos morales a sus hijos; resuelven cambiar de nombre y se dispersan a los cuatro rumbos. >>

Pero queda, desde luego, la posibilidad de una tercera parte del poema. Y en esa tercera parte Martín Fierro se enfrentaría con el negro, con el negro que, de algún modo, es su conciencia, y entonces veríamos qué sucede.

◀ Leopoldo Lugones⁽¹⁸⁷⁴⁻¹⁹³⁸⁾ y Unamuno han dicho que "Martín Fierro" es nuestro poema épico. Si pensamos en otros poemas épicos, en poemas en los que hay un elemento sobrenatural, en poemas escritos mucho tiempo después de los hechos que narran, y pensamos en la Ilíada o en la Odisea, o en El Cid o en Beowulf o en las Sagas, vemos que,

evidentemente, el Martín Fierro no lo es: el Martín Fierro fue escrito con un propósito contemporáneo. Pero si tuviéramos que buscar un libro que nos diera la historia argentina, el ambiente argentino, ese libro sería el "Martín Fierro". >>

Hay otros libros que yo querría recordar en este momento también, y que pueden servir como una lectura preliminar. Esos libros serían algunos de los libros de Cunninghame Graham, y ciertamente los libros del escritor inglés que nació en la provincia de Buenos Aires, "Far Away and Long Ago", "Idle Days in Patagonia" de William Henry Hudson, que murió en Londres, y que no quiso volver nunca a Sudamérica, acaso porque toda Sudamérica estaba en su recuerdo, y acaso porque sentía que esa nostalgia era su fuerza, su virtud, que sin esa nostalgia de la Pampa él no hubiera podido seguir escribiendo.

The Hispanic and Luso-Brazilian Councils,
Canning House,
London, S.W.1.

DIAMANTE SERIES

Diamante

- I The Adventure of Spanish, by W. J. Entwistle, 1951, 20 pp. Price 2s.
- II William Robertson and his "History of America", by R. A. Humphreys, 1954, 28 pp. Price 2s.
- III Sir Thomas More in New Spain, by Silvio Zavala, 1955, 20 pp. Price 2s. 6d.
- IV Le lien religieux des Conquéranants du Pérou, by Marcel Bataillon, 1956, 20 pp. Price 2s. 6d.
- V A great Luso-Brazilian figure—Padre Antonio Vieira, by C. R. Boxer, 1957, 32 pp. (reprint 1963) Price 3s. 6d.
- VI The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age, by A. A. Parker, 1958, 28 pp. (reprints 1962, 1964) Price 3s. 6d.
- VII Homenaje a Gabriela Mistral, by Salvador de Madariaga, 1958, 20 pp. Price 2s. 6d.
- VIII Tragic Themes in Spanish Ballads, by E. M. Wilson, 1958, 24 pp. Price 2s. 6d.
- IX William Hickling Prescott, The Man and the Historian, by R. A. Humphreys, 1959, 27 pp. Price 2s. 6d.
- X La Visión de Cristóbal Colón, by Gregorio Marañón, 1959, 18 pp. Price 2s. 6d.
- XI Prince Henry the Navigator, by P. E. Russell, 1960, 30 pp. Price 2s. 6d.
- XII The Cities of the Conquistadores, by J. H. Parry, 1961, 20 pp. Price 2s. 6d.
- XIII The Humour of the Spanish Proverb, by A. A. Parker, 1962, 23 pp. Price 2s. 6d.
- XIV Two Pioneers of Tropical Medicine: Garcia d'Orta and Nicolás Monardes, by C. R. Boxer, 1963, 35 pp. Price 3s. 6d.
- XV The Spanish Language in South America—a Literary Problem. El Gaucho Martín Fierro, by Jorge Luis Borges, 1963, 36 pp. Price 4s. 6d.

All orders should be addressed to:

Grant & Cutler Ltd.,
11 Buckingham Street,
London, W.C.2.

Sold and distributed by
GRANT & CUTLER LIMITED
11 Buckingham Street, Adelphi
London, W.C.2

Printed by W. Heffer and Sons Ltd., Cambridge, England