

Caída y salvación en el *Martín Fierro*

Martín Böhmer
José Luis Galimidi

Estudiosos de diferentes épocas y disciplinas coinciden en enfatizar la relevancia que reviste lo mítico para los procesos de integración y autopercepción de los agrupamientos sociales y políticos. La idea consiste en considerar que esta manera de orientar la atención colectiva hacia lo sagrado, representado simbólicamente mediante la ceremonia ritual que guarda memoria venerante del relato mítico, cumple una función potente e indelegable. En períodos de normalidad, la referencia a lo mítico ofrece un marco de alcances cósmicos para las formas concretamente situadas de identidad y ordenamiento; y en tiempos de crisis, recupera energías atávicas de cohesión y de entrega. La dimensión mítica, en otras palabras, no sólo antecede, cronológicamente, a la instauración jurídica y administrativa de un *logos*, sino que también, y especialmente, contribuye con la consolidación afectiva de un *ethos*. En este sentido, no es arriesgado decir que la intensidad y la persistencia de la recepción del *Martín Fierro* de José Hernández por parte de una amplia variedad de públicos se deben, entre otras cualidades, a su capacidad para poner en escena situaciones atinentes a la intervención de lo mítico en la conciencia espiritual de los argentinos.

Manifiesta en numerosos pasajes del texto y explicitada por su autor en cartas y escritos que sirven de prefacio a diferentes ediciones del poema, es precisamente esta intención general de vérselas con los elementos fundantes de un orden colectivo lo que ha concentrado la atención de buena parte de los estudios en diversas áreas de la producción intelectual, tanto académica cuanto ensayística. Para mencionar apenas algunos de los casos más eminentes, el interés por la dimensión mítica o trascendente del *Martín Fierro* en particular queda ilustrado por la lec-

tura espontaneísta y épica de Leopoldo Lugones, que lo ve como el libro del origen de lo argentino;¹ de Ezequiel Martínez Estrada, que propone un análisis anagógico de su escritura críptica, centrado en los significativos silencios, mentores de lo trágico y aun de lo demoníaco, de los personajes Fierro y Cruz;² de Ricardo Rojas, quien en su *Historia de la literatura argentina* insiste sobre su carácter épico, equivalente para la nacionalidad argentina a los cantares de Roland y del Mío Cid;³ de Jorge Luis Borges, que la piensa como una obra destinada a la inmortalidad, equivalente para los argentinos a *La divina comedia*, el *Quijote* o *Paraíso perdido*, y que, por tanto, incluye con carácter necesario la temática de la eternidad del mal, la desventura y el destino;⁴ de Leopoldo Marechal, que celebra el libro de Hernández como la ocurrencia de un milagro que invita simbólicamente a que la nación argentina comience a merecer su propio futuro;⁵ de Alejandro Losada Guido, que lo piensa como un poema elegíaco, vinculado con lo sapiencial;⁶ de Carlos Astrada, que ensaya un rescate marxista-humanista de la rebeldía del gaucho;⁷ de Juan Carlos Scannone, en fin, que lee el periplo del protagonista como un itinerario pascual que se enfrenta con el pecado para reconfirmar la fe en una reconciliación social y evangélica.⁸ En este mismo sentido, pero con un tono crítico cabe citar, además, lecturas que destacan la supuesta oposición entre la rebeldía del Fierro de la parte primera frente a la actitud “catequística” y redimida de la *Vuelta* señalada por el mismo Martínez Estrada,⁹ a la que, con va-

1. “*Facundo* y *Recuerdos de provincia* son nuestra *Ilíada* y nuestra *Odisea*. *Martín Fierro* nuestro Romancero” (Lugones, Leopoldo, *Historia de Sarmiento*. Buenos Aires, Eudeba, 1960, p. 151).

2. Martínez Estrada, Ezequiel, *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*, *Ensayo de interpretación de la vida argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

3. Rojas, Ricardo, *Historia de la literatura argentina, Los gauchescos*, Tomos 1 y 2. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1957.

4. “Hernández escribió para denunciar injusticias locales y temporales, pero en su obra entraron el mal, el destino y la desventura, que son eternos”, en Borges, Jorge Luis, y Guerrero, Margarita, *El Martín Fierro*. Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 40. En la misma línea de la lectura de Borges, Rubén Benítez propone para el poema una intención universal de ilustrar, a propósito del gaucho y en clave cristiana, la condición del hombre en el cosmos, frente a Dios y a su destino (Benítez, Rubén, “La condición humana en *Martín Fierro*”, *Revista Iberoamericana*, 40, 1974, p. 88).

5. Cf. Marechal, Leopoldo, “Simbolismos del *Martín Fierro*”, texto de una conferencia transmitida por LRA Radio del Estado en febrero de 1955, reproducida por Elbia Robaco Marechal en *Mi vida con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires, Paidós, 1973, pp. 113-128.

6. Losada Guido, Alejandro, *Martín Fierro: Héroe-Mito-Gaucho*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1967.

7. Astrada, Carlos, *El mito gaucho*. Edición crítica de Guillermo David. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2006.

8. Scannone, Juan Carlos, “Poesía popular y teología. El aporte del ‘Martín Fierro’ a una teología de la liberación”, *Concilium*, 115, 1976, pp. 264-275.

9. Martínez Estrada, *op. cit.*, nota 2.

riaciones, adhiere Jitrik,¹⁰ o la situación de enemistad absoluta, de neto corte teológico, que advierte Viñas entre el mundo cristiano y el espacio del indio.¹¹

En el presente trabajo seguimos esta orientación general, que atiende a la presencia de lo mítico en el texto de Hernández, y destacamos la importancia –para nosotros determinante– de la serie de episodios que va de la muerte de Cruz hasta el encuentro con la Cautiva y el combate con el Indio. Entendemos que es ahí, en tierra de salvajes, en donde se condensan las experiencias transformadoras que ponen al personaje Fierro en contacto con lo sobrenatural, lo exponen a la prueba de pasaje del héroe y lo habilitan para retornar a su espacio social originario con una misión espiritual reconciliadora. Nuestra interpretación supone una perspectiva divergente respecto de las lecturas que celebran la rebeldía disruptiva del protagonista, y se apoya, además, en una rearticulación de la línea del tiempo, que modifica en buena medida el orden de los acontecimientos que sugiere la exposición sucesiva de los cantos que componen las dos partes del poema. Creemos que este reordenamiento de la cronología, propiciado además por ciertas perplejidades generadas por el texto mismo, permiten acceder al relato de la trayectoria espiritual de un hombre de ideas más o menos comunes, pero de un vigor anímico excepcional.¹² A punto de sucumbir bajo la opresión de un orden social injusto, que era soportado por una población en apariencia decente, pero en verdad sumisa y profundamente insolidaria, el personaje Martín Fierro, en nuestra lectura, resurge agraciado por una vivencia de lo trascendente y asume un compromiso existencial que es tanto personal y doméstico cuanto público y ciudadano.

1. Una cronología entre líneas

Digamos, para empezar, que la apología de sí mismo que hace el personaje Martín Fierro –quien se presenta como un hombre bueno, habilidoso, valiente e impulsivo, que sólo actúa mal porque a ello lo fuerza un entorno injusto y opresivo–¹³ nos resulta, como a muchos otros lectores, poco convincente. Si Fie-

10. Jitrik, Noe, “José Hernández. El *Martín Fierro*”, en *Capítulo, la Historia de la literatura argentina*, 16. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 2001; y también Lois, Élida, “Cómo se escribió y se describió El gaucho Martín Fierro”, *Orbis Tertius*, 2002-2003, VIII (9).

11. Viñas, David, *Indios, ejército y frontera*. México, Siglo XXI Editores, 1982.

12. Cf. Vossler, Karl, *La vida espiritual en Sudamérica*. Buenos Aires, Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1935, p. 37.

13. Por ejemplo:

Y sepan cuantos escuchan

De mis penas el relato

ro es el personaje adecuado para protagonizar un relato que se propone —o que, al menos, ha logrado— pulsar como ningún otro las cuerdas más íntimas del *ethos* nacional, entonces sería razonable esperar que su alma tenga un espesor moral considerable, y que la combinación de motivaciones, prioridades y decisiones que lo anima, si bien compleja, nos hable de un carácter rico, tan capaz de pecar cuanto de mirar alto y profundo.¹⁴ Lo mismo vale para los coprotagonistas y antagonistas. Todos ellos, por integrar el elenco que integran, tienen derecho a ser leídos como seres existencialmente responsables, pasibles de aprecio y reproche, como almas potencialmente conscientes de su condición ontológicamente carente, tan expuestas a la condena como a la redención.

Encontramos que la cuestión del ejercicio responsable o desordenado de la libertad de los protagonistas puede encararse a partir del análisis cuidadoso de un aspecto del texto que ha sido relativamente poco estudiado por los comentaristas. La exposición del relato en *Martín Fierro*, en efecto, plantea un problema casi aritmético de cronología, porque la sucesión de los Cantos ordena en forma indiscriminada una serie de hechos que, en verdad, pertenecen a zonas temporales muy diversas. Dibujada con trazo grueso, los contenidos de la línea de tiempo propuesta por la progresión meramente numérica de los Cantos en la vida del personaje Martín Fierro serían algo así: un primer período de felicidad, de duración indeterminada, como padre de familia y trabajador de estancia (*GMF*, II), que concluye abruptamente con una leva forzada y arbitraria, a la que sigue la condena a servir en el ejército impuesta por un juez corrupto y rencoroso (*GMF*, III). Sobrevienen tres años de existencia miserable en el fortín de frontera que culminan con la desertión de Fierro y con su regreso al rancho desolado, en el

Que nunca péleo ni mato
Sino por necesidad;
Y que a tanta adversidad
Sólo me arrojó el mal trato.

(*GMF*, I, 103- 107)

Cf. también *VMF* XI, 1595 y ss.

Citamos el texto según la siguiente referencia: Hernández, José, *Martín Fierro*. Edición crítica coordinada por Élica Lois y Ángel Núñez. 1ra. edición, Madrid, Barcelona et alia, ALLCA XX, 2001; *GMF* indica la primera parte, *El gaucho Martín Fierro*; *VMF* indica la segunda parte, *La vuelta de Martín Fierro*. En romanos, se indica el número de canto; en arábigos, de verso.

14. Sobre la condición singular, y por tanto moralmente responsable del protagonista Fierro, puede verse también Molina, Hebe, “Identidad personal y memoria colectiva en *Martín Fierro* de José Hernández”, *Revista de Literaturas Modernas*, No. 36, 2006, p. 171. Para una lectura sugestiva en dirección contraria, que ve a Fierro como un personaje abstracto, que sólo exhibe la condición sufrida de un pueblo atormentado, cercenado en sus impulsos vitales y en su capacidad reflexiva, ver Cárdenas de Monner Sans, M., *Martín Fierro y la conciencia nacional*. Buenos Aires, La pléyade, 1977, p. 109.

que ya no están ni su mujer ni sus hijos (*GMF*, IV a VI). De allí al baile en la pulpería, donde Fierro insulta y mata al Moreno (*GMF*, VII), y algo más tarde a una nueva pelea y muerte del terne provocador (*GMF*, VIII), acciones éstas que inauguran dos años de vida matrera, los cuales terminan en el enfrentamiento con la partida policial y en el encuentro con el Sargento Cruz (*GMF*, XII). Sobreviene entonces la rotura de la guitarra y la ida de ambos protagonistas a las tolдерías (*GMF*, XIII), donde los dos pasan cinco años entre los pampas (*VMF*, II a V). Allí muere Cruz (*VMF*, VI), Fierro combate con el Indio y regresa a tierras cristianas con la Cautiva rescatada (*VMF*, VII a X). Eventualmente se encuentra con sus dos hijos y con el de Cruz, hay una celebración en la que cada uno de los mencionados canta su historia (*VMF*, XI a XXVIII), Fierro enfrenta en una payada al hermano del Moreno, al que había matado en duelo unos siete años antes (*VMF*, XXIX y XXX), para luego apartarse y mantener una reunión íntima con sus hijos y con Picardía, a quienes les brinda consejos de padre. Los cuatro se dispersan y cambian de nombre (*VMF*, XXXI a XXXIII). Fin del poema.

Es sabido que esta historia resulta de la emisión entrelazada de dos voces principales: la del protagonista y la de un Narrador, que se hace cargo de contar las conclusiones de cada una de las dos partes. Pero esta dualidad de voces no obsta para que el esquema de lectura precedente parezca discurrir con fluidez. Si se acepta que la obra es una composición única con dos partes, tendríamos que la primera de ellas, *El gaucho Martín Fierro*, publicada por primera vez en 1872, es un relato que abarca un período aciago de cinco años en la vida del protagonista y que se interrumpe por la ida de éste al desierto; y que *La vuelta de Martín Fierro*, la segunda parte, publicada por primera vez en 1879, retoma la narración, cinco ficcionales años después, al volver Fierro de las tolдерías, en el mismo punto en que el Cantor la había dejado. La comunión que existe entre el autor Hernández y sus presuntos portavoces Fierro y Narrador parece corroborarse, desde aquella perspectiva, con una similitud cuantitativa: así como Fierro tardó cinco años en volver del desierto y retomar su canto, así también Hernández tardó siete años en publicar la segunda parte del poema.

Sin embargo, advertimos que este orden cronológico es inconsistente cuando se atiende a la relación recíproca entre algunos sucesos de la ficción. Para comprobarlo, proponemos ajustar la lente sobre el episodio de la rotura de la guitarra (*GMF*, XIII, 2269 y ss.). De un modo implícito, el poema venía pidiendo la colaboración del lector para recrear imaginariamente una situación típica: un cantor canta sus peripecias y desventuras ante un auditorio. Dados el tipo de lenguaje y las apelaciones más o menos directas al público, se puede decir que el lector de *El gaucho Martín Fierro* es tácitamente invitado a hacer de cuenta que está “escuchando” un relato en la voz entonada del protagonista, que también es cantor

y payador, en algún lugar de la campiña bonaerense, que puede ser una pulpería, la sombra de un ombú, un fogón; en suma, el “Aquí” del verso 1. Pero llegado el relato al momento en que Fierro le propone a Cruz salirse “de estas pelegrinaciones” (*GMF*, XIII, 2268) y marcharse hacia el oeste incivilizado, aparece, sorpresivamente, una voz nueva. Un Narrador, que no se presenta como tal, y que también habla en verso, nos cuenta que el Cantor se negó a seguir cantando y que, movido por una oscura pero firme determinación, actualizó su decisión estrellando el instrumento contra el suelo. De todas maneras, el público no queda en ayunas, ya que el Narrador completa el relato que había dejado vacante el Cantor. Da a entender que Cruz aceptó el convite y cuenta que los dos amigos, después de robarse una tropilla, cruzaron la frontera en dirección a las tolderías. La primera parte del poema termina con la celeberrima apelación a que el público se haga cargo de “Males que conocen todos / Pero que naides cantó”.

Repasemos el texto a partir de la última estrofa con la que Fierro redondea su convite a Cruz:

El amor como la guerra
 Lo hace el criollo con canciones
 –A más de eso en los malones
 Podemos aviarnos de algo
 En fin amigo, yo salgo
 De estas pelegrinaciones.

.....

¹⁵

En este punto el cantor
 Buscó un porrón pa consuelo,
 Echó un trago como un cielo
 Dando fin a su argumento;
 Y de un golpe al istrumento
 Lo hizo astillas contra el suelo.

“Ruego, dijo, la guitarra
 Pa no volverme a tentar;
 Ninguno la ha de tocar.
 Por seguro tenganlô:
 Pues naides ha de cantar
 Cuando este gaucho cantó”

15. Estas líneas punteadas que sugieren una sextina muda son parte del texto que escribe Hernández.

Y daré fin a mis coplas
 Con aires de relación,
 Nunca falta un preguntón
 Más curioso que mujer,
 Y tal vez quiera saber
 Cómo jué la conclusión;

Cruz y Fierro de una estancia
 Una tropilla se arriaron—
Etc.

El lector atento se sobresalta al percibir que las reglas implícitas de la convención han cambiado, y que las cosas no son lo que parecían. Superado un primer momento de desconcierto, y releyendo con cuidado, se puede empezar por notar que los respectivos públicos del personaje/Cantor Fierro y del Narrador *son distintos*. Si el Narrador nos cuenta que el Cantor tomó un largo trago, presumiblemente de ginebra, antes de romper la guitarra y nos transcribe —notemos, *entrecomillada*— la última estrofa que Fierro pronunció antes de dar fin a su argumento, es evidente que lo hace para decirnos algo que nosotros, lectores, no sabemos; y si no lo sabemos es porque no “estábamos” allí cuando sucedió dicha rotura. En compensación por nuestra recién advertida ausencia, se nos informa de una serie de eventos que Fierro no cantó (que decidió no cantar) ante su propio público. A saber: que Cruz aceptó la invitación, que robaron una tropilla y que, embargados por la emoción, cruzaron la frontera. En otras palabras, desde el Canto I creíamos estar escuchando (creíamos tener que fingir, mientras leíamos, que estábamos escuchando) la voz de Fierro, pero hacia el final del Canto XIII caemos en la cuenta de que, en verdad, habíamos estado leyendo una transcripción —suponemos que razonablemente literal—, recuperada y repetida por el Narrador, de lo que Fierro cantó alguna vez ante un auditorio rural. Como si antes del Canto I estuviera implícita, como enunciada por el Narrador, una sextina como la siguiente:

Les voy a contar el canto
 De un gaucho de gran valía
 Cantaba como sentía
 Las penas de su aflicción
 Atiendan la relación
 Que hizo Fierro hace unos días:

A lo cual seguiría, con comillas (semejantes y anticipatorias de las comillas que abren el verso que dice “Ruempo, dijo, la guitarra”) el celeberrimo: “Aquí me pongo a cantar / Al compás de la vigüela, etc.”.

Advertidos de esta anomalía que, por ahora, aparece como meramente estilística nos vemos llevados a pensar una cuestión que promete revelarse sustantiva:

¿en qué momento de su vida se puso Martín Fierro a cantar el canto que, con presunta fidelidad, transcribe en algún momento necesariamente posterior el Narrador? O, lo que, como veremos, es casi lo mismo: ¿cuándo, dónde y por qué Fierro obedeció al impulso de romper su guitarra?

Empecemos por desarticular, para descartarla, la cronología ingenua, que sería, abundemos: pelea con la partida-rotura de la guitarra-cruce de la frontera. La propuesta de Fierro/protagonista a Cruz de irse a los indios, que corona una sucesión de eventos nefastos, pertenece al orden de lo sucedido en un tiempo pasado que, en algún presente posterior, Fierro/Cantor le está cantando a su público. A este presente pertenecen, como acontecimientos, y no como relato de acontecimientos, la acción de echar un “trago como un cielo”, el anuncio verbal de la rotura del instrumento, su consumación efectiva, física, y, en general, el hecho mismo de ponerse a cantar, que había empezado en ese “Aquí” (el aquí de la pulpería, o del ombú) unas dos horas atrás, que es lo que se tarda, aproximadamente, en recitar con cadencia musical *El gaucho Martín Fierro*. Si el robo de la tropilla, el cruce de la frontera y el lagrimeo al mirar las últimas poblaciones son, tal como dice el Narrador, hechos inmediatamente posteriores a la propuesta de exilio que le hizo a su amigo reciente Cruz, Fierro, en obvia consecuencia, no pudo haberlos realizado *después* de quebrar la guitarra con la que había cantado todos los sucesos previos a dicha propuesta. Creer eso equivale a fundir el momento del cantar (presente para el público oyente de Fierro y pasado para nosotros, el público lector del Narrador) con el momento de lo cantado (pasado para el cantor Fierro y su público, y *plusquam* pasado para nosotros, el público del Narrador). Confusión entendible, si se piensa que puede venir inducida por la afinidad de los sentimientos de furia e impotencia que llevaron a Fierro/protagonista a cruzar la frontera, por un lado, y a Fierro/Cantor a romper la guitarra cuando, tiempo después, rememora aquella situación, por el otro. Tenemos, entonces, una ruptura con el orden de la sociedad que estaba habitando Fierro, que es *representada* (es decir, vuelta a ser hecha presente durante el ritual escénico del cantar), pero no *preanunciada* (es decir, profetizada), por la rotura de la *vigüela*.

Reparemos, por otra parte, en los tiempos de los verbos conjugados del verso 2275, “Ruempo, dijo, la guitarra”: el presente indicativo de *romper*, pronunciado por Fierro, es, con toda evidencia, contemporáneo gramático y complementario semántico del presente del verbo *poner* en voz media en “Aquí me pongo a cantar”; está dirigido al mismo público y pertenece a la misma tenida, a la que da, violentamente, por terminada. Fierro está rompiendo una escena en la que un rato antes se había puesto. Pero el momento del “ruempo” es pasado respecto del momento en que, algún tiempo después, el Narrador dice (escribe) lo que el Cantor “dijo”. Por lo mismo, el momento en el que Fierro dice “Ruempo” es poste-

rior, en la cronología de la ficción, al momento que refiere el Narrador cuando dice, por ejemplo, que los dos fugitivos “se arriaron” una tropilla y “cruzaron” la frontera. Ocurre, en fin, que la maestría de Hernández presenta, en apretada y usualmente no advertida condensación, no *dos* sino *tres* escenarios con temporalidades diferentes: la de Fierro protagonizando aventuras intensas (por ejemplo: peleando con la partida, robando una tropilla y cruzando la frontera), la de Fierro cantando y evaluando esas mismas desventuras (lo cual, a su vez, también es un modo de realizar acciones decisivas para la trama del relato –como, precisamente, las de ponerse a cantar y de decidir dar el canto por concluido–, pero de una manera, digamos, más estática y definitivamente menos violenta), y la del Narrador reponiendo el canto de Fierro y contando algunos sucesos vinculados con la circunstancia del protagonista, pero no cantados por aquél.¹⁶

Por lo demás, exportar el suceso del quiebre de la guitarra y de la negativa a seguir cantando hacia el momento del pasado en el que Fierro y Cruz estaban por irse a los indios nos obligaría a aceptar una de dos situaciones igualmente absurdas, desde el punto de vista de la aventura: o bien nuestro héroe estaba matreando y huyendo con una guitarra a cuestas, y después de derrotar a la partida tuvo tiempo y ánimo para contarle a su nuevo amigo, en la soledad de la pampa, no sólo su vida pasada, sino también la aventura que acaban de transitar

16. Para abundar, reparemos en la simetría formal que existe entre el mencionado “Ruempo, dijo, la guitarra” y el anterior “Yo me voy, le dije, amigo”, del Canto IX (1669), ocurrido con ocasión de la invitación de Fierro de irse a tierra de indios. *Mutatis mutandis*, nuestro análisis se mantiene: el anuncio, en tiempo presente y dirigido a Cruz, “Yo me voy”, se pronunció en un momento que corresponde a un tiempo pasado, el de las cosas que habrían de ser cantadas, mientras que la parentética “le dije” está dirigida a su público oyente, y se conjuga en consonancia con ese mismo pasado pero se pronuncia en el momento presente en el que Fierro está cantando. Ese presente es contemporáneo, obviamente, del *ahora* en el que se pone a cantar y en el que rompe el instrumento. En cuanto al propósito de vincular el impulso de separarse existencialmente del orden de la sociedad rural blanca y mestiza con el hecho simbólico de quebrar la guitarra, podemos decir que queda reforzado con una tercera ruptura, que es de carácter formal: tanto en “Yo me voy, le dije, amigo” cuanto en “Ruempo, dijo, la guitarra” se da el caso de que el discurso evocado sería anómalo en términos de métrica: sin “le dije” y sin “me voy”, los respectivos versos tendrían seis sílabas, y no las ocho habituales. En el mismo sentido, la intención de condensar las tres voces de emisión en una sola se reafirma con las colaboraciones extemporáneas de Fierro/Cantor en el verso de Fierro/protagonista, en un caso, y del Narrador en el de Fierro/Cantor (y agente, porque romper la guitarra también es una acción involucrada en la serie de eventos del relato). Martínez Estrada, por mencionar un caso eminente de lectura divergente a la que presentamos, habla, sin mayor trámite, de incongruencias insalvables en el orden lógico de los acontecimientos, y dice que la intención original, y más genuina, de Fierro de no volver de las tolderías está expresada y anticipada por la rotura de la guitarra, como si ese momento fuera la imagen de un “final definitivo” (*op. cit.*, p. 183). Para similares lecturas del episodio de la guitarra como expresión de la intención de Fierro de exiliarse donde los pampas para nunca regresar, cf. Lugones, *op. cit.*, p. XX, Jitrik, p. XX, Chavez, *op. cit.*, p. XX, Lois, *op. cit.*, p. XX.

juntos,¹⁷ o bien Fierro, al cantar ante un auditorio en regla, se está arriesgando a que, en cualquier momento, pueda venir una previsiblemente reforzada patrulla policial para prender al matrero y al sargento traidor que habían “muerto tanta gente”. El Narrador, que se sepa, nunca mencionó esta función postrera, pero sí, en cambio, nos informa que, con bastante lógica para un contexto de huida, “pronto, sin ser sentidos / Por la frontera cruzaron” (*GMF*, XIII, 2291-2). Por si hiciera falta, agreguemos que tampoco tiene sentido, dadas las reiteradas demostraciones de comunidad social y lingüística con el público que lo escucha, que Fierro haya cantado sus trece cantos en la soledad del desierto, allende la frontera, y menos aún entre pampas. Si el “Aquí” de “Aquí me pongo a cantar” es un lugar indeterminado de la campiña bonaerense, interior a la línea de fortines, su *ahora*, por descarte, sólo puede ser ubicado... a su regreso de las tolderías.

Con leves variaciones, *La vuelta de Martín Fierro* (*VMF*) presenta una estructura similar a la de su precedente, pero, aunque también incluye *racconti* y *flash-backs*, está libre de aporías temporales. En el comienzo de *La vuelta*, Fierro se desdobra, como cantor que pide atención al silencio y como protagonista de la historia que habrá de cantar ante esta silenciosa atención. A su vez, este compuesto escénico de cantor que se canta a sí mismo,¹⁸ al que se agregan los cantos de otros personajes y algunos sucesos ocurridos en el tiempo presente del cantar (es decir, en los días contiguos a la fiesta del reencuentro), resulta, en verdad, recantado, completado y evaluado, ya sin sorpresa para el lector, por nuestro conocido Narrador. Tomando en cuenta, entonces, las aporías mencionadas y sumando ahora la información que provee *VMF*, el reordenamiento cronológico para el libro completo que proponemos es el siguiente:

– La historia comienza en la estancia, un supuesto paraíso luego perdido, en el que Fierro lo tenía todo: trabajo en el que desarrollar sus múltiples destrezas, mujer, hijos, amigos y un patrón benevolente.

17. Aquí se nos podría objetar que Cruz sí tuvo tiempo y ánimo para contar a Fierro sus desventuras, y que incluso parece haber escuchado el Canto I del poema, porque, en obvia referencia a “Las coplas me van brotando / Como agua del manantial” (*GMF*, I, 53-4) opone su “A otros les brotan las coplas / Como agua del manantial” (*GMF*, XI, 1885-6). Pero la dificultad es fácilmente salvable; es evidente que Fierro le está repitiendo a su auditorio lo que en las postrimerías de aquella jornada terrible Cruz le había confesado, y para hacerlo se toma todas las licencias poéticas que cree convenientes, como podría ser la de hacer de cuenta que es el mismo Cruz el que está cantando después de haber escuchado a su amigo. Fierro, ante su público, imposta (entrecorilla) la voz rememorada de Cruz del mismo modo en que después el Narrador impostará ante nosotros la voz rememorada de Fierro (y aun la de Fierro impostando a Cruz).

18. Volvamos a anticipar que cantarse a sí mismo, en este caso, es mucho más un confesarse que un autoexaltarse.

– El idilio termina abruptamente, un día en el que Fierro prefiere no huir de una leva en la pulpería y en el que un juez, rencoroso porque Fierro no había votado como se le indicaba, lo envía a servir a un fortín.

– En el ejército nada es como debe ser: los prometidos seis meses de servicio se vuelven años, no se pagan los salarios y a cada protesta se le responde con vejaciones y tortura. Fierro se hastía y termina desertando.

– La vuelta al pago desmiente la memoria de un paraíso: durante la prolongada ausencia de Fierro, nadie cuidó del rancho, ni a su mujer (que se tuvo que ir con otro), ni a sus hijos (que tampoco están).

– Fierro concurre a un baile en la pulpería y se emborracha. Insulta y mata al Moreno en un duelo y huye. Al poco tiempo desafía y mata a un Cantor presuntuoso.

– Siguen dos años de deambular por la campiña, como desertor y matrero.

– Cercado por una partida policial que le seguía el rastro, se salva de una muerte segura gracias a la intervención del sargento Cruz.

– Ambos parten a las tolderías y son recibidos de manera hostil, hasta que un indio interviene para mostrar que ellos pueden ser útiles para dar información estratégica sobre las guarniciones militares de los *huincas*.

– Gracias a esta entrega de información salvan la vida y quedan en las tolderías por cinco años.

– En un brote de viruela muere Cruz en los brazos de Fierro, no sin antes pedirle que busque a su hijo y le pida que interceda por él ante Dios.

– Fierro salva a una Cautiva del ataque de un Indio, lo mata en una pelea y huyen los dos.

– Al llegar a territorio cristiano Fierro se despide de la Cautiva y se entera de que sus delitos están prescriptos, lo que le permite comenzar la búsqueda del hijo de Cruz y de los suyos.

– Fierro se pone a cantar “Aquí”, en algún lugar de “esta tierra bendita / que ya no pisa el salvaje”, en la cual, no obstante, habían comenzado sus desdichas, *al regresar* del desierto. Es decir, Fierro canta su así llamada “*Ida después de su vuelta*”. Es la forma –conjeturamos, y esperamos poder demostrar– que encuentra de hacerles saber a los hijos que está vivo y que los busca.

– Llegado su relato de los primeros cinco años (tres de fortín y dos de maternismo) a un punto definido, el de su invitación a Cruz de irse a las tolderías, Fierro/Cantor se niega a seguir cantando y rompe su instrumento. Le queda mucho por contar (“... a mi historia / Le faltaba lo mejor”, diría después) (*VMF*, I, 5-6), pero por razones que la primera parte, *El gaucho Martín Fierro*, no deja claras y ni siquiera sugiere, todavía no lo puede hacer público.

– Transcurrido un tiempo, indefinido pero más bien breve, de algunas semanas o, a lo sumo, unos pocos meses, Fierro asiste a unas cuadreras, es reconocido, y

se encuentra con sus hijos. Este encuentro, precisamente, es el que lo decide a completar el relato, contando los últimos cinco años de su periplo. Se organiza una fiesta para celebrar la reunión de los tres varones de la familia y en ella sucede todo esto: Fierro retoma la narración que había dejado inconclusa desde el mismo lugar en el que la había interrumpido (“Recordarán que con Cruz / Para el desierto tiramos”, *VMF*, II, 199-200) y cuenta su ida, estadía y vuelta del desierto, hace lugar para que sus dos hijos cuenten sus respectivas historias, aparece Picardía, el hijo de Cruz, que hace lo propio, y se disputa la payada con el Moreno, que termina de manera un tanto tumultuosa, pero ya sin violencia física.

– Terminada la fiesta, Fierro se reúne a solas con sus hijos y con Picardía, les da algunos consejos, los cuatro se despiden, acuerdan en cambiarse los nombres y se dispersan. Fin del poema. Esta última parte, igual que la alocución final, vuelve a ser enunciada, como en la primera parte, por el Narrador.

2. Unidad y desdoblamiento

Estamos persuadidos de que nuestra conjetura es plausible y tiene un buen potencial heurístico. Pero sabemos que para consolidarla tenemos que lidiar con algunas zonas del texto que parecen apuntar en contrario. Veamos una de ellas, a modo de ilustración.

En el Canto VI de *GMF*, Fierro, usando el tiempo verbal pasado, cuenta que, después de desertar del fortín volvió a su pago, pero no encontró nada ni a nadie:

No hallé ni rastro del rancho,
Sólo estaba la tapera!
Por Cristo, si aquello era
Pa enlutar el corazón—
Yo juré en esa ocasión
Ser más malo que una fiera.

En el mismo tono y tiempo verbal, continúa diciendo que, poco después, se habría de enterar de que sus hijitos se habían conchabado de peones y que su mujer, desvalida, no tuvo más opciones que irse con un gavilán. Pero, y aquí viene nuestro problema, cuando imagina la infortunada suerte de los suyos, Fierro vira, imperceptiblemente, al uso del tiempo presente, y desde ese aparente presente de pesadilla canta su desesperación como si todavía estuviera en medio de las ruinas de su rancho. El texto lo enfatiza con signos de admiración:

¡Tal vez no te vuelva a ver
Prenda de mi corazón!

Dios te dé su protección
 Ya que no me la dio a mí—
 Y a mis hijos desde aquí
 Les echo mi bendición.

Como hijitos de la cuna
 Andarán por ai sin madre—
 Ya se quedaron sin padre
 Y ansí la suerte los deja.
 Sin naides que los proteja
 Y sin perro que les ladre.
 (...)

Los pobrecitos muchachos
 Entre tantas afliciones
 Se conchabaron de piones
 ¡Mas qué iban a trabajar
 Si eran como los pichones
 Sin acabar de emplumar!

Tal vez los verán sufrir
 Sin tenerles compasión—
 Puede que alguna ocasión
 Aunque los vean tiritando,
 Los echen de algún jogón
 Pa que no estén estorbando.

Y al verse ansina espantaos
 Como se espanta a los perros,
 Irán los hijos de Fierro
 Con la cola entre las piernas,
 A buscar almas más tiernas
 O esconderse en algún cerro.

Al momento de quedar desamparados, los hijos de Fierro tendrían una edad que, a la vez que justificara pintarlos como niños necesitados y de almas tiernas, ya les permitiera desempeñar algún tipo de trabajo rentado. Digamos, el hijo menor no debería tener menos de 8 años y el mayor no más de 14. Siete u ocho años después, que es el momento en el que en este artículo suponemos que Fierro canta por primera vez, esas edades tendrían topes estimativos, respectivamente, de 15 y 21 años. ¿Cómo justificar, entonces, que Fierro haya esperado siete años para pedir a Dios que proteja a su ex mujer, y que se lamente, en tiempo presente, por el desamparo de jóvenes que, a esa altura, ya debían estar más que curtidos por la vida, y que serían percibidos casi como jóvenes adultos?

Nuestra respuesta es afín a la que ya ensayamos para el episodio de la guitarra. Al cantar lo que le había sucedido siete años atrás, luego de desertar del fortín, Fierro se compromete afectivamente con lo relatado y revive ante su auditorio el

dolor de la herida de su alma, que sigue abierta. Hace de cuenta que la escena terrible de sus hijos pequeños y sin madre que son echados del fogón como si fueran perros está sucediendo en el momento mismo de su canto; está re-presentando la desunión familiar. El momento de la bendición, frente a los restos deshabitados de su rancho, es el mismo que el del juramento de volverse lobo del hombre. Este último, como veremos en lo que sigue, ya fue redimido, por eso se lo canta en pasado. Pero el estado de desprotección de sus hijos, como el delito de desaparición de personas, sigue sucediendo para él –y para el público de buena voluntad–, hasta tanto no se produzca una reparación, libidinal o jurídica.¹⁹

Y como obstáculo para la viabilidad de nuestra lectura también está, desde luego, el problema de la unicidad del texto mismo. En vida de José Hernández (que murió en 1886) aparecieron doce ediciones autorizadas de *El gaucho Martín Fierro* y una edición, con cinco reimpresiones, de *La vuelta de Martín Fierro*. El autor nunca suscribió ni dio venia formal para un proyecto editorial que incluyera ambas obras como parte de un solo libro. Esta circunstancia, considerada junto con la diferente situación personal y política por la que atravesaba Hernández en los respectivos momentos de escribir una y otra, es la base fáctica que alienta a muchos intérpretes para leer una diferencia inconciliable de propósito y de talante entre ambas partes. En esta perspectiva, el Fierro que se va a los indios es enérgico y rebelde, mientras que el que vuelve del desierto regresa cansado y sumiso. Además del célebre ensayo de Martínez Estrada, ya mencionado, es bien conocida la tesis de Josefina Ludmer, quien propone que la *Ida* anima la voz de un *outsider* rebelde y violento, mientras que la *Vuelta* lo reconcilia con el orden liberal estatal. Para ello Ludmer pivotea, entre otros señalamientos, sobre el hecho de que en *El gaucho Martín Fierro*, el protagonista abraza esperanzas de una vida holgada y sin trabajar en las tolderías, mientras que en *La vuelta de Martín Fierro*, en cambio, recomienda el trabajo decente a sus hijos, y casi que lo exige, como reclamo legítimo para con el orden socioeconómico.²⁰ En la misma direc-

19. Este arranque angustiado termina con el fin del Canto VI, y está marcado en el texto con cierto énfasis. En efecto, el Canto VII vuelve al cantar en tiempo pasado (“De carta de más me vía / sin saber a donde dirme”) y cambia de estrofas de seis versos a estrofas de cuatro. Parece así que la angustia que lo llevó a volver a aquel pasado y a sentirlo como presente pasó y que, no sin esfuerzo, el Cantor vuelve ahora al presente del cantar y retoma la conjugación en tiempo pasado en su canto (cf., Hughes, *op. cit.*, p. 120).

20. Cf. Ludmer, Josefina, “Héroes hispanoamericanos de la violencia popular: construcción y trayectoria”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. University of Birmingham, 1995. Para diferentes maneras de argumentar –y de deplorar– los quiebres que padece Fierro en su espíritu rebelde y combativo a causa del viraje ideológico de Hernández, puede verse Shumway, N., *La invención de la Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 1993, pp. 309 y ss.; Feinman, J. P., *Filosofía y Nación*. Buenos Aires, Legasa, 1982; Heffes, G., “Martín Fierro ante la ley”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 37, No. 74 (2011), 9- 23. Para una lectura que defiende la

ción de Ludmer, Élidea Lois, la encargada de la edición que venimos manejando, propone una enemistad existencial entre las dos partes de la saga. La premisa básica de Lois es que no se puede –y, por tanto, no se debe intentar– representar a un sujeto subalterno. Si bien Hernández no era dirigente principal de la elite social y política, el dato relevante es que tampoco pertenecía a la clase popular cuya voz pretendió hacer pública; intentó, por tanto, algo irrealizable. En la *Ida* abrió un horizonte de energías emancipatorias que después, en la *Vuelta*, se vio forzado a clausurar, doblegado por la fuerza de las circunstancias políticas y, por así decir, por la lógica de las cosas mismas. La primera parte, dice Lois, explora la posibilidad de una toma de conciencia de la existencia de formas de resistencia alternativas frente a un sistema de dominación injusta. El intento de los protagonistas Fierro y Cruz por conciliar diferencias entre el grupo oprimido (gauchos) y el grupo excluido (indios) podría comenzar a “subvertir el orden establecido” y a redefinir identidades más genuinas. La segunda parte, en cambio, confirma que, desde la perspectiva de un no dominado, los subalternos no pueden torcer el curso de la historia. Hernández, devenido en siete años liberal progresista, se muestra incapaz de ir en contra de las propias pautas biográficas de inclusión. Como cuadro político e intelectual del grupo opresor, el autor se somete a la ideología dominante. Obliga a su personaje Martín Fierro a descargar sobre sus semejantes la culpa que, en un comienzo, había intentado adjudicar lúcidamente a sus verdaderos enemigos de clase, y a comprometer a sus propios hijos con el discurso del Poder.²¹ La gauchesca, como género que utopiza ilusoriamente una alianza de clases, se apropia de la voz del subalterno y, “desde adentro de la dominación misma”, se enfrenta con el objeto de su elaboración poética, cosificando a los sujetos a los que pretende representar. Lois entiende que Hernández –inconsciente de sí– al escribir *La vuelta de Martín Fierro* vuelve sobre sus bienintencionados pasos iniciales y “describe” *El gaucho Martín Fierro*. Sostener la unicidad del texto, por tanto, equivale para Lois a avalar la versión liberal del mito de la identidad nacional mediante la convalidación de un proceso cultural y político de cooptación y retroceso.²²

unicidad de la obra y que ve los cambios en la actitud de Fierro como una consecuencia de la dinámica interna en el alma del protagonista, cf. Hughes, J., *Arte y sentido de Martín Fierro*. Madrid, Castalia, 1970, p. 119; en el mismo sentido, pero asentando la continuidad en las necesidades narrativas que son, a la vez, complejidades y carencias sociales, cf. Gramuglio, M. y Sarlo, B., “Martín Fierro”, en *Historia de la literatura argentina 2. Del Romanticismo al Naturalismo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 50-51.

21. Operación inversa a la que intenta Fernando Solanas en su película “Los hijos de Fierro” (1975), en la cual utiliza el poema para proponer una versión de la resistencia peronista en la cual Perón es Fierro y sus tres hijos son militantes sindicales, barriales y de organizaciones armadas.

22. Lois, Élidea, “Cómo se escribió y se describió *El gaucho Martín Fierro*”, *Orbis Tertius*, VIII (9).

Nosotros vemos las cosas de otra manera. En favor de la unicidad del texto obran, en primer lugar, algunas circunstancias formales muy contundentes. Ya el propio Hernández, en un pasaje muy citado de sus “Cuatro palabras de conversación con los lectores”, que prologan *La vuelta de Martín Fierro*, dice que la entrega como “la segunda parte de un libro que ha tenido una acogida tan generosa”.²³ Pero también nos habla de una sola obra el hecho de que, después de las primeras reimpressiones de la *Vuelta*, la enorme mayoría de las ediciones que la siguieron, en idioma original y en traducciones a otras lenguas, titulan la presentación de ambas partes como, simplemente, *Martín Fierro*, si bien algunas tienen el cuidado de indicar, en forma de subtítulos, los nombres originales de cada una de ellas. Y así también, en este aspecto relativamente externo, la consideran una sola obra la gran mayoría de los estudios académicos y culturales, por lo menos, en lo que hace al modo en que titulan los trabajos dedicados al poema.²⁴ En cuanto a los contenidos, huelga mencionar lo que saben todos los lectores: es el protagonista mismo el primero en dar por supuesta una continuidad en su propia persona, en la de sus coprotagonistas, en las circunstancias de época y geografía que le sirven de escenario y en el público al que se dirige. Y lo mismo hace el Narrador.²⁵

Para un argumento en favor de la unicidad sustantiva del libro *Martín Fierro* viene muy al caso reconstruir la lectura que hace Jorge Luis Borges. Lo indomable también es una nota central en el carácter de Fierro para la visión de este autor y pensador. Pero hay varios puntos de discrepancia con el tipo de análisis que unas décadas después habría de hacer Lois.²⁶ Borges, por empezar, deslinda el valor del poema de la intención de denuncia y de reparación de las injusticias que podría estar animando a su autor. Discrepa, además, con lo que Lois valoriza: no considera que la rebeldía violenta frente a las fuerzas de la autoridad constituida sea, en principio, una virtud encomiable. Y disiente también en

23. En la edición que venimos citando, “Cuatro palabras de conversación con los lectores”, p. 261.

24. Cf. Becco, J. y Romanos de Tirdel, S., “Bibliografía e índices”, en la edición crítica de, precisamente, *Martín Fierro*, que venimos citando.

25. La voz del Narrador, definitivamente, es la más cercana a la del Autor. Por un lado, porque explicita las intenciones de su propio “cantar” y porque se refiere a éste en su formato de libro (“no se ha de llover el rancho / en donde este libro esté”). Podría agregarse que también por el hecho de fungir como Narrador omnisciente, testigo de escenas de suprema intimidad: sabe, por ejemplo, que Fierro lagrimeó al cruzar la frontera, y transcribe los consejos que aquél ofreció a sus hijos y al de Cruz. Sin embargo, esta identidad Narrador/Autor no es total, ya que el primero, por lealtad al protagonista, calla, o dice ignorar, lo que es lo mismo, datos que Fierro, en algún momento, quiso mantener no dichos, a saber: el hecho de haber cruzado la frontera, el secreto que se comprometió a guardar con sus hijos, los nuevos nombres que adoptaron y el rumbo de sus respectivos destinos. El Narrador se involucra con voluntad propia en la trama del libro, y, en tal sentido, entendemos, corresponde atribuirle, parcialmente al menos, carácter de personaje de ficción.

26. Recordemos, en línea con Martínez Estrada, Ludmer, Lugones.

cuanto a la solución de continuidad en la disposición anímica del protagonista. Borges lee –y deplora–, como veremos, un solo libro, sin cambios abruptos de postura existencial entre una parte y la otra.

En su ensayo “Sobre los clásicos”, publicado en *Otras inquisiciones*, Borges propone que un clásico no es un libro que necesite tener determinadas virtudes intrínsecas que lo habiliten para integrar un grupo selecto. Se trata más bien de textos que devinieron clásicos porque generaciones sucesivas de una nación, o de un grupo de naciones, motivadas por razones diversas, tomaron la decisión de leerlo con “previo fervor” y con “misteriosa lealtad”. Como si todo en ellos fuera deliberado, fatal, profundo y “capaz de interpretaciones sin término”.²⁷ El supuesto aquí parece ser que los pueblos tienen una necesidad primordial de veneración leal que es previa a la existencia de tal o cual libro. Si aparece el texto adecuado, es muy probable que sea investido con esta *libido legendi*. Continuando con la temática, Borges, en su escrito de 1953 “El Martín Fierro”, incluye el libro de Hernández entre los clásicos de la literatura universal. Pero cambia levemente el enfoque respecto del ensayo recién citado. No habla tanto de las decisiones colectivas de recepción y de las necesidades primordiales de lectura aglutinante cuanto de las condiciones de producción autoral. *Martín Fierro*, dice Borges, es una obra destinada a la inmortalidad y, en tal sentido, el valor y la inteligencia del poema no se agotan por su referencia a las circunstancias históricas y a las motivaciones personales que pudieron obrar al momento de su escritura. Por el contrario, por virtud de su condición de clásico, el libro tiene raíces hondas e inaccesibles a las intenciones conscientes de su creador. La obra de Hernández “excede infinitamente” el propósito, ciertamente existente, de denunciar injusticias locales y temporales, puesto que se involucra con temas eternos, como el mal, la desventura y el destino.²⁸

La condición de clásico, así, parece en la visión borgeana una cualidad relacional. Las razones de la sinergia empática que Borges encuentra entre los contenidos espirituales que ofrece el *Martín Fierro* y la recepción colectiva que lo ungió como libro nacional están mencionadas en un ensayo tan célebre cuanto breve, “Nuestro pobre individualismo”,²⁹ en el que el autor se refiere a las características paradójicamente antigregarias de los argentinos.³⁰ El argentino de Borges no se

27. Borges, Jorge Luis, “Sobre los clásicos”, en *Otras inquisiciones*. Incluido en *Obras completas. Volumen II (1952-1972)*. Emecé editores, Barcelona, 1989, p. 151.

28. Cf. *Supra*, nota 4.

29. Borges, Jorge Luis, “Nuestro pobre individualismo”, en *Otras inquisiciones*. Incluido en *Obras completas. Volumen II (1952-1972)*. Emecé editores, Barcelona, 1989, p. 36.

30. Así como creemos que la opinión ensayística de Borges se inserta casi sin fricción en algunas de sus ficciones, también habría que ser prudentes y aceptar que el talante esteticista de este autor puede

identifica con el Estado, si bien, indirectamente, construye sus vectores de identidad por referencia oposicional a la autoridad instituida. Más allá de la ingrata circunstancia de que históricamente la Argentina haya tenido gobiernos pésimos, se trata –en la opinión del ensayista– de una incapacidad ética más que intelectual, por razón de la cual el Estado resulta ser “una abstracción inconcebible”. El argentino cree que el mundo es un caos y que, por tanto, no tiene sentido buscar la propia función dentro de un orden que en verdad es ilusorio e inexistente. Este persistir como individuo y nunca como ciudadano convencido se expresa, según Borges, como valoración positiva respecto de las actitudes de desafío o transgresión hacia las normas y personas investidas con autoridad oficial (por ejemplo, elogiando la sagacidad de quien se apropia dineros públicos) y, recíprocamente, en forma de valoración negativa respecto de quien ejerce una coerción legal contra un semejante. Todo esto aparece particularmente “confirmado” por dos circunstancias muy notorias de la cultura literaria argentina: el hecho de que se tenga a Martín Fierro por un héroe popular en virtud de haber peleado él solo contra la partida policial, y, más todavía, el hecho de que el sargento Cruz se haya puesto del lado del asesino, matrero y desertor al que venía a prender, combatiendo cuerpo a cuerpo en contra de sus propios soldados.³¹

La visión borgeana de una empatía sinérgica entre el individualismo pobre de los argentinos y el talante ético que pulsa en el alma del personaje de su libro clásico se despliega en dos piezas de ficción. En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”,³² Borges imagina para el personaje Cruz un pasado que él parece juzgar consistente con los datos que aporta el poema. Y corroborando la continuidad entre su doxología y su escritura ficcional, insiste con la clasicidad del *Marín Fierro*, porque en el cuento dice que algunos episodios de la vida de Cruz aparecen en un libro insigne, capaz –tal como postularía luego sobre todos los libros clásicos– “de inagotables repeticiones, versiones, perversiones”. El Cruz enriquecido por Borges prefigura las características morales y las acciones que el literato ve como centrales en Fierro: pelea y mata a cuchillo a un peón por cuestiones de honra herida, combate solo contra toda una partida policial que viene

estar permeando en algo de su escritura doxológica. En todo caso, nos interesa más marcar las continuidades y consistencias entre ambos registros que discutir si Borges opina mediante la escritura de ficciones o más bien mitologiza simulando que adoctrina. Todo esto, con el fin de denotar una opción de lectura de *Martín Fierro* que nos parece muy clara, y a partir de la cual podemos delinear con mayor contraste la nuestra.

31. “... esa desesperada noche en la que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro”. *Id.* nota 27, p. 36.

32. Borges, Jorge Luis, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, en *El Aleph*. Incluido en *Obras completas. Volumen I (1923-1949)*. Emecé editores, Barcelona, 1989, p. 561.

a prenderlo, sirve en el ejército como forma de purgar una condena, lucha contra los indios. Pero el momento que revela la verdad espiritual de su existencia, y que también habría de revelar la verdad del propio Fierro, es la decisión de pasarse de bando y de pelear en defensa de un criminal y desertor, enfrentando a los soldados que venía comandando:

Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Éste, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad) empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que el uniforme y las jinetas ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él.³³

La noche reveladora que menciona Borges³⁴ es “lúcida” porque, según creemos entender, expresa con claridad la incapacidad de los protagonistas del libro que la cultura argentina lee “con misteriosa lealtad” para adherir afectivamente a un orden legal decente. Y es “fundamental” porque el libro que la relata propicia que se justifique dicha incapacidad como si fuera una virtud y una identidad cultural. Todo esto, en verdad, ya había sido plenamente establecido con la escritura de “El fin”,³⁵ otro cuento en el que Borges imagina, simétricamente con “Biografía...”, una continuación de las peripecias del poema, y en el que, por las mismas razones que venimos mencionando, refuerza dos continuidades: una, entre la Ida y la Vuelta, y la otra, entre el poema hernandiano y la auto(in)conciencia nacional.

“El fin” relata qué fue de Fierro una vez que se separó de sus hijos.³⁶ El conocido argumento consiste en mostrar cómo el protagonista regresa a la pulpería en la que había payado con el Moreno, hermano del Negro al que había matado en duelo, para saldar con aquél la deuda de honor que se le reclama. La pulpería tiene un patrón, Recabarren, quien al día siguiente de la payada que se relata en *La vuelta de Martín Fierro* ha sufrido un accidente cerebro vascular que lo dejó postrado, sin habla y con la parte derecha del cuerpo paralizada. Recabarren representa alguna forma de autoridad, ya que dirige el establecimiento en el que se

33. *Id.*, p. 563.

34. “Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche que por fin oyó su nombre”. *Id.*, p. 562.

35. Borges, Jorge Luis, “El fin”, en *Otras inquisiciones*. Incluido en *Obras completas. Volumen I (1923-1949)*. Emecé editores, Barcelona, 1989, p. 519.

36. En la “Introducción” de *Artificios* Borges afirma que “El fin” es una continuación que está ahí, teoreáticamente implícita en el poema mismo: “... todo lo que está en él está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por lo menos, en declararlo”. Borges, Jorge Luis, “Introducción”, en *Artificios*. Incluido en *Obras completas. Volumen I (1923-1949)*. Emecé editores, Barcelona, 1989, p. 483.

dan los encuentros y las discusiones públicas. Y el mal resultado del contrapunto entre Fierro y el Moreno dejó en evidencia que su autoridad era muy endeble, ya que, en la imaginación de Borges, ninguno de los dos tenía verdaderas intenciones de dejar atrás los rencores o, al menos, de tramitarlos de un modo discursivo y simbólico. El Recabarren de “El fin”, creemos, es la ilustración borgeana de una autoridad que tiene paralizada la capacidad de preservar el derecho, y que tampoco puede preservar el valor de la palabra. Igual que el Estado del que suele mofarse la vulgata liberal, es apenas un “gran cuerpo inútil”.³⁷

No creemos, sin embargo, que Borges opine que el nulo predicamento del patrón de la pulpería –y de todo lo que éste simboliza– deje expuestos a los parroquianos a la violencia descontrolada de sus pasiones. Fierro y el Moreno atraviesan, más bien, un conflicto de eticidades contrapuestas. De un lado, son capaces de discurrir payando en público acerca de temas abstractos y, según dice el mismo Borges, metafísicos. En la tenida, inclusive, se está reconociendo, de manera indirecta, la autoridad de la Iglesia, ya que el Moreno dice, orgulloso, que todo lo que sabe lo ha aprendido “de un *flaire*”. Ambos contrincantes se tratan con respeto, no sólo durante la payada, sino también en el encuentro previo al duelo. Aunque Fierro tutea al negro, que lo trata de “Señor”, es evidente que, al aceptarlo como adversario, lo considera su igual. Se excusa, incluso, por la tardanza en acudir a la cita. El Moreno, por su parte, al aceptar las disculpas parece convalidar su intención de cumplir con todas las formalidades del encuentro con sus hijos, lo cual incluye, con eminencia, tratar de no aparecer como alguien que no consigue dejar de andar a las cuchilladas. Y aquí el texto del cuento genera una duda, que parece sugerir cierta probidad moral de los personajes. Fierro evitó pelear en público con el Moreno, y éste convalidó tácitamente su actitud. Luego dio consejos de convivencia ciudadana a sus hijos, y también en eso el Moreno le dio su aprobación, diciendo que de esa forma “no se parecerán a nosotros”. La pregunta, entonces, es: ¿creen los protagonistas sinceramente que los meros consejos, desmentidos además por la acción deliberada, pueden salvar por sí solos a las próximas generaciones de la cadena de muertes y venganzas? ¿Por qué el Fierro de Borges predica consejos de prudencia y reconciliación que ya sabe que no está dispuesto a cumplir? Descartando la atribución de pura hipocresía, entendemos que Borges está imaginando una lucha interior en los protagonistas, en la cual la ética ilustrada –representada por el canto en contrapunto como manera de tramitar las diferencias– terminó cediendo ante la lealtad a los códigos de honor, infinitamente más poderosa, por arcaica. Por eso, precisamente, es que Fierro se energiza cuando “oye” el odio de su adversario. Es el retorno a la mo-

37. *Id.*, nota 34, p. 519.

ral duelística, que no concibe la licitud de recurrir a la autoridad positiva de un tercero para dirimir conflictos. Pero este retorno, en la visión de Borges, es indicio del imperio de un sistema de justicia que al realizarse no construye nada, y que aniquila a su ejecutor, porque sólo se puede proponer como meta la realización de una muerte:

Cumplida su tarea de justiciero, ahora [el Moreno] era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre.³⁸

El aura de Fierro, que por identificación, ya había transformado en desertor a Cruz, ahora, según Borges, también hizo un asesino del Moreno. Éste deambulará sin rumbo, como lo habían hecho su propio vencido, y antes de él, Caín, y ya no podrá dejar nunca “estas pelegrinaciones”. Se confirma así en la Argentina la defección del Estado, que es la realidad de la idea moral, según el “aforismo” hegeliano que había citado Borges en “Nuestro pobre individualismo”. “Recabarren, desde su catre vio el fin”, escribe Borges. Lo que creemos que (Borges imagina que) Recabarren vio en realidad es la infinita recurrencia del individualismo empobrecedor o, lo que es lo mismo, el fin de la ilusión de que al regresar del desierto, Fierro, y con él los argentinos, hayan aprendido a investir a una autoridad estatal que vele por la tramitación no violenta de las disputas por el reconocimiento.³⁹

Nosotros, por nuestra parte, también estamos interesados en insistir sobre la conveniencia hermenéutica de leer un único libro, basándonos para ello, como lo hace Borges, en un aspecto menos externo y formal que profundo y sustantivo. Y al encarar la lectura, que en parte es divergente de la del Escritor, nos encontramos con un protagonista y con un autor que, si bien se muestran sensibles a la presión de las respectivas circunstancias, asumen, no obstante, su condición de seres libres y creativos de una manera particularmente intensa, y hacen cosas –uno en el mundo de la ficción, y el otro en el de la producción cultural– que exceden los condicionamientos mecánicos del orden de la sociología, la psicología, la ideología o el género literario. Según la reconstrucción que venimos proponiendo, *El gaucho Martín Fierro*, al concluir, dejó planteadas deliberadamente algunas cuestiones de orden ético que podríamos resumir así: ¿es la huida a las tolдерías todo

38. *Id.*, nota 34, p. 521.

39. Es bien conocida sobre este punto, la tesis de Beatriz Sarlo: Borges, en “El fin” termina de ajustar las cuentas con la tradición literaria, que venera las interpretaciones canónicas de Lugones y de Rojas. Borges, según Sarlo, mata a Fierro para escribir a contrapelo de la tradición a la que quiere dejar atrás, destituyendo al personaje del sitio de héroe del poema máximo. Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos aires, Ariel, 1995, Cap. IV.

lo que tiene para ofrecer, a sí mismo y a su gente, alguien que proclama su condición de cantor comprometido como si se sintiera investido con una misión *quasi* profética? Hay una desproporción evidente entre la fe en sí mismo y en su auditorio con la que Fierro dice que canta, de un lado, y la actitud desolada y, digamos, nihilista, con la que culmina la primera parte de su alegato rebelde.

El *Martín Fierro*, entendemos, es un solo libro porque la denuncia de la primera parte dejó implícita la posibilidad –ética, además de solamente literaria– de una segunda *pars*, ahora *construens*. La reorganización de la línea de tiempo en la biografía del protagonista, queremos sugerir, nos puede facilitar el acceso a la comprensión del significado de las diferentes figuras por las que ha de transcurrir su periplo espiritual de caída y, tal como no lo ve Borges, de renacimiento. Si hay algo que hace de Fierro un héroe fundador es, creemos, su renovada fe en el reordenamiento del mundo y en la integridad que le puede ofrecer la restitución de la función paterna, a la que él y su amigo Cruz habían deshonrado.

3. Canto y fundamento

El mundo social que habitaban Fierro y los gauchos no era el paraíso que recuerda el Cantor, aunque aquél diga que en la estancia “era una delicia el ver / cómo pasaban los días” (*GMF*, II, 137). El poema denuncia, desde luego, la iniquidad corrupta de todas las figuras oficiales de autoridad: del Juez, que obligaba a votar según sus propios intereses; del Comandante del fortín, que obligaba a trabajar a los forzados reclutas en sus propias estancias y coordinaba una cadena de robos sistemáticos al aprovisionamiento; del lejano Gobierno central, que toleraba y propiciaba estos abusos. Pero también deplora, de manera menos frontal aunque igualmente airada, la cruel indiferencia con la que los amigos, los vecinos y el patrón abandonaron a su suerte a los hijitos y a la mujer de nuestro protagonista cuando a éste le tocó padecer males “que conocen todos”, y que, seguramente, ya habían padecido muchos de sus conocidos. Este estado general de desunión entre los gauchos se corrobora con creces con los relatos de las desdichas y malos tratos sufridos por Cruz, en la Primera Parte, y por Picardía y los hijos de Fierro, en la Segunda.⁴⁰

40. Martínez Estrada es muy claro respecto del “estado de descomposición del sentido de justicia” denunciado por el poema. Y esto tanto en lo referente a los miembros del grupo dominante cuanto a los propios dominados. Dado que unos y otros exhiben por igual un acostumbramiento rutinario a la crueldad y a la ignorancia, Estrada rechaza la tesis de Lugones, que pone al protagonista Fierro en el lugar de paladín liberador, que personifica la “vida heroica de la raza” (Martínez Estrada, *op. cit.*, p. 374). Seguimos en esto la lectura de Estrada, pero sólo en parte, porque, a diferencia de su pers-

A las condiciones de hipocresía y degradación de los vínculos humanos, no sólo los verticales entre los que mandan y los que deben obedecer, sino también y especialmente los horizontales entre estos últimos, se agregan las decisiones cuestionables del propio Martín Fierro en tanto agente moral. A su regreso del fortín como desertor, hubiésemos esperado que pusiera toda su energía indómita y su astucia (cualidades de las que presume repetidas veces al cantar) al servicio de la empresa superior de buscar a sus hijos, a los que sabe desamparados. Hubiésemos preferido que los efectos de su juramento de “ser más malo que una fiera” (*GMF*, VI, 1014) no afectaran, por omisión, a sus seres más queridos. Pero en lugar de ello, Fierro se entrega, gozoso, se diría, a su resentimiento, y se convierte en lo que Aristóteles llamaría un incontinente. Se desgracia en un duelo injustificable con el Moreno, y luego redundando con la muerte del Matón prepotente. Estos dos hechos suman la comisión de dos delitos graves a su ya problemática situación de desertor. Es verdad que su desertión está más que justificada como respuesta rebelde a un sistema de autoridad perverso. En el mismo sentido, su actitud vulgar y pendenciera en un contexto de fiesta se puede entender como explosión emocional de una acumulación enorme de frustración y desengaño, a la vez que como mensaje: todos deben enterarse de que él se siente traicionado, por sus superiores y por sus iguales. Pero, al mismo tiempo, Fierro sabe –no puede no saber– que, con su participación en ambos duelos, se dificulta enormemente la ya de por sí complicadísima tarea de buscar a sus hijos, y, en el caso improbable de que los encuentre, de darles un cobijo apropiado y proporcionado al pesar con el que dice que los recuerda.

La declinación moral del protagonista no se detiene ahí. Después de matrear durante dos años y de vencer, con la inesperada ayuda de Cruz, a la patrulla que lo había acorralado, Fierro persuade a su salvador de que lo acompañe en su huida, a la que –con cierta, pero sólo con cierta, justicia– llama destierro. Algunas de las razones que esgrime a tal efecto son muy oscuras. Sabe, porque así lo detalla la descripción que acompaña el relato del combate en el Canto III de *GMF*, que en las tolдерías reinan la crueldad, la desconfianza y la barbarie, pero, sin embargo, para convencer a su amigo, sostiene que serán tratados como hermanos y que pasarán sus días como señores “mirando dar güelta el sol”. Mal que le pese al ala nacional y popular de la hermeneusis, Fierro y Cruz conservan la vida en las tolдерías no *a pesar* de haber llegado en el momento de preparación de un malón, sino, precisamente, *gracias* a ello.⁴¹ El precio que pagaron los dos amigos

pectiva, nosotros no creemos que el texto hernandiano cierre la posibilidad de remediar tamaña generalización de males orgánicos.

41. Este propósito de pasarse activamente al grupo existencialmente enemigo ya había sido anunciado por Fierro en *GMF*, XIII, 2265-6: “A más de eso en los malones / Podemos aviarnos de algo”.

exiliados para sobrevivir entre los pampas es la comisión de una infamia capital, porque revelaron información militar vital para el éxito de las incursiones enemigas de saqueo y asesinato:

Nos averiguaban todo
 Como aquel que se previene
 Porque siempre les conviene
 Saber las fuerzas que andan
 Dónde están, quiénes las mandan
 Qué caballos y armas tienen.

A cada respuesta nuestra
 Uno hace una exclamación.
Etc. (VMF, II, 313- 20)

Puede decirse que, a partir de este comienzo innoble, la calidad moral de la existencia de los dos amigos durante los cinco años que pasaron entre los indios es ambivalente. De un lado, han cultivado un sentimiento recíproco muy profundo de amistad, intensificado por la adversidad que los circundaba y por los casi dos años de separación a que fueron sometidos por los jefes pampas. Y hay que agregar, como elemento elogiabile, que incluso se dedicaron a cuidar al indio que había intercedido por ellos y que permitió que volvieran a juntarse, durante el tiempo que duró la enfermedad que finalmente lo llevó a la muerte. Pero, del otro lado, no podemos menos que reparar en el hecho de que la infamia inicial se consolidó bajo la forma de una indiferencia embrutecida, pues Fierro y Cruz se declararon *de facto* incompetentes ante los recurrentes episodios de bárbara crueldad que ambos paladines se vieron obligados a presenciar (*v. g.* el maltrato a las cautivas y a las propias compañeras de los varones pampas, la muerte del gringuito al que la hechicera mandó que *augaran* en un charco, etc.). La Cautiva a la que Fierro salva poco tiempo después de la muerte de Cruz es la primera con cuya suerte se involucra activamente, pero no es la primera mujer a la que vio sufrir tortura moral y física. Algo excepcional tuvo que haber sucedido para que Fierro, en su vivencia de la iusnaturalista condición extrapolítica, pasara de ser más hobbesiano que Hobbes, a volverse más lockeano que Locke. Una hipótesis, que nos apresuramos a rechazar, que podría dar cuenta de esta súbita actitud de caballero andante, diría que Fierro sostenía su endeble equilibrio anímico mediante su alianza con Cruz, y que, una vez fallecido éste, dispuso de un caudal de energía amorosa que sólo pudo orientar hacia alguien de su misma etnia, de ahí el (repetimos, novedoso) gesto altruista y desesperado en favor de la Cautiva. En el mismo sentido, el regreso a tierras cristianas después de matar al Indio no se debería a un supuesto hastío moral ante tanta desolación y salvajismo, sino que,

simplemente, sería una nueva huida, en la que, como otras veces, se ha optado por el menor entre dos males (“Infierno por infierno / Prefiero el de la frontera”, le dice Fierro a su compañera al despedirse después de atravesar el desierto). Preferimos ensayar otro tipo de lectura, que rescate el carácter genuinamente desinteresado del enfrentamiento con el Indio y considere a Fierro en la condición de héroe, con la que ha sido asiduamente celebrado.

Con vistas a nuestro análisis, conviene aquí que mencionemos los elementos principales de dos nociones que son afines: lo liminar y lo hierofántico. Lo liminar, según Victor Turner,⁴² es una cierta manera de manifestarse lo extraordinario. Cualifica un período y una zona del espacio en los que se suspenden, o directamente, se invalidan las jerarquías vigentes. Se da ahí una situación de soledad y desnudez totales, emblemáticas de un tiempo único de muerte y renacimiento. “Empobrecimiento estructural y enriquecimiento simbólico”, en palabras de Turner. Ocurre, entonces, un retorno a los primeros principios, porque se suspende –o, ya dijimos, se aniquila– la posición particular, social o jerárquica, del protagonista; cesa, correlativamente, la determinación de contenidos que venían ejerciendo las perspectivas estrechas que son propias de un sector o de una biografía, y se gana, en cambio, la posibilidad de una visión totalizadora. La eficacia ontológica de lo liminar, según Turner, consiste en propiciar la identificación entre los protagonistas de la situación mítica y los que, posteriormente, habrán de escucharla. Pero esta identificación no significa anulación sino más bien reconfiguración de las jerarquías, una manera más auténtica de vitalizar lo cotidiano por referencia a lo excepcional. Por tal razón, si bien la participación comprometida habilita a los fieles con nuevas capacidades anímicas, también advierte severamente acerca del peligro de ignorar el carácter metafórico y no literal de los contenidos evocados por el ritual. Lo liminar sucede en un marco de libertad suprallegal, en el que, por un momento, se han hecho presentes los poderes misteriosos del universo. Para que tal aparición no resulte un paradójico catalizador de disolución de los vínculos de la convivencia, es imprescindible que el orden que surge de ella preserve las imágenes que ofrece de los efectos vulgarizantes de miradas y manipulaciones profanas. El correlato eficaz de la soledad despojada del protagonista de lo liminar es la ritualización de la reverencia de la población para con su memoria.

En términos de Mircea Eliade, lo anterior puede decirse en referencia a la hierofanía.⁴³ Se trata, en este caso, de la presentificación de lo sagrado, con el doble

42. Turner, Victor, “Myth and Symbol”, en *International Encyclopedia of the Social Sciences*. New York & London, Vol. 9, pp. 577-9.

43. Cf. Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 22.

propósito de vivificar lo profano, y también de contenerlo, impidiendo que se expanda más allá de los límites que le corresponden. La manifestación excepcional de lo sagrado, dice Eliade, “sobresatura de ser” los objetos y las situaciones cotidianas. La hierofanía es la circunstancia fronteriza en que lo sagrado y único, que es lo real por excelencia, beneficia con su visita la multiplicidad de lo profano, propiciando, por evocación, su participación en lo altísimo. Una de las maneras eminentes de generación de orden consiste en la jerarquización del espacio y del tiempo, oficiando como escudo contra los efectos caóticos de la extensión sin centro y de la duración sin particiones. La hierofanía, así, constituye una experiencia primordial, un punto temporal y espacial fundante absolutamente fijo, por referencia al cual se puede marcar la diferencia entre la verdadera realidad y la apariencia vacía, diferencia indispensable para contrarrestar a las fuerzas siempre acechantes de la confusión y la degradación.

Entendemos, en referencia a estos elementos teóricos, que lo sagrado irrumpe en la vida de Fierro y lo hace atravesar una experiencia liminar a partir de la muerte de su amigo Cruz, cinco años después de haber llegado a las tolderías. Tras una dolorosa agonía, Cruz, que había contraído la viruela por acompañar al cacique que los había protegido, muere, y parece dejar a Fierro paralizado en una situación extrema de soledad y de indigencia espiritual y material.⁴⁴ Para reforzar esta sensación confluyen diferentes factores: la opresión social y moral de la que se había escapado, la barbarie pagana del mundo pampa y, básicamente, la conciencia que tiene el propio Fierro de la bajísima calidad, tanto prudencial cuanto moral, de las decisiones que lo han traído hasta su actual condición. Sin embargo, escondido entre los pliegues de esta apariencia de muerte espiritual irreversible, palpita un elemento dinamizador. Cruz, antes de morir, le confiesa a Fierro que él también, al comenzar su trayecto de marginalidad y desventuras, había dejado librado a su suerte a un hijito, y le pide que lo encuentre, que le cuente el final de su padre, y que lo persuada de que quiera interceder por la salvación de su alma ante Dios (*VMF*, VI, 913-918).

Aunque la conmoción del dolor no le permita tomar plena conciencia de ello, Fierro ha recibido un mensaje con un potencial renovador. Cruz le ha dado a entender que él sí cree en la posibilidad del arrepentimiento y de la reconcilia-

44. Privado de tantos bienes
Y perdido en tierra ajena,
Parece que se encadena
El tiempo y que no pasara,
Como si el sol se parara
A contemplar tanta pena.
(*GMF*, VII, 967-972)

ción, con Dios y con su hijo, y además, básicamente, que cree en Fierro mismo, en su capacidad para volver a su tierra y para estar a la altura de la misión que le encomendó. Este acto postrero de contrición, amor paternal y amistad es lo que rescata a Fierro de su embotamiento resentido, y resignifica su sentido de la dignidad. Los símbolos que, a nuestro entender, preanuncian el milagro del renacimiento que sigue a la muerte redentora de Cruz son la mención del rayo, como principio vertical que conecta al cielo con la tierra en sentido descendente; la invocación al Hijo, en sentido ascendente, el desvanecimiento y la oscuridad que precede a la nueva luz:⁴⁵

De rodillas a su lado
Yo lo encomendé a Jesús
Faltó a mis ojos la luz
Tuve un terrible desmayo;
Caí como herido del rayo
Cuando lo ví muerto a Cruz.
(VMF, VI, 925-30)

A esta iluminación graciosa, que, por lógica, es desproporcionadamente superior a cualquier mérito que haya podido acreditar Fierro en el pasado, sólo cabe responder con una actitud de entrega, que active la esperanza en el futuro. A estar con la caracterización clásica de Joseph Campbell, el que ha sido llamado (o más bien llevado por la fuerza de las cosas) a pasar por una experiencia que trasciende los límites de lo habitual, es el héroe. Poniendo en acto una *virtus* que no sabía que tenía, el héroe se entrega a algo que es más grande que sí mismo, en una acción decisiva que, por vía de la hazaña física, comporta una transformación espiritual.⁴⁶ El periplo heroico implica un ciclo de salida y retorno, de muerte y renacimiento, que es personal y, por representación, también y especialmente, colectivo. La superación exitosa de la prueba habilita un nuevo estado de conciencia, en el que se asume tanto lo indigente de la situación pasada cuanto la riqueza anímica del horizonte conquistado. La acción heroica, así, se constituye en mensaje fundante para la sociedad de la que el protagonista se había desgarrado, lo cual, en palabras de Campbell, “permite al grupo recuperar la esperanza en la plenitud y en la seriedad de la existencia”. Por eso es que el relato que perpetúe su memoria no puede ser banalizado como mero entretenimiento, sino que debe ser respetado como pedagogía existencial, necesaria para que las sucesivas generaciones asuman como propio este modo idiosincrático de separar la luz y la calidez del frío y de las tinieblas.

45. Cf. Mateo 27: 45.

46. Cf. Campbell, Joseph, *The Power of Myth*. New York, Anchor Books, 1991, pp. 155 y ss.

Fierro, repetimos, aunque todavía no lo sepa con claridad, está ahora en condiciones de superar la prueba de pasaje del héroe.⁴⁷ La oportunidad se la dará una escena cargada con elementos sobrecogedores: la Cautiva que está sola en el desierto, castigada por el Indio y sosteniendo los restos de su hijito asesinado entre los brazos. Por efecto de la misión recibida, Fierro, que parecía entregado sin reservas a su aflicción, puede escuchar seriamente, por primera vez, el lamento, tantas veces antes desoído, de una mujer indefensa, y puede decidirse a arriesgar su vida por la de otra persona de la que sólo conoce su condición de cristiana.⁴⁸ La muerte de Cruz en brazos de Fierro, queremos conjeturar, es el acontecimiento que limpia sus pecados, porque le encomienda la tarea de volver a ese otro desierto encubierto que es la tierra de los cristianos, para comenzar a regenerar allí un entramado de amor familiar y de amistad cívica que, con toda evidencia, estaba deshilachado. La voluntad agónica de Cruz de reconciliarse con Dios y con su hijo,⁴⁹ la milagrosa intervención de la Cautiva en el combate con el Indio⁵⁰ y, básicamente, la escena de piedad, que el héroe, después de su triunfo, compone con la mujer hincada ante los restos el niño (*ibid.*, 1355-64), son, para nosotros, el centro emisor de sentido de todo el poema,⁵¹ el verdadero

47. También Losada Guido, entre tantos, enfatiza el carácter heroico de Fierro. Pero lo hace rescataando una decisión que para nosotros, precisamente, inicia una etapa de decadencia, y no de ascenso espiritual, porque pone la mira en el momento en el que el protagonista le advierte a Cruz que abrirá su camino hacia tierra de indios a golpes de cuchillo. Esos versos, para el ensayista, expresan el espíritu heroico del hombre que, frente a un destino sin horizonte, se ha reconquistado a sí mismo, asumiendo la condición sapiencial del justo sufriente (cf. Losada Guido, Alejandro, *Martín Fierro, Héroe-Mito-Gaúcho*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1967, p. 88).

48. Las peleas anteriores de Fierro, recordemos, habían sido o bien interesadas por la propia defensa, o bien motivadas por emociones oscuras, como el rencor o la vanidad.

49. Lo apretaba contra el pecho

Dominao por el dolor

Era su pena mayor

El morir allá entre infieles—

Sufriendo dolores crueles

Entregó su alma al Creador.

50. ¡Bendito Dios poderoso,

Quién te puede comprender!

Cuando a una débil mujer

Le diste en esa ocasión

La juerza que en un varón

Tal vez no pudiera haber—

(*VMF*, IX, 1249-54)

51. Como símbolo de este punto fijo absoluto que reclama Eliade para constituir lo hierofántico, está la cruz que Fierro puso en la tumba de su amigo. El piadoso cuidado observado en esta sepultura contrasta con el descuido, lindante con el sacrilegio, que Fierro había mostrado ante los cuerpos de otros muertos: el del Indio con el que había combatido cuando estaba en el fortín, al que dejó “como mojón”, el del Moreno, al que abandonó “como un saco de huesos”, o los cuerpos de los milicos de

fundamento carismático por virtud del cual Fierro afirma, con convicción humilde que

Más que yo y cuantos me oigan
 Más que las cosas que tratan
 Más que lo que ellos relatan
 Mis cantos han de durar—
 (VMF, I, 97- 101)

Profecía/bienaventuranza ésta que ha de reconfirmar el Narrador cuando diga, como ya vimos, que

No se ha de llover el rancho
 En donde este libro esté.
 (VMF, XXXIII, 4857-8)⁵²

Fierro vuelve de las tolderías porque, interpretamos, ha sido ungido para cantar su peripecia. Al cantarse a sí mismo, con todas sus sombras y sus luces, sirve a un propósito que se despliega en dos dimensiones, y que es muy superior a la mera descarga afectiva o al autoencomio presuntuoso.⁵³ En lo privado, se trata de encontrar a sus hijos y al de Cruz, y de restaurar así la función paterna que había descuidado. Y en lo comunitario, de expandir el beneficio de su nuevo estado espiritual a todos sus paisanos. Su primitiva autenticidad, que a menudo se expresaba como rebeldía violenta y desatinada, ha dado un salto cualitativo para devenir humilde y digna madurez. Nos sentimos inclinados, inclusive, a creer que, mientras disfrutaba la aparente armonía de su vida en la estancia, ya había algo en Fierro que *quería* ser sobrecargado con pesares injustos, como si estuviera empeinado en demostrar en su propia persona la perversidad del orden social que estaba habitando. Ofreciéndose como chivo para ninguna expiación. Si no es así, no se entiende cómo su probada astucia no lo previno de privarse de recursos elementales de autopreservación que tenía a su disposición (definición hobbesiana de ley natural). Es decir, vemos que una parte del alma de Fierro, atraída

la partida, a los que rezó un bendito y dejó “amontonados”. Para abundar sobre el particular, se puede comparar el amor piadoso de Fierro hacia los restos y la memoria de su amigo con el horror de la sepultura descuidada que mereció Vizcacha, fallido padre sustituto de uno de los hijos de Fierro, a quien, incluso, le dejaron “una mano dejuera”.

52. Cf. *Mateo* 7: 24- 25.

53. Martínez Estrada entiende que el que vuelve no es Fierro sino su espectro; y que no actúa, sino que deambula. Vencido, renuncia a todo desafío, convertido en “un ser pasivo” (*op. cit.*, p. 81). Desde nuestra perspectiva, en cambio, creemos que Fierro regresa animando una condición de peregrino legítimo, diametralmente opuesta a la que él mismo había mencionado con un sarcasmo agrio al decirle a su amigo: “En fin amigo, yo salgo / De estas pelegrinaciones” (*GMF*, III, 2267-8).

teleológicamente hacia el punto nodal de su existencia, *colaboró* activamente con su perdición: al enfrentarse en evidente inferioridad de condiciones al Juez de paz; al quedarse manso y desafiante cuando vino la leva mientras sus conocidos escapaban; al esmerarse en llevar sus mejores pertenencias al fortín, dejando a su china “medio desnuda ese día” y sin pedirles a sus compañeros, o al propio patrón, que cuidaran de su familia en su ausencia; al demorarse para pedir su salario en el fortín; al fastidiarse con el gringo inepto que hacía la guardia nocturna y no darle el santo y seña; al decidirse a concurrir a una fiesta en la pulpería, sabiendo que su estado de ánimo no era el más propicio, etc. Transitado y superado aquel desorden inicial pneumopatológico relatado en esa *pars destruens* a la que se llama la *Ida*, pero que, en verdad, culmina en la *Vuelta*, un poco antes de la muerte de Cruz, el protagonista, ahora en trayectoria ascendente puede, con toda legitimidad, pedir la asistencia de los Santos del Cielo, y de Dios mismo, para comenzar a cantar (*GMF*, I, 7-18). La ocasión es ruda por varias y profundas razones. Fierro tiene la tarea primordial de dar testimonio en público de su propia maldad, y también de su acto de contrición. Sólo exhibiendo esas credenciales puede aspirar a reencontrarse, como padre pródigo, con los hijos abandonados.

Fierro canta, sin duda, para denunciar las injusticias de un sistema tiránico de dominación política perversa, y también para confrontar a la sociedad civil rural con sus propias miserias y deslealtades. Pero excusar las propias faltas adjudicándoselas al entorno no es digno de un hombre, y no puede, por tanto, ser ésa la última palabra de Fierro si es que ha de estar a la altura de la empresa que asumió y que el Narrador celebra con tanta solemnidad. Si el periplo espiritual de Fierro tiene algún mérito, si es digna de encomio su actitud valerosa frente a la prepotencia (del cristiano) o a la barbarie (del indio), nuestro héroe debe poder considerarse a sí mismo, al menos en parte, como un agente moral libre. Los fundamentos que habilitan el elogio son los mismos que, cuando es el caso, exigen el reproche. “Aquí me pongo a cantar” puede ser leído, entonces, como equivalente de “Aquí me y nos afirmo al cantar”. Es una dicción autoperformativa. Afín, por un lado, a ese tipo de acciones autoafirmativas y productivas de humanidad que no se le permiten al gaucho en el mundo alienante que se está denunciando:

Pues si usted pisa⁵⁴ en su rancho
Y si el alcalde lo sabe
Lo caza lo mismo que ave
Aunque su mujer aborte.
(*GMF*, II, 259-64)

54. Aquí el verbo “pisar” tiene todas las connotaciones del ejercicio literal y simbólico de las atribuciones de masculinidad.

Pero entendemos, del otro lado, que su canto también es tributario de aquellos actos iniciadores que toman y espiritualizan el territorio, como la fijación de aquella cruz que sacraliza el lugar de sepultura de su amigo.⁵⁵ El canto es una acción ritual atávica, que revitaliza el sentido de sí de la comunidad. Por eso debe referirse a cosas de fundamento, y no debe tomarse apenas como diversión auto-complaciente.⁵⁶ En su origen, es un don divino, que debe ser voluntariamente puesto en acto:

Y esta confianza adelante
 Porque recibí en mí mismo
 Como el agua del bautismo
 La facultá para el canto.
 (VMF, I, 21- 24)

En esta dirección de lectura es lícito proponer una conjetura para integrar en el fluir de la narración el significado del episodio del quiebre de la guitarra. Fierro, con el alma parcialmente renovada por haber recibido en el desierto “el agua del bautismo”, tiene la responsabilidad de cantar su historia con la esperanza de que ésta llegue a oídos de sus hijos y del de Cruz. Pero la pena que lo desvela es verdaderamente “estrordinaria”, porque, junto con sus desdichas, sus reiteradas imprudencias y sus desbordes pasionales, tendrá que exponer ante sus paisanos (a los que, recordemos, también va a acusar de manera implícita) la propia condición de traidor, de alguien que colaboró para el éxito de varios malones.⁵⁷ Para esto último el corazón de Fierro todavía no está preparado. Y entonces, llegado al momento de relatar su ida, y, especialmente, su *llegada* a las tolдерías, renuncia sorpresiva-

55. Allí señala su tumba
 Una cruz que yo le puse.

No es casual, entendemos, la presencia del verbo *poner*, porque es el mismo que, en voz media, utiliza Fierro para indicar su decisión de comenzar a cantar.

56. Procuren si son cantores
 El cantar con sentimiento—
 No tiemplan el estrumento
 Por sólo el gusto de hablar
 Y acostúmbrense a cantar
 En cosas de fundamento.
 (VMF, XXXII, 4763- 68)

57. Es verdad que al convidar a Cruz para que lo acompañara en su ida a los indios, Fierro ya había mencionado el hecho de que podrían tener que participar de un malón. Es decir que antes de romper la guitarra, su público ya sabía que el Cantor había barajado esa posibilidad. Pero una cosa es decir las ideas más o menos confusas que uno tiene en mente cuando necesita convencerse de la necesidad de abandonar la tierra natal y otra muy diferente es volver confirmando ante las posibles víctimas y familiares de víctimas de esos malones que, durante un tiempo prolongado, se ha estado colaborando con un enemigo feroz y cruel.

mente a seguir cantando. Tal vez porque teme que si se enterasen de cómo salvó la vida, sus paisanos y, básicamente, sus hijos ya no querrán saber más nada de él. Tal vez porque, recién ahora, a su regreso del desierto, toma plena conciencia de la gravedad de su falta –gravedad que es proporcional a la riqueza que supone tener una comunidad de iguales ante los cuales es lícito cantar “cosas de fundamento”–, y entonces, en su fuero interno, todavía no se siente alcanzado por la amnistía legal ni por la amnesia social que cubrió a sus otros delitos.⁵⁸ En todo caso, Fierro, otra vez, se reconoce incapaz de continuar solo, y por eso rompe la guitarra. Pero la Providencia vuelve a acudir en su ayuda, haciendo que encuentre a sus hijos un domingo de carreras. Llorar con ellos en privado (*VMF*, XI, 1675-6) puede significar, sin forzar el texto, contarles –de hombre a hombre, en la intimidad– la integridad de su peripecia, con sus méritos y sus miserias. Una vez puesta en claro su condición de traidor arrepentido, Fierro, rehabilitado como padre por el perdón y la comprensión de sus hijos, puede seguir adelante con su relato en público, para encontrar al hijo de Cruz y completar así el ciclo simbólico de muerte, redención, renovación espiritual y consolidación de la memoria mítica. Vizcacha, como contrafigura arquetípica –no demasiado improbable en vista de lo relatado por los hijos de Fierro y por el de Cruz–, no puede volver a ser una opción para la función de autoridad paternal, moral y pedagógica.

Ahora bien, en este punto podría objetarse: ¿qué es, precisamente, eso que el relato del canto de Fierro viene a fundar, dado que en el año 1872 (primera edición de *El gaucho Martín Fierro*), y más todavía, en 1879 (primera edición de *La vuelta*), el país ya está internamente unificado y pacificado –al menos en lo que hace a su población criolla y mestiza–, y que están empezando a funcionar las instituciones jurídicas y políticas prescriptas por el texto constitucional? A riesgo de redundar, digamos que la obra muestra un horizonte que, con Guglielmo Ferrero,⁵⁹ podríamos caracterizar como prelegítimo. En la Argentina de los años setenta ha finalizado lo más virulento de las luchas civiles, pero por debajo de la apariencia de paz y unidad, se verifican fuertes oposiciones y energías disolutivas: ejercicio delictivo, en diversos estamentos, de la autoridad legal constitucional; población rural enajenada respecto de los centros de poder urbanos; cultura letrada que desprecia el lenguaje afectivo popular; islotes de barbarie indígena y pagana en el interior de un territorio estatalizado y cristianizado, etc. En su estudio sobre los símbolos y los mitos políticos, García Pelayo entiende,⁶⁰ precisamente, que el movimiento de integración de las asociaciones políticas

58. Ver Canto XI de *VMF*.

59. Ferrero, G., *Les Génies de la Cité*. Paris, Plon, 1944.

60. García Pelayo, Manuel, *Mitos y símbolos políticos*. Madrid, Taurus, 1964.

modernas, en tanto unidades de poder, tiene dos dimensiones complementarias. Una, constituida por la dimensión jurídico-institucional, que se expresa con eminencia observando las formas racionales y conceptuales que son propias de la conciencia teórica. Y otra, que es propia de la conciencia mítica, y que se nutre en las fuentes emotivas e impulsivas del ser colectivo. La conciencia mítica se expresa por medio de configuraciones simbólicas, que exceden la sobriedad del concepto con su riqueza plurivalente de contenidos y con su capacidad para habilitar potencias del alma que son inmunes al discurso racional. En este sentido, una determinada configuración simbólica, que incluye imágenes, relatos heroicos y figuras arquetípicas, adquiere características de mito político en la medida en que contribuye sustantivamente al proceso de integración. Para que ello suceda, el mencionado plexo de representaciones y afectos convocado por dicha configuración debe tener una referencia sumamente intensa a lo que, a la vez que inefable, se intuye indispensable como centro emisor de identidad y de salud espiritual. En tiempos de inauguración o consolidación de un nuevo orden político, dice García Pelayo, resulta esencial, como apoyo atávico para la estructura lógico-jurídica, la comunión ritual en un nuevo simbolismo que exprese la profundidad del cambio existencial.⁶¹

Contestamos la autoobjeción retórica, entonces, repasando, a riesgo de redundar, la serie de eventos tal como la hemos reconstruido. Biografía y contexto se conjugaron para llevar a Fierro hasta su momento liminar, indispensable para habilitar en él su potencial heroico. Pero la visita excepcional de lo sagrado, necesaria ante un estado generalizado de crisis, sólo tiene sentido si, ocurrida en la soledad del desierto y sobre la persona de un individuo, demuestra su vocación expansiva, reanimando una socialidad desintegrada. El evento, por tanto, *debe* ser instituido como relato, para propiciar la identificación entre el héroe y su gente, y para consolidar su memoria reverente. Fierro/Cantor, entonces, canta el periplo del Fierro oprimido, caído, redimido y héroe, y con ello, forma un primer auditorio de pares que participan, contritos y esperanzados (esperanzados sólo si contritos), de la ceremonia ritual. Este auditorio se amplía de dos maneras. Una, con la dispersión a los cuatro vientos, previo cambio de nombres, de Fierro, sus dos hijos y el hijo de Cruz. Y otra, con la mediación del personaje Narrador, que presenta la historia precedente como libro, y convoca, así, a las generaciones futuras a perpetuar el mito mediante la lectura. Lo que se refunda es, en los términos en que lo expone García Pelayo, la dimensión afectiva y la conciencia de

61. Cf. García Pelayo, *op. cit.*, p. 200. Véase, también, Schöpflin, G., "The functions of myth and a taxonomy of myths", en Hosking, G., y Schöpflin, G. (eds.), *Myths and Nationhood*. New York, Routledge, 1997, p. 21.

lo sagrado de la comunidad política. Nuestro *Martín Fierro*, así, es un mito político, pero no en el sentido soreliano de ofrecer un acervo de imágenes que energizan la acción revolucionaria frente al letargo que intentan imponer las formas discursivas de la legalidad burguesa, sino porque advierte que la fundamentación de un orden justo, que se diferencie radicalmente de la cacofonía moral que impera más allá de la línea de fortines, en donde sólo se grita,⁶² se liga indefectiblemente con ciertas actitudes virtuosas: valentía sensata, asunción de responsabilidades indeclinables para con las generaciones venideras, y referencia reverente a lo sumamente alto. La conciencia de pecaminosidad de la condición humana, la búsqueda y la concesión del perdón —ésta es nuestra conjetura sobre una significación posible del *Martín Fierro*— son condiciones indispensables para la esperanza colectiva de una vida en común próspera y pacífica.

Nuestra lectura, entonces, difiere de una perspectiva como la que ilustra Lois porque situamos lo heroico y la emisión restauradora de amistad en las antípodas. No en la pelea de Fierro y Cruz con la partida policial y menos aún en el intento frustrado de alianza con los indios, sino en la prueba de pasaje que lleva al gaucho de regreso a tierras cristianas y al reencuentro con sus hijos. Más en general, porque no restringimos la atribución de maldad por parte de Hernández solamente a las clases dirigentes y a sus servidores, sino que creemos que la maldad, como expresión de la finitud, abarca, en el texto, a todos los hombres por igual. No es clasista, sino genuinamente integradora, la frase del final que dice que el libro se escribió "... para mal de ninguno / sino para bien de todos". Y diferimos, también, de la lectura que, según nuestra reconstrucción, supone una afinidad posible entre la ficción y la ensayística de Borges. Entendemos que el autor de "El Aleph" tiene una actitud ambivalente al valorar la dimensión ética del poema. Por una parte, ata de una manera casi fatal la suerte del desempeño moral de Fierro y de Cruz a la incapacidad ontológica de lo argentino para constituir un vínculo decente y eficaz entre lo privado y lo público. Pero, por la otra, espera que esa misma cualidad de extremo individualismo, "inútil y perjudicial"⁶³ en el pasado, pueda servir como antídoto saludable contra la deriva perversa de la autoridad estatal que, hacia mediados del siglo veinte, adoptó las formas políticas del fascismo y del comunismo. En el comienzo de "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", Borges dice, como ya vimos, que el *Martín Fierro* es un libro cuya materia puede ser todo para todos, capaz de promover infinitamente versiones y

62. El indio lo arregla todo
Con la lanza y con los gritos.
(*GMF*, III, 485)

63. *Id.*, nota 28, p. 37.

perversiones. Y cita, para ilustrar su posición, 1 Corintios 9: 22, que en versión de la Biblia de Jerusalén dice: “Me he hecho débil a los débiles, para ganar a los débiles; a todos me he hecho de todo, para que de todos modos salve a algunos”. Sin embargo, Borges privilegia como momento de comprensión del sentido de sí de Cruz, y a partir de él, de Fierro, del Moreno y, en última instancia, de todos nosotros, el gesto de arrancarse las jarreteras y de pelear del lado del desertor. Elige, en otras palabras, la versión de *Martín Fierro* que, según el mismo Borges, no puede salvar a nadie. Pues bien, digamos, para cerrar, que el gaucho Martín Fierro que leemos nosotros se hizo auténtico pero desaforado primero, para renacer después moderado y responsable.⁶⁴ La antítesis al totalitarismo que está buscando Borges bien podría encontrarse en la dinámica interna del libro clásico que el Escritor lee como novela trágica.

Universidad de Buenos Aires
y Universidad de San Andrés

64. Volvemos a acercarnos en este aspecto, si bien desde nuestra perspectiva específica, a la lectura de Molina (cf. Molina, Hebe, *op. cit.*, pp. 178 y 179).