

pático alborozo por el progreso humano, que hace prorrumpir al autor en ditirambos de férvida elocuencia. Las ideas valen poco, y son de las más vulgares del liberalismo; pero el poeta parece que vuelve á inventarlas por el arranque y el brío con que las siente y expone. Daña, no obstante, á esta composición el plan demasiado simétrico, y más propio de una lección de historia ó de un tratado que de una oda.

Superior, en mi juicio, bajo el aspecto de la ejecución poética, aunque afeado también por vicios radicales en la concepción, es el *Prometeo*, en que Andrade, después de tantos otros, pero siguiendo principalmente las huellas de Edgar Quinet, trata de dar nuevo sentido trascendental y moderno al mito griego del *Titán filántropo*, convirtiendo á Prometeo en precursor del espíritu humano emancipado y del pensamiento libre. Confieso que este símbolo progresista me parece mucho menos estético que la sublime y religiosa poesía del viejo Esquilo, en que tantos han visto una prefiguración ó anuncio vago de la Redención humana. El Titán de Andrade, que habla muchas veces en estilo de orador de club, no nos interesa ni nos conmueve como el de Esquilo, porque es una abstracción, una alegoría muerta, sin ningún género de virtualidad divina ni humana. Nadie niega el simbolismo del *Prometeo encadenado*, aunque pueda interpretarse de diversas maneras, pero aquel símbolo vive eternamente, porque fué engendrado de las entrañas de una teogonía en que firmemente creían Esquilo y sus contemporáneos. Despojada hoy la fábula de su carácter religioso; trasplantada á un medio tan diverso; interpretada de un modo tan infiel, con tan poco estudio de la antigüedad, por un espíritu tan poco

maduro como el de Andrade, no podía producir más que una declamación poética, brillante, eso sí, y de gran vuelo, pero muy cándida y superficial, que ni siquiera tiene el amargo dejo de la poesía satánica con que interpretó Shelley el mito de Prometeo. Pero si el poema no se recomienda por el pensamiento, vale mucho por los esplendores de la forma: por la riqueza y magnificencia de la dicción poética, aquí menos rígida y monótona que en otros cantos de Andrade: por la saltaje y áspera energía de las maldiciones que lanza el Titán: por la suavidad delicada y etérea del coro de las Oceánidas.

Si á estos dos poemas capitales se unen *El Nido de Cóndores*, original y poética apoteosis del genio de la independencia americana; *El Arpa perdida*, elegía al naufragio del poeta Luca; *Paisandú*, canto magnífico al heroísmo uruguayo en la resistencia contra el Brasil; y finalmente, los versos *A Victor Hugo*, arrogante composición digna de Victor Hugo mismo, y muy mal pagada por él con frases de trivial cortesía, se encontrará justificada la reputación de Andrade, aun para los que gusten menos de poetas *hierofantes* y de filosofías de la historia puestas en verso. En Andrade debemos reconocer y aplaudir mucho de lo bueno que encontramos en nuestro Tassara, cuyos aciertos y caídas se parecen mucho á los suyos, salvo la expresión que siempre es en Tassara mucho más limpia y correcta. Andrade no había tenido ningún género de estudios de humanidades, y no leyó más que en libros franceses (1).

(1) Olegario V. Andrade. *Obras Poéticas*. Publicación ordenada por el Excelentísimo Gobierno Nacional. Buenos Aires, 1887, 4.º Con un prólogo de don Benjamín Basualdo.

Por sus aspiraciones filosóficas y doctrinales tiene cierta semejanza con Andrade, otro ingenio malogrado en 1882, el matemático y pensador evolucionista Carlos Encina, de quien sólo quedan tres largas poesías: un *Canto lírico á Colón*, otro *Canto al Arte*, y otro que se titula *La lucha por la idea*. Basta pasar la vista por los primeros versos de cualquiera de estas composiciones hinchadas y pedantescas, para convencerse de que su autor era leyente asiduo de Hegel y de Spencer, pero que apenas había recibido de la naturaleza ninguna condición poética. Sus versos, duros, secos, desarticulados, sin color ni música, plagados de voces técnicas y abstractas, son prosa rimada, y de la peor especie posible, prosa de tratados de filosofía puesta en malos versos. Véanse para muestra algunos versos de *La lucha por la idea*:

«El Dios irreveado,
El eterno misterio,
De su increado ser la vida crea,
Por ese acto supremo
Que no cabe en las formas de la idea.
Es germen invisible
Que en su misterio el átomo cincela;
Bosquejo que las formas de la vida
Como inmortal aspiración, despliega.
Rudimento de luz, dudoso ensayo,
De la conciencia vacilante rayo.
¡Hombre por fin! Y mente iluminada
En que el Creador refleja su mirada,
Y que de Dios resuelve
El eterno problema,
Última faz del inmortal poema.
¡Ley de unidad que en la unidad absorbe
El átomo y el orbe!
Transformación sublime
En que el divino Autor su sello imprime.
Así nace la idea,

Germen imperceptible de la mente,
En cuyo seno el porvenir se encierra.....
.....
Cristo es la *idea humana*
Encarnada en las formas,
La vida y el amor: ¡Cristo no muere!
Rompiendo las tinieblas
Del fanatismo, que á la tierra humilla,
Como eléctrico fuego,
El libre examen poderoso brilla.....»

Parece imposible que este galimatías haya sido puesto en las nubes como dechado de poesía filosófica, y como nuevo rumbo abierto al arte americano. Y sin embargo, así fué, como puede juzgarse por la lectura de los artículos y discursos que acompañan al tomito de las poesías de Encina (1). Los que creen que la primera obligación del poeta es saber escribir en verso, no lamentarán mucho que se quedasen en ciernes otros cantos que Encina tenía comenzados, y cuyos títulos ya indican lo que podían ser: *El Poema del Infinito*; *La Evolución del Espíritu*; *La mujer ideal*. ¡Cuántos desastres acarrea la Metafísica mal digerida!

En frente de la poesía culta que hasta ahora venimos estudiando, ha florecido en la República Argentina, por excepción rara entre las demás literaturas de América, una poesía popular, ó si se quiere vulgar, y en cierto grado indígena, que ha sido imitada con talento por algunos poetas artísticos. El *gaucho* de la pampa, que

(1) *Carlos Encina. In Memoriam.* Buenos Aires, 1883.

Entre los poetas argentinos malogrados en estos últimos años, se cita con elogio el nombre de Adolfo Mitre, cuyas *Poesías*, publicadas en 1882, sólo conozco por un artículo de Ernesto Quesada, en su libro *Reseñas y Críticas*. (Buenos Aires, 1893.)

no es ni más ni menos que el campesino andaluz, ó estreño, adaptado á distinto medio geográfico y social, y modificado por la vida nómada del desierto y por el continuo ejercicio del caballo y del lazo, ha sido siempre cantador y guitarrista, y tiene desde antiguo sus poetas populares, llamados *payadores* (1), uno de los cuales, San-

(1) En su célebre *Facundo* describe Sarmiento al cantor de la pampa en estos términos: «El cantor anda de pago en pago, de *tapera* en *galpón*, cantando sus héroes de la pampa perseguidos por la justicia; los llantos de la viuda á quien los indios robaron sus hijos en un *malón* reciente; la derrota y la muerte del valiente Rauch; la catástrofe de Facundo Quiroga, y la suerte que cupo á Santos Pérez.... El cantor no tiene residencia fija; su morada está donde la noche le sorprende; su fortuna, en sus versos y en su voz. Donde quiera que el *cielito* (baile popular) enreda sus parejas sin tasa, donde quiera que se apura una copa de vino, el cantor tiene su lugar preferente, su parte escogida en el festín. El gaucho argentino no bebe, si la música y los versos no lo excitan, y cada *pulperia* tiene su guitarra para poner en manos del cantor, á quien el grupo de caballos estacionados á la puerta anuncia á lo lejos dónde se necesita el concurso de su gaya ciencia.

«El cantor mezcla entre sus cantos heroicos la relación de sus propias hazañas. Desgraciadamente, el cantor, con ser el bardo argentino, no está libre de tener que habérselas con la justicia. También tiene que dar cuenta de *sendas* (sic) puñaladas que ha distribuido, una ó dos *desgracias* (muertes) que tuvo, y algún caballo ó una muchacha que robó....

«Por lo demás, la poesía original del cantor es pesada, monótona, irregular, cuando se abandona á la inspiración del momento. Más narrativa que sentimental, llena de imágenes tomadas de la vida campestre, del caballo y de las escenas del desierto, que la hacen metafórica y pomposa. Cuando refiere sus proezas ó las de algún afamado *malévolo* (gaucho malo), parece al improvisador napolitano, desarreglado, prosaico de ordinario, elevándose á la altura poética por momentos, para caer de nuevo al recitado insípido y casi sin versificación. Fuera de esto, el cantor posee su repertorio de poesías populares, quintillas, décimas y octavas, diversos géneros de versos octosílabos. Entre éstas hay muchas composiciones de mérito, y que descubren inspiración y sentimiento.»

(*Facundo ó Civilización y Barbarie*, por Domingo F. Sarmiento. Montevideo, 1888 (ed. de la *Biblioteca Latino-Americana*), pp. 99-103.)

En otro libro de Sarmiento (*Vida y escritos del coronel D. Francisco J. Muñoz*, Buenos Aires, 1886), se define el verbo *payar*: «improvisar entre dos

tos Vega, que no sé si es personaje real ó fabuloso, ha llegado á convertirse en símbolo de la clase entera, como es de ver en la preciosa leyenda en que Rafael Obligado cuenta su lucha poética con el diablo y su vencimiento por él.

Prescindiendo de esta poesía tradicional, sobre la cual no tenemos datos bastante positivos y seguros, y llegando á la poesía escrita ó de imitación más ó menos literaria, aparece como remoto precursor de ella, aquel capellán del Fijo de Buenos Aires y exprofesor en el colegio Carolino, autor de romances históricos sobre la defensa de Buenos Aires, compuestos para «ser cantados en *comunes instrumentos* (¿la guitarra?) por los labradores, los artesanos en sus talleres, las señoras en sus estrados, y la gente común en las calles y plazas». Pero estos romanzones vulgares, en el tono de las jácaras de Francisco Esteban, nada tienen que pueda decirse muy peculiarmente argentino.

El primero que, coincidiendo en este procedimiento con muchos poetas dialectales de todos tiempos y naciones (1), se apoderó del tipo del *gaucho* para hacerle

«sobre cualquier asunto, cantándolo en verso al son de la guitarra. La dificultad principal para ambos vates consiste en.... el deber casi forzoso de contestar con materia siempre alusiva á la expuesta por el contrario, y en la necesidad de servirse del consonante del último verso del antagonista.»

Esta especie de torneos poéticos, así como otras circunstancias que se refieren de los improvisadores argentinos, recuerdan algo los hábitos de la poesía árabe anteislámica; sin duda porque el desierto y la vida nómada crean en todas partes iguales costumbres.

(1) En nuestra poesía regional gallega y bable son frecuentes desde el siglo xvii estos diálogos políticos entre rústicos. Pero aun son más antiguos y clásicos; ejemplo las coplas de Mingo Revulgo, y alguna de las églogas de Juan del Encina, compuestas en sayagüés ó en charro.

discurrir en su propio dialecto sobre los acontecimientos políticos, fué un poeta uruguayo, D. Bartolomé Hidalgo, antiguo oficial de barbero, y por consiguiente coplista y tocador de guitarra. Tenía, no obstante, pretensiones de poeta culto; pero nunca los *unipersonales* ó monólogos que hizo representar en festividades cívicas en los teatros de Montevideo y Buenos Aires, le dieron la reputación que justamente logró por los pintorescos y graciosos diálogos entre Jacinto Chano, «capataz de una estancia en las islas del Tordillo», y Ramón Contreras, «gaucho de la guardia del Monte», describiendo el uno lo que vió en las fiestas de Mayo en Buenos Aires el año 1822, y dando el otro sanos consejos políticos, con sentido común análogo al del *Buen hombre Ricardo*, de Franklin.

Los diálogos de Hidalgo y los de sus imitadores, no tenían un fin poético, propiamente dicho, pero no puede negarse que fueron el germen de esa peculiar literatura *gauchesca*, que libre luego de la intención del momento, ha producido las obras más originales de la literatura sudamericana. Estanislao del Campo, Hilario Ascasubi y José Hernández, son los que logran más nombradía entre estos ingenios del terruño; y con su lectura descansa algo el ánimo de la servil y fastidiosa imitación de Víctor Hugo y otros franceses, que es la plaga del arte argentino. Estos poetas, sea cualquiera su valor intrínseco, son al cabo de nuestra familia, hablan, no muy estropeada, la lengua de nuestro vulgo, y son los únicos que pueden revelarnos algo de lo que verdaderamente piensa y siente el pueblo de los campos, la masa que más intacta se ha conservado de la antigua colonización española.

Ni Estanislao del Campo, hijo de un coronel de la guerra de la Independencia, diputado varias veces, secretario del Gobierno de Buenos Aires; ni Hilario Ascasubi, ayudante del general Urquiza; ni José Hernández, antiguo redactor de *El Río de la Plata*, pueden ser calificados en rigor de *payadores* ni de poetas populares: hay en sus obras mucho *dilettantismo* artístico, pero la fibra popular persiste, y en el último llega á manifestarse épicamente.

En 1870 apareció el *Fausto* de Estanislao del Campo, poema de singular asunto, en que un gaucho cuenta á su modo el argumento de la ópera de Gounod, que vió representar en Buenos Aires. Prescindiendo de lo inverosímil del dato, divierte é interesa mucho esta especie de parodia inocente, ó más bien de libre interpretación del pensamiento poético de Goethe por un campesino ingenuo y semisalvaje, que cree haber visto realmente al diablo en el teatro. «Poco á poco (dice Mefistófeles):

»Si quiere, hagamos un pato:
Usté su alma me ha de dar
Y en todo lo he de ayudar;
¿Le parece bien el trato?
Como el doctor consintió,
El diablo sacó un papel,
Y le hizo firmar en él
Cuanto la gana le dió.»

Todo está dicho con sencillez suma, y nada hay que exceda de la comprensión del rústico narrador:

«Al rato el lienzo subió,
Y desecha y lagrimeando,
Contra una máquina hilando
La rubia se apareció.
La pobre *dentró* á quejarse

Tan amargamente allí,
Que yo á mis ojos sentí
Dos lágrimas asomarse.....»

Hay redondillas sumamente felices, por la rápida viveza con que se precipita el relato. Así, cuando el capitán presenta al diablo la cruz de la espada:

«—Viera al diablo retorcerse
Como culebra — ¡aparcerol
¡Óiganle!
—Mordió el acero
Y comenzó á estremecerse.»

«El poeta—dice un escritor argentino—ha preparado el efecto de su diálogo con mano maestra: le ha dado por escenario la pampa misma, donde sus dos interlocutores se sienten soberanos de la naturaleza, y se entregan sin testigos á los libres transportes de su alma sencilla, llena de sentimientos grandiosos, melancólicos ó tiernos, y de supersticiones infantiles que á cada momento estallan en espantos súbitos, cuando la imagen de Mefistófeles se atraviesa en el relato como una exhalación de fuego.... Aumenta el encanto y la majestad de la escena, el idioma propio de sus actores....., que se presta admirablemente para la expresión espontánea y genuina de las ideas que tanta escena maravillosa despierta en sus cerebros deslumbrados..... El poema se desenvuelve en un diálogo sabroso, en el que cruzan, como nubes coloreadas por el iris, los cuadros más brillantes de nuestra naturaleza, pintados por el artista de la pampa en su lenguaje saturado de gracia y de imágenes, de novedad y de color inagotables» (1).

(1) Joaquín V. González, *La Tradición Nacional* (Buenos Aires, 1868); página 162.

De estas descripciones, vamos á presentar dos ejemplos: uno en que puede decirse que habla el poeta; otro en que, con más naturalidad y no menos poesía, habla el gaucho:

«El sol ya se iba poniendo,
La claridá se auyentaba,
Y la noche se acercaba
Su negro poncho tendiendo.
Ya las estrellas brillantes
Una por una salían,
Y los montes parecían
Batallones de gigantes.
Ya las ovejas balaban
En el corral prisioneras,
Y ya las aves caseras
Sobre el alero ganaban.
El toque de la oración
Triste los aires rompía,
Y entre sombras se movía
El crespo sauce llorón.
Ya sobre la agua estancada
De silenciosa laguna,
Al asomarse la luna
Se miraba retratada.
Y haciendo un extraño ruido
En las hojas trompezaban,
Los pájaros que volaban
Á guarecerse en su nido.
Ya del sereno brillando
La hoja de la higuera estaba,
Y la lechuza pasaba
De techo en techo chillando.....»

Á esta descripción, ciertamente agradable, pero hecha con los lugares comunes de la retórica descriptiva, contraponemos la siguiente del mismo poeta:

«—¿Sabe que es linda la mar?
—¡La viera de mañanita
Cuando á gatas la puntita
Del sol comienza á asomar!

Ve usted venir á esa hora
 Roncando la marejada,
 Y ve en la espuma encrespada,
 Los colores de la aurora.
 Á veces con viento en la anca
 Y con la vela al solcito,
 Se ve cruzar un barquito
 Como una paloma blanca.
 Otras, usted ve patente
 Venir boyando un islote,
 Y es que trai un camalote
 Cabrestiendo la corriente.
 Y con un campo quebrao
 Bien se puede comparar,
 Cuando el lomo empieza á hinchar
 El río medio alterao.
 Las olas chicas, cansadas,
 Á la playa á gatas vienen,
 Y allí en lamber se entretienen.
 Las arenitas labradas.
 Es lindo ver en los ratos
 En que la mar ha bajao,
 Cair volando al displayao
 Gaviotas, garzas y patos.

 Y no sé qué da el mirar
 Cuando barrosa y bramando,
 Sierras de agua viene alzando
 Embravecida la mar.
 Parece que el Dios del cielo
 Se amostrase retobao,
 Al mirar tanto pecao
 Como se ve en este suelo.
 Y es cosa de bendecir
 Cuando el señor la serena,
 Sobre ancha cama de arena
 Obligándola á dormir.»

Todo esto, á pesar de su forma modestísima, es buena, sana, legítima poesía, que recrea suavemente la imaginación más que las rapsodias filosóficas de Encina y los arrebatos apocalípticos de Andrade.

Menos importantes que el *Fausto*, son las demás poesías vulgares de Estanislao del Campo, que en ellas se muestra imitador del fecundísimo Hilario Ascasubi, cuyas obras completas llenan tres tomos publicados en París en 1872, con los títulos de *Santos Vega*, *Aniceto el Gallo* y *Paulino Lucero*.

Pero la obra maestra del género, es, por confesión unánime de los argentinos, el poema de José Hernández, *Martin Fierro*, obra popularísima en todo el territorio de la República, y no sólo en las ciudades, sino en las pulperías y ranchos del campo; obra de la cual en diez años (de 1872, en que apareció, á 1882) se agotaron cerca de sesenta mil ejemplares, y de la cual existen más de doce ediciones en forma de libro, ya plebeyas, ya lujosas, y no sé cuántas más en las columnas de los periódicos. Entre nosotros ha tenido por ferviente encomiador á uno de los jóvenes de mayores esperanzas y de más vigoroso pensar con que hoy cuenta el profesorado español.

Quizá habría que rebajar algo de su entusiasmo; quizá el poema no sea tan genuinamente popular como él supone, aunque sea sin duda de lo más popular que hoy puede hacerse; quizá el pensamiento de reforma social resulte en el poema de Hernández más visible de lo que convendría á la pureza de la impresión estética, defecto que crece sobremanera en la segunda parte titulada *La vuelta de Martin Fierro*; pero en general, el juicio del Sr. Unamuno (1), que es el crítico á quien aludimos, nos parece penetrante y certero. Lo que pálidamente intentó Echevarría en *La Cautiva*, lo realiza con viril y

(1) *Revista Española*; Madrid, 1894, núm. 1.º